



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle arti visive e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo.

A.A. 2007/2008 – 2009/2010

INDIRIZZO: Storia e Critica del Cinema

CICLO XXIII

Accanto allo schermo

Il repertorio musicale de Le Giornate del Cinema Muto

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore :Ch.mo Prof. Alberto Zotti Minici

Dottorando: Marco Bellano

Accanto allo schermo

Il repertorio musicale de Le Giornate del Cinema Muto

Introduzione – Preservare la musica per il cinema muto.....	15
<i>Le fonti d'epoca.....</i>	<i>20</i>
<i>Un problema di metodo.....</i>	<i>25</i>
<i>Le fonti contemporanee.....</i>	<i>30</i>
<i>Vantaggi.....</i>	<i>38</i>
<i>Una possibilità.....</i>	<i>40</i>

PARTE PRIMA

Prassi ed estetica della musica per il cinema muto

1. Proposte storiografiche.....	49
1.1. Origini.....	62
1.2. Meccanismi.....	77
1.2.1. Messaggi per Marte.....	87
1.3. Attrazioni.....	102
1.4. Compilazioni.....	110
1.5. Composizioni.....	116
2. Estetica.....	135
2.1. Principali contributi teorici.....	135
2.2. La drammaturgia musicale del muto.....	172
2.2.1. Sintesi delle funzioni drammaturgiche nella musica per film.....	178
2.2.2. Modelli drammaturgici specifici.....	191
2.2.2.1. Funzione “ponte”.....	197
2.2.2.2. Funzione metadiegetica (di metalivello).....	202
2.2.2.3. Silenzio.....	209

PARTE SECONDA

Il repertorio musicale de Le Giornate del Cinema Muto

Premessa al repertorio.....	215
1982.....	221
1983.....	221
1984.....	223
1. <i>Nosferatu</i> (Murnau, 1922). Ricostruzione dell'illustrazione originale di Hans Erdmann ad opera di Berndt Heller.....	223
1985.....	233
2. <i>Consuelita</i> (Roberti, 1925). Musica di Ennio Morricone.....	233
3. <i>The Docks of New York</i> (Von Sternberg, 1929). Ricostruzione del <i>cue sheet</i> originale ad opera di Berndt Heller.....	233
4. <i>Der Letzte Mann</i> (Murnau, 1924). Ricostruzione dell'illustrazione originale di Giuseppe Becce ad opera di Berndt Heller.....	234
5. <i>La Nave</i> (D'Annunzio, 1921). Musica di Ildebrando Pizzetti (riduzione pianistica).....	238
1986.....	239
6. <i>An Unseen Enemy</i> (Griffith, 1912). Musica di Carl Davis.....	239
7. <i>The Wind</i> (Sjöström, 1928). Musica di Carl Davis.....	240
1987.....	245
8. <i>Gloria Transita</i> (Gildermejer, 1917). Musica di Hub Mathijsen...	245
9. <i>The Big Parade</i> (Vidor, 1925). Musica di Carl Davis.....	246

1988.....	251
10.A <i>Girl's Folly</i> (Tourneur, 1917). Musica di Adrian Johnston.....	251
11. <i>Salomè</i> (Falena, 1910). Ricostruzione della compilazione musicale originale ad opera di Ennio Simeon.....	252
12. <i>Tabu</i> (Murnau, 1931). Musica di Violeta Dinescu.....	253
13. <i>Traffic in Souls</i> (Loane Tucker, 1913). Musica di Adrian Johnston.....	254
14. <i>Way Down East</i> (Griffith, 1920). Ricostruzione dell'illustrazione originale di William Frederick Peters e Louis Silver ad opera di Gillian B. Anderson.....	255
15. <i>When the Clouds Roll By</i> (Fleming, 1918). Musica di Richard McLaughlin.....	259
1989.....	261
16. <i>Regeneration</i> (Walsh, 1915). Musica di Adrian Johnston.....	261
17. <i>City Lights</i> (Chaplin, 1931). Presentazione della musica originale di Chaplin ad opera di Carl Davis.....	262
1990.....	267
18. <i>Intolerance</i> (Griffith, 1916). Ricostruzione della musica originale ad opera di Gillian B. Anderson.....	267
19. <i>Hands Up!</i> (Badger, 1926). Musica di Adrian Johnston.....	270
20. <i>Lucky Star</i> (Borzage, 1929). Musica di Adrian Johnston.....	272
21. <i>Thaïs</i> (Bragaglia, 1916). Musica di Paolo Furlani.....	273
22. <i>Wenn Vier Dasselbe Tun</i> (Lubitsch, 1916). Compilazione di Carlo Moser a partire da canzoni tradizionali.....	274

1991.....	275
23. <i>Carmen</i> (DeMille, 1915). Ricostruzione della compilazione originale ad opera di Gillian B. Anderson.....	275
24. <i>The Cheat</i> (DeMille, 1915). Musica di Adrian Johnston.....	277
25. <i>Meet me Down at Luna, Lena</i> (Lubin, 1905). Musica del Silent Film Festival Trio.....	279
26. <i>Miss Lulu Bett</i> (W. DeMille, 1921). Musica di Andrea Piazza.....	280
27. <i>The Strong Man</i> (Capra, 1926). Musica di Carl Davis.....	281
.	
1992.....	285
28. <i>7th Heaven</i> (Borzage, 1927). Musica di Paul Robinson.....	285
29. <i>Cenere</i> (Mari, 1916). Musica di Bruno Moretti.....	288
30. <i>Gardiens de phare</i> (Grémillon, 1929). Musica di Richard McLaughlin.....	289
31. <i>The River</i> (Borzage, 1928). Musica di Richard McLaughlin.....	291
1993.....	293
32. <i>Broken Blossoms</i> (Griffith, 1919). Musica di Carl Davis.....	293
33. <i>La femme de nulle part</i> (Delluc, 1922). Musica di Wim Mertens.	294
34. <i>The Land Beyond the Sunset</i> (Shaw, 1912). Musica di Wim Mertens.....	295
35. <i>Monte-Cristo</i> (Fescourt, 1929). Musica di Jan Klusák.....	297
36. Programma <i>Treasured Images of Light from Aotearoa (New Zealand)</i> . Musica di Dorothy Buchanan.....	299
1994.....	301
37. <i>Lonesome</i> (Fejós, 1928). Musica della Alloy Orchestra.....	301
38. Programma Dhundiraj Govind Phalke. Arrangiamenti di musiche tradizionali indiane a cura di Kshama Narayan Vaidya et al.....	303

39. <i>The Unknown</i> (Browning, 1927). Musica di John Cale.....	304
1995.....	307
40. <i>Celovek S Kinoapparatom</i> (Vertov, 1929). Musica della Alloy Orchestra sulla base delle indicazioni originali di Vertov.....	307
41. <i>Als Ich Tot War</i> (Lubitsch, 1916). Musica di Urban Koder.....	309
42. <i>The Gold Rush</i> (Chaplin, 1924). Musica di Charlie Chaplin arrangiata da Carl Davis.....	311
1996.....	317
43. <i>Peter Pan</i> (Brenon, 1924). Musica di Philip Carli.....	317
44. <i>Beau Geste</i> (Brenon, 1926). Musica di Bruno Cesselli.....	318
1997.....	323
45. <i>The Birth of a Nation</i> (Griffith, 1915). Musica di John Lanchbery adattata dalla partitura originale di Joseph Carl Breil.....	323
1998.....	327
46. <i>Stachka</i> (Eisenstein, 1925). Musica della Alloy Orchestra.....	327
47. <i>The Iron Horse</i> (Ford, 1924). Musica di John Lanchbery.....	329
1999.....	333
48. <i>Juha</i> (Kaurismäki, 1999). Musica di Anssi Tikanmäki.....	333
49. <i>The Kid Brother</i> (Wilde, 1927). Musica di Carl Davis.....	336
2000.....	339
50. <i>Speedy</i> (Wilde, 1928). Musica di Carl Davis.....	339

2001.....	343
51. <i>Finis Terrae</i> (Epstein, 1929). Musica di Kristen Noguès.....	343
52. <i>Was ist los im Zirkus Beely?</i> (Piel, 1926). Musica di Nicola Perricone.....	345
53. <i>Orochi</i> (Futagawa, 1925). Musica di Coloured Monotone.....	347
54. <i>East Side, West Side</i> (Dwan, 1927). Musica di Donald Sosin....	351
55. <i>Kurutta Ippeiji</i> (Kinugasa, 1926). Musica di Teho Teardo.....	353
 2002.....	 357
 2003.....	 359
56. <i>Visages d'enfants</i> (Feyder, 1925). Musica di Antonio Coppola...	359
57. <i>Chang</i> (Schoedsack, 1927). Ricostruzione del <i>cue sheet</i> originale ad opera di Philip Carli.....	362
58. <i>Redskin</i> (Schertzinger, 1929). Musiche di National Braid.....	364
59. <i>Napoli che canta</i> (Roberti, 1926). Arrangiamento di musiche tradizionali a cura di Michele Fedrigotti.....	367
 2004.....	 369
60. <i>The General</i> (Keaton/Bruckman, 1927). Musica della Alloy Orchestra.....	369
61. <i>Vorrei morir/Fluch dem Schicksal/Destin Maudit</i> (Lajthay, 1918). Arrangiamenti di musica preesistente ad opera di Mauro Colombis.	372
62. <i>Tillie's Punctured Romance</i> (Sennett, 1914). Musica di Tillie's Nightmare.....	373
63. <i>Vesnoi</i> (Kaufman, 1929). Musica di Ulrich Kodjo Wendt e Anne Wiemann.....	376
64. <i>The Cat and the Canary</i> (Leni, 1927). Musica di Neil Brand.....	378

2005.....	381
65. <i>Au bonheur des dames</i> (Duvivier, 1930). Musica di Gabriel Thibaudeau... ..	381
66. <i>Crainquebille</i> (Feyder, 1923). Musica di Antonio Coppola.....	383
67. <i>Liberty</i> (McCarey, 1929). Musica di Maud Nelissen.....	385
68. <i>Un locataire diabolique</i> (Méliès, 1909). Musica di Maud Nelissen.....	386
69. <i>Onésime et le coeur du tzigane</i> (Durand, 1913). Musica di Maud Nelissen.....	387
70. <i>You're Darn Tootin'</i> (Kennedy, 1928). Musica di Neil Brand & Sprockets.....	388
71. <i>Manhattan Madness</i> (Griffith, 1916). Musica di John M. Davis... ..	389
72. <i>Zanjin Zanbaken</i> (Ito, 1929). Musica di Kensaku Tanikawa.....	392
73. <i>Yogoto no Yume</i> (Naruse, 1933). Musica di Kensaku Tanikawa.....	393
74. <i>Tokkyu Sanbyaku Mairu</i> (Saegusa, 1928). Musica di Günter A. Buchwald.....	394
75. <i>The Sentimental Bloke</i> (Langford, 1919). Musica di Jen Anderson.....	395
76. <i>The Scarlet Letter</i> (Seastrom, 1926). Musica di Donald Sosin... ..	396
77. <i>L'Hirondelle et la Mésange</i> (Antoine, 1920). Musica di Raymond Alessandrini.....	398
2006.....	403
78. <i>Way Down East</i> (Griffith, 1920). Musica di Donald Sosin.....	403
79. <i>True Heart Susie</i> (Griffith, 1919). Musica di Giovanni Spinelli... ..	405
80. <i>El Húsar de la muerte</i> (Sienna, 1925). Arrangiamento cameristico della musica di Horacio Salinas a cura di Katia Chornik.....	407

81.	<i>Klovnen</i> (Sandberg, 1926). Musica di Ronen Thalmay e Romano Todesco.....	408
82.	<i>Battle of the Somme</i> (1916). Compilazione dal <i>cue sheet</i> originale a cura di Stephen Horne.....	410
83.	<i>Die Austernprinzessin</i> (Lubitchsch, 1919). Musica di Peter Vermeersch.....	412
2007.....		415
84.	<i>Orphans of the Storm</i> (Griffith, 1921). Musica di John Lanchbery.....	415
85.	<i>Entr'acte</i> (Clair, 1924). Arrangiamento della musica originale di Erik Satie a cura di Guy Champion.....	417
86.	<i>The Cook</i> (Arbuckle, 1919). Progetto "A colpi di note".....	418
87.	<i>Pass the Gravy</i> (Guiol, 1928). Progetto "A colpi di note".....	419
88.	<i>I Mille</i> (Degli Abbatì, 1912). Musica di Francesca Badalini.....	420
89.	<i>Paris qui dort</i> (Clair, 1923-25). Musica di Antonio Coppola.....	421
90.	<i>Séraphin ou les jambes nues</i> (Feuillade, 1921). Musica di Antonio Coppola.....	422
91.	<i>Un chapeau de paille d'Italie</i> (Clair, 1927). Arrangiamento della musica di Nino Rota a cura di Angela Annese.....	424
92.	<i>Die Büchse der Pandora</i> (Pabst, 1929). Musica di Paul Lewis... 425	
2008.....		429
93.	<i>Sparrows</i> (Beaudine, 1926). Musica di Jeffrey Silverman.....	429
94.	<i>One Week</i> (Keaton/Cline, 1920). Progetto "A colpi di note".....	431
95.	<i>Alice the Whaler</i> (Disney, 1927). Progetto "A colpi di note".....	432
96.	<i>Homeless Homer</i> (Freleng, 1929). Progetto "A colpi di note".....	432
97.	<i>Modeling</i> (Fleischer, 1921). Progetto "A colpi di note".....	433
98.	<i>A propos de Nice</i> (Vigo, 1930). Musica di Michael Nyman.....	434

99.	<i>Kinopravda 21</i> (Vertov, 1925). Musica di Michael Nyman.....	434
100.	<i>Les nouveaux messieurs</i> (Feyder, 1928). Musica di Antonio Coppola.....	436
2009.....		439
101.	<i>The Merry Widow</i> (Stroheim, 1925). Musica di Maud Nelissen.....	439
102.	<i>Harmonies de Paris</i> (Derain, 1928). Musica di Touve R. Ratovondrahety.....	441
103.	<i>The Playhouse</i> (Keaton, 1921). Progetto “A colpi di note”.....	442
104.	<i>A Night in the Show</i> (Chaplin, 1915). Progetto “A colpi di note”.....	443
105.	<i>Der Golem, wie er in die Welt kam</i> (Wegener, 1920). Musica di Betty Olivero.....	444
106.	<i>The Rink</i> (Chaplin, 1916). Musica di Federico Mission Movie Kit.....	446
107.	<i>Ukulelescope</i> . Musica (sonorizzazione) a cura di The Ukulele Orchestra of Great Britain.....	447
2010.....		449
108.	<i>The Navigator</i> (Keaton, 1924). Musica di The European Silent Screen Virtuosi.....	449
109.	Programma <i>Pathé di risate</i> (1906-1915). Progetto “A colpi di note”.....	450
110.	<i>There It Is</i> (Bowers, 1928). Progetto “A colpi di note”.....	451
111.	<i>Le miracle des loups</i> (Bernard, 1924). Musica di Henri Rabaud trascritta per pianoforte da Noël Gallon.....	452

112.	<i>Shakhmatnaya goryachka</i> (Pudovkin, Shpikovsky, 1925). Musica di Günter A. Buchwald.....	453
113.	<i>Rien que les heures</i> (Cavalcanti, 1926). Ricostruzione della musica originale di Yves de la Casinière a cura di Maud Nelissen.....	455
114.	<i>La folie des vaillants</i> (Dulac, 1925). Musica di Maud Nelissen.....	456
115.	<i>Wings</i> (Wellman, 1927). Musica di Carl Davis.....	458
2011.....		461

Appendice

Cenni biografici sui compositori

Premessa all'appendice.....	465
Cenni biografici sui compositori.....	467

Bibliografia

Storia, teoria e pratica della musica per film.....	509
Storia e teoria del cinema.....	536
Notizie filmografiche sulle proiezioni de Le Giornate del Cinema Muto.	551
Altri riferimenti.....	571
Siti internet.....	573
Rigraziamenti.....	581

Introduzione

Preservare la musica per il cinema muto

Sono stati poco più di trenta, gli anni del cinema muto. Rispetto all'intera storia del cinema fu un'epoca breve, dissoltasi lentamente quando un nuovo linguaggio audiovisivo basato sul sonoro registrato si iniziò a diffondere con rapidità. La semplicistica divisione tra "cinema sonoro" e "cinema muto" non rende giustizia a quell'importante transizione: il complesso sfumare dall'uno all'altro linguaggio non si compì certo in date precise, come quelle dei film scelti per identificare schematicamente questo snodo storico, *Don Juan (Don Giovanni e Lucrezia Borgia, 1926)* e *The Jazz Singer (Il cantante di jazz, 1927)*, entrambi diretti da Alan Crosland ed entrambi "sonori" in virtù del sistema Vitaphone utilizzato dalla Warner Brothers.¹

A distanza di decenni, una seconda "epoca del muto" ha sinora raggiunto nuovamente la durata di circa trent'anni. A far da spartiacque ideale vi è stavolta una duplice produzione, che ha esordito tra il 1979 e il 1981: il *Napoléon* di Abel Gance (1927) ricostruito dallo storico del cinema e regista Kevin Brownlow² e presentato in due versioni, una prodotta dal British Film Institute e dagli Images Film Archives in associazione con Thames Television, proiettata a 20 fotogrammi al secondo, ed una leggermente più breve, proiettata a 24 fotogrammi al secondo, sponsorizzata dagli Zoetrope Studios di Francis Ford Coppola. La prima versione esordì al Telluride Film Festival nel settembre 1979, debuttando poi il 30 novembre 1980 al London Film Festival con una partitura

¹ Sul Vitaphone si veda Roberto Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 32.

² Per la storia di questa ricostruzione si veda Kevin Brownlow, "Abel Gance's *Napoléon* Returns from Exile", *American Film*, vol. 6, gennaio-febbraio 1981, pp. 28-32, 68, 70-73.

sinfonica composta appositamente da Carl Davis;³ la seconda, accompagnata invece da musica di Carmine Coppola, fu presentata per la prima volta alla Radio City Music Hall di New York nel gennaio 1981.⁴

Ciò che inizia idealmente con il *Napoléon* dei primi anni '80 è un trentennio di revisione e restaurazione di un repertorio cinematografico a lungo trascurato: un periodo in cui il cinema muto torna effettivamente ad essere proiettato per dei pubblici in maniera non sporadica, a seguito di operazioni di recupero e preservazione che portano nelle sale copie quanto più possibile vicine a all'aspetto primigenio dei film. La ricostruzione della prassi storica del muto diventa di centrale ed irrinunciabile importanza per gli studi sul cinema dopo il 1980, sottintendendo in ciò anche il ripristino della tradizione dell'accompagnamento musicale dal vivo. È anzi quest'ultima tradizione a "rinascere" nel senso più proprio del termine, dando vita a composizioni e *performance* completamente nuove ed originali. I film in senso stretto, invece, rimangono quelli prodotti tra la fine dell'ottocento e i primi anni '30. Restauri e riscoperte non hanno invitato la cinematografia contemporanea a nuovi esperimenti con il linguaggio del muto (tranne circoscritti casi eccezionali).⁵

Alla radice del rinnovato interesse verso il muto, concretizzatosi in una fioritura delle attività degli archivi cinematografici e di festival specializzati nel settore, sta una nuova consapevolezza scientifica maturata tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80: e se per la pratica della presentazione dei

³ Carl Davis in Neil Brand, *Dramatic Notes. Foregrounding Music in the Dramatic Experience*, Luton, University of Luton Press, 1998, p. 93.

⁴ Kevin Brownlow, "Napoléon directed by Abel Gance", Empire Theatre program, Londra, Thames Television, 1980; Richard Abel, "Charge and Counter-Charge: Coherence and Incoherence in Gance's Napoléon", *Film Quarterly*, vol. 35, n. 3, 1982, nota 7, pp. 13-14.

⁵ Il film *Juha* (1999) di Aki Kaurismäki, con musiche di Anssi Tikanmäki, è tra queste eccezioni.

film muti l'anno di riferimento è il 1980, per gli studi teorici è senza dubbio il 1978, segnato dal convegno internazionale "Cinema 1900-1906" tenutosi a Brighton ed organizzato dalla Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF).⁶ Le riflessioni di studiosi quali Tom Gunning, André Gaudreault, Richard Abel, Noël Burch e Charles Musser hanno dimostrato come il muto non possa essere ingenuamente considerato un mero "antenato" del cinema sonoro, secondo una logica «biologica e teleologica» che vede nel muto unicamente le premesse del sonoro, non sviluppate «per immaturità tecnologica ed economica e per la necessità di un periodo di sviluppo guidato da un metodo di prova ed errore».⁷ Quello muto, invece, non solo fu *un altro* cinema rispetto al sonoro, ma fu in verità *un sistema* di pratiche cinematografiche concorrenti ed essenzialmente diverse da quella del sonoro, decisamente mal raccolte sotto l'etichetta generica "cinema muto". Ciascuna di queste maniere cinematografiche, numerose e dall'identificazione e denominazione controversa— cinematografia-attrazione, cinema dei primi tempi, cinema primitivo, ecc.⁸ — necessita di distinti strumenti d'analisi, quale che sia il punto di vista (storiografico, estetico, sociologico, ecc.) scelto per studiarla.

È tuttavia strano come uno di questi possibili punti di vista si stia ancor oggi dimostrando piuttosto riluttante nell'accettare tale genere di consapevolezza nei confronti del muto. Si tratta del punto di vista musicale. È vero, come si è già notato, che il recupero del muto

⁶ Roger Holman, André Gaudreault (a cura di), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, vol. 1 e 2, Brussels, FIAF, 1982.

⁷ Tom Gunning, "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", in *Silent Film*, a cura di Richard Abel, Londra, Athlone Press, 1996, pp. 71-72.

⁸ André Gaudreault approfondisce il problema della denominazione dei linguaggi cinematografici del muto in riferimento alla fase delle origini in *Cinema delle origini o della "cinematografia attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 28-36.

successivo al 1980 ha comportato anche la ricostruzione di prassi musicali storiche, dando conseguentemente origine ad una nuova professionalità di musicista per il cinema: in parte compositore (o improvvisatore) ed in parte filologo, capace di muoversi con agilità sia sul versante della ricerca di fonti musicali storiche che su quello dell'arrangiamento e dell'esecuzione, come dimostrano figure quali lo stesso Carl Davis o Gillian B. Anderson. Ed è vero anche che non sono mancati gli studi teorici capaci di trattare la musica per il cinema muto tenendo conto della molteplicità e delle differenti necessità dei linguaggi visivi di quell'epoca: Rick Altman ha in particolare offerto alcune delle riflessioni più interessanti in tal senso.⁹ Ma tali riflessioni sono rimaste una minoranza. Il panorama dei discorsi sulla musica per film nel 2010 è ancora in grado di accogliere contributi importanti che tuttavia non differenziano le strategie audiovisive del sonoro da quelle del muto, sostenendo che nella maniera generale in cui la musica interagisce con l'immagine in movimento «poco o nulla è cambiato dalle origini ad oggi».¹⁰

Segni di questa tendenza si riscontrano persino nell'ambito della preservazione dei film. Gli archivi cinematografici attivi nella conservazione del muto, infatti, raramente accompagnano le loro collezioni con archivi paralleli destinati alla documentazione relativa alla musica.¹¹ Esiste, bisogna riconoscere, la consapevolezza dell'importanza che i documenti musicali possono avere nelle operazioni di restauro e

⁹ Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York-Chichester, Columbia University Press, 2004.

¹⁰ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Milano, Ricordi, 2009, p. 37.

¹¹ Una delle eccezioni virtuose in tal senso, anche se non riguardanti il muto, è l'archivio di film del Centro Sperimentale di Cinematografia a Roma, che presso la Biblioteca "Luigi Chiarini" custodisce due fondi relativi a compositori per il cinema, Carlo Savina e Angelo Francesco Lavagnino: fondi i cui materiali sono stati catalogati in modo da rimandare puntualmente alle pellicole a cui si riferiscono. Sul primo dei due fondi si veda M. Francesca Agresta (a cura di), *Arte e Mestiere nella musica per il cinema. Ritratto di un compositore: Carlo Savina*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2007.

preservazione dei film.¹² Esistono inoltre casi particolari di raccolte di musica per il muto gestite in sinergia con archivi di film, come le collezioni di musica per il muto conservate alla Library of Congress di Washington, DC, o al Museum of Modern Arts (MoMA) di New York,¹³ oppure la Eyl/Van Houten Collection presso il Nederlands Filmmuseum.¹⁴ Ma si tratta di eccezioni: e fino alla fine degli anni '80 in effetti non esistevano significative raccolte di musica per il cinema muto al di fuori di quella del MoMA.¹⁵ Questo stato delle cose sembra in apparente contrasto con la necessità di una «ricerca storica coscienziosa»¹⁶ che Altman raccomanda parlando dell'approccio contemporaneo al muto. Infatti, allo stato attuale delle cose, una ricerca sul muto svolta in un singolo archivio rischia plausibilmente di essere molto carente sul versante delle pratiche sonore e musicali.

Durante l'epoca del muto, i musicisti interagivano con i film restando accanto allo schermo, nell'ombra vicina alla luce del proiettore. È piuttosto ironico come oggi i discorsi sviluppati attorno alla loro musica siano nuovamente costretti in un'"ombra" – metaforica, stavolta – che sta ai confini della "luce" costituita dai moderni studi sul cinema muto, senza però poter ben interagire con essa. «È tempo», come ha scritto Altman, «di includere il suono nella rinascita storiografica del cinema muto»¹⁷.

¹² Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. An Introduction*, Londra, British Film Institute, 2000, p. 95.

¹³ Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894-1929: a Guide*, Washington, Library of Congress, 1988.

¹⁴ Theodore Van Houten, *Silent Cinema Music*, Buren, Frits Knuf Publishers, 1992.

¹⁵ Anderson, "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia", in *The Journal of Musicology*, vol. 5, n. 2, 1987, p. 257.

¹⁶ Altman, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ Ivi.

Le fonti d'epoca

L'idea di un grande archivio che raccolga esclusivamente musica per film è in realtà ben presente nei discorsi attorno al cinema già dagli anni '70.¹⁸ Tra i motivi per i quali un simile progetto non si è mai concretizzato, a parte le questioni teoriche e storiografiche a cui si è fatto prima riferimento, sono senz'altro da annoverarsi significative difficoltà pratiche.

Rimanendo anche solo sul piano del tipo di fonti da prendere in considerazione, senza trattare i molti problemi relativi al reperimento ed alla preservazione delle stesse ed alle inevitabili questioni legali legate all'acquisizione, immaginare un archivio della musica per il cinema muto significa concepire una raccolta organizzata di documenti che sia allo stesso tempo una biblioteca musicale ed una collezione di materiali estremamente eterogenea. La musica a stampa ospitata in questo archivio sarebbe infatti relativamente poca: le partiture originali per il cinema, nell'epoca del muto, furono un tipo di produzione assolutamente minoritaria, instauratasi per giunta solo a partire dagli anni 1907-1908¹⁹ nelle città più importanti dell'Europa o degli Stati Uniti, mentre i centri più piccoli, meno dotati in quanto a risorse artistiche, scelsero spesso di persistere in abitudini musicali basate su centoni di musica preesistente, pianificati o creati estemporaneamente nel contesto di improvvisazioni.²⁰ Le improvvisazioni²¹ non possono ovviamente aver lasciato altre tracce al

¹⁸ Robert Fiedel, "Saving the Score. Wanted: a National Film Music Archive", *American Film*, vol. 3, ottobre 1977, pp. 32, 71.

¹⁹ Altman, *op. cit.*, pp. 251-252..

²⁰ Ennio Simeon, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti, 1995, p. 117.

²¹ Come specifica giustamente Sergio Miceli, occorre ricordare che il termine "improvvisazione" riferito alla pratica dell'era del muto non implica che i tutti i musicisti (e in particolare i pianisti) del tempo fossero capaci di creazioni estemporanee, realizzate su ispirazione del flusso di immagini proiettate. «Molto più semplicemente, ciascuno

di fuori di occasionali testimonianze degli spettatori o degli stessi musicisti.²² Saranno dunque fonti quali libri, riviste, lettere o memorie personali a fornire al ricercatore informazioni utili in merito: fonti a cui l'archivio dovrebbe immaginare di garantire accessibilità. Per quanto riguarda gli altri aspetti della pratica musicale prevalente, basata su compilazioni pianificate, si avrebbe invece a che fare essenzialmente con *cue sheet* e repertori. I *cue sheet* sono, in estrema semplificazione, liste di suggerimenti musicali, più o meno dettagliati, riferiti ad un determinato film. Simili liste iniziarono a circolare specialmente su riviste statunitensi a partire dal 1909,²³ su impulso del settimanale *Kinetogram* della Edison Company.²⁴ Di nuovo, va sottolineato, si è di fronte ad un tipo di documento musicale certamente importante, ma che riguarda solo *una parte* dell'esperienza musicale del muto, limitata agli anni '10 e '20. Il *cue sheet* è comunque un documento prezioso, permettendo ancor oggi ricostruzioni attendibili di presentazioni musicali d'epoca; è inoltre di estrema importanza anche per l'archivista e per il programmatore di festival contemporanei, dato che spesso il *cue sheet* recava l'indicazione della velocità di proiezione di un film in termini di fotogrammi per secondo.²⁵

L'abitudine del suggerimento musicale diede poi origine a raccolte strutturate di "consigli" non più abbinati ad un solo film, ma ad "umori" e situazioni generiche, adattabili con buona approssimazione alle

ricorreva al proprio repertorio, letto o suonato a memoria, con piccoli adattamenti più o meno felici alla pellicola». Miceli, *op. cit.*, p. 40.

²² Si veda qualche esempio di testimonianze di questo tipo, riferite però più al contesto dell'esecuzione più che al contenuto delle improvvisazioni, in Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 57-59.

²³ Charles Hoffman, *Sounds for Silents*, New York, Drama Book Specialists, 1970, paragrafo "Moods of music... The cue sheet", senza numero di pagina.

²⁴ Calabretto, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ Brownlow, "Silent Films: What Was the Right Speed?," *Sight and Sound*, estate 1980, pp. 164-167.

circostanze narrative di una qualunque pellicola. Si indicavano, cioè, brani musicali che potevano funzionare come commenti per “battaglie”, “festività”, situazioni “umoristiche”, scene “d’amore” e via dicendo.²⁶ All’interno di queste raccolte, la musica richiesta poteva essere riprodotta per intero o solo citata, invitando dunque l’esecutore a compiere ricerche altrove. A questo filone di opere appartengono la *Sam Fox Moving Picture Music* Vol. I (1913) e la *Sam Fox Photoplay Edition* Vol. I (1920) e Vol. II (1922) di John Stepan Zamecnick, oppure *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924) e la *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925) di Ernö Rapée, e poi, in Germania, la *Kinothek (Kino-Bibliothek)* in sei volumi di Giuseppe Becce (1919), seguita poi nel 1927 dal fondamentale *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* redatto da Becce con Hans Erdmann e Ludwig Brav.

La composita documentazione sinora definita dovrebbe tuttavia essere completata da quella relativa alla musica dei primi anni del cinema: dalla fine del diciannovesimo secolo sino al 1910 circa. Si avrebbe a che fare allora con documenti ancor più eclettici e sfuggenti, ai quali tuttavia l’archivio non potrebbe rinunciare. In gran parte, si tratterebbe delle canzoni e dei brani popolari provenienti dal repertorio del *vaudeville*, che per un certo tempo convisse con il cinema,²⁷ proprio come in precedenza aveva convissuto con gli spettacoli ottici della lanterna magica e di dispositivi affini.²⁸ La contaminazione tra avanspettacolo e cinema rimase

²⁶ Si veda l’indice di Ernö Rapée, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, New York, Schirmer, 1924, pp. iv-xii.

²⁷ Q. David Bowers, *Nickelodeon Theatres and Their Music*, Vestal, Vestal Press, 1986, p. 6.

²⁸ Si pensi agli spettacoli basati sulle *song slides*, introdotti nel vaudeville negli anni ’90 dell’ottocento e passati poi al *nickelodeon* dal 1905 al 1913. Questo tipo d’intrattenimento prevedeva una proiezione di immagini da lastre di vetro dipinto, analoghe a quelle delle lanterne magiche. Su queste lastre potevano comparire riproduzioni di frontespizi di canzoni, oppure immagini evocanti situazioni descritte nel testo di queste. Dei musicisti in sala eseguivano le canzoni evocate dalle lastre; talvolta, lastre riportanti interi testi

evidente nelle piccole sale di provincia americane dette *nickelodeon*, che fecero persistere le maniere musicali del *vaudeville* accanto alla proiezione cinematografica. Queste maniere tuttavia comprendevano anche pratiche di sonorizzazione non musicale, usualmente in concomitanza ed a complemento delle esecuzioni: effetti sonori di varia natura, prodotti con mezzi rudimentali o con macchinari appositi, arricchivano l'esperienza del primo cinema, accompagnandosi talvolta alla voce esplicativa di un lettore di didascalie.²⁹ Il confine tra effetto sonoro e musica nel cinema delle origini era, in effetti, labile.³⁰

Un altro importante bacino di fonti a cui occorrerebbe attingere per documentare la storia della musica per il muto in generale, ed in particolare per il periodo delle origini, è poi quello della musica d'opera e degli spettacoli affini: operetta, balletto e commedia musicale. Ben prima che s'instaurasse il fenomeno dei cantanti professionisti prestati al divismo cinematografico,³¹ sancito definitivamente dal debutto di Geraldine Farrar nella *Carmen* di Cecil B. DeMille (1915),³² gli spettacoli operistici hanno contribuito in maniera non secondaria a fornire spunti narrativi al primo cinema. La familiarità di cui molte trame operistiche godevano, presso pubblici considerevolmente vasti, rendeva tali soggetti predisposti ad un sicuro successo. Al contempo, la musica d'opera godeva di parallela notorietà, grazie anche ad una circolazione domestica

permettevano al pubblico di unirsi alla performance. Altman, *Silent Film Sound*, cit., *Color Plates* (senza numero di pagina, tra pp. 182 e 183).

²⁹ Si veda Stephen Bottomore, "The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema", in Richard Abel, Rick Altman (a cura di), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 129-142, ed anche Altman, "The Living Nickelodeon", in *The Sounds of Early Cinema*, cit., pp. 232-240.

³⁰ Altman, "The Living Nickelodeon", cit., p. 237.

³¹ «Nel 1915, Hollywood stimava un grande cantante d'opera quanto un'odierna stella del cinema. Chiaramente, Hollywood aspirava alla posizione dello spettacolo operistico, "il massimo in grandezza drammatica... e splendore", per usare la parole di DeMille, e la musica venne usata per realizzare quest'aspirazione». Anderson, "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia", cit., p. 261. Traduzione mia.

di questo repertorio musicale veicolata da un fiorente mercato di riduzioni per voce e pianoforte, dedicate talvolta a singole arie celebri. La fortuna delle riduzioni d'opera faceva sì che, in effetti, esse venissero spesso utilizzate come "materia prima" per le compilazioni musicali destinate al muto, non necessariamente in simultanea con pellicole tratte da opere. L'incidenza di simili riduzioni è palesemente verificabile consultando l'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik*: la sua cospicua selezione operistica consiglia al musicista esclusivamente trascrizioni per pianoforte,³³ certamente in virtù della loro maggiore agilità, rispetto alle partiture orchestrali, ma anche in osservanza di una tradizione d'uso che evidentemente, nel 1927, era ben radicata nella pratica musicale del muto.

Infine, un ultimo ordine di fonti proviene da una particolare tradizione di musica per il muto che si tende spesso a tralasciare, uniformando erroneamente la presentazione musicale dei film in quell'epoca al monolitico modello del musicista (o dell'insieme di musicisti) impegnato in un'esecuzione dal vivo nei pressi dello schermo. In realtà, anche prima degli anni '30 sono esistiti sistemi di riproduzione meccanica del suono

³² Paul Fryer, *The Opera Singer and the Silent Film*, Jefferson, McFarland, 2005, p. 53.

³³ Si dà, ad esempio, il dettaglio delle riduzioni a cui fa riferimento la selezione (87 frammenti) dell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* riguardante le opere di Giacomo Puccini:

1. Gianni Schicchi, Fantasia Tavan (Ricordi)
2. La Fanciulla del West, Fantasia Gauwin (Ricordi)
3. La Fanciulla del West, Fantasia Tavan (Ricordi)
4. Manon Lescaut, Fantasia Luporini (Ricordi)
5. Manon Lescaut, Fantasia Tavan (Ricordi)
6. Manon Lescaut, Minuetto dell'atto II dalla Fantasia Tavan (Ricordi)
7. Suor Angelica, Fantasia Tavan (Ricordi)
8. Il Tabarro, Fantasia Tavan (Ricordi)
9. Le Villi, Fantasia Tavan (Ricordi)

Si tratta di trascrizioni comprese in Fantasie, ovvero composizioni che non ripropongono l'intera opera, ma ne assemblano momenti memorabili in una forma adatta all'esecuzione solistica, senza accompagnamento del canto.

utilizzati con profitto all'interno di sale cinematografiche, specialmente quando queste ultime non potevano, per motivi economici, sfruttare l'abilità di un esecutore in carne ed ossa. Costanti, poi, furono i tentativi di congegnare sincronizzazioni automatiche tra grammofono e proiezione cinematografica, sin dai tempi di Thomas Edison.³⁴ Il fonografo ed il disco furono reali protagonisti della musica per il muto,³⁵ e come tali dovrebbero essere rappresentati nell'archivio, aprendo una sezione di esso alla preservazione di pertinenti registrazioni sonore d'epoca. Altre volte, i dispositivi di riproduzione meccanica del suono erano tuttavia di diversa natura: «strumenti automatici, dalle pianole ai grandi carillon dotati di più strumenti azionati dall'aria compressa, dentro i quali erano alloggiati rotoli di carta perforata che riproducevano le composizioni musicali».³⁶ Anche tali rotoli avrebbero dunque necessità di trovare una loro adeguata sistemazione in una raccolta dedicata alla musica per il muto.

Un problema di metodo

Il lettore si sarà accorto, in base a quanto esposto, che le tipologie di materiali sinora suggerite pongono un importante problema di natura metodologica. Seguendo la distinzione che Paolo Cherchi Usai propone fra “fonti primarie” e “fonti secondarie” nella storiografia del cinema,³⁷ ci si

³⁴ Si veda William K. L. Dickson, *A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophone*, New York, The Museum of Modern Art, 2002, prima edizione 1895; Charles Mackenzie R. Balbi, *Talking Pictures and Acoustics*, Londra, The Electrical Review, 1932; Edward W. Kellogg, “A History of Sound Motion Pictures, First Installment”, in *The Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, 1955, pp. 291-302; Alexander Walker, *The Shattered Silents*, Londra, Elm Tree Books, 1978; Scott Eyman, *The Speed of Sound*, New York, Simon and Schuster, 1997; Andrew Sarris, *You Ain't Heard Nothing Yet*, New York, Oxford University Press, 1998.

³⁵ Ad esempio, si può ricordare il film *Faust and Marguerite* di Georges Méliès, concepito per essere accompagnato da un disco, suonato da un grammofono, contenente una selezione di brani dal *Faust* di Charles Gounod. Paul Hammond, *Marvellous Méliès*, Londra, Gordon Fraser, 1974, p. 58.

³⁶ Cherchi Usai, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Ivi, pp. 92-98.

renderà conto di come, in effetti, tra quanto elencato, siano solo i *cue sheet*, i repertori e le partiture scritte, assieme a talune registrazioni su vari supporti destinate a dispositivi meccanici, ad essere univocamente ed indiscutibilmente riferibili alla musica per il cinema muto. Si tratta, in sostanza, di tutti quei documenti nati in seguito all'istituzionalizzazione delle pratiche sonore del muto, creati esplicitamente per il cinema, e dunque in seguito al periodo 1907-1910. Tutto ciò che fu usato per il cinema prima di quel quadriennio cruciale, ma anche molto di quanto si suonò nelle sale successivamente, invece, non è chiaramente classificabile come fonte primaria o secondaria. Seguendo Cherchi Usai, fonti secondarie sarebbero tutte quelle testimonianze non direttamente riferite all'oggetto della ricerca, ma utili a ricostruire il contesto di quanto si sta studiando. In questo senso, tutta la musica prodotta durante il periodo del cinema muto – ma non *per* il cinema muto – sarebbe da considerarsi fonte secondaria, necessaria allo studioso per apprezzare il contesto musicale di coloro che furono addetti alla sonorizzazione dei film. A rigor di logica, simili fonti non dovrebbero dunque essere ospitate all'interno di una raccolta tematica dedicata ad un ben preciso tipo di produzione culturale. Ma quella musica “di contesto”, in realtà, entrò in larga misura anche nelle sale cinematografiche, benché magari in origine fosse stata concepita per altre destinazioni. Si è già accennato, rapidamente, all'esperienza dei *nickelodeon*; ma si esamini, a titolo esplicativo, anche il caso dei *cue sheet*. Questi “fogli di indizi”, come già spiegato, altro non erano che schematiche antologie di musica preesistente, chiamata a prestarsi alla causa del cinema. Se il *cue sheet* in sé è senz'altro una fonte primaria, è difficile chiamare la musica che esso invoca, per quanto non pensata per il cinema, fonte secondaria. La natura di queste fonti è ibrida, e sembra chiedere all'archivista e allo studioso il superamento della distinzione (altrimenti utilissima) tra fonte primaria e secondaria per questi

casi specifici. Non sembra possibile, in definitiva, pensare di limitare l'archivio alle sole fonti primarie, che andrebbero a fornire un'immagine assolutamente lacunosa della musica per il muto, permettendo inoltre il perseverare di alcuni importanti problemi nella ricerca in quest'ambito. Si può capire quest'ultimo punto considerando, ancora una volta, i *cue sheet*. Diventati importanti nella pratica musicale del muto a partire dal 1909, rimasero d'uso corrente sino ai tardi anni '20. Tuttavia, nonostante il loro peso nella storia della musica per il muto, il recupero contemporaneo di *cue sheet* è praticato sporadicamente. Esistono infatti numerose difficoltà che scoraggiano la ricerca ad avanzare in tale campo.³⁸ Non era raro, ai tempi del muto, che le compilazioni includessero rimandi a brani popolari o canzoni dalla scarsa circolazione, a cui oggi è arduo risalire. In assenza di archivi in cui lo studioso possa al contempo trovare la lista di riferimento e tutte le pagine di musica in essa citate, la ricostruzione di compilazioni resta per forza di cose un'attività di ricerca lunga, complicata e poco frequentata. Come spiega Gillian Anderson, già ai tempi del muto «i *cue sheet* avevano certamente degli svantaggi. Se un musicista non possedeva uno dei brani citati dal *cue sheet*, occorreva effettuare un rimpiazzo. Era necessaria un'enorme biblioteca di musica di scena».³⁹ Nondimeno, «con simili *cue sheet* ed una vasta biblioteca di musica di scena [...] i musicisti di sala potevano assemblare gli accompagnamenti

³⁸ A testimonianza di questo fatto, si può ricordare un esempio significativo: la ricostruzione del *cue sheet* originale di James C. Bradford per il film *Chang* (Merian C. Cooper, Ernest P. Shoedsack, 1927) presentata da Phil Carli alla 22^a edizione de Le Giornate del Cinema Muto. In occasione dell'esecuzione, la sera del 12 ottobre 2003 al Teatro Zancanaro di Sacile, Carli ha spiegato come «nel 2003 sia preferibile riscrivere un *cue sheet* completamente nuovo, piuttosto che ricostruirne uno originale». Per la sua ricostruzione, Carli si è avvalso di ricerche compiute con la moglie Alice Carli presso la George Eastman House, la Eastman Theater Orchestra Collection alla Eastman School of Music, la North Texas State University e la Capitol Theater Orchestra Collection alla New York Public Library. Tuttavia, alla fine della ricerca, solo 48 brani sui 51 richiesti da Bradford sono stati rintracciati: per i tre mancanti sono stati utilizzati dei «sostituti plausibili». (In proposito, si veda anche *Le Giornate del Cinema Muto, Catalogo 2003*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2003, reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=5365).

musicali specificati dai [...] compilatori dei *cue sheet*».⁴⁰ Una biblioteca di tale genere dovrebbe dunque essere concepita in stretto rapporto con l'archivio principale, includendo idealmente tutti i brani segnalati dai *cue sheet* preservati. Accanto a questi brani, si dovrebbe prevedere però anche una raccolta in continua espansione di musiche popolari, registrazioni d'epoca, rulli di pianola e simili, anche quando non citati da *cue sheet*. Non tanto per contestualizzare le ricerche e le collezioni principali, dunque con funzione di fonte secondaria, bensì per fornire materiale alternativo utile a "rimpiazzare" in maniera appropriata eventuali brani ormai perduti.

Naturalmente, agli archivisti si raccomanderebbe una pianificazione di tali collezioni a corollario dell'archivio principale *cum grano salis*. Ovvero, è evidente come nei *cue sheet*, così come nella pratica non scritta della musica del muto, potesse virtualmente essere rappresentato ogni tipo di musica mai concepito dall'inizio della storia sino agli anni '20. Non si richiederà dunque all'archivio della musica per il muto di trasformarsi in un impossibile deposito di secoli e secoli di documenti musicali. Sarà invece preferibile limitare la selezione a documenti relativi a quei repertori non cinematografici che tuttavia con il cinema muto, per varie ragioni, avevano relazioni particolari.

I repertori da privilegiare in tal senso sarebbero senz'altro quelli del teatro musicale inteso in senso lato: dall'opera al *vaudeville*. È infatti ormai accertato che, come ha riportato David Robinson, «l'operato del musicista teatrale era assai simile a quello del musicista cinematografico dell'era

³⁹ Anderson, *Music for Silent Films*, cit., p. xxxi. Traduzione mia.

⁴⁰ Ivi.

successiva».⁴¹ Questo era vero sia dal punto di vista pratico che da quello estetico. Come il futuro professionista prestato al cinema, infatti, il musicista teatrale fondava non di rado il suo operato su compilazioni di brani di repertorio. E tali brani, così come le eventuali composizioni originali, erano selezionati in accordo con generici “umori” o “atmosfera” ricorrenti nelle rappresentazioni sceniche, legandosi dunque all’azione in base a stereotipi emotivi di facile comprensione.⁴² Lo studio dei *cue sheet* cinematografici dimostrerebbe agevolmente la notevole incidenza della musica per il teatro nelle proposte musicali legate al cinema. È per questo motivo che nell’ideale archivio che si sta tentando di delineare occorrerebbe preventivare la presenza di un significativo ammontare di musica legata a queste tradizioni, comprensivo di opere non necessariamente citate in *cue sheet* a noi pervenuti. Per ottimizzare la selezione, ma anche per ragioni di coerenza storica, sarebbe ragionevole preferire la preservazione della musica d’intrattenimento prodotta simultaneamente al cinema muto e negli stessi luoghi dove il primo cinema si sviluppò: parchi di divertimento, teatri ospitanti spettacoli di vaudeville, *café chantant* e *cabaret*. Questo speciale sottoinsieme musicale era parte attiva nelle reciproche influenze che al tempo fervevano tra spettacoli di varietà e cinematografo. Ciò significa che, in una *performance* musicale al tempo del muto, citare una qualunque canzone tratta dal repertorio del *vaudeville* non significava solo sfruttare quel brano per accompagnare ed arricchire il film, ovvero per creare un rapporto audiovisivo. Significava anche, implicitamente, riaffermare la discendenza della *performance* cinematografica da ben precise tradizioni d’intrattenimento: tra questa particolare musica “di contesto” e il film

⁴¹ David Robinson, *Musica delle ombre – Music of the Shadows*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990, p. 67.

⁴² «I direttori di musica viaggiavano con un libro di “agitate”, di “lenti” – ovvero musica lenta per situazioni serie – di “patetiche”, di “lotte”, di “pive”, di *andante*. Questi pezzi, detti

esisteva cioè anche una interrelazione storica. Interrelazione che invece non sussisteva nel caso dell'uso di musica esterna al crogiolo artistico da cui il cinema prese le mosse, come la musica del repertorio cosiddetto "classico" – che pure era abbondantemente adoperata dal cinema muto. È questa "interrelazione storica", dunque, che giustificherebbe un'attenzione particolare dell'archivista nei confronti di documenti musicali di questo genere. Per quanto riguarda il caso specifico dell'opera lirica, si è già accennato ai collegamenti non trascurabili che sono intercorsi tra questo spettacolo ed il cinema muto. Al di là delle contaminazioni tra divismo operistico e cinematografico, ed ai passaggi di soggetti collaudati da palcoscenico a schermo, l'opera fornì anche un profluvio di materiale melodico con cui catturare la benevolenza del pubblico di nuovi melodrammi filmati. La riduzione cameristica o pianistica, come già ricordato, era il più agile mezzo con cui il musicista evocava le memorie delle varie *Violette* e *Mimì* ed il loro carisma emotivo: sarebbe dunque a queste pubblicazioni, e non ad edizioni integrali delle opere, che l'archivio dovrebbe dedicare spazio a beneficio dello studioso.

Le fonti contemporanee

C'è tuttavia dell'altro. L'archivio, infatti, per poter interagire efficacemente con collezioni di film preservati, non potrebbe esimersi dal conservare memoria anche dell'*ulteriore* era del muto – quella tutt'ora in corso. La moltiplicazione delle occasioni in cui pellicole mute vengono proiettate assieme ad appropriati accompagnamenti musicali, rispettosi delle maniere di sonorizzazione accertate storicamente, ha prodotto nuove serie di partiture, *cue sheet* ed improvvisazioni che pare ragionevole collocare accanto ai documenti che ne sono origine e fonte d'ispirazione

"melo", potevano essere adattati a qualsiasi situazione drammatica». James M. Glover,

primaria. Infatti, è ben accertato che associare ad un certo film muto una musica completamente nuova non è affatto un errore storico, anche nel caso in cui, all'epoca della realizzazione della pellicola, un compositore avesse speso le sue migliori energie creative nel tentare di afferrare perfette sincronie tra le sue idee sonore e le immagini proposte dal regista. «La musica per il cinema muto era un accompagnamento indipendente e mutevole»,⁴³ come ricorda Martin Marks: di sala in sala, molti musicisti differenti avevano l'opportunità di incontrare il medesimo film. In conseguenza di ciò, ogni film poteva ricevere un numero più o meno consistente di "interpretazioni" musicali alternative. Le interpretazioni contemporanee si collocherebbero dunque in piena continuità con le consuetudini d'epoca.

Si potrebbero avanzare, tuttavia, alcune obiezioni all'inclusione di una parte della "nuova" musica per il muto nell'archivio. Esistono infatti attualmente composizioni destinate a contesti di fruizione del muto che si basano su innovazioni tecnologiche successive al 1927. Molto semplicemente, succede che in determinate situazioni i film muti vengano proiettati assieme ad un commento musicale non eseguito dal vivo, ma registrato e sincronizzato. La musica registrata viene poi diffusa tramite altoparlanti: dispositivi la cui presenza in una sala cinematografica non denuncia soltanto un avanzamento tecnologico rispetto ai primi decenni del ventesimo secolo, ma anche una radicale ridefinizione dell'esperienza audiovisiva. Con il passaggio dal cinema muto al sonoro, infatti, si delineò per la prima volta «una differenza fondamentale tra una sala da concerto, che è uno spazio di produzione [...] ed una sala cinematografica, che è

cit. in Robinson, *op. cit.*, p. 67.

⁴³ Martin M. Marks, *Music and the Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 6. Traduzione mia.

uno spazio di riproduzione».⁴⁴ Con l'ingresso degli altoparlanti, nel cinema non c'è più spazio per le arti performative. A parte le implicazioni sociologiche e psicologiche che l'assenza di un esecutore in sala comporta, viene meno la ricca personalità ibrida dello spettacolo: quella che aveva portato a contaminazioni audaci e intelligenti quali il *Relâche* di Francis Picabia, René Clair e Erik Satie. O all'opera lirica *Lulu* di Alban Berg, destinata, ad epoca del sonoro già iniziata (fu elaborata tra il 1928 e il 1935), ad ospitare un film muto nell'Interludio tra la prima e la seconda scena dell'Atto II.⁴⁵ È suggestivo leggere nella sua incompiutezza (dovuta in realtà alla morte del compositore) un monito al cinema, a ricordare ciò che, dopo il muto, esso non potrà più tentare di essere. L'altoparlante, inoltre, costringe la musica a provenire da una singola fonte, appiattendolo la ricchezza spaziale del suono del cinema muto. L'utilizzo di serie di altoparlanti, nelle moderne sale cinematografiche dotate di suono *surround*, può restituire solo in parte la complessa sensazione di "presenza" acustica data dall'esecuzione dal vivo. Infine, l'arrivo degli altoparlanti muta anche la maniera in cui i corpi degli spettatori rispondono alle sollecitazioni acustiche: esistono infatti importanti differenze fisiche tra l'emissione sonora di un altoparlante e quella di uno strumento musicale.⁴⁶ In base a queste considerazioni, sembrerebbe allora scorretto aprire l'archivio a tutta quella musica per il muto concepita non per l'esecuzione dal vivo, ma per la registrazione e la riproduzione mediante moderne tecnologie audiovisive.

⁴⁴ Tomlinson Holman in Vincent Lo Brutto, *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport, Praeger Publishers, 1994, p. 204. Traduzione mia.

⁴⁵ Douglas Jarman, *Alban Berg, Lulu*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 33.

⁴⁶ Gianluca Sergi, "The Sonic Playground: Hollywood Cinema and its Listeners, in Melvyn Stokes, Richard Maltby (a cura di), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londra, British Film Institute, 2002, p. 125.

Nonostante questi problemi essenziali, è tuttavia necessario constatare come sia diventato normale accettare l'uso di suono registrato e di altoparlanti in alcune presentazioni contemporanee di film muti. Rimane assodato che tale "compromesso" non è affatto rispettoso di quella che doveva essere l'autentica sonorità del muto; e rimane altrettanto chiaro che sono da rigettare tutte quelle goffe operazioni di sonorizzazione in cui la registrazione di un commento sonoro avviene sulla stessa pellicola, come accade per i film sonori, occupando però parte dello spazio destinato al fotogramma con la colonna sonora ed alterando così l'aspetto del film. In più, bisogna rimanere realisticamente consapevoli del fatto che un'ipotetica "autentica sonorità del muto", nonostante ogni accuratezza filologica, è da considerarsi oggi irrimediabilmente perduta. Come ha scritto Cherchi Usai:

[È necessario] ricordare sempre che quello che si vedeva ai tempi della sua uscita era un film diverso. [...] L'equipaggiamento e la sala, lo schermo, le aspettative psicologiche del pubblico, le condizioni culturali ed economiche del tempo non possono essere riprodotti o rammentati, nemmeno approssimativamente.⁴⁷

Dunque, le presentazioni contemporanee di film muti sono da intendersi sempre e comunque "tradimenti", anche se con diversi gradi di "gravità", di trascorsi storici inafferrabili. La scelta di dotare oggi un film muto di audio sincronizzato e registrato non è il più irrazionale di questi "tradimenti", essendo giustificata da una serie di vantaggi pratici. Un film muto dotato di musica preregistrata può essere proiettato in qualunque cinema, senza aver bisogno di interpreti che suonino dal vivo. E, naturalmente, un film così preparato può essere trasferito in videocassetta, DVD o persino in

⁴⁷ Cherchi Usai, *op. cit.*, p. 160.

Blu-ray Disc,⁴⁸ ai fini di una fruizione privata – che pure porta il muto in contesti assolutamente incongruenti rispetto a quelli delle sue origini. Dunque la musica registrata, nei fatti, favorisce la circolazione contemporanea del cinema muto. Ma soprattutto, al di là di questo significativo vantaggio materiale, la musica registrata fissa una volta per tutte le strategie audiovisive concepite in relazione ad un determinato film. Per un futuro storico della musica per il muto, interessato alla produzione successiva al 1980, le sincronizzazioni tecnologiche contemporanee non potranno che costituire documenti preziosi: da un lato come semplice testimonianza di una particolare abitudine cinematografica, dall'altro come certificati privi di ambiguità della maniera in cui un determinato artista aveva interpretato i ritmi e le necessità comunicative di una certa pellicola. La ricostruzione della sincronia tra un film ed un commento musicale è infatti, notoriamente, uno dei compiti più onerosi e più soggetti ad errori che spettano allo studioso della prassi sonora del muto.⁴⁹ Le sincronizzazioni permesse dalla tecnologia contemporanea potranno ragionevolmente evitare, o quantomeno alleviare, simili fatiche ad un ricercatore dell'avvenire. Non solo: contribuiranno a preservare i risultati di studi sulla sincronia effettuati nel nostro presente nei confronti di opere dell'epoca del muto. Appare dunque sensato e consigliabile includere anche registrazioni di composizioni destinate alla riproduzione, e non solo all'esecuzione dal vivo, in un archivio della musica per il cinema muto.

⁴⁸ L'utilizzo dei supporti tecnologici più avanzati nella fruizione del cinema muto in ambito domestico è in effetti auspicabile. Come ha avuto modo di dire Frank Strobel in occasione del seminario dedicato al nuovo restauro di *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), tenutosi a Bologna nel contesto della FIAF Summer School il 3 luglio 2010, il suono multi traccia e ad alta definizione dei moderni Blu-ray Disc fornisce un'esperienza acustica della musica per il muto che si approssima abbastanza bene a quella "originale" dell'esecuzione dal vivo.

⁴⁹ Si legga quanto scrive Luciano Berriatúa sulle incertezze e i travisamenti nella ricostruzione della musica di Hans Herdmann per *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) in *Nosferatu. Un film Erótico-Ocultista-Espiritista-Metafísico*, Valladolid, Divisa Ediciones, 2009, pp. 303-308.

In analogia con quanto osservato a proposito delle fonti relative all'era del muto vero e propria, si troverà di nuovo, anche per le produzioni musicali della contemporaneità, la necessità di affrontare il problema delle fonti primarie e delle fonti secondarie. Per verificare in che termini si ponga la questione in questo caso è senz'altro utile esaminare in dettaglio che tipo di documenti produca un musicista per il muto oggi nel corso della sua attività. Donald Sosin, pianista e compositore americano tra i più attivi nella moderna pratica della musica per il muto, nel corso della sua più che trentennale carriera ha ad esempio prodotto:

- una piccola quantità di musica a stampa, comprendente partiture quali quella del 2001 per *East Side, West Side* (Allan Dwan, 1927), o quella del 2007 per *Way Down East* (David W. Griffith, 1920);
- un grande ma imprecisato ammontare di file in formato MIDI, utilizzati in special modo per la composizione di musica destinata ad edizioni di film in DVD;
- centinaia di registrazioni di improvvisazioni al pianoforte, raccolte a partire dai primi anni '90 con mezzi molto diversi (cassette, minidisc, file in formato mp3, file in formato Quick Time, alcuni dei quali includenti delle riprese video);
- centinaia di *cue sheet* ed abbozzi personali, raccolti in serie di quaderni.⁵⁰

Tutti i documenti di questo sommario elenco sono senz'altro fonti primarie. Si noterà, però, come la presenza di *cue sheet* sottintenda senz'altro riferimenti a musica non strettamente scritta per il cinema muto. Il rapporto che il *cue sheet* contemporaneo può instaurare con la musica del suo tempo è tuttavia ben diverso da quello tra il *cue sheet* d'epoca e la musica

del primo novecento. Si è già parlato del tipo di “interrelazione storica” esistente tra il muto e la musica per *café chantant*, *vaudeville* e spettacoli simili. Questo tipo di interrelazione non esiste tra il muto ed analoghi contesti di creazione musicale contemporanei. Il cinema muto è, dal punto di vista della produzione di pellicole, lingua morta: non esistendo più di fatto tale cinema, non esistono nemmeno ambiti dell'intrattenimento musicale che oggi possano essere direttamente coinvolti in un rapporto vitale con esso. È possibile, certo, immaginare di utilizzare idiomi musicali dell'oggi a commento di un film muto d'epoca; ma questi idiomi instaurano un rapporto con il film circoscritto alla singola proiezione ed alla singola *performance*, senza essere in nessun modo parte dei precedenti che hanno portato alla definizione del particolare linguaggio visivo con cui quel film si sta esprimendo. Non esiste dunque interrelazione storica generale, ma unicamente un rapporto audiovisivo particolare.

Per quanto riguarda la parte dell'archivio destinata alla produzione contemporanea, il problema di metodo relativo alle fonti secondarie dunque non sussisterebbe. La musica non cinematografica utilizzata per il cinema e posteriore al 1930 circa sarebbe comunque per lo storico del futuro una fonte non secondaria (ancorché non propriamente primaria), ma ai fini di snellire e razionalizzare il lavoro dell'archivista essa potrebbe sensatamente essere lasciata all'esterno della catalogazione.

Nondimeno, un facile accesso a musica non contenuta nell'archivio, o quantomeno un ausilio ad una sua rapida localizzazione, sarebbe di grande vantaggio per il fruitore dell'archivio. Un accesso ai cataloghi di altre biblioteche musicali non cinematografiche, tramite moderni mezzi informatici, potrebbe essere la soluzione migliore da prendere in

⁵⁰ Da un messaggio di posta elettronica inviato da Sosin all'autore del presente lavoro in

considerazione in proposito. A dir la verità, il collegamento informatico tramite la rete Internet si presenta come lo strumento più plausibile per poter costruire e gestire la raccolta di materiali che si è tentato di definire fino a questo punto. Già nel 1997, Marks aveva avanzato un'ipotesi ancor oggi degna di attenzione:

[...] considerati i costi di acquisizione, catalogazione e mantenimento di simili collezioni, per molti anni l'unico approccio realistico potrebbe essere impegnarsi in un archivio "web": una rete cooperativa di studi cinematografici ed istituzioni [...]. L'idea potrebbe sembrare troppo ambiziosa, ma non è inconcepibile, considerati gli esili legami che già connettono l'American Film Institute alla Library of Congress, e gli archivi di tutto il mondo ad una Federazione Internazionale.⁵¹

Un archivio virtuale, accessibile tramite Internet e nascente dalle collezioni parziali tuttora sparse tra le nazioni potrebbe configurarsi come fattibile alternativa alla dispendiosa fondazione *ex novo* di una collezione copiosa ed eterogenea come quella sulla quale si è ragionato sinora. Anche se, tuttavia, come faceva notare Robert Fiedel già alla fine degli anni '70, parlando dei soli Stati Uniti, «il fatto che uno stanziamento per la preservazione della musica per film non sia stato ancora approvato è particolarmente frustrante, considerato quanto il lavoro effettivo sarebbe economico se comparato ai costi per la preservazione dei film».⁵² Accanto a queste argomentazioni, va notato come l'accessibilità delle collezioni dell'archivio in formato digitale, tramite terminali informatici, verrebbe incontro in maniera sensata alle esigenze del moderno musicista per il muto, il quale raramente è oggi legato ad una determinata sede. Esistono i cosiddetti "resident accompanist", che prestano le loro competenze

data 2 novembre 2009.

⁵¹ Marks, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁵² Fiedel, *op. cit.*, p. 71.

regolarmente a rassegne o cineteche specifiche (ad esempio, ciò accade alla Cinémathèque Royale de Belgique); ma solitamente, i musicisti per il muto sono artisti “itineranti”, che si recano là dove le loro prestazioni sono richieste. La possibilità di raggiungere l’archivio virtualmente diventerebbe dunque di fondamentale importanza.

Vantaggi

I benefici che potrebbero derivare da un archivio così essenzialmente delineato sono molteplici. Come si è già accennato, alcuni delle ricadute più immediate interesserebbero gli studi teorici.⁵³ La maggiore facilità d’accesso ai documenti musicali del muto, altrimenti tendenti ad essere «dispersi tra collezioni private, biblioteche e studi cinematografici, spesso non catalogati»,⁵⁴ favorirebbe ulteriori sviluppi della ricerca nell’ambito, sia dal punto di vista della ricostruzione di un panorama storico più preciso riguardante la musica per il muto, sia nel settore dell’analisi audiovisiva, ancora decisamente poco sviluppato in questo specifico settore.⁵⁵ Dalla

⁵³ Anderson, “The Silent Film Score: a Potent New Source of Information for Film Scholars”, in Miceli (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Musica & Cinema*, Siena, 1990, pp. 35-45.

⁵⁴ Marks, *op. cit.*, p. 7. Traduzione mia.

⁵⁵ Le analisi audiovisive relative a singoli film muti sono abbastanza rare e tendono, per forza di cose, a concentrarsi su titoli esemplari, che in virtù della loro fama hanno goduto di proiezioni più frequenti, oppure sono stati resi disponibili per l’*home video* con musica opportunamente sincronizzata. Inoltre, tali analisi preferiscono film dotati di partiture complete: film cioè per i quali siamo in possesso di informazioni ragionevolmente certe e complete sui rapporti tra musica ed immagine ideati dagli autori dell’opera. In questo filone si collocano per esempio le analisi compiute da Marks della musica di Camille Saint-Saëns per *L’Assassinat du Duc de Guise* (*L’assassinio del Duca di Guisa*, André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908), di quella di Joseph Carl Breil per *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, David W. Griffith, 1915) o di quella di Erik Satie per *Entr’acte* (René Clair, 1924), accompagnate però, va aggiunto, ad analisi di testi più rari quali le musiche di autore incerto per le proiezioni Bioskop di Max Skladanowsy (1895-1896) o quelle di Walter C. Simon per *An Arabian Tragedy* (Sidney Olcott, 1912) (si veda Marks, *op. cit.*); si possono poi citare alcune analisi parziali di Ennio Simeon, tra le quali si ritrovano ancora *L’assassinio del Duca di Guisa* ed *Entr’acte* (Simeon, *op. cit.*, pp. 120-129). Analisi compiute su ricostruzioni di compilazioni o *cue sheet* – quindi non partiture propriamente dette, ma liste rinvianti a brani preesistenti – non sono invece praticamente

disponibilità simultanea di musica d'epoca e musica moderna, e magari di illustrazioni musicali distinte realizzate per un medesimo film a distanza di anni, potrebbero inoltre prendere impulso ricerche comparative, oggi decisamente rare:⁵⁶ confronti tra le letture date da artisti differenti ad un comune testo audiovisivo, utili ad approfondire gli studi sull'interpretazione musicale del cinema muto.

Altri vantaggi andrebbero a favore delle attività di preservazione dei film. Non è insolito, infatti, che taluni materiali musicali conservino traccia della struttura originaria di un film – o almeno, di quella che esso aveva quando fu presentato con quella determinata musica – sotto forma di riferimenti verbali all'azione sullo schermo o alle didascalie in corrispondenza di certi passaggi musicali. Questi riferimenti servivano al musicista a sincronizzare con precisione la sua esecuzione con la proiezione; all'archivista contemporaneo, servono invece ad ottenere un sommario attendibile del film, e dunque una serie di linee guida di utilità insostituibile, nel caso ci si trovi a lavorare con copie lacunose o montate in maniera non attendibile.⁵⁷ Il recente nuovo restauro di *Metropolis*, compiuto nel 2010 da Martin Koerber, Frank Strobel e Anke Wilkening sulla base di materiali ritrovati presso il Museo del Cine Pablo C. Ducros

mai state compiute. Questo può in parte essere dovuto a questioni di metodo: si può ritenere poco pertinente effettuare analisi audiovisive su testi che non presentano rapporti suono-immagine univoci, ma approssimativi. In realtà, il fatto stesso che esista un rapporto documentato, per quanto flessibile e dai contorni più o meno vaghi, sembra poter giustificare una prospettiva analitica. La vera ragione alla base di tale assenza in letteratura pare invece più plausibilmente essere la difficoltà nel rintracciare tutta la musica a cui le compilazioni fanno riferimento. Infine, sulla musica per il muto contemporanea – che sia basata su partiture, *cue sheet* o improvvisazioni – la letteratura analitica è praticamente inesistente.

⁵⁶ L'autore del presente lavoro ha tentato una proposta di ricerca comparativa in *Metapartiture. Comporre musica per i film muti*, Mestre, Cinit, 2007. Le opere prese in esame sono state le partiture di Gottfried Huppertz e di Bernd Schultheis per *Metropolis*, e quelle di Joe Hisaishi e Robert Israel per *The General (Come vinsi la guerra)*, Buster Keaton e Clyde Bruckman, 1927).

⁵⁷ Anderson, "Lillian on the Rocks. D. W. Griffith's *Way Down East* in Italy", in *Performing Arts at the Library of Congress*, Washington, Library of Congress, 1992, pp. 89-90.

Hicken nel 2008, si è ad esempio in parte avvalso delle indicazioni presenti nella partitura originale di Gottfried Huppertz per stabilire dove inserire le scene sinora ritenute perdute della pellicola di Lang.⁵⁸

In terzo luogo, l'archivio sarebbe naturalmente una risorsa per i professionisti contemporanei della musica per il muto. Un *corpus* di materiali musicali così ampio e dal facile accesso si trasformerebbe in una fonte di continua ispirazione, oltre che di riferimento inestimabile per lo studente di musica interessato a costruirsi una consapevolezza nei confronti dei trascorsi di quest'arte. Sempre a vantaggio del musicista d'oggi, l'archivio faciliterebbe l'individuazione critica ed il riconoscimento delle varie personalità artistiche attualmente operanti nell'ambito. Si scrive infatti ancora relativamente poco a proposito dei vari autori che contribuiscono alla moderna pratica musicale del muto, ed uno dei motivi di questa "disattenzione" è senz'altro l'impossibilità di percepire, per chi non segua costantemente determinati festival e rassegne, i molteplici percorsi artistici attualmente in via di sviluppo. Le partiture, i *cue sheet* e le improvvisazioni solo in sporadici casi vengono stampati o pubblicati tramite audiovisivi. L'archivio, invece, offrirebbe a chiunque desideri ricostruire la carriera di un determinato artista la possibilità di ottenere informazioni complete.

Una possibilità

Si sono delineati, sino a questo punto, contenuti e finalità dell'archivio, dando anche alcuni accenni su quelle che potrebbero essere le modalità di gestione ed accesso tramite tecnologie informatiche. Sarebbe sensato, a questo punto, considerare se tale vasto ed indubbiamente complesso

⁵⁸ *Il Cinema Ritrovato, 24ª Edizione*, Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 2010, pp.

quadro presenti dei margini di realizzabilità pratica, o se invece sia destinato a rimanere pura utopia accademica, come in effetti esso è sin dagli anni '70.

Una possibilità, in realtà, sembra esistere. Essa è legata ad uno dei centri culturali che maggiormente hanno contribuito alla rinascita del muto dopo 1980, e che è attualmente uno dei gangli nodali del dialogo internazionale tra archivi cinematografici e pratica musicale. Si tratta de Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, festival inaugurato nell'anno 1982 e prossimo a raggiungere la trentesima edizione, nel 2011.

Fondato e poi sviluppatosi negli anni grazie al coordinamento di archivisti, storici e collezionisti, tra cui si possono ricordare Aldo Bernardini, Davide Turconi, Paolo Cherchi Usai, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Kevin Brownlow e David Robinson, il festival ha sin dagli esordi richiesto la presenza di abili interpreti accanto allo schermo, per completare la programmazione cinematografica con commenti musicali di buona plausibilità storica e di alta qualità artistica. Dopo poche edizioni, Le Giornate del Cinema Muto furono in grado di iniziare a sostenere la creazione di partiture originali, scritte appositamente per il festival, prevedenti organici sempre più articolati: un cammino iniziato idealmente nel 1985, con la proiezione del film *Consuelita* (Roberto Roberti, 1925) accompagnato da un lavoro per due pianoforti ideato da Ennio Morricone, alla presenza del compositore e del figlio del regista della pellicola, Sergio Leone. Le Giornate del Cinema Muto iniziarono inoltre sin dal 1984 ad ospitare riproposizioni di partiture contemporanee particolarmente pregiate già eseguite in altre circostanze, fornendo così nuove preziose occasioni alla divulgazione di tali opere. I due estremi di tale percorso

sono costituiti, ad oggi, dalla ricostruzione di Berndt Heller della musica di Hans Erdmann per *Nosferatu* (1922) di Friderich Wilhelm Murnau, utilizzata per la prima volta a Berlino il 20 febbraio 1984 e riproposta a Pordenone il 6 ottobre dello stesso anno,⁵⁹ e la partitura di Carl Davis per *Wings* (William A. Wellman 1927), presentata al London Film Festival nel 1993⁶⁰ e portata a Pordenone il 9 ottobre 2010.

A partire dal 2003, all'attività di produzione di eventi musicali si è accompagnato un investimento nella formazione di giovani artisti. Da quell'anno si è infatti inaugurata la SMI – Scuola di Musica e Immagine, poi divenuta Pordenone Masterclasses: seminari di alta specializzazione nell'improvvisazione al pianoforte per il muto, tenuti da alcuni degli artisti che collaborano con il festival e destinati a studenti, o anche a pianisti affermati ma desiderosi di far esperienza nella musica per il muto. Grazie a quest'iniziativa, la pratica della musica per film in Pordenone sta infine assumendo una fisionomia speciale: benché gli autori che negli anni hanno concorso alla formazione del repertorio del festival non siano "resident accompanist", il loro impegno didattico costante e la formazione di nuovi musicisti, debuttanti proprio in Pordenone, stanno definendo i lineamenti di un'autentica "scuola" dai connotati stilistici peculiari. L'archiviazione delle produzioni artistiche di tale "scuola" si presenta dunque certamente come una necessità, così come la disponibilità, a scopi didattici, delle opere o delle registrazioni di esecuzioni dei "maestri" che insegnano o che hanno portato il loro contributo a Pordenone. Vista la sua riconosciuta centralità negli odierni itinerari internazionali di questi musicisti, e visti i suoi agevoli contatti con tutti i più importanti archivi e cineteche del mondo, Le Giornate del Cinema Muto appaiono dunque

⁵⁹ Silvana Vassilli (a cura di), *Nosferatu*. Programma di sala per la proiezione a Pordenone del 6 ottobre 1984.

oggi l'istituzione che più logicamente potrebbe farsi carico della progettazione e realizzazione di un archivio come quello di cui si è speculato.

E, in effetti, Le Giornate del Cinema Muto hanno già offerto un segno positivo in tal senso. Ciò è avvenuto nel 2009, all'interno di un'altra rilevante iniziativa "educativa" intrapresa dal festival: il Collegium, ossia un seminario internazionale di studi teorici sul cinema muto aperto ogni anno a una selezione di giovani studiosi. Durante i giorni del festival, i membri del Collegium sono invitati a dialogare quanto più possibile con i professionisti del settore presenti a Pordenone, in modo da raccogliere informazioni da utilizzarsi poi in un *paper* a conclusione dell'esperienza formativa, ossia un articolo i cui contenuti siano basati sulla programmazione e sull'esperienza de Le Giornate del Cinema Muto.

Chi scrive ha avanzato l'idea dell'archivio come argomento per il proprio *paper*, in quanto partecipante all'XI Collegium. Dopo aver verificato l'esistenza di un interesse reale attorno all'argomento tramite colloqui con artisti quali Neil Brand, Donald Sosin, John Sweeney, Maud Nelissen, Phil Carli e Günter Buchwald, lo spunto di ricerca è stato sottoposto al prof. Paolo Cherchi Usai. L'idea è stata accolta con attenzione, e immediatamente ampliata al di là della sua formulazione originale, che si limitava a considerare la produzione musicale del solo festival ed era unicamente destinata allo sviluppo di un breve *paper*. In data 10 ottobre 2009, un comunicato stampa ufficiale ha dunque annunciato la futura fondazione, in Pordenone, di un archivio della musica per il cinema muto.⁶¹

⁶⁰ Carl Davis *et al.*, *The Silents*, libretto accompagnante l'omonimo CD, Silva Screen Records, 2000, p. 8.

⁶¹ Il comunicato è stato originariamente pubblicato al seguente indirizzo:

Il presente lavoro di tesi nasce dunque come conseguenza di tale concreta possibilità offerta da Le Giornate del Cinema Muto, e in seguito all'interessamento dell'Università di Padova al progetto, mediante la persona del prof. Alberto Zotti Minici. Il senso di questa ricerca è quello di offrire un punto di partenza a un itinerario che, si spera, possa infine condurre alla creazione dell'archivio.

Per via di queste premesse, è dunque evidente come prima di elaborare strategie per mettere in comunicazione gli archivi parziali già esistenti, e prima di affrontare il difficile problema della gestione di fonti delle nature più diverse, sia utile ricostruire il lascito documentario de Le Giornate del Cinema Muto: ossia l'insieme di testimonianze che giustifica l'iniziativa del festival in questo settore e che si troverebbe a rappresentare uno dei

http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/giornate/comunicati/comunicati_2009.html#10ottobre2009_27.

Il testo era il seguente:

10 ottobre 2009 [27]

ALLE GIORNATE NON SOLO RESTAURO DI FILM ANCHE LA MUSICA SI PUÒ CONSERVARE

L'edizione 2009 delle Giornate del Cinema Muto sarà ricordata anche per la nascita di un importante progetto, quello della creazione di un archivio della musica per il cinema muto. È un'iniziativa senza precedenti, volta alla creazione di un repertorio contenente tutti i dati delle partiture create negli ultimi decenni per il festival e in altre manifestazioni analoghe. L'archivio si propone inoltre di raccogliere, catalogare e rendere disponibili i documenti storici relativi alla musica per il cinema realizzati anche all'epoca del muto.

L'idea è emersa nel corso del Collegium, che riunisce studenti e ricercatori da tutto il mondo, grazie a uno dei suoi partecipanti, Marco Bellano, dottorando all'Università di Padova, diplomato in pianoforte e studente di composizione al Conservatorio di Vicenza, nonché autore del libro *Metapartiture - Comporre musica per i film muti* (Cinit, 2007), breve studio sulle potenzialità dello scrivere oggi musica per il cinema muto e che, per uno stesso film, mette a confronto le nuove composizioni con le vecchie partiture.

Paolo Cherchi Usai, del direttivo del festival, ha commentato: "l'Archivio della musica per il cinema muto è un progetto che riflette e ben rappresenta l'impegno pluridecennale delle Giornate del Cinema Muto nella valorizzazione della componente sonora del cinema dei primi decenni e si annuncia come una preziosa opportunità di stimolare la creazione di nuove idee e nuovi talenti musicali in Italia e all'estero."

corpus di più frequente consultazione, considerate le necessità didattiche di cui si è detto. Alla ricerca di una strategia d'approccio al problema che sia efficiente e dai risultati rapidi, si è infine compreso come la maniera più logica di procedere sia quella di individuare innanzitutto una singola tipologia di documenti, fortemente rappresentativi delle attività svolte sinora dal festival. La collezione che meglio risponde a questi requisiti è quella della musica scritta presentata a Pordenone: le composizioni d'epoca o quelle contemporanee, le commissioni o i recuperi di presentazioni avvenute altrove, accomunati tutti dal fatto di essere reperibili sotto forma di partiture, su supporti cartacei o digitali, e di essere stati eseguiti almeno una volta durante le passate edizioni del festival.

Tramite contatti diretti con gli artisti, e con l'ausilio della documentazione audiovisiva delle passate edizioni de Le Giornate del Cinema Muto conservata presso la Cineteca del Friuli di Gemona, si è infine disegnato un primo profilo artistico della "scuola" di Pordenone, elaborando un catalogo di composizioni per film, ciascuna delle quali commentata singolarmente. Il catalogo costituisce la seconda parte della tesi, a seguito di una prima sezione dedicata ad alcuni lineamenti storici e teorici su cui lo studio delle partiture si è basato.

Questo catalogo non è, ovviamente, un archivio. Spera tuttavia di essere quantomeno una mappa che possa guidare i primi passi verso l'organizzazione del progetto, oltre ad essere un tentativo di recupero di una parte essenziale della memoria storica de Le Giornate del Cinema Muto, della quale per lungo tempo non si sono conservate testimonianze tangibili e accessibili, nonostante il considerevole impegno del festival sul fronte musicale. E si spera, infine, che questa ricerca arrivi quantomeno a suggerire uno dei risultati più essenziali a cui potrebbe condurre l'archivio:

la riconsiderazione della musica per il cinema muto come fenomeno artistico singolare, da studiarsi con strumenti specifici, e non più come semplice predecessore della musica per il sonoro. Il catalogo del festival di Pordenone, se confrontato con l'intero repertorio musicale del muto, ricostruisce una rassegna che appare certamente di piccola scala: ma anche nell'ambito di queste dimensioni contenute, l'accostamento e lo studio delle partiture cinematografiche di compositori passati e presenti è sufficiente a rendere percepibile una serie di strategie audiovisive del tutto speciali, strategie che il cinema sonoro ha rimpiazzato o semplicemente perduto. Ma questo, si ripete, è solo un primo passo: un indizio di quale considerevole potenziale conoscitivo possa portare agli studi storici ed estetici sul cinema la preservazione della musica per il muto.

PARTE PRIMA

Prassi ed estetica della musica per il cinema muto

1. Proposte storiografiche

La musica per il cinema muto nasce prima del cinema stesso. Un'affermazione come questa sembra un evidente paradosso: se una "musica" è concepita "per" un'altra forma espressiva, non si capisce come essa possa esistere precedentemente all'arte della quale è al servizio.

Nel significato paradossale di quelle parole si nasconde tuttavia qualcosa di molto importante, che può aiutare a scoprire le radici di molti degli equivoci storiografici che ancora oggi persistono attorno alla musica per il muto.

Per comprendere la natura del problema occorre partire proprio dall'espressione "cinema muto". Come già sottolineato nel capitolo introduttivo, i nuovi sviluppi della storiografia del cinema iniziati attorno al 1980 hanno a più riprese invitato a riconsiderare assunti considerati da lungo tempo di indubbia validità. Così, quello che prima era sostanzialmente considerato un periodo dominato da una maniera espressiva omogenea, sorta nel 1895 e tramontata nel 1927, è stato progressivamente rivelato come un arco temporale attraversato da pratiche cinematografiche multiformi, non necessariamente in diretta relazione tra loro e di sicuro non strettamente legate da nessi evolutivi di causa-effetto. Si consideri, ad esempio, il "cinema delle attrazioni", ossia quella ricca corrente del cinema delle origini nella quale, seguendo Tom Gunning e André Gaudreault,⁶² si trovano raccolte tutte le pellicole il cui scopo principale è lo spettacolo ottico e la messa in scena di situazioni destinate a indurre stupore. È quel cinema di trucchi e *féeries* di cui fu

⁶² André Gaudreault, Tom Gunning, "Le Cinéma des premier temps: Un défi a histoire du film?", in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (a cura di), *Histoire du cinema: Nouvelles approches*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63.

maestro Georges Méliès, ma al quale appartengono anche le creazioni di James Stuart Blackton, Segundo de Chomón e Émile Cohl, solo per citare alcuni degli autori più significativi in proposito. I film di Méliès precedono, cronologicamente, quelli degli altri tre cineasti citati; ma in nessun modo si possono ritenere questi ultimi come “successori” del primo. Le cinematografie di questi quattro autori non facevano affatto parte di un percorso culturale unico e coerente. Chi elaborava certi tipi di idee visive ed espedienti tecnologici nei primi anni del cinema raramente era a conoscenza di quanto, in altri paesi, era già stato fatto nello stesso campo. Non erano insoliti i casi di trovate sviluppate in assoluta indipendenza, anche a distanza di anni, ma conducenti a risultati estetici affini. Così, se da un lato sappiamo che Cohl ha elaborato la sua tecnica di disegno animato dopo aver visto le animazioni di scatti fotografici presenti in *The Haunted Hotel* di Blackton (1907),⁶³ non abbiamo documenti che ci confermino la derivazione di questo film da *El Hotel eléctrico* di Chomón,⁶⁴ che presentava un soggetto estremamente simile a quello di Blackton e si basava su un armamentario di trucchi animati affini. *El Hotel eléctrico*, infatti, è di datazione incerta (1905-1907); ma è comunque posteriore a film di Méliès che elaboravano effetti basati su sequenze ordinate di fotografie. In uno di questi, *Le mélomane* (1902), un episodio in cui alcune note musicali appaiono in sequenza su un pentagramma sembra dimostrare già una consapevolezza nei confronti di procedimenti definibili a buon diritto di animazione. Eppure, Chomón sostiene di aver scoperto personalmente e per puro caso il principio base dell'animazione cinematografica nel suo laboratorio, a causa di una mosca ripresa in posizioni diverse su alcuni cartoni recanti dei titoli

⁶³ Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2006 (1994), p. 9; Pierre Courtet-Cohl, Bernard Génin, *Émile Cohl- L'inventeur du dessin animé*, Sophia-Antipolis, Omniscience, 2008, p. 83.

⁶⁴ Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*, Cambridge, MIT Press, 1987, p. 24.

fotografati e poi inclusi in un film.⁶⁵ È curioso come la storia di Chomón ricalchi quella che raccontò Méliès a proposito dell'evento che gli permise di comprendere il meccanismo di base dietro al "trucco" cinematografico: un arresto accidentale della macchina da presa, che non avendo ripreso una parte dei movimenti delle persone e degli uccelli inquadrati aveva dato vita a un film con strane sparizioni e metamorfosi subitane dei soggetti.⁶⁶ Ma Méliès e Chomón, a quanto pare, non furono gli unici che la sorte volle iniziare alle "attrazioni" cinematografiche fatte di animazioni di oggetti: trucchi simili, infatti, si possono trovare anche in *Matches: An Appeal* (1899), un film di propaganda del britannico Arthur Melbourne Cooper, ed anche nel più celebre *The Teddy Bears* (1907) di Edwin S. Porter. Infine, tornando al cinema di Cohl, c'è da notare come una tecnica di disegno animato destinata a spettacoli di proiezione di immagini in movimento fosse in realtà già stata sperimentata da Émile Reynaud a partire dal 1892 per le sue *pantomimes lumineuses*, spettacoli che però sono tradizionalmente relegati all'ambito precinematografico.

Il fatto che queste opere e tali cineasti sembrano presentare dei legami tra di loro è forse, dunque, pura illusione, poiché ciascuno dei risultati di cui si è detto è tendenzialmente frutto di circostanze indipendenti. Come si può vedere, non solo il "cinema muto" non era un fenomeno lineare e internamente coeso; non lo erano nemmeno le sue "componenti", tra cui quella identificata come "cinema delle attrazioni" è solo una delle tante. Quest'ultima comprendeva senz'altro modi di rappresentazione tutti accomunati dalla preferenza per un gusto esibizionistico e non narrativo;

⁶⁵ Louise Beaudet, *À la recherche de Segundo de Chomón, pionnier du cinéma / In search of Segundo de Chomón, cinema pioneer*, Annecy, Centre International du Cinéma d'Animation, 1985, s. n. p.

⁶⁶ Georges Méliès, *Le "vedute cinematografiche" (1907)*, in Riccardo Redi (a cura di), *Verso il centenario: Méliès*, Roma, Di Giacomo Editore, 1987, cit. in Anna Antonini, Chiara Tognolotti, *Mondi possibili. Un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, Milano, Il principe costante, 2008, p. 49.

tuttavia, le maniere nelle quali l'“attrazione” si concretizzava erano molteplici e non necessariamente l'una più evoluta dell'altra. Inoltre, film muti narrativi potevano benissimo includere sequenze “d'attrazione”, in ibridazioni che rendono oggi vano qualsiasi tentativo di classificazione univoca. Non esiste un “contenitore” ermetico chiamato “cinema delle attrazioni”, ma una serie di pratiche spettacolari che s'infiltravano tra i vari modi di far cinema. Anche al di fuori dell'orizzonte del cinema muto. Infatti, per completare questo quadro di apparente destrutturazione storiografica, occorre ricordare come il “cinema delle attrazioni” sia preferibilmente associato al cinema muto per via di una significativa concomitanza statistica: nell'ambito del cinema delle origini, il numero di film “d'attrazione” è particolarmente cospicuo. Ma il confine del cinema delle attrazioni non coincide con quello, presunto, del muto: esso invece si estende oltre, sino ai giorni nostri,⁶⁷ «all'interno di certe pratiche d'avanguardia e come componente di film narrativi, più evidentemente in alcuni generi (ad es. il *musical*) che in altri».⁶⁸ Allo stesso modo, il cinema sonoro non “nasce” affatto nel fatidico 1927, ma è a sua volta un insieme di pratiche che convivono sin dalla fine dell'ottocento con il cosiddetto cinema muto, e che nei tardi anni '20 si limitano a raggiungere una maturazione industriale.

Per la musica per il muto sussiste una complicazione storiografica assolutamente analoga. Non esiste un “oggetto” omogeneo definibile “musica per il muto”, né sussistono estremi temporali netti all'interno dei

⁶⁷ Grazie anche al notevole sviluppo delle tecnologie legate agli effetti speciali, che ha condotto ad una maniera di racconto fortemente condizionato dalla spettacolarità dell'immagine. Questo rinnovato “cinema delle attrazioni” è più spesso incluso nella più ampia categoria del neobarocco cinematografico. Si veda Angela Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MIT Press, 2004.

⁶⁸ Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde” in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londra, BFI, 1990, p. 230. Traduzione mia.

quali racchiudere il fenomeno. Il sistema di pratiche che definisce quest'esperienza musicale non "nasce" dal nulla una volta che il cinema, a partire dalla data di comodo 1895, ne richiede il supporto. Quello che succede, invece, è l'arrivo, nel contesto cinematografico, di maniere di far musica già sviluppate e collaudate in altre forme di spettacolo. Le situazioni dove già la musica si era, per così dire, messa al servizio di altre arti non musicali prepararono al cinema un repertorio di tradizioni d'accompagnamento ampiamente sfruttabile. In origine, si trattò letteralmente di una traslazione di episodi provenienti dall'opera, dal balletto, dal poema sinfonico e dalla musica di scena alla rappresentazione cinematografica: un'eredità che il muto avrebbe custodito sino agli anni del suo lento tramonto.⁶⁹ Poi, tuttavia, alla citazione esplicita cominciò ad accompagnarsi la parafrasi, ovvero l'utilizzo degli stratagemmi, degli schemi e delle strategie sottostanti alle varie tradizioni dell'accompagnamento musicale di spettacoli per sviluppare nuovi arrangiamenti, fatti di creazioni originali o di inediti assemblaggi di materiale preesistente. Ma prima di questa fase, che avrebbe poi portato a peculiari strategie audiovisive puramente cinematografiche e non più soltanto incorporate da esperienze precedenti, la musica "per cinema" è a tutti gli effetti *anche* musica per il teatro, per il

⁶⁹ «Nelle selezioni e nei manuali pubblicati durante il periodo del muto vi sono frequenti riferimenti a composizioni come *Peer Gynt* o *L'Arlésienne*: a partiture, cioè, scritte espressamente per opere teatrali (di Ibsen e Daudet, per gli esempi fatti) [...] L'opinione che fra la musica di scena e quella per film vi fosse una discendenza diretta era destinata a consolidarsi [...]. Per soddisfare l'esigenza di continuità, il cinema muto derivò dalla cultura musicale ottocentesca anche un altro elemento largamente presente nelle varie *Kinotheken*, l'uso della musica a programma. L'accompagnamento per un nuovo film veniva selezionato in vista della sua possibilità di suggerire uno stato d'animo, di rendere una certa atmosfera o di imitare i suoni della natura, e non meraviglia quindi che si attingesse largamente a quel genere che si diffuse nella seconda metà del secolo scorso, specie nella forma del poema sinfonico [...]. Le potenzialità della musica a programma applicata al cinema – e la sua quasi identificazione con quella per film – erano fortemente sentite nell'epoca del muto [...] Se numerosi sono stati i riferimenti alla musica a programma e per il teatro in prosa, ancor più si è voluto vedere nel teatro musicale – sempre con particolare riguardo al secondo Ottocento – il precedente colto della musica per film [...]». Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., pp. 81-83.

balletto e via dicendo. Ecco, dunque, un primo dilemma con cui mettere alla prova la storia della musica per il cinema così com'è stata sinora scritta: occorre chiamare "musica per cinema" soltanto quella basata su strategie audiovisive esclusivamente cinematografiche – quindi facendone partire la storia diversi anni dopo il 1895 –, oppure sarebbe bene considerare tale tutta quella musica capace di strategie utilizzabili e concretamente utilizzate *anche* al cinema – spingendosi dunque indietro negli anni ed andando a studiare una produzione che si estende perlomeno lungo tutto l'ottocento?

La prima opzione non pare ragionevole. La musica per cinema è infatti definita dall'esistenza del cinema stesso. Come ha scritto Martin Marks, «[la musica per film] esiste solo in quanto accompagnamento a un film».⁷⁰ A differenza della musica per balletto, per il teatro e altre forme di spettacolo audiovisivo, non esistono requisiti estetici di alcun genere: la mera giustapposizione volontaria di un qualunque brano a un qualunque film è sufficiente a generare qualcosa di correttamente definibile, a un livello minimo, come "musica per film". Questo "grado zero" della musica per film non era chiaramente la norma, nella pratica, visto che il film in sé tende spontaneamente a sollecitare una qualche forma di adeguamento ritmico dell'esecuzione; nondimeno, esso poteva talvolta verificarsi, come risulta da un resoconto lasciato da Siegfried Kracauer a proposito di un pianista disattento allo schermo e non propriamente sobrio,⁷¹ e come ha ricordato anche Charles Merrell Berg, forse tuttavia esagerando con la generalizzazione: «Nei primi tempi del cinema commerciale la musica intratteneva poche o nulle relazioni con il contenuto del film. Un

⁷⁰ Marks, *op. cit.*, p. 4. Traduzione mia.

⁷¹ Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, trad. it. di Paolo Gobetti, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 227-228.

accompagnamento di qualsiasi tipo era accettabile». ⁷² Il criterio di identificazione della disciplina sembra dunque soffrire di un grado di formalizzazione sin troppo basso; questo fatto ha senza dubbio concorso alla scarsa considerazione di cui essa gode presso le discipline propriamente musicologiche. ⁷³ Tale condizione della musica per film spinse Theodor Adorno e Hanns Eisler ad argomentare che una “storia” di questo ambito artistico non esista e non possa dunque essere scritta. ⁷⁴ È in effetti un’arte funzionale, interessata da un livello altissimo di dipendenza dal mezzo espressivo che accompagna: come ha ricordato Wolfgang Thiel, «prende forma da fattori extraartistici molto più profondamente che le forme tradizionali della musica applicata»; ⁷⁵ talmente in profondità che senza l’elemento extra-artistico essa diventa altro, o ritorna ciò che era in origine (musica per il teatro, ecc.). Volendo ricostruire un percorso storico, non avrebbe dunque senso escludere dallo studio qualsivoglia applicazione dell’arte sonora all’immagine in movimento – anche nel caso in cui la concezione su cui si basa detta applicazione non si giocasse su regole puramente cinematografiche, ma “copiate” da esperienze precedenti.

La seconda opzione è allora ugualmente sconsigliabile, poiché, ovviamente, senza il cinema non c’è musica per cinema. Di sicuro è ragionevole allargare una storiografia della musica per il cinema anche agli anni precedenti il 1895, includendo ad esempio la musica che Gaston Paulin scrisse per il *theatre optique* di Reynaud, o i brevi bozzetti pianistici

⁷² Charles Merrell Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, Chicago, Arno Press, 1976, p. 43.

⁷³ Ennio Simeon, “Musicologia e musica per film”, in *Trento Cinema. Incontri internazionali con la musica per il cinema*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1988, pp. 314-316.

⁷⁴ Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *La musica per film*, trad. it. di Oddo Piero Bertini, Roma, Newton Compton Editori, 1975 (1969), p. 54.

⁷⁵ Wolfgang Thiel, “Problemi, compiti e prospettive di una scienza della musica per il cinema”, in *Trento Cinema*, cit., p. 317.

con cui Georges Fragerolle accompagnava gli spettacoli d'ombre di Henry de Rivière, Caran d'Ache o Amédée Vignola al *cabaret* Le Chat Noir all'inizio degli anni ottanta dell'ottocento: anche in questi casi, infatti, sussisteva un'interazione tra musica e immagine proiettata in movimento. Ma pretendere invece di studiare contesti musicali per certi versi precursori del cinema, in cui tuttavia l'immagine in movimento era del tutto assente, sembra in apparenza incongruo e dispersivo.

Il dilemma, dunque, pare risolversi in una soluzione banale: la storia della musica per il cinema ha inizio quando si manifestano casi di composizioni o improvvisazioni abbinate a spettacoli basati su proiezioni di immagini in movimento. *Spettacoli ottici*, focalizzati su rappresentazioni pittoriche o fotografiche e solo secondariamente sulla presenza viva di interpreti in sala.⁷⁶ Eppure, una parte delle argomentazioni che conducono a tale facile conclusione invita a ulteriori riflessioni. Si tratta delle argomentazioni con cui si è sommariamente definita la natura della musica per film.

La musica per il cinema, si è detto, è identificata alla radice dal suo essere dipendente da un'altra arte. Ciò che la contraddistingue non è il suo contenuto, e nemmeno la sua forma: è invece *la maniera in cui essa è adoperata*.

Partendo da questo assunto, si può allora dire che Adorno ed Eisler avevano ragione. *Non esiste* una storia della musica per il cinema, poiché non è ragionevole studiare tale musica in senso assoluto. Ciò che esiste, o che dovrebbe esistere, è invece la storia del significato di quel "per" contenuto nell'espressione "musica per il cinema". Non la storia di una fantomatica arte parallela a quella cinematografica, ma la storia del

⁷⁶ Robinson, *World Cinema: A Short History*, Londra, Eyre Methuen, 1973, p. 1.

legame tra due mezzi espressivi confluenti in *una sola arte*: la storia delle maniere con cui negli anni musicisti e registi hanno costruito e sfruttato la convergenza di suono e immagine in un unico discorso audiovisivo. Una storia, dunque, di *prassi e strategie audiovisive*. È questo un tipo di approccio storiografico molto prossimo a quella che Rick Altman ha chiamato *crisis historiography*, la quale si occupa delle maniere in cui determinate forme espressive sono plasmate e sviluppate dalle circostanze in cui esse entrano a far parte di processi sociali e cognitivi. «[...] I mezzi di comunicazione non sono completamente e palesemente definiti dalle loro componenti e configurazioni. Essi dipendono anche dalla maniera in cui degli utilizzatori li sviluppano e comprendono».⁷⁷

La prima evidente implicazione a cui questo ragionamento conduce è che la storia del legame tra musica e immagine in movimento non è altro che la storia del cinema. Scindere la trattazione della musica (e del sonoro) da quella della componente visiva del cinema non può che condurre a risultati parziali. Eppure, è esattamente questo il tipo di approccio a cui molte storie del cinema si sono attenute, demandando implicitamente a contributi esterni il discorso relativo alla musica. Le ragioni per questa divisione delle competenze si possono comprendere, condividendo tuttavia la posizione che Ennio Simeon espresse nel 1988 parlando degli studi sull'argomento portati avanti da musicologi:

[...] Naturalmente il linguaggio cinematografico ha una sua precisa e complessa specificità; naturalmente la Storia del cinema è una disciplina ormai impegnativa e ponderosa; ma non sembra poi una operazione così improponibile l'appropriarsi della conoscenza dei meccanismi principali che reggono la drammaturgia cinematografica, e delle nozioni storiche indispensabili per capire tale drammaturgia, al

⁷⁷ Altman, *op. cit.*, p. 16.

fine di riuscire a valutare appieno l'apporto musicale. Proprio perché la proliferazione attuale del sapere rende arduo il pieno possesso della materia e il completo aggiornamento anche in un solo campo, costringendo di fatto ad una sottospecializzazione (almeno a periodi), non si vede ragione per non ritenere legittima una specializzazione cinematografico-musicale.⁷⁸

In secondo luogo, si comprendono meglio le ragioni delle diffidenze della musicologia e della storia della musica nei confronti della musica per film. Semplicemente, queste discipline hanno indirizzato il loro sguardo nella direzione sbagliata, fissandolo sulla musica in sé, mentre ciò che contraddistingue questa produzione – il legame audiovisivo – restava inosservato. Sebbene nell'ambito della musica per film esistano indubbiamente delle opere che sono in grado di sostenere un'indagine musicologica al di là del loro rapporto col cinema, è solo un'ottica interdisciplinare che, per uno studio appropriato della musica per film, può avere un valore conoscitivo veramente completo.

In terza istanza, infine, si può arrivare ad afferrare il significato dell'affermazione paradossale che si riferisce ad una "nascita" della musica per il muto "prima" dell'avvento del cinema stesso. Il nocciolo della questione sta nelle pratiche musicali del muto e nell'insieme dei legami audiovisivi, ossia delle strategie di utilizzo sinergico di suono e immagine. Come si è già avuto modo di rimarcare, quelle prassi e quelle strategie audiovisive per un lasso di tempo considerevole non sono state fenomeni esclusivi dell'ambito cinematografico. La tradizionale prospettiva storiografica ha in effetti riconosciuto l'esistenza di questi "prestiti" al cinema, in senso tuttavia irrimediabilmente "evoluzionistico": il cinema, "in via di sviluppo", in attesa di affinare il proprio linguaggio audiovisivo, ha

⁷⁸ Simeon, "Musicologia e musica per film", cit. , p. 315.

cercato l'appoggio di altri ambiti espressivi. Per questo, si trova troppo spesso scritto che la musica per il cinema non è altro che un diretto derivato della musica d'opera o comunque per il teatro.⁷⁹ La natura multiforme, disomogenea e non lineare del fenomeno "cinema muto" contraddice tali conclusioni. Lo ha spiegato bene Altman:

Durante gli ultimi anni del diciannovesimo secolo ed i primi del ventesimo, non è possibile affermare che esistesse qualcosa chiamato "cinema", che fosse chiaramente distinto da altri fenomeni. Al contrario, ciò a cui oggi ci riferiamo a posteriori come cinema era al tempo identificato in una serie di fenomeni piuttosto differenti, ciascuno dei quali si sovrapponeva ad un mezzo di comunicazione già esistente. Quest'identità multipla è evidenziata dalla terminologia di quell'epoca, che applicava alla proiezione di immagini in movimento termini intercambiabili come "views" [vedute], "pictures" [figure], "electric theater" [teatro elettrico], "living photographs" [fotografie viventi] e "advanced pictorial vaudeville" [avanspettacolo pittorico avanzato], ciascuno palesemente identificante la nuova tecnologia con un mezzo di comunicazione già esistente.⁸⁰

Quello del cinema e della sua musica era uno spazio di contaminazione vorticoso, e non un tracciato liscio e rettilineo. In questo ribollente campo di forze entravano facilmente molti elementi appartenenti a contesti differenti. Tra di essi, vi erano anche gli stratagemmi con i quali la musica poteva mettersi in rapporto con spettacoli visivi: le strategie di significazione e i modi di espressione che già si adoperavano nei teatri e nei *cabaret* da lungo tempo. L'ingresso di tali elementi nel contesto

⁷⁹ Si vedano, ad esempio, Berg, *op. cit.*; Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 50 e seguenti; Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 33 e seguenti; Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, pp. 61 e seguenti; Roger Manvell, John Huntley, *The Technique of Film Music*, London, Hastings House, 1957, pp. 15 e seguenti; Marks, *op. cit.*, pp. 27-28.

cinematografico non implica tuttavia affatto un passaggio evolutivo: essi semplicemente, per ragioni di praticità ed utilità contingente, cominciano a comparire *anche* in occasione di proiezioni di immagini in movimento, mantenendo però inalterato il loro funzionamento di base.

Se la storia della musica per film deve in concreto essere una storia di prassi e strategie audiovisive, ed è comunque una storia che deve coincidere con la stessa storia del cinema, ecco che lo studioso si troverà ad avere a che fare con degli oggetti dallo statuto cronologico ubiquo. Ammettendo anche di porre come punto di partenza posticcio l'anno 1895, infatti, si dovranno considerare una serie di modalità audiovisive che già esistevano prima di quella data, e che arrivano al cinema e in spettacoli affini senza alcun sostanziale cambiamento – e di certo senza che questo passaggio, in sé, fosse in alcun modo percepito come un'evoluzione. Per cui, lo storico che decida di assegnare una “data di nascita” di comodo al cinema non eviterà che la natura stessa del cinema delle origini trascini con sé oggetti “nati” in date precedenti, rendendo vana ogni periodizzazione arbitraria. Chi studiasse una maniera d'accompagnamento appartenente al primo cinema muto, documentata magari nell'anno 1900, potrebbe benissimo stare simultaneamente studiando anche un modo di far musica applicata già in uso trent'anni prima. Ecco, dunque, il senso del paradosso per cui la musica per il cinema è nata prima del cinema stesso: non esiste un rettilineo temporale lungo il quale allineare in rapporto di causa-effetto le prime forme d'espressione cinematografica, ma un ambito cronologico dai contorni flessibili, nel quale fenomeni artistici di una certa epoca possono coesistere liberamente con rivisitazioni di pratiche precedenti. La musica per il cinema inizia certamente solo una volta che il cinema giunge ad

⁸⁰ Altman, *op. cit.*, p. 19. Traduzione mia.

esistenza, come si è spiegato. Ma il cinema stesso è privo di un punto d'inizio circoscritto, essendo invece, agli esordi, una convergenza artistica multiforme, coagulata attorno all'utilizzo spettacolare di immagini in movimento. La fluidità del campo d'indagine sancisce l'inefficacia di un'ottica deterministica e consequenziale nella mappatura storica del fenomeno. La datazione esatta di una singola opera rimane ovviamente un'informazione di sostanziale importanza; un'informazione, tuttavia, che non deve invitare a costruire meccanicamente una linea temporale. Ogni elemento che concorre alla natura ibrida del mezzo – dalla musica in sé, alla strategia audiovisiva, al linguaggio visuale ecc. – ed in particolar modo del cinema delle origini, si trova infatti, virtualmente, su una linea temporale diversa. Dall'intreccio di queste linee – che ad uno sguardo distaccato e sommario può apparire come una linea singola – si genera quello che chiamiamo “cinema”.

È con questo tipo di consapevolezza che si vuole dunque ora affrontare un riassunto dei trascorsi del cinema muto e della sua musica. Si percorreranno dunque delle “tappe” dotate certamente, per maggior chiarezza espositiva, di un ordinamento cronologico. Ciascuna “tappa” sarà focalizzata attorno ad una particolare prassi audiovisiva, ed andrà tuttavia considerata priva di confini temporali netti, visto che dette prassi potevano coesistere ed alcune, di fatto (come quella della compilazione), sopravvissero sino al termine degli anni venti del novecento. Superato questo abbozzo storiografico di massima, il capitolo successivo esaminerà invece in dettaglio le strategie audiovisive.

1.1. Origini

La letteratura sulla musica per il cinema muto ha uno dei suoi luoghi comuni nel far iniziare i resoconti storici con una menzione del teatro greco. Con tale riferimento, ad esempio, inizia il capitolo dedicato al muto da Roger Manvell e John Huntley nel celebre studio *The Technique of Film Music*;⁸¹ allo stesso modo esordisce Roy Prendergast nel suo *Film Music: A Neglected Art*;⁸² e lo stesso rimando si ritrova all'inizio di *Musique et cinéma muet* di David Robinson.⁸³ Tale scelta ha una ragione. Quella del teatro greco è a tutti gli effetti la prima forma documentata di utilizzo di eventi musicali a complemento di una rappresentazione drammatica. In questo senso, è senza dubbio da considerarsi il più antico degli antecedenti del cinema; ma al di là di tale primato, sono veramente esigui i punti di contatto con lo spettacolo cinematografico e le sue consuetudini musicali. Per quanto riguarda la musica, la tragedia greca, con i suoi interventi del coro, momenti di canto monodico e recitativi accompagnati dal flauto, appare più prossima al modello dell'opera lirica che non ad uno di quelli in vigore durante l'epoca del muto; eppure, anche l'accostamento all'opera non pare del tutto pertinente. La formale alternanza di episodi e stasimi, e certe simmetrie rigorose, sembrano spingere invece a pensare che «una certa corrispondenza analogica è presente oggi piuttosto in una sala di concerti che non in teatro; una tragedia greca, come un quartetto o una sinfonia, è costruita entro i limiti di uno schema convenzionale, ma è unica nel suo genere».⁸⁴

⁸¹ Manvell, Huntley, *op. cit.*, p. 11.

⁸² Roy Prendergast, *Film Music: A Neglected Art*, New York, W. W. Norton & Company, 1992 (1977), p. 3.

⁸³ David Robinson, *Musique et cinéma muet*, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 13.

⁸⁴ Harold Caparne Baldry, *I greci a teatro*, trad. it. di Herbert W. e Marjorie Belmore, Roma-Bari, Laterza, 2009 (1972), p. 118.

Rintracciare le origini della musica per film in quelle che sono a tutti gli effetti le origini del teatro musicale, inoltre, rischia di affermare ancora una volta una costruzione storica deterministica, nella quale il cinema è sviluppo ed apoteosi della forma espressiva teatrale.

Utilizzando come riferimento storiografico non le forme espressive, quanto gli usi multiformi che della musica si potevano fare nell'ambito di certi contesti comunicativi, si capisce come la tragedia greca possa considerarsi antecedente della prassi cinematografica solo in quanto parte della più ampia tradizione musicale della grecità. Ovvero la tragedia, come spettacolo in sé, è irriducibilmente svincolata dalla forma rappresentativa cinematografica: il fatto che musica e azione scenica siano giustapposte non basta a farne un antecedente del cinema, muto o sonoro; per giunta, non possediamo informazioni complete che ci spieghino la maniera esatta in cui la musica interagiva con il resto della messinscena. Tuttavia, ci sono invece giunti ragguagli sugli obiettivi che la musica poteva avere in quella forma di spettacolo, obiettivi che in effetti mostrano dei punti di contatto con ragionamenti pragmatici appartenenti al cinema; ma questi obiettivi non erano esclusivi della tragedia, bensì facevano parte, in senso ampio, del tipo di approccio che la cultura greca classica aveva nei confronti dell'espressione musicale.

Hugo Münsterberg, scrivendo nel 1916, ha notoriamente percepito nella musica per film del suo tempo un unico scopo: non raccontare una parte della trama, non rimpiazzare l'immagine come potrebbero fare le parole, ma semplicemente rinforzare il contesto emotivo.⁸⁵ Münsterberg aveva una visione certamente parziale delle potenzialità della musica per film, ma nondimeno è riuscito a coglierne un elemento di cruciale importanza.

La necessità d'espressione emotiva nella musica per film fu infatti alla base del consolidamento di alcune pratiche tipiche, di cui si è già accennato nell'introduzione e sulle quali si tornerà a breve: le pratiche dei *cue sheet* e dei repertori, nelle quali l'abbinamento tra musica e immagine si giocava costruendo abbinamenti fissi tra certi modi di rappresentare un'emozione sullo schermo e determinati *cliché* musicali ben comprensibili al pubblico. Tornando dunque all'ambito della musica greca, sembra plausibile che tra il V e il IV secolo a. C. fosse praticata, o quantomeno auspicata, l'esistenza di analoghi "abbinamenti" tra musica ed emozione. La teoria dell'*ethos*, così come ci è pervenuta tramite la *Politica* di Aristotele e la *Repubblica* di Platone, parla precisamente di una connessione tra fenomeni sonori e moti dell'animo, utilizzabile persino a scopi educativi.⁸⁶

Seguendo questa linea, si dovrebbero poi allora considerare come antecedenti della musica per il muto le numerose riflessioni che, nel tentativo di riportare in auge la pratica musicale greca, fiorirono nel periodo del tardo rinascimento e del barocco.⁸⁷ La cosiddetta dottrina degli affetti, passata dalle accademie italiane alla musica vocale ed ai primi palcoscenici operistici, consisteva nei fatti in un'unione biunivoca tra

⁸⁵ Hugo Münsterberg, "The Photoplay: A Psychological Study" (1916), in Allan Langdale (a cura di), *Hugo Münsterberg on Film*, New York, Routledge, 2002, p. 146.

⁸⁶ «Dunque, per gli dèi, ripeto che non potremo essere neppure musicisti, né noi stessi né i guardiani nostri allievi, prima d'essere capaci di distinguere le forme del coraggio, della generosità, della magnanimità e di ogni altra virtù, come pure dei vizi contrari e delle loro combinazioni, prima di saper avvertire la loro presenza e quella delle loro immagini senza trascurarne alcuna né tanto né poco, nella convinzione che questo sia lo scopo della medesima arte e del medesimo studio». Platone, *La Repubblica*, traduzione di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori, 2000, p. 231, III, 402 c.

⁸⁷ Dell'espressione di emozioni tramite stereotipi musicali prefissati si parla in *Musica poetica* (1606) di Burmeister, in *Musicae poeticae praeceptiones* (1613) di Nucius, nei *Praecepta musicae practicae figuralis* (1625) di Johannes Crüger, nell'*Architectonice musices universalis* (1631) di Wolfgang Schoenleder, nell'*Harmonie universelle* (1636) di Marin Mersenne, nella *Musurgia universalis* (1650) di Athanasius Kircher e nell'*Arte prattica e poetica* (1653) di Autumnus Herbst.

stilemi musicali e situazioni emotive, verbali o sceniche. Manfred Bukofzer lo spiegò bene nel suo fondamentale studio sulla musica barocca:

Le emozioni erano classificate e rese stereotipiche in un sistema di cosiddetti affetti, ciascuno rappresentante uno stato mentale che in sé era statico. Era compito del compositore rendere l'affetto della musica corrispondente a quello delle parole. In osservanza del lucido razionalismo del tempo, il compositore aveva a disposizione una serie di modelli musicali che erano standardizzati quanto gli stessi affetti, ed erano concepiti per rappresentare tali affetti in musica.⁸⁸

Il parallelo con certi lati della prassi musicale del muto appare evidente, come alcuni commentatori, tra cui Gerard LeCoat, hanno già sottolineato: «Il desiderio di comunicazione immediata suona certamente familiare all'uomo del ventesimo secolo, sin troppo conscio del concetto di comunicazione di massa. Nel diciassettesimo secolo, tuttavia, si trattava di un fenomeno nuovo».⁸⁹

Ad essere anticipatrice del cinema muto è però solo la predisposizione verso una comunicazione audiovisiva fatta di emozioni schematizzate, e non la maniera in cui tale predisposizione si traduceva in forme espressive. Madrigali, intermedi ed opere secentesche non sono da considerarsi predecessori del cinema, alla pari della tragedia greca.

I primi segni di modi di presentare la musica del tutto analoghi a quelli che poi sarebbero stati del cinema si riscontrano invece in generi d'intrattenimento teatrale fioriti a partire dalla fine del XVIII secolo. Tre

⁸⁸ Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton & Co., 1947, p. 5. Traduzione mia.

⁸⁹ Gerard G. LeCoat, "Comparative Aspects of the Theory of Expression in the Baroque Age", in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 5, n. 2, 1971-1972, p. 213. Traduzione mia.

sono gli ambiti nei quali si formano le pratiche fondamentali: il teatro in prosa, il melodramma e l'opera.

Il teatro in prosa che si è menzionato e che è pertinente al presente discorso non è quello dei grandi centri della cultura europea. Non è quel contesto in cui poteva accadere che il Burgtheater di Vienna commissionasse ad un compositore come Ludwig Van Beethoven le musiche di scena (1809) per una nuova rappresentazione dell'*Egmont* di Johann Wolfgang Von Goethe, o che il re Federico Guglielmo IV di Prussia chiedesse a Felix Mendelssohn di comporre un nuovo commento musicale (1842-43) per il *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare. È invece il teatro praticato in provincia, lontano dalla ricchezza e dal prestigio dei palcoscenici più autorevoli, e spesso lontano anche dall'Europa. Sono infatti certe consuetudini teatrali americane a definire, lungo il corso dell'ottocento, un teatro drammatico dominato da compagnie itineranti, alle quali si legavano di rappresentazione in rappresentazione musicisti differenti. Tale stato delle cose, come ha argomentato Altman, è stato condizionato dalla grave crisi finanziaria del 1873, dopo la quale la quasi totalità delle compagnie stabili statunitensi dotate di una compagine privata di musicisti fu costretta a ritirarsi dall'attività.⁹⁰ Il teatro divenne dunque appannaggio di artisti erranti, dotati di un repertorio drammaturgico fisso e in genere non accompagnati da musicisti. Era infatti generalmente compito delle orchestre o comunque degli strumentisti risiedenti nelle città dove la *troupe* giungeva fornire i necessari commenti musicali; commenti che, tuttavia, non potevano certo essere composti *ex novo*. Tra l'arrivo di una compagnia e la prima rappresentazione mancava in verità spesso il tempo materiale per poter affrontare un lavoro creativo così oneroso; il pubblico, inoltre, non

⁹⁰ Altman, *op. cit.*, p. 30.

sembrava necessitare affatto accompagnamenti musicali di particolare originalità per potersi godere lo spettacolo. Nella pratica si cominciò allora a far uso di selezioni musicali rapidamente assemblate dal responsabile del gruppo dei musicisti (in genere il primo violino), ordinando secondo una tipica scaletta da musica di scena (articolata in un'*ouverture* ed una serie di interludi all'azione, suggellati eventualmente da un brano di congedo)⁹¹ un repertorio particolarmente familiare al pubblico, attingente spesso dalle tradizioni dell'opera e dell'operetta. Tali brani, tuttavia, raramente erano eseguiti nella loro versione originale: più spesso si trattava invece delle *suite*, delle riduzioni e degli arrangiamenti tramite i quali i motivi e gli episodi più felici di quelle creazioni raggiungevano il pubblico di massa nel XIX secolo.⁹²

Il musicista che lavorava in questo tipo di teatro, dunque, era invitato a far uso di uno *stock* di brani celebri per rappresentazioni molto diverse tra di loro, "riciclando", per così dire, il proprio repertorio in relazione alle varie esigenze sceniche. Si presentava così una situazione performativa in gran parte analoga a quella che il cinema muto avrebbe mostrato durante gli anni della sua maturità, ossia a partire dalla seconda metà del primo decennio del novecento, quando «molti si recavano al cinema sia per ascoltare l'*Incompiuta* di Schubert, sia per vedere Menjou».⁹³ Quello che Ricciotto Canudo chiamava lo "stile cinema", «fatto di brani affastellati, mentre passa il film, nella maniera più fantasiosa»,⁹⁴ era in verità niente più che una nuova incarnazione dello "stile teatro" funzionale alla creazione di allestimenti che fossero al contempo economici e di

⁹¹ Madeleine Bingham, *Henry Irving: The Greatest Victorian Actor*, New York, Stein and Day, 1978, p. 186.

⁹² Altman, *op. cit.*, p. 32.

⁹³ Arthur Hoérée, "Essai d'esthétique du sonore", in *La revue musicale*, n. 151, dicembre 1934, p. 46. Traduzione mia.

⁹⁴ Ricciotto Canudo, *L'officina delle immagini*, trad. it. di Riccardo Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966 (1927), pp. 138-139.

successo. In questi assemblaggi musicali, il rapporto tra libertà di compilazione e limitazioni date dalla necessità di coniugare l'atmosfera sonora con la scansione della messinscena era, a ben guardare, della stessa qualità di quello che poi avrebbe interessato il cinema.

Da una parte, i compilatori non si facevano particolari scrupoli nel cercare concordanze pertinenti tra azione e musica: rinverdendo in fondo abitudini ben radicate nel teatro d'opera, secondo le quali un'*ouverture* di successo poteva essere tranquillamente passata da un'opera all'altra con il beneplacito dello stesso compositore,⁹⁵ oppure un cantante poteva prendersi la libertà di inserire un'aria celebre proveniente da un'altra opera al fine di compiacere il pubblico,⁹⁶ non di rado i palcoscenici teatrali americani proponevano un medesimo copione accompagnato, di volta in volta, da musica proveniente dai contesti più diversi. Anne Dhu McLucas ha rammentato il caso dell'adattamento teatrale di Charles Fechter de *Il Conte di Monte Cristo* di Alexandre Dumas, che in occasione della presentazione al Globe Theatre di Boston fu dotato, eccezionalmente, di un'*ouverture* composta appositamente; quest'*ouverture*, tuttavia, due giorni dopo fu utilizzata senza modifiche per la recita di *Henry Dunbar*, mentre *Monte Cristo* finì per essere rappresentato con musiche dal *Flauto magico* di Mozart, da un valzer di Johann Strauss II e dal finale del primo atto del *Lohengrin* di Richard Wagner.⁹⁷

⁹⁵ Gioacchino Rossini era particolarmente avvezzo a questo tipo d'operazione: si veda la celeberrima *ouverture* de *Il Barbiere di Siviglia*, che prima di debuttare a Roma il 20 febbraio 1816 era stata la sinfonia d'apertura dell'*Elisabetta regina d'Inghilterra* (4 ottobre 1815) e dell'*Aureliano in Palmira* (26 dicembre 1813).

⁹⁶ Era questa la consuetudine detta dell'*aria di baule*: il "baule" metaforico sarebbe il repertorio del cantante di turno. I musicisti per il muto, in fondo, hanno sfruttato i loro "bauli" in maniera analoga.

⁹⁷ Anne Dhu McLucas, *Later Melodrama in America: Monte Cristo (ca. 1883)*, New York e Londra, Garland, 1994, p. xiv.

D'altro canto, tuttavia, si era consapevoli del fatto che i brani accolti nel repertorio teatrale non potevano essere giustapposti in maniera completamente cieca, ma dovevano perlomeno rispettare le scansioni del testo recitato, non fosse altro per adattarsi alla sua durata. Spesso, le composizioni celebri di cui si è detto si presentavano di lunghezza eccessiva, rispetto alle necessità di determinati copioni: capitava, dunque, che ai compilatori si richiedessero anche delle competenze di arrangiatori, al fine di adattare la musica alle contingenze sceniche necessarie.⁹⁸ Un simile lavoro divenne sempre più richiesto dal momento che, verso la fine dell'ottocento, al repertorio "nobile" della musica sinfonica ed operistica iniziò ad accompagnarsi sempre più spesso l'apparizione della canzone popolare più in voga. Se tra un atto e l'altro la melodia di turno poteva essere interpretata da un cantante, e dunque nella sua versione "originale", quando la presenza di tali composizioni veniva pretesa nell'ambito dell'azione scenica occorreva ricorrere a rapidi arrangiamenti strumentali, per piccola orchestra o banda d'ottoni. Questa tendenza "creativa" del teatro poteva comunque, in casi speciali, sfociare in composizioni del tutto originali elaborate per testi di nuova concezione. Si è già citata l'ouverture per il *Monte Cristo* del 1883 a Boston; e si potrebbe aggiungere il caso delle commedie di Edward Harrigan e Tony Hart, presentate tra il 1877 e il 1885 nel quartiere Bowery di New York, le quali proposero una serie di copioni in prosa intercalati a canzoni originali del

⁹⁸ Altman, *op. cit.*, p. 33. Specialmente per quanto riguarda le pagine d'opera, il lavoro di arrangiamento poteva plausibilmente trasformarsi in vera e propria trascrizione: la circolazione del repertorio operistico a livello di grande pubblico, infatti, era prevalentemente dovuto a riduzioni pianistiche, ed in particolare per pianoforte a quattro mani. Queste ultime potevano essere utilizzate, con un certo agio, come base per trascrizioni adatte agli organici orchestrali dei centri di provincia. Si veda Thomas Christensen, "Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteen Century Musical Reception", in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n. 2, 1999, pp. 255-298, ed in particolare p. 256: «In un rituale ripetuto migliaia e migliaia di volte nei salotti e saloni dell'Europa e del Nord America, i pianisti d'ogni livello si sedevano in coppie sui loro sgabelli ed affrontavano trascrizioni a quattro mani di musica da camera

compositore David Braham.⁹⁹ Quella della composizione *ex novo* rimaneva comunque una pratica minoritaria.

La tendenza all'uso di canzoni è naturalmente pienamente in linea con l'ecllettismo musicale del teatro popolare, e tuttavia rivela chiaramente contaminazioni tra quest'ambito ed il teatro musicale vero e proprio, che aveva conosciuto una crescita considerevole¹⁰⁰ dopo gli anni della Guerra Civile e che era terreno fertile per melodie di facile presa su un vasto pubblico; melodie che dunque si sapevano incontrare il sicuro gradimento del grande pubblico, e di conseguenza venivano largamente sfruttate nelle occasioni più diverse, dal teatro, per l'appunto, al *vaudeville* e al *music-hall*. Il cinema, che come si è in precedenza detto e come si vedrà, condividerà luoghi e modi con il *vaudeville* ed altre forme di spettacoli di varietà – non necessariamente americani –, si approprierà agevolmente di tale tendenza, a livello internazionale.

Per riassumere, la pratica musicale del teatro di prosa richiedeva quindi ad un musicista la capacità di assemblare rapidamente brani di repertorio per sviluppare un commento ad eventi scenici; di riadattare flessibilmente composizioni già note a durate ed organici inediti; eventualmente, di comporre musica completamente nuova da utilizzarsi accanto al repertorio consolidato.

Altre pratiche musicali a queste complementari, e che poi sarebbero diventate prezioso appannaggio del cinema si possono invece rintracciare

ed orchestrale, quali una sinfonia di Haydn o un quartetto di Schubert, un valzer di Strauss o un popolare *poutpourri* d'opera». Traduzione mia.

⁹⁹ Marion Short, *From Footlights to "The Flickers"*, Atglen, Schiffer Publishing, 1998, p. 10.

¹⁰⁰ Deane L. Root, *American Popular Stage Music, 1860-1880*, Ann Arbor, UMI Research, 1981; anche Marion Short, *op. cit.*, p. 9.

nei territori del melodramma, il secondo dei terreni artistici che si sono qui scelti per indagare le origini della musica per film.

Occorre tuttavia chiarire cosa s'intende per "melodramma", visto che il termine è spesso piegato agli usi più vari, con conseguente confusione. In questa sede, il significato a cui ci si vuole riferire è quello di spettacolo dominata dall'«uso di brevi passaggi di musica in alternanza o ad accompagnamento al testo recitato, per accentuarne l'effetto drammatico».¹⁰¹ È insomma uno spettacolo musicale contraddistinto dal melologo, in cui la musica – a differenza del teatro in prosa di cui si è trattato prima – cerca esplicitamente un'interazione con il testo. Se dunque anche nel melodramma potevano presentarsi casi di riutilizzo di brani già "collaudati", essi tuttavia dovevano essere scelti secondo un criterio di pertinenza espressiva. Questa necessità portava ad un'importante conseguenza: si rendeva necessaria una strategia chiara per abbinare contesti emotivi e musica. A questa informazione conducono soprattutto gli studi di David Mayer, lo storico del teatro che ha offerto uno sguardo nuovo sulla pratica melodrammatica ottocentesca,¹⁰² rivelando un complesso di consuetudini musicali particolarmente raffinate, lontane dalle più dozzinali pratiche teatrali in cui, come ricordava Norman O'Neill in un celebre articolo sulla pratica musicale nei teatri inglesi, «la musica è chiamata semplicemente a sostenere la debolezza del dramma. È usata per stimolare l'immaginazione del pubblico e per aiutare l'attore in quelle che sarebbero per lui situazioni pericolose».¹⁰³

¹⁰¹ Anne Dhu McLucas, "Melodrama", in *The New Grove Dictionary of Opera*, New York e Londra, Macmillan, 1992, vol. 3, p. 324-325. Traduzione mia.

¹⁰² David Mayer, "19th Century Theatre Music" in *Theatre Notebook*, vol. XXX, n. 3, 1976, pp. 115-122.

¹⁰³ Norman O'Neill, "Music to Stage Plays in England", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, n. 2, 1912, p. 323. Traduzione mia.

Nel melodramma ottocentesco, invece, è presente una dettagliata ricerca di rispondenze tra linguaggio scenico e verbale e idee musicali. Dette rispondenze si attuavano tramite una definizione univoca delle azioni ed emozioni in musica. Ciò che accadeva, nei fatti, era l'assegnazione di precise "etichette" verbali ad episodi musicali dotati di talune caratteristiche che il compositore o il compilatore, in accordo con l'autore del testo, con il produttore dello spettacolo o con il regista,¹⁰⁴ riteneva adatte a determinate scene. Così, ad esempio, già nel 1806 possiamo rinvenire una presentazione del *Tekeli ou le Siège de Mongatz* di René Charles Guilbert de Pixierécourt, adattato dal figlio del drammaturgo, Theodore, e musicato da James Hook, in cui una "sincronizzazione" tra recitazione e commento sonoro era attuata tramite precise didascalie che denominavano i vari brani, tra cui "Tekeli scende dall'albero", "La guardia si avvicina", "Quando Alexina indossa la sua armatura", e via dicendo.¹⁰⁵ Tali didascalie potevano, in realtà, essere anche più pertinenti all'ambito emotivo/espressivo, come ci testimonia la documentazione restataci su un altro allestimento relativo a Pixierécourt, la *Coelina: ou, L'Enfant du mystère*, presentato al Covent Garden di Londra nel 1802 con una scaletta musicale richiedente "musica per esprimere scontento ed agitazione", "musica da caccia", "musica per esprimere sofferenza e disordine", "musica di dubbio e terrore", e via dicendo.¹⁰⁶ Una simile semplificazione verbale delle caratteristiche espressive di certi brani di musica rimandava vagamente agli "affetti" secenteschi, e diede presto vita ad una circolazione di musiche di repertorio opportunamente "classificate" in osservanza delle più comuni ed utili situazioni drammaturgiche. Sempre più spesso, allora, «i direttori di musica viaggiavano con un libro di "agitati", di "lenti" – ovvero musica lenta per situazioni serie – di

¹⁰⁴ O'Neill, *op. cit.*, p. 325.

¹⁰⁵ Robinson, *Musique et cinéma muet*, cit., p. 13.

“patetiche”, di “lotte”, di “pive” di *andanti*. Questi pezzi, detti “melo”, potevano essere adattati a qualunque situazione drammatica». ¹⁰⁷ Alcuni editori di musica, assecondando questa prassi, iniziarono a pubblicare selezioni di composizioni classificate secondo simili dettami, ispirando antologie come quelle che negli anni 1880 vennero stampate a New York da Carl Fisher, destinate alle orchestre dedite al melodramma e comprendenti titoli quali, ad esempio, “musica diabolica”, “desiderio ardente” e “in prigione”. ¹⁰⁸

Dall’esperienza melodrammatica, alla musica per film giunge dunque la coscienza degli agganci tematici esistenti tra commento sonoro ed azione scenica, nonché l’abitudine di classificare i *cliché* audiovisivi per creare un “vocabolario” versatile.

Il terzo degli “incubatori” maggiori delle pratiche musicali del cinema fu il teatro d’opera. Occorre però evitare l’ingannevole conclusione per cui il cinema sarebbe un discendente diretto di questo spettacolo, constatando l’enorme incidenza di trame e di citazioni musicali operistiche sul cinema muto. Sembrano evidenze incontrovertibili a favore di una filiazione diretta del cinema dall’opera dichiarazioni come quelle di Thomas Alva Edison, che con il suo *Kinetophonograph* sarebbe voluto arrivare ad «una felice combinazione di fotografia ed elettricità che portasse un uomo ad accomodarsi nel suo salotto e vedere rappresentate su uno schermo le fattezze degli interpreti di un’opera su un palcoscenico lontano, ascoltando le voci dei cantanti», ¹⁰⁹ producendo poi effettivamente una

¹⁰⁶ Lewin Goff, “The Popular Priced Melodrama in America, 1890 to 1910, with Its Origins and Development to 1890”, tesi di dottorato, West Reserve University, 1948, p. 35.

¹⁰⁷ James M. Glover, *Jimmy Glover, His Book*, Londra, 1911, cit. in Robinson, *Musica delle ombre*, cit., p. 67.

¹⁰⁸ Robinson, *Musique et cinéma muet*, cit. p. 15.

¹⁰⁹ Cit. in Anderson, “The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia”, cit., p. 260.

quantità di brevi film dedicati a *performance* di arie o pezzi d'insieme;¹¹⁰ allo stesso modo, paiono non secondarie le numerose occorrenze di film esplicitamente tratti da opere, specialmente a partire dalla metà degli anni dieci del novecento, quando si fa prepotente la proliferazione di titoli come *Manon Lescaut* (Herbert Hall Winslow, 1914), *The Girl of the Golden West* (*La fanciulla del west*, Cecil B. DeMille, 1915) o *Carmen*, che a partire dalla versione di DeMille del 1915 conobbe non meno di venti riletture cinematografiche solo nell'epoca del muto.¹¹¹ Eppure, quella che l'opera ebbe sul cinema è un'influenza che non andò ad interessare la forma dello spettacolo cinematografico. È vero che ne influenzò i contenuti, per quanto riguarda i soggetti, la maniera in cui le narrazioni erano articolate, la presenza di figure divistiche e, talvolta, la suddivisione in veri e propri "atti" delle messinscene. In questo senso, è possibile parlare di un contributo dell'opera allo sviluppo di alcune importanti qualità del film narrativo.¹¹² Anche la grandiosità di alcune presentazioni di film muti, organizzate in sontuosi palazzi dotati di raffinate e vaste orchestre, deve senz'altro qualcosa alle tendenze spettacolari dell'opera, come si vedrà.¹¹³ D'altro canto, non sono invece riscontrabili paragonabili influssi a livello delle pratiche musicali del muto. Il modo di far musica al cinema mantenne inalterata la sua fisionomia anche quando lo spettacolo da accompagnare citava la tradizione lirica; l'apparizione del pezzo vocale famoso, o della sua riduzione strumentale, continuava a rispondere in linea di massima alle pratiche di compilazione ed abbinamento emotivo provenienti da teatro di prosa e melodramma. Un caso come quello del *Rosenkavalier* di Robert Wiene (1926), film-opera *ante litteram* la cui parte lirica, necessitante un'esecuzione accuratamente sincronizzata, fu

¹¹⁰ Ivi.

¹¹¹ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 113.

¹¹² Fryer, *op. cit.*, p. 44-45.

¹¹³ Anderson, "Ordinary and Deluxe Film Presentations", in *Music for Silent Films*, cit., pp. xv-xviii.

rielaborata da Richard Strauss e Hugo von Hoffmanstahl a partire dal loro originale teatrale, costituisce una delle eccezioni importanti ma non influenti.

L'unica vera e fondamentale traccia che l'opera lascia nella maniera di affrontare musicale la musica per il cinema muto è da individuarsi nell'uso del cosiddetto *leitmotiv*: un elemento musicale abbinato con costanza ad un personaggio, una circostanza narrativa, un luogo, o qualsiasi altro elemento della messinscena filmica che presenti una qualche forma di ricorrenza. Anche in questo caso, tuttavia, è necessario far chiarezza su alcuni possibili fraintendimenti. Da un lato, è palese che il *leitmotiv* giunge al cinema dall'opera wagneriana. Ernö Rapée, nella sua *Encyclopaedia of Music For Pictures* (1925), scrisse:

È stato Richard Wagner a stabilire i principi fondamentali della musica drammatica moderna, e la sua opera esemplifica al più alto livello e nel più minuzioso dettaglio il processo di accompagnamento dell'azione tramite la musica. Il suo metodo, che consiste nell'accoppiare ciascuno dei personaggi con un certo motivo (detto "leitmotiv") e nell'applicare tale motivo a ciascuna delle apparizioni di tale personaggio, adattandolo a seconda del contesto, è il metodo che meglio si addice all'illustrazione musicale cinematografica.¹¹⁴

Rapée, tuttavia, sembra ignorare che l'utilizzo dei *leitmotiv*, storicamente, non è affatto tra i "principi fondamentali" della musica per cinema: è invece un'acquisizione relativamente tardiva, attestata a partire dal 1910 circa.¹¹⁵ Ciò è logico, visto che l'utilizzo di *Leitmotiv* prevede una pianificazione della partitura musicale, affinché ogni ritorno di un dato

¹¹⁴ In Robinson, *Musique et cinéma muet*, cit., p. 15. Traduzione mia.

¹¹⁵ James Buhler, "Wagnerian Motives: Narrative Integration and the Development of Silent Film Accompaniment, 1908-1913", in Jeongwon Joe, Sander L. Gilman (a cura di), *Wagner & Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 27.

elemento tematico sia correttamente abbinato alla sua controparte musicale. Ma la pianificazione sistematica delle partiture per il cinema comincia proprio a partire dal 1909-1910, con le prime composizioni originali e l'inizio di una circolazione più ampia di *cue sheet* e repertori. Prima di quella data, le prassi estemporanee del cinema rendevano di fatto impossibile l'elaborazione di procedimenti leitmotivici.

Da un altro punto di vista, inoltre, bisogna sottolineare come ciò che giunge al cinema dall'opera è la funzione del *leitmotiv*, più che la tecnica leitmotivica in sé. Si tornerà sull'argomento nel capitolo successivo, dedicato alle strategie audiovisive; per ora basti rilevare, seguendo Sergio Miceli (il quale, a sua volta, trae spunto da riflessioni di Adorno ed Eisler), che il concetto di *leitmotiv* cinematografico si limita al mero abbinamento tra un evento filmico ricorrente e un elemento musicale. Non è importante che detto elemento sia per forza un "motivo", come il termine *leitmotiv* sembra implicare. Può trattarsi anche di un tema, o di un'intera breve composizione; basta che sia correttamente ripetuta quando il film lo richiede. Il *leitmotiv*, al cinema, è dunque questa funzione di abbinamento, e non la musica in sé: «per questa ragione, trattando di musica nel cinema, è sempre opportuno utilizzare la formula *funzione leitmotivica*, lasciando il *leitmotiv* e la sua complessità concettuale e formale al teatro musicale, salvo rare eccezioni [...]».¹¹⁶ A ben guardare, dunque, nel contesto del muto la funzione di *leitmotiv* sembra un caso speciale di quegli abbinamenti funzionali riscontrati nella prassi ereditata dal melodramma. Si può capire questo con un facile ragionamento. Si consideri la marcia nuziale dalle musiche di scena di Mendelssohn per il *Sogno di una notte di mezza estate*, o meglio una delle sue riduzioni con le quali è stata citata nei numerosi repertori destinati ai musicisti del muto:

¹¹⁶ Miceli, *Musica per film*, cit., p. 667.

quella di Karl Klauser che compare nel *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* di Rapée, ad esempio, all'interno della sezione "wedding", "matrimonio".¹¹⁷ Ora, si può solo immaginare quante scene di matrimonio possano essere state accompagnate, ai tempi del muto, da quell'abusata marcia, la quale era allora una sorta di *leitmotiv* della rappresentazione del matrimonio nel cinema; un *leitmotiv* però "trasversale", per così dire, un "meta-*leitmotiv*", che non appariva ricorsivamente nell'ambito di un medesimo film, ma in *performance* riservate a pellicole distinte. L'abbinamento "leitmotivico" era determinato dalla forma che la musica di Mendelssohn dichiaratamente aveva (marcia nuziale) e dal concetto *generale* di "matrimonio". Il *leitmotiv* cinematografico vero e proprio si basa invece su un abbinamento *particolare*, tra un elemento musicale e una caratteristica peculiare di un film. Se per qualche motivo in un certo film fosse rievocata a più riprese una scena di matrimonio, la reiterazione della marcia di Mendelssohn configurerebbe quest'ultima come *leitmotiv*. Il diverso significato funzionale del brano si otterrebbe dunque gestendolo nel contesto di un singolo film così come di solito lo si gestisce tra pellicole diverse. In questo senso, il *leitmotiv* è un caso *particolare*, destinato ad una circostanza filmica *specificata*, dell'abbinamento musicale normalmente praticato nel muto nei confronti di situazioni drammaturgiche *generiche*; abbinamento che, come si è visto, proviene chiaramente dai territori del melodramma. Per cui il lascito dell'opera al cinema, in termini di influenza sulla pratica musicale, appare decisamente esiguo.

1.2. Meccanismi

La transizione delle pratiche musicali sinora commentate dai loro contesti originali a quello cinematografico è avvenuta secondo delle dinamiche

¹¹⁷ Rapée, *op. cit.*, p. 671.

ancor oggi poco chiare. La documentazione riguardante l'uso della musica nel cinema delle origini è di sconcertante incompletezza;¹¹⁸ e questo "vuoto" storiografico ha per giunta offerto terreno fertile allo sviluppo di leggende e dicerie, basate su ipotesi ragionevoli che con gli anni sono progressivamente state tramandate come certezze assolute.¹¹⁹ Una di queste è, ad esempio, la notizia della presenza di un pianista a coadiuvare la prima proiezione dei film dei fratelli Lumière nel Salon Indien del Gran Café di Boulevard des Capucines a Parigi, il 28 dicembre 1895.¹²⁰ Che il pianista ci fosse, sembra accertato: esiste infatti un resoconto di un testimone oculare, René Jeanne.¹²¹ Nessuna fonte, tuttavia, afferma che fosse stato creato un legame intenzionale tra la musica suonata e le immagini dei Lumière.¹²² La presenza di un pianista in un caffè del tardo ottocento, infatti, non è un fatto eccezionale; provvedere all'intrattenimento degli avventori tramite numeri musicali era anzi qualcosa di estremamente normale per i locali europei della *belle époque*. Forse, dunque, non fu la musica di quel pianista a giustapporsi ai film dei Lumière, ma fu lo spettacolo di questi ultimi ad intromettersi in una *routine* musicale già esistente. Ma anche alla luce di queste considerazioni, il problema, dal punto di vista storiografico, è solo fittizio. L'aura leggendaria creatasi attorno alla serata del 1895 ha fatto sì che si volesse rintracciare in quell'episodio anche la genesi della musica per film, quando in realtà si possiedono fonti che documentano un uso combinato di musiche – originali, per giunta, e non improvvisate o di repertorio¹²³ – in

¹¹⁸ Altman, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁹ «Il risultato [...] è stato una ragguardevole eredità di idee tramandate [...]; ma dal punto di vista della storia ciò è un problema». Marks, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁰ Ne è ad esempio certo, senza però citare alcuna fonte che avalli l'informazione, Prendergast. Si veda Prendergast, *op. cit.*, p. 5.

¹²¹ René Jeanne, *Cinéma 1900*, Parigi, Flammarion, 1965.

¹²² James Wierzbicki, *Film Music. A History*, New York e Londra, Routledge, 2009, p. 18.

¹²³ L'autore è incerto; sembra si tratti di composizioni di un amico di Max Skladanowsky, Hermann Krüger, coadiuvato da un non meglio identificato *kappellmeister* F. Hoffmann. Marks, *op. cit.*, p. 32.

sinergia con uno spettacolo di fotografie animate già in data 1° novembre 1895. Si trattava del Bioskop di Emil e Max Skladanowski, presentato al Wintergarten di Berlino; ma prima ancora, si potrebbe parlare dei già citati accompagnamenti pianistici di Gaston Paulin per le *pantomimes lumineuses* di Reynaud.

Un altro *topos* storiografico ormai standardizzato, ma in realtà discutibile, è quello che descrive la prima delle funzioni pratiche assunte dalla musica nel cinema: distrarre l'attenzione del pubblico dal fastidioso rumore del proiettore. Il testo al quale chi cita quest'ipotesi si riferisce è *Film Music* di Kurt London, uno dei primi tentativi di affrontare in maniera ampia l'argomento, pur secondo un punto di vista eminentemente tecnico, con lacune occasionali dal punto di vista storiografico ed estetico. Come ha fatto notare Ennio Simeon, l'osservazione può anche avere un suo fondo di verità; il problema del ronzio dell'apparecchio di proiezione, dato da meccanismi quali la croce di malta e il "riccio", è stato rilevato da commentatori anche precedenti a London, tra cui il compositore americano Frederick Shepherd Converse. Ma è alquanto improbabile che quel rumore fosse stato il solo motivo che spinse la musica ad entrare nella sala cinematografica. Forse l'aneddoto descrive in maniera parziale e suggestiva una funzione della musica quale mezzo per invitare all'attenzione uno spettatore che specialmente nei primi tempi avrebbe potuto incontrare difficoltà nel concentrarsi su una pantomima di ombre dal mutismo spettrale.¹²⁴

È curioso, tuttavia, come coloro che hanno ripreso la versione di London sul rumore del proiettore non hanno mai, in generale, citato un'osservazione che l'autore fa a chiusura del paragrafo dove affronta

¹²⁴ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., pp. 18-19.

l'argomento; un'osservazione significativa e sottilmente ironica. London, infatti, spiega che per lo sgradevole suono della macchina si ricorse ad un suono «accettabile» per coprirne uno «non accettabile». Ma questo suono accettabile, secondo London, non era semplicemente musica, ma musica eseguita da altre macchine: «organi a rullo, carillon, *orchestrion* e fonografi». ¹²⁵ Se questo fosse vero, significherebbe che la prima musica per film non fu praticata, di norma, da interpreti umani, ma da automi.

Ciò London riporta è un ottimo pretesto per avvicinarsi a quella serie di maniere di fare musica riflettente le prime e più autentiche ambizioni dell'apparato cinematografico: «costruire un apparecchio in grado di fare per la vista ciò che il fonografo deve fare per l'udito». ¹²⁶ Nell'utopia di Edison e dei suoi contemporanei, il cinematografo doveva compiere qualcosa di simile a ciò che Jay David Bolter e Richard Grusin avrebbero chiamato *rimediazione*: ¹²⁷ l'assimilazione di un vecchio mezzo di comunicazione all'interno di un nuovo dispositivo. Il cinema sarebbe dovuto dunque essere una sorta di fonografo ottico.

La visione di Edison, tuttavia, precorreva i tempi; elaborata già nel 1888 in seguito a contatti con il fotografo Edward Muybridge, ¹²⁸ dovette poi scontrarsi con alcuni problemi tecnici per l'epoca insormontabili, tra cui la scarsa sensibilità del supporto di registrazione allora in maggior uso, il cilindro di cera. Non esistendo possibilità di montaggio audio a posteriori, il suono doveva per forza di cose essere registrato in presa diretta; i

¹²⁵ Kurt London, *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*, New York, Arno Press, 1970 (1936), p. 28. Traduzione mia.

¹²⁶ Thomas Alva Edison, *Mémoires et observations*, Parigi, Flammarion, 1948, p. 35. Traduzione mia.

¹²⁷ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

¹²⁸ Georges Sadoul, *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1900)*, trad. it. di Alberto Blandi e Ginetta Pignolo, Torino, Einaudi, 1965, p. 101.

soggetti, tuttavia, avrebbero dovuto costantemente rimanere nei pressi all'imbuto del fonografo, con conseguente limitazione delle possibilità espressive. Di questo fatto vi è una testimonianza diretta, costituita dal cosiddetto *Dickson Experimental Sound Film* del 1894, in cui un suonatore di violino (William Dickson stesso, collaboratore di Edison) si esibisce a stretta distanza da un fonografo. La ripresa avvenne nel *Black Maria*, il "teatro di posa" verniciato internamente ed esternamente di nero all'interno del quale Edison e collaboratori producevano i brevi film destinati ai *peep hole kinetoscope*, i fortunati apparecchi che, inserendo una moneta, mostravano a chi guardasse attraverso un'apposita lente di ingrandimento una breve attrazione cinematografica. Edison avrebbe voluto trasformare il cinetoscopio in un cinetofono, inserendo nel dispositivo un fonografo in grado di leggere cilindri ricoperti di cera sincronizzati con una determinata pellicola. Ma gli esemplari prodotti furono pochi, così come esigua fu la produzione di film.¹²⁹ Vi era, infatti, un secondo problema tecnico, ancora legato al cilindro di cera: la brevità. Già una durata di tre minuti, in un film, superava i limiti di capacità della maggior parte dei cilindri. L'utilizzo di più cilindri in serie provocava dei difetti di sincronizzazione insormontabili.

L'utopia del "fonografo ottico" fu comunque inseguita durante tutta l'epoca del muto, con risultati alterni. Persino i fratelli Lumière non ne furono immuni, come prova il loro brevetto del 1896 di un dispositivo per la «riproduzione simultanea di movimento e suono», precedente di poco gli esperimenti nell'ambito sviluppati dal pioniere Auguste Baron.¹³⁰ Delineare il percorso di queste sperimentazioni condurrebbe però lontano dal

¹²⁹ Un catalogo completo dei film si trova in Laurent Mannoni, Donata Pesenti Compagnoni, David Robinson, *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture 1420-1896*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

¹³⁰ Si veda Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, Parigi, CNRS Éditions, 2004, pp. 245-271.

discorso principale che si sta cercando qui di affrontare, ossia quello relativo alla musica: l'urgenza della sincronia riguardava infatti più che altro il parlato e i rumori, vale a dire quegli elementi acustici che avrebbero rafforzato l'aspetto "realistico" della messinscena filmica; gli elementi di sonoro diegetico, diremmo oggi, tra i quali la musica poteva rientrare nel caso di riprese di musicisti impegnati in una *performance*, ad esempio. Per espletare la funzione di catalizzatore dell'attenzione, mimetizzando il mutismo della messinscena e «scacciando la paura dell'oscurità e del silenzio»,¹³¹ fini sincronie non erano invece affatto richieste. Divennero più impellenti quando si iniziarono ad imporre le partiture orchestrali scritte in osservanza attenta dei ritmi e delle scansioni di un film, dunque attorno al 1910; ma a quell'epoca il cinema aveva già consolidato un modo espressivo prevalente basato sull'esecuzione dal vivo, e dunque i meccanismi che si sperimentarono nel tentativo di sincronizzare musica ed immagine non seguirono la via dei grammofoni o di altri supporti di registrazione, bensì privilegiarono apparecchiature capaci di fornire riferimenti automatici dei quali un direttore d'orchestra poteva servirsi per controllare un'esecuzione, come era in grado di fare il cosiddetto ritmonomo di Robert Blum.¹³²

I dispositivi per la riproduzione automatica della musica che entrarono nelle sale cinematografiche prima di quel momento si limitarono a fornire dunque, in un certo senso, "sostituti" degli esecutori dal vivo. Alcune testimonianze sembrano parlare proprio di una "intercambiabilità" tra la musica meccanica e quella dal vivo; il regista Aleksàndr Drankov, presentando il suo *Sten'ka Razin* (1908), scriveva: «Il compositore I. M. Ippolitov-Ivanòv ha scritto per il film un'apposita sinfonia, che può essere eseguita a volontà da un coro di cantanti, sul grammofono, sul pianoforte

¹³¹ Brown, *op. cit.*, p. 32. Traduzione mia.

o da un'orchestra». ¹³³ Analoghi ragionamenti si possono fare a proposito dell'utilizzo di strumenti automatici, quali appunto i pianoforti ed organi a rullo, gli *orchestrion* e via dicendo: apparsi sul mercato musicale proprio durante il primo periodo di sviluppo del cinema, furono una presenza ben accetta nelle sale, potendo evitare «la necessità di assumere cantanti e artisti di spettacolo, permettendo di realizzare in tal senso delle economie ragguardevoli». ¹³⁴ L'automazione del pianoforte, del resto, passò per un dispositivo detto inequivocabilmente *piano player*, da agganciare ad un normale pianoforte, che sarebbe poi stato suonato da sessantacinque «dita» meccaniche; il successivo *player piano*, detto anche pianola, lanciato nel 1902 dalla Aeolian Company e destinato ad un successo planetario, non fece altro che incorporare il meccanismo del *piano player* nel mobile del pianoforte. ¹³⁵ I meccanismi che azionavano lo strumento dipendevano da un sistema di valvole, guidato dal passaggio di aria compressa attraverso le perforazioni di speciali rulli di carta che scorrevano, mossi da un motore elettrico, in appositi vani; le pianole erano tuttavia anche in grado di registrare esecuzioni, sempre tramite carta perforata. Già nel 1904 la compagnia Welte Sons presentava un catalogo di rulli comprendente registrazioni di Ferruccio Busoni, Claude Debussy e Maurice Ravel. ¹³⁶

¹³² Miceli, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, cit., p. 88.

¹³³ In Nicolaj Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, trad. it. di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 1962, p. 20.

¹³⁴ Da un articolo del *Moving Picture World* del 4 dicembre 1909, cit. in Robinson, *Musique et cinéma muet*, cit., p. 85.

¹³⁵ Harvey N. Rohel, *Player Piano Treasury: The Scrapbook History of the Mechanical Piano in America as Told in Story, Pictures, Trade-Journal Archives and Advertising*, Vestal, Vestal Press, 1961, pp. 9-10.

¹³⁶ Robinson, *Musique et cinéma muet*, cit., p. 85. Le registrazioni delle esecuzioni preservate tramite questi rulli sono a volte state divulgate in epoche successive. Si veda ad es. il disco LP Telefunken HT 34 contenente esecuzioni di Debussy e Ravel su rulli Welte-Mignon datati 1913.

Il ruolo delle macchine musicali nel primo cinema non fu tuttavia unicamente quello di surrogato dei musicisti. La capacità di questi congegni di riprodurre a comando partiture e persino voci umane poteva infatti rappresentare di per sé un elemento spettacolare, talvolta più affascinante della musica in sé: si ha in effetti notizia di occasioni in cui teatri e saloni del tardo ottocento ospitarono pubblici convenuti ad ascoltare concerti di macchine musicali e fonografi osti sui palcoscenici ed equipaggiati con trombe d'ottone di dimensioni superiori alla norma.¹³⁷ Nei teatri destinati al cinema, uno dei macchinari più spettacolari a fare la sua comparsa fu senz'altro l'organo di sala: un gigantesco strumento alimentato elettricamente le cui canne erano schierate in impressionanti batterie attorno allo schermo, capace di raggiungere una potenza ed una ricchezza di timbri inconsueta. Inventato da Robert Hope-Jones, elettricista e organista dilettante inglese, l'organo di sala raggiunse un apice di diffusione commerciale in seguito al rilevamento dei brevetti originali da parte della Rudolph Wurlitzer Company.¹³⁸ Guidati da rulli perforati simili a quelli che venivano "letti" dalle pianole, o controllati da interpreti che ne azionavano manuali e registri, tali macchinari includevano una serie di dispositivi sonori che andavano ben oltre le normali possibilità esecutive degli organi tradizionali. Che fosse suonato da un essere umano o azionato automaticamente, l'organo di sala non produceva un commento sonoro al film che potesse dirsi semplicemente musicale, o replicante pratiche di esecuzione preesistenti. Specialmente nelle sue forme più complesse ed appariscenti, quali l'*orchestron* o il

¹³⁷ Altman, *op. cit.*, p. 51, ma anche Canudo, "Trionfo del cinematografo", in Nuovo Giornale, 23 novembre 1908, ripubblicato in Giovanni Dotoli (a cura di), *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena editore, 1986, p. 137: «Ho visto all'Olimpia, a Parigi, gli spettatori applaudire freneticamente il Fonografo che era nella scena vestito di fiori, dalla cui tromba era uscito un duetto della *Favorita* [...] La macchina trionfava, il pubblico applaudiva il fantasma sonoro degli attori lontani o morti. E con uno spriito simile le folle accorrono ai Teatri Cinematografici che fanno furore dapepritto, e vi portano la loro volontà di feste nuove».

¹³⁸ Robinson, *Musica delle ombre*, cit., p. 72.

cosiddetto *pit organ*, esso includeva nei suoi registri anche xilofoni, campane, tamburi, sino ad arrivare a raganelle, fischietti, sirene e richiami per uccelli, il tutto amalgamato in un unico continuo sonoro.¹³⁹ Un organista di nome C. Roy Carter poté di conseguenza vantarsi di avere in repertorio «il russare, la risata, l'urlo o il grido, il bacio, il treno, l'aeroplano, il tuono e la tempesta, la sirena a vapore, il fischiotto del poliziotto o altro suono equivalente, il combattimento, il gong, il ruggito del leone, la cornamusa, il carillon, il banjo, l'organino, la fisarmonica, la macchina del telegrafo».¹⁴⁰

Gli strumenti meccanici impegnati nella sonorizzazione del cinema muto, in definitiva, non possono essere considerati come semplici rimpiazzati di esecutori dal vivo. La loro presenza determinava invece un risultato differente nell'esecuzione musicale. Naturalmente, nel caso di semplici riproduzioni di registrazioni tramite fonografi o *player piano* la differenza stava in una minor resa delle sfumature relative al tocco ed in un generale impoverimento della timbrica; in un peggioramento, insomma, della qualità musicale.¹⁴¹ Tuttavia, un utilizzo creativo di questi stessi strumenti o la disponibilità di potenzialità sonore come quelle dell'organo di sala e derivati, potevano portare ad esiti innovativi, grazie ad uno spiegamento di eventi onomatopeici che diventavano parte integrante del flusso sonoro. L'uso di suoni non musicali nella sonorizzazione di un film era in realtà ampiamente praticata anche in contesti dove non era coinvolto uno

¹³⁹ Bowers, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁰ In Robinson, *Musica delle ombre*, cit., p. 72.

¹⁴¹ Benché, talvolta, la qualità delle esecuzioni di certi pianisti di sala "di mestiere" fosse talmente meccanica e trasandata da essere probabilmente peggiore di quella di uno strumento automatico. Un editoriale del *Moving Picture World*, in data 3 luglio 1909, riportava: «Metà dei pianisti da noi ascoltati negli ultimi sei mesi meritano di perdere il loro lavoro, poiché di saper suonare, o non vogliono dimostrarlo o non ne sono capaci. I pianoforti dovrebbero bruciati o accordati o rimpiazzati da strumenti migliori». Editoriale del *Moving Picture World*, 3 luglio 1909, in Hoffman, *op. cit.*, paragrafo "Music to fit the pictures", senza numero di pagina. Traduzione mia.

strumento meccanico, specialmente nel periodo delle origini, quando molteplici rumoristi contribuivano al commento di film proiettati durante spettacoli di *vaudeville* o esibizioni itineranti.¹⁴² Tuttavia gli organi di sala, a differenza degli spettacoli in cui musica e rumori erano gestiti come entità concorrenti ma separate, permettevano una fusione effettiva degli eventi sonori in un'unica forma d'interpretazione, mettendo tutta la partitura sonora dello spettacolo nelle mani di un solo esecutore – umano o macchina che fosse. L'implementazione dell'effetto sonoro nello strumento musicale può avere con ogni probabilità facilitato il consolidamento di stereotipi di sincronizzazione audiovisiva onomatopeica. Nella pratica musicale dell'improvvisazione o dell'esecuzione di compilazioni, si può infatti immaginare, era difficile imitare minuziosamente in musica ogni singolo evento acustico suggerito dall'azione sullo schermo. Questo è vero ancora oggi: nelle improvvisazioni pianistiche che hanno luogo durante le moderne presentazioni di film muti non è raro accorgersi di subitanei eventi narrativi (un'esplosione, una caduta, un'entrata in scena inaspettata) a cui il pianista risponde in ritardo, o non risponde affatto per evitare sgradevoli asincronie che rimarcherebbero il “difetto” nel legame audiovisivo. Avendo invece a disposizione immediata una serie di generatori d'effetti nell'ambito del proprio strumento, diventa virtualmente possibile per l'interprete offrire risposte molto più rapide ed efficaci a quanto si vede apparire sullo schermo. Uno studio sull'influenza che gli organi di sala possono avere avuto sullo sviluppo di *cliché* onomatopeici e sincronici nella musica per il muto non è in verità mai stato condotto; eppure, esso potrebbe condurre a risultati interessanti. In ogni caso, occorrerebbe ricordare che l'apogeo degli strumenti automatici al cinema coincise con l'epoca in cui l'esecuzione della musica per il muto raggiunge la sua

¹⁴² Altman, *op. cit.*, pp. 144-155.

massima codificazione (1910 circa). Non è detto, dunque, che lo sviluppo dei registri onomatopeici degli organi non fosse a sua volta risultato delle analoghe tendenze alla sincronia ormai sempre più impellenti nella pratica musicale. Si trattava, molto probabilmente, di un rapporto d'influenza reciproca che in ogni caso meriterebbe di essere indagato con attenzione.

La valenza di "attrazione" dello strumento meccanico avrebbe mantenuto poi la sua forza anche in un cinema posteriore a quello delle origini, ed in particolare il cinema cosiddetto "delle avanguardie storiche": quell'insieme di esperienze dove Gunning stesso identificò un riemergere sostanziale dell'estetica dell'attrazione.¹⁴³ Ai fini di comprendere meglio in cosa poteva consistere l'utilizzo dello strumento meccanico nel cinema muto d'avanguardia, e a quali risultati pratici ed estetici potesse effettivamente giungere, è opportuno ora aprire una parentesi, approfondendo un caso specifico ed esemplare: il film *Le Ballet Mécanique* (1924) di Fernand Léger, dotato di una partitura scritta appositamente dal compositore americano George Antheil e ritenuta per lungo tempo, a causa di numerosi equivoci, una testimonianza di "sincronismo" audiovisivo pianificato, quando essa invece sembra configurarsi più propriamente come pura "attrazione" destinata a sbalordire e scandalizzare.

1.2.1. Messaggi per Marte

Il pubblico del compositore americano George Antheil (1900-1959) gode di una rara fortuna: il cinema ha catturato la sua immagine muta e mobile, colta nel pieno dell'atto di fruizione. Il film *L'Inhumaine*, di Marcel L'Herbier (1924), ha consegnato alla storia l'«unità e comunanza di stato d'animo incompatibilmente più stretta rispetto [a quella dei] visitatori di un

¹⁴³ V. nota 66.

museo»¹⁴⁴ che salutò un'esibizione di Antheil il 4 ottobre 1923, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, nella serata inaugurale dei *Ballets Suédois*. Nella scaletta dell'articolato programma, il nome di Antheil compariva al centro, immediatamente prima dell'esordio dei *Ballets*, e prima dell'*entr'acte*, dell'intervallo, accanto alla cui dicitura compariva, in piccolo, l'avvertimento: «pendant lequel seront effectuées les prises de vues».¹⁴⁵

Per il suo film, L'Herbier necessitava di immagini di un pubblico tumultuoso, scandalizzato, persino violento. Per "preparare" dunque nella maniera più opportuna l'umore della sala alle riprese, ad Antheil fu chiesto di suonare le sue composizioni pianistiche più radicali: Margaret Anderson, che aveva stretto rapporti con Antheil a partire dall'estate di quell'anno, si preoccupò personalmente affinché l'esibizione di Antheil risultasse quanto più "d'avanguardia".¹⁴⁶

Nella sua autobiografia *Bad Boy of Music*, Antheil ricorda lo scandalo del 1923 con un misto di compiacimento, astuzia retorica e gusto per il sensazionale: una testimonianza che sembrerebbe dunque poco obiettiva, viziata dalla personalità debordante di un giovane artista in cerca di notorietà, certo non utile a comprendere in profondità quale fu il reale rapporto con il pubblico del futuro musicista cinematografico Antheil.

In realtà, nel caso di Antheil e delle sue opere, la distinzione tra fatto storico ed invenzione letteraria è di difficile attuazione; inoltre, almeno per

¹⁴⁴ Georg Simmel, *Sociologia*, trad. it. a cura di Alessandro Cavalli, Milano, Edizioni di Comunità, 1998, p. 555.

¹⁴⁵ Il programma di tale serata è rintracciabile negli *Scrapbooks* del compositore, facenti parte dell'Estate of George Antheil (El Cerrito, California), della cui custodia si occupa Charles Amirkhonian dal 1978, anno del decesso della vedova del compositore, Boski Markus. Copia del programma è conservata nell'archivio privato di Mauro Piccinini a Trieste.

gli anni parigini ed “avanguardistici” del compositore (1923-1925) è impossibile definire il percorso stilistico dell'artista a prescindere da un rapporto con il pubblico impostato su conflittualità ed eccesso. Si può comprendere meglio tale stato delle cose soffermandosi sulle vicende di quella che è oggi la più nota tra le creazioni di Antheil, la partitura scritta per il film di Fernand Léger *Le Ballet Mécanique*.

L'itinerario di *Le Ballet Mécanique* può essere fatto idealmente iniziare proprio dalla serata del 4 ottobre 1923: i brani che Antheil propose – *Airplane Sonata*, *Sonata Sauvage* e *Mechanisms* – erano infatti destinati a diventare, assieme alla “microscopic sonatina” *Death of the machines*, le fonti primarie alle quali la futura partitura avrebbe attinto.¹⁴⁷ *Le Ballet Mécanique* aveva dunque idealmente instaurato un dialogo con un pubblico ancor prima della sua effettiva creazione: e, significativamente, la qualità di quel dialogo, privo di mezze misure nell'espressione di gradimento o rifiuto, rimase costante durante gli anni immediatamente successivi, in una parabola che ha avuto il suo culmine il 19 giugno 1926, estinguendosi infine il 10 aprile 1927. Le date sono quelle di due concerti tenuti da Antheil: il primo a Parigi, di nuovo al Théâtre des Champs-Élysées, nel tentativo di replicare lo scandalo del 4 ottobre 1923;¹⁴⁸ il secondo a New York, presso la Carnegie Hall, dove ogni favore di Antheil (e del *Ballet Mécanique*) presso il pubblico ebbe a spegnersi definitivamente.

¹⁴⁶ George Antheil, *Bad Boy of Music*, Hollywood, Samuel French Trade, 1990, p. 131.

¹⁴⁷ L. Douglas Henderson, “*Ballet Mecanique*”. *Information and Performance Suggestions for The Pianolist*, allegato alla versione in tre rulli per *player piano* di *Le Ballet Mécanique*, Wiscasset, Artcraft, 1991, secondo foglio. V. anche Antheil, *op. cit.*, p. 137.

¹⁴⁸ Scandalo che, a sua volta, finì per essere ritenuto una sorta di replica di quello che si scatenò durante la “prima” del *Sacre du Printemps* di Stravinskij, il 29 maggio 1913 (Antheil, *op. cit.*, p. 133). Al di là delle intenzioni di Antheil (che, come dice ripetutamente nella sua biografia, anelava esplicitamente al “*succès du scandale*” d'impronta stravinskiana), anche alcuni spettatori del concerto colsero tratti di similitudine tra i due eventi (Caesar Searchinger, “The Greatest Coup of Age”, *Der Querschnitt*, 1924, p. 47).

Le fonti che parlano dello scandalo dei *Ballets Suédois* tendono a sottolineare un punto: sebbene il pubblico fosse a conoscenza del fatto che la macchina da presa di L'Herbier sarebbe entrata in azione durante il concerto, non si fece nulla per provocare ad arte la sommossa scoppiata durante l'esibizione di Antheil. Caesar Searchinger raccontò come il pubblico fu avvertito dell'inizio delle riprese solo durante l'intervallo, quando un maestro di cerimonie chiese ai presenti «se potevano essere così gentili da riprodurre lo scandalo che era appena accaduto mentre Mr. Antheil suonava».¹⁴⁹ Anche un collaboratore di L'Herbier, Jean-Antoine Fieschi, concordò con tale versione;¹⁵⁰ Antheil, da parte sua, sostenne di non avere avuto il minimo sospetto della presenza di cineprese.¹⁵¹

Le caratteristiche di spontaneità ed imprevedibilità della veemente risposta del pubblico, unite tuttavia ad un tratto di artificiosità latente determinato dall'avvertimento relativo alle riprese contenuto nel programma di sala, sembrano avvicinare i fatti del 4 ottobre ad un tardivo analogo di certe “serate futuriste” di marinettiana memoria. Altrettanto valido può essere il paragone con le serate *dada* del Cabaret Voltaire.¹⁵² L'accostamento con certi tratti del Futurismo e del Dadaismo sembra inevitabile anche nei confronti di *Le Ballet Mécanique*, inteso sia come film che come partitura. A livello empirico, si nota nel film una sostanziale

¹⁴⁹ Searchinger, *op. cit.*, pp. 47-48. Traduzione mia.

¹⁵⁰ Intervista a Jean-Antoine Fieschi, in Nicholas Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, Parigi, 1973, p. 86. Tradotto in italiano da Carlo Piccardi (*Vicenda musicale di un film muto. La “cine-partitura” di M.-F. Gaillard per El Dorado*) in Michele Canosa (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Pratiche, Parma, 1985, nota 25, p. 148.

¹⁵¹ Antheil, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵² Significativo, a questo proposito, è riscontrare un diretto precedente della serata del 4 ottobre in una *dada-soirée* organizzata da Ilia Zdanévich al Théâtre Michel il 6 luglio 1923. Nel programma figuravano anche tre film, tra cui *Le Retour à la Raison* (1923) di Man Ray, che avrebbe dovuto essere commentato da musica di Antheil. Il pianista infine non fu coinvolto, e la serata dadaista fu uno scandalo autonomo. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Parigi, Pauvert, 1965, p. 381.

equivalenza ottica tra vivente ed inanimato,¹⁵³ poiché umano e meccanico subiscono lo stesso straniante trattamento a livello di descrizione figurativa, e sono accomunati dall'esasperazione di una qualità astratta che il cinema condivide con la musica: il ritmo. Di ritmo parla in effetti esplicitamente lo stesso Léger in una nota manoscritta risalente al luglio 1924,¹⁵⁴ dove si ritrova anche un abbozzo di quello che sarebbe poi stato pubblicato come "*graphique de constructions*" del film.¹⁵⁵

Per quanto riguarda poi la comunicazione che Antheil diede delle sue idee attorno al *Ballet Mécanique*, di nuovo il riferimento al Futurismo non pare inopportuno: il compositore, durante tutta la sua carriera, fu autore di una quantità di "manifesti" i cui linguaggio e contenuti non sembrano lasciare molti dubbi rispetto in quanto ad ascendenze intellettuali:

Il mio *Ballet Mécanique* è la QUARTA DIMENSIONE in musica.
Il mio *Ballet mécanique* è il primo pezzo musicale che sia stato
composto DA E PER le macchine, SULLA TERRA. [...]¹⁵⁶

Di simili concetti si trova traccia anche in un altro importante scritto di Antheil, il *Manifest der Musico-Mechanico*.¹⁵⁷ Un'ultima conferma del retroterra futurista di Antheil sembrerebbe provenire dalle note al programma stilato per il concerto alla Carnegie Hall del 10 aprile 1927,

¹⁵³ «lo percepivo la figura umana non solo come un oggetto, ma dal momento che trovavo la macchina così plastica, volevo conferire la stessa plasticità alla figura umana». Fernand Léger in Standish Lawder, *Il cinema cubista*, trad. it. di Maria Flora Giubilei e Clario Di Fabio, Genova, Costa & Nolan, 1983 (1975), p. 147.

¹⁵⁴ Nota conservata presso la University Library, University of Winsconsin, e riportata da Lawder in *op. cit.*, p. 127.

¹⁵⁵ In Friedrich Kiesler, *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Vienna, 1924.

¹⁵⁶ Antheil, "My Ballet Mécanique: What It Means", *Der Querschnitt*, settembre 1925, pp. 789-791. L'articolo fu pubblicato anche su *De Stijl* (1924-1925), pp. 141-144. Traduzione mia.

¹⁵⁷ *De Stijl*, estate 1924, pp. 99-100.

dove un anonimo (probabilmente Antheil stesso), a proposito del *Ballet*, afferma:

È musica pura, piuttosto che descrittiva, e la sua estetica, dice il Signor Antheil, è quella dell'automobile, costruita per la velocità, ma meccanicamente bella, piuttosto che quella della Venere di Milo, per esempio.¹⁵⁸

L'analogia con la nota «bellezza nuova» dell'«automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia [ed è] più bello della Vittoria di Samotracia»¹⁵⁹ appare immediata.

L'apparentemente certo inserimento del *Ballet Mécanique* in un *côté* futurista/dada potrebbe permettere, a questo punto, di effettuare alcune deduzioni sulla fisionomia e sull'atteggiamento fruitivo del pubblico ideale del film. In realtà, tuttavia, tali deduzioni potrebbero ricevere ben poche conferme. Sulla ricezione del *Ballet Mécanique*, inteso come unione di immagini in movimento e partitura sincronizzata, esiste infatti una documentazione di scarsità estrema. Si ha notizia di una proiezione del *Ballet Mécanique* dotato di una versione sincronizzata della musica di Antheil solo in un'occasione: la presentazione del film al Museum of Modern Art di New York il 18 ottobre 1935, assieme ad *Entr'acte* di René Clair. Antheil suonò la sua composizione (e quella di Satie per il film di Clair) in un arrangiamento per pianoforte a quattro mani, assieme al suo allievo Henry Brant.¹⁶⁰ L'unico altro documento che può far pensare ad una proiezione pubblica accompagnata dalla musica è un articolo in inglese conservato negli *Scrapbooks* del lascito di Antheil, privo tuttavia di

¹⁵⁸ Note al programma del concerto alla Carnegie Hall del 10 aprile 1927, Estate of George Antheil, pag. II. Copia conservata presso l'archivio privato di Piccinini. Traduzione mia.

¹⁵⁹ Filippo Tommaso Marinetti, "Manifesto del Futurismo", Parigi, *Le Figaro*, 20 febbraio 1909.

¹⁶⁰ Il programma delle proiezioni, che hanno accompagnato una lezione di Léger su pittura e film d'avanguardia, è conservato presso il Department of Film del MoMA.

alcun riferimento che permetta di identificarne data e provenienza.¹⁶¹ Intitolato *Paris Screens and Footlights*, esso menziona una «special performance» del *Ballet* che avrebbe avuto luogo nella settimana di uscita dell'articolo al Teatro Colisée di Parigi. L'anonimo recensore, tuttavia, non fa alcun commento sulla musica di Antheil, riferendosi bensì al film come un esempio di «“percussione per immagini” [...] con i suoi accenti e rulli di tamburo che colpiscono l'occhio anziché l'orecchio». Nel testo si coglie un generale apprezzamento per l'estetica “macchinistica” del lavoro.

Di diverso segno sono invece le testimonianze legate alle esecuzioni della sola partitura di Antheil. Le fonti ad oggi disponibili parlano di un'accoglienza invariabilmente divisa tra tumulto e sdegno, a cui tuttavia si accompagnarono sempre attenzione ed interesse da parte di pubblico e critica. Gran parte di tale interesse riusciva ad alimentarsi anche grazie ad un puntuale lavoro di divulgazione a mezzo stampa delle performance di Antheil, specialmente in testate di lingua inglese: un tipo di esposizione mediatica che ad Antheil era garantita soprattutto dall'amicizia con Ezra Pound, che all'opera del suo protetto dedicò un intero *Trattato d'Armonia*.¹⁶² Così, ad esempio, il 20 giugno 1926, un articolo sul “Paris Times”¹⁶³ celebrò la «riuscita sommosa» avvenuta in seguito all'esecuzione del *Ballet Mécanique*, soffermandosi soprattutto sugli aspetti più spettacolari e “trasgressivi” dell'organico orchestrale voluto da Antheil, tra cui un gigantesco ventilatore elettrico che avrebbe dovuto fornire il suono di un motore di aereo.¹⁶⁴

¹⁶¹ “Paris Screens and Footlights”, Estate of George Antheil. Copia conservata presso l'archivio privato di Piccinini.

¹⁶² Ezra Pound, *Antheil and the Treatise on Harmony*, Parigi, Three Mountains Press, 1924.

¹⁶³ “Composer's Electric Blasts Fail to Cool 'Mecanique' Audience”, *Paris Times*, 20 giugno 1926. Conservato negli *Scrapbooks* della Estate of George Antheil. Presente in copia presso l'archivio privato di Piccinini.

¹⁶⁴ Ivi.

Nella stessa data, un'altra recensione, uscita sul "New York Herald", riportava tuttavia una descrizione della serata sensibilmente differente.

La chiamata al tumulto non è suonata ieri pomeriggio al Théâtre des Champs-Élysées [sic], 15 avenue Montaigne, ma c'è stato un tumulto di risate quando l'intera sala ha ascoltato la "Sinfonia in fa" e il "Ballet Mechanique" [sic] del Signor George Antheil. Ci sono stati anche fischi e lamenti durante il "Ballet Mechanique", ma alcuni dei lamenti sono sembrati essere stati causati dalla terribile corrente causata da un grande ventilatore elettrico.¹⁶⁵

Il commento disincantato del New York Herald costituì un preludio al grande fiasco della Carnegie Hall, il 10 aprile 1927. Il *Ballet Mécanique* non aveva in alcun modo soddisfatto le aspettative di un pubblico alimentato dall'entusiasmo dei racconti che provenivano da oltreoceano, e preparato ad un concerto annunciato come «Il più grande evento musicale dell'anno».¹⁶⁶ Significativi i commenti di alcuni giornali e riviste specializzate: «Il Ballet di Antheil accolto da fischi»,¹⁶⁷ «Quaranta milioni di francesi POSSONO sbagliarsi!»,¹⁶⁸ «Il concerto di Antheil provoca agitazione mista a noia, ma nessuna rivolta».¹⁶⁹

La reazione del pubblico di New York induce a riconsiderare gli avvenimenti parigini con maggiore attenzione. Diventa innanzitutto

¹⁶⁵ "Noisy Ballet Is Breezy Too, But Riot Call Missing at 'Modernist's' Show", *New York Herald*, 20 giugno 1926. Conservato negli *Scrapbooks* della Estate of George Antheil. Presente in copia presso l'archivio privato di Piccinini. Traduzione mia.

¹⁶⁶ Così recitava un volantino relativo al Concerto alla Carnegie Hall. Incluso in una lettera da Josef Hofmann a Mrs. Bok datata 11 aprile 1927, George Antheil Collection della Library of Congress; citato in Julia Schmidt-Pirro, "George Antheil's Ballet Mécanique: 'Extending into the Future'", *paper* per il George Antheil Festival, Trenton, New Jersey, 21-22 marzo 2003, p. 20, nota 13. Traduzione mia.

¹⁶⁷ *New York Herald Tribune*, 11 aprile 1927, cit. in Schmidt-Pirro, *op. cit.*, p. 3. Traduzione mia.

¹⁶⁸ Antheil, *Bad Boy of Music*, cit., p. 196. Traduzione mia.

¹⁶⁹ Oscar Thompson, "Antheil Concert Results in Commotion, Mixed with Boredom, But No Rioting", *Musical America* XLV/26, 16 aprile 1927, p. 7. Traduzione mia.

ragionevole avanzare dubbi sull'effettiva entità dell'impatto sul pubblico della musica di Antheil, leggendo commenti come quello di Adrienne Monnier, che pure era parte della cerchia del compositore:

Antheil aveva creduto che gli si fosse chiesto seriamente di suonare la sua musica più *avanzata*; quando scoprì il trucco, non ne fu contrariato, ma anzi lui stesso si divertì molto. – Subito dopo il suo *numero*, avevano bisogno di una sala delirante d'entusiasmo; [...] [allora] si pregò semplicemente il pubblico di esser così gentile da applaudire, ad un dato segnale, con tutte le forze e di gridare dei *bravo*. [...] ¹⁷⁰

Ma, anche senza ricorrere ad altri resoconti del pubblico, si può riflettere su un dato tecnologico: nessuna cinepresa del 1923 avrebbe potuto catturare l'agitazione presente in sala senza l'ausilio di quei potenti riflettori che, illuminando in maniera insolita ed evidente la platea oltre al palcoscenico, difficilmente sarebbero potuti passare inosservati ai presenti e allo stesso Antheil. Il quale, in effetti, fuori dalle finzioni della sua divertente autobiografia dichiarò di essere pienamente a conoscenza delle riprese. ¹⁷¹

Quella che il *Ballet Mécanique* iniziò ad instaurare con il suo pubblico, nel 1923, fu dunque nei fatti una relazione non autentica, viziata da una teatralità di fondo a cui sono state attribuite caratteristiche di spontaneità solo *a posteriori*.

¹⁷⁰ Adrienne Monnier, "Le Navire d'Argent", *La Gazette*, 1 gennaio 1926, p. 488. Traduzione di Piccinini.

¹⁷¹ Ad es., lettera di Antheil a Mrs. Bok, [7-8 ? ottobre 1923], cit. in Wayne Shirley, *On the Antheil-Bok Correspondence*, articolo conservato nella George Antheil Collection della Library of Congress, 1977, p. 7. Presente in copia presso l'archivio privato di Piccinini.

I documenti oggi a disposizione sul *Ballet*, pur essendo spesso contraddittori e mal reperibili, conducono a trarre analoghe conclusioni anche nei confronti degli altri aspetti sotto i quali il lavoro di Antheil e Léger fu organizzato e presentato. Si può innanzitutto rilevare come, in realtà, *Le Ballet Mécanique* non possa chiamarsi propriamente «Un Film di Fernand Léger» - come recitano i titoli di testa di molte delle copie conservate. Al pittore s'accompagnarono infatti Man Ray, Dudley Murphy ed Ezra Pound, con un netto primato creativo di Murphy, una presenza più defilata di Man Ray e Pound, ed un apporto di Léger che potrebbe essersi risolto nei soli progetti teorici e commenti a posteriori.¹⁷² La molteplicità di autori può essere inoltre stata una delle principali cause di proliferazione di versioni alternative dell'opera: se ne conoscono almeno dieci, di cui soltanto sei sono state preservate sino ad oggi.¹⁷³ Allo stato attuale della ricerca, non è possibile in alcun modo stabilire se una di tali copie coincida con un'ipotetica "versione originale", o se invece l'oggetto chiamato *Ballet Mécanique* debba essere considerato una sorta di eterno *work in progress*.¹⁷⁴

Sulla stessa linea di considerazioni sta la constatazione dell'incommensurabilità tra il film e la partitura di Antheil. La pellicola firmata da Léger, in tutte le sue manifestazioni, non supera infatti i diciotto minuti; la partitura di Antheil, invece, si avvicina alla mezz'ora. In effetti, nonostante i titoli di testa del film annuncino spesso una «sincronia musicale di George Antheil», la totale mancanza di testimonianze relative a proiezioni del film accompagnate dalla partitura suggerisce che un

¹⁷² Si veda Lawder, *op. cit.*, pp. 114-115, e Giorgio Manduca, "La lavanderia sulle scale. Una nota filologica al Ballet Mécanique", in Paolo Bertetto, Sergio Toffetti (a cura di), *Cinema d'avanguardia in Europa*, Milano, Il Castoro, 1996, pp. 311-319.

¹⁷³ Manduca, *op. cit.*, pp. 316-317.

¹⁷⁴ Giovanni Lista, *Léger scénographe et cinéaste*, in *Fernand Léger et le spectacle* (catalogo dell'omonima mostra, Biot, Musée National Fernand Léger, 30 giugno – 2 ottobre 1995), Parigi, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995, p. 62.

audiovisivo chiamato *Le Ballet Mécanique* non sia mai esistito.¹⁷⁵ Virgil Thomson, compositore americano amico di Antheil, in un'intervista rilasciata nel 1983 dichiarò di non aver mai avuto notizia di proiezioni del film accompagnate dalla sua musica.¹⁷⁶ Sembra infine dirimere la questione una dichiarazione dello stesso Antheil, presente in una lettera a Donald Friede (l'organizzatore del concerto alla Carnegie Hall): «Il film si adatta solo al terzo rullo [della parte per *player piano*], visto che è lungo un terzo del *Ballet*». ¹⁷⁷

Il rapporto con il pubblico di *Le Ballet Mécanique* risulta dunque essersi costruito soprattutto grazie alla sola creazione di Antheil;¹⁷⁸ e, a tal proposito, diventa allora sensato interrogarsi sui motivi del fallimento della strategia comunicativa messa in atto dal compositore, destinato –dopo la disfatta newyorchese- a intraprendere una carriera da musicista hollywoodiano, stimato ma da dall'inventiva convenzionale. Ciò che pare emergere con evidenza è una latente mancanza di sintonia tra presentazione dell'opera e contenuti della stessa. Antheil stesso spiegò, sebbene in età più tarda, quali fossero i reali intenti del Ballet:

Il *Ballet mécanique* [...] non aveva nulla a che vedere con la descrizione vera e propria di fabbriche, macchinari [...] ma [era] piuttosto una “meccanistica” danza della vita, o addirittura un segno di quei tempi inquieti e potenzialmente bellici [...].¹⁷⁹

¹⁷⁵ Secondo Linda Whitesitt, la già citata performance al MoMA del 1935 fu la prima ed unica occasione in cui si tentò una sincronia tra musica e film. Whitesitt, *Life and Music of George Antheil, 1900-1959*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 228.

¹⁷⁶ Virgil Thomson, lettera ad Archie Henderson conservata presso la Yale Music Library, 13 luglio 1983. Presente in copia presso l'archivio privato di Piccinini.

¹⁷⁷ Antheil, lettera a Donald Friede, Yale University, Beinecke Manuscript Library, 13 gennaio 1927. Presente in copia presso l'archivio privato di Piccinini. Traduzione di Piccinini.

¹⁷⁸ Della partitura esistono in verità quattro versioni orchestrali, con differenze di organico che tuttavia non sono significative ai fini della presente trattazione.

Ma, del resto, già nel 1927 Antheil aveva alluso alla componente sostanzialmente “umana” del suo lavoro, identificandolo come un tentativo di descrivere l’America, l’acciaio delle sue città e le radici africane che si mescolano con quelle del suo popolo.¹⁸⁰

Anche senza voler considerare le dichiarazioni di Antheil, il *Ballet* mostra all’analisi molteplici segni di un pensiero musicale tutt’altro che futurista o meccanicistico. Diversi sono anzi i segnali dell’educazione musicale rigorosa di Antheil, che aveva studiato composizione con Ernest Bloch ed aveva poi intrapreso una carriera da pianista virtuoso. Qualcuno dei primi ascoltatori del Ballet arrivò in verità a cogliere tali segnali, senza tuttavia dare ad essi una giusta interpretazione: in un articolo estremamente critico apparso sul “Musical Courier”, Clarence Lucas notò come l’orchestra fosse divisa in tre sezioni «esattamente come la vecchia orchestra sinfonica di Strauss e Tschaiakovsky».¹⁸¹ In aggiunta a ciò, il materiale tematico che si muove sopra i continui ed ossessivi *cluster* ha una natura prettamente tonale (il primo tema si muove chiaramente in un contesto di la maggiore), e dunque senz’altro apprezzabile dall’ascoltatore medio degli Anni Venti. Ciò che avrebbe potuto esasperare, al limite, avrebbe potuto essere la ripetitività dell’insieme: ma non di certo la sua arditezza armonica o melodica. Una menzione merita anche l’utilizzo del silenzio nel terzo rullo della parte per pianola meccanica, dove l’intero flusso sonoro s’interrompe più volte bruscamente. Antheil ricondusse tali scelte ad un’astratta teoria sul ritmo detta del “time-space”.¹⁸² In realtà,

¹⁷⁹ Antheil, *Bad Boy of Music*, cit., p. 139. Traduzione mia.

¹⁸⁰ Burton Rascon, “The Daybook of a New Yorker”, *Tribune*, New Orleans, 27 marzo 1927. Oppure, in *Musical Leader*, 24 febbraio 1924: « Il *Ballet*, dice il compositore, è un tentativo di esprimere l’America, l’Africa e l’Acciaio in musica ». Traduzione mia.

¹⁸¹ Clarence Lucas, *Modern Music Modernized*, “Musical Courier”, 15 ottobre 1925. Presente in copia presso l’archivio privato di Piccinini. Traduzione mia.

¹⁸² Antheil, *My Ballet Mécanique: What It Means*, cit., e Antheil, *Ballet Mécanique. Notes for Columbia Records*, note al disco *Ballet Mécanique*, New York, Columbia Records, 1954. Presente in copia dattiloscritta (tre pagine) presso l’archivio privato di Piccinini.

guardando l'intera partitura, in quei silenzi della pianola interloquisce non di rado l'orchestra, esattamente com'è normale che accada mentre tace il solista di un concerto di tradizione classica o romantica. E, a ben considerare, nella partitura di Antheil la singola pianola meccanica finisce per essere esattamente un equivalente moderno del solista nel concerto classico. Il progettato utilizzo di sedici *player piano* sincronizzati, richiesti nella partitura completa, non è infatti mai stato possibile per via di problemi tecnologici.¹⁸³ In alcuni casi, tuttavia, i "silenzi" di Antheil sono realmente assoluti. Senza indagare in questa sede le ragioni compositive che possono aver indotto l'artista ad un simile uso delle pause, si può tuttavia azzardare un paragone con certe idee che, in un periodo successivo, avrebbe sviluppato John Cage. Si trova, in effetti, un sorprendente parallelismo tra quel che è il senso di *4' 33"*,

quattro minuti e trentatré secondi di una performance del tutto "silenziosa", eccezion fatta per i "rumori" del pubblico che tendono a diventare il centro gravitazionale dell'ascolto [...] tentativo forse definitivo [...] di abbattimento degli argini fra musica e quotidianità, non più intesa come risorsa per nuovi atti di manipolazione (come nel futurismo) ma in quanto spazio dei suoni "in sé" [...],¹⁸⁴

ed un'opinione espressa nell'unico articolo che recensì positivamente la disfatta della Carnegie Hall, a firma di Syd S. Salt ma, secondo Julia Schmidt-Pirro, scritto dallo stesso Antheil: «L'America inorridì nell'ascoltare il proprio battito cardiaco cantare tra i silenzi del Ballet».¹⁸⁵

¹⁸³ Si veda "Composer's Electric Blasts Fail to Cool 'Mecanique' Audience", *Paris Times*, cit.

¹⁸⁴ Alberto Abruzzese, Valeria Giordano, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 534.

¹⁸⁵ Syd S. Salt, "Antheil and America", *Transition*, XII, marzo 1928, pp. 176-177, cit. in Schmidt-Pirro, *op. cit.*, p. 5.

Se una componente “meccanicistica” e futurista esisteva in *Le Ballet Mécanique*, essa era dunque inscindibilmente legata ad una preoccupazione artistica di fondamento “umanista”, potenzialmente capace di riallacciare con il pubblico un dialogo pieno. Nella sua musica non si manifestava in maniera automatica il rumore della macchina, ma si tentava di ricostruire il suono di una *civiltà* delle macchine: «ho usato questi suoni PERCHÉ ESSI SONO PARTE DEL SUONO MUSICALE DELLA NOSTRA VITA MODERNA».¹⁸⁶

Il motivo per cui il *Ballet* non fu recepito in maniera adeguata potrebbe essere a questo punto ricondotto in maniera specifica al contesto di fruizione, dove Antheil e sodali tendevano a mettere lo spettatore in una condizione di *ascolto imperfetto e disattento*. Già a proposito del concerto del 1923, Searchinger notò come dopo il primo pezzo «il pianista rimase una lontana figura automatica che suonava su una tastiera dalla quale non si riusciva a percepire alcuna nota». Così avvenne, con buona probabilità –visti i chiari riferimenti al rumore presente in sala degli articoli in merito-, anche durante il concerto del 1926; il caso portò invece nel 1927 alla Carnegie Hall un pubblico meno chiassoso, che tentò di trovare nella musica proposta un qualche motivo per abbandonarsi ad un’aggressività *dada/futurista*. Ma, non ricevendo soddisfazione in tal senso, trovò il concerto insipido, scambiando forse la delusione per noia. Parte del controproducente atteggiamento di Antheil e dei suoi sostenitori verso il pubblico si dovette probabilmente ad un retroterra teorico costituito dall’estetica musicale di Ezra Pound, il quale credeva in una sostanziale incapacità cognitiva del pubblico. Come suggerisce Archibald Henderson, «Pound riteneva che l’epoca dei trovatori fosse passata per

¹⁸⁶ Antheil, *Ballet Mécanique. Notes for Columbia Records*, cit., p. 3.

sempre»,¹⁸⁷ un'epoca dove il pubblico era intelligente, mentre ora il pubblico, da secoli abituato «a musica scritta, sempre più, per gli stupidi»,¹⁸⁸ non era più in grado di riconoscere i concetti musicali. A tali conclusioni Pound giungeva anche dall'analisi della musica e del personaggio di Antheil: e sebbene, come disse Antheil, Pound lo mal interpretò, non avendo «la minima idea di ciò che cercasse di fare in musica»,¹⁸⁹ la sua influenza su di lui rimase. Per la malaugurata necessità di fama e di contatti prestigiosi che lo tormentò per tutta la vite, Antheil fece sua la visione poundiana del pubblico, confidando ingenuamente nell'assioma: «QUALSIASI COSA, non importa se POSSA o no essere una totale stupidaggine, sarà importante come un documento storico che Pound ha scritto».¹⁹⁰

La fuorviante disposizione performativa creatasi attorno a *Le Ballet Mécanique* è dunque da ritenersi principale responsabile di una pregiudicante incomprensione a scapito dell'opera di Antheil, che pur non raggiungendo in alcun modo l'intelligenza dei modelli artistici a cui s'ispira (Stravinskij *in primis*) non merita tuttavia di essere valutata come mero esperimento spettacolare di tardivo gusto futurista. *Le Ballet Mécanique* è così rimasto inopinatamente privo del suo pubblico "ideale", ossia di quello che la sua reale natura di musica d'avanguardia "umanistica" avrebbe più opportunamente previsto. È ironico notare come Antheil, in una prima stesura della partitura, avesse dato al *Ballet* il titolo di *Message to Mars*:¹⁹¹ il "messaggio" di quella partitura sarebbe in effetti stato destinato a perdersi, indirizzato com'era ad un pubblico assente e lontano rispetto a

¹⁸⁷ Archibald Henderson, *Pound and Music: The Paris and Early Rapallo Years*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1983, p. 107. Traduzione di Piccinini.

¹⁸⁸ William Atheiling (pseudonimo di Ezra Pound), "Arnold Dolmetsch", *The Egoist*, agosto 1917, p. 104. Traduzione mia.

¹⁸⁹ Antheil, *Bad Boy of Music*, cit., p. 119.

¹⁹⁰ Lettera di Antheil a Mrs. Bok, 6 luglio 1925, cit. in Shirley, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹¹ Antheil, *Bad Boy of Music*, cit., p. 139. Traduzione mia.

quello che Antheil volle per il *Ballet*. Ed è suggestivo, infine, constatare come Antheil stesso, negli ultimi anni della sua vita (sarebbe morto nel 1959), dopo aver approntato nel 1954 una versione del *Ballet* privata di qualunque strumento automatico, ritornò a commentare il titolo scartato della sua famigerata e sfortunata opera:

[...] L'estetica del *Ballet Mécanique* si avvicina di certo a ciò che ora chiamiamo "l'era delle macchine", tuttavia, da un punto di vista emotivo, non volli che esso fosse freddo, senza alcuna emozione di una qualità nuova. Una volta, ricordo, dissi o scrissi che "volevo fosse come un messaggio da Marte, ricevuto in una calma notte d'estate...". Ma tendevo a dire tante cose, in quei giorni di gioventù.¹⁹²

1.3. Attrazioni

I modi di far musica legati ai grandi organi ed alle meraviglie meccaniche del tardo ottocento e primo novecento sono comunque, da un certo punto di vista, anche retaggio di certi atteggiamenti spettacolari con il quale il cinema convisse all'inizio della sua storia. Nei circhi, nei teatri del *music hall* e del *vaudeville*, nei *cabaret* e nelle fiere, l'intrattenimento era una faccenda di brevi numeri, l'uno mirante ad essere più stupefacente e più applaudito del precedente. Lo stupore era la marca dello spettacolo; i professionisti dell'illusione e della comicità alternavano i loro prodigi ai tentativi incerti del dilettante di turno. Il cinema entrò in questo mondo proprio come uno dei tanti debuttanti, senza avere affatto il presentimento del suo futuro successo e dell'imminente declino dei vivaci palcoscenici sui quali stava venendo accolto. In effetti, il nuovo arrivato ebbe la fortuna di esordire precisamente in quel torno d'anni in cui certe tipologie di spettacolo avevano raggiunto ormai la maturità e denunciavano una

latente stanchezza. Il *vaudeville*, ad esempio, altro non era che l'estremo esito di compositi intrattenimenti generalmente riservati ad un pubblico maschile ed adulto, quali il *burlesque* e il *music hall*; ne era, in estrema semplificazione, una versione "nobilizzata", voluta a partire dagli anni ottanta dell'ottocento da figure d'intrattenitori quali Tony Pastor, Benjamin Franklin Keith e Edward Franklin Albee. Il cinema, entrato con circospezione in questi contesti, in qualche modo ripropose in maniera sottile il voyeurismo rimasto ad aleggiare in quelle sale, soddisfacendolo in maniera implicita grazie alla sua capacità di catturare scene di vita quotidiana alle quali si può assistere inosservati. Come ha scritto Gian Piero Brunetta:

[...] Il cinematografo [...] per anni troverà la sua diffusione privilegiata nelle fiere e nei luna park, come attrazione eccezionale, come luogo delle meraviglie. [...] Gli spettacoli da fiera mirano a sostituirsi alle forme di trasmissione orale dei cantacronache, a quelle visive del "padiglione delle meraviglie" o della lanterna magica e a quelle di una letteratura illustrata che tentava di agire sul desiderio sessuale, sulla repressione, cercando di combinare e mescolare realtà lontane ed esotiche, con realtà più vicine e proibite. L'accesso dei pubblici popolari agli spettacoli da fiera è regolato, più che dalla curiosità e dal desiderio di aumentare la propria cultura, dalla ricerca di emozioni violente, dall'accesso al proibito, dell'infrazione di alcuni tabù [...] Nei contesti delle fiere, il cinema, pur dichiarando la sua novità, utilizza dunque codici, esperienze e forme di cultura popolare circolanti per secoli lungo i medesimi canali di trasmissione. I programmi cinematografici di questi fieraioli hanno lo stile, i colori e le forme grafiche dei foglietti di canzoni popolari, dei pianeti della fortuna [...].¹⁹³

Erano dunque programmi in cui il cinema s'inquadrava alla pari delle altre attrazioni: un veicolo di sbalordimento e piacere ottico subitaneo, come

¹⁹² Antheil, *Ballet Mécanique. Notes for Columbia Records*, cit., p. 2. Traduzione mia.

prima erano stati le fantasmagorie e gli spettacoli di lanterna magica nell'era pre-cinematografica. Non rivestiva, dunque, un ruolo privilegiato, né lasciava intravedere con chiarezza le sue enormi potenzialità artistiche; in effetti, esso poteva persino passare inosservato, completamente dimenticato da resoconti giornalistici che invece preferivano dare spazio alle altre *performance* contribuenti agli spettacoli.¹⁹⁴ Sarebbe errato, dunque, imputare il tramonto dei *vaudeville* e di intrattenimenti simili a presunti successi travolgenti delle attrazioni cinematografiche; fu invece, plausibilmente, una morte naturale, parallela ad un altrettanto naturale fiorire del cinema grazie a circostanze sociali ed economiche propizie. Il *nickelodeon*, la forma teatrale che negli Stati Uniti succedette al *vaudeville* ereditandone l'ecllettismo ma dando un ruolo decisamente preminente al cinema, fu in effetti una conseguenza della proliferazione di piccoli teatri affacciati sulle vie cittadine (gli *storefront theaters*), tra il 1905 e il 1908. Mentre i *vaudeville* richiedevano allo spettatore un prezzo d'ingresso compreso tra i venticinque e i cinquanta centesimi per uno spettacolo di tre o più ore, i *nickelodeon* proponevano più snelli intrattenimenti, dai dieci ai trenta minuti, al prezzo della moneta che diede il nome a quei luoghi: un *nickel*, ovvero cinque centesimi. La concorrenzialità ed il trionfo dei *nickelodeon* si giocò proprio sulla presenza del cinema: non perché esso fosse effettivamente più desiderato dai pubblici, ma perché era un'attrazione più economica. «Per 75 dollari [un gestore] poteva ottenere un proiettore ed una lampada, un poco di carbone, quattro o cinque film da cinquanta piedi, uno schermo, alcuni biglietti ed alcuni vetri per lanterna magica».¹⁹⁵

¹⁹³ Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Bari, Laterza, 2008, pp. 17-18.

¹⁹⁴ Altman, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹⁵ "Arthur Hotaling Recalls the 'Good Old Days'", *Moving Picture World*, 15 luglio 1916, cit. in Altman, *op. cit.*, p. 119. Traduzione mia.

A quest'elenco mancava, ovviamente, l'onorario dei musicisti: presenze costanti in tutti i contesti di cui si è parlato sopra, e che nel passaggio al *nickelodeon* invasero anche lo spazio all'esterno della sala, cercando di catturare l'attenzione e la benevolenza degli occasionali passanti tramite performance bandistiche prolungate, facenti funzione delle grida degli imbonitori al di fuori dei baracconi delle fiere.

Dentro le sale, paradossalmente, poteva capitare di non trovare analoghe compagini, ma più spesso un singolo, solitario pianista, tutt'al più coadiuvato da lettori e da rumoristi. Anche nella pratica musicale si faceva economia: di conseguenza, com'è facilmente immaginabile, brani composti appositamente per determinati spettacoli non costituivano la norma. In mancanza di documentazione musicale scritta, come si facesse realmente musica nel mondo del cinema delle attrazioni rimane dubbio, vista la scarsità estrema di fonti che parlino delle trovate musicali che interagivano con lo schermo. Una testimonianza, tuttavia tardiva in quanto risalente al 1913, è stata riportata da Gillian Anderson, e documenta la routine lavorativa di una pianista cinematografica londinese:

“lo suono”, scrive, “otto ore al giorno, con una sola pausa di quaranta minuti all'ora del tè. Dal momento in cui mi siedo (2:30) fino a quando lascio il pianoforte (10:30) non oso distogliere gli occhi dallo schermo, visto che i cambiamenti si susseguono con tale rapidità che basta un'occhiata lanciata altrove e si scopre di aver perduto qualcosa. Suono al buio, ed assolutamente in relazione alle immagini; compongo e memorizzo. Naturalmente, ci sono pianisti che si limiterebbero ad andare avanti sino alla fine strimpellando un valzer o un rag-time, sia che le persone nel film stiano morendo, sia che stiano sposandosi.”¹⁹⁶

¹⁹⁶ “Development of the Picture-Pianist, *The Metronome*, vol. XXIX, n. 7, 1913, ora in Anderson, “Musical Missionaries: ‘Suitable’ Music in the Cinema 1913-1915”, in Miceli (a cura di), “La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca”, *Civiltà musicale* n. 51/52, 2004, p. 175. Traduzione mia.

Rimane allora ragionevole pensare ad un modello di pratica basata sulla riproposizione ciclica, pianificata o improvvisata, di repertori popolari e non: esattamente come accadeva negli accompagnamenti degli spettacoli teatrali di provincia, anche se, a quanto pare, con margini di approssimazione ancor più ampi per quel che concerneva il rapporto puntuale tra azione scenica e commento sonoro. Da una parte per la velocità nell'avvicinarsi delle situazioni drammaturgiche, superiore a quella consuetudinaria nel teatro, dall'altra per gli scarsi requisiti professionali che le sale pretendevano dai loro musicisti, accadeva spesso che i contatti tra musica e film fossero, per usare un eufemismo, labili: «Sino alla fine del 1915 si potevano facilmente udire effetti sonori senza alcuna musica oppure musica popolare suonata senza alcun riferimento al dramma sullo schermo».¹⁹⁷

Il *vaudeville*, il *nickelodeon*, il *cabaret* e spazi affini furono ad ogni modo i contesti dove il musicista per il muto riscoprì ed affinò la sua predisposizione all'improvvisazione, definendo una serie di stili sonori destinato a lasciare impronte anche nelle partiture scritte che sarebbero apparse negli anni a venire.

Il lascito del *vaudeville* alle pratiche musicali del muto va tuttavia oltre le sole abitudini d'improvvisazione. Esisteva, difatti, un certo filone spettacolare che domandava speciali maniere d'accompagnamento musicale, le quali non potevano dirsi meramente improvvisate. Si trattava delle cosiddette "canzoni illustrate": proiezioni che sembravano guardare più all'antica lanterna magica che al giovane cinema, proponendo serie di immagini fotografate o dipinte su lastre che visualizzavano il contenuto del

¹⁹⁷ Anderson, "Musical Missionaries", cit., p. 188. Traduzione mia.

testo di canzoni popolari. Canzoni che, dunque, preesistevano al vaudeville stesso, e che portavano in dote un successo di pubblico già affermato: i gestori di teatri di vaudeville, e poi dei *nickelodeon*, dove questi spettacoli proseguirono, proponevano titoli celebri evocati innanzitutto da una lastra recante il frontespizio di un'edizione a stampa della canzone di turno, e poi commentati dalle immagini di cui si è detto e dalla *performance* di cantanti stipendiati. Gli spettatori venivano in genere invitati ad unirsi al canto, magari seguendo il testo che, per aiutare la memoria (o per venire incontro a chi non conosceva un certo brano) era spesso riportato sulle stesse lastre utilizzate per l'illustrazione.¹⁹⁸

La tradizione della canzone illustrata lasciò nella musica per il primo cinema una traccia sostanziale. Assecondando un gradimento di pubblico conclamato, infatti, ben presto momenti canori filtrarono anche nell'accompagnamento musicale per il muto. A differenza tuttavia degli altri prestiti artistici di cui il cinema godette, tra cui quelli dell'improvvisazione e della compilazione, i quali per lungo tempo rimasero ai margini dello schermo senza andare a condizionare direttamente il linguaggio visivo, nel caso della canzone si ebbe un'influenza molto più profonda sulla stessa produzione di film. Già nel 1897 apparvero i primi "song film", ovvero equivalenti in pellicola delle canzoni illustrate. Lo studio di Siegmund Lubin presentò, ad esempio, il film *Ten Nights in a Barroom*, durante il quale il pubblico veniva invitato dai musicisti a cantare "Father, Dear Father", "Come Home with Me Now"; la Biograph, d'altro canto, produsse *The Sidewalks of New York*, basato sull'omonima canzone del 1894; in Inghilterra, il film *The Death of Nelson*

¹⁹⁸ Abel, "That Most American of Attractions, the Illustrated Song", in *The Sounds of Early Cinema*, cit., pp. 143-155.

seguì la medesima via.¹⁹⁹ Simili maniere di far “cinema musicale” non rimasero esclusiva del periodo delle origini, ma sopravvissero sino agli anni della transizione al sonoro, come testimoniano titoli inglesi quali *The Tin-Can Fusiliers* (J. Stevens-Edwards, 1927) o *Barcelona* (J. Stevens-Edwards, 1927), che oltre ad illustrare i versi di popolari canzoni del periodo presentavano il testo a schermo, segnalando il ritmo di lettura con una pallina animata che rimbalzava sopra le sillabe, anticipando certi espedienti visivi del moderno *karaoke*.

Il successo della canzone al cinema fu tale da condizionare anche un mercato parallelo di partiture musicali originali, non necessariamente di utilizzo cinematografico, ma dedicate al cinema. La prima canzone ad argomento cinematografico fu pubblicata già nel 1899, un brano inglese intitolato “The Biograph”. A partire da quel momento, la produzione di simili composizioni fu copiosa ed ininterrotta, andando a costituire l'unico repertorio in qualche modo legato al cinema (benché non possa essere definito a rigore musica per film, visto che non si trattava sempre di brani applicati a pellicole) di cui possiamo reperire testimonianze scritte lungo tutta l'epoca del muto.²⁰⁰

Il fenomeno dei film dedicati a canzoni interessò in maniera considerevole anche l'Italia, anche se non si ritrova nella produzione legata a questa tendenza lo stesso tipo di coinvolgimento del pubblico tramite testi fatti apparire sullo schermo; in effetti, questi stratagemmi sembrano più specifici della tradizione anglosassone, dove il *vaudeville* e le *song slides* avevano maggiore radicamento. Nel sud dell'Europa, invece, il referente

¹⁹⁹ Ken Wlaschin, *The Silent Cinema in Song, 1896-1929*, Jefferson e Londra, McFarland, 2009, p. 3.

²⁰⁰ Si veda il repertorio commentato in Wlaschin, *op. cit.*, o il disco pubblicato in occasione della venticinquesima edizione de *Le giornate del Cinema Muto*, Sacile-Pordenone, 7-14 ottobre 2006: *Let's go in to a picture show. Silent cinema recordings 1907 – 1922*.

principale da sfruttare in ambito cinematografico è la cosiddetta “romanza da salotto” ottocentesca: un genere dai contorni poco definiti, comprendente un repertorio che poteva avvicinarsi indistintamente all’aria d’opera o alla canzonetta più triviale. Si trattava, in sostanza, di un esito della passione melodica sorta dal culto per l’opera italiana. Il gergo di compositori come Luigi Cherubini, Gaspare Spontini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni veniva ridotto in linguaggi di più immediata fruibilità, arricchiti talvolta da inflessioni dialettali. Le canzoni di specialisti come Vincenzo Gabussi, Luigi Gordigiani, Ciro Pinsuti, e soprattutto Francesco Paolo Tosti e Luigi Denza segnarono con forza la cultura popolare, interessando specialmente l’ambito della musica napoletana, che conobbe in seguito a ciò particolare diffusione (basti ricordare il caso di “Funiculì funiculà” di Denza).

Fu naturale, per questo tipo di gradite pagine, trovare un posto all’interno degli equivalenti europei dei *music hall* e dei *vaudeville*, ovvero i *café-chantant*, i *cabaret* e i caffè-concerto. Nel crogiolo d’attrazioni di quei luoghi, il cinema ebbe facile gioco ad entrare, affiancandosi a cantanti e trasformisti in spettacoli ibridi di cui il *Fregoligraph* di Leopoldo Fregoli è forse l’esempio italiano più rilevante.²⁰¹

Furono queste premesse a guidare poi, in maniera parallela ai *song film* americani e inglesi, la produzione di pellicole destinate all’illustrazione suggestiva di canzoni accompagnate da appositi arrangiamenti e performance: si può ad esempio ricordare *Napoli che canta* (1926) di Roberto Roberti, tributo al paesaggio urbano partenopeo giocato sulla rievocazione di situazioni desunte dal repertorio della canzone napoletana

²⁰¹ Brunetta, *op. cit.*, p. 18.

(citandone talvolta ampiamente i testi nelle didascalie). Un caso speciale è il film ungherese *Vorrei morir* (Károly Lajthay, 1918), che utilizza una romanza di Tosti come elemento narrativo ricorrente a segnalare le tappe del declino e della perdizione di Maja, protagonista della melodrammatica vicenda. Qui, la tradizione musicale della canzone giunge al limite di quella della compilazione e dell'abbinamento puntuale di situazione scenica e musica, in un ibrido che ricorda, ancora una volta, come la suddivisione delle pratiche musicali del muto in "categorie" ben distinte sia in realtà illusoria, essendo il panorama delle stesse molto più complesso e fluido, e dunque sfuggente a schematizzazioni definitive.

1.4. Compilazioni

Nel complicato avvicinarsi e sovrapporsi delle pratiche musicali di cui si è detto, un rilievo sostanziale ha senz'altro l'inizio di una documentazione a stampa dell'attività di accompagnamento musicale, grazie all'esordio, dal 1909 in poi, dei cosiddetti *cue sheet* e dei repertori, che codificano finalmente in maniera definitiva una serie di tendenze altrimenti inafferrabili per lo studioso moderno. Il passaggio storiografico, tuttavia, non deve essere ingenuamente interpretato come una transizione definitiva da una sorta di "oralità" ad un'epoca di lingua "scritta": infatti le pratiche "orali", tra cui l'improvvisazione, di fatto rimasero in auge sino al termine del ciclo vitale del muto.

Proprio attorno a quel momento liminare, alla fine del muto, compilazioni e repertori raggiunsero il loro momento di maturità più alta, grazie alla pubblicazione dell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* di Hans Erdmann, Giuseppe Becce e Ludwig Brav. Venne stampato a Berlino nel

1927,²⁰² l'anno de *Il cantante di jazz*. Questo significa che l'opera di Becce e colleghi si colloca all'apogeo dell'evoluzione espressiva del muto, in un'epoca dove nessuna remora sussisteva nei confronti dell'uso di musica preesistente nelle sale cinematografiche, e dove la prassi del repertorio era ben posseduta da tutti i musicisti specializzati nell'accompagnamento di pellicole dalla tastiera o dal podio. I repertori, seppur giunti quasi vent'anni dopo la nascita del cinema, avevano avuto modo di compiere un significativo cammino evolutivo: convenzionalmente si data la loro nascita al 1913, quando Eugene Ahern diede alle stampe il suo *What and How to Play for Pictures*,²⁰³ compendio di consigli e suggerimenti per il musicista che doveva imparare ad accompagnare le storie cinematografiche basandosi su *topoi* visuali. In questo primo testo si suggeriva all'interprete di cogliere certi caratteri espressivi ricorrenti dei film, ripresentando quindi brani identici o simili in presenza di situazioni analoghe. Ciò che occorre cogliere per distinguere i "caratteri espressivi ricorrenti" era, in genere, il senso emotivo di una data situazione narrativa. Dell'utilità di tale maniera di discriminazione ci si era avveduti sin dal 1909, quando il settimanale *Kinetogram* della Edison Company iniziò a pubblicare una rubrica denominata "Suggestions for Music", imitata nel 1910 dalla rivista *The Moving Picture World*, che inaugurò lo spazio "Music for the Pictures", dove si raccoglievano schede e appunti concernenti le musiche più appropriate da usarsi per determinati film.²⁰⁴ Tali rubriche condussero ad esperimenti affini da parte di altre case editrici, portando allo sviluppo dei cosiddetti *cue sheet*, ossia "fogli d'indizi", tabelle di spunti costruite su film specifici e che in genere fornivano delle indicazioni dettagliate sulla qualità della musica che avrebbe dovuto essere abbinata ad ogni singola scena. Non si nominavano, generalmente, precisi brani musicali; si utilizzava

²⁰² Hans Erdmann, Giuseppe Becce e Ludwig Brav, *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 voll, Berlino, Schlesinger'sche Buchhandlung, 1927

²⁰³ Eugene Ahern, *What and How to Play for Pictures*, Twinfalls, Newsprint, 1913.

però un chiaro criterio di classificazione “emotivo”, che etichettava le sequenze filmiche con termini riferiti a sensazioni e stati d’animo; criterio che poi, sviluppandosi, sarebbe passato ai repertori.

Giuseppe Becce, nato a Lonigo (in provincia di Vicenza) nel 1877, pubblicò una prima, ridotta versione dell’*Allgemeines Handbuch* nel 1919, con il titolo di *Kinothek*. Si trattava di una raccolta di brani in gran parte composti da Becce stesso, forte di un saldo magistero accademico (aveva studiato con Arthur Nikisch e Ferruccio Busoni a partire dal 1906) e di un’esperienza nella musica per il cinema maturata a partire dal 1913, anno di quel *Richard Wagner* (diretto da Carl Froelich) per il quale Becce scrisse la partitura ed interpretò il ruolo principale, in virtù della sua straordinaria somiglianza con il compositore del *Ring*. Dopo tale prima occasione, la carriera di Becce s’incrociò con quella dei più grandi registi dell’espressionismo tedesco, firmando le partiture di film quali *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il Gabinetto del dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *Der müde Tod* (*Destino*, Fritz Lang, 1921) e *Der letzte Mann* (*L’ultima risata*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924). L’avvento del sonoro non creò problemi a Becce, che continuò a produrre musica per il cinema tedesco durante tutta la sua lunga vita (morì a Berlino nel 1973). Rimase nel suo stile, come retaggio dei suoi esordi, una spiccata tendenza al riutilizzo di temi preesistenti, come obbedendo ad un’incessante pulsione verso l’espansione e lo sfruttamento completo della pratica del repertorio, di cui era stato convinto propugnatore. Significativamente, i temi che più spesso si affacciavano nelle composizioni di Becce provenivano da opere o da operette.

²⁰⁴ Marks, *op. cit.*, pag. 9; Simeon, *Per un pugno di note*, cit., pag. 100 e seg.

Nell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* Becce, con Erdmann e Brav, escogitò il più complesso sistema di catalogazione emotiva della musica per il cinema muto. L'opera è strutturata in due volumi: il primo fornisce una premessa teorica alla compilazione, specificando dettagli e motivazioni inerenti la selezione dei brani, oltre a porsi l'ambizioso obiettivo (in parte effettivamente raggiunto) di «una teoria della musica per film.» Il secondo volume è invece il repertorio vero e proprio: un totale di 3050 titoli popola il *Thematisches Skalenregister*, ossia il "Catalogo tematico", in cui brani scelti dalla produzione colta internazionale vengono citati tramite alcune battute dei rispettivi *incipit*.

La maniera in cui i frammenti sono catalogati all'interno dell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* merita di essere esaminata attentamente. Il sistema si basa su un perfezionamento della classificazione a base "emotivo-narrativa" invalsa sin dai primi *cue sheet*. Gli autori utilizzano una serie di "etichette" verbali composte in una scala gerarchica, cosicché ogni frammento antologizzato si trova ad essere individuato da almeno tre termini che specificano in dettaglio crescente la qualità dell'emozione espressa dalla musica, più un'eventuale "parola chiave" (*Schlagwort*) giustapposta al pentagramma, che puntualizza ulteriormente la descrizione.²⁰⁵

L'analisi di tale classificazione, che in teoria avrebbe tutti i requisiti per essere chiara e diretta, presenta tuttavia alcune difficoltà, a causa della presenza di incongruenze e sovrapposizioni di ambiti al vertice della gerarchia terminologica. Leggendo l'indice principale, infatti, sembra di essere di fronte a cinque macrocategorie narrative tra loro distinte: "Espressione drammatica" (*Dramatische Expression*), "Scene

drammatiche” (*Dramatische Scenen*), “Espressione lirica” (*Lyrische Expression*), “Incidenze liriche” (*Lyrische Incidenz*), “Incidenze” (*Incidenz*). Tuttavia, andando a consultare il catalogo vero e proprio, si nota che ogni pagina reca in alto un costante richiamo alla triplice etichettatura di cui si è detto: sulla sinistra la categoria di rango più elevato è identificata da una sigla, mentre sulla destra sono sovrapposte, dall’alto in basso, le denominazioni delle categorie di secondo e terzo livello. Le categorie di primo livello non sono qui però cinque come nell’indice, ma tre: “Drammatico”, “Lirico” (con sottocategoria “incidenze liriche” segnalata da apposita abbreviazione, “LY IN”) ed “Incidenze”, corrispondenti alle abbreviazioni (dai termini tedeschi) “DR”, “LY” e “IN”.



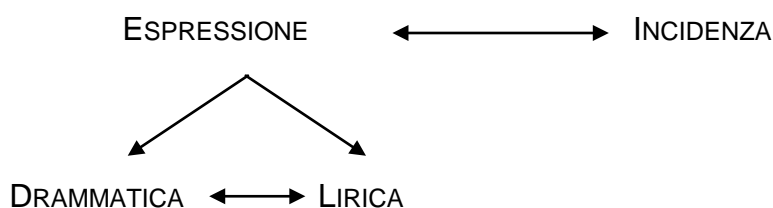
Si verrebbe così indotti a credere che la classificazione reale operata dagli autori sia su quattro, e non su tre livelli. Il primo sarebbe quello tripartito di cui si è detto; seguirebbe quello che nell’indice principale è il primo livello, e che dunque verrebbe ignorato nei rimandi di pagina presenti nel catalogo, rimanendo sottinteso. Esiste però un elemento di confusione dato dalle “Incidenze liriche”, per le quali l’etichettatura “LY IN” fa collapsare primo e secondo livello. Gli ultimi due livelli non presenterebbero invece alcuna variazione, se non il loro declassamento a terzo e quarto ordine, fatta salva la sezione “Incidenze”.²⁰⁶

²⁰⁵ La scala gerarchica principale è riassunta in un indice che si trova alle pp. III-IV del vol. 2; un’ulteriore indice si occupa invece di inventariare tutte le *Schlagworte* (pp. 142-154).

²⁰⁶ In realtà, osservando attentamente l’indice principale, ci si accorge di un’ulteriore elemento di difficoltà riguardante proprio la rubrica “Incidenze”. I sottolivelli sembrano infatti ulteriormente suddivisi, alla voce “Popolo e Società”: delle etichette di “terzo livello” (ovvero “Festivo (nobiliare)”, “Festivo” (cittadino)”, “Festivo (regionale)” e “Festivo

Secondo tale costruzione, l'aria «Tra voi belle, brune e bionde» dall'Atto I di *Manon Lescaut* di Puccini viene così identificata: n. 1369 – “Lirico” – “Incidenze liriche” – “Arioso-alla maniera di una canzone” – “Serenata” – “Interno grazioso. Serenata alla maniera di un minuetto”. L'ultima voce raccoglie le sopra nominate *Schlagwort*, le parole chiave. Nel catalogo, comunque, non si identificano mai i brani selezionati con i versi dei libretti, trattandosi –come anticipato- di frammenti estratti da fantasie strumentali.

Una diversa spiegazione della catalogazione, meno immediata ma di maggiore rilevanza concettuale, è fornita da Ennio Simeon, che invece riconduce la gerarchia dell'*Allgemeines Handbuch* a questa schematizzazione:



Rifacendosi anche alle dichiarazioni d'intenti di Erdmann contenute nel primo volume, Simeon parla di una macrocategoria detta “Espressione” (suddivisa in “Drammatica” e “Lirica”), che contrassegnerebbe situazioni narrative che abbisognano di «una concordanza tra l'espressione dei sentimenti scenici e l'espressione di quelli musicali.»²⁰⁷ “Incidenza”, invece, richiederebbe una «concordanza tra ambiente o situazione scenica e musica (ad esempio quando essa definisce il luogo, il tempo o

(nazionale)”), pur raccogliendo sotto di sé un gruppo di frammenti privo di ulteriori titoli, vengono allargate a comprendere sotto la propria denominazione un gran numero di categorie successive, tramite una sottolineatura tipografica presente solo nell'indice principale e totalmente assente nel catalogo.

²⁰⁷ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., pag. 40.

la circostanza [...]»²⁰⁸ Simeon interpreta dunque il sistema dei compilatori come bipartito al vertice, portando ad un'antinomia che si potrebbe descrivere come tra "sentimento" (e dunque, si potrebbe dire, "azione interiore") e "circostanza" ("azione esteriore"). L'accattivante agilità di tale semplificazione ha tuttavia una debolezza, poiché non è in grado di spiegare in maniera elegante la non secondaria categoria delle "Incidenze liriche", comprendente ben 673 brani. Simeon, in effetti, riconosce che la riduzione proposta non descrive esattamente la gerarchia del catalogo, dove «tra le diverse categorie si possono creare momenti di fusione e sovrapposizione.»²⁰⁹ Il modello di Simeon presenta comunque un'evidente praticità.

L'articolazione dell'*Handbuch* denuncia il tipo di consapevolezza e sofisticatezza raggiunta dalla musica per il muto nell'ultima fase del suo arco vitale. Tale dettaglio nell'analisi del rapporto audiovisivo da parte dei musicisti riflette una tendenza riscontrabile anche in numerose composizioni originali per il cinema create nel medesimo periodo dei repertori.

1.5. Composizioni

È impossibile ritrovare elementi musicali che seguano fedelmente un film momento per momento, senza obbligare la musica ad interruzioni e arresti. La sola forma ammissibile è quella di una composizione apposita creata per un intero film. Sfortunatamente, ciò è ancora difficile da realizzarsi a causa delle consuetudini e delle abitudini dei gestori delle sale cinematografiche, che non sentono affatto la necessità di una partitura musicale appositamente composta, ma considerano l'accompagnamento musicale un rumore da imporre alle

²⁰⁸ *Ivi.*

²⁰⁹ *Ibidem*, pag. 41.

orecchie del pubblico, e niente più. La maggior preoccupazione di questi signori è, in effetti, che la musica non sia troppo in contrasto con le immagini presentate. Non si preoccupano d'altro. [...]

Per *La Roue*, non potevamo creare una partitura che durasse dieci ore. Su undicimila metri di film, io e il mio collaboratore Paul Fosse abbiamo cercato di evitare un eccesso di musica, che fosse con *troppa precisione* musica sinfonica o altro. Per cui, cercando quanto più possibile il “poco conosciuto”, se non l'anonimato dei brani, abbiamo selezionato solamente opere moderne di alto valore musicale, quali quelle di Florent Schmitt, Roger Ducasse, Darius Milhaud, Georges Sporek, C. M. Widor, Vincent D'Indy, Alfred Bruneau, Gabriel Fauré, etc. Ciò che noi abbiamo cercato è stata la corrispondenza assoluta tra lo spirito animante un frammento di film e la sua *riaffermazione ritmico musicale*.²¹⁰

Ciò che Arthur Honegger scriveva nel 1923 a proposito delle partiture “appositamente create per un film” svela una serie di apparenti contraddizioni, in realtà perfettamente spiegabili alla luce di quel che era il senso del “comporre” per il cinema tra il 1907 e il 1927. Honegger, si sarà notato, dichiara innanzitutto la necessità di un lavoro di abbinamento puntuale tra musica ed immagine, da raggiungere con una “composizione” apposita, per evitare le banalità e le incongruenze a cui solitamente conducevano improvvisazioni e compilazioni. Dopo, però, sembra smentirsi, dichiarando come nella sua “composizione” per *La Roue* (Abel Gance, 1923) siano state incluse anche opere di altri musicisti, benché selezionate tra opere di qualità ma poco note al tempo, e dunque non appesantite da abusati stereotipi audiovisivi.

²¹⁰ Arthur Honegger, “Adaptions musicales”, in *Gazette des sept arts*, 25 gennaio 1923, n. 2, p. 4, ora in Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (a cura di), *Musique d'écran*, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p. 52. Traduzione mia.

In realtà, non c'è alcuna contraddizione nelle parole di Honegger. Come si è visto, l'idea di "musica per film", durante l'epoca del muto, era sostanzialmente diversa da quella poi sviluppatasi e diventata comune nel sonoro. A partire dagli anni trenta del novecento in poi, quando della musica per film è dichiarata "originale" ed attribuita ad un determinato autore si dà genericamente per scontato che essa sia una creazione inedita, frutto dell'ingegno di un particolare individuo.²¹¹ In base a ciò, si è purtroppo a volte voluto indebitamente supporre che l'espressione "musica di" seguita da un nome proprio avesse all'epoca del muto lo stesso significato che ha oggi. In realtà, l'inclusione di brani di repertorio in un commento sonoro "originale" era un fatto assolutamente comune. Come già sottolineato più volte, improvvisazione e compilazione di musica preesistente erano dominanti nel panorama delle pratiche musicali, e di fatto costituirono un punto di riferimento al momento di iniziare a creare partiture dedicate specificamente ad un singolo film; momento che, si è già ricordato, arrivò dopo quasi quindici anni di muto, e dunque solo attorno alla metà dell'arco vitale di questo cinema. Fu naturale dunque, per coloro che realizzarono partiture "originali", lavorare in continuità estetica con gli approcci musicali più diffusi. Ecco allora che non è incoerente

trovare nella musica scritta da Gottfried Huppertz per *Metropolis*, pianificata in stretta collaborazione con il regista Fritz Lang²¹² e basata su una fitta rete di *leitmotiv* finemente sincronizzati con la struttura del film,

²¹¹ Anche quest'assunto è comunque fuorviante: la classicità hollywoodiana ha infatti imposto una dimensione "industriale" alla gestione della musica per film, tipica del contesto americano (ma praticata poi anche altrove) ed ancora oggi persistente specialmente a livello di grandi produzioni, per cui dietro ad ogni creazione musicale si cela un lavoro di gruppo organizzato ed ottimizzato, diviso tra figure di specialisti dediti all'orchestrazione, all'arrangiamento e ad altri compiti di supporto al compositore vero e proprio. Una musica "di" un certo autore potrà anche essere completamente nuova, ma spesso è frutto degli sforzi di una collettività. Si veda Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 166.

²¹² Deac Rossel, "Metropolis", in *Program Notes*, Los Angeles, UCLA Television and Film Archive, 1990.

un utilizzo della *La marseillaise* in corrispondenza di una scena di rivolta; benché Huppertz in realtà alteri alcune note della linea melodica per aggiungere significato alla citazione, aggiungendo dissonanze che alludono con ogni evidenza alla malignità della Maria-robot che guida gli operai ed all'imminente rovina della città, la musica trascina con sé il ricordo di innumerevoli altre scene di rivolta già commentate dallo stesso brano, che figurava regolarmente nei repertori destinati ai compilatori. Allo stesso modo, l'uso della *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner accanto ad altri celebri brani sinfonici e svariate canzoni popolari (quali "Auld Lang Syne", "Home! Sweet Home!" e "Old Folks at Home") non nega alla musica per *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, David Wark Griffith 1915) di essere considerata "di" Joseph Carl Breil, nonostante questi abbia effettivamente composto di proprio pugno solo poco più della metà dei brani che compongono la partitura.²¹³

I casi di *Metropolis* e *Nascita di una nazione* sono solo due tra i più celebri; ma, con buona approssimazione, è possibile affermare che praticamente tutte le partiture "originali" composte per il cinema muto recassero l'impronta di abitudini compilatorie. Le eccezioni a questa norma tesero a verificarsi, significativamente, solo nei casi in cui il compositore al lavoro su un determinato film fosse poco avvezzo alle convenzioni musica applicata; nei casi in cui fosse, cioè, un sinfonista o un operista "prestato" temporaneamente al cinema, che dunque non conosceva o non voleva assecondare gli stereotipi musicali tipici del muto. In quei casi, la musica tendeva ad essere integralmente nuova; spesso, tuttavia, a questi artisti mancavano la duttilità e l'intuito audiovisivo dei loro più specializzati colleghi, nonché la capacità di sottomettersi alle necessità del linguaggio filmico, cosicché le loro composizioni di personalità spiccata

²¹³ Si veda Marks, *op. cit.*, pp. 109-166.

rischiavano di risultare una presenza invadente, più che un contributo utile all'espressione cinematografica. Fu questo, ad esempio, quanto accadde con la musica di Camille Saint-Saëns per *L'assassinat du Duc de Guise* (*L'assassinio del Duca di Guisa*, André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908),²¹⁴ ambiziosa ma «frutto di una velleità artistica in nome della quale una forma espressiva ancora arcaica quale era il cinema francese di quegli anni [...] viene sposata ad un linguaggio musicale [...] fin troppo denso e blasonato, portatore di una tradizione del tutto sproporzionata alla parte figurativa».²¹⁵ Furono pochi i musicisti non cinematografici che, chiamati a comporre per un film, seppero cogliere correttamente i *cliché* musicali del cinema come opportunità espressive, e non come limitazioni alla propria creatività: tra questi, va ricordato senz'altro Erik Satie, che nell'*Entr'acte* di René Clair (1924) non si vergognò di accompagnare una scena di funerale con il più banale dei brani convenzionali, il tema della marcia funebre dalla *Sonata per pianoforte n. 2 op. 35* di Fryderyk Chopin. Eppure, quella di Satie non fu una citazione passiva: in effetti, come ha fatto notare Ennio Simeon,²¹⁶ il contesto in cui la marcia appare è caricaturale, visto che il funerale, nel film, si trasforma presto in un surreale inseguimento tra il corteo e il carro funebre. Nello stravolgere le aspettative audiovisive, Satie e Clair dimostrano chiaramente di essere consapevoli della stanchezza dello stereotipo, regalando ad esso nuova vita grazie ad una patina di pungente ironia. Ma c'è di più, visto che di fatto tutta la partitura di Satie è prevalentemente basata su motivi aventi lo stesso ritmo del tema della marcia di Chopin. In questo fatto, già colto da Simeon, si potrebbe intravedere un ulteriore rovesciamento del senso del

²¹⁴ Spesso citata come primo esempio di partitura cinematografica della storia, ma in realtà preceduta almeno da *La malia dell'oro* (Gaston Velle, 1905), *Nozze tragiche* (Gaston Velle 1906) e *Romanzo di un pierrot* (Mario Caserini, Filoteo Alberini, Dante Santoni, 1906) con musiche di Romolo Bacchini. Si veda Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero, 1999, p 54

²¹⁵ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., pp. 67-68.

²¹⁶ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 126.

cliché. Ciò che sembra il solito meccanico abbinamento basato su ingenua corrispondenze tra musica ed immagine diventa, con beffarda intelligenza, il principio generatore di tutta la partitura. Quando la marcia funebre risuona per la prima volta in maniera esplicita al centro di *Entr'acte*, essa non è più semplicemente la “sigla” sonora del funerale che sta venendo mostrato in quel momento contingente: è anche la rivelazione del materiale tematico sul quale il compositore ha ragionato sino a quel momento, e sul quale ragionerà nel seguito della pellicola. L'effetto, intellettualmente, è dirompente: equivale, fatte le dovute differenze, ad ascoltare il tema di un ciclo di variazioni a metà del ciclo medesimo.

D'altra parte, anche il compositore russo Dmitri Shostakovich può essere incluso nel ristretto novero di autori in grado di affrontare con uguale successo la composizione per la sala da concerto e quella per il cinema.²¹⁷ Le sue musiche per *Novyj Vavilon (La Nuova Babilonia*, Grigorij M. Kozintsev, 1929) lasciano spazio all'ingresso di celebri momenti dall'*Orphée aux Enfers* di Jacques Offenbach (il celeberrimo *galop* “Ce bal est original”), oltre all'immane *La marseillaise*, la cui presenza è del resto richiesta esplicitamente dall'azione filmica, ambientata durante gli eventi della Comune di Parigi del 1871. Tuttavia Shostakovich infonde un'impronta personale all'utilizzo di musica di repertorio, cercando di evitare disinvoltamente gli abbinamenti audiovisivi più facili e trovando contesti nuovi per i materiali musicali più convenzionali, lavorando spesso su calcolati contrasti. Come ha scritto lo stesso Shostakovich, parlando proprio del *Cancan*: «[...] All'inizio della

²¹⁷ Shostakovich, tuttavia, pur non potendo definirsi uno specialista della musica per il cinema, aveva avuto esperienze d'improvvisazione pianistica in sale cinematografiche durante le quali faceva uso regolarmente di repertori tradizionali. Si veda Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, 2 vol., trad. it. di Luisa Pavolini, Milano, Il Saggiatore,

quarta parte [...] la musica articola variazioni sul motivo di un noto *galop*, legandosi così all'azione con sfumature diverse. Ne deriva una risonanza a volte gaia, a volte gioiosa, a volte terribile». ²¹⁸

Gli esempi di Satie e Shostakovich, che pure si riferiscono a due autori non legati in maniera stretta alla cinematografia, suggeriscono tuttavia quanto varie potessero essere le risposte dei compositori all'utilizzo di materiale di repertorio, e di come il grado di "originalità" assoluta di una partitura per film non sia affatto direttamente proporzionale al valore espressivo della medesima. Per uno studio dettagliato di una singola partitura può certamente essere importante discernere il materiale originale da quello di repertorio, classificando poi la musica in una delle tre categorie di base con le quali si può semplificare il panorama del "comporre" per il muto, stabilendo quale tipo di materiale sia prevalente in un certo film: musica originale, musica originale ma di repertorio o musiche di repertorio non originali. ²¹⁹ L'appartenenza di una partitura ad una di queste tre categorie non fornisce tuttavia alcuna informazione sull'effettiva efficacia della medesima in relazione al film per cui è stata concepita.

L'idea intuitiva che si può avere di musica per film "originale", in questo contesto, viene poi ulteriormente minata dalle conseguenze di alcune fondamentali circostanze storiche. Occorre infatti considerare che l'insorgere delle partiture "originali" avvenne in parallelo con la diffusione di nuove modalità di presentazione dei film muti. Mentre le piccole sale del cinema delle attrazioni si aprivano ai più estesi ed articolati film della fine

1964 (1960), vol. I, p. 274; Solomon Volkov, *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, trad. it. di Francesco Saba Bardi, Milano, Mondadori, 1979 (1979), pp. 52-53.

²¹⁸ In Grigorij M. Kozintsev, "Sostakovic: musica per 'Babilonia'", estratto da *Quaderni di lavoro* pubblicato in *Filmcritica* vol. XXXI, n. 305/306, 1980, p. 194.

²¹⁹ Si veda Calabretto, *op. cit.*, p. 83.

del primo decennio del novecento, continuando però ad affidarsi a *ensemble* cameristici o a singoli pianisti le cui dita percorrevano instancabilmente la tastiera anche per sette ore consecutive ogni giorno,²²⁰ imponenti cantieri preparavano l'avvento di nuovi spazi destinati al cinema. Tutto cominciò a New York, dove un'intensa attività imprenditoriale, tra il 1910 e il 1914, cambiò radicalmente la geografia dell'intrattenimento a Manhattan. Una crescente proliferazione di teatri moltiplicò il numero di palcoscenici destinati alle produzioni musicali, ponendo le basi per l'imminente sviluppo degli spettacoli di Broadway. Il cinema si trovò spontaneamente coinvolto in questa fase di rinnovamento: fu naturale, per diversi investitori, intravedere potenzialità commerciali notevoli in una ridefinizione dell'esperienza in sala, in sinergia e concorrenza con la nuova tendenza allo sfarzo. Il primo risultato di queste iniziative fu il Vitagraph Theatre, dal 1914 sede di una vivace attività musicale, prevedente anche la pubblicazione di "suggerimenti musicali" basati sul repertorio selezionato dall'organista residente. Ma fu l'apertura del teatro Strand a siglare definitivamente l'inizio di un nuovo modo d'intendere lo spettacolo cinematografico: finanziato dalla Mitchell H. Mark Realty Corporation, e forte della direzione musicale di Samuel L. "Roxy" Rothapfel, divenne un punto di riferimento per tutti i *movie palace* che avrebbero popolato gli Stati Uniti sino all'inizio degli anni trenta.²²¹ Al di là della sua imponenza, lo Strand portava al cinema un modo d'intendere la musica che mirava alla più alta qualità, sia dal punto di vista del tipo di brani selezionati che da quello della professionalità degli interpreti. Rothapfel aveva già potuto lavorare in simile modo nella sua passata esperienza al teatro Regent, dove, sotto la sua supervisione, l'accompagnamento alle proiezioni di film era diventato una sontuosa

²²⁰ Si veda James E. Scheirer, "South, South, South", *The American Organist*, vol. 9, n. 9, 1926, p. 267.

esperienza sinfonica, nutrita di pagine rinomate e scandita da *ouverture* ed interludi, alla maniera della tradizione operistica. In effetti, è forse proprio la volontà di cercare un confronto ingenuo con la *grandeur* operistica che guidò l'*escalation* dei *movie palace*. Caratteristiche di questi edifici erano la presenza di complicate e talvolta eccessive decorazioni architettoniche, all'interno ed all'esterno,²²² e la capienza inaudita: la media andava da mille a tremila posti a sedere, con un rimarchevole picco di cinquemilatrecento nel Capitol Theater, costruito a New York nel 1919.²²³ Tra questi teatri, quelli dotati contemporaneamente di un palcoscenico, un organo di sala, un'orchestra sinfonica (al termine degli anni venti attestatasi attorno ai cento elementi) e di una programmazione di film d'alta qualità erano considerati i luoghi delle cosiddette presentazioni *deluxe*,²²⁴ presentazioni che, a dire la verità, divennero la norma nei *movie palace* degli anni venti. I riferimenti all'opera, poi, erano espliciti nel tipo di repertorio suonato. Già al Regent, Rothapfel aveva impiegato selezioni di pagine dal *Faust* di Gounod, dal *Tannhäuser* e dal *Parsifal* di Wagner, nonché dalla *Tosca* di Puccini; la tendenza perdurò allo Strand, e si trasmise poi ai teatri della concorrenza, dove venne adottata anche l'abitudine di intercalare *ouverture* ed interludi alle proiezioni cinematografiche. La prevalenza del repertorio operistico divenne assoluta;²²⁵ il fatto, comunque, è da intendersi in continuità con il gusto "popolare" nutrito nei confronti dell'opera, come si è visto, anche dal cinema delle origini. In effetti, anche se ora non si trattava più di riduzioni

²²¹ George Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, New York, Schirmer, 1921, p. 13.

²²² Charlotte Herzog, "The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style", in *Cinema Journal*, vol. 20, n. 2, 1981, p. 15.

²²³ Robert Grau, *The Theatre of Science*, New York, Benjamin Blom, 1914, p. 342; Benjamin Hampton, *History of the American Film Industry*, New York, Dover, 1970 (1931), p. 172.

²²⁴ Anderson, *Music for Silent Films 1894-1929*, cit., pp. xv-xxvi.

ma di pagine originali, e nonostante la sofisticatezza delle presentazioni *deluxe*, l'accuratezza filologica nell'esecuzione non era certo una delle priorità dei direttori musicali dei *movie palace*. Le dinamiche narrative dei film rimanevano, giustamente, determinanti nella scelta dei brani da proporre; ugualmente determinanti, tuttavia, erano anche i gusti del grande pubblico e l'imperante necessità d'intrattenere. Alberto Cavalcanti, in un suo scritto del 1939, suggerì ironicamente che l'eccentricità delle selezioni musicali era appropriata all'architettura dei *movie palace*:

Si potevano ascoltare porzioni di *Pique Dame*, di *Londonderry Air*, di *La Paloma*, della *Sinfonia Corale*, di *Baby's Sweetheart* e della *Messa in si minore*, tutti nell'arco di cinque minuti. E nei successivi cinque minuti, la *Morte di Ase*, di nuovo *Baby's Sweetheart*, *L'Aube Radieuse*, *Kol Nidrei*, *Londonderry Air* di nuovo e la *Sinfonia Patetica*. Un simile purismo artistico si sposava bene con le caratteristiche architettoniche dei cinema, che spesso combinavano elementi mori, greci e gotici in molteplici splendori.²²⁶

Ecco che allora, ad esempio, non ci si stupisce nell'apprendere di un ingresso decisamente singolare del linguaggio operistico nella sala cinematografica, risalente al 1923. Il 26 marzo di quell'anno Hugo Riesenfeld, responsabile musicale del teatro Rialto di New York, propose al suo pubblico, tra una proiezione ed un'altra, una serie di interludi musicali che egli aveva chiamato *Classical Jazz*: improvvisazioni ed arrangiamenti basati su brani di Chopin, Gounod e Puccini; non è dato purtroppo sapere, nello specifico, su quali temi l'orchestra di Riesenfeld

²²⁵ Si verifichi la provenienza delle *ouverture* scelte da Hugo Riesenfeld per il Rialto di New York tra il 1918 e il 1921, in Anderson, *Music for Silent Films 1894-1929*, cit., pp. xxiv-xxv.

²²⁶ Alberto Cavalcanti, "Sound in Films" (1939), in Elisabeth Weis, John Welton (a cura di) *Film Sound. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 100. Traduzione mia.

abbia improvvisato.²²⁷ Inoltre, spesso i direttori musicali si prendevano molte libertà nel rinforzare le sonorità orchestrali, magari con l'aiuto degli onnipresenti e giganteschi organi di sala.²²⁸ Il mondo dell'opera rimaneva dunque ancora una realtà decisamente separata da quella del cinema, nonostante la condivisione di repertori comuni; a testimonianza di questa separazione, e di come su di essa, di fatto, non esistessero dubbi, si può ricordare l'espressione "*Kino-Oper*" che alcuni critici tedeschi, avevano coniato in riferimento al teatro pucciniano: un termine che certa miope *intelligenza* idealistica tedesca intendeva usare per alludere corrosivamente alla supposta mancanza di gusto della musica pucciniana, paragonandola all'appariscenza frivola della musica eseguita nelle lussuose sale americane.²²⁹

La crescita delle grande sale americane, contrappuntata da un parallelo emergere di grandi orchestre cinematografiche anche in Europa, può di fatto essere intesa come uno dei fattori che hanno rafforzato l'emergere di composizioni "originali" nell'ambito delle pratiche del cinema muto. Occorre però, come sempre, astenersi dal costruire relazioni di causa-effetto allettanti ma basilarmente non realistiche: non è possibile provare che il fenomeno dei *movie palace* abbia portato ad un incremento delle composizioni "originali", o viceversa. Si è trattato, invece, di una concomitanza di fattori favorevoli, alle dinamiche dei quali hanno anche concorso, in maniera determinante, i nuovi sviluppi del linguaggio cinematografico. Come ha scritto Roy Gorish nel 1955:

²²⁷ "Critiques Rivoli", in *The American Organist* vol. 6, n. 6, 1923, pag. 366.

²²⁸ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, cit., p. 87.

²²⁹ Ad esempio Artur Seidl, "Madame Butterfly und Tiedland", 1910, ristampato in Artur Seidl, *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenossische Tonkiinstler*, 2 volumi, Ratisbona, 1926, vol. 2, pag. 58.

L'anno 1915 è memorabile [...] poiché in quell'anno D. W. Griffith fece uscire il film *Nascita di una nazione* [...]. Quest'epica in dodici rulli condannò il *nickelodeon* [...] e segnò l'avvento dello spettacolo cinematografico unico. Quando ciò accadde, i film erano già accettati su tutto il territorio nazionale come la forma d'intrattenimento preferita, i teatri di *vaudeville* soffrivano gli effetti della transizione e i teatri veri e propri stavano venendo prestati a questi spettacoli unici. I tempi erano maturi per l'avvento del *movie palace*.²³⁰

Gorish presenta tuttavia, erroneamente, una situazione in cui il *movie palace* e la *deluxe presentation* diventano il contesto cinematografico prevalente. Ciò non è affatto vero: è la piccola realtà della compilazione e dell'improvvisazione a rimanere comunque, sino al 1927, l'esperienza cinematografica di maggior diffusione a livello mondiale.²³¹ Quella inquadrata dal metaforico triangolo *movie palace* – lungometraggi - musiche "originali" è la maniera più appariscente in cui il cinema muto si configura nell'ultima parte della sua storia, quella che ha la massima incidenza sui discorsi tenuti dalla stampa specializzata e che più s'imprime nell'immaginario; sono i grandi teatri dove si presentano *kolossal* dotati di accompagnamento sinfonico i luoghi in cui si alimenta il carisma dei divi e l'aura di sovranaturale inaccessibilità che lentamente comincia ad avvolgere le grandi produzioni cinematografiche.

In effetti, buona parte del senso di eccezionalità che questi grandi spettacoli evocavano risiedeva proprio nella loro sostanziale effimerità: proprio come gli spettacoli operistici, dai quali il cinema aveva in gran parte assorbito la maniera d'intendere il divismo, le presentazioni *deluxe* o

²³⁰ Roy Gorish in Bowers, *op. cit.*, p. 116

²³¹ Si veda l'articolo di John C. Flinn "Devising Music for the Movies" apparso nel 1915 sul vol. XXXI, n. 11 di *The Metronome* e riportato da Anderson in "Musical Missionaries", *cit.*, p. 187, nel quale si afferma che mentre nelle grandi città la figura del pianista improvvisatore è ormai scomparsa, essa sopravvive nelle periferie.

comunque con grandi orchestre sinfoniche apparivano *eventi* irripetibili. Ed infatti, essi erano tali: le risorse economiche per eseguire le partiture concepite per grande orchestra non erano alla portata di tutte le sale. Una presentazione di lusso, dopo le eventuali repliche, difficilmente beneficiava di nuovi allestimenti. È questo, precisamente, un altro punto cruciale sul quale l'idea ingenua di "originale", nell'ambito della musica per film, va ad infrangersi. Se pure un determinato film veniva tradotto in musica da un dato compositore in maniera puntuale, costruendo dettagliate scansioni audiovisive – magari con il contributo dello stesso regista, come si è visto nel caso di *Metropolis* -, non esisteva nessuna garanzia al fatto che quella specifica composizione venisse eseguita ad ogni proiezione dell'opera. Non sussisteva, cioè, quella relazione biunivoca, tipica del sonoro, tra musica "originale" e film; ogni film dotato di partitura "originale" poteva legittimamente ricevere numerose altre letture musicali, estemporanee e non. E questo avveniva proprio nelle piccole sale e nei cinema di periferia, le cui scarse possibilità finanziarie erano ben al di sotto della portata delle grandi partiture sinfoniche "originali".²³² Queste versioni "alternative" che vivevano lontano dai trionfi cinematografici dei centri più ricchi, tuttavia, non erano necessariamente qualcosa di radicalmente diverso dall'"originale"; si trattava bensì spesso di adattamenti e riduzioni delle pagine primigenie. Roberto Calabretto, in proposito, ha ricordato il caso di *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), il cui "originale" musicale orbitava attorno alla celebre *Sinfonia del fuoco*, una cantata per baritono, coro e orchestra che Ildebrando Pizzetti scrisse per la sequenza del sacrificio nel tempio di Moloch. Il resto della musica fu invece firmato da Manlio Mazza, allievo di Pizzetti incaricato di portare a termine l'opera dopo che il maestro fu "scoraggiato" dalla mole di lavoro

²³² Si veda la nota 20.

richiesta da un film di tre ore e mezza.²³³ Per *Cabiria*, riporta Calabretto, «già a distanza di pochissimi giorni dalla prima esecuzione, si pone il problema di una versione ridotta della partitura per ovviare alle difficoltà dell'allestimento nei cinema di periferia, evitando il ricorso a soluzioni dell'ultimo minuto».²³⁴ Soluzioni che avrebbero potuto ad esempio includere, inopinatamente ma legittimamente, «[...] un pianista che strimpellerà il valzer della Geisha durante la discesa di Annibale, e l'*Ave Maria* di Gounod quando Cartagine cade [...]».²³⁵ Questo tipo di atteggiamento non sorprende: sino a questa fase della storia del cinema, infatti, adattamento e riduzione erano stati gli stratagemmi preferiti degli anonimi musicisti all'opera nelle sale. Con l'avvento delle partiture "originali", la situazione non cambia: ciò che avviene è semplicemente la collocazione delle composizioni contemporanee, "imposte" da un determinato film, accanto a Wagner, Beethoven, gli inni nazionali e le arie d'opera, le canzoni popolari e le filastrocche per l'infanzia, a nutrire ulteriormente l'onnivoro ed insaziabile repertorio della musica per film.

Affine a tale ambito è il fenomeno delle cosiddette localizzazioni. Proprio per via del rapporto non vincolante tra un film e la sua musica, e talvolta per ovviare a necessità logistiche o a questioni di diritto d'autore, accadeva non di rado, in occasione di presentazioni di film al di fuori del loro paese d'origine, che compositori diversi da quello "originale"

²³³ Cherchi Usai, "Cabiria, an Incomplete Masterpiece", *Film History* vol. 2, n. 2, 1988, p. 156

²³⁴ Calabretto, *op. cit.*, p. 28. La musica di Pizzetti, in special modo, era di particolare difficoltà, e dunque tendenzialmente poco adatta ad essere eseguita da un'orchestra cinematografica che non fosse di eccellente qualità. «La composizione è riuscita bene [...]», scrisse Pizzetti a Gabriele D'Annunzio il 16 febbraio 1914, «ma darà del filo da torcere a chi dovrà dirigerla ed anche agli esecutori. Ci vorrà un'orchestra di primo ordine e un coro non meno buono. Il coro vi è trattato senza riguardi, a quattro, a cinque e anche più parti». In Bruno Pizzetti, *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 121.

²³⁵ Giulio Vitali, "Cabiria", in *Odiernismo*, vol. 1, n. 2, 1914, pp. 1-2, qui ripreso da Calabretto, *ivi*.

preparassero un commento sonoro da abbinarsi alla pellicola. Queste operazioni si distinguevano dalle ordinarie riletture musicali che venivano compiute nelle piccole sale in quanto condotte con un atteggiamento creativo del tutto simile a quello utilizzato nella stesura di musiche “originali”. L’artista incaricato della localizzazione, cioè, approntava una partitura completa, calibrata sulle necessità del film, producendo a tutti gli effetti un “originale” alternativo. In continuità con quello che è l’atteggiamento compilativo della musica per il muto, tuttavia, le localizzazioni potevano plausibilmente includere al loro interno riutilizzi e riformulazioni del materiale “originale”. È di nuovo *Cabiria* a fornire un esempio calzante a questo proposito: il film conobbe una particolare fortuna negli Stati Uniti, a partire dalla sua prima proiezione al Knickerbocker Theater di New York, nel maggio 1914. Della localizzazione musicale, e della direzione dell’orchestra in occasione di molte delle presentazioni della pellicola, fu incaricato Joseph Carl Breil, il futuro compositore di *Nascita di una nazione*.²³⁶ Dai resoconti lasciati dallo stesso Breil sul suo lavoro di adattamento, sembra la musica per le proiezioni americane si snodasse attraverso un centone di musiche originali di Breil, brani sinfonici di repertorio e residui della partitura “originale” di Mazza – la quale in effetti era a sua volta regolarmente intercalata da brani di repertorio:

La partitura musicale per *Cabiria* è stata arrangiata da un compositore italiano, Manlio Mazza [sic], le cui convinzioni a favore della musica di vecchia scuola si svelano nelle selezioni che ha scelto ad interpretazione delle scene. I musicisti si divertiranno nel riconoscere le diverse selezioni complete ed i temi che ha impiegato. La musica per *La grotta di Fingal* di Mendelssohn, una marcia di Spontini, un’altra marcia dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, una Gavotta di

²³⁶ Joseph Carl Breil, “Moving Pictures of the Past and Present and the Music Provided for Same”, in *Metronome* vol. 32, n. 11, 1916, p. 42.

Mozart ed una selezione dall'*Alceste* di Gluck sono alcune delle composizioni classiche impiegate da Mazza, che non ha fatto altro a parte congiungere le musiche dei compositori classici tramite le più semplici modulazioni.²³⁷

La localizzazione di Breil veniva dunque così descritta:

Il Baal Baal [sic] proviene dall'*Elijah* di Mendelssohn. Gli "Uomini di Cartagine" (passaggio delle Alpi) e il "Coro del Fuoco", durante l'incendio della flotta, sono entrambi mie composizioni, l'ultima delle quali scritta appositamente per questa scena, mentre ero a bordo del [treno] Ventesimo Secolo, tra New York e Chicago, dove ero diretto per presentare lo spettacolo.²³⁸

Sembra dunque, infine, alquanto improprio utilizzare il termine "originale" (che, difatti, è stato sin qui utilizzato sempre virgolettato) per una qualsivoglia composizione destinata ad un film muto. A ben guardare, in effetti, come si è già suggerito, quest'ultimo "capitolo" dell'itinerario attraverso le pratiche musicali del muto che si è cercato di tracciare non fa altro che proporre l'ennesima variante sul modello di base costituito dall'utilizzo creativo di musica di repertorio. Si è detto, all'inizio del discorso storico, che le varie "tappe" – dalle pratiche teatrali alle improvvisazioni "d'attrazione", alle sonorizzazioni meccaniche, alle compilazioni ed alle composizioni – hanno in verità costituito solo una semplificazione di comodo di un panorama vasto, articolato e dai contorni sfumati. Panorama la cui essenza si può forse infine riassumere con alcuni concetti espressi verso il finire dell'epoca del muto proprio in

²³⁷ Breil in "Music and 'Movies' Offer New Art Form: Future Wagners Will Develop Dual Appeal to Sense of Sight and Sound", *San Francisco Chronicle*, 12 luglio 1914, p. 30; qui ripreso da Marks, *op. cit.*, pp. 105-106. Traduzione mia.

²³⁸ Breil, "Original Music in Cabiria", lettera indirizzata a "Mr. Metzger" e datata 21 luglio 1914, pubblicata nella *Pacific Coast Musical Review*. Ritaglio non datato presente nel taccuino personale di Breil conservato alla University of California, Los Angeles, e riportato in Marks, *op. cit.*, p. 105. Traduzione mia.

quell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* che delle pratiche compilative costituì il momento di consapevolezza artistica più alta.

Giuseppe Becce, che dell'*Handbuch* curò l'apparato teorico con Hans Erdmann, rinvenne una formula adatta a descrivere la musica per il cinema muto nel suo complesso nel termine "illustrazione". Con esso, si vuole rendere l'idea di una musica "al servizio" della messinscena filmica, che non ambisce a totale autonomia estetica.²³⁹ Fin qui, il concetto sembra abbastanza scontato: nella musica per film, il discorso sonoro deve essere guidato dall'immagine. In realtà, nell'interpretare la posizione di Becce occorre considerare, ancora una volta, il contesto di pratiche all'interno del quale l'autore si collocava. In base a quello che si è sinora spiegato, l'illustrazione musicale utilizzata prevalentemente nel muto non si componeva, di fatto, di "traduzioni" puntuali dei contenuti dell'immagine in eventi sonori. Ciò che avveniva non era un'operazione di parafrasi o di trascrizione da un sistema di comunicazione all'altro; si trattava invece di una serie di *routine* di ricerca musicale guidate da suggerimenti provenienti dall'ambito filmico. Lo si è già spiegato: il musicista, in base all'*input* espressivo di una data sequenza, cercava - nella sua memoria o in opportune collezioni - delle situazioni musicali note, già sedimentate culturalmente, che condividesse con buona approssimazione il campo semantico dato dallo stimolo di partenza. Trovato il riferimento appropriato, questo veniva inserito nel flusso del commento sonoro; eventuali adattamenti richiesti da caratteristiche contingenti quali la durata e il ritmo della sequenza potevano certamente avvenire, ma erano operazioni che seguivano la selezione di cui si è detto - e che non erano percepite come obbligatorie, almeno a livello della pratica "popolare" della

²³⁹ Becce, Erdmann, Brav, *op. cit.*, vol. 1, p. 5.

musica per il cinema muto.²⁴⁰ Ciò che era richiesto al musicista, dunque, non era la capacità compositiva propriamente detta, quanto un'abilità di *riconoscimento creativo*: identificare e adattare la pertinenza di un brano musicale ad un certo contesto filmico in base al significato espressivo che quel brano già possedeva.

È questo, il senso dell'uso del termine illustrazione, nella musica per il cinema muto: non semplicemente far derivare la musica dall'immagine, ma attuare questa derivazione in un metaforico "disegno" musicale tracciato con l'ausilio della memoria, dando nuova forma a contenuti appartenenti ad un passato recente o lontano. Il cinema sonoro, e la musica originale in senso stretto, si muoveranno invece in una direzione che, volendo continuare con l'analogia pittorica, non sarà più quella dell'illustrazione "a memoria" ma quella del "ritratto", o meglio della "copia dal vero". L'illustrazione della musica per il muto è l'uso di modelli generali utilizzati in una contingenza particolare, come potrebbe fare un pittore che voglia raffigurare un albero senza avere innanzi a sé una pianta reale: il suo dipinto rappresenterà, in maniera particolare, l'idea generale di albero posseduta dall'artista. Nel sonoro, invece, si dipingerà tendenzialmente, per così dire, in presenza del soggetto: la musica originale sarà emanazione diretta di un film particolare, e non di modelli generali. In

²⁴⁰ Si veda Gabriel Bernard, "La Musique et le cinéma", in *Le courrier musical*, 1° gennaio 1918, ora in Toulet, Belaygue, *Musique d'écran*, cit., p. 69: «Ecco come procede [il direttore d'orchestra]: egli ha in mente, probabilmente ben classificata, una collezione di brani e di frammenti di brani, dei quali ciascuno corrisponde ad una categoria d'effetti cinematografici specifici. Egli sa che, per accompagnare delle scene idilliache, può utilizzare indifferentemente il suo numero 1 o il suo numero 2. Tuttavia il numero 2 ha il vantaggio di poter essere ricominciato un numero illimitato di volte... La scena idilliaca è piuttosto lunga, sceglierà il numero 2! Ma ecco che un personaggio chiaramente chiamato a turbare l'idillio appare sullo schermo... La memoria del direttore d'orchestra propone presto una ricca selezione di numeri pieni di mistero, d'angoscia e di minaccia. Il nostro uomo ha, per esempio, l'imbarazzo della scelta tra cinque numeri almeno. Ora, il personaggio guastafeste non fa che passare attraverso lo schermo. Il direttore d'orchestra sceglie il più corto dei cinque numeri pieni di minaccia, d'angoscia e di mistero...». Traduzione mia.

verità, anche nel sonoro le distinzioni tra originalità e repertorio non sono così nette: l'atteggiamento che porta alla costruzione dei legami audiovisivi è però innervato dalla dipendenza tra immagine e suono di cui si è detto, dipendenza che non apparteneva all'epoca del muto.

Si capisce allora, in definitiva, cosa intenda Becce quando, parlando delle musiche che si potrebbero intuitivamente definire "originali", usa il termine "illustrazione d'autore".

Per "comporre" si intende un lavoro liberamente creativo che sia limitato solo al rispetto della parola e della scena; il film non offre temporaneamente questa possibilità. Una composizione per film in senso stretto per il momento non c'è, essa non è possibile allo stato della tecnica attuale. Chiameremo dunque illustrazione d'autore la composizione così come è stata scritta in numero finora ridotto per determinati film.²⁴¹

È dunque solo il diverso grado di autorialità, ovvero la possibilità di ricondurre ad un certo musicista la forma finale di una selezione, che alla radice distingue le numerose pratiche di illustrazione sviluppatesi nell'epoca del muto. In effetti, questo atteggiamento "illustrativo" è forse molto più caratteristico di questo cinema rispetto agli attributi di "silenziosità" o di "mutismo" da lungo tempo impostigli; tanto che, si verrebbe tentati di affermare, una sostituzione dell'espressione "cinema muto" con "cinema d'illustrazione musicale" potrebbe essere auspicabile: un promemoria, provocatorio ma legittimo, destinato a ricordare la necessaria centralità che l'elemento musicale dovrebbe mantenere in ogni discorso teorico dedicato a questa forma espressiva.

²⁴¹ Becce, Erdmann, Brav, *op. cit.*, vol. 1, p. 6. Traduzione mia.

2. Estetica

2.1. Principali contributi teorici

La musica per film non è un'arte "negletta", come annunciava Roy Prendergast nel titolo della sua monografia del 1977;²⁴² l'interesse scientifico attorno all'argomento è testimoniato anzi dall'esistenza di una letteratura in costante espansione, pur soffrendo in parte ancor oggi di quanto rilevava Martin Marks nel 1997:

I libri sulla musica per film vanno rapidamente fuori catalogo, mentre gli articoli rimangono sparpagliati e nascosti in riviste effimere o di difficile reperibilità; sino ai tempi recenti, le bibliografie che hanno tentato di recuperarli sono state spesso oscure, esposte ad errori e ben lontane dall'essere complete.²⁴³

La rassegna bibliografica che Marks fa seguire a queste constatazioni, basata in gran parte su un suo precedente articolo del 1979,²⁴⁴ è una delle più complete tra quelle compilate in tempi recenti; tuttavia, la sua limitazione all'anno 1990 rende sensato per il ricercatore contemporaneo affidarsi all'analoga ed accurata rassegna condotta da Sergio Miceli nel 2009 in *Musica per film*, la quale però si concentra quasi esclusivamente sugli studi a carattere estetico, tralasciando i testi più spiccatamente storiografici.²⁴⁵ Si ricava comunque, da questi elenchi commentati, la fotografia di un ambito disciplinare dotato da tempo non breve di piena consapevolezza di sé (una rassegna della letteratura è presente già nel contributo "fondatore" dello studio moderno della musica per film, *Ästhetik*

²⁴² Prendergast, *op. cit.*

²⁴³ Marks, *op. cit.*, p. 9. Traduzione mia.

²⁴⁴ Marks, "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research", *Notes*, vol. 36, n. 2, 1979, pp. 282-325.

der Filmmusik di Zofia Lissa),²⁴⁶ benché spesso condizionato da una latente mancanza di sistematicità. In parte per i motivi definiti da Marks, in parte per l'interdisciplinarietà connaturata a quest'ambito, si nota non raramente una tendenza a studiare la musica per film mescolando ottiche che sarebbe auspicabile mantenere separate. In uno dei più citati studi sull'argomento, *The Technique of Film Music* di Roger Manvell e John Huntley (1957), si trova ad esempio una traccia di simile confusione nel capitolo dedicato alla funzione della musica nel film sonoro:²⁴⁷ i paragrafi di questa sezione sono infatti intitolati disinvoltamente a generi cinematografici (ad esempio il paragrafo v, "Comedy music"), o a funzioni drammaturgiche più generiche (iv, "Music for Dramatic Tension"), salvo poi far comparire un paragrafo il cui contenuto di fatto si sovrappone interamente con quello delle due categorie precedenti (vi, "Music for Human Emotion"), rendendo poco chiaro l'impianto dello studio nel suo complesso. Simili incongruenze risultano particolarmente evidenti allo studioso contemporaneo, vista la crescente sistematizzazione di cui la materia ha goduto a partire dal 1970 circa, consolidatasi in maniera particolare nell'ultimo decennio.

La letteratura che riguarda specificamente la musica per il cinema muto rientra tuttavia in questo quadro solo in maniera parziale. Esaminando le bibliografie di cui si è detto, infatti, ci si accorgerà facilmente che i titoli dedicati esclusivamente a tale ambito costituiscono una percentuale irrisoria del *corpus*, la quale si concentra, significativamente, durante la "rinascita" degli studi sul muto il cui inizio è fissabile attorno all'anno 1980. Prima di quella data, le trattazioni sulla musica per il muto appaiono di preferenza all'interno di studi più ampi dedicati alla musica per film; in

²⁴⁵ Miceli, *Musica per film*, cit., pp. 503-606.

²⁴⁶ Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlino, Henschelverlag, 1965, pp. 7-16.

²⁴⁷ Manvell, Huntley, *op. cit.*, pp. 59-177.

genere, inoltre, la disamina dell'argomento si limita ad alcuni essenziali cenni di carattere storico e pratico, lasciando che lo studio estetico si consideri compiuto all'interno delle più vaste sezioni dedicate al film sonoro. Questo succede evidentemente nel caso del libro di Manvell e Huntley, ma anche nel recente manuale di Miceli già citato in precedenza (dove, beninteso, la trattazione del muto è comunque largamente più approfondita di quella di Manvell e Huntley). Il senso di questa scelta pare evidente: esattamente come, sul versante degli studi storici, si è per lungo tempo stati inclini a ritenere l'epoca del muto un "prologo" necessario all'avvento del sonoro, dal punto di vista estetico si sono volute assimilare le dinamiche audiovisive del muto a quelle poi affermatesi nel cinema successivo, implicando che quest'ultimo, essendo cronologicamente posteriore, avesse di fatto incluso in sé tutte le acquisizioni del suo presunto predecessore. Una trattazione separata dell'estetica della musica del muto sembra dunque essere apparsa potenzialmente ridondante ai più. A dir la verità, che determinate coordinate estetiche riguardanti il cinema sonoro possano essere utilizzate anche per comprendere e spiegare analoghe situazioni audiovisive riscontrabili nella musica per il muto è assolutamente accettabile e plausibile. Tuttavia, non è plausibile il contrario; ovvero, che si considerino presenti anche nel cinema sonoro tutte le strategie audiovisive relative ad un altro modo d'intendere il cinema, basato su pratiche musicali essenzialmente differenti. Nei fatti, la maggior parte di questa scarna letteratura ha infine tralasciato di approfondire una serie di possibilità audiovisive tipiche del muto. È forse dunque in quest'ambito particolare che l'espressione "arte negletta" di Prendergast, riferita alla musica per film, ha ancor oggi una sua ragione d'essere.

Prima di verificare in cosa consistano le “neglette” strategie audiovisive tipiche del muto, è opportuno tracciare un rapido profilo dei contributi fondamentali riferiti all’argomento.

I primi testi in cui appaiono considerazioni estetiche sul muto riferite anche a caratteristiche musicali vengono pubblicati a partire secondo decennio del novecento. *Kino und Kunst* (1913), di Hermann Häfker, pur non trattando direttamente di musica identifica nella componente ritmica dell’immagine (data dal movimento in sé e dalla luce) la matrice “naturale” della bellezza artistica del cinema.²⁴⁸ Sembra di cogliere, in tale proposizione, un’eco indiretta di analoghi concetti espressi qualche anno prima da Ricciotto Canudo nel suo *Manifesto delle Sette Arti* (1911):

Abbiamo bisogno del Cinema per creare l’arte totale verso cui hanno teso tutte le arti, da sempre [...]. Nata da un bisogno tutto spirituale di elevazione e di superiore oblio, la Musica è veramente *l’intuizione e l’organizzazione dei ritmi che reggono tutta la natura* [...] Così come le forme nello Spazio sono innanzitutto Architettura, i ritmi nel Tempo non sono prima di ogni altra cosa Musica? [...].²⁴⁹

Nelle idee di Canudo a proposito del rapporto tra musica e film vi sono in più, tuttavia, sottaciuti debiti hegeliani; la stessa identificazione del cinema come “Settima Arte” deriva, com’è noto, dalle cinque arti esaminate nelle *Lezioni di estetica*²⁵⁰ del filosofo tedesco, arti alle quali è stata aggiunta da Canudo stesso la danza.²⁵¹ Ed effettivamente, rileggendo le pagine di

²⁴⁸ Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, Mönchen-Gladbach, Volksvereins Verlag, 1913.

²⁴⁹ Canudo, *op. cit.*, p. 66.

²⁵⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni di estetica*, trad. it. di Paolo D’Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000 (1835).

²⁵¹ David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 29. In effetti, prima di tale integrazione Canudo aveva assegnato al cinema il sesto posto tra le arti (“La naissance d’un sixième art”, pubblicato originariamente in *Les entretiens idéalistes* del 25 ottobre 1911, era il titolo originale del *Manifesto delle Sette Arti* poi riprodotto in *L’officina delle immagini*).

Hegel dedicate in quella sede alla disamina della musica è possibile cogliere quelli che sono probabilmente i principali sottintesi alle affermazioni di Canudo: la necessità di un sodalizio tra musica ed altre arti ed una visione basilarmente negativa della musica “assoluta”, determinante un mondo di puri rapporti tra suoni che

non soddisfa lo spirito [...] In epoca moderna, [...] [la musica] erige gli edifici architettonici dell'armonia, che soddisfano soltanto i conoscitori. In nessun'altra arte succede in eguale misura che soltanto uno studio intellettuale possa assicurare il soddisfacimento [...] [Quanto più la musica] diventa autonoma, tanto più essa viene ad appartenere solo all'intelletto, ed è una mera artificiosità, che esiste solo per il conoscitore ed è infedele allo scopo dell'arte.²⁵²

La musica, per giungere a forma compiuta, deve invece perdere la sua autonomia, sposandosi con la sua «determinazione originaria»: il discorso,²⁵³ che nel caso specifico del cinema è rintracciabile nell'elemento narrativo. Tener presente questo sostrato hegeliano aiuta ad intuire il significato di certi proclami elaborati da Canudo a proposito del rapporto tra musica e cinema, proclami a volte poco comprensibili perché appesantiti da una certa astrazione e da una retorica dalle venature misticheggianti di ascendenza simbolista. Diventa ad esempio in questo modo più evidente da dove venga a Canudo il presentimento di sviluppi artistici innescati nella musica da parte del cinema: «[...] La varietà stessa delle inquadrature, dei movimenti umani, la rapidità del loro avvicinarsi, esige una musica nuova concepita secondo regole poliritmiche oggi insospettabili, e che noi musicisti scopriremo un giorno, dopo i tentativi già fatti, per realizzare il vero Dramma Musicale dello

²⁵² Hegel, *op. cit.*, p. 261.

²⁵³ Ivi.

Schermo».²⁵⁴ Nella sintesi cinematografica, Canudo non vede solo una mera interazione tra due arti, ma la creazione di un contesto in cui le arti – e specialmente la musica - possano trasformarsi. La direzione verso la quale tale disposizione pare condurre è, tacitamente, quella della composizione cinematografica completamente originale: «musica nuova», nascente dal dinamismo filmico e non semplicemente accostata ad esso per ragioni funzionali o di puro intrattenimento. Forse dunque, quando Canudo parlava dello «stile cinema», ossia della maniera di accompagnamento musicale più diffusa al suo tempo, e si scandalizzava di fronte alla scelta di «incollare a freddo l'*Eroica* di Beethoven ad una qualsiasi ignominiosa avventura ad episodi»²⁵⁵ non criticava soltanto l'accostamento tra un prodotto culturale “nobile” ed una forma di svago popolare, ma percepiva implicitamente una mancata opportunità: non forse tanto per il cinema quanto per la musica, che si precludeva un accesso ad una dimensione artistica superiore tramite un rapporto reale con l'immagine. Quella di Canudo è in definitiva una posizione utopistica, che preferisce ipotizzare una cinematografia musicale ideale piuttosto che confrontarsi con la realtà estetica del suo tempo. Il discorso riguardante la musica, nei suoi scritti, rimane comunque condotto in maniera sporadica, senza portare alla formulazione di un pensiero organizzato.

Sulla stessa scia di Canudo, e in senso lato anche di Häfker, si possono collocare le riflessioni di Jacques De Baroncelli, giornalista parigino approdato alla regia cinematografica proprio nell'anno in cui fu stampato il suo articolo *Pantomime – Musique – Cinéma*, il 1915. Anche in questo caso, si è in presenza di un testo assolutamente occasionale, in cui però si percepisce la comprensione del cinema quale arte pienamente

²⁵⁴ Canudo, “Musique et Cinéma”, in *Comoedia*, 26 agosto 1921, p. 1, qui da Giovanni Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977. Atti del convegno internazionale*, Fasano, Grafischena, 1978, tavola 45. Traduzione mia.

sincretica, nella quale esiste un'interazione reciproca fra le componenti dello spettacolo: la musica prende forma dal ritmo del film, ed il film, d'altra parte, riceve dalla musica ciò di cui ancora difetta.

Ciò che oggi manca all'immagine, sarà donato dalla musica. Il Cinema possiede il segreto del movimento e del colore. L'ecloga riscoprirà, sotto i nostri occhi, le valli Arcadiche e la capanna del pastore; la zampogna farà cantare l'acqua di sorgente; il flauto farà eco alle ninfe che scivolano attraverso i salici assieme alla luce della luna. Nel dramma vedremo la melodia delineare un gesto, seguire il contorno ed il ritmo di un sentimento, chiarendolo e definendolo, e racchiudendo armoniosamente un'anima nei suoi motivi e nei suoi giri.²⁵⁶

Tuttavia, la visione di De Baroncelli parte dalla necessaria impronta che il ritmo filmico dà alla musica per arrivare a cogliere un esito opposto a quello implicato da Canudo: dovrà essere il cinema a guadagnare dal rapporto con la musica una serie di valori aggiunti, e non viceversa. Nonostante una visione ancora una volta utopistica, ed un linguaggio ben lontano dall'essere "scientifico", l'ottica di De Baroncelli riesce tuttavia ad essere più concreta di quella di Canudo, se non altro nel riuscire a cogliere in maniera embrionale l'idea di uno scopo della musica per film che sia realmente funzionale allo spettacolo. Mentre cioè Canudo disquisiva di generici ideali estetici, senza suggerire applicazioni pratiche di essi, De Baroncelli parla di timbri e melodie preposti a *sostituire* suoni evocati dall'immagine ma non udibili in sala, come lo scrosciare dell'acqua di sorgente e lo scivolare leggero delle ninfe. C'è, nelle parole dell'autore, un palpabile presagio di quelle che saranno definibili come funzioni onomatopiche della musica per film, arrivando persino, nel passo che

²⁵⁵ Canudo, *L'officina delle immagini*, cit., p. 139.

²⁵⁶ Jacques De Baroncelli, "Pantomime – Musique – Cinéma", in *Ciné-Journal* n. 329, 4 dicembre 1915, pp. 41-43, qui ripreso da Abel (a cura di), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1993 (1988), p. 128. Traduzione mia.

immagina «la melodia delineare un gesto», ad una descrizione *ante litteram* del *mickeymousing*: strategia audiovisiva appartenente al cinema sonoro, identificata da Michel Chion come traduzione del filo dell'azione visiva in traiettorie musicali.²⁵⁷ L'onomatopea musicale adombrata da De Baroncelli è tuttavia legata ad una motivazione pratica prima che estetica: placare l'impazienza di un pubblico abituato ad un'esperienza sensoriale che il cinema non era in grado di riprodurre alla perfezione. Tale punto si chiarisce nella prima parte dell'articolo:

Le persone che si muovevano sullo schermo alle prese con i loro affari, nonostante la loro apparenza concreta e quotidiana, sembravano andare alla deriva in un sogno od una fantasia. Sembravano un poco pesci in un chiaro ruscello [...] Era frustrante. Davanti a statue che sembravano troppo perfette, le persone un tempo gridavano: "Parla!". Era questo il grido che il pubblico cinematografico era tentato di emettere ancora una volta.²⁵⁸

A questa visione della musica per film come attivo "sostituto sensoriale" era già arrivato un paio d'anni prima di De Baroncelli il filosofo Ernst Bloch, nel suo articolo "Über die Melodie im Kino":

Come frequentatori di cinema abbiamo bisogno dapprima esclusivamente dell'occhio. Ora, è il tatto che procura nella maniera più forte l'impressione di realtà. Di fronte allo schermo però dobbiamo rinunciare a tutto ciò che di solito conferisce alla vista delle cose il loro pieno carattere di realtà: peso, calore, odore, rumore e consapevolezza sensoriale. La pelle, il naso, l'udito, tutti gli altri sensi sono eliminati, mentre l'occhio è sovraccarico. La sola impressione ottica del bianco e nero è tagliata fuori dal mondo, e siccome essa viene data nel più disordinato movimento temporale, senza alcuna

²⁵⁷ Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. it. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2004 (1990), p. 120.

²⁵⁸ De Baroncelli, *op. cit.*, p. 125. Traduzione mia.

stilizzazione, ne nasce la lugubre apparenza di un'eclissi solare, di una realtà muta e sensorialmente sminuita che viene rafforzata solo nel ritmo e nella concentrazione, senza che con ciò tuttavia né venga riplasmato, né venga abbandonato il mondo sensoriale. *Ma qui la musica nel cinema assume una funzione particolare: provvede alla sostituzione di tutti gli altri sensi.*²⁵⁹

Concorderà con questo tipo di disposizione estetica, ad epoca del muto già conclusa, anche il teorico Béla Balázs, la cui lettura delle strategie audiovisive di tale cinema include però anche altri elementi sui quali si tornerà più avanti:

Quando si ode la musica, non si avverte la semplice bidimensionalità e, in sostanza, la mancanza di profondità delle grige immagini che scorrono sullo schermo. Al contrario, lo spettatore accetta queste immagini come se fossero l'autentica riproduzione della realtà. Ma nel preciso istante in cui le immagini cinematografiche, cessando la musica, si ammutoliscono, abbiamo l'impressione di trovarci effettivamente dinanzi a un gioco di pallide ombre. È un fatto ormai acquisito che gran parte del pubblico, al cinema, non si rende conto di udire la musica; della sua esistenza ci si accorge solo quando si interrompe. Dal punto di vista psicologico il fenomeno si può spiegare così: l'uomo non percepisce mai la realtà con un solo organo di senso. Le cose che soltanto vediamo, che soltanto udiamo, ecc., non hanno per noi carattere di realtà tridimensionale.²⁶⁰

Nella versione di Balázs, le considerazioni già riscontrate in De Baroncelli e Bloch sembrano tuttavia assumere una sfumatura lievemente diversa, dall'importanza sostanziale. Mentre negli altri due autori la musica ricopre una funzione audiovisiva attiva, diventando a tutti gli effetti sostituto di altri

²⁵⁹ Ernst Bloch, "Über die Melodie im Kino", in *Die Argonauten*, 1913 riportato in Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 19.

²⁶⁰ Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, trad. it. di Grazia e Fernaldo Di Giammatteo, Torino, Einaudi, 1975 (1948), p. 328.

fenomeni sensoriali in rispetto di quanto viene proposto dall'azione sullo schermo, in Balázs sembra invece implicato un ruolo accessorio e passivo: la musica "riempie" il senso dell'udito, impegnandolo assieme all'occhio, ma non pare avere un rapporto autentico con il film, in quanto dell'esistenza della musica «ci si accorge solo quando si interrompe». Dalle medesime premesse (musica al servizio dell'immagine) si arriva dunque a due concezioni estetiche profondamente diverse, che non vanno assolutamente confuse. Nella prima, si scopre nella musica per film una potenziale funzione "sostitutiva", coinvolta a tutti gli effetti nella conduzione dello spettacolo audiovisivo; nella seconda, la musica ha invece semplicemente la funzione di "nascondere" la mancanza di altre stimolazioni mediante la sua mera presenza: una sorta di palliativo sensoriale.

Di questa seconda opzione interpretativa si farà portavoce anche Sebastiano Arturo Luciani, in un contributo datato 1919 che ha il merito di essere uno dei primi ad essere elaborati da uno studioso con formazione propriamente musicale. L'importanza di tale intervento risiede anche nel suo riferirsi a casi concreti di musica per il muto, quando tutti i teorici sinora passati in rassegna peccavano invece, come si è visto, di una certa astrattezza idealistica. Luciani riferisce infatti il suo commento all'operato dei compositori Pietro Mascagni e Luigi Mancinelli (alludendo con ogni probabilità, vista la prossimità cronologica, ai film *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, 1915, e *Frate sole* di Mario Corsi e Ugo Falena, 1918):

Tutte le musiche composte appositamente per delle proiezioni cinematografiche non hanno avuto sinora alcun successo e la loro funzione non è stata dissimile da quella delle musiche improvvisate dal pianista anonimo che accade di sentire abitualmente: colmare il vuoto che produrrebbe la visione silenziosa. Questo perché il principio che

hanno seguito tutti i musicisti [...] è profondamente errato: essi hanno composto le loro musiche cercando di commentare l'azione scena per scena, particolare per particolare. Ora la musica può determinare il gesto, non seguirlo: può evocare delle immagini, non tradurle in suoni [...] perché la musica non disturbi la visione o ci distraiga da questa, è necessario che il musicista non la componga cercando di seguire l'azione già realizzata, bensì ispirandosi alla trama generale del soggetto, i cui particolari debbono essere determinati e suggeriti dalla musica stessa.²⁶¹

Pur peccando forse di eccessiva severità nei confronti degli autori a cui guarda, Luciani fornisce in queste righe alcune considerazioni preziose. L'ottica, è evidente, è quella di una musica per il muto vista come banale "palliativo sensoriale", per fuggire dalla quale si arriva a sperare in contesti audiovisivi ancora più utopistici di quelli di Canudo: in questo caso non si dovrebbe avere semplicemente una musica «nuova», nascente dall'interazione col film, ma addirittura una cinematografia concepita come derivato della musica. Si avverte, in queste parole, una sensibilità presaga di certo cinema d'avanguardia degli anni venti; del resto, l'attività di Luciani sarebbe poi andata effettivamente ad avvicinarsi all'ambito futurista.²⁶² Il ragionamento di Luciani, dal punto di vista pragmatico, parrebbe dunque inconcludente; eppure, esso è prezioso nel rilevare una connessione tra l'estetica della musica "originale" per il muto e il modo d'accompagnamento cinematografico basato sull'improvvisazione. Parlando finalmente di pratiche concrete, Luciani coglie - con intento critico - una connessione tra il tipo di stile musicale elaborato nella quotidianità più triviale del cinema, quella fatta di modeste sale dalle

²⁶¹ Sebastiano Arturo Luciani, "La musica al cinematografo", in *Il Primato Artistico Italiano*, vol. I, n. 2, 1919, ristampato in AA. VV., *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema italiano 1907-1920*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 357.

²⁶² Luciani, "Il futurismo al cinematografo", in *Il Primato Artistico Italiano*, n. 2, 1929, pp. 45-46. Si veda anche Cristiana Marrocchi, "Sebastiano Arturo Luciani: attualità di un antesignano", in Miceli (a cura di), "La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca", cit., p. 25.

risorse artistiche di seconda scelta, ed il tipo di scrittura poi approdata nei contesti più prestigiosi. L'osservazione è acuta, e completata da un paragrafo dove si identificano esplicitamente delle funzioni ricoperte dalla musica in relazione alla cinematografia muta:

La musica che si eseguiva durante la proiezione dei film muti era di due generi: era formata di *suites* di marce e ballabili, o di brani di carattere lirico drammatico, tolti per lo più da opere in voga. Nel primo la musica aveva una funzione ritmica, nel secondo espressiva. E i due generi si alternavano a seconda che l'azione aveva un carattere movimentato o patetico, che la musica cioè dovesse avere la funzione di dare unità ad un gruppo di scene o di esprimere un sentimento particolare di una data scena.²⁶³

Luciani rileva queste caratteristiche in senso negativo, in quanto contrastanti con la sua concezione di una musica ordinatrice del cinema stesso. Eppure, il teorico coglie nel segno e con proprietà alcuni tratti estetici sfuggiti ai suoi predecessori. Innanzitutto, dalla componente dinamica del cinema Luciani vede scaturire una compiuta «funzione ritmica»: sostanzialmente, un insieme di pratiche ispirate dal moto dell'immagine sullo schermo. Come Häfker e Canudo, Luciani si accorge dell'affinità tra ritmo visivo e ritmo musicale; non desidera però, alla maniera di De Baroncelli, usare tale affinità per ipotizzare una corrispondenza perfetta tra evento sullo schermo e invenzione sonora "sostitutiva". Descrive, invece, ciò che effettivamente si attuava nella pratica: una coincidenza sommaria tra il dinamismo della musica e quello dell'immagine. Ovvero, ad immagini rapide si associavano musiche dall'incedere rapido, e via dicendo, seguendo puntualmente l'articolazione del film ma senza andare a tradurre ogni singola immagine in un corrispettivo acustico. Più che una "traduzione", allora, la funzione ritmica

di Luciani è una *parafrasi* del contenuto dinamico del film in musica, condotta secondo un principio di analogia generica tra sensazioni di velocità. Il risultato di questa genericità d'accostamento è la possibilità di «dare unità ad un gruppo di scene», stendendo dunque sull'evolversi di una data situazione scenica, articolata in sezioni differenti ma accomunata da un certo dinamismo, una sensazione ritmica omogenea, e creando una sorta di *ponte* teso tra un estremo e l'altro di un certo episodio. Per quanto riguarda invece la funzione «espressiva», essa sposta il discorso su un altro ordine di rapporti audiovisivi, fondati sul contenuto emotivo delle due forme d'arte in gioco. A questi problemi, complementari ai primi, si riferiscono autori differenti, che necessitano di essere brevemente considerati. Häfker, Canudo, De Baroncelli, Bloch e Luciani, assieme, parzialmente, a Balázs, sono stati difatti voce di uno sguardo estetico alla musica per film soffermatosi su interazioni derivanti da ciò che può essere inteso come *significante* dell'immagine, o meglio, uno degli aspetti del suo *significante*: il dinamismo ottico. La «funzione espressiva» coinvolge invece, per continuare con questa semplificazione fatta sulla scorta di Ferdinand De Saussure, una parte del *significato* dell'immagine filmica: la sua capacità di implicare contenuti volti ad ottenere risposte emotive dallo spettatore.

Le riflessioni sul *significante*, ossia sulle risonanze ritmiche tra schermo e strumenti musicali, possono idealmente essere completate da un contributo dello psicologo Hugo Münsterberg, la cui opera comprende inoltre una serie di riferimenti alle componenti emotive della musica per film, su cui dunque si tornerà in seguito. Nell'articolo "Why We Go to the Movies" del 1915, Münsterberg invece commentò:

²⁶³ Luciani, "La musica al cinematografo", *cit.* , p. 356.

Ma che differente prospettiva si apre se pensiamo alle illimitate maniere in cui il film può esprimere sensazioni e sentimenti propri. [...] Lasciate che la macchina da presa interrompa il flusso delle immagini. Dateci un effetto studiato che i musicisti chiamerebbero “staccato”. Possiamo produrlo nel film omettendo certi fotogrammi cosicché l’azione sembri saltare da una stadio all’altro. O lasciamo che l’immagine vibri. Possiamo fare questo invertendo rapidamente l’ordine delle immagini che si susseguono con la rapidità di sedici fotogrammi al secondo. Dopo le immagini 1, 2, 3, 4, 5, 6, ripetiamo ancora una volta 6, 5, 4, passiamo poi alle immagini dalla 4 alla 9, poi torniamo indietro da 9 a 6, poi da 6 a 12 e l’effetto sarebbe quello di un’emozionante, vibrante movimento che attraversa i paraggi. O lasciamo che la macchina da presa trasformi le linee rette in curve, o che il ritmo rallenti come in un adagio musicale, o che diventi rapido come un allegro o un presto. In ognuno di questi casi si producono effetti in cui il cambiamento dell’eccitazione interiore sembra prendere possesso dell’intero mondo circostante.²⁶⁴

Münsterberg scopre nel montaggio, anticipando labilmente certi aspetti del pensiero di Sergej M. Ejzenštejn, un’attività di composizione ritmica del flusso d’immagini che potrebbe senza problemi sfruttare procedimenti formali simili a quelli della composizione musicale. Le parole dello psicologo paiono quelle di un cineasta d’avanguardia, anche se tuttavia gli effetti che egli evoca, una volta approdati nella vera pratica cinematografica, non avrebbero elevato il linguaggio del film ma lo avrebbero dissacrato con allegra iconoclastia dadaista (si vedano *Le Ballet Mécanique* ed *Entr’acte*). Ma al di là degli effetti in sé, ciò che l’autore intuisce è la qualità musicale potenzialmente intrinseca al linguaggio cinematografico, risiedente nella sua stessa grammatica e non solamente in generiche affinità ritmiche. La constatazione di valenze musicali connaturate all’immagine in movimento è notoriamente alla base

²⁶⁴ Münsterberg, “Why We Go to the Movies”, *The Cosmopolitan* n. 60, 15 dicembre 1915, pp. 22-32, ora in *Hugo Münsterberg on Film*, cit., pp. 180-181.

di uno degli indirizzi di pensiero che contraddistinguerà la sperimentazione cinematografica negli anni venti. «L'idea visiva – il motivo che canta nel cuore dei cineasti –», scrisse Germaine Dulac nel 1925, «deriva molto più dalla tecnica musicale che da qualsiasi altra tecnica [...]».²⁶⁵ In effetti, ciò che suggerisce Münsterberg sembra in diretto collegamento con le teorizzazioni sul “cinema puro” dell'avanguardia storica, un cinema autodeterminato e significativo in sé, senza il concorso esplicito di altre arti, ma che delle altre arti raccoglie e rielabora autonomamente i linguaggi: «una sinfonia visiva fatta di immagini ritmate e che solo la sensibilità di un artista coordina e pone sullo schermo».²⁶⁶ Per questo, si è trattato talora di un cinema non narrativo completamente concentrato nell'immagine: la *Symphonie Diagonale* (1925) di Viking Eggeling non prevedeva difatti accompagnamento musicale, così come non lo prevedevano i *Rhythmus* di Hans Richter e gli *Opus* di Ruttmann. Furono tuttavia esperienze minoritarie, parallele ad un impianto estetico che continuò ad essere audiovisivo sino al termine dell'epoca del muto. L'intuizione di Münsterberg rimane comunque valida: il linguaggio della cinematografia muta è capace di qualità estetiche avvicinabili a certi tratti dell'espressione musicale, e non è dunque semplicemente un oggetto ritmico “estraneo” alla musica, sul quale la musica si plasma passivamente.

Münsterberg non va oltre, su questo punto; ed anzi, come si vedrà nelle pagine utili allo studio delle funzioni “emotive” ed “espressive”, rimarrà basilariamente convinto di una sostanziale dipendenza passiva dell'evento musicale dalla preminenza comunicativa dell'immagine, contraddicendo se stesso in maniera purtroppo evidente. Per trovare una prosecuzione

²⁶⁵ Germaine Dulac in Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, trad. it. di Giulio Stocchi e Carole Aghion, Bologna, Clueb, 2006 (1971), p. 56.

²⁶⁶ Ivi.

ideale a tale filo di ragionamenti si rende invece opportuno considerare gli scritti del teorico svizzero Emile Jacques-Dalcroze, il quale all'interno di un quadro di studio dedicato specialmente al rapporto tra musica e realizzazione coreografica, indagato verso il termine dell'epoca del muto, trova nel bilanciamento paritetico tra musicalità dell'immagine e musicalità propriamente intesa la realizzazione ultima del rapporto audiovisivo. In pratica, per Jacques-Dalcroze il rapporto formale tra musica ed immagine non deve consumarsi solo sul piano della corrispondenza biunivoca, ossia dell'analogia ritmica o del sincrono. Deve invece ricorrere a questi espedienti all'interno di una trama più articolata, fatta di proposte e risposte lanciate tra lo schermo e la buca dell'orchestra:

Da parte loro, gli strumenti dell'orchestra non suoneranno costantemente in *tutti*, per commentare l'azione. L'orchestratore imparerà a limitare all'occorrenza gli effetti dei vari registri, per opporre talvolta ai ritmi visuali dei ritmi musicali contrastanti e per costituire – grazie all'alleanza, all'opposizione o alla sovrapposizione dei movimenti pittorici e sonori – una poliritmia nuova, un contrappunto di un genere sconosciuto.²⁶⁷

Il termine “poliritmia”, già trovato in Canudo, sembra ancora una volta denso di presagi, rinviando alle dissertazioni sull'asincronismo audiovisivo praticabile nel film sonoro, il cui testo fondatore – il cosiddetto “Manifesto dell'asincronismo” di Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Alexandrov²⁶⁸ – sarebbe stato pubblicato solo nel 1928 dalla rivista *Žizn' iskusstva* (“La vita dell'arte”). E di nuovo in interessante anticipo di Ejzenštejn si dà per presupposto in Jacques-Dalcroze che la proposta ritmica del film sia di diretta derivazione musicale, o dovrebbe esserlo in

²⁶⁷ Emile Jacques-Dalcroze, “Le cinéma et sa musique”, in *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, luglio-dicembre 1925, p. 1465.

²⁶⁸ Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Grigorij Alexandrov, “L'asincronismo”, in *La settima arte*, trad. it. di Umberto Barbaro, Roma, Editori Riuniti, 1974 (1961), pp. 131-135.

un futuro ideale, disegnando così una speranza completamente analoga a quella che si è vista trapelare negli scritti di Luciani:

La durata delle manifestazioni visive corrisponde alla durata dei movimenti sonori. L'energia rimane energia. Ma la divisione dello spazio si muta in divisione di tempi. Se ad un certo momento dell'azione è necessario che si uniscano in sincronia i ritmi dei gesti, dei passi o della corsa ed i ritmi sonori, - una conoscenza reciproca dei meccanismi corporei e della tecnica musicale deve essere pretesa nei maestri dello schermo come in quelli della musica.²⁶⁹

In sintesi, quanto emerge dalla lettura dei contributi sinora selezionati disegna il seguente quadro:

“FUNZIONE RITMICA”: rapporto tra il dinamismo della musica e il dinamismo del film

Il dinamismo della musica deriva da quello del film

- Ricciotto Canudo (1911)
- [Hermann Häfker (1913)]
- a) Musica come sostituto sensoriale (onomatopea/*mickeymousing*?)
 - Ernst Bloch (1913)
 - Jacques De Baroncelli (1915)
- b) Musica come palliativo sensoriale
 - 1) La musica nasconde il silenzio
 - Béla Balázs (1948)
 - 2) La musica ha generici rapporti d'analogia ritmica con il film
 - Sebastiano Arturo Luciani (1919)

Il dinamismo del film deriva da quello della musica

- Hugo Münsterberg (1916)
- Sebastiano Arturo Luciani (1919)
- Emile Jacques-Dalcroze (1925)

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 1462.

La letteratura d'epoca concentratasi invece con più forza sugli aspetti «espressivi» del rapporto audiovisivo nel muto, complementare (e talvolta sovrapposta) a quella sui legami ritmico-formali, ha d'altro canto nuovamente tra le sue firme più importanti, come si è già anticipato, quella Hugo Münsterberg.

Ciò che Münsterberg ha lasciato in termini di lineamenti di estetica cinematografica è essenzialmente raccolto nel saggio del 1916 *The Photoplay: A Psychological Study*,²⁷⁰ dove preminente è l'attenzione alla componente emozionale dello spettacolo e dove compaiono riferimenti significativi, anche se sporadici, anche alla musica. A corollario di questi, stanno altri cenni sull'argomento presenti nel già citato articolo "Why We Go to the Movies" ed un'intervista del 1916.²⁷¹

Münsterberg ribadisce preliminarmente la necessità "palliativa" della musica, utilizzando però ulteriori argomentazioni ad integrazione di quelle qui esaminate in precedenza: la musica non ovvia solamente alla mancanza di silenzio, ma anche, eventualmente, alla poco coinvolgente qualità dello spettacolo ottico:

Un pubblico seduto per ore in una sala buia e impegnato solo a guardare uno sciocco spettacolo diventerebbe presto impaziente e nervoso, e la sollecitazione a senso unico dei sensi provocherebbe tensione intollerabile. Anche se un solo individuo potrebbe sopportarlo, un vasto pubblico diverrebbe isterico. Le orecchie dovrebbero essere stimolate in qualche modo o si presenterà ben presto una bramosia torturante per le voci degli attori.²⁷²

²⁷⁰ Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), in *Hugo Münsterberg on Film*, cit.

²⁷¹ "Interview with Hugo Münsterberg", *New York Dramatic Mirror*, 3 giugno 1916, ora in *Hugo Münsterberg on Film*, cit., pp. 201-203.

²⁷² *Idem*, p. 202. Traduzione mia.

Questo, per Münsterberg, è tuttavia solo un punto di partenza, un assunto basilare sul quale sviluppare un pensiero più articolato. Rimane ferma l'idea di una posizione «completamente subordinata»²⁷³ della musica rispetto alla proiezione sullo schermo; ciò che definisce primariamente tale subordinazione è però l'emotività del film.

Ma non è affatto necessario per la musica limitarsi a lisciare armoniosamente la mente con suoni ritmici. La musica può e deve essere calibrata sull'azione sullo schermo. Le più ambiziose case di produzione hanno chiaramente colto questo bisogno ed hanno presentato le loro nuove opere con esatti suggerimenti per la scelta dei pezzi di musica da essere suonati come accompagnamento. La musica non racconta una parte della storia e non rimpiazza l'immagine come saprebbero fare le parole, ma semplicemente rinforza il contesto emotivo.²⁷⁴

Ciò a cui Münsterberg sembra alludere pare con evidenza un sintomo della prassi della compilazione basata su "umori" generici, di cui si è detto nel cap. 1: la creazione di rapporti binari tra musica e immagine, la cui ragion d'essere risiede in una temperatura emotiva simile tra i due mezzi espressivi.

Il legame emotivo è infatti protagonista delle argomentazioni estetiche più rilevanti rintracciabili in tutti quei contenuti definibili "tecnici", ossia rivolti ai professionisti della musica per film. Manuali e repertori d'epoca raccomandano costantemente un'attenzione all'atmosfera della narrazione, dando a quest'elemento un'importanza decisamente superiore a quella delle complementari funzioni «ritmiche», legate al moto

²⁷³ Münsterberg, *The Photoplay*, cit., p. 145. Traduzione mia.

²⁷⁴ *Idem*, pp. 145-146.

dell'immagine. In *Musical Accompaniment of Moving Pictures* di Edith Lang e George West (1920) si legge ad esempio:

La funzione primaria della musica che accompagna i film è riflettere l'umore della scena nella mente dell'ascoltatore, e sollecitare più prontamente e più intensamente nello spettatore le cangianti emozioni della storia rappresentata.²⁷⁵

Come interprete musicale delle emozioni raffigurate sullo schermo, l'esecutore stesso deve essere emotivo e rispondere agli spesso rapidi cambiamenti di situazione. [...] La sua attenzione dovrebbe essere inchiodata all'avvicinarsi degli eventi, le sue emozioni dovrebbero rispondere prontamente al patetismo o all'umorismo, alla tragedia o alla commedia, così come essi sono intrecciati nel film. [...] È richiesta prontezza mentale per "localizzare" velocemente l'*atmosfera musicale* di un film. [...] Al fine di illustrare propriamente in musica gli avvenimenti sullo schermo, il musicista dovrebbe essere dotato di *intuito psicologico*. [...] L'esecutore dovrebbe, sopra ogni altra cosa, imparare a leggere le espressioni facciali. Dato che l'attore, privato della parola, deve enfatizzare le sue emozioni con la recitazione del volto, il brillio dell'occhio, l'increspatura del sopracciglio, uno sguardo, un sorriso sono le uniche manifestazioni del suo pensiero. L'esecutore deve imparare a distinguerle e riconoscerle istantaneamente. La musica, bisogna comunque dire, non può sempre mutare alla stessa velocità della recitazione del volto dell'attore in una scena o in un'altra. Sarà allora giusto per l'esecutore rendere la chiave della situazione con tratti illustrativi. Tuttavia, si può aggiungere qui una raccomandazione cautelare, non bisognerebbe mai affidarsi troppo a questi metodi, visto che niente innalza il godimento e l'effetto di un film quanto un seguire preciso e minuzioso ogni fase della rappresentazione, con il dovuto riguardo alla continuità musicale.²⁷⁶

²⁷⁵ Edith Lang, George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, New York, Schirmer, 1920, pp. 1-2. Traduzione mia.

²⁷⁶ *Idem*, pp. 3-5.

Significativo è poi allora, in relazione alla medesima questione, il titolo stesso del repertorio di Ernö Rapée del 1924, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (“Umori cinematografici per pianisti e organisti”), volume nel quale, su ammissione stessa dell’autore, due terzi delle pagine di musica sono volte a commentare «situazioni psicologiche» o «atmosfera», mentre solo un terzo è dedicato all’«azione», e dunque alla traduzione musicale del puro movimento.²⁷⁷ Anche il contributo più alto alla tradizione dei repertori, l’*Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, fonda i suoi criteri estetici sulla lettura emotiva dell’immagine cinematografica, con una schematizzazione delle atmosfere musicali guidata da tre direttrici dal significato molto chiaro: drammatico – lirico – incidenze (si veda il cap. 1). Nonostante un approfondimento estetico molto superiore rispetto a quello di analoghe opere coeve, sfociante nel concetto di “illustrazione musicale” di cui si è in precedenza dato conto, l’*Handbuch* rimane comunque coerentemente ancorato ad una visione della musica per il muto come arte del tutto subordinata, dal ruolo passivo, che non prende parte alle dinamiche narrative, completandole, ma si limita ad echeggiare ciò che sullo schermo è già evidente:

I limiti dell’impostazione di H. Erdmann e G. Becce stanno [...] nel non andare mai oltre all’assunto di base che la musica nel cinema deve sempre e solo *illustrare*: il veto anche teorico al ruolo attivo e interattivo dell’elemento sonoro è emblematico di una considerazione di subordinazione della musica rispetto al film e del confinamento ad un ruolo di arte ancella che non mancherà di pesare per decenni e che del tutto non è ancora scomparsa.²⁷⁸

²⁷⁷ Rapée, *op. cit.*, p. iii. Traduzione mia.

²⁷⁸ Simeon, “Appunti sulla teoria e prassi musicale nel cinema muto Tedesco”, in *Trento Cinema. Incontri Internazionali con il film d’autore*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1987, p. 76..

Eppure, in realtà, la “funzione emotiva” o “espressiva” non implica affatto necessariamente una totale passività dell’elemento musicale. Benché, infatti, molti commentatori (come Canudo) si lamentassero dell’affastellamento di brani conseguente alla lettura “emotiva” dell’immagine filmica, per cui una troppo brusca transizione da atmosfere tragiche a momenti umoristici, magari efficace dal punto di vista visivo, poteva indurre inaudite deturpazioni di brani celebri ed accostamenti di repertori stridenti, sembra esistita anche, in direzione contraria, una certa prassi indirizzata a *mediare* tra le necessità dello schermo e quelle dell’esecuzione musicale. Se ne è già visto un cenno nella raccomandazione fatta da Lang e West *en passant* nel passo sopra citato: «La musica, bisogna comunque dire, non può sempre mutare alla stessa velocità della recitazione del volto dell’attore in una scena o in un’altra. Sarà allora giusto per l’esecutore rendere la chiave della situazione con tratti illustrativi». ²⁷⁹ Per venire incontro ad esigenze espressive intrinseche alla musica, si andranno cioè ad accorpate scene qualitativamente diverse sotto un’unica scelta espressiva sonora, creando di fatto una coesione tra i diversi momenti filmici che trae origine dal fatto musicale e non da quello cinematografico. La situazione è in parte analoga al *ponte* ritmico di cui si è detto commentando le osservazioni di Luciani. Arthur Hoérée, nel 1934, parlando dell’allora vicina epoca del muto ravvisa proprio in questa possibilità di unificazione emotiva l’opportunità di un ruolo finalmente attivo della musica nello spettacolo cinematografico:

La musica è basata sulla continuità, sullo sviluppo dei temi, seguendo delle regole che le sono proprie. Il film al contrario è obbligato ad interrompere in ogni momento questa continuità ed a rappresentare in due serie alternate di immagini relative talvolta ad uno degli elementi presenti, talvolta all’altro. Agisce per contrasto, mentre la musica

²⁷⁹ Lang, West, *op. cit.*, p. 5.

agisce per prolungamento. Per rendere percepibile questa antinomia consideriamo un esempio semplice e chiaro: immaginiamo un episodio rappresentante da un lato un aviatore sorpreso da una tempesta e dall'altro lato, per sottolineare l'opposizione, la sua famiglia che si prepara gioiosamente al suo ritorno. Se il cineasta oppone otto volte questi temi visivi, per marcare il patetismo della situazione, la musica dovrebbe alternatamente declamare *Il Re degli Elfi* di Schubert e mormorare la *Pastorale* di Beethoven... È evidente che occorre cercare una soluzione mista affinché la musica si adatti al film. Un tema generale servirà da trama; dei motivi secondari andranno a sottolineare gli episodi nuovi; infine, per sonorizzare le opposizioni, la sovrapposizione tematica – in senso più generale, il contrappunto – costituisce una risorsa della più grande ricchezza e proprietà musicale. Per l'esempio di cui ci siamo occupati, sarà sufficiente concepire un pezzo che sia in maniera generale agitato – movimenti ritmici dei bassi, entrate folgoranti dei “legni” – con cui tradurre la lotta dell'aviatore contro gli elementi in furia. I violini potrebbero, d'altra parte, cantare un tema allegro combinato con il resto della polifonia. Una tale musica potrebbe accompagnare le due serie di vedute, la tragica e la gioiosa e legarle in una specie di sintesi. Infatti la simultaneità sonora è qui più esatta del film in quanto i due gruppi di immagini sono in realtà concomitanti. La musica corregge dunque il carattere convenzionale della pellicola, la completa, o meglio, la spiega.²⁸⁰

Hoérée scrive ad epoca del sonoro già iniziata, avendo dunque potuto assistere a spettacoli presentanti una diversa integrazione audiovisiva; inoltre, il fatto che egli nel 1934 parli di un tale utilizzo della musica come di una potenzialità, e non come di una realtà, evidenzia molto bene come nei fatti la più diffusa maniera espressiva del muto (e del primo sonoro) fosse lontana da simili finezze. Nondimeno, ad un livello molto più umile rispetto alle ipotesi di combinazione tematica prospettate da Hoérée, il

²⁸⁰ Hoérée, *op. cit.*, pp. 46-47.

prolungarsi di “umori” musicali anche al di là della scena che ne aveva evocato l'apparire era un fatto non estraneo alla pratica musicale del muto; ciò, tuttavia, avveniva più spesso per caso che per calcolata scelta. Eppure, l'effetto finale di tale casualità poteva certamente produrre quanto intuito da Hoérée, sebbene, magari, con incisività minore: «accompagnare le due serie di vedute [...] e legarle in una specie di sintesi». Tale sintesi traeva senso dall'elemento musicale, e non da quello visivo.

Un simile spunto invita a leggere ulteriormente Münsterberg. Lo psicologo, infatti, non ritiene commisurata alle potenzialità del cinema la semplice giustapposizione emotiva, basata su brani preesistenti: il criterio emotivo dovrebbe invece condurre verso una sintonia più fine tra musica ed immagine, sino a creare una reale «interpretazione musicale della rappresentazione».²⁸¹ Procedendo su questa strada, Münsterberg si spinge a dir la verità non esplicitamente verso l'idea di “sintesi” prospettata da Hoérée, ma sino a posizioni affini a quelle di De Baroncelli, introducendo la possibilità di una resa onomatopeica a completamento sincrono degli eventi sullo schermo, la quale ad ogni modo contraddice il suo assunto per il quale la musica «non racconta una parte della storia».

Se l'arte del film si svilupperà, come sono sicuro che possa fare, non è lontano il tempo in cui i compositori saranno lieti di portare i loro talenti al servizio del cinematografo e scrivere per esso della musica come oggi fanno per l'opera. Ma finché non possederemo accompagnamenti composti appositamente, non sarà difficile selezionare dalla ricca letteratura musicale dei pezzi caratteristici che potranno essere adattati alle esigenze di ciascuna rappresentazione. Scuole musicali differenti potrebbero trovare qui un contesto, come nell'opera e nella sinfonia, in cui la musica si faccia carico di raccontare una storia. L'accompagnamento potrebbe imitare i suoni e i

²⁸¹ “Interview with Hugo Münsterberg”, cit., p. 203. Traduzione mia.

rumori della vita e l'orchestra potrebbe tuonare quando il lampo riluce nel film. O la musica potrebbe rimanere all'interno dei confini della pura bellezza tonale. In entrambi i casi l'obiettivo può essere raggiunto: la mente dell'ascoltatore combinerà melodie ed armonie con le immagini in movimento e fonderà le impressioni dell'orecchio con quelle dell'occhio in un tutto unificato, le parti del quale si supporteranno a vicenda.²⁸²

La *Gestalt* unificata intravista da Münsterberg è forse, di nuovo, preveggenza del film sonoro. Il ragionamento, tuttavia, non si limita a sfociare in quest'utopia la quale rimane tutto sommato abbastanza vaga e definita in maniera semplice: l'unione audiovisiva del muto partirebbe dall'empatia emotiva tra suono ed immagine, per poi giungere all'accurato sincrono onomatopeico, accanto al quale si preserverebbe comunque la «pura bellezza tonale».

Per chiudere l'itinerario tra i lineamenti d'estetica relativi a fonti "storiche", ossia interne o vicine all'epoca del muto, e rimanendo in tema con quanto si è visto in Hoérée e Münsterberg a proposito del valore aggiunto guadagnato dal film grazie alle funzioni "emotivo-espressive" della musica, è opportuno ritornare a Balázs, la cui posizione, si è visto, si avvicinava a quelle degli autori che nel sistema estetico del muto vedevano la musica come riempitivo o palliativo sensoriale. Se questo era vero nell'ambito ritmico, lo è in effetti anche per quanto riguarda quello emotivo, per quanto Balázs non effettuò mai distinzioni rigorose tra funzioni drammaturgiche della musica. Si capisce molto bene tuttavia qual è la sua opinione a proposito degli abbinamenti d'atmosfera tra film muto e musica leggendo una dichiarazione come la seguente: «Nel film muto, la musica di accompagnamento non infondeva all'atmosfera una particolare intensità, se il tono delle immagini non era già per proprio conto

²⁸² Ivi. Traduzione mia.

particolarmente festoso e lirico». ²⁸³ Eppure, poco più avanti nello stesso testo, Balázs sembra di fatto contraddirsi. Pur sostenendo di nuovo che la presenza della musica sopperisse ad una mancanza acustica altrimenti insopportabile, l'autore usa infine quest'argomento per dedurre che l'elemento sonoro di fatto concorre attivamente alla definizione del senso dell'immagine, la quale altrimenti rimarrebbe incompleta (e che, se la musica non la sostenesse perennemente, finirebbe per essere letteralmente annientata, implicando di fatto una maggiore forza dell'elemento sonoro rispetto a quello visivo):

Ne consegue che la musica nel film non svolge solo una funzione artistica, ma dà anche, alle immagini cinematografiche, una espressione naturale e viva: rende più significative ed efficaci (nel senso dell'atmosfera) le immagini stesse, e crea in un certo senso la terza dimensione. La musica rappresenta il sottofondo, la prospettiva acustica. Quando diviene fine a se stessa, e perciò si stacca dall'immagine, distrugge di quest'immagine l'espressione e la vita. ²⁸⁴

Le contraddizioni di Balázs, così come quelle di Münsterberg, assieme al tono prevalentemente ipotetico ed utopistico delle testimonianze esaminate evidenziano incisivamente lo scarso grado di codificazione estetica che riuscì a svilupparsi attorno alla musica per il cinema muto. Pur in presenza di suggerimenti preziosi, il rapporto audiovisivo – di cui si percepiscono tuttavia le profonde potenzialità – rimane identificato con vaghezza.

Passato il 1930, una più sistematica letteratura si andrà invece sviluppando attorno alle estetiche del cinema sonoro, estetiche dotate senza dubbio di non pochi punti di contatto con quelle del muto. In quei

²⁸³ Balázs, *op. cit.*, p. 327.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 328.

casi, in un certo senso, si andarono a colmare a posteriori alcune lacune scientifiche e si crearono degli strumenti d'indagine dalla valenza proficuamente retroattiva; rimase però pressoché inesistente un effettivo piano di studio del muto che rendesse giustizia alla sua effettiva indipendenza estetica.

I contributi specifici sull'estetica del muto posteriori al 1930 sono in effetti di rarità estrema. A parte il già citato Balázs, i cui conseguimenti erano tuttavia in sinergia stretta con quelli dei teorici a lui precedenti e che per questo sono stati ad essi accorpatis nel presente lavoro, sono da identificare pochissimi altri casi: un paragrafo presente nella fondamentale *Ästhetik der Filmmusik* di Lissa ("Die Musik und ihre Funktionen im Stummfilm"),²⁸⁵ la monografia *Filmmusik: Stummfilm* (1981)²⁸⁶ di Hansjörg Pauli, il trattato di Rainer Fabich *Musik für den Stummfilm* (1993)²⁸⁷ e diversi contributi di Ennio Simeon, apparsi specialmente nei cataloghi del festival Trento Cinema e sintetizzati nel capitolo "Teorie ed estetiche della musica per il cinema, la televisione e il video" presente nel libro *Per un pugno di note* (1995)²⁸⁸. Appare senz'altro significativa la concentrazione cronologica di questi testi dopo il 1980, ossia la data ideale segnante l'inizio di una "nuova" epoca del muto, come si è argomentato nel capitolo introduttivo; e significativa è anche la presenza di contributi alla letteratura firmati da alcuni dei nuovi professionisti della musica per il muto, contributi tra i quali merita di essere citato almeno *Dramatic Notes*²⁸⁹ (1998) di Neil Brand.

²⁸⁵ Lissa, *op. cit.*, pp. 98-102.

²⁸⁶ Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Stoccarda, Klett Cotta, 1981.

²⁸⁷ Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm*, Francoforte, Peter Lang, 1993.

²⁸⁸ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., pp. 17-92.

²⁸⁹ Neil Brand, *op. cit.*

L'opera di Zofia Lissa ha un'importanza di assoluto rilievo nel suo essere la prima trattazione della musica per film trattata con prospettiva autenticamente musicologica. In essa, il fuoco dell'attenzione è però il film sonoro, analizzato appropriatamente secondo un'ottica pienamente audiovisiva, in cui cioè elementi della sfera visiva e della sfera uditiva sono studiati in prospettiva unitaria, come parte di un processo di significazione compatto. Le linee lungo le quali la significazione si svolge sono identificate da Lissa in un sistema articolato in undici funzioni audiovisive; un panorama indubbiamente complesso, che fece parlare Pauli di «furore sistematizzante»,²⁹⁰ ma che costituisce di fatto una strumentazione analitica di efficacia per l'epoca inedita.

Per quanto riguarda lo specifico del muto, la portata delle riflessioni di Lissa è più modesta. Va ovviamente ribadito che il sistema di funzioni concepibile per il sonoro può, in gran parte, essere impiegato proficuamente per l'analisi della musica per il muto; rimane però comunque necessaria un'integrazione data da funzioni non legate al sonoro, o che nel muto sono diversamente configurate.

Lissa giustifica in parte la sua relativamente scarsa attenzione del muto sostenendo, con ottica pienamente in linea con lo sguardo che la ricerca del tempo aveva su quell'epoca della storia del cinema, che «le condizioni tecniche per la realizzazione [della musica per il muto] sono state piuttosto primitive e difficoltose, e di conseguenza la sua rilevanza artistica è stata limitata».²⁹¹ Nonostante ciò, Lissa riconosce che «Nel cinema muto, la musica era legata in maniera doppia al livello visivo: in primo luogo è stata senz'altro un fattore di portata estetica, ma di un genere molto particolare [...]; in secondo luogo, era uno strumento collegato con l'immagine stessa

²⁹⁰ Pauli, *op. cit.*, p. 187. Traduzione mia.

in maniera puramente esterna».²⁹² Allineandosi essenzialmente con coloro che vedevano nella musica per il muto una funzione poco più che “palliativa” all’assenza di sonorizzazione realistica, Lissa prosegue dunque con l’elencazione dei sei ruoli che la musica gioca nel cinema muto:

La musica nel cinema muto soddisfa i seguenti compiti: 1. dovrebbe distanziare lo spettatore dalla realtà, dal rumore della strada, dal ronzio del proiettore, dalle voci del pubblico in sala e da altri simili rumori di sottofondo. Di conseguenza, essa dovrebbe essere 2. d’aiuto affinché l’attenzione del pubblico si concentri sul mondo immaginario descritto. 3. Dovrebbe alleviare lo sforzo del senso della vista, il complemento visivo alle impressioni uditive, senza le quali il primo funziona in maniera irrealistica; da questo derivano le caratteristiche positive della musica per il cinema muto; 4. dovrebbe donare un carattere di maggiore realtà agli avvenimenti mostrati dall’immagine, i quali avvengono in un silenzio spettrale; 5. dovrebbe “sostituire” i rumori reali, quelli evocati dall’immagine, stilizzandoli secondo le proprie capacità illustrative. Ma soprattutto il suo compito era 6. – e in ciò consta la sua funzione estetica rispetto all’immagine – influenzare le *emozioni* dello spettatore, producendo una connessione tra il mondo rappresentato sullo schermo e le sensazioni del protagonista da una parte, e con le sensazioni del pubblico dall’altra. Deve intensificare l’immedesimazione dello spettatore in uno stato emotivo raffigurato. Compiti più complessi, a cui poi la musica è stata condotta grazie alla registrazione sulla stessa pellicola cinematografica, non potevano essere sostenuti in quelle circostanze.²⁹³

È questa, come si può notare, una sistemazione sintetica delle principali opinioni che sulla musica per il muto avevano i teorici che scrissero prima del 1930: si parte dalle funzioni meramente strumentali (coprire il rumore del proiettore e simili), per poi arrivare a quelle di coadiuvante percettivo e

²⁹¹ Lissa, *op. cit.*, p. 98. Traduzione mia.

²⁹² *Ibidem*, p. 100. Traduzione mia.

²⁹³ *Ivi.*

cognitivo (focalizzare l'attenzione, distribuire l'esperienza cinematografica su più facoltà sensoriali). La seconda metà delle "funzioni" riguarda invece in modo più specifico il rapporto audiovisivo: si parte ancora da una "funzione" che ha delle implicazioni percettive (rendere meno irreali il silenzio "spettrale" della messinscena), per poi approdare infine ad uno dei corollari della "funzione ritmica" vista in precedenza (la sincronia onomatopeica) e alla "funzione espressiva" o "emotiva".

Continuo è, in Lissa, l'utilizzo dell'estetica del film sonoro come riferimento su cui calibrare la valutazione dell'uso della musica nel muto, la quale è inquadrata essenzialmente come un'arte che tenderebbe spontaneamente a certi risultati ai quali tuttavia non può arrivare per via di limitazioni tecniche. Una delle limitazioni principali è rintracciata nella presenza di due "mondi" non comunicanti che prendono parte alla rappresentazione: il mondo del film, da cui provengono le immagini, ed il mondo reale, ossia lo stesso mondo in cui è immerso lo spettatore, da cui proviene la musica. La disgiunzione ontologica, e non solo diegetica come sarà nel cinema sonoro (in cui se pur la musica non proviene dal mondo del film, essa appartiene comunque all'opera filmica a pieno titolo) tra le due componenti della messinscena non consente altro, secondo Lissa, che semplici illustrazioni sommarie di atmosfere e di disposizioni psicologiche.²⁹⁴

Diverso è l'approccio all'argomento sviluppato da Hansjörg Pauli, il quale in apertura del capitolo dedicato all'estetica ed alle funzioni della musica per il muto della sua opera ("Sulla musica appropriata ed adattata") va a richiamare proprio il problema della congiunzione tra i due luoghi di creazione artistica partecipanti alla presentazione cinematografica del

²⁹⁴ *Ibidem*, 101.

muto, citando un passo dall'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* in cui si specifica che la miglior musica per film è quella che si lega inscindibilmente alla scena cinematografica.²⁹⁵ La separazione "ontologica" non è dunque sentita come pregiudicante un legame potenzialmente profondo tra la proiezione e l'esecuzione. Rimane, però, in Pauli, la percezione di un ruolo essenzialmente strumentale della musica nel cinema muto: si ha l'impressione chiara di una riflessione che non ha tra i suoi scopi principali descrivere gli effetti del legame audiovisivo, bensì capire perché mai tale legame debba esistere. La base del ragionamento rimane insomma, ancora una volta, vicina alle posizioni di coloro che vedevano nella musica un supporto (essenziale) al muto e non una parte integrante di questo cinema: un filone teorico mosso dalla domanda che Claudia Gorbman utilizzò quale titolo di un noto paragrafo del suo studio *Unheard Melodies*, sulla musica per il film narrativo in generale: "Why music"?²⁹⁶ Pauli, alla domanda, risponde con l'elencazione di quattro tipi fondamentali di compiti che la musica poteva espletare nel muto, recuperando ed adattando da un precedente articolo di Bernhard Well²⁹⁷ il concetto di funzione e "metafunzione" musicale. La metafunzione sarebbe un compito svolto dalla musica in rapporto al pubblico, mentre la funzione riguarda la dinamica audiovisiva tra il film e la musica. Al di là di questo, Pauli precisa che tali caratteristiche si riferiscono al cinema muto narrativo posteriore al 1909, identificando una coppia di metafunzioni ed una di funzioni:

- Metafunzione: economica.

²⁹⁵ Pauli, *op. cit.*, p. 180.

²⁹⁶ Claudia Gorbman, *op. cit.*, pp. 31-52.

²⁹⁷ Bernhard Well, "Funktion und Metafunktion von Musik im Fernseh-Serienfilm", in Hans-Christian Schmidt (a cura di), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, Mainz, Schott, 1976, pp. 276-295.

La musica per film deve in primo luogo conquistare una classe sociale, mantenendo alto l'interesse, necessario per motivi economici, verso il supporto e la fedeltà al settore. Ovvero: la borghesia.

Di conseguenza, si concentra sempre più con forza ed esclusivamente sugli stili della musica borghese del 1900. (Forse si può mettere in relazione il vasto apprezzamento per i generi più banali nella metà degli anni venti con l'analoga crisi che interessò l'industria cinematografica [...]).

- Metafunzione: drammaturgica/psicologica/politica.

La musica per film deve coprire come un ponte la distanza che si apre tra il film e il suo pubblico, deve soprattutto favorire l'immedesimazione del pubblico con le vicende sullo schermo, aiutando a trasmettere a questo pubblico sensazioni non esperibili nella realtà quotidiana, o in altre parole per far sì che la frustrazione accumulata (probabilmente rischiosa per il sistema da un punto di vista politico) non causi mancanza di entusiasmo. [...]

- Funzione: unificante.

La musica per film deve controbilanciare con un continuum acustico la discontinuità narrativa che prevale a livello visivo. Deve eliminare la divisione, il salto tra il tempo e lo spazio, deve contrastare la frammentazione: ma d'altra parte definire anche l'unità drammaturgica, far emergere contrasti come corrispondenze, smussare; dovrebbe levigare tutto ciò che compete al film e tracciare la sua forma con pennellate di qualità esperta, per renderla facilmente comprensibile, facile a cogliersi, senza sforzo. [...]

- Funzione: illustrativa.

La musica per film si deve comportare in ogni scena del relativo film in maniera immediatamente comprensibile – vale a dire: corrisponde ad uno dei suoi aspetti o all'insieme di essi.²⁹⁸

L'elemento di maggiore novità in questa scaletta è rappresentato dalla metafunzione economica, che stravolge repentinamente l'abituale concezione del rapporto audiovisivo: l'aspetto finale della musica non

²⁹⁸ Pauli, *op. cit.*, pp. 198-201. Traduzione mia.

sarebbe primariamente determinato dal film, ma dal fruitore. La presenza, nelle sale, di un pubblico ormai di prevalente estrazione borghese, inviterebbe lo stile musicale ad assecondare la media dei gusti di tale uditorio, per conquistarne la benevolenza e, di conseguenza, garantirne il supporto economico al cinema stesso. Questo suggerimento, assieme all'implicazione "politica" della seconda metafunzione, nella quale il tradizionale riferimento all'utilizzo della musica per dissimulare la presunta "incompletezza" dell'offerta sensoriale del muto si accompagna ad un'allusione a nascoste "frustrazioni" capaci di avere ricadute nella vita sociale, denuncia forse un sostrato ideologico desunto da Adorno, autore a cui del resto Pauli fa più volte appropriatamente riferimento nella sua trattazione.

Le funzioni propriamente dette riconducono invece il discorso su un terreno più consueto, definendo una bipartizione tra "unificazione" e "illustrazione" che rimanda al classico binomio funzione ritmica/funzione espressiva, sebbene la coincidenza tra le categorie di Pauli e quelle di Luciani e colleghi non sia esatta. Anzi, è possibile constatare come ciascuno dei due ambiti funzionali di Pauli si collochi a cavallo della funzione ritmica e di quella espressiva. La funzione unificante di Pauli concerne infatti certamente qualità estensive del film, ossia la presenza di una "frammentazione" che esige di essere risolta in un *continuum*, ma l'atto di unificazione non riguarda esclusivamente rapporti ritmici. Si tratta invece anche di una questione espressiva, relativa alla buona conduzione del discorso musicale: nonostante lo schermo presenti una rapida alternanza di frammenti narrativi, la musica per non apparire insensata ed inconsistente deve proseguire e concludere ciò che in un dato momento ha iniziato, ignorando le scansioni visive più minute ma, per contro, donando alla sequenza filmica un'omogeneità nuova. Pauli utilizza come

fonte, in proposito, il libro *Film Music* di London, dove si legge: «La più utile forma [musicale] era quella di un pezzo ininterrotto della durata di due o tre minuti, di carattere uniforme, e quando possibile dotato di un singolo tema che lo percorre, delle stesse categorie descrittive di base e di tonalità e struttura omogenea».²⁹⁹ Si tratta, insomma, di quello che si è già riscontrato, nei contributi classici, a proposito dei “ponti” ritmici ed emotivi stesi sulle dinamiche del film: il conflitto fra i linguaggi con cui le due arti comunicano può essere usato con efficacia per coniugare meglio gli stessi.

La funzione illustrativa è invece concepita in diretto rimando alla pratica dei repertori e delle *Kinotheken* (il riferimento cardinale dell'autore è naturalmente Becce), in cui determinate qualità della messinscena cinematografica, dinamiche o emotive, trovavano una forma di traduzione, diretta o meno, nell'andamento di selezionati brani musicali.

La proposta di Pauli sul muto va comunque inserita all'interno di una teoria dedicata alla musica per film in senso lato, sviluppata nel corso di due decenni e nella quale le categorie di funzioni sono state diverse volte riformulate. Per quanto riguarda il film sonoro, Pauli rintraccia una matrice di funzioni tripartita, distinta originariamente in parafrasante, polarizzante e contrappuntistica,³⁰⁰ poi in persuasiva, sintattica ed ermeneutica.³⁰¹ Le diverse formulazioni delle categorie non sono esattamente sovrapponibili: la parafrasi, ovvero la resa di certi aspetti visivi in analoghi musicali, diventa persuasione, ossia un intervento della musica rivolto non solo all'immagine ma anche al pubblico, che deve essere ulteriormente esortato a credere in un dato significato trasmesso dall'immagine; la

²⁹⁹ London, *op.cit.*, p. 57. Traduzione mia.

³⁰⁰ Pauli, “Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss”, in Schmidt, *op. cit.*, p. 104.

polarizzazione, cioè la selezione e focalizzazione musicale di un dato significato dell'immagine a scapito di altri, si trasforma in funzione sintattica, che nello specifico va ad utilizzare certi "segnali" musicali per comunicare contenuti non immediatamente evidenti a livello visivo; infine, il contrappunto (utilizzo della musica in contrasto virtuoso con l'immagine) diventa funzione ermeneutica: di nuovo la musica, come nella funzione sintattica, si fa carico di messaggi non evidenti nell'immagine cinematografica, ma stavolta non solo "segnalando" i concetti, ma elaborandoli in maniera critica, magari attraverso mutazioni di temi o sovrapposizioni melodiche preludenti a sviluppi narrativi ancora di là da venire. Le due opzioni non sono dunque mutuamente esclusive, e possono anzi inserirsi proficuamente nella struttura quadripartita che si è esaminata a proposito del muto, nel caso fosse necessario definire con maggior precisione il funzionamento della musica all'interno delle funzioni unificante ed illustrativa, ad esempio.

Dopo Pauli, l'unico altro autore ad aver pubblicato un'opera incentrata esclusivamente sulla musica per il cinema muto, comprendente anche una sistematizzazione dell'estetica audiovisiva, è stato il tedesco Rainer Fabich, compositore e teorico specializzato nella ricerca sulla musica per film.

Musik für den Stummfilm (1993) si divide in una sezione di premesse teoriche ed una di analisi audiovisiva di singoli film: un impianto che ricorda quello di *Music and the Silent Film* di Martin Marks (volume che condivide con quello di Fabich l'essere rielaborazione di una tesi di dottorato, oltre che la scelta di *L'assassinio del Duca di Guisa* e *Entr'acte* come oggetto d'analisi), in cui però il lavoro storico di Marks è sostituito da

³⁰¹ Pauli, "Funktionen von Filmmusik", in Helga De La Motte-Haber (a cura di), *Film und*

un'attenzione più specifica agli aspetti funzionali ed alla grammatica della relazione audiovisiva.

Benché sostanzialmente l'apparato teorico di *Musik für den Stummfilm* consti soprattutto di un riordinamento di contributi precedenti, nel capitolo quarto ("Musikdramaturgie") Fabich specifica un suggerimento analitico dotato di una sua originalità. Prendendo spunto da uno studio del 1981 di Jan Marie Peters (*Pictorial Signs and the Language of Film*),³⁰² l'autore ripercorre un sistema di quattro livelli in cui l'opera cinematografica si suddivide, livelli che hanno origine nel processo produttivo del film stesso: 1. il soggetto (originale o basato su un fatto concreto); 2. la realizzazione drammaturgica del primo livello (ad es. la sceneggiatura); 3. ciò che viene ripreso (la scenografia, l'attore: il profilmico, in sintesi); 4. le caratteristiche specifiche del film (montaggio, viraggio e simili).³⁰³ La musica, sostiene Fabich, ha la possibilità di andare ad interagire separatamente con ciascuno di questi livelli: ad esempio, la citazione di canti rivoluzionari nella musica per *La Nuova Babilonia* o per *Bronyenosyets Potjomkin* (*La corazzata Potëmkin*, Sergej Ejzenštejn, 1925) sarebbe un riferimento guidato dal primo dei quattro livelli. Fabich, tuttavia, non dà a quest'intuizione uno sviluppo particolarmente rilevante, nel senso che essa non si traduce in una proposta teorica solida, ma rimane uno spunto inserito in una prospettiva analitica sostanzialmente derivativa, basata in larga parte sugli scritti di Becce e di Lissa; inoltre, non si vede come essa possa essere peculiare del film muto. I quattro livelli scelti da Fabich sono infatti rintracciabili anche nel film sonoro, e così le relazioni che la musica può intrattenere con ciascuno di essi.

Musik, Mainz, Schott, 1993, pp. 8-17.

³⁰² Jan Marie Peters, *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

³⁰³ Si veda Fabich, *op. cit.*, p. 70.

Dopo il lavoro di Fabich, non è apparso nessun altro testo dedicato specificamente alla musica per il muto che abbia avanzato proposte di analisi estetica originali. I contributi di Marks e Altman hanno una focalizzazione preminentemente storica, ed opere dalla portata più ampia, ossia dedicate alla musica per film più in generale, hanno eventualmente ripetuto nelle loro brevi sezioni dedicate al muto quanto già indagato ed acquisito da autori precedenti. In effetti, negli ultimi vent'anni alla larga veduta teorica, volta a decifrare e sistematizzare, nella letteratura sul muto e la sua musica si è sostituito lo studio mirato alla singola composizione, scritto magari dall'artista/artigiano che ha curato una determinata presentazione in un dato festival del film muto. Già otto anni fa, Robynn Stilwell constatava che, a causa dei contributi dei professionisti, «Più della metà della letteratura sull'era del muto è direttamente o indirettamente collegata con ricostruzioni della presentazione di film muti o con nuove partiture composte per film muti».³⁰⁴ Epitome del tipo di discorsi che appaiono in questa letteratura è il già menzionato *Dramatic Notes* di Neil Brand: opera ricca di informazioni storiche e pratiche, dotata di una nutrita serie di preziose interviste a professionisti contemporanei della musica per il muto e non solo, che tuttavia al rigore scientifico sostituisce entusiasmo e "buon senso" professionale; per cui, ad argomentazioni basate su bibliografie accuratamente compilate si preferiscono affermazioni come: «Sospetto che la migliore musica per film sia quella che si sente quando necessario. Dovrebbe essere invadente al momento del bisogno, discreta quando richiesto ed assente quando utile. Questo spiega perché la musica per film è un'arte collaborativa. Ci sono decisioni che il regista e il compositore devono prendere assieme».³⁰⁵ I condizionali e le affermazioni ipotetiche guidano il ragionamento: eppure, libri come questo rimangono

³⁰⁴ Robynn J. Stilwell, "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996", *The Journal of Film Music*, vol. 1, n. 1, 2002, pp. 21-22.

³⁰⁵ Brand, *op. cit.*, p. 30. Traduzione mia.

strumenti imprescindibili per il ricercatore contemporaneo, offrendo testimonianze di prima mano su un mondo professionale profondamente affine a quello degli artisti che lavorarono un secolo fa, dei quali purtroppo non si ha la fortuna di possedere una produzione letteraria di volume paragonabile.

2.2. La drammaturgia musicale del muto

Da quanto si è esaminato finora, è evidente come una definizione chiara e completa dell'estetica musicale del cinema muto non sia in effetti mai stata formulata. Nonostante la scarsità numerica di contributi, la letteratura in materia ha sofferto di una continuità teorica piuttosto debole. Specialmente nel periodo del muto vero e proprio, ciò che sosteneva un autore a proposito delle interazioni audiovisive e del loro significato non sempre era noto o veniva riconosciuto da chi, successivamente, si occupava dell'argomento. Con l'avvento del sonoro, i discorsi dedicati alle forme drammaturgiche del nuovo cinema sono diventati poi prevalenti, rendendo apparentemente ridondante ogni ulteriore sforzo di comprensione nei confronti di una forma espressiva ormai "superata" e i cui tratti estetici si ritenevano con buona approssimazione spiegabili anche per mezzo di quanto si poteva dedurre dallo studio di film con audio sincronizzato.

È in effetti corretto sostenere che gran parte delle strategie audiovisive del cinema sonoro possano adattarsi bene anche ad analoghe configurazioni presentate dal muto. Al di fuori di quest'area condivisa, esistono però varianti di queste strategie che si applicano in modo speciale solo all'uno o all'altro cinema: la natura di queste varianti, nel caso del muto, è qualcosa che rimane tuttavia ancor oggi di definizione piuttosto vaga.

Al di là della sporadicità e della scarsa coesione delle teorie, uno dei motivi alla base di questa situazione è in verità di natura storica: di quest'estetica scarsamente definita mancano le fonti. Non si sta qui alludendo alla semplice dissipazione del patrimonio di pellicole, per cui, com'è noto, è una minima frazione della produzione del muto quella giunta alla nostra epoca; né alla perdita della documentazione musicale, dai *cue sheet* alle partiture vere e proprie. Le fonti di quest'estetica sono invece le relazioni che si producevano tra i film e le musiche, relazioni il cui aspetto il film sonoro preserva su un supporto fisico, e che nel caso del muto venivano invece registrate in maniera vaga o non erano preservate affatto. Il linguaggio dei *cue sheet*, fatto d'indicazioni sommarie riferite a situazioni e personaggi, lascia molti margini d'incertezza nella ricostruzione dei legami audiovisivi; le partiture dotate di puntuali rimandi all'azione scenica, come quella di *Metropolis*, erano inoltre un'eccezione, più che la regola; e per giunta, si ricorderà, la partitura "originale" stessa, ossia l'illustrazione d'autore, era di per sé una creazione fuori dall'ordinario.

Il rifiorire della presentazione di film muti dopo il 1980 ha tuttavia ripristinato un contesto favorevole alla ricostruzione di tali fonti, accompagnate inoltre ora da fonti completamente nuove, costituite dalle sonorizzazioni contemporanee basate su musica originale; sonorizzazioni finalmente accessibili non solo tramite documentazione cartacea, ma anche grazie a spettacoli esperibili dal vivo ed a registrazioni audiovisive. Mancando un accesso completo alla configurazione dei rapporti audiovisivi del muto storico rimane però allo studioso il costante dubbio riguardante l'opportunità di utilizzare opere contemporanee per definire oggetti culturali ormai perduti. Chi scrive ha posto la questione più volte a

diversi professionisti incontrati durante il festival Le Giornate del Cinema Muto, invitando a riflettere sulle differenze che sarebbero potute eventualmente esistere tra dinamiche audiovisive create prima del 1930 ed analoghi contemporanei. In effetti, molti degli interpellati, tra cui Gabriel Thibaudeau e Maud Nelissen, hanno riconosciuto che il compositore contemporaneo ha sicuramente molte meno inibizioni nell'utilizzare soluzioni musicali e audiovisive che prima del 1930 avrebbero suscitato perplessità. Da una parte, tra il 1930 e il 1980 è stata prodotta molta nuova musica, la quale è andata ad allargare il repertorio a cui attingere nel caso di compilazioni fondate riutilizzo di opere preesistenti. D'altro canto, certe esperienze musicali legate ad esempio alla *musique concrète* da Pierre Schaeffer in avanti, ed alle sue filiazioni nel campo della musica elettronica ed elettroacustica, hanno portato accanto agli schermi cinematografici sintetizzatori e dispositivi digitali di stridente, benché produttiva, carica anacronistica;³⁰⁶ ma anacronistico, anche se indubbiamente espressivo ed efficace, è oggi anche il gesto dell'improvvisatore che lascia la tastiera durante una proiezione per andare a suonare direttamente sulla cordiera, come lo stesso Thibaudeau fa di frequente, insegnando inoltre ai suoi allievi delle Pordenone Masterclasses le maniere più opportune per sfruttare una simile risorsa. Il glissando sulle corde del pianoforte, lasciate libere di vibrare, è a tutti gli effetti uno stereotipo del muto contemporaneo, esprime, a livello narrativo, incertezza o irrealtà; la natura indeterminata e "concreta" dell'evento sonoro può essere indirettamente apparentata con i risultati acustici di certe pratiche dei rumoristi del *vaudeville* o del *nickelodeon*, ma nei fatti non è documentata come consuetudine storica della performance cinematografica d'epoca. Lo studio di questa ed altre trovate audiovisive

³⁰⁶ Carica anacronistica che in verità è presente anche nella semplice amplificazione, tramite microfoni, che interessa con regolarità l'orchestra contemporanea impegnata nell'accompagnare un film muto.

oggi diffuse deve dunque essere molto cauto, affinché non si creino malintesi e generalizzazioni erronee. Altri fattori potenzialmente confondenti sono inoltre di natura più sottile: come hanno ricordato diversi musicisti attivi a Pordenone, chi oggi suona per il cinema muto ha, per forza di cose, un retroterra culturale comprendente anche la fruizione di strategie audiovisive riservate al cinema sonoro. Alcuni di questi artisti sono anzi proficuamente attivi anche in settori come quello della televisione o del documentario (come Neil Brand). Il loro impegno nel muto è una parte importante, ma non esclusiva, delle loro attività: per cui è estremamente facile che nelle loro opere si verifichino “travasi” di estetiche audiovisive da un ambito all’altro, non certo in maniera inconscia o sconsiderata, ma tendenzialmente per arricchire i linguaggi dei diversi mezzi di comunicazione con cui essi hanno a che fare. Per quanto simili contaminazioni siano del tutto positive ed anzi raccomandabili, esse generano però terreno fertile per equivoci estetici e storici nel momento in cui lo studioso voglia utilizzare una certa partitura contemporanea come termine di paragone o come prova di certe manifestazioni estetiche che si presumono essere “tipiche” del muto. Per finire, Maud Nelissen ha suggerito, a corollario di queste problematiche, come il compositore per il muto fosse dotato di una minore autoconsapevolezza nei confronti del proprio operato, e dunque fosse portato a guardare con maggiore “sincerità” alle necessità del film, quando invece l’autore contemporaneo sente su di sé il peso di una tradizione audiovisiva condizionante, oltre che di un necessario rapporto con le creazioni di altri musicisti, colleghi ma anche concorrenti nel contesto della moderna circolazione del cinema muto. Per cui, oggi si tenderebbe a volte a rendere troppo “personali” le pagine di musica, per renderle uniche e distinguibili da quelle prodotte da altri, a scapito delle reali necessità di un’opera cinematografica. L’osservazione di Nelissen enfatizza effettivamente una situazione che

prima degli anni trenta doveva essere sconosciuta ai professionisti della musica per il cinema, i quali spesso erano vincolati ad un contesto provinciale o cittadino. La musica per il cinema muto d'oggi, come si è detto nel capitolo introduttivo, è invece un fenomeno internazionale, alimentato da un piccolo gruppo di compositori ed improvvisatori che viaggiano di festival in festival, e che dunque sono ben noti al pubblico ed in costante contatto reciproco. Forse, dunque, l'incidenza di questo "egocentrismo" musicale contemporaneo non andrebbe sottovalutata, per quanto il problema ravvisato da Nelissen vada ridimensionato alle sue giuste proporzioni e non considerato una costante irrinunciabile della produzione degli artisti. È tuttavia interessante come tale elemento disturbante, del quale è però pressoché impossibile dare una valutazione in termini assoluti per ovvi motivi, possa in teoria andare a controbilanciare le tendenze a creare rapporti tra musica ed immagine sin troppo puntuali e perfezionati: potrebbe cioè trattarsi di un fattore che andrebbe involontariamente a ripristinare la latente ed imprevedibile aleatorietà della dinamica audiovisiva del muto, in un'epoca dove invece sarebbe facilmente possibile creare implacabili sincronizzazioni ritmiche ed emotive. Ecco che un improvviso impeto di "egocentrismo" e di voglia di originalità può far entrare in gioco melodie splendide ma magari audiovisivamente inutili, od orchestrazioni spettacolari nei momenti più inaspettati. In questo, tali realizzazioni sarebbero ironicamente più "fedeli" all'estetica originale del muto di pagine invece più "umili" ma più accortamente piegate ai bisogni dell'immagine. Certo, di fronte a tale situazione (la cui valutazione effettiva, si ripete, è comunque praticamente impossibile: come discernere se un momento audiovisivamente incongruo è frutto di "egocentrismo" occasionale o mera incompetenza?) al commentatore rimarrebbe un grave dilemma: lo stesso risultato sarebbe infatti negativamente criticabile dal punto di vista dell'efficacia narrativa e

comunicativa, eppure al tempo stesso apprezzabile per la sua pertinenza storica. Riflettendoci, si tratta di un bivio analogo per molti versi a quello davanti al quale si trova chi deve valutare un restauro di una pellicola del muto: apprezzare maggiormente il lavoro delle tecnologie più avanzate nel ricreare un'immagine utopisticamente "perfetta", o stimare di più la copia che abbia conservato alcuni dei segni del tempo, per evitare interventi eccessivamente invasivi che potessero andare ad alterare ulteriormente il film?³⁰⁷ Considerando quale potere abbia la musica di "alterare" fattivamente la percezione di un film, il parallelo ha una pertinenza maggiore di quella che si potrebbe supporre.

In base a questi fatti ed a questi ragionamenti, è ragionevole far precedere qualsiasi tentativo di individuazione di tratti estetici propri del muto da una rapida disamina di quelle che sono le funzioni estetiche cardine del cinema sonoro. Da queste si procederà poi alla specificazione di alcune "varianti" delle medesime, legate in modo particolare al muto.

2.2.1. Sintesi delle funzioni drammaturgiche nella musica per film

La più recente sistemazione dell'estetica della musica per film è quella presentata da Sergio Miceli nel volume del 2009 *Musica per film*, già citato più volte in questa sede.³⁰⁸ L'impianto teorico di Miceli ha il pregio di essere di limpida chiarezza, ma allo stesso tempo sostenuto da una profonda consapevolezza del percorso storico e teorico che ha portato alla sua sistematizzazione. Vista l'efficacia di tale modello, sarà esso ad essere utilizzato quale guida per la rassegna di funzioni e strategie audiovisive che ora si proporrà.

³⁰⁷ Si veda Cherchi Usai, "The Ethics of Film Preservation", in *Silent Cinema*, cit., pp. 44-76.

Alla base del rapporto musica/immagine sta una coppia di funzioni elementari, utile a spiegare in maniera generica la maggior parte delle interazioni audiovisive. *Accompagnamento* e *commento* sono i termini che Miceli preferisce per identificare tali funzioni, coincidenti in realtà, a grandi linee, con gli ambiti funzionali “ritmico” ed “espressivo” che si sono rinvenuti nell’esame dei contributi estetici storici. D’accompagnamento sono, per Miceli, gli «interventi musicali privi di autonomia discorsiva, essendo limitati a rafforzare per analogia anche stretta un corrispondente evento filmico».³⁰⁹ In sintesi, si tratta di sottolineature acustiche delle apparenze dinamiche dell’immagine, tendenti spesso all’imitazione onomatopeica. Un esempio appropriato, a questo proposito, in quanto presenta la funzione di accompagnamento in maniera del tutto pura, è una formula ritmica che i compositori Ulrich Kodjo Wendt e Anne Wiemann utilizzano per descrivere la corsa di un treno nella loro lettura di *Vesnoi (In primavera, Mikhail Kaufman, 1929)* presentata a Le Giornate del Cinema Muto nel 2004. L’immagine nel documentario di Kaufman, semplicemente descrittiva, viene colta e sottolineata per mezzo di un’ostinata figurazione ritmica ternaria, resa da percussioni metalliche e suoni di stantuffi campionati elettronicamente, a cui si sovrappongono occasionalmente, ed in maniera irregolare, brevissimi frammenti melodici; il tutto in accelerando progressivo. La funzione d’accompagnamento può inoltre portare all’estremo la sua tendenza onomatopeica, giungendo all’utilizzo di veri e propri sincroni tra musica ed immagine. Va tuttavia sottolineato che l’accompagnamento sincrono non è necessariamente onomatopeico. La simultaneità tra evento visivo ed evento acustico è infatti sufficiente affinché lo spettatore legghi vicendevolmente i due fattori, senza che tra essi vi sia un rapporto di causa-effetto realistico. Per questo, sono concepibili gradazioni diverse di resa onomatopeica. La più

³⁰⁸ Si veda Miceli, *Musica per film*, cit., pp. 631-681.

diretta e più classica è quella messa in atto ad esempio da Neil Brand in *The Cat and the Canary (Il castello degli spettri, Paul Leni, 1927)*, nella presentazione a Pordenone del 2004, in cui l'apparizione del dettaglio di una mano che muove il batacchio ad anello di una porta, in sovrimpressione ad un'inquadratura in cui si stava mostrando l'interno di un'abitazione (quella del defunto Cyrus West, dove si trovano ora un notaio e la domestica) corrisponde con un'entrata dei timpani, i cui colpi seguono pedissequamente il picchiare della mano. Oppure, l'aspetto potenzialmente onomatopeico dell'immagine può essere associato ad una sonorizzazione sincrona che tuttavia utilizza timbri non realistici: sempre in *The Cat and the Canary*, quando il personaggio di Paul Jones, arretra spaventato verso una libreria, dopo aver saputo di trovarsi esattamente nello stesso punto dove il notaio è misteriosamente scomparso, e viene colpito sulla testa da un libro caduto dal mobile, il rumore dell'evento si traduce in un colpo di grancassa seguito da uno di piatti. L'effetto onomatopeico permane, benché trattenga in sé un chiaro sapore iperbolico: sincroni di questo tipo, proprio per via del loro antinaturalismo, sono in effetti sfruttati solitamente con intenti comici, grotteschi o parodistici. Infatti, il personaggio di Paul Jones nel film di Leni è precisamente una figura buffa, ed è quella dalla quale Neil Brand fa dipendere la maggior parte degli eventi sincronici pianificati nella sua partitura. Infine, la sincronia può verificarsi anche in corrispondenza di eventi dalla rilevanza dinamica o visuale spiccata, ma che in un contesto realistico non produrrebbero alcun genere di suono. Rimanendo su *The Cat and the Canary*, si può citare il colpo di gong che segnala l'atto di scostare un drappo da un tavolino che compie la domestica di casa West, Mammy Pleasant, mostrando una lettera in cui si parla di un lascito in diamanti; oppure, in maniera ancor più arbitraria, l'uso del suono

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 632.

composito e “brillante” del chimes in simultanea con l’apparizione di detti diamanti e del loro scintillio, effetto ottico ovviamente privo di qualsiasi conseguenza sonora nella realtà. Il timbro del chimes è in effetti utilizzato tutte le volte in cui i diamanti vengono solo menzionati nel corso della narrazione, facendo della trovata d’accompagnamento un vero e proprio *leitmotiv* (funzione della quale si è già detto in precedenza e sulla quale si tornerà a breve). Miceli non distingue, in realtà, tra i vari livelli della gradazione onomatopeica; introduce, però, una sottocategoria detta di sincroni impliciti, consistenti in abbinamenti tra qualità dell’immagine e sonoro il cui rapporto non è immediatamente consequenziale, e che in genere non vengono escogitati a priori ma sono generalmente frutto di scelte fatte in post-produzione: «Nella fase esplorativa di montaggio della colonna musica sul fotografico, quindi provvisoria, il regista può “scoprire” alcune coincidenze casuali tra fotogrammi e musica decidendo di conservarle nel montaggio finale, oppure può intervenire sul montaggio stesso per apportare lievi modifiche al flusso delle immagini in modo da creare uno o più sincroni impliciti con la musica».³¹⁰ Nel caso del muto, il sincrono implicito certamente esiste, si produce in una maniera differente, non esistendo una fase di post-produzione che riguardi l’abbinamento fra suono immagine: l’abbinamento è invece, come si sa, riservato al momento stesso della proiezione e della *performance* musicale. Per lo stesso film, una medesima partitura può produrre sincroni impliciti diversi ad ogni proiezione; oppure, sincroni impliciti presenti in una certa proiezione possono sparire del tutto in occasione della proiezione successiva. È facile rendersene conto in maniera tangibile comparando due diverse edizioni di *Metropolis*: quella basata sul restauro del 2001 e pubblicata in DVD da Transit-Universum Film (in Italia da Ermitage Cinema), e quella andata in onda sul canale satellitare Arte il 12 febbraio

³¹⁰ *Ibidem*, p. 638.

2010, in simultanea con la presentazione a Berlino del più recente restauro del film. Il più moderato tempo scelto dal direttore d'orchestra Frank Strobel nell'esecuzione di Berlino, rispetto a quella del 2001, ha fatto sì che nella scena in cui il robot con le fattezze di Maria conduce gli operai in rivolta nella sala macchine della città e li incita con ampi gesti non esista alcuna corrispondenza musicale tra i movimenti circolari delle sue braccia e la partitura di Huppertz; nel DVD, invece, almeno in due occasioni tali movimenti sembrano sottolineati da rapide ascese melodiche, che si fermano subitaneamente quando il braccio dell'attrice si arresta. Nel 2010, un simile abbinamento (evidentemente casuale) è completamente assente: gli stessi episodi musicali sono certamente presenti, ma non hanno funzione d'accompagnamento in sincrono. I sincroni del 2001 erano dunque impliciti: sincroni che nel testo audiovisivo, per dirla con Jean Molino (via Jean-Jacques Nattiez), vanno a nascere dalla dimensione estetica (ossia sorgono dalla lettura che del rapporto audiovisivo dà un fruitore) piuttosto che da quella poetica (relativa all'intenzione reale dell'autore).³¹¹

La funzione di commento include invece tutti i rapporti musica-immagine basati sul contenuto, più che sulla forma, dell'opera cinematografica. Miceli nota come una sotto-sistematizzazione della categoria sia pressoché impossibile: «Le modalità con le quali si pone il commento in un film sono pressoché infinite e sul piano analitico devono essere sistematizzate servendosi degli strumenti offerti dalle funzioni drammaturgiche primarie e da quelle circoscritte».³¹² Di queste ultime si dirà immediatamente: si tratta di specificazioni più minute delle dinamiche audiovisive, laddove invece accompagnamento e commento vanno intese

³¹¹ Si veda Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, traduzione inglese di Carolyn Abbate, Princeton, Princeton University Press, 1990 (1987), pp. 15-17.

come funzioni di base e dunque interessate da un massimo di generalizzazione. Ogni caso di commento è dunque potenzialmente unico, e forse proprio da questa intrinseca tendenza alla molteplicità dipende la schematizzazione non del tutto lineare riscontrabile nell'opera che nel muto ha più approfonditamente tentato una sistemazione delle funzioni musicali "emotive" e di commento contenutistico al film, *l'Allgemeines Handbuch der Filmmusik*.

Le due funzioni basilari di accompagnamento e commento non sono del resto mutuamente esclusive: esistono commistioni e forme di transizione dall'una all'altra, alle quali i compositori possono affidarsi per rendere più ricco il dialogo audiovisivo. Un caso di coesistenza, nel muto, può rintracciarsi nella musica originale scritta da Joe Hisaishi nel 2004 per la presentazione di un nuovo restauro del film *The General* (*Come vinsi la guerra*, Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1927) al 57° Festival di Cannes, musica poi usata nel DVD del film pubblicato da MK2 Éditions nel febbraio 2005. Uno dei temi concepiti da Hisaishi compare preferibilmente in abbinamento con situazioni narrative riguardanti la locomotiva *The General* (ha dunque anche una funzione leitmotivica). Come commento, tale tema dal sapore marziale ma solare ha il compito di commentare (o di presagire, all'inizio del film) l'umore eroico e sereno con cui si svolgono le "imprese" del macchinista Johnnie Gray, capace, nonostante l'ingenuità e la goffaggine, di infiltrarsi in un campo di nordisti pur di salvare la sua amata Annabelle; al tempo stesso, il tema include nella sua struttura un episodio dal ritmo cadenzato che richiama acusticamente il rumore prodotto da un treno in corso, e il cui profilo melodico disegna sul pentagramma il tracciato di una curva cicloide, ossia di una di quelle curve che si possono tracciare fissando un punto sulla circonferenza di una

³¹² Miceli, *Musica per film*, cit., p. 634.

ruota in movimento e seguendone il movimento nello spazio.³¹³ Questo fattore di accompagnamento rende il tema della locomotiva pienamente ambivalente.

Miceli passa poi a considerare il gruppo di funzioni che egli definisce primarie, e centrate soprattutto sui rapporti che la musica può intrattenere con i livelli dell'universo narrativo centrato attorno al film. In sostanza, si tratta di quelle serie di posizioni che la musica può assumere rispetto alla diegesi di un film.³¹⁴ Miceli rifiuta la terminologia usata da altri autori, nella quale il riferimento al termine diegesi è esplicito (per esempio in David Bordwell e Kristin Thompson, che usano le categorie di musica diegetica e non diegetica)³¹⁵ per sostituirla con una classificazione fondata attorno alla parola "livello".

Si riscontra dunque l'esistenza di un evento musicale di *livello interno* quando esso è «prodotto nel contesto narrativo della scena/sequenza».³¹⁶ In estrema semplificazione, si può sostenere che sia di livello interno ogni intervento della musica che sia udibile dai personaggi della storia, indipendentemente dal fatto che la fonte del suono sia visibile o meno allo spettatore.

La musica di *livello esterno* è invece quella che solo lo spettatore, al di fuori dell'universo diegetico, è in grado di ascoltare. «Si definisce di livello esterno un evento musicale che si pone in veste di accompagnamento o

³¹³ Si veda Marco Bellano, *Metapartiture. Comporre musica per i film muti*, Mestre, Cinit, 2007, p. 76.

³¹⁴ Si veda Gérard Genette, *Figure III. Il discorso del racconto*, traduzione italiana di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (1972), p. 75, e anche *Nuovo discorso del racconto*, traduzione italiana di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1987 (1983), p. 12.

³¹⁵ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003 (1979).

³¹⁶ Miceli, *Musica per film*, cit., p. 643.

più spesso di commento, in ogni caso *non* prodotto all'interno della narrazione e come tale *non* condiviso da personaggi e spettatori, bensì indirizzato esclusivamente a questi ultimi».³¹⁷ Nell'ambito del livello esterno, Miceli distingue poi due ulteriori categorie funzionali, identificate da una particolare qualità del rapporto audiovisivo. Se «l'intervento musicale [...] si limita a confermare e rafforzare l'espressività dell'episodio tendendo inevitabilmente al pleonaso e alla ridondanza»³¹⁸ occorre parlare di *livello esterno acritico*; la sua antitesi è il *livello esterno critico*, in cui si «commenta l'episodio filmico con soluzioni discordanti generando così un corto circuito semantico che nega le aspettative dello spettatore, spingendolo ad esercitare un ruolo attivo, ovvero interpretativo».³¹⁹ È interessante notare come nel linguaggio utilizzato da Miceli per definire le funzioni acritica e critica nel livello esterno sembri implicita la riconduzione della musica ad una funzione di base di commento, e mai di accompagnamento («confermare e rafforzare l'espressività [...]»; «commenta l'episodio filmico [...]»), quando tuttavia sono senz'altro possibili forme di opposizione tra immagine e suono basate su asincronismo ritmico. Miceli, tuttavia, vuole precisamente evitare una passiva assimilazione del concetto di asincronia al livello esterno critico («L'identificazione non è quindi diretta, seppure sarebbe errato escluderla del tutto»)³²⁰; d'altra parte, si è notato come l'accompagnamento nasca concettualmente dal rapporto diretto, di causa-effetto, tra evento filmico e realizzazione sonora. La mancanza di tale rapporto, impiegata a scopi espressivi, allontana automaticamente il livello esterno critico dalla funzione di accompagnamento.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 649.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 651.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 652.

³²⁰ *Ivi*.

Il livello esterno critico è una di quelle caratteristiche funzionali che Miceli riconosce esplicitamente essere appannaggio del solo cinema sonoro. Il muto, storicamente, non ne ha fatto uso in maniera documentata: ma dell'assenza di una tale strategia audiovisiva in quel cinema si può essere ragionevolmente convinti ripensando alla stessa base logica sulla quale sono basati *cue sheet* e repertori. La linea di pensiero lungo la quale si muovono i compilatori è sempre ed esclusivamente quella del parallelismo diretto tra musica ed immagine, ossia dell'etichetta verbale portatrice di un significato che la musica *condivide* con il film. Non esistono categorie pensate per opporsi all'immagine, benché ovviamente lo stravolgimento del suggerimento musicale, con la realizzazione di abbinamenti audiovisivi contraddittori, fosse certamente concepibile. Non sono però testimoniati autori che abbiano di proposito effettuato una scelta di tal genere: si sa, invece, di tutti i quei casi in cui musica e film non concordavano per contingenze dovute al puro caso, dando magari vita ad effetti di straniamento audiovisivo magari talvolta interessanti, ma frutto di irrazionale coincidenza e dunque irripetibili. Ad ulteriore riprova del verificarsi di tali eventualità, si può leggere quanto riportato da Stephen Bottomore a partire da un articolo d'epoca pubblicato sulla rivista *The Cinema*: «A volte capitava che [il pianista] fraintendesse grossolanamente l'atmosfera del film, e nel 1912 un articolista deplorava: "Nulla riesce a irritarmi di più che dover ascoltare variazioni su 'Ginger, you're balmy' durante la proiezione di un film tragico"»;³²¹ oppure, si può guardare una delle molte vignette satiriche con cui la stampa specializzata ha stigmatizzato le inefficienze dei musicisti al lavoro accanto allo schermo, in cui si vede un "pianista zelante" che travolge di celebri temi di allegre

³²¹ Stephen Bottomore, *I Want to See this Annie Mattygraph/Voglio vedere quest'Annie Matografo*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995, p. 121.

canzoni popolari una scena in cui un uomo piange sul letto di morte di una donna.³²²

A questi due livelli funzionali, Miceli ne aggiunge poi un terzo: *il livello mediato*. In esso vanno a raccogliersi tutti quei casi nei quali la musica non è propriamente inaccessibile dall'interno della diegesi, eppure non è esperibile allo stesso modo da tutti i personaggi facenti parte della narrazione. In questo caso, si ha a che fare con l'apparizione di musica che non è percepita dal personaggio, ma evocata privatamente mediante la memoria o la fantasia. Miceli, difatti, cita ad esempio l'uso nel film *Amadeus* (Milos Forman, 1984) di frammenti melodici evocati dall'intenzione di Mozart, il quale sta dettando il suo *Requiem*, morente, a Salieri: l'invenzione musicale risuona certamente per il compositore e per il pubblico, ma non per Salieri, il quale in effetti, in maniera persino eccessiva (essendo compositore anch'egli, non avrebbe certo incontrato l'imbarazzo che gli è stato imposto dagli autori per scopi narrativi), dichiara di non riuscire a seguire o decifrare quanto gli sta venendo comunicato.

Si vedrà a breve come nel caso del muto la tripartizione escogitata da Miceli perda di nettezza, a causa dell'ontologica disgiunzione tra musica ed immagine tipica del mezzo e della conseguente impossibilità di definire univocamente un ambito di diegesi sonora; al tempo stesso, e per i medesimi motivi, nel muto sono molto più marcati gli effetti di ubiquità e transizione tra livelli che Miceli ravvisa nel film sonoro e che costituiscono un arricchimento espressivo alla pari delle commistioni tra accompagnamento e commento di cui si è discusso in precedenza.

³²² *Ibidem*, p. 124.

A conclusione del suo quadro, Miceli va a considerare una serie di *funzioni drammaturgiche circoscritte*, che operano, per così dire, “all’interno” delle altre funzioni di portata più generale.

La prima, nell’ordine, è la *funzione leitmotivica*. Di essa si è già brevemente trattato nel paragrafo del cap. 1 in cui si sono esaminati i lasciti dell’opera lirica al cinema, concludendo che pochi sono i punti di contatto, in linea generale, fra la tecnica leitmotivica cinematografica e quella wagneriana. Esistono però certamente nel cinema possibilità d’utilizzo di tale funzione che vadano oltre la mera giunzione biunivoca tra elemento musicale e agente narrativo. Miceli cita il caso di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, Orson Welles, 1941) e della fitta rete di motivi germinanti da una cellula della sequenza gregoriana *Dies Irae* elaborati da Bernard Herrmann; ma un altro esempio appropriato, proveniente stavolta dal cinema d’animazione contemporaneo, è l’insieme di raffinati legami motivici che Joe Hisaishi ha escogitato per il film *Gake no ue no Ponyo* (*Ponyo sulla scogliera*, Hayao Miyazaki, 2008): in esso si trova un motivo dedicato alla protagonista (Ponyo), un secondo motivo abbinato al protagonista maschile (Sosuke) ed un tema legato in ugual modo alla madre di Ponyo ed al mare in generale. Sulla semplice funzione leitmotivica, dunque d’abbinamento semplice dal valore tutt’al più indessicale (il motivo di Ponyo è l’equivalente musicale dell’espressione “ecco Ponyo”, e via dicendo), si inserisce però un sistema di affinità musicali per i quali tutti e tre i motivi sono riducibili l’uno nell’altro con l’alterazione di un singolo suono. Una sola nota distingue infatti un frammento del motivo di Ponyo da quello di Sosuke, così come una sola nota segnala il passaggio dal tema di Sosuke a quello del mare. Poi, ovviamente, ulteriori differenze (riguardanti soprattutto l’armonizzazione e l’orchestrazione) contribuiscono a rafforzare le individualità di questi

movimenti melodici. Nondimeno, la similitudine estrema che essi conservano è una sorta di funzione leitmotivica di secondo livello: un indizio relativo alle relazioni esistenti fra questa triade di personaggi, che va al di là della descrizione musicale che ogni motivo attribuisce a ciascuno di essi.³²³ Non è un caso, forse, che una simile strategia audiovisiva (che comunque rimane di sostanziale semplicità) sia stata utilizzata in un film che cita Wagner in diverse occasioni, sia a livello della storia (il reale nome della protagonista è Brunhilde) che della partitura musicale (il motivo di Ponyo appare due volte arrangiato in forma di parodia della *Cavalcata delle Valchirie*).

Alla funzione leitmotivica si aggiunge la *funzione pantomimica*. Essa interviene a sostenere aspetti fondamentalmente dinamici del linguaggio cinematografico: prevalentemente: si tratta di idee musicali assecondanti la gestualità di un dato personaggio. Miceli osserva che «la funzione pantomimica prevale nel cinema muto, come incarnazione sonora del personaggio e in sostituzione della voce, realizzandosi spesso in veste di recitativo strumentale. Ovvero di una melodia asimmetrica e dal fraseggio discontinuo enunciata generalmente da un singolo strumento».³²⁴ Eppure, la prevalenza della funzione pantomimica nel muto, se confrontata alla comune occorrenza di essa nel cinema sonoro, è limitata ad un piccolo sottoinsieme di film: quelli dotati di illustrazione musicale completamente pianificata, e che dunque prevedano una puntuale traduzione in musica di movenze in mutamento magari rapido. Ed infatti, una delle fonti che più di altre sono esemplari dell'utilizzo della funzione pantomimica nel muto è l'insieme di relazioni audiovisive presenti nel film *L'enfant prodigue* (Michel Carré, 1916) e nella musica creata per l'omonima pantomima teatrale del

³²³ Sulle funzioni leitmotiviche in *Ponyo* si veda Marco Bellano, "The Parts and the Whole: Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi", in *Animation Journal* vol. 18, 2010, pp. 25-28.

1890 da André Wormser ed usata al cinema già nel 1907, quando Carré adattò il suo lavoro teatrale una prima volta per il grande schermo, e poi ridotta in una *Partition d'orchestre arrangée spécialement en vue des représentations Cinématographiques* pubblicata dall'editore parigino Biardot. Ha scritto Carlo Piccardi:

[...] Nella scena IV dell'Atto I [...], quando la madre rimprovera Pierrot di aver esasperato il padre, facendolo piangere, ma poi prendendolo fra le braccia per consolarlo, mentre suonano alla porta [...] è condensato [...] il campionario drammaturgico del linguaggio pantomimico: il gesto perentorio di rimprovero, il pianto reso come dissonanza non risolta (con veri e propri cluster), il ritmo ternario di una cullante ninna nanna, la figura melodica sospesa, i colpi alla porta, le figurazioni che mimano il dialogo fra due persone.³²⁵

La funzione appare pertinente ai territori dell'accompagnamento come a quelli del commento. Del movimento dell'attore, infatti, non è necessariamente tradotto in musica solo il dinamismo, ma eventualmente anche il senso emotivo (In Piccardi si legge infatti dell'apparizione della ninna nanna). Qualunque sia la funzione di base, l'esito pantomimico rimane comunque contraddistinto dal legame forte tra i suggerimenti espressivi dati dal gesto dell'attore, ossia, in senso lato, dal tratto coreografico del film, e il procedere musicale. Caso particolare della funzione pantomimica, tutto volto al solo accompagnamento, è invece il *mickeymousing*, del quale si è già riportata l'efficace definizione di Chion come traduzione del movimento (non necessariamente dell'attore) in traiettorie musicali. Il *mickeymousing* è funzione pantomimica talmente

³²⁴ Miceli, *Musica per film*, op. cit., p. 670.

³²⁵ Piccardi, "Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film", in Miceli, *Civiltà musicale* n. 51/52, cit., p. 86.

stretta all'azione per cui la musica sembra «emanazione diretta dei personaggi o dell'ambiente [...]».³²⁶

Alle *funzioni segnaletiche e didascaliche* Miceli dedica un paragrafo a parte, includendo nella categoria tutti quegli stratagemmi per cui la musica conduce nel film significati aggiuntivi, a cui le immagini non rimandano direttamente. In effetti, lo stesso *leitmotiv* può essere usato con tale ulteriori funzioni: la riapparizione del tema che si è imparato ad abbinare ad un personaggio, in assenza del medesimo, invita a credere che la situazione mostrata sullo schermo, nonostante le apparenze, abbia con esso un legame. Ed infatti, Miceli ravvisa come il tratto segnaletico-didascalico sia efficace preferibilmente grazie all'uso di musica già nota allo spettatore, e dunque già caricata di significati autonomi. Quindi, caso del *leitmotiv* a parte, si tratta generalmente di musica di repertorio. Per questo, visto l'utilizzo pervasivo di musica preesistente che ne caratterizza l'estetica alle radici, il muto è terreno fertile per lo sviluppo di simili legami segnaletici. Viene utile riferirsi nuovamente a *Metropolis*, ed al suo utilizzo de *La marseillaise* nella scena di rivolta: il noto significato dell'inno francese rafforza nel pubblico, chiaramente, il significato di quanto sta venendo mostrato: è un commento di livello esterno acritico. La vera e propria funzione segnaletica, tuttavia, non è incarnata dall'inno in sé quanto dalle dissonanze che Gottfried Huppertz vi intercala. Conoscendo la melodia originale, lo spettatore coglie con molta facilità le alterazioni e si rende conto del fatto che in quella rivoluzione vi è qualcosa di "sbagliato", di "deforme", come in effetti è, essendo essa basata sugli inganni di un robot scambiato per una figura salvifica.

³²⁶ Miceli, *Musica per film*, cit., p. 671.

La sistematizzazione di Miceli si conclude con una riflessione sui ruoli drammaturgici che può assumere la canzone, così come il silenzio; in realtà, tuttavia, gli aspetti che entrambi questi elementi possono assumere rientrano perfettamente nella casistica delle funzioni sin qui elencate.

2.2.2. Modelli drammaturgici specifici

Nell'esame delle funzioni si è fatto riferimento ad esempi tratti dal repertorio del muto proprio per evidenziare come i lineamenti estetici suggeriti da Miceli possano essere appropriatamente adattati a questo cinema, nonostante essi siano stati desunti principalmente dal cinema sonoro. Tuttavia, il muto aggiunge a questo quadro una serie di strategie audiovisive particolari, necessitanti considerazioni aggiuntive.

Un tratto estetico importante, il quale tuttavia non è vincolato ad una funzione audiovisiva specifica, è costituito dalla forte impronta che nella musica per il muto è lasciato da procedimenti di tipo improvvisativo.

Definire con esattezza in cosa consista il tratto improvvisativo nel muto non è immediato. Fatto sta che l'uso estensivo dell'improvvisazione in questo cinema, dovuto a esigenze pratiche legate a circostanze culturali ed opportunità economiche (si veda il capitolo 1), si è trasformato con gli anni in un punto di riferimento estetico: al punto da spingere alcuni commentatori a suggerire che l'unica musica concepibile nelle sale cinematografiche fosse quella improvvisata, o che assomigliasse ad un'improvvisazione. Una lettera pubblicata nel 1915 da *The Metronome* e firmata da R. V. Hainsworth, dell'Empire Theatre di North Yakima, affermava:

La continua presentazione di film e spettacoli di *vaudeville* nei dodici anni passati mi ha convinto della futilità nell'aspettarsi eleganti "corrispondenze" tra film ed orchestre.

Mentre è vero che di tanto in tanto si trova qualche corrispondenza fortunata, nient'altro che una biblioteca enorme ed inesauribile, unita ad ingegnose "omissioni" e ad ingegnose "falsificazioni", sarà in grado di dare un accompagnamento accurato ed al tempo stesso *sempre nuovo* al dramma muto.

Il pianista solitario o l'organista dotato con l'arte della "improvvisazione" è l'unica soluzione al problema, per quanto il suo successo dipenda dai suoi mutevoli stati d'animo e dall'attività incessante della sua ispirazione.

I vostri lettori dovrebbero conoscere le brusche transizioni dalla serietà alla gioia che si incontrano in ogni film, e le sciocche incongruenze che si verificano nella musica di conseguenza, per cui daranno eco al mio desiderio per un milione di "brani lenti" giustapposti a convenienti brani in *agitato*.

Non sarebbe possibile registrare vere e proprie "improvvisazioni" fatte da persone abili nelle sedi delle produzioni cinematografiche, e poi riprodurre queste stesse registrazioni sotto forma di musica scritta e partiture per orchestra? In questo modo si manterrebbe un uniforme standard di eccellenza, e ad un pubblico che ha già sofferto a lungo si risparmierebbero anomalie come un *Largo* di Handel per una fuga da un carcere o il valzer *Le onde del Danubio* per la "Camille" di Bernhardt. Ho sentito questo ed anche di peggio, e non ho apprezzato affatto.³²⁷

Anche se trascrizioni d'improvvisazioni come quelle auspiccate nella lettera non si imposero mai come pratiche effettive, si nota però concretamente, in molte delle rare illustrazioni d'autore, un'attenta inclusione di moduli improvvisativi nel discorso musicale: di "figure retoriche", insomma, ricordanti l'aspetto di un flusso di musica non completamente pianificato a priori. Un simile aspetto della componente musicale è ovviamente

possibile anche nel cinema sonoro, ma nel cinema muto appare con una regolarità del tutto peculiare. Il motivo principale alla base di tale fenomeno sembra essere la prevalenza quantitativa delle occasioni d'improvvisazione rispetto a quelle di esecuzione basata sulla lettura di una partitura. Ancora oggi, nonostante nella prassi del muto attuale l'incidenza di illustrazioni d'autore sia decisamente più alta rispetto agli anni precedenti il 1930, l'improvvisazione rimane dominante: nell'ambito del solo festival Le Giornate del Cinema Muto, la media annuale di partiture scritte oscilla tra due e tre, contro decine di film per i quali in ogni edizione la musica è affidata alla creatività estemporanea di un pianista.

Diventa allora utile, per studiare lo specifico estetico della musica per il muto, capire meglio in cosa consistano queste "figure" recanti un sapore "improvvisativo". Sembra necessario esplorare, di conseguenza, il concetto stesso di improvvisazione musicale.

Il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* definisce l'improvvisazione come «la creazione di un'opera musicale, o della forma definitiva di un'opera musicale, mentre essa viene eseguita. Può implicare l'immediata composizione da parte dei suoi esecutori, o l'elaborazione o l'adattamento di una struttura esistente, o un'operazione intermedia tra le precedenti». ³²⁸ Si riconosce, dunque, l'esistenza di un gradiente di libertà nell'improvvisazione, compreso tra l'invenzione pura e il movimento all'interno di uno schema di riferimento. Si valuta, cioè, il diverso grado di aderenza ad una forma preesistente che vincola l'espressione musicale: si parte da una forma ideata assieme alla musica per approdare ad una

³²⁷ Tratto da Anderson, "Musical Missionaries", cit., p. 180. Traduzione mia.

³²⁸ "Improvisation", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, Washington, Groves' Dictionary of Music, 1980, p. 31. Traduzione mia.

musica che rielabora una forma data. Philip Alperson³²⁹ ha proposto una correzione a questa concezione, inquadrando il gradiente di libertà tra due poli differenti: la *performance* e la composizione. In questo modo, si evita di valutare l'improvvisazione in base all'aderenza ad una forma, poiché, secondo Alperson, l'atto performativo è sempre improvvisato, anche quando volto a riprodurre una forma fissata nei minimi dettagli. Questo accade per via della natura dell'arte musicale: una natura allografica, secondo la terminologia utilizzata da Nelson Goodman, ossia condizionata dal fatto che per essa non è vero, com'è invece vero per le arti autografiche, che «la distinzione tra originale e falso è rilevante; o meglio, [...] che persino il più esatto duplicato di essa non conta come genuino».³³⁰ La musica prescrive la necessità di una interpretazione: per quanto alcuni parametri di una composizione siano fissati da un autore in maniera assoluta (ad esempio la distanza reciproca tra un suono e l'altro, o le proporzioni ritmiche), rimangono affidati al gusto dell'esecutore la realizzazione del fraseggio, dei segni dinamici e di altre qualità che la grafia musicale non è in grado di definire oltre un certo dettaglio. Nella scrittura tradizionale della musica, per esempio, non esiste un modo per specificare l'intensità sonora assoluta che l'esecutore deve utilizzare all'inizio ed al termine di un crescendo: segnando "crescendo" ci si limita a chiedere che la musica, entro un certo intervallo temporale, aumenti d'intensità. Come e quanto l'intensità debba crescere andrà escogitato al momento dell'esecuzione. Alperson invita dunque a considerare la quantità e la qualità degli interventi volontari dell'interprete come parametri definenti il livello di improvvisazione, e non il rapporto con il concetto di forma musicale. Tale livello può inoltre essere variabile nel contesto di una singola esecuzione.

³²⁹ Philip Alperson, "On Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n. 1, 1984, pp. 17-29.

Seguendo questa linea di pensiero, si può allora cominciare a definire meglio cosa significhi trovare aspetti “improvvisativi” in una composizione per il cinema muto. Nel muto, innanzitutto, si capisce come l’aspetto performativo sia irrinunciabile e costante: di base, dunque, ogni presentazione relativa a questo repertorio cinematografico si accosta ai territori dell’improvvisazione molto più di quanto non possa fare qualsiasi altra opera legata al cinema sonoro.

Al di là di questo dato di partenza, esistono poi certamente alcune “figure” del discorso musicale che segnalano la presenza di attività d’improvvisazione all’ascoltatore, ovvero che denunciano o mimano ingerenze volontarie dell’interprete. Non tutte, però, sono evidenti allo stesso modo.

Nella pratica, l’improvvisazione musicale va effettivamente da minime variazioni del tempo ed abbellimenti di melodie familiari (nel qual caso la componente compositiva non sembra avere larga influenza) a complessi ed estesi sviluppi di un’idea originale, come nelle improvvisazioni fugate spesso attribuite a Bach e Beethoven (nel cui caso l’atto di composizione sembra più evidente). Le cadenze improvvisate e il basso continuo si collocano probabilmente a metà strada.³³¹

Anche se la natura della musica del muto è, per così dire, ontologicamente improvvisativa per le semplici ragioni di cui si è detto, non è scontato e non è ragionevole che essa sembri perennemente improvvisata all’ascoltatore. La definizione di uno stile “improvvisativo”, nella letteratura musicale, è in effetti molto vaga, poiché le possibilità

³³⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett publishing, 1976 (1968), p. 113. Traduzione mia.

d'improvvisazione sono molteplici e mutevoli. Sembra allora necessario andare ad isolare alcuni tratti che, tra gli innumerevoli a disposizione, presentino una qualche forma di riconoscibile ricorrenza. Come riferimento si potrebbe usare l'introduzione al *Finale* della *Sonata op. 106* di Beethoven³³² o, dello stesso autore, l'introduzione alla *Fantasia corale op. 80*, ritenute tra le migliori testimonianze dell'abilità d'improvvisatore per la quale il Maestro di Bonn era famoso. Si ritrovano in queste pagine, come procedimenti tipici, reiterazioni variate di moduli melodici e ritmici e giustapposizioni di episodi dall'andamento e dall'espressività molto differenti. Si ha cioè a che fare, in estrema semplificazione, con una struttura musicale in cui non esiste un bilanciamento percepibile tra *continuità* ed *assenza di continuità* nel discorso: si tende a creare invece una continuità persino eccessiva nell'operazione di reiterazione, per poi sviluppare un massimo di discontinuità al momento della giustapposizione, e dunque della cesura netta tra episodi contrastanti. La musica non improvvisata, invece, preferisce essere maggiormente omogenea in questi due estremi, indipendentemente dall'aderenza più o meno evidente ad un'architettura formale.

Benché l'exasperazione dell'opposizione binaria continuità/discontinuità sia ben lungi dall'offrire una soddisfacente descrizione dell'estetica dell'improvvisazione, è tuttavia forse sufficiente come parametro per spiegare più appropriatamente dove risieda l'aspetto "improvvisativo" della composizione per il muto. Ed infatti, è possibile dimostrare come le funzioni audiovisive che appaiono specifiche del muto dipendano prevalentemente da reiterazioni o giustapposizioni di episodi musicali; oppure, traggono il loro funzionamento dall'aspetto performativo (e

³³¹ Alperson, *op. cit.* p. 20.

³³² Si veda Edward Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 130.

dunque dalla componente di “improvvisazione” connaturata alla *performance*).

2.2.2.1. Funzione “ponte”

Il cinema muto possiede una strategia audiovisiva che il sonoro non annovera nel suo armamentario estetico: la congiunzione passiva di episodi narrativi tramite l'espansione di un episodio musicale significativo.

Si tratta di una funzione dalla fisionomia del tutto particolare: la sua apparizione, in effetti, sembra spesso frutto di accidente più che di scelta precisa, ed i suoi effetti non sono sempre virtuosi ai fini dell'efficacia comunicativa. Difatti, è possibile sostenere che essa abbia le sue radici negli incontri poco più che casuali tra immagine e suono che si verificavano nel cinema delle origini, e nelle imprecisioni di abbinamento audiovisivo persistenti nelle realizzazioni di *cue sheet* o di illustrazioni di vario dettaglio. Eppure, è lecito parlare di funzione, e non di vizio nella dinamica audiovisiva, poiché esiste una regolarità nel modello secondo cui questa strategia si ripresenta di film in film e perché essa, accanto ad alcuni aspetti problematici, ha senz'altro dei risultati virtuosi che facilitano ed arricchiscono la fruizione dello spettacolo. Il più importante di tali risultati è la capacità di unificare e segnare l'articolazione del linguaggio cinematografico, radunando eventi frammentari sotto un comune denominatore sonoro.

Dell'esistenza della funzione “ponte”, come si è visto, sono stati indirettamente consci diversi dei teorici che si sono occupati della questione musicale durante l'epoca del muto, da Luciani a Lang e West: innescata da episodi di accompagnamento ritmico o di commento

espressivo, essa si fonda sulla mancata resa dei dettagli minuziosi suggeriti dall'azione scenica, a favore di episodi musicali di respiro più ampio i quali dunque, a partire da un certo momento, diventano incuranti degli sviluppi narrativi e permangono ancorati ai suggerimenti forniti dal film nella scena in corrispondenza della quale la musica aveva preso il via.

La figura basilare di tale funzione è la reiterazione: fatto che indica, con buona probabilità, la discendenza dello stratagemma da ingenue forme d'improvvisazione vincolate alla ripetizione ossessiva di una certa idea musicale ritenuta efficace.

Il modello drammaturgico prevalente è il seguente: una data situazione scenica innesca un fatto musicale che ha con essa qualche forma di pertinenza. Inizialmente, dunque, la funzione audiovisiva non è identificabile come funzione "ponte": sarà invece un accompagnamento, oppure un commento, magari comprendente funzioni segnaletiche o pantomimiche. Nel proseguire, tuttavia, l'azione si discosta dallo spunto suggerito in partenza, senza però andare a presentare eventi di importanza cruciale ai fini della storia. È in questo proseguire che le funzioni precedenti si perdono, facendo emergere il valore di "ponte". La musica permane nell'enunciazione di un certo materiale, in genere limitandosi a ripetere in maniera identica un elemento musicale (un singolo tema, o anche un breve brano dalla forma semplice), senza permettersi sviluppi o elaborazioni. In questo modo, nella monotonia della musica rimane memoria di un certo fatto narrativo dotato di una qualche rilevanza, sino a quando un altro evento di importanza paragonabile o superiore non interviene a condizionarne l'andamento.

Molti esempi utili a questo proposito si riscontrano nella ricostruzione dell'illustrazione di Hugo Riesenfeld per il film *Carmen* di DeMille, presentata da Gillian Anderson nel 1991 a Le Giornate del Cinema Muto. Il materiale musicale proviene prevalentemente dalle due *Suite* sinfoniche tratte dall'opera di Georges Bizet; sono presenti, però, anche alcune arie (*L'amour est enfant de Bohème*, *La fleur que vous m'avez donnée*), che Anderson ha inserito sulla base di resoconti d'epoca testimoniando la presenza di cantanti durante le presentazioni del film.³³³ Ma appaiono anche citazioni di altre partiture di Bizet, tra cui le due *Suite* di musiche di scena da *L'Arlésienne* e la *Suite* dall'opera *La jolie fille de Perth*. In genere, dai brani originali si traggono i temi o gli episodi più rilevanti, destinati ad essere poi ripetuti ciclicamente sino a quando un fattore di importanza sostanziale, ai fini del racconto, non interviene a richiedere l'introduzione di nuova musica.

Si veda ad esempio la sequenza del combattimento tra José e il tenente Zuniga, culminante nell'uccisione di quest'ultimo: all'entrata di José e Carmen nell'osteria, che porta all'incontro dei due con i contrabbandieri e Zuniga ed alla successiva rissa, la musica intona la *Danse bohémienne* da *La jolie fille de Perth*. La funzione apparente è quella di commento: l'atmosfera leggiadra innescata dalla melodia allude ragionevolmente alle implicazioni romantiche che l'ingresso di José e Carmen comporta. Sono proprio tali implicazioni a favorire lo scherno di Zuniga, e la conseguente colluttazione: eppure la violenza ed il ritmo degli eventi, nonché il repentino cambio d'atmosfera, rimangono privi di traduzione sonora. Della *Danse* si continua invece a ripetere quasi con ossessività un lungo episodio, caratterizzato da un progressivo arricchimento

³³³ Anderson, "Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: The Effect of Opera on Film and Film on Opera", in Christopher Perriam, Ann Davis (a cura di), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, p. 30.

dell'orchestrazione e da un passaggio dal si minore al fa diesis maggiore, arricchimento la cui eventuale efficacia drammaturgica (potrebbe vagamente alludere all'incremento di tensione nella scena di lotta) è vanificata dalla ripetizione che riconduce la musica all'aspetto primigenio ed alla tonalità di partenza. Quando il film si allontana finalmente dall'osteria, una volta che i soldati hanno fatto irruzione, Carmen è fuggita e Josè è stato tratto in salvo dai contrabbandieri, la musica si conclude; l'apparizione di un'inquadratura mostrante Carmen in riva ad un fiume coincide allora con l'esecuzione del tema della celebre *Habanera* proveniente dall'opera lirica.

In *Carmen*, è interessante notare come tra i fattori che la musica rende prevalentemente sostanziali nell'articolare la narrazione, come eventi comunicati dalla pantomima, dal montaggio o da altri elementi visivi del linguaggio cinematografico, un'importanza sostanziale hanno le apparizioni di didascalie aventi funzione descrittiva, specialmente quando esse chiudono una sequenza dalla struttura narrativa compiuta presentando un testo che preannuncia un'ambientazione completamente nuova rispetto alla precedente. Le didascalie riportanti dialoghi tra i personaggi non hanno invece influenza sull'andamento della musica.

Nel documento principale che Anderson ha utilizzato per la ricostruzione, ossia la riduzione per pianoforte dell'adattamento di Riesenfeld destinata all'uso del direttore d'orchestra e depositata presso la Library of Congress, compaiono in effetti frequenti titoli (*cue*) specificanti i legami tra un dato passo di musica ed il film in cui si legge: «Play Until Title», ovvero «suonare sino alla didascalia».³³⁴ L'episodio musicale va dunque ripetuto sino alla comparsa del testo scritto, in concomitanza della quale deve

³³⁴ Ivi.

iniziare l'esecuzione di un frammento diverso. Tra didascalia e didascalia la musica stende dei "ponti" omogenei i quali, pur disgiunti dagli andamenti drammatici, hanno perlomeno il merito di sottolineare l'unitarietà di arcate narrative compatte.

Un utilizzo della funzione "ponte" come quello riscontrabile in *Carmen* esprime bene il modo in cui pianificazione ed improvvisazione si mescolavano incessantemente nella pratica musicale, trasportando nella musica scritta elementi di irregolarità e casualità aventi comunque, in questo caso, un significato funzionale di collegamento ed amalgamazione.

Della funzione "ponte" è in realtà possibile trovare anche una variante dal modello drammaturgico lievemente differente. Semplicemente, può accadere che la musica non conquisti il valore di "ponte" in seguito ad un progressivo distaccarsi dell'azione filmica dall'atmosfera iniziale, ma che sin dalla sua comparsa abbia una relazione labile con il film e che si limiti a far da transizione tra la conclusione di una funzione narrativa più definita e l'esordio della successiva. In questo tipo di modello, è plausibile anche trovare più momenti di "ponte" concatenati. Questa possibilità, tuttavia, permette di scoprire quelle che sono le ambiguità di questo ambito funzionale, che se non usato avvedutamente può compromettere, invece che valorizzare, la narrazione audiovisiva. L'esistenza di un "ponte" implica infatti la presenza di funzioni "forti" che compensino e circoscrivano la momentanea assenza di legami puntuali tra schermo e musica in sala: oltre che dal modello drammaturgico specifico che si è cercato di definire sopra, la funzione "ponte" individua dunque la sua esistenza grazie al rapporto con le altre funzioni. È una funzione *relativa*, per così dire, e dunque, si potrebbe sostenere, *debole*. Se un'interpretazione musicale di un film rinuncia tuttavia ai capisaldi delle

funzioni “forti”, la funzione “ponte” stessa perde di consistenza. Un episodio audiovisivo in cui si tendono solo “ponti” tra funzioni deboli equivale ad un abbinamento tra musica ed immagine che appare inconsistente ed accidentale. Si veda, ad esempio, quanto ha escogitato Wim Mertens per *La femme de nulle part* (1922) di Louis Delluc, e ugualmente per *The Land Beyond the Sunset* (Harold Shaw, 1912) in occasione de Le Giornate del Cinema Muto 1993: dando precedenza allo stile musicale piuttosto che alla lettura dell’immagine filmica, il musicista ha indugiato in una serie di ripetizione di moduli melodici in aderenza alle consuetudini della composizione minimalista, andando così proprio a cogliere la figura della reiterazione che si è detta essere tipica della funzione ponte. I cambi di modulo melodico, però, non coincidono mai con eventi narrativi salienti, così come privi di rilevanza audiovisiva sono i vari vocalizzi liberi che Mertens stesso introduce durante l’esecuzione. Alla fine, il film risulta permeato da una vaghezza acustica monotona, nella quale però ogni legame audiovisivo si dissipa, per cui anche la figura della reiterazione non dà vita a vere funzioni “ponte”, mancando capisaldi funzionali che ne giustifichino l’aspetto transitorio ed il legame non necessario con l’immagine.

2.2.2.2. Funzione metadiegetica (di metalivello)

Un secondo ordine di strategie drammaturgiche che si applicano in maniera speciale al cinema muto ha a che fare con il rapporto tra musica e mondo della narrazione filmica. Il contesto di riferimento, in base a quanto esposto prima, è qui il sistema dei “livelli” proposto da Miceli. Mentre nel cinema sonoro per quanto riguarda il ruolo della musica è possibile parlare di un livello interno, di un livello esterno e di un livello mediato, nel caso del muto almeno una di queste opzioni viene a

manca. Tale opzione è quella di livello interno: non si dà la possibilità di avere musica che provenga inequivocabilmente dal mondo della narrazione, ovvero che si supponga essere udita contemporaneamente dai personaggi fittizi e dal pubblico in sala.

Il fulcro del problema sta in quanto già riscontrato da Lissa, ossia nella disgiunzione ontologica tra musica e immagine nel cinema muto. Nel cinema sonoro, la registrazione definitiva ed immutabile di un evento acustico in sincronia con un evento visivo che pare esserne causa fa sì che l'evento acustico sia di livello interno: esso "appartiene" a quella catena d'immagini in forza di una legge di associazione qualitativa, temporale e meccanica. Non sono infatti solo il timbro e l'intensità del suono, che rispondono ad aspettative innescate da un certo evento visuale sulla base dell'esperienza della vita quotidiana, o la sincronia, a suggellare il legame tra i due elementi, ma anche la posizione fisica di questi sulla colonna sonora e sulla colonna visiva. Questo triplice vincolo rende il legame audiovisivo *obbligatorio*. L'associazione meccanica nel muto, invece, non è di norma praticata: la pellicola reca solo la colonna visiva. Anche l'associazione qualitativa è praticata con molta libertà: i timbri più diversi possono essere associati, di proiezione in proiezione, ad un medesimo evento, così come l'intensità può o meno variare in relazione al punto di ascolto implicato dalla narrazione. Resta dunque la sincronia, che può avvenire per scelta espressiva, può essere auspicabile, ma non è un obbligo. Infatti i registi del muto, consci proprio di questa assenza d'obblighi vincolanti della musica nei confronti dell'immagine, hanno sovente cercato di esprimere in maniera esclusivamente visiva la presenza di interventi acustici di livello interno. Si consideri un film già citato nel paragrafo in cui si è discussa la funzione di accompagnamento, *The Cat and the Canary*: mentre il notaio e Mammy Pleasant discutono

all'interno dell'abitazione, l'improvviso bussare alla porta di una mano sconosciuta viene reso tramite la sovrimpressioni del dettaglio di detta mano intenta nell'atto il cui rumore provoca una reazione dei personaggi (andare ad aprire la porta). Il fatto che Neil Brand abbia scelto di sonorizzare l'evento con dei colpi di timpano non implica un dovere del compositore nei confronti del livello interno del film. L'assenza di tale sincronizzazione avrebbe comunque permesso alla sequenza di raggiungere il suo scopo espressivo. Per giunta, nonostante la scelta di Brand, è dubbio che si possa parlare realmente di livello interno in questo specifico caso di sonorizzazione. Si trattasse di un film sonoro, una resa acustica di colpi alla porta con un suono di timpano sarebbe più precisamente da includersi nei sincroni: dunque un accompagnamento di livello esterno, dal sapore non realistico. La mancanza di realismo deriverebbe dal confronto che lo spettatore sarebbe in grado di fare con sonorizzazioni sincrone presenti nella stessa pellicola, o in altre: sonorizzazioni utilizzando timbri analoghi a quelli che nella realtà si fanno apparire in concomitanza con certi eventi. Il muto, invece, non offre allo spettatore un equivalente termine di paragone con il quale distinguere nettamente un sincrono espressivo ed una sonorizzazione dall'intento realistico. Infatti, se in un film manca completamente la dimensione dell'imitazione sonora della realtà, ovvero gli eventi predisposti a produrre effetti sonori non sono abbinati a fatti acustici realistici con regolarità, allora anche l'eventuale uso *una tantum* di una sonorizzazione realistica avrebbe carattere di arbitrarietà espressiva. Di qui, la mancanza dell'obbligo qualitativo di cui si diceva sopra. Se in *The Cat and the Canary* Brand non avesse utilizzato i colpi di timpano per sonorizzare il picchiare della mano, ma avesse effettivamente bussato ad una porta, il risultato audiovisivo, nella percezione del pubblico, non sarebbe cambiato significativamente. Questo perché la regola audiovisiva impostata in *The*

Cat and the Canary (e nel muto in generale) è quella dell'impossibilità, per lo spettatore, di accedere alla dimensione acustica del personaggio; se *di norma* il risultato acustico di un evento è impossibile da percepire, nel momento in cui se ne simula la percepibilità rimane stabile la coscienza della situazione drammaturgica di base (inaccessibilità) e si interpreta la sonorizzazione come fatto arbitrario.

In sintesi, mentre l'accesso al livello interno nel film sonoro è percepito come *obbligatorio*, se non altro perché, senza un tale accesso, non sarebbe possibile apprezzare le voci dei personaggi, nel muto tale accesso è *opzionale ed espressivo*, nonché sempre *simulato*. Certamente anche nel sonoro l'accesso al livello interno è simulato, frutto di una ricostruzione; il dispositivo spettacolare del sonoro permette però al fruitore di dimenticarsi di tale simulazione, mentre il muto non consente una condizione analoga.

Sulla base di questa situazione, la musica per il muto, o meglio la strategia di sonorizzazione di questo cinema in senso lato, ha positivamente imparato a sfruttare l'assenza di un livello diegetico e la libertà di sincronizzazione per ottenere effetti audiovisivi che nel sonoro sono generalmente evitati. I molteplici stratagemmi che rinviano al posizionamento ambivalente di elementi sonori rispetto ai livelli diegetici possono essere raccolti in una vasta *funzione metadiegetica* (o di *metalivello*), che si distingue per un uso della musica come elemento allo stesso tempo *estraneo ed in rapporto* con la diegesi.

Un esempio può aiutare a chiarire meglio la definizione. Nel 1992, Le Giornate del Cinema Muto hanno presentato *Gardiens de phare* (1929) di Jean Grémillon, con una nuova partitura di Richard McLaughlin. Il film

narra della situazione in cui un guardiano di faro e suo figlio si vengono a trovare. Lasciate moglie e fidanzata sulla terra ferma, i due sono costretti ad un isolamento forzato e prolungato. Il figlio, tuttavia, ha contratto la rabbia dal morso di un cane poco prima della partenza: la malattia lo immerge in uno stato febbrile, che lo porta a scoppi di violenza e stati allucinatori.

In una sequenza, il guardiano anziano ricorda una festa campestre. Allo spettatore si offre una scena in cui giovani uomini e donne, vestiti a festa, danzano sulla musica che, presumibilmente, proviene da strumenti suonati visibilmente da alcuni personaggi: violini e tamburi. Ed in effetti, nella musica cadenzata di McLaughlin si odono proprio i timbri di quegli strumenti. Ma non si tratta di musica di livello interno. Anche se i timbri coincidono, infatti, tra musica ed immagine non c'è sincronia: i colpi degli strumenti a percussione non seguono i movimenti sullo schermo, così come il violino che si ascolta esegue qualcosa che palesemente non può essere eseguito dal violino talvolta inquadrato. La musica è disgiunta dalla diegesi, eppure è in relazione con essa al medesimo tempo. Del triplice "obbligo" attinente al livello interno del cinema sonoro, qui rimane solo il vincolo timbrico. Il rapporto tra musica ed immagine è dunque labile, ma nondimeno esso esiste e può venire percepito dallo spettatore. Grazie a questo stato delle cose, la musica così posizionata rispetto all'immagine può attraversare contemporaneamente i vari livelli diegetici, "abbracciandoli", per così dire, da una posizione privilegiata. Questa musica infatti in primo luogo "tende" al livello interno: i timbri sono una chiara evocazione diegetica, i personaggi della storia stanno udendo sonorità presumibilmente simili. Allo stesso tempo, è anche musica di livello esterno: essa non è sincrona, non è *esattamente* la musica che i personaggi in campo stanno udendo, ma funziona come un buon

commento all'umore danzante e spensierato della situazione. Infine, la musica è *anche* di livello mediato: si è detto che ci si trova all'interno di un ricordo del vecchio guardiano di faro. E difatti, appropriatamente, anche quando la scena di danza termina, e il film mostra il guardiano nel suo presente, la musica prosegue indisturbata, sino a quando la narrazione non impone all'attenzione del personaggio pensieri diversi, ossia preoccupazioni per lo stato del figlio. Questa ubiquità simultanea della musica, ben diversa dal tipo di ubiquità di solito praticate nel sonoro, in cui le transizioni tra livelli sono successive l'una all'altra e difficilmente contemporanee,³³⁵ è ciò che rende sensato definire una funzione metadiegetica della musica. Nella funzione metadiegetica di Genette, pertinente al campo della narrazione, si pone una situazione in cui un personaggio di una storia comincia a narrare un'ulteriore storia, comprendente altri personaggi. Il primo personaggio si viene così a trovare ad un livello diegetico "superiore"³³⁶ rispetto a quello dei personaggi di cui racconta. Nel caso della musica, la mutua inclusione fra livelli diegetici avviene invece nelle modalità di cui si è detto: considerando livello interno, esterno e mediato parte di una stessa diegesi audiovisiva, il livello metadiegetico (metalivello) è quello che assomma simultaneamente in sé il ruolo di più di uno dei livelli base.

Un altro esempio si riscontra nella musica scritta da Paul Robinson per *7th Heaven* (*Settimo cielo*, Frank Borzage, 1927), presentata a Le Giornate del Cinema Muto nel 1992. Una cellula ritmica di nove colpi di tamburo rullante ricorre attraverso la narrazione in corrispondenza di eventi dalla connotazione negativa; ad esempio, esso compare quando si mostrano le disagioli e cupe fognature in cui il protagonista, Chico, è costretto a lavorare. La cellula pare dunque un commento con funzione

³³⁵ Si veda Miceli, *Musica per film*, cit., pp. 657-663.

segnaletica. Essa tuttavia assume improvvisamente una funzione metadiegetica quando nel film si verifica l'evento tragico destinato a spezzare l'idillio tra Chico e Diane: lo scoppio della guerra costringe il ragazzo a prestare servizio militare. Sul campo di battaglia, Chico rimarrà ferito; creduto morto, ritornerà tuttavia da Diane, già preda della disperazione, cieco ma salvo. Durante le scene di guerra, la cellula del rullante ritorna ad apparire con frequenza e drammaticità crescente: essa tuttavia, oltre a commentare le scene con la carica di negatività accumulata grazie alle associazioni audiovisive presentate nel resto del film, si trasforma limpidamente in una sonorizzazione dei colpi di mitragliatrice. Il motivo ritmico è infatti precisamente abbinato all'apparizione di tali armi in azione: eppure, esso non è una sonorizzazione vera e propria, visto che la sua pulsazione rimane legata ad una metrica fissa (due quartine più una percussione finale) non compatibile con il funzionamento visibile dell'arma. Si tratta dunque di un accoppiamento metadiegetico di una funzione alludente ad un livello interno con un commento di livello esterno; in più, grazie a tale accoppiamento, tutte le occorrenze di livello esterno della pulsazione esperite sino a quel momento si trasformano, nella memoria dello spettatore, in presagi impliciti dell'evento bellico e della tragica sorte di Chico.

Un terzo modo di sfruttare la funzione metadiegetica è quello messo in atto da Günter Buchwald e dagli European Silent Screen Virtuosi nella loro illustrazione (parzialmente improvvisata) a *The Navigator* (Buster Keaton, Donald Crisp, 1924) preparata per Le Giornate del Cinema Muto 2010. Prima del film, l'*ensemble* intona a modo di *ouverture* la canzone "Asleep in the Deep"; canzone che si trasforma poi, a film iniziato, nella

³³⁶ Genette, *Figure III*, cit., p. 276.

base per variazioni o parafrasi libere, con funzione di commento all'atmosfera della storia («con richiami a un'aria operistica in stile veneziano; o anche in stile Dixieland»)³³⁷. Quando tuttavia, a metà del film, un disco con l'etichetta "Asleep in the Deep" viene posto sul piatto di un grammofono e la musica riprende a far ascoltare per l'ennesima volta il motivo, la funzione allude apparentemente ad un livello esterno; eppure, è anche commento esterno, sia perché l'esecuzione si prolunga anche oltre il tempo in cui il grammofono è in funzione, sia perché, ironicamente, nella stessa sequenza si mostrano anche una serie di situazioni umoristiche durante le quali Keaton e la coprotagonista femminile sono profondamente addormentati.

2.2.2.3. Silenzio

Il silenzio, nella musica per film, ha senza dubbio un significato espressivo peculiare; eppure, esso è funzionalmente un elemento musicale alla pari di altri, e come tale può interagire con la narrazione secondo le strategie che si sono sinora elencate. Si può infatti senza problemi concepire un silenzio musicale di livello interno, così come uno di livello esterno, a commento dell'umore di una scena o ad accompagnamento di una qualche successione d'azioni, e via dicendo.

Nel muto occorre però riflettere ulteriormente sul valore estetico del silenzio, soprattutto per via della particolare situazione della diegesi sonora che si è descritta nel paragrafo sulla funzione di metalivello.

Se di base il muto configura un'inaccessibilità al sonoro di livello interno, ciò significa che anche l'eventuale silenzio diegetico è inaccessibile.

³³⁷ Günter A. Buchwald, *The Navigator*, in *Le Giornate del Cinema Muto 2010*,

L'assenza di musica (o di suono) è dunque sempre in questo cinema un fattore espressivo. È possibile in effetti concepire questo fattore acustico come la tendenza al limite della scelta di non realizzare una funzione di accompagnamento in presenza di eventi filmici che invece inviterebbero ad una qualche forma di corrispettivo sonoro. Nella scena di danza di *Gardiens de phare* prima analizzata, ad esempio, sono anche presenti strumenti musicali il cui timbro non è sfruttato da McLaughlin: campane, mostrate mentre suonano a festa. L'assenza della campana in orchestra è già, di per sé, una forma di silenzio; un'omissione sonora frutto di una scelta artistica. Si potrebbe osservare come omissioni simili, sempre con connotazione espressiva, si possano riscontrare anche nel cinema sonoro, specialmente a partire dagli anni sessanta e da contesti come quello della *nouvelle vague*; tuttavia, l'impatto comunicativo è ben diverso. Mentre nel sonoro l'omissione ed il silenzio sono sempre e comunque indice di irrealtà e di intervento artistico, visto che in quel cinema l'accesso al livello interno è possibile e regolarmente sfruttato, nel muto essi sono solo un'altra alternativa a disposizione in un sistema di sonorizzazione comunque non realistico, fondato basilamente, come si è già notato, sull'inaccessibilità al mondo sonoro interno alla narrazione. Quindi, benché di uso del silenzio si possa parlare anche nel caso del sonoro, nel muto questa risorsa ha una collocazione concettuale significativamente diversa. Si noti inoltre che nel sonoro il silenzio musicale non implica il silenzio assoluto dell'intera colonna sonora, mentre in molti casi di presentazioni per il muto in cui l'intera sonorizzazione è a carico della musica la sparizione di quest'ultima sottrae completamente la dimensione sonora legata alla diegesi.

Altre specificità dell'uso del silenzio nel muto riguardano la sua presenza in quanto sintomo di irregolarità ed imperfezioni nell'interpretazione audiovisiva. Come si è discusso a proposito della funzione "ponte", occorre costantemente considerare che le pratiche audiovisive del muto derivano in gran parte da una tradizione improvvisativa e performativa nella quale elementi imprevedibili potevano influenzare in maniera sostanziale l'esecuzione e la resa drammaturgica. Se allora la funzione "ponte", ad esempio, è emanazione delle opportunistiche ripetizioni con cui un musicista poteva prolungare *ad libitum* un brano ciclico in presenza di una situazione narrativa vaga, il silenzio poteva bensì comparire a seguito della conclusione indebitamente anticipata di un brano non ciclico, in attesa del momento di attaccare il materiale musicale successivo al momento giusto. Ed infatti, si constata la possibilità di realizzare una funzione "ponte" anche mediante il silenzio, quand'esso venga sfruttato coscientemente per creare un connettivo sonoro per frammenti di film serventi da transizione tra una sequenza rilevante ed un'altra.

Dell'apparizione del silenzio nel muto in seguito a circostanze casuali si trova documentazione in Altman,³³⁸ dove inoltre si ricostruisce l'esistenza di proiezioni interamente silenziose dall'inizio alla fine,³³⁹ sintomo estremo della mancanza di vincoli obbligatori tra immagine filmica e presenza musicale: sembra tuttavia che simili eventualità, comunque eccezionali, cessarono di manifestarsi tra il 1911 e il 1913,³⁴⁰ ed esse non hanno in verità alcun tipo di influenza sulle moderne pratiche di presentazione del muto. Pratiche in cui sono bensì plausibili lunghi intervalli di silenzio con funzione di commento: si veda quanto accade nell'adattamento di Maud Nelissen della partitura per trio con pianoforte di Yves de la Casinière

³³⁸ Altman, *Silent Film Sound*, cit., p. 198

³³⁹ Altman, "The Silence of the Silents", *Musical Quarterly* vol. 80 n. 4, 1996, pp. 648-718.

³⁴⁰ Altman, *Silent Film Sound*, cit., p. 200.

scritta per *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), eseguito a Pordenone nel 2010. Nella scena dell'omicidio, profondamente contrastante con l'approccio altrimenti leggero che il regista ha nella descrizione cinematografica, la musica cessa totalmente per circa tre minuti. Il risultato è un'implosione acustica opprimente, nascente dal contrasto con la presenza costante della componente musicale nelle scene immediatamente precedenti: si verifica ciò che Chion chiama un effetto di «rumore vuoto»,³⁴¹ conseguenza di effetti di sospensione che comunque hanno analoghi anche nella pratica del film sonoro.

³⁴¹ Chion, *op. cit.*, p. 131.

PARTE SECONDA

Il repertorio musicale de Le Giornate del Cinema Muto

Premessa al repertorio

Il repertorio di film che segue è stato elaborato in seguito a quattro cicli di attività di ricerca compiuti presso la Cineteca del Friuli, Gemona, da marzo ad agosto 2010. Esso copre le prime ventinove edizioni de Le Giornate del Cinema Muto. Per le edizioni dal 2006 al 2010, si sono utilizzati come riferimento anche gli appunti personali raccolti da chi scrive durante il Festival.

Presso la Cineteca del Friuli sono conservate tutte le registrazioni audiovisive delle proiezioni del Festival. Dette registrazioni sono state effettuate con videocamere analogiche o digitali, fissate in modo tale da riprendere esclusivamente lo schermo cinematografico.

Le registrazioni partono dall'anno 1990, ossia dalla nona edizione de Le Giornate del Cinema Muto. Dal 1990 al 2004 il supporto di registrazione è la videocassetta; dal 2005 al 2010 è il DVD.

Come si è spiegato nel capitolo introduttivo, nel repertorio sono stati inclusi solo i film che a Le Giornate del Cinema Muto sono stati presentati assieme ad una musica per la quale esiste una partitura scritta, su supporto cartaceo o digitale, e che sia stata inoltre eseguita dal vivo durante la proiezione. Sono state dunque escluse tutte le improvvisazioni, ed allo stesso modo si sono tralasciate tutte le proiezioni facenti uso di musica preregistrata.

Questi criteri selettivi sono stati scelti nell'intenzione di creare un indice di opere quanto più possibile snello e dai lineamenti chiari, immaginando un suo utilizzo come guida nelle prime operazioni di reperimento materiali e

catalogazione relative all'ipotetico archivio della musica per il cinema muto. Si tratta dunque esclusivamente di musica scritta, affinché il primo nucleo dell'archivio sia costituito da una tipologia omogenea di documenti, evitando l'insorgere prematuro di problematiche archivistiche dovute alla gestione ed all'interazione di fonti di natura diversa. Inoltre, il requisito dell'esecuzione a Le Giornate del Cinema Muto giustifica la necessità del vincolo tra questi materiali, opera spesso di artisti stranieri, e il luogo dove l'archivio verrà auspicabilmente situato, ovvero Pordenone.

Il repertorio identificato da questi criteri non è purtroppo ricostruibile interamente a partire dai materiali contenuti presso la Cineteca del Friuli. Non tutte le proiezioni, infatti, sono state riprese. Fortunatamente, alcune delle presentazioni mancanti sono state pubblicate in videocassetta o DVD, a partire dagli stessi materiali utilizzati a Pordenone o a Sacile (vale a dire, a partire dalla medesima versione della musica e dalla medesima copia del film). Simili materiali sostitutivi sono stati utilizzati anche per ricostruire (parzialmente) le proiezioni del periodo 1982-1989; nel repertorio si troverà sempre segnalato l'utilizzo di questi supporti e la loro provenienza. Infine, sono ventuno le presentazioni musicali (su un totale di 115) che non sono state preservate sotto forma di registrazione audiovisiva.

I film sono stati ordinati in base alle date di prima proiezione a Le Giornate del Cinema Muto, quando disponibili. Altrimenti, si è seguito un ordinamento alfabetico in base ai titoli originali.

I dati filmografici riportati per ciascun film provengono in massima parte dai cataloghi de Le Giornate del Cinema Muto e dal *database* contenente tutte le informazioni di tali cataloghi, accessibile tramite il sito internet del

Festival. Integrazioni alle informazioni dei cataloghi sono state desunte dai testi riportati in bibliografia, nella sezione “Notizie filmografiche sulle proiezioni de Le Giornate del Cinema Muto”. Altri dati si sono ottenuti tramite contatti diretti con alcuni degli autori delle musiche, ed in particolare con Gillian B. Anderson, Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip Carli, Antonio Coppola, Berndt Heller, Stephen Horne, Maud Nelissen, Donald Sosin e Gabriel Thibaudeau.

Per ciascun film, sotto il titolo originale e l'eventuale titolo italiano o internazionale, si riportano: dati di produzione, regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, direzione artistica, data e luogo di prima uscita, interpreti, fonte copia, formato, metraggio, velocità in fotogrammi per secondo (fps), durata, musica originale, musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto, data della presentazione a Le Giornate del Cinema Muto. La disponibilità di eventuali voci aggiuntive (ad esempio, costumi, effetti speciali, ecc.), va di volta in volta ad integrare questo schema. L'assenza di una delle suddette voci indica l'indisponibilità di dati in proposito.

Di ciascuna delle presentazioni musicali si offre una succinta descrizione, concentrando in particolare l'attenzione sulle strategie audiovisive messe in atto, secondo quanto si è studiato nel capitolo secondo della parte prima.

Il repertorio disegna una storia delle presentazioni musicali a Le Giornate del Cinema Muto divisa in due fasi. Come si vedrà, la prima (1982-1995 circa) vede il prevalere di recuperi di illustrazioni musicali d'epoca, la cui ricostruzione fornisce indizi utili anche al restauro delle pellicole alle quali si riferiscono. Gli artisti maggiormente dediti a tale attività sono Gillian

Anderson e Berndt Heller; in tale fase hanno però larga importanza anche le realizzazioni di Carl Davis, anticipanti la tendenza che invece si andrà a consolidare dal 1995 ai giorni nostri: l'utilizzo di partiture completamente originali, composte in genere sulla base di un restauro già terminato. Di questa seconda fase sono protagonisti Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip Carli, Antonio Coppola, Stephen Horne, Maud Nelissen, Donald Sosin e Gabriel Thibaudeau, tutti attivi a Le Giornate del Cinema Muto anche come improvvisatori. Carl Davis smette di partecipare al Festival dal 2000, ma ritornerà nel 2011 per replicare una sua presentazione del 1986.

Si può infine forse scorgere l'avvento di una terza fase nella storia musicale del Festival a partire dal 2003. In quell'anno viene inaugurata a Sacile la SMI – Scuola di Musica ed Immagine (Pordenone Masterclasses dal 2007), un seminario di improvvisazione per il muto riservato a giovani musicisti. Tale seminario ha luogo negli stessi giorni del Festival e coinvolge ciascuno degli artisti che prima si sono elencati come appartenenti alla “seconda fase”. In questo modo, il sapere audiovisivo che transita per Le Giornate del Cinema Muto viene per la prima volta trasmesso in loco, creando le premesse per la formazione di una futura “scuola” di musicisti per il muto accomunati da una formazione avvenuta sul territorio di Pordenone. Tuttavia, come si vedrà nel repertorio, sono ancora pochi gli allievi delle Masterclasses diventati partecipanti abituali del festival, o comunque approdati definitivamente al professionismo della musica per il muto. Non è dunque ancora affatto certo quale sia l'esatta fisionomia di questa presunta “terza fase”.

Alle Pordenone Masterclasses si è affiancato, per un solo anno, un corrispettivo teorico: nel 2008 è nata la Sacile School for Film Music, che

durante la ventisettesima edizione del Festival ha offerto seminari tenuti da Sergio Miceli, Roberto Calabretto, Roy Menarini, Leonardo Quaresima, Carlo Montanaro, Luciano De Giusti, i compositori Franco Piersanti, Roberto Frattini e Renato Miani, il critico Roberto Pugliese ed i musicisti solitamente impegnati nelle Pordenone Masterclasses. L'iniziativa, tuttavia, non è stata ripetuta.

1982

Pordenone, 9-11 settembre

I edizione

1983

Pordenone, 4-8 ottobre

II edizione

Le due edizioni inaugurali de Le Giornate del Cinema Muto, la prima delle quali si svolse nell'Aula Magna del Centro Studi di Pordenone,³⁴² non presentarono esecuzioni di partiture originali.

³⁴² Livio Jacob, "Una storia condivisa", *Immagine* n. 10/11, 2006, p. 6.

1984

Pordenone, 2-6 ottobre

III edizione

1. Nosferatu, eine Symphonie des Grauens

Nosferatu il vampiro

Produzione: Prana-Film GmbH, Germania, 1922

Regia: Friderich Wilhelm Murnau

Sceneggiatura: Henrik Galeen, sulla base del romanzo *Dracula* di Bram Stoker

Fotografia: Firtz Arno Wagner

Scenografia e costumi: Albin Grau

Prima proiezione: Berlino, Zoo-Palast, 4 marzo 1922.

Intepreti: Conte Orlok/Nosferatu: Max Schreck; Knock, mediatore: Alexander Granach; Hutter, suo assistente: Gustav von Wagenheim; Ellen, moglie di Hutter: Greta Schroeder; Harding: G. H. Schnell; Ruth, sua sorella: Ruth Landshoff; Prof. Bulwer: John Gottowt; Prof. Sievers: Gustav Botz; capitano della nave: Max Nemetz; secondo: Wolfgang Heinz; marinaio: Albert Venohr; altri ruoli: Guido Herzfeld, Hardy von Francois.

Restauro di Enno Patalas e Gerhard Ullmann del Museo Cinematografico presso il Museo Civico di Monaco, con la collaborazione dell'Archivio Cinematografico di Coblenza e la Fondazione Deutsche Kinemathek di Berlino.

Formato: 35mm

Metraggio: 1967 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 84' circa

Illustrazione originale di Hans Erdmann ricostruita da Berndt Heller con la partecipazione della Filmorchester di Berlino, sulla base dell'*Allgemeines*

Handbuch der Filmmusik di Hans Erdmann, Giuseppe Becce e Ludwig Brav e della *Fantastisch-romantische Suite* (1926) di Hans Erdmann.

Prima esecuzione: Berlino, Zoo-Palast, 20 febbraio 1984

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 6 ottobre 1984.

Orchestra Opera Giocosa del Friuli Venezia Giulia diretta da Berndt Heller

Nel 1984 Le Giornate del Cinema Muto hanno per la prima volta la possibilità di presentare un film con accompagnamento dal vivo di una partitura originale. La ripresa del *Nosferatu* ricostruito da Enno Patalas e Berndt Heller, presentato a Berlino nel febbraio di quello stesso anno, rappresenta un esordio ideale per quello che è destinata a diventare una delle rassegne di musica per il muto più ricche al mondo.

La ricostruzione di Heller appartiene ancora, per certi versi, alla fase pionieristica della “riscoperta” del muto. Il musicista stesso, scrivendo nel 1984, poteva ancora sostenere che «mai niente di paragonabile è stato presentato, che io sappia, a Berlino».³⁴³

L'obiettivo di Heller è stato quello di arrivare ad una «edizione compiuta e completa del film».³⁴⁴ Al di là dei problemi di ricostruzione della pellicola, circolata per anni in numerose e contraddittorie copie,³⁴⁵ esisteva infatti una difficile questione riguardante la partitura concepita da Erdmann in stretta collaborazione con Murnau: di essa si persero le tracce dopo il fallimento della Prana film e la conseguente distruzione, per ordinanza legale, di tutte le copie di *Nosferatu*. Erdmann, tuttavia, fu fortunatamente anche tra gli autori del più importante repertorio di musica per film a noi

³⁴³ In Silvana Vassilli (a cura di), *Nosferatu*. Programma di sala per la proiezione a Pordenone del 6 ottobre 1984, p. 23.

³⁴⁴ Ivi, p. 25.

pervenuto, *l'Allgemeines Handbuch der Filmmusik* (si veda il cap. 1). Nel primo volume di tale opera compare un'annotazione d'importanza fondamentale:

Nel film *Nosferatu* di Murnau l'intero ultimo atto risultava per caso diviso in tre parti per cui, ai due brani della *Fantastisch-romantischen Suite* di Erdmann, "Distrutto" (S-R. nr. 93) e "Grottesco" (S-R. nr. 138) dovettero essere aggiunti la ripetizione di "Distrutto" in crescendo e, quasi come coda, il "Lirico" (S-R. nr. 964) in decrescendo.³⁴⁶

Queste indicazioni hanno permesso a Heller di desumere che la musica di *Nosferatu* fosse costituita da un assemblaggio di brani di autori diversi, e non da un'unica partitura originale. La maggior parte dell'illustrazione musicale era comunque dominata dalla composizione di Erdmann, la cui struttura, quale desunta da una copia a stampa edita da Bote & Bock nel 1926 e ottenuta da Heller tramite l'Archivio di Wiesbaden, sembra ricalcare con esattezza lo sviluppo narrativo del film. Alcuni titoli presenti in partitura paiono essere nient'altro che riferimenti a situazioni sceniche, formulati esattamente secondo la più tipiche prassi della compilazione musicale per il muto («titoli da cineteca», li chiama Heller).³⁴⁷ La scaletta completa è la seguente:

Parte I

- A. "Idilliaco": idillio – Piccola città addormentata – Atmosfera mattutina – Greggi al pascolo – Giochi allegri – Allegro idilliaco, giocoso.
- B. "Lirico": Nostalgia – Resa – Dolore Trascorso – Rassegnazione – Speranza.

³⁴⁵ Si rimanda a "In cerca di Nosferatu. Lettera a Lotte H. Eisner di Enno Patalas", pubblicata nel programma di sala citato in nota 343, pp. 5-22.

³⁴⁶ Erdmann, Becce, Brav, *op. cit.*, vol. 1, p. 50.

³⁴⁷ In Vassilli (a cura di), *Nosferatu*, *op. cit.*, p. 28.

- C. “Spettrale”: Inquietante – Spettrale – Fantastico – Visione – Passo inquietante e brancolante nella notte (anche comico) – Mania di persecuzione – Fuga disperata – Natura inquietante – Foschi nubi.
- D. “Tempestoso”: Caccia selvaggia – Incendio – Terrore.
- E. “Distrutto”: Peste – Corteo di morti – Destino ineluttabile – Fatalità incombente – Catastrofe – Descrescendo – Tremori raccapriccianti

Parte II

- A. “Orsù”: Magia – Visione – Caccia – Partenza felice.
- B. “Stravagante”: Passo di spettri nel castello degli spiriti – Sfondo inquietante – Melodia di cornamusa scozzese – Melanconico pastorale – Ricordo della patria.
- C. C. “Grottesco”: Agitazione – Panico – Confusione (Inquietante oppure Grottesco).
- D. “Furia”: Notte – Orrore (Crescendo) – Scoppia la tempesta – Tempesta – Onde gigantesche (Crescendo e Decrescendo).
- E. “Stravolto”: Spettrale – Visione orrenda – Fantasie febbrili.

Heller ha dunque distribuito le varie sezioni della Suite in accordo con i suggerimenti contenuti nei titoli, integrando dove necessario la compilazione con i suggerimenti musicali presenti nell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik*. Secondo Luciano Berriatúa, il lavoro di Heller contiene però una scelta discutibile. L'ultimo brano a cui si fa riferimento nell'*Handbuch*, il n. 964, è di identificazione ambigua a causa di un refuso presente nell'opera originale, che di fatto contiene due suggerimenti musicali identificati dallo stesso numero. Tra il 993 e il 995 si trova un palesemente errato 964, in luogo del 994. Quel brano è di Erdmann, tratto ancora una volta dalla sua *Suite*; sembrerebbe dunque essere la scelta più opportuna da effettuarsi nella compilazione destinata a *Nosferatu*.

Heller, invece, ha preferito attenersi alla lettera all'indicazione dell'*Handbuch*, andando ad utilizzare l'altro brano n. 964, che è il *Notturmo op. 15 n. 3* di Fryderyk Chopin.

Per coprire l'intera durata del film, Heller ha poi effettuato altre scelte musicali tratte dall'*Handbuch*, unendole a composizioni proprie. La selezione completa è la seguente:

Hans Erdmann

Fantastisch-romantische Suite Teil 1 und Teil 2

T. R. Leuschner

Der Werwolf

Giuseppe Becce

De Profundis Suite

Misterioso fantastico

Kinotheken nn. 24, 36 e 51.

Giuseppe Verdi / Emile Tavan

Grande Fantasia da Un ballo in maschera

Berndt Heller

Misterioso

Überleitung

Percy E. Fletcher

Treachery and Vengeance

Georges Bizet / H. Mouton

Galop (Le bal) dalla *Petite Suite pour orchestre* da *Jeu d'enfants*

Arrigo Boito

Mefistofele, inizio del terzo atto.

Ernst Wiedermann

Sturm

Fryderyk Chopin

Notturmo op. 15 n. 3

Scelte dunque libere, guidate dal gusto personale, ma certo pienamente legittime, visto che in ogni caso la compilazione originale è andata irrimediabilmente perduta. Un secondo tentativo di ricostruzione, basato invece esclusivamente sulla *Fantastisch-romantischen Suite* (le cui sezioni sono dunque state ripetute ciclicamente nel corso del film), è stato compiuto nel 1995 da Gillian B. Anderson.³⁴⁸

L'esecuzione del 6 ottobre 1984 non è stata preservata in video. È tuttavia possibile averne un'idea abbastanza precisa grazie al recente DVD Divisa Ediciones, pubblicato assieme al libro di Berriatúa *Nosferatu. Un film Erótico-Ocultista-Espiritista-Metafísico*; detto DVD rende per la prima volta disponibile commercialmente la versione di Heller, montata qui sul più recente restauro della pellicola, datato 2006. Detto restauro non varia, in quanto a metraggio, rispetto alla versione del 1984, ma ripristina le tonalità di colore riscontrate in un nitrato rinvenuto da Berriatúa presso la

³⁴⁸ Si veda *Cinegrafie* n. 8, 1995.

Cinémathèque Française, corrispondente alla copia per la prima distribuzione francese del film.

La trama audiovisiva del *Nosferatu* di Erdmann-Heller dichiara in maniera evidente la propria origine compilatoria. Il legame tra lo svolgersi del film e i vari brani selezionati è infatti basilarmente garantito da affinità esistenti tra l'“umore” della musica e il clima espressivo impostato dalle immagini: le composizioni vengono fatte iniziare in corrispondenza di forti marcatori che identifichino l'inizio di una sequenza omogenea (intertitoli o chiusure/aperture ad iride). Una volta iniziata una sequenza, la musica procede secondo dinamiche proprie, ignorando, nella maggior parte dei casi, le scansioni ritmiche interne all'azione o il presentarsi di eventi di tenore emotivo leggermente diverso da quello impostato all'inizio. La musica svolge la funzione (funzione “ponte”, si veda la parte prima, par. 2.2.2.2.) di omogeneizzare la resa espressiva degli archi narrativi. Si può ricordare, ad esempio, la sequenza (di umore genericamente sereno) nella quale ad un tratto la moglie di Hutter, saputo che il marito partirà presto per la Transilvania, si adombra; la musica procede indisturbata, salvo poi cogliere il turbamento della donna tardivamente, con un nuovo episodio dal patetismo più acceso, una volta che il brano precedente è regolarmente giunto a conclusione ed Ellen è entrata nella camera dove Hutter sta preparando le valigie.

Considerando più attentamente la struttura della selezione nel suo insieme, si possono scoprire inoltre alcune costanti significative. Esistono, infatti, ricorrenze tematiche che paiono alludere a funzioni leitmotiviche: le più importanti si concentrano attorno al personaggio di Ellen. In particolare la presenza di Ellen, specialmente nei primi due atti del film, coincide spesso con tre brani della *Fantastisch-romantische Suite* appartenenti alle

sezioni “Idilliaco” e “Lirico”. Nessuno di questi, tuttavia, diventa realmente predominante sugli altri; solo in un caso, nella sequenza in cui Ellen e Orlok percepiscono la propria reciproca presenza a distanza, mentre il Conte sta aggredendo Hutter, Heller fa in modo che in precisa corrispondenza del risveglio di Ellen appaia nella musica un diretto riferimento ad un motivo tratto dalla sezione “Lirico” della Suite, per poi lasciare che il discorso musicale riprenda con l’atmosfera tragica precedente alla citazione. È questo l’unico momento in cui si presenta un tipico contesto da funzione leitmotivica; ma sarebbe più opportuno parlare di un mero “aspetto” leitmotivico della presentazione audiovisiva, in quanto poi, in verità, nel resto del film mancano abbinamenti vincolanti tra materiale tematico e personaggi e situazioni. Altrettanto sporadici sono suggestioni diegetiche, quali il tintinnio di un orologio nel maniero di Orlok (unico momento in cui immagine e suono sono strettamente sincronizzati) o un rullo di tamburi presentato in corrispondenza della scena in cui un araldo annuncia l’epidemia di peste.

In verità, ciò che più degli elementi motivici e delle suggestioni diegetiche costruisce delle regolarità su larga scala nel sistema audiovisivo congegnato da Heller sembrano essere piuttosto alcune scelte a livello di armonia e tonalità. Da un lato, infatti, si constata come i brani differenti che tendono a riferirsi al personaggio di Ellen sono di fatto tutti accomunati dalla tonalità di fa maggiore; tonalità che, in tutto *Nosferatu*, tende ad essere riferita a tutte le sequenze di emotività positiva. Sembra dunque di essere alla presenza di una funzione leitmotivica a base tonale; analogamente, il personaggio di *Nosferatu* pare invece contraddistinto da una funzione leitmotivica armonica. Orlok è infatti privo di *leitmotiv* propriamente detti: è tuttavia persistente l’uso di armonie basate

sull'accordo di settima diminuita nelle situazioni dove il personaggio è evocato.

L'accordo di settima diminuita è considerato dissonante nel contesto dell'armonia tonale, e in virtù di questo ha una lunga tradizione d'impiego quale veicolo di sensazioni spiacevoli. Si tratta, inoltre, di un accordo ambiguo, in quanto in grado di risolvere in quattro maniere distinte, ciascuna delle quali conducente in maniera plausibile a un diverso contesto tonale. L'uso di tale accordo senza una conseguente risoluzione lascia dunque alla musica un senso di "incompletezza" ed ambiguità. Proprio per via della sua "imprevedibilità, Arnold Schönberg lo definì un accordo "errante", aggiungendo che «[...] Esso era l'accordo "espressivo" per eccellenza di quel tempo. Quando si tratta di esprimere dolore, eccitazione, ira o qualche altro sentimento impetuoso si trova quasi esclusivamente questo accordo».³⁴⁹ A dir la verità, al tempo di *Nosferatu*, come Schönberg stesso precisa, l'espressività della settima diminuita stava cominciando ad affievolirsi: il suo uso stava diventando banale. Tuttavia, il prolungato uso che in *Nosferatu* si fa di tale accordo è una chiara prova del tipo di aspettative che uno spettatore del 1922 nutriva nei confronti della narrazione di atmosfere "d'orrore". Ignaro delle laceranti dissonanze che sarebbero state protagoniste nel modo d'intendere musicalmente il terrore solo qualche decade più tardi, il pubblico di Erdmann era educato a provare disagio in presenza di una dissonanza complessivamente "regolare", perfettamente incorniciata nel sistema tonale.

³⁴⁹ Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Milano, Il Saggiatore, 1997 (1922), p. 301.

1985

Pordenone, 1-5 ottobre 1985

IV edizione

2. Consuelita, la fanciulla di Amalfi

Produzione: Caesar Film, Italia, 1925

Regia: Roberto Roberti

Fotografia: Otello Martelli

Prima proiezione: agosto 1925

Intepreti: Francesca Bertini, Ida Carloni Talli, Alfonso Cassini, Guido Graziosi

Metraggio: 1481 metri

Musica originale per due pianoforti di Ennio Morricone.

La partitura per due pianoforti di Ennio Morricone per *Consuelita* detiene il primo posto nella lista di composizioni originali contemporanee presentate a Pordenone. Sfortunatamente, a proposito di questa partitura e della sua esecuzione non sono rimaste testimonianze documentarie.

3. The Docks of New York

I dannati dell'oceano

Produzione: Josef Von Sternberg, Paramount Famous Lasky Corporation, USA, 1928

Regia: Josef Von Sternberg

Sceneggiatura: Jules Furthman

Fotografia: Harold Rosson

Direzione artistica: Hans Dreier

Prima proiezione: 29 settembre 1928

Intepreti: Bill Roberts: George Bancroft; Mae: Betty Compson; Lou: Olga Baclanova; "Sugar" Steve: Clyde Cook

Formato: 35mm

Velocità: 24 fps³⁵⁰

Durata: 76' circa

Ricostruzione di Berndt Heller del *cue sheet* originale

Esecuzione di The Dutch Youth Film Orchestra diretta da Berndt Heller

Del lavoro di Heller su *The Docks of New York* non è rimasta documentazione.

4. Der Letzte Mann

L'ultima risata

Produzione: Erich Pommer, Universum Film (UFA), Germania, 1924

Regia: Friderich Wilhelm Murnau

Sceneggiatura: Carl Mayer

Fotografia: Karl Freund

Scenografia: Edgar G. Ulmer, Robert Herlth, Walter Röhrig

Prima proiezione: Berlino, Zoo-Palast, 23 dicembre 1924.

Intepreti: Portiere dell'Hotel: Emil Jannings; la nipote: Maly Delschaft; il marito: Max Hiller; zia dello sposo: Emilie Kurz; responsabile dell'Hotel: Hans Unterkircher; cliente giovane: Olaf Storm; cliente grasso: Hermann Vallentin; guardia notturna: Georg John; vicina magra: Emmy Wydaa.

Formato:35mm

Metraggio: 2036 metri

Velocità: 20 fps

³⁵⁰ Brownlow, "Silent Films: What Was the Right Speed?," cit., p. 167.

Durata: 88' circa

Illustrazione originale di Giuseppe Becce ricostruita da Berndt Heller

Esecuzione del Trio Berlin diretto da Berndt Heller

Prima esecuzione: Selb, Internationale Grenzlandfilmtage, 6 aprile 1983.

Del ritorno di Berndt Heller a Pordenone, dopo la presentazione di *Nosferatu* nel 1984, non è rimasta documentazione audiovisiva, né per questa presentazione né per quella di *The Docks of New York*. È noto, tuttavia, che la partitura approntata per *Der Letzte Mann* è stata basata su una compilazione originale di Giuseppe Becce, della quale sono note alcune caratteristiche fondamentali.³⁵¹

Il fulcro tematico dell'illustrazione è un tema in re maggiore dall'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano. Becce trae il frammento da una Fantasia orchestrale sul Quadro secondo dell'opera, adattandone però l'andamento agogico ed armonico della musica all'azione sullo schermo ed esplicitando i sincroni in partitura con chiare didascalie.³⁵² Il tema è associato al personaggio di Emil Jannings, fungendo in maniera irregolare da *leitmotiv* per il medesimo. Al contempo, il *leitmotiv* gioca anche un ruolo di commento, adattandosi con cambiamenti di orchestrazione e tonalità all'umore della vicenda ed abbandonando all'occorrenza l'aria tronfia e marziale che ne aveva caratterizzato la prima apparizione, nella scena in cui Jannings cerca orgogliosamente di scaricare un pesante baule da un'auto, nonostante il compito appaia al di là delle sue forze. Per finire, c'è forse nell'uso tematico di questa citazione operistica una velata funzione

³⁵¹ Berndt Heller, "Die Wiederentdeckung der Musik zu Murnaus Letztem Mann", in *Kirche und Film*, n. 6, 1983, pp. 27-30. Una nuova ricostruzione dell'illustrazione di Becce è stata inoltre approntata nel 2002 da Detlev Glanert e inclusa nel DVD del film edito da Transit Film, con la Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken diretta da Frank Strobel.

³⁵² Si veda la pagina dalla riduzione pianistica dell'illustrazione che compare nel documentario di Luciano Berriatúa *Der letzte Mann: Das "Making of"* pubblicato nel DVD Transit Film prima citato.

segnaletica, del tutto indiretta: l'allusione all'*Andrea Chénier* può infatti forse ricordare che in quell'opera compare un personaggio per certi versi affine al portiere d'albergo di Murnau: il «gallonato»³⁵³ Maestro di Casa del castello della signoria dei conti di Coigny.

Nonostante dunque il riutilizzo ampio di musica di repertorio (tra cui compare anche un utilizzo dell'orchestrazione di Maurice Ravel de *Il vecchio castello* dai *Quadri di un'esposizione* di Modest Mussorgsky, commentante la desolazione di Jannings degradato ad inserviente nei bagni dell'hotel) l'illustrazione di Becce riesce ad utilizzare con flessibilità molteplici funzioni drammaturgiche, anche con notevole inventiva. Nella versione di Detlev Glanert pubblicata da Transit Film in DVD, appare un espediente audiovisivo che sfrutta astutamente l'indeterminatezza diegetica tipica della dimensione sonora muto, innescando un uso peculiare della funzione metadiegetica (si veda la parte prima, paragrafo 2.2.2.2.). Jannings, in casa sua, già degradato, è ubriaco; mentre sopraggiunge la vicina di casa, colei che scoprirà la decaduta condizione lavorativa dell'uomo e ne farà oggetto di scherno presso l'intero vicinato, l'ex portiere prende il suo fischiello, uno dei simboli del suo perduto *status*, ed inizia a soffiarevi dentro con vigore; l'azione è sincronizzata con un intervento dell'ottavino solo, che esegue un acuto trillo. La funzione è metadiegetica: tende al livello interno, imitando il suono del fischiello, ma al contempo è accompagnamento di livello esterno. La sua natura di livello metadiegetico si conferma con forza quando, all'arrivo della vicina, il trillo permane ad accompagnamento dell'inquadratura che mostra risata sguaiata della donna di fronte all'ubriachezza del vecchio. Il trillo stridulo, dunque, è al medesimo tempo sonorizzazione del soffiare nel fischiello e della risata. Causa ed effetto di due azioni collassano nella medesima

³⁵³ Luigi Illica, *Andrea Chénier*, Venezia, La Fenice, 2003, p. 19.

resa sonora unificando nel grottesco sia chi è causa della risata sia colei che, ridendo, crede di essere superiore: il tutto è reso possibile dall'ambiguità diegetica e dall'assenza di vincoli obbligatori della musica con il livello interno nel cinema muto.

Questa resa musicale, tuttavia, appartiene come si è già detto alla versione orchestrale di Glanert. A Pordenone, Heller presentò invece una lettura cameristica delle pagine di Becce, con un trio classico (pianoforte, violino e violoncello) impegnato nell'esecuzione. Alcune soluzioni drammaturgiche, in presenza di un simile organico, furono dunque realizzate in maniera differente; fatto confermato, in un messaggio di posta elettronica privato, dallo stesso Heller all'autore del presente lavoro. Heller ha successivamente elaborato una versione orchestrale della sua versione per trio, inizialmente considerata dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung per l'inclusione nel DVD Transit Film di cui si è detto. In questa versione orchestrale, tutta la musica selezionata da Becce è stata presentata in versione originale, senza modifiche nell'arrangiamento; le composizioni originali di Becce presenti nell'illustrazione hanno invece richiesto una trascrizione, essendo pervenute solo in forma di spartito pianistico. Fanno eccezione le pagine relative all'atto quarto del film, per le quali invece Heller ha rinvenuto l'orchestrazione originale di Becce.

5. La nave

Produzione: Ambrosio-Zanotta, Italia, 1921

Regia: Gabriellino D'Annunzio, Mario Roncoroni

Sceneggiatura: Gabriellino D'Annunzio, dall'omonima opera teatrale di Gabriele D'Annunzio.

Fotografia: Narciso Maffei, Giuseppe Paolo Vitrotti

Interpreti: Basiliola: Ida Rubinstein; Sergio Gràtico: Ciro Galvani; Marco Gràtico; Alfredo Boccolini; Diaconessa Ema: Mary Cléo Tarlarini; Monaco Traba: Mario Mariani

Formato: 35mm

Metraggio: 1742 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 84' circa

Esecuzione al pianoforte di musiche di Ildebrando Pizzetti.

Della presentazione de *La nave* all'edizione 1985 de Le Giornate del Cinema Muto non è rimasta documentazione audiovisiva. Non sono inoltre state registrate informazioni sull'interprete dell'accompagnamento pianistico, né sulla musica in sé, la quale con ogni evidenza proviene dalle musiche di scena scritte da Pizzetti per l'omonima tragedia di D'Annunzio, andata in scena per la prima volta al Teatro Argentina di Roma l'11 gennaio 1908. È plausibile che la musica suonata a Pordenone sia stata arrangiata sulla base delle riduzioni delle musiche di scena per pianoforte o per canto e pianoforte che la Casa editrice musicale italiana pubblicò immediatamente dopo il debutto romano.³⁵⁴

³⁵⁴ Ildebrando da Parma, *Dalla musica per La Nave di G. D'Annunzio. Le Danze. La Danza dei sette candelabri e La Danza di Basiliola. Riduzione per pianoforte a 2 mani*, Milano, Casa editrice musicale italiana, 1909; Ildebrando da Parma, *Antifona amatoria di*

1986

Pordenone, 29 settembre- 4 ottobre

V edizione

6. An Unseen Enemy

Produzione: Biograph, USA, 1912

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: Edward Acker

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer

Prima proiezione: 9 settembre 1912

Intepreti: La sorella maggiore: Lillian Gish; la sorella minore: Dorothy Gish; il fratello: Elmer Booth; la cameriera: Grace Henderson; il ragazzo: Robert Harron; il ladro: Harry Carey

Fonte copia: BFI – National Film and Television Archive, stampa del 1985

Formato: 35mm

Metraggio: 292 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 16'

Musica originale di Carl Davis per trio con pianoforte

Prima esecuzione: Londra, 1983

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 29 settembre 1986.

Pianoforte: Carl Davis

Il primo film interpretato da Lillian Gish inaugura la collaborazione di Carl Davis con Le Giornate del Cinema Muto. Dell'esecuzione non è stata però

Basiliola da la musica per "La nave" di G. D'Annunzio, Milano, Casa editrice musicale italiana, 1908.

conservata registrazione audiovisiva. Lo spartito è tuttavia attualmente noleggiabile presso Faber Music, licenziataria di tutte le composizioni di Davis. Il sito internet della compagnia riporta, nella pagina dedicata ad *An Unseen Enemy*: «Carl Davis traduce lo stile dell'improvvisazione pianistica in una tessitura per trio che evoca in maniera ammirevole la melodrammaticità sentimentale del film».³⁵⁵ Giudizi promozionali a parte, è interessante l'osservazione che sottolinea come la partitura possegga tratti improvvisativi, rispettando dunque uno dei tratti stilistici che si è detto essere peculiari del discorso musicale per il muto (si veda la parte prima, paragrafo 2.2.2.).

7. The Wind

Produzione: Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1928

Regia: Victor Sjöström

Sceneggiatura: Frances Marion, sulla base del romanzo di Dorothy Scarborough

Fotografia: John Arnold

Montaggio: Conrad A. Nervig

Prima proiezione: 23 novembre 1928

Intepreti: Letty: Lillian Gish; Lige: Lars Hanson; Roddy: Montagu Love; Cora: Dorothy Cumming; Beverly: Edward Earle; Sourdough: William Orlamond

Formato: 35mm

Metraggio: 2048,55 metri

Durata: 80' circa

Produzione della presentazione: Kevin Brownlow, David Gill per Thames Television, in associazione con Metro-Goldwyn-Mayer

³⁵⁵ <http://www.fabermusic.com/Repertoire-Details.aspx?ID=1908>. Traduzione mia.

Musica originale di Carl Davis per orchestra d'archi, pianoforte e percussioni (37 elementi)

Orchestrazione di Colin Matthews e David Matthews

Prima esecuzione: London Film Festival, 1983

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 29 settembre 1986.

Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Lubiana diretta da Carl Davis

Pur non conservata presso la Cineteca del Friuli sotto forma di registrazione audiovisiva, la presentazione di *The Wind* nella forma andata in scena a Le Giornate del Cinema Muto nel 1986 è ancora oggi apprezzabile grazie alla pubblicazione in videocassetta del film da parte di Thames Television e Photoplay Productions.

La scrittura di Davis segue con esattezza costante le scansioni narrative di Sjöström, scegliendo in particolare l'apparizione delle didascalie come riferimento per segnare l'inizio e la fine dei vari episodi musicali. Della storia dell'orfana Letty, costretta suo malgrado a vivere nella fattoria di suo cugino Beverly ed a sposare Lige, un uomo che non ama, Davis cerca tuttavia di cogliere l'atmosfera tesa, senza indulgere in accompagnamenti e sincronizzazioni eccessivamente diffusi. Si può in effetti concordare con il compositore a proposito della resa musicale di uno degli elementi tematici e figurativi del film, ovvero il vento, per l'appunto: «Non volevo che la musica suonasse come un effetto della macchina del vento. Ho cercato di mescolare tre differenti influenze musicali – la canzone popolare americana, la musica delle piantagioni del sud degli Stati Uniti e ritmi minacciosi e spettrali degli indiani d'America, che conducono ad un apice nella sequenza della tempesta».³⁵⁶ Nel corso della pellicola, a parte

³⁵⁶ Carl Davis in James Fitzpatrick (a cura di), *The Silents*, libretto dell'omonimo CD, Londra, Silva Screen Records, 2000, s. n. p. Traduzione mia.

il finale, dove compare una resa musicale caotica ai confini della *musique concrète* (ma comunque non meramente onomatopeica) il vento è in effetti segnalato dal semplice strisciare dei piatti o del gong in orchestra, oltre che da figurazioni melodiche tendenti al cromatismo, ascendente o discendente; figurazioni però non presentate sempre nella medesima forma e dalla lunghezza variabile, le quali dunque non riescono, volutamente, a dar vita a veri e propri *leitmotiv*. Le funzioni leitmotiviche, al di là del vento, sono difatti in ogni caso scarse, lasciando che il principale abbinamento audiovisivo nel film si conduca sulla scorta di funzioni di commento. Eventuali idee tematiche ricorrenti sono invece utilizzate per dare unità a sequenza articolate, sempre comunque pertinenti ai contenuti espressivi dell'immagine; senza, dunque, l'insorgere di funzioni "ponte", anche grazie all'articolazione emotiva compatta degli episodi narrativi nella regia di Sjöström. Ma pur nel continuo rispetto della valenza comunicativa del film, Davis sembra aspirare a lasciare la musica libera di svilupparsi con relativa indipendenza, mantenendo una consistenza significativa che vada al di là della pedissequa interazione audiovisiva: consistenza ed indipendenza indirettamente certificate anche dalla pubblicazione di una selezione delle musiche per questo film in un CD musicale del 2000, edito da Silva Screen Records, fatto questo di estrema rarità nel panorama della produzione contemporanea di musica per il muto.

Si considerino due esempi, a riprova di tale concezione drammaturgica semplice ma efficace. L'esplicitazione nelle didascalie di una canzone popolare (*Oh bury me not on the lone prairie*) cantata da un corteggiatore di Letty introdottosi in casa durante l'assenza di Lige evoca l'emergere di un malinconico violino solo, mimante la voce umana; sotto il violino, che allude al livello interno, rimane tuttavia un sordo rombo provocato dallo

sfregamento di un gong, (di livello esterno: dunque l'episodio musicale nel suo complesso è metadiegetico) il quale persiste a sostegno poi di un minaccioso tema di violoncelli e contrabbassi, forse ispirato dall'*incipit* della *Fantasia* K. 475 di Mozart, che subentra immediatamente nel momento in cui l'uomo smette di "cantare" e si porta presso una finestra, scorgendo la tempesta di sabbia che infuria all'esterno. Il timbro del gong evita una transizione eccessivamente meccanica tra i due episodi, e d'altra parte mantiene costante il riferimento tematico alla presenza del vento mediante la citazione di un timbro percussivo di quelli più ampiamente sfruttati da Davis per raccontare quest'agente atmosferico nella sua partitura. La valenza puramente musicale dello stratagemma è perfettamente bilanciata con la necessità di scansione narrativa richiesta dall'episodio.

D'altra parte, una trovata accorta si rinviene anche nel finale, in corrispondenza dell'episodio in cui Letty uccide Wirt Roddy. Allo sparo della pistola si giunge mediante la decomposizione percussiva della musica già operata da Davis in occasione della precedente sequenza della tempesta, in cui la tessitura tonale della composizione si disfa in *cluster*, trilli e rulli degli strumenti a percussioni evocanti uno studiato caos ricordante in alcuni momenti Edgard Varèse. Quando Letty aziona l'arma, Davis introduce un sincro facendo repentinamente stabilizzare la musica su un risolutivo do minore, mantenendo costante il rullio percussivo di sottofondo. Manca, però, qualsivoglia allusione di livello interno in concomitanza dello sparo; ne compare invece una, sorprendentemente, quando il regista fa intuire la caduta di Roddy al suolo mediante il movimento brusco di un piatto appoggiato su un tavolo. Su quel movimento, Davis inserisce un colpo di *steel pan* relativo alla qualità del timbro sonoro del piatto. Come risultato, la musica si presenta

allo spettatore in tutta la sua arbitrarietà artistica, denunciando di essere al contempo cosciente dell'immagine (il piatto è sonorizzato), eppure indipendente da essa (il piatto è sonorizzato, e non lo sparo, che è l'evento acusticamente più drammatico e intenso della scena).

Le Giornate del Cinema Muto hanno annunciato che in occasione della trentesima edizione del Festival (1-8 ottobre 2011) Davis tornerà a dirigere la sua versione di *The Wind* a Pordenone.

1987

Pordenone, 27 settembre – 3 ottobre

VI edizione

8. Gloria Transita

Produzione: Rembrandt Film, Olanda, 1917

Regia: Johan Gildemeijer

Sceneggiatura: Johan Gildemeijer

Fotografia: Willy Mullens

Prima proiezione: Amsterdam, Cinema Palace, 24 settembre 1917

Intepreti: Ben Solotti: August Van den Hoeck; Henny: Henny Schroeder; Gaston: Frederick Vogeding; Barone Villers: Eberhard Erfmann; madre del Barone Villers: Nelly De Heer; cantante d'opera: Jacques Cauveren.

Fonte copia: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

Metraggio: 2300 metri

Durata: 70' circa

Musica originale prevedente arie da *Faust*, *I Pagliacci* ed il quartetto *Bella figlia dell'amore* dall'atto III del *Rigoletto*.

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 27 settembre 1987.

Esecuzione diretta da Hub Mathijssen, coinvolgente un *ensemble* di cinque elementi e quattro solisti vocali.

La proiezione d'apertura della sesta edizione de Le Giornate del Cinema Muto ha riportato un atipico film opera *ante litteram* alla forma di presentazione prevista dalla sua prima proiezione: un'illustrazione strettamente legata ai contesti operistici in cui l'azione scenica si svolge. *Gloria transita*, film senz'altro legato all'internazionalizzazione delle

commistioni divistiche tra palcoscenici teatrali e schermi cinematografici già in atto negli Stati Uniti e in Italia, annovera tra i suoi attori cantanti professionisti, che furono chiamati ad interpretare dal vivo, in sala, le stesse arie e pezzi d'insieme catturati sullo schermo in forma meramente pantomimica.³⁵⁷

Purtroppo, della lettura del violinista Hub Mathijsen a Pordenone non è rimasta documentazione, né essa è disponibile mediante registrazioni commerciali. Di Hub Mathijsen il database de Le Giornate del Cinema Muto riporta anche l'esistenza di un'illustrazione per *Lady Windermere's Fan (Il ventaglio di Lady Windermere, Ernst Lubitsch, 1925)*, che sarebbe stata presentata anch'essa a Pordenone nel 1987. Tuttavia, un testimone oculare della proiezione del film (John J. Wayne) ha scritto come non vi sia stato in realtà accompagnamento dal vivo, ma utilizzo di una partitura musicale «tedesca» preregistrata.³⁵⁸

9. The Big Parade

La grande parata

Produzione: Metro-Goldwyn-Mayer, 1925

Regia: King Vidor

Sceneggiatura: Henry Behn, su soggetto di Laurence Stallings

Fotografia: John Arnold

Montaggio: Hugh Wynn

Scenografia: Cedric Gibbons, James Basevi

Costumi: Edith P. Chaffin

Prima proiezione: Hollywood, Grauman's Egyptian Theatre, 5 novembre 1925

³⁵⁷ Van Houten, *op. cit.*, p. 21.

³⁵⁸ John J. Wayne, "Feasting on the Silents", in *Performing Arts at the Library of Congress*, cit., p. 115.

Intepreti: James Apperson: John Gilbert; Mélisande: Renée Adorée; Mr. Apperson: Hobart Bosworth; Mrs. Apperson: Claire McDowell; Justyn Reed: Claire Adams; Harry: Robert Ober; Bull: Tom O'Brien; Slim: Karl Dane; madre francese: Rosita Marstini

Formato: 35mm

Metraggio: 3423,52 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 137' circa

Musica originale di Carl Davis

Prima esecuzione: London Film Festival, 1985

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 3 ottobre 1987.

Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Lubiana diretta da Carl Davis

La presentazione di *The Big Parade* costituisce, nel 1987, il culmine della sesta edizione de Le Giornate del Cinema Muto, ricevendo particolare apprezzamento da parte del pubblico internazionale convenuto al Teatro Cinema Verdi.³⁵⁹

La partitura di Davis è stata utilizzata per una sincronizzazione con il film distribuita nel 1988 in VHS da Thames Television; è da questa edizione home video, conservata presso la Cineteca del Friuli, che è oggi possibile risalire alle strategie audiovisive ideate dal compositore, visto che dell'esecuzione a Pordenone del 1987 non si è effettuata una registrazione.

³⁵⁹ Per un succinto resoconto dell'occasione, si veda Wayne, "Feasting on the Silents", cit., p. 116.

In *The Big Parade*, Davis pare esplorare più a fondo le possibilità espressive della sincronia, rinunciando in parte a quell'accorta mobilità del commento musicale rispetto all'immagine che si era apprezzata in *The Wind*. Forse alla tematica bellica, e l'ingerenza delle scene di battaglia negli andamenti visivi della pellicola, hanno invitato il compositore al tipo di atteggiamento di cui si è detto, testimoniato inoltre, nell'orchestrazione, da una notevole espansione della sezione delle percussioni, e specialmente di quelle non intonate, utilizzate per sonorizzare gli effetti di spari, esplosioni o di altri ordigni bellici (è presente anche una sirena industriale). Rimane comunque stabile lo stile prediletto del compositore, un sinfonismo dal volume sonoro e dall'orchestrazione raffinata rimandante al tardo romanticismo tedesco, in cui però il linguaggio armonico tende ad una chiarezza e linearità da operetta alla Johann Strauss II o alla Jacques Offenbach; sono sempre concesse, tuttavia, dissonanze al di fuori dei confini della tonalità ma dal valore puramente espressivo, come quelle trovate in *The Wind*. Dal punto di vista melodico, frequenti sono i prestiti da canzoni e motivi popolari, accanto ai quali compaiono temi originali di struttura limpida ed assertiva.

Il cuore della dinamica audiovisiva è stavolta proprio il *leitmotiv*: il quale è tuttavia inserito in un sistema di funzioni non scontato. Innanzitutto, coerentemente con l'atteggiamento visto in *The Wind*, Davis si sottrae ad abbinamenti troppo facili tra personaggi e motivi, preferendo invece prendere a riferimento contesti o situazioni. Il *leitmotiv* più esplicito della partitura, e quello forse meno raffinato nella concezione, è la marcia trionfale abbinata proprio alla "big parade" del titolo, ossia lo spiegarsi delle piene forze militari in un'esibizione di potenza che tuttavia, con amara ironia, non risparmierà sofferenza e morte ai singoli combattenti che di quella parata sono la materia stessa. Ritmica, armonicamente

elementare ed ampiamente pervasa da tonanti ottoni, la pagina di Davis ha tuttavia anche una maliziosa funzione segnaletica: il suo tratto melodico più spiccato, l'intervallo di quarta giusta ascendente, assieme ai contesti visivi e narrativi ai quali è abbinato (la "grande parata" a cui James Apperson prende parte avviene su suolo francese, e francese è Mélisande, la donna da egli amata) rimanda in maniera neanche troppo indiretta a *La marseillaise*. La parafrasi (parodia?) dell'inno francese invita, forse, a guardare con disincanto alla maestosità tronfia della preparazione allo scontro.

Di rilievo è poi un secondo *leitmotiv*, abbinato stavolta alla presenza degli aerei da guerra ed alla loro minaccia incombente. Le funzioni audiovisive a cui esso risponde sono plurime: da una parte, esso è commento all'angosciante presenza delle macchine per coloro che da esse sono attaccati, mediante l'utilizzo di una figurazione in ostinato che ripete allo sfinimento una cellula di cinque note, costituita da un intervallo di terza minore ascendente, due seconde maggiori ascendenti e poi un salto d'ottava discendente. La stessa struttura degli intervalli pare tuttavia attribuire un ulteriore significato alla funzione di commento: il repentino salto discendente in conclusione pare una rappresentazione figurale della tragica sorte riservata non a coloro che da quelli ordigni sono attaccati, ma a coloro che attaccano con essi e che vengono abbattuti. Con lo stesso motivo, dunque, Davis riesce a sottolineare la duplice ansia di entrambi i fronti trascinati nello scontro, lasciando scivolare nel contrappunto audiovisivo una nascosta partecipazione alle sorti dei personaggi non in quanto antagonisti, ma in quanto esseri umani trascinati in un conflitto insensato. Per finire, nel motivo è evidente anche una funzione di accompagnamento, data dal sostegno di un pedale dei bassi sotto

l'ostinato degli archi acuti: il riferimento al ronzio degli aeromobili sembra abbastanza chiaro.

Sempre riferito al tema visivo degli aerei da guerra, e legato alle strategie di sincronizzazione messe in gioco, è infine un terzo *leitmotiv*, il quale tuttavia ha una forma mutevole ed una funzionalità, ancora una volta, molteplice. È il motivo delle mitragliatrici: esso tuttavia compare prevalentemente con l'aspetto di un sincro tendenzialmente onomatopeico quando le armi sono mostrate in azione. Si tratta di un tremolo misurato eseguito dallo xilofono. Nel momento in cui l'azione bellica si fa più frenetica, e le mitragliatrici all'opera aumentano di numero, il tremolo cambia forma, perde la tendenza a legarsi esplicitamente con il livello interno ed assume progressivamente la sonorità di un penetrante trillo, cui si aggiungono anche i fiati. A quel punto, l'accompagnamento sincro è diventato accompagnamento decisamente di livello esterno, tendente a funzione *leitmotivica*, simboleggiante non tanto l'attività delle armi, quanto la presenza delle stesse.

1988

Pordenone, 1-8 ottobre

VII edizione

10. A Girl's Folly

Produzione: Paragon/World, USA, 1917

Regia: Maurice Tourneur

Sceneggiatura: Frances Marion, Maurice Tourneur

Fotografia: John van den Broek

Montaggio: Clarence L. Brown

Direzione artistica: Clifford Pember, Charles O. Seessel

Prima proiezione: 26 febbraio 1917

Intepreti: Kenneth Driscoll: Robert Warwick; Mary Baker: Dorsi Kenyn; Hank: Johnny Hines; Johnny Applebloom: Chester Barnett; Mrs. Baker: Jane Adair

Fonte copia: Library of Congress, Washington

Formato: 16mm

Durata: 70' circa

Musica originale di Adrian Johnston eseguita dall'autore

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1988.

L'illustrazione per *A Girl's Folly* non è stata preservata come registrazione audiovisiva disponibile presso la Cineteca del Friuli o in edizioni commerciali.

11. Salomè

Produzione: Film d'Arte Italiana, 1910

Regia: Ugo Falena

Intepreti: Francesca Bertini, Ciro Galvani, Vittoria Lepanto, Gastone Monaldi, Laura Orette, Achille Vitti

Fonte copia: Cineteca del Friuli, Gemona: Filmsearch, London

Formato: 35mm

Durata: 12' circa

Illustrazione musicale di Ennio Simeon

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, teatro Cinema Verdi, ottobre 1988

Esecuzione a cura di un quintetto diretto da Ennio Simeon

L'illustrazione di Ennio Simeon per *Salomè* non è stata preservata come registrazione audiovisiva disponibile presso la Cineteca del Friuli o in edizioni commerciali. Questo film breve, presentato in forma incompleta, mancante del finale, dopo la riscoperta di una copia nel 1987 ad opera di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, è stato presentato con un accompagnamento «adattato da musiche di repertorio orientaleggianti dei primi anni del ventesimo secolo».³⁶⁰

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 118.

12. Tabu: A Story of the South Seas

Tabù

Produzione: Murnau-Flaherty, USA, 1931

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

Sceneggiatura: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert J. Flaherty, Edgar G. Ulmer

Fotografia: Floyd Crosby, Robert J. Flaherty

Montaggio: Arthur A. Brooks

Prima proiezione: 3 settembre 1920

Intepreti: il ragazzo: Matahi; Reri: Anne Chevalier; il poliziotto: Bill Bambridge; il guerriero anziano: Hitu

Fonte copia: Münchner Filmmuseum, Monaco di Baviera

Formato: 35mm

Metraggio: 2298 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 84' circa

Musica originale di Violeta Dinescu

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1988.

Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Lubiana diretta da Kaspar de Roo

Della musica scritta da Violeta Dinescu per un piccolo organico orchestrale (17 elementi) non è rimasta documentazione audiovisiva. Il lavoro non era in relazione con la partitura originale concepita per il film da Hugo Riesenfeld e presentava un linguaggio prevalentemente atonale.

13. Traffic in souls

Produzione: Independent Moving Pictures, USA, 1913

Regia: George Loane Tucker

Sceneggiatura: Walter MacNamara, George Loane Tucker

Fotografia: H. Alderson Leach

Montaggio: Jack Cohn

Prima proiezione: 24 novembre 1913

Intepreti: Mary Barton: Jane Gail; Lorna Barton: Ethel Grandin; l'inventore: William H. Turner; agente Burke: Matt Moore; William Trubus: William Welsh

Fonte copia: British Film Institute, Londra; National Film Archive, Londra

Formato: 35mm

Metraggio: 1795,80 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 80' circa

Musica originale di Adrian Johnston eseguita dall'autore

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1988.

Non sono disponibili documenti che consentano oggi di effettuare un commento al lavoro di Johnston per *Traffic in Souls*. Wayne ha tuttavia riportato che Johnston ha eseguito la musica completamente da solo, servendosi di sintetizzatori e di strumenti musicali tradizionali.³⁶¹

³⁶¹ Wayne, *op. cit.* p. 117.

14. Way Down East

Agonia sui ghiacci

Produzione: David Wark Griffith, USA, 1920

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: Anthony Paul Kelly e David Wark Griffith, sulla base di un copione di Lottie Blair Parker adattato da Joseph Grismer e prodotto da William A. Brady

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer, Charles Downs, Hendrik Sartov

Montaggio: James Smith, Rose Smith

Direzione artistica: Clifford Pember, Charles O. Seessel

Costumi: Henri Bendel, O'Kane Cornwell, Lady Duff Gordon, Otto Kahn

Prima proiezione: 3 settembre 1920

Interpreti: Anna Moore: Lillian Gish; David Bartlett: Richard Barthelmess; Lennox Sanderson: Lowell Sherman; Squire Bartlett: Burr McIntosh; Madre Bartlett: Kate Bruce; Kate: Mary Hay; il professore: Creighton Hale; Maria Poole: Emily Fitzroy; Seth Holcomb: Porter Strong; il conestabile: George Neville; Hi Holler: Edgar Nelson

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York. Ricostruzione della prima versione del film a cura di Peter Williamson

Formato: 35mm

Metraggio: 3383,28 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 148' circa

Illustrazione originale di William Frederick Peters e Louis Silver ricostruita da Gillian B. Anderson

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 7 ottobre 1988.

Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Lubiana diretta da Gillian B. Anderson

Pianoforte: Christine Niehaus

Il 1988, anno ricco di presentazioni musicali a Le Giornale del Cinema Muto, coincide sfortunatamente anche con una delle edizioni per le quali nessun tipo di testimonianza audiovisiva, diretta o proveniente da edizioni commerciali, può essere recuperata.

Anche il complesso recupero dell'illustrazione musicale originale di *Way Down East* ha subito questa sorte; tuttavia, esiste un ampio articolo di Gillian Anderson che traccia un quadro generale dell'operazione, ricordando inoltre le circostanze della prima di Pordenone e fornendo testimonianze d'epoca a proposito dell'impatto della musica sulla percezione del film.³⁶²

Le fonti dell'illustrazione musicale originale utilizzata da Anderson sono state la partitura completa proprietà di Julia Peters, moglie di uno dei due compositori, oltre allo spartito pianistico ed alle singole parti che furono di proprietà dello stesso Griffith e che dal regista furono donate al MoMA nel 1938; nella donazione era compreso anche *Way Down East*, in una copia dalla quale tuttavia era stato espunto il venticinque per cento del metraggio originale. Mentre Anderson lavorava dunque sulla riorganizzazione del materiale musicale, elencando tutte le indicazioni verbali presenti sugli spartiti che si riferissero a precisi momenti dell'azione o alle didascalie, Peter Williamson del MoMA procedeva parallelamente ad una collazione tra le diverse copie del film esistenti, cercando poi di intuire, dalla comparazione tra le indicazioni narrative trovate in partitura da Anderson e una *cutting continuity* (sceneggiatura schematica usata in fase di montaggio) riportante sintetiche descrizioni

³⁶² Anderson, "Lillian on the Rocks...", cit., pp. 86-107.

delle varie scene del film, quale fosse la struttura originaria della pellicola. Infine, da questa ricostruzione parallela, si è approntata una copia in cui diverse scene mancanti sono state rimpiazzate da fermi immagine o da didascalie aggiuntive, per permettere alla musica di procedere senza tagli.

La musica stessa, tuttavia, presentava almeno una lacuna rilevante: per una delle scene cruciali del film, quella in cui Lillian Gish è svenuta su un blocco di ghiaccio galleggiante e viene salvata *in extremis* da Richard Barthelmess, la riduzione pianistica di Griffith del MoMA non conservava illustrazione musicale, così come la partitura orchestrale depositata sempre al MoMA da Julia Peters. Fortunatamente, le singole parti orchestrali non presentavano questo problema: si è potuto così facilmente desumere che la musica mancante proveniva dal poema sinfonico *Les Preludes* di Franz Liszt e dall'*Ouverture all'Olandese Volante* di Richard Wagner. A scoperta avvenuta, si è tuttavia presentato un nuovo problema: la relativa brevità della sequenza in questione (poco più di cinque minuti a 20 fps) avrebbe richiesto l'esecuzione dei frammenti da Liszt e Wagner a velocità inaudita. Si è allora fatta avanti l'ipotesi di un rallentamento della velocità di proiezione in quel particolare episodio, sino a 14 fps, dovuto a motivi d'enfasi narrativa o forse a contingenze materiali: le condizioni di freddo estremo in cui furono effettuate le riprese hanno forse interferito con il normale scorrimento della manovella dell'operatore alla macchina da presa. Alla fine, Anderson ha semplicemente adattato le partiture originali, effettuando degli opportuni tagli: problemi con la velocità di proiezione si sono comunque riscontrati durante le prove a Pordenone, per quanto secondo Anderson essi fossero dovuti ad imprecisioni nella taratura del proiettore utilizzato in quell'occasione.

L'illustrazione di Peters e Silver, in piena continuità con le consuetudini dell'epoca, si componeva di un misto di musica originale e di repertorio. Accanto ai già ricordati brani di Wagner e Liszt, compariva una lunga lista di canzoni popolari, tra cui "Jingle Bells", "Believe Me If All Those Endearing Young Charms", "The Old Grey Mare", "Turkey in the Straw" e "Abide With Me". Di queste si sono proposti arrangiamenti orchestrali, assecondando quanto suggerito dalle fonti musicali; in realtà gli originali suggerivano l'uso, al termine del primo atto del film, di un quartetto vocale che avrebbe intonato "Love's Old Sweet Song"; in un'altra occasione, l'interpretazione della canzone "In the Gloaming" sembra implicata. A Pordenone tuttavia non si utilizzarono interpreti vocali.

Anderson ha utilizzato infine delle recensioni comparse sulla rivista *The American Organist* e sul *Musical News and Herald* nel 1921 per suggerire come i maggiori pregi dell'illustrazione di *Way Down East* risiedano nell'uso variato e ricco dei leitmotiv, oltre che nel saper cogliere incisivamente le atmosfere narrative, imputando invece all'uso di Liszt e Wagner un'indebita concessione ad una musica più spettacolare di minore pertinenza drammaturgica.

15. When the Clouds Roll By

Quando le nuvole volano via

Produzione: Douglas Fairbanks Pictures, USA, 1919

Regia: Victor Fleming

Sceneggiatura: Thomas J Geraghty e Victor Fleming, su soggetto di Douglas Fairbanks

Fotografia: William C. McGann; Harris Thorpe

Direzione artistica: Edward M. Langley

Prima proiezione: 28 dicembre 1919

Intepreti: Daniel Boone Brown: Douglas Fairbanks; Lucette Bancroft: Kathleen Clifford; Mark Drake: Frank Campeau; Curtis Brown: Ralph Lewis; Bobby De Vere: Daisy Jefferson; l'incubo: Bull Montana; Dr. Ulrich Metz: Herbert Grimwood; Hobson: Albert MacQuarrie

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York

Formato: 35mm

Durata: 90' circa

Musica originale di Richard McLaughlin

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Cinema Teatro Verdi, ottobre 1988

Sestetto Cine Chimera diretto da Richard McLaughlin

L'illustrazione di Richard McLaughlin per *When the Clouds Roll By* non è stata preservata come registrazione audiovisiva disponibile presso la Cineteca del Friuli o in edizioni commerciali.

1989

Pordenone, 14-21 ottobre

VIII edizione

16. Regeneration

La rigenerazione

Produzione: Fox Film Corporation, USA, 1915

Regia: Raoul Walsh

Sceneggiatura: Raoul Walsh e Carl Harbaugh, dal libro *My Mamie Rose: The Story of My Regeneration* di Owen Kildare e dal copione tratto dal medesimo libro, adattato da Owen Kildare e Walter Hackett.

Fotografia: Georges Benoit

Prima proiezione: 13 settembre 1915

Intepreti: Owen Conway: Rockliffe Fellows; Marie Deering: Anna Q. Nilsson; Skinny: William Sheer; procuratore distrettuale Ames: Carl Harbaugh; Jim Conway: James Marcus; Maggie Conway: Maggie Weston

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York.

Formato: 35mm

Metraggio: 1311,25 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 72' circa

Musica originale di Adrian Johnston eseguita dall'autore.

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 14 ottobre 1989.

Non sono rimaste testimonianze audiovisive che consentano oggi di ricostruire il lavoro di Adrian Johnston su *Regeneration*.

17. City Lights

Luci della città

Produzione: United Artists, USA, 1931

Regia: Charles Chaplin

Sceneggiatura: Charles Chaplin

Fotografia: Gordon Pollock, Roland Totheroh

Montaggio: Charles Chaplin, Willard Nico

Prima proiezione: 6 febbraio 1931

Intepreti: Charles Chaplin, Virginia Cherill, Harry Myers, Hank Mann, Florence Lee, Allan Garcia, Henry Bergman, Labert Austin, Stanhope Wheatcroft, John Rand, James Donnelly, Eddie Baker, Robert Parrish, Granville Redmond, Jean Harlow

Fonte copia: Roy Export Company Establishment, Parigi

Formato: 35mm

Metraggio: 2467 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 90' circa

Musica originale di Charles Chaplin adattata da Carl Davis

Prima esecuzione: 1988

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 21 ottobre 1989.

Orchestra Sinfonica della Radiotelevisione di Lubiana diretta da Carl Davis

Le celebrazioni del 1989 per il centenario di Charles Chaplin non hanno naturalmente mancato di interessare Le Giornate del Cinema Muto, dove una speciale proiezione di *City Lights* ha suggellato il festival presentando un'esecuzione dal vivo della musica originale arrangiata e diretta da Carl Davis.

City Lights, è un film in pantomima sfruttante tuttavia già la tecnologia del cinema sonoro: la musica scritta nel 1931 da Chaplin fa parte a tutti gli effetti della pellicola, e grazie a questo fatto «*City Lights* fu il primo dei film di Chaplin a circolare nell'esatta maniera in cui l'attore l'aveva concepito, sia dal punto di vista visivo, sia da quello musicale».³⁶³ La possibilità di legare per sempre, una volta per tutte, un'illustrazione musicale d'autore ad una composizione d'immagini in movimento dev'essere in effetti stata per il Chaplin dei primi anni trenta, ancora estremamente preoccupato e scettico nei confronti delle nuove estetiche del cinema sonoro,³⁶⁴ uno dei maggiori incentivi verso l'uso di questa nuova maniera espressiva. E infatti, ciò che distingue *City Lights* dalle precedenti illustrazioni di Chaplin (coinvolto nella composizione della musica per i propri film in maniera significativa sin da *A Woman of Paris*, 1923) è essenzialmente proprio il legame sincrono, fissato da una registrazione avvenuta a riprese finite (la musica fu composta a posteriori) diretta da Alfred Newman e Ted Reed.³⁶⁵ Per il resto, la presenza ininterrotta della musica ed i suoi legami funzionali con l'immagine non si differenziano in maniera sostanziale dalle strategie audiovisive tipiche del muto; persino l'intervento dei rari effetti sonori sincronizzati non viola il requisito dell'inaccessibilità al mondo sonoro del film (si veda la parte prima, paragrafo 2.2.2.2.). Il timbro del *kazoo* che sonorizza il pomposo discorso dell'oratore nella sequenza iniziale è infatti un suono musicale, per quanto buffo ed avulso dalla tessitura armonica della musica che in quel frangente commenta la scena; esso non può essere interpretato come "accesso" alla voce reale del personaggio, ma indubbiamente come trasfigurazione ironica di un evento sonoro che si suppone stia accadendo contemporaneamente "al di là dello schermo", per così dire.

³⁶³ Eric L. Flom, *Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies*, Jefferson, McFarland, 1997, p. 61. Traduzione mia

³⁶⁴ Robinson, *Chaplin. His Life and Art*, Londra, Penguin, 2001 (1985), p. 413.

Eppure, il fatto che *City Lights* sia film appartenente all'era del sonoro non è del tutto ininfluenza. Ancora il caso del *kazoo* è utile per rendersene conto. La strategia sonora di accompagnamento sincrono infatti devia leggermente dall'usuale andamento di questa funzione nel muto per via di un tratto sottile, e tuttavia indispensabile al buon funzionamento comico della scena: l'aspettativa che ha lo spettatore di sentire *effettivamente* le parole dell'oratore. Tale aspettativa deriva dall'esperienza che si suppone esista nel fruitore che abbia assistito a proiezioni di film sonori. Il *kazoo* di *City Lights* funziona certamente come un sincrono di livello esterno, ma su di esso giace un sostrato di beffardo ammiccamento al livello interno basato sulla disattesa di un evento sonoro che a quell'epoca *avrebbe potuto verificarsi*. Se *City Lights* fosse stato girato solo cinque anni prima, la parodia non avrebbe avuto lo stesso senso, ma si sarebbe limitata ad essere un effetto comico. L'atto del parlare, nella pantomima del muto, non ha del resto alcun legame necessario con una realizzazione sonora: il sincrono è sempre un'opzione, e mai un obbligo (si veda, di nuovo, parte prima, paragrafo 2.2.2.2.). Nel sonoro, invece, la visibilità dell'atto di un parlante è un *obbligo*: esso condiziona l'uso di una registrazione delle parole che stanno venendo pronunciate. Il *kazoo* viola quest'obbligo, suonando come una gustosa monelleria a danno di un ordine acustico destinato a diventare imperante.

Al di là di questo pur importante dettaglio, non si può però sostenere che la sincronizzazione meccanica regali a *City Lights* un abbinamento audiovisivo di dettaglio o finezza maggiore rispetto alla norma del muto. Chaplin lavora invece tendenzialmente attorno a due funzioni d'aspetto tradizionale, il *leitmotiv* e il commento emotivo, lasciando che il referente di questi elementi musicali siano semplicemente la presenza di un

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 439

personaggio o il senso espressivo della narrazione. In questo, «le partiture per film di Chaplin erano affini all'accompagnamento del teatro musicale del diciannovesimo secolo [...]». La maniera in cui Chaplin compose la musica (canticchiandone i temi ad Arthur Johnson, che si incaricò di tradurli in scrittura musicale) impedì del resto di concepire giunzioni audiovisive più dettagliate di queste.

David Robinson ha fornito un resoconto dettagliato delle funzioni audiovisive di *City Lights*:

La partitura aveva circa cento entrate musicali: i temi principali ideati da Chaplin comprendevano una fanfara di trombe, una specie di tema del “fato” che introduce il film e varie sequenze successive, un tema al violoncello per il Vagabondo, un misto di burlesque da operetta, musiche tragicomiche nello stile di Al Jolson per le scene di suicidio, un motivo jazzistico per il locale notturno e una combinazione di tango comico e musica “d’azione” per l’incontro di pugilato. La ragazza cieca ha vari temi, per quanto il motivo principale sia “La Violetera” di Padilla, che aveva fatto una grande impressione su Chaplin quando l’aveva sentita cantare per la prima volta da Raquel Meller. Altre citazioni musicali utilizzate a scopo comico includevano un frammento di *Scheherazade*, “I Hear You Calling Me” e “How Dry Am I”.³⁶⁶

Tali elementi estetici, in cui l’uso di musica di repertorio rende peraltro ancora legittimo parlare di “illustrazione”, rendono plausibile e perfettamente praticabile dal punto di vista tecnico una presentazione come quella de *Le Giornate del Cinema Muto*, dunque senza la registrazione originale del 1931 ma con un’esecuzione dal vivo contemporanea. Esecuzione che, pur “tradendo” in fondo la volontà autoriale che si avverte dietro alla scelta di Chaplin di affidare alla

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 438. Traduzione mia.

tecnologia il proprio pensiero audiovisivo, ebbe il merito di recuperare il suono originale e la finezza timbrica concepita dal regista e dei suoi orchestratori, caratteristiche di cui già nel 1931 un collaboratore di Chaplin, Henry Bergman, lamentò la perdita.³⁶⁷ La realizzazione di Davis è apprezzabile ancor oggi nel DVD pubblicato nel 2000 da Image Entertainment. Non si è invece preservata l'esecuzione del 1989 a Pordenone.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 439.

1990

Pordenone, 13-21 ottobre

IX edizione

18. Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages

Produzione: Wark Producing Corporation, D. W. Griffith Fine Arts Studios, Harry E. Aitken, USA, 1920

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: David Wark Griffith, Tod Browning Parker adattato da Joseph Grismer e prodotto da William A. Brady

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer

Montaggio: David Wark Griffith, James Smith, Rose Smith

Direzione artistica: Walter L. Hall

Costumi: Claire West

Prima proiezione: 5 settembre 1916

Intepreti: Lillian Gish; Costance Talmadge; Owen Moore; Donald Crisp; Mildred Harris; Carol Dempster; Mae Marsh; Robert Harron; Fred Turner; Howard Gaye; Lillian Langdon; Erich von Stroheim; Tod Browning; Alfred Paget; Sam de Grasse; Eugene Pallette

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York. Ricostruzione della copia della "prima" di New York a cura di Peter Williamson in collaborazione con la Library of Congress

Formato: 35mm

Metraggio: 3822,19 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 209' circa

Illustrazione originale di Joseph Carl Breil e David Wark Griffith ricostruita da Gillian B. Anderson

Prima esecuzione: New York Film Festival, 29 ottobre 1989

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 13 ottobre 1990

Orchestra Sinfonica e Coro della Radiotelevisione di Lubiana diretti da Gillian B. Anderson

Il 1990 ha portato a Pordenone un restauro di *Intolerance* dalle caratteristiche controverse. Sulla scia di quanto già fatto per *Way Down East*, Peter Williamson e Gillian Anderson hanno provveduto a coordinare un lavoro di ricerca musicale e archivistica volta a ripristinare una pellicola di Griffith, rendendola quanto più prossima al suo aspetto originario. Il parametro utilizzato per definire l'“aspetto originario”, in questo caso, è però risultato opinabile. Come ha ricordato Russell Merritt, *Intolerance* fu un film sul quale il regista continuò a lavorare per almeno dieci anni dopo la “prima” di New York, sino a giungere, nel 1926, ad una versione destinata ad una ripresa del film per il Cameo Theater della Symon Gould's Film Arts Guild. Prima di questo approdo, il film subì una quantità d'interventi dello stesso regista, intesi da Williamson e dal MoMA come “mutilazioni”, le quali diedero origine tra l'altro anche a due film derivati da frazioni di *Intolerance*, *The Mother and the Law* e *The Fall of Babylon* (1918).³⁶⁸ Abbracciando l'ipotesi di *Intolerance* come un film “corrotto”, del quale lo stesso regista non fu più in grado di ricostituire l'originaria integrità, Williamson e Anderson hanno approntato una copia di lunghezza maggiore rispetto a quelle conosciute, riposizionando alcune sequenze in base ad indicazioni presenti nella riduzione pianistica della partitura, ma soprattutto inserendo dei fermo immagine localizzati strategicamente per permettere alla musica di essere sufficientemente sincronizzata con l'articolazione delle sequenze. Musica le cui fonti (parti

³⁶⁸ Si veda Russell Merritt, “D. W. Griffith's *Intolerance*. Reconstructing an Unattainable text”, in *Film History*, vol. 4, 1990, pp. 337-375

singole e riduzione pianistica depositati da Griffith stesso al MoMA nel 1938)³⁶⁹ testimoniano comunque operazioni di rimaneggiamento, specialmente nelle evidenti incongruenze tra parti orchestrali e spartito pianistico, incongruenza che hanno fatto concludere ad Anderson una compilazione di quest'ultimo spartito posteriore alla "prima" e probabilmente databile alla prima parte del 1917. Questo si desumerebbe anche dall'inclusione, a chiusura del film, di "The Star-Spangled Banner", canzone divenuta inno degli Stati Uniti per volere di Woodrow Wilson sul finire del 1916 e da allora in poi eseguita spesso a conclusione di spettacoli teatrali e cinematografici.³⁷⁰ A corollario di ciò sta infine la decisione del MoMA di proiettare la copia così rimaneggiata alla velocità fissa di 16 fotogrammi al secondo, facendo raggiungere al film una durata di tre ore e mezza che tuttavia, a detta sempre di Merritt, non è congruente con documenti che parlano di una velocità di proiezione variabile ed in media attestata attorno a 18 fotogrammi al secondo. Considerato questo quadro, Merritt imputa l'operazione del MoMA ad un ennesimo cedere alla tentazione di considerare la storia come una successione di fatti ordinata e non come una concomitanza complessa di eventi, cercando dunque significati particolari nell'evento della "prima", quando invece il regista stesso, con le sue operazioni di manipolazione a posteriori, ha dimostrato di essere insoddisfatto dell'aspetto della sua opera in quell'occasione.³⁷¹

³⁶⁹ Si tratta della stessa donazione di cui si è detto per *Way Down East*.

³⁷⁰ Anderson, "No Music Until Cue: The Reconstruction of David W. Griffith's *Intolerance*", *Griffithiana*, n. 38/39, 1990, pp. 160-162.

³⁷¹ Merritt, *op. cit.*, p. 337. Per giunta, quella del 5 settembre 1916 fu la "prima" del film con il nome di *Intolerance*, ma essa fu preceduta da proiezioni iniziate il 4 agosto 1916 all'Orpheum Theater di Riverside in cui l'opera aveva il titolo *The Downfall of All Nations*, o *Hatred the Oppressor*, e presentava significative variazioni in quanto a metraggio e testi delle didascalie.

Le peculiarità di questa copia e del lavoro musicale che la ha interessata meriterebbero certamente un'attenzione particolare; purtroppo l'esecuzione a Pordenone non è stata registrata, né esistono versioni commerciali che permettano di apprezzare in altro modo le dilatazioni temporali e gli adattamenti speciali di cui rimane testimonianza negli articoli di Merritt e Anderson dedicati alla presentazione del 1990.

19. Hands Up!

Produzione: Famous Players/Lasky, USA, 1926

Regia: Clarence Badger

Sceneggiatura: Monte Brice, Lloyd Corrigan, da un soggetto di Reggie Morris

Fotografia: H. Kinley Martin

Prima proiezione: 11 gennaio 1926

Intepreti: Jack, la spia dei confederati: Raymond Griffith; la ragazza amata: Marion Nixon; l'altra ragazza amata: Virginia Lee Corbin; generale dell'Unione: Montague Love; Brigham Young: Charles K. French; Abraham Lincoln: George A. Billings; Toro Seduto: Noble Johnson; proprietario della miniera: Mack Swain

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York. Formato: 35mm

Durata: 60' circa

Musica originale di Adrian Johnston

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1990.

Trio (non specificato) diretto da Adrian Johnston con Mike Roberts e Ross Brown

La presentazione di *Hands Up!* a Pordenone nel 1990 è in assoluto il primo spettacolo de Le Giornate del Cinema Muto di cui sia rimasta una registrazione presso la Cineteca del Friuli.

L'ottica con cui Johnston ha affrontato questa commedia ambientata durante la guerra di secessione, ricca di momenti di puro *slapstick*, è incentrata sulla valorizzazione degli effetti dinamici e ritmici, e dunque su funzioni di accompagnamento. Gli spari, i ronzii dell'ape che infastidisce Raymond Griffith nella sequenza del viaggio in diligenza, le esplosioni e i sibili delle frecce sono resi mediante l'utilizzo di un ricco armamentario di percussioni, in continua allusione al livello interno e in puntuale risposta all'azione sullo schermo. Spesso, la sonorizzazione sincrona sconfinava nel *mickeymousing*, utilizzando suoni di fischietti per sonorizzare il movimento di un lazo o di personaggi che scivolano e cadono al suolo.

Ampio ricorso alle percussioni si fa comunque anche nei momenti di più generale commento, con l'utilizzo frequente, ad esempio, del *flexatone* come generale evocatore di stereotipate atmosfere "spettrali" durante il racconto di paura che Griffith fa alle due ragazze in diligenza, oppure del suono di tamburi negli episodi in cui i protagonisti hanno a che fare con dei pellerossa, episodi in cui il grottesco caricaturale delle situazioni è forse volutamente messo in risalto dallo strano ricorso ad un gergo musicale che pare alludere più a ritmi latini (in particolare il ritmo di *bachata*) che a tradizioni musicali dei nativi americani.

Rimanendo a livello di commento, si riscontra un ampio utilizzo di un repertorio di canzoni popolari legate al contesto della guerra di secessione (tra cui l'onnipresente "Dixie"), eseguite in forma strumentale e per questo rimandando molto spesso al clima musicale dell'illustrazione di Breil per *The Birth of a Nation*. Tali motivi, accanto a creazioni originali di Johnston, rivestono tendenzialmente funzioni leitmotiviche: *Dixie*, ad esempio, è legata ai contesti bellici o all'apparizione di personaggi ad essi legati

(come Lincoln). I leitmotiv vengono variati al mutare delle necessità espressive delle scene; particolarmente divertente è l'idea, tuttavia, di utilizzare il medesimo *leitmotiv* (un valzer) per le due ragazze delle quali il personaggio di Griffith si innamora contemporaneamente, attribuendo però all'una il tema in do maggiore, ed all'altra lo stesso, con il medesimo arrangiamento, ma in la maggiore.

L'organico, ascoltando la registrazione (di qualità purtroppo molto scarsa) sulla videocassetta conservata alla Cineteca del Friuli, sembra essere costituito da pianoforte, violino e percussioni.

20. Lucky Star

Produzione: Fox Film Corporation, USA, 1929

Regia: Frank Borzage

Sceneggiatura: Sonya Levien, con dialoghi di John Hunter Booth, dal racconto *Three Episodes in the Life of Timothy Osborn* di Tristram Tupper

Fotografia: Chester Lyons, William Cooper Smith

Montaggio: Katherine Killiker, H. H. Caldwell

Prima proiezione: 18 agosto 1929

Interpreti: Timothy Osborn: Charles Farrell; Mary Tucker: Janet Gaynor; Martin Wrenn: Guinn "Big Boy" Williams; Joe: Paul Fix; signora Tucker: Hedwig Reicher; Milly: Gloria Grey; pop Fry: Hector V. Sarno

Fonte copia: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

Formato: 35mm

Metraggio: 2401,52 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 106' circa

Musica originale di Adrian Johnston

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1990

La presentazione di *Lucky Star* del 1990 è stata preservata in videocassetta presso la Cineteca del Friuli. L'audio, purtroppo, è completamente assente, e il lavoro di Johnston non è stato diffuso mediante edizioni commerciali.

21. Thaïs

Produzione: Novissima Film Production, Italia, 1916

Regia: Anton Giulio Bragaglia

Sceneggiatura: Riccardo Cassano, dal romanzo *Thaïs* di Anatole France

Fotografia: Luigi Dell'Otti

Direzione artistica: Enrico Prampolini

Interpreti: Thaïs/Vera Preobrajenska: Thaïs Galitsky; Bianca Stagno-Bellincioni; Ileana Leonidov; Oscar: Augusto Bandini; Conte di San Remo: Mario Parpagnoli; un corteggiatore: Dante Paletti; un corteggiatore: Alberto Casanova

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 16mm

Durata: 34' circa

Musica originale di Paolo Furlani

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1990

Quartetto Paul Klee

Dell'illustrazione di Paolo Furlani per *Thaïs* non si è preservata registrazione.

22. Wenn Vier Dasselbe Tun

Quando quattro persone fanno la stessa cosa

Produzione: Projektions-AG Union (PAGU), Germania, 1916

Regia: Ernst Lubitsch

Sceneggiatura: Ernst Lubitsch, Erich Schönfelder

Direzione artistica: Kurt Richter

Prima proiezione: 16 novembre 1917

Interpreti: Segetoff: Emil Jannings; figlia di Segetoff: Ossi Oswalda; signora Lange: Margarete Kupfer; Tobias Schmalzstich: Fritz Schulz; maestro di ballo: Victor Janson

Fonte copia: Münchner Filmmuseum, München

Formato: 35mm

Durata: 47' circa

Illustrazione originale di Carlo Moser basata su canzoni di repertorio

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1990

Orchestra "Progetto Musica" diretta da Carlo Moser

Non si è preservata registrazione del lavoro di Carlo Moser su *Wenn Vier Dasselbe Tun*.

1991

Pordenone, 12-19 ottobre

X edizione

23. Carmen

Produzione: Jesse L. Lasky Feature Play Company, Inc., USA, 1915

Regia: Cecil B. DeMille

Sceneggiatura: William C. DeMille, dalla novella *Carmen* di Prosper Mérimée

Fotografia: Alvin Wyckoff, Charles Rosher

Montaggio: Cecil B. DeMille

Prima proiezione: Boston, Boston Symphony Hall, 1° ottobre 1915

Intepreti: Carmen: Geraldine Farrar; Don José: Wallace Reid; Escamillo: Pedro de Cordobe; Morales: William Elmer; Pastia: Horace B. Carpenter; Frasquita: Jeanie Macpherson; Mercedes: Anita King; Garcia: Milton Brown

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Velocità: 20,5 fps

Durata: 56' circa

Illustrazione originale di Hugo Riesenfeld, ricostruita da Gillian B. Anderson

Prima esecuzione: Washington, 1991

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 12 ottobre 1991

Camerata Labacensis diretta da Gillian B. Anderson

Si sono già dati dettagli sull'aspetto delle strategie audiovisive nel film *Carmen* secondo la ricostruzione di Gillian Anderson dell'illustrazione originale: si rinvia pertanto alla parte prima, paragrafo 2.2.2.1.. In questa sede, si possono aggiungere alcuni aspetti legati ad alcune contingenze

della presentazione, preservata in videocassetta presso la Cineteca del Friuli. A detta di Anderson, l'esecuzione non è stata molto gradita al pubblico: una delle cause di ciò può essere stata la scarsa efficacia dell'orchestrazione, prevedente una compagine di soli dieci strumenti (e tre solisti vocali) e dunque mancante di molti effetti coloristici. Molte delle parti degli strumenti assenti erano affidate al pianoforte, ma almeno in un caso (la scena della morte di Carmen) una melodia del corno francese, originariamente prevista in aggiunta ad un tremolo della sezione degli archi, era completamente assente.³⁷² Anderson riporta inoltre che la copia proiettata a Pordenone non era restaurata. Per giunta, la proiezione iniziò per errore a metà dell'esecuzione dell'*Ouverture*.³⁷³

Dopo il film è stata proposta una registrazione di un'interpretazione di Geraldine Farrar.

In seguito, sempre a partire dalle medesime fonti musicali (un deposito di copyright fatto da Hugo Riesenfeld alla Library of Congress, comprendente una riduzione pianistica ed un set di parti orchestrali ampiamente incompleto), Anderson ha completato l'orchestrazione della sua ricostruzione, registrando il risultato del suo lavoro con la London Philharmonic Orchestra, poi pubblicato in DVD da Video Artists International nel 2006.

³⁷² Anderson, "Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille...", cit., p. 31.

³⁷³ Ivi.

24. The Cheat

Produzione: Jesse L. Lasky Feature Play Company, USA, 1915

Regia: Cecil B. DeMille

Sceneggiatura: Hector Turnbull, Jeanie Macpherson

Fotografia: Alvin Wyckoff

Montaggio: Cecil B. DeMille

Direzione artistica: Wilfred Buckland

Prima proiezione: 13 dicembre 1915

Interpreti: Edith Hardy: Fanny Ward; Haka Arakau: Sessue Hayakawa; Richard Hardy: Jack Dean; Jones: James Neill; valletto: Utaka Abe; procuratore distrettuale: Dana Ong; signora Reynolds: Hazel Childers; giudice: Arthur H. Williams

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 1194,82 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 52' circa

Musica originale di Adrian Johnston, prodotta da Photoplay Productions (Kevin Brownlow, David Gill)

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1991

Esecuzione di Adrian Johnston, Sarah Homer e Jocelyn Pook

La produzione di Kevin Brownlow e David Gill della musica di Adrian Johnston per *The Cheat* è intesa come celebrazione dei primi dieci anni de Le Giornate del Cinema Muto. Pur senza l'ausilio di molti mezzi (i tre esecutori sono polistrumentisti, impegnati con numerose percussioni, sintetizzatori, un pianoforte, un violino, un flauto traverso e un clarinetto),

la musica riesce a sostenere con efficacia la carica drammatica e gli insinuanti sottotesti erotici del film di DeMille, fondando le strategie audiovisive di base su una chiara impalcatura fatta di tre *leitmotiv*.

Il primo di essi esordisce con i titoli di testa: si tratta di un motivo di quattro note (due note ripetute, seconda maggiore discendente, terza minore ascendente), il cui andamento melodico non tende ad una risoluzione, ma rimane aperto. Unito a minacciosi rintocchi del gong, ed echeggianti suoni percussivi prodotti sinteticamente, esso è utilizzato per alludere alla presenza di Haka Arakau, l'uomo d'affari di Burma (giapponese, nella prima versione del film) poi spinto a marchiare a fuoco Edith Hardy per affermarne esasperatamente la "proprietà" esclusiva, dopo che questa è riuscita a saldare un ingente prestito fattole dall'orientale all'insaputa del marito e per il quale la donna aveva offerto come riscatto se stessa.

Alla tematica degli "affari" e comunque dei passaggi di denaro che è tra i motori del film risponde invece un tema più articolato, segnalato da un salto di ottava ascendente e tendenzialmente intonato da clarinetto e pianoforte. Esso occorre spesso (ma non esclusivamente) a commento della figura del marito di Edith, agente di borsa, e viene opportunamente variato a seconda del tono emotivo in cui gli "affari" sono inseriti (registri più bassi e ritmi più lenti sono, come si può immaginare, uniti ad esiti poco felici).

Infine, un valzer lento che prende il via come una fioritura melodica del tema degli "affari" è illustrazione di Edith attraverso il film.

Al sistema motivico non si contrappone un panorama di sincroni articolati come quello ascoltato in *Hands Up!*, ma questo fatto è giusta

conseguenza del tono drammatico del film, poco adatto a sonorizzazioni onomatopoeiche. Una rilevante ed intensa eccezione riguarda la scena in cui Edith viene marchiata a fuoco: in essa, la violenza dell'immagine è sostenuta da uno stridio sintetico le cui qualità timbriche sono tuttavia ambigue, e che rimandano contemporaneamente al rumore terribile che si immagina provenga dalla carne della donna a contatto con il ferro rovente, ed all'urlo di dolore della protagonista, con ricca ambivalenza diegetica.

La registrazione in VHS conservata presso la Cineteca del Friuli ha purtroppo il difetto di essere in alcuni momenti molto rovinata, con un audio occasionalmente ai limiti dell'udibilità.

25. Meet Me Down At Luna, Lena

Produzione: Lubin, USA, 1905

Formato: 16mm

Velocità: 16 fps

Durata: 2' circa

Canzone originale di Henry Frantzen, parole di Brady e Johnston

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Cinema Teatro Verdi, ottobre 1991

Silent Film Festival Trio

Il cortometraggio *Meet Me Down At Luna, Lena*, è stato presentato con una canzone originale composta all'epoca per il film: un brevissimo pezzo in ritmo ternario per pianoforte, voce maschile e voce femminile. La musica si limita a commentare il contesto della vicenda narrata,

ambientata in un luna park, senza alcun'altra significativa interazione audiovisiva.

26. Miss Lulu Bett

Produzione: Famous Players – Lasky, USA, 1921

Regia: William C. DeMille

Sceneggiatura: Clara Beranger, dal copione teatrale tratto da Zona Gale dal suo romanzo *Miss Lulu Bett*

Prima proiezione: Los Angeles, 13 novembre 1921

Intepreti: Lulu Bett: Lois Wilson; Neil Cornish: Milton Sills; Ina Deacon: Mabel Van Buren; Dwight Deacon: Theodore Roberts; Diana Deacon: Helen Ferguson; Monona Deacon: May Giraci; Ninian Deacon: Clarence Burton; Madre Bett: Ethel Wales; Bobby Larkin: Taylor Graves; agente: Charles Ogle

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York. Formato: 35mm

Metraggio: 1761,14 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 77' circa

Musica originale di Andrea Piazza

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1991

Arpa: Andrea Piazza

Ciò che ha escogitato Andrea Piazza per *Miss Lulu Bett* è un commento musicale dalla fisionomia funzionale atipica. In esso, ogni legame con l'immagine è demandato ad un semplice sistema di modulazioni, annullando ogni possibile variazione melodica o timbrica nell'uso di un solo strumento (l'arpa) e di un solo modulo d'enunciazione, l'arpeggio su

lunghi pedali. In particolare, la musica oscilla tra mi bemolle maggiore e do minore, scegliendo la prima tonalità per le sequenze a connotazione emotiva positiva, e lasciando per quelle a connotazione negativa, prevedibilmente, la tonalità minore. Le modulazioni sono tutte diatoniche: mai viene introdotto il si naturale per modulare a do minore. Il risultato è una sorta di “tappeto” sonoro di regolarità ipnotica, più vicino all'estetica di una calma improvvisazione che a quella di una partitura scritta. Risulta difficile parlare di funzioni audiovisive precise: anche la funzione “ponte” viene infatti negata dalla mancanza di strategie audiovisive forti tra le quali effettuare collegamenti.

27. The Strong Man

La grande sparata

Produzione: Harry Langdon Corporation/First National, USA, 1926

Regia: Frank Capra

Sceneggiatura: Arthur Ripley, su un soggetto di Tim Whelan, Tay Garnett, Jame Langdon e Hal Conklin

Fotografia: Elgin Lessley e Glenn Kershner

Montaggio: Harold Young

Direzione artistica: Lloyd Brierly

Prima proiezione: 19 settembre 1926

Interpreti: Paul Bergot: Harry Langdon; Mary Brown: Priscilla Bonner; Lily di Broadway: Gertrude Astor; Holy Joe: William V. Mong; Mike McDevitt: Robert McKim; Zandow il grande: Arthur Thalasso

Fonte copia: Rohauer Collection Foundation, Inc., Photoplay Productions, Londra

Formato: 35mm

Velocità: 24 fps

Durata: 76' circa

Musica originale di Carl Davis, orchestrata da Kevin Townend

Prima esecuzione: 1985

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 19 ottobre 1991

Camerata Labacensis diretta da Carl Davis

A conclusione della decima edizione, Le Giornate del Cinema Muto celebrarono anche un importante sodalizio artistico instauratosi negli anni precedenti, invitando di nuovo Carl Davis a presentare una produzione Thames Television fino a quel momento mai portata a Pordenone.

In *The Strong Man* ritornano tutti i tratti essenziali solitamente apprezzabili nelle letture di Davis di film muti: orchestrazione ricca, linguaggio armonicamente semplice sostenuto da invenzioni melodiche ben individuabili e dal profilo netto, stretta osservanza di quelle che sono le necessità espressive dell'immagine. Lo stile delle idee sembra stavolta riferirsi maggiormente ad un generico stile classico (con sconfinamenti nel jazz), piuttosto che al linguaggio neoromantico sentito in altri lavori del musicista.

Il sapore buffo e malinconico della storia raccontata da Capra, nonché gli episodi rinvianti ad ambienti fieristici o circensi, invitano tuttavia Davis a far uso più diffuso di funzioni di accompagnamento e sincroni onomatopeici. Le occasioni per simili accorgimenti sono le più svariate: si va dalle risate dei protagonisti, a cui si fa allusione mediante secchi staccati, ai colpi di cannone durante l'esibizione di Langdon sul finale del film, trasformati in rintocchi di gong, alla sonorizzazione delle mitragliatrici nella sequenza bellica d'apertura, in cui, curiosamente, Davis utilizza un timbro strumentale già usato per sonorizzare tale arma in *The Big Parade*:

quello dello xilofono, che in quest'associazione audiovisiva si trasforma quasi in una cifra dell'autore.

A fronte di una generale efficacia della conduzione emotiva e dinamica della musica, senza funzioni letimotiviche portanti, non si riscontrano però espedienti di particolare novità: è giusto tuttavia segnalare un interessante caso di funzione metadiegetica in corrispondenza della sequenza ambientata nella cittadina di Cloverdale, nella quale alla sobrietà dei cittadini si contrappone la spregiudicatezza di uomini di spettacolo intenzionati a fare di quel luogo una capitale dell'intrattenimento. Accade dunque che una scena ambientata in chiesa venga messa in contrasto con i divertimenti incontrollati ed i giochi d'azzardo che hanno luogo nel municipio del paese, ribattezzato "Palace". Dopo una predica del reverendo Brown, contro i pericoli del "palace", una didascalia annuncia l'intonazione dell'"Inno 339, Avanti soldati di Cristo". La musica, che fino a quel momento aveva proposto una specie di equivalente della lettura di versetti nel canto gregoriano, facendo suonare brevi frammenti melodici in modo dorico da trombe in ottava intervallati da corti interludi orchestrali (con evidente funzione di commento), prende ad enunciare un tema ritmico, condotto dai fiati e sostenuto costantemente dal tamburo, che viene spontaneamente inteso come melodia dell'inno marziale in quel momento cantato dai fedeli. Nasce così un accompagnamento che allude al livello interno. Quando la scena si sposta nel "palace", si scopre tuttavia quello stesso inno marziale diventare il generico "jazz" in genere associato a quel contesto narrativo, trasfigurando così l'allusione diegetica in un livello esterno (commento), ma al contempo suggerendo una correlazione emotiva (commento) tra quanto sta succedendo in chiesa e nel "palace", visto che in quel frangente diverse didascalie intervengono a comunicare il

sospetto e l'inquietudine degli intrattenitori nel municipio nei confronti delle incitazioni del reverendo all'altrimenti tranquilla popolazione.

1992

Pordenone, 10-18 ottobre

XI edizione

28. 7th Heaven

Settimo cielo

Produzione: Fox Film Corporation, USA, 1927

Regia: Frank Borzage

Sceneggiatura: Benjamin Glazer, dall'adattamento di John Golden dal copione *Seventh Heaven* di Austin Strong

Fotografia: Ernest Palmer

Montaggio: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell

Prima proiezione: Los Angeles, 6 maggio 1927

Intepreti: Diane: Janet Gaynor; Chico: Charles Farrell; Colonnello Brissac: Ben Bard; Gobin: David Butler; signora Gobin: Marie Mosquini; Boul: Albert Gran; Nana: Gladys Brockwell; Père Chevillon: Emile Chautard; il topo di fogna: George Stone; zia Valentine: Jessie Haslett; zio George: Brandon Hurst; Arlette: Lillian West

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York.

Formato: 35mm

Metraggio: 3293,98 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 120' circa

Musica originale di Ernö Rapée, sincronizzata con il sistema Movietone

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Paul Robinson

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 10 ottobre 1992

Harmonie Band diretta da Paul Robinson

La copia di *7th Heaven* preservata al MoMA di New York, priva della musica d'epoca di Ernö Rapée registrata con sistema Movietone, ha dato la possibilità a Le Giornate del Cinema Muto di commissionare una illustrazione musicale completamente nuova al film di Borzage, da utilizzarsi in apertura dell'undicesima edizione del festival. Del compito fu incaricato Paul Robinson, leader del sestetto Harmonie Band, composto di polistrumentisti specializzati nell'accompagnamento di film muti.

La partitura fu poi eseguita in occasione di altre presentazioni del film, tra cui quella avvenuta il 14 gennaio 1994 alla Queen Elizabeth Hall di Londra. Un recensione dell'*Independent* pubblicata il 18 gennaio di quell'anno permette di avere informazioni abbastanza precise sull'organico, comprendente «clarinetto, sassofono, pianoforte campionato, fisarmonica, violoncello e sintetizzatore». ³⁷⁴ Informazioni che si possono dire confermate in base alla registrazione in videocassetta dello spettacolo di Pordenone del 1992, conservata alla Cineteca del Friuli.

Della musica originariamente concepita da Rapée, Robinson ha scelto di non utilizzare niente, evitando inoltre di ricorrere a quello che era l'elemento di maggior spicco di quell'illustrazione d'epoca, la canzone "Diane" (con testo di Lew Pollack) legata all'omonimo personaggio ed utilizzata come commento in occasioni di particolare trasporto emotivo, come nella sequenza in cui Chico "simula" il matrimonio con Diane prima della sua partenza in guerra. ³⁷⁵

³⁷⁴ Nicholas Williams, "Screen test: Nicholas Williams on music for screen and stage", *The Independent*, 18 gennaio 1994.

³⁷⁵ L'illustrazione di Rapée si può ascoltare nel DVD Suevia Films pubblicato in Spagna il 26 gennaio 2006.

Il compositore escogita invece una serie di *leitmotiv* soggetti ad usi funzionali molto elaborati, come si è già esposto nella parte prima, paragrafo 2.2.2.2.; motivi dove gli aspetti timbrici hanno la prevalenza su quelli melodici. Si veda, ad esempio, il *leitmotiv* di Diane, profondamente lontano dal trasporto romantico della canzone “Diane” in quanto costituito da lunghi e statici accordi del sintetizzatore sul quale appaiono, isolati, singoli suoni altrettanto sintetici, acuti e ricchi di riverberi, tra i quali l’unico elemento melodico distinguibile è quello della ricorrenza di intervalli di settima ascendente (specialmente di settima minore). Sorge la tentazione di supporre, in maniera purtroppo non verificabile, che tra l’ascesa al “settimo cielo” di Diane e le settime ascendenti del *leitmotiv* concepito da Robinson possa esistere qualche correlazione. La sonorizzazione in sincro onomatopeico è altresì sfruttata, grazie ai suoni campionati dei sintetizzatori, senza tuttavia inopportune pedanterie: gli eventi dotati di un corrispettivo musicale alludente al livello interno sono pochi e limitati a quelli aventi un significato narrativo rilevante, quali i rintocchi dell’orologio segnante l’ora in cui Chico e Diane, separati, sanno di pensare l’uno all’altra e viceversa. Di particolare impatto drammatico è tuttavia l’inconsueta scelta di far scomparire ogni evento musicale nella scena in cui è annunciato il termine della guerra, lasciando invece subentrare un campionamento d’intensità crescente di confuse voci di folla.

Il pubblico ha risposto in maniera contraddittoria al lavoro di Robinson; mentre la già citata recensione dell’*Independent* elogiava apertamente l’intreccio di *leitmotiv* e la scorrevole continuità donata dalla musica allo spettacolo, un articolo del Corriere della Sera riferito precisamente alla presentazione di Pordenone parlava, in maniera invero enigmatica, di un «pressoché unico e reboante livello tonale», il quale avrebbe «scontentato

pubblico ed esperti».³⁷⁶ Sembra difficile pensare che un «esperto» possa aver mai parlato di un «reboante livello tonale», affermazione che musicalmente non ha alcun senso (la tonalità di una composizione non ha niente a che fare con l'intensità del suono, e non è certo classificabile in "livelli"); rimane tuttavia il dato di un gradimento sostanzialmente non unanime.

29. Genere

Produzione: Società Anonima Ambrosio, Italia, 1916

Regia: Febo Mari

Sceneggiatura: Febo Mari, Arturo Ambrosio, Eleonora Duse, dal romanzo di Grazia Deledda

Fotografia: Eugenio Bava

Intepreti: Rosalia Derios: Eleonora Duse; Anania: Febo Mari; Margherita: Nietta Mordegli

Restauro della George Eastman House, Rochester, in collaborazione con la Cineteca del Friuli

Formato: 35mm

Metraggio: 808 metri

Velocità: 17 fps

Durata: 44' circa

Musica originale di Bruno Moretti

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1992.

³⁷⁶ Leonardo Autera, "Charlot, blitz a Pordenone", *Il Corriere della Sera*, 12 ottobre 1992, p. 35.

In base alla videocassetta conservata alla Cineteca del Friuli, l'organico della partitura di Bruno Moretti per *Cenere* comprendeva pianoforte, violino e clarinetto.

La funzione audiovisiva dominante è quella di commento, senza altre particolari connotazioni: mancano completamente i *leitmotiv*, ed i diversi episodi musicali, di linguaggio genericamente neoromantico, si avvicendano aparendo ciascuno una volta sola. Gli abbinamenti sono condotti su archi narrativi relativamente ampi (ad esempio, l'intera sequenza del viaggio verso Nuoro è accompagnata da un singolo episodio), fatto che permette ai vari brani di assumere semplici strutture formali dal senso puramente musicale (ad esempio, A-B-A), dando ad essi una relativa indipendenza dall'immagine.

30. Gardiens de phare

Produzione: Société des Films du Grand Guignol, Francia, 1929

Regia: Jean Grémillon

Sceneggiatura: Jacques Feyder, dal copione di Pierre Antier e P. Cloquemin

Fotografia: Georges Périnal

Montaggio: Jean Grémillon

Prima proiezione: 25 settembre 1929

Intepreti: Paul Fromet Geymond Vital, Genica Athanasiou, Gabrielle Fontan, Maria Fromet

Fonte copia: National Film Center Japan, Tokyo; Komiya Tomijiro Collection

Formato: 35mm

Metraggio: 1689 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 62' circa

Illustrazione musicale di Richard McLaughlin

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Cinema Teatro Verdi, 18 ottobre 1992

Esecuzione del sestetto Cine Chimera diretto da Richard McLaughlin

Assieme al lavoro di Robinson su *7th Heaven*, l'illustrazione di McLaughlin per *Gardiens de phare* è senz'altro una delle realizzazioni musicali più interessanti tra quelle presentate nei primi anni '90 a Le Giornate del Cinema Muto. Si sono già studiati alcuni dei tratti di maggior rilievo delle dinamiche audiovisive, nella parte 1, paragrafo 2.2.2.2.; con si è detto, la musica permette l'instaurarsi di significative funzioni metadiegetiche. Un'ulteriore riprova di ciò si riscontra in quello che può essere chiamato il *leitmotiv* del cane inferocito dalla rabbia, un passaggio in cui si richiede al clarinetto l'intonazione di alcune note con effetti di frullato e suoni doppi. I numerosi suoni spuri nascenti nell'esecuzione, oltre a caratterizzarsi come costanti timbriche identificanti il *leitmotiv*, soggiacciono anche ad un senso onomatopeico, simulando il ringhiare scomposto dell'animale, e costituendo quindi un'allusione di livello interno.

Degna di nota è anche la sostanziale mancanza di varianti elaborative dei motivi che ricorrono nell'illustrazione, quale quello del cane appena descritto o quello della festa contadina; questi brani musicali, ripetuti spesso ciclicamente, sono da McLaughlin evidentemente utilizzati per pervadere la pellicola di una straniante fissazione ipnotica in qualche modo parallela a quella subita dal protagonista nella sua malattia.

31. The River

Produzione: Fox Film Corporation, USA, 1928

Regia: Frank Borzage

Sceneggiatura: Dwight Cummins e Philip Klein, con dialoghi di John Hunter Booth, dal romanzo *The River* di Tristram Tupper

Fotografia: Ernest Palmer

Montaggio: Barney Wolf

Direzione artistica: Harry Oliver

Prima proiezione: 6 ottobre 1929

Interpreti: Allen John Spender: Charles Farrell; Rosalee: Mary Duncan; Sam Thompson: Ivan Linow; vedova Thompson: Margaret Mann; Marsdon: Alfred Sabato; il mugnaio: Bert Woodruff

Fonte copia: Cinémathèque Municipale, Lussemburgo; Library of Congress, Washington

Formato: 16mm/35mm

Metraggio: 482,50 metri + 216,71 metri

Velocità: 22 fps

Durata: 49' circa + 9' circa

Musica originale di Maurice Baron diretta da Ernö Rapée

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Richard McLaughlin

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Cinema Teatro Verdi, 18 ottobre 1992

Esecuzione del sestetto Cine Chimera diretto da Richard McLaughlin

I frammenti di *The River* ritrovati e restaurati nei primi anni '90 hanno aperto nella serata conclusiva de Le Giornate del Cinema Muto 1992 una

preziosa finestra su un risultato sino ad allora misconosciuto dell'opera di Frank Borzage.

Eseguita di seguito a quella per *Gardiens de phare*, l'illustrazione di McLaughlin per *The River* è tuttavia sembrata molto meno efficace della precedente; in particolare, dalla registrazione in videocassetta conservata alla Cineteca del Friuli, comprendente entrambi i film, si nota come per il Borzage incompleto McLaughlin non abbia fatto altro che riproporre, con minime variazioni, idee timbriche e funzionali già usate su Grémillon. Così, ad esempio, il personaggio di Marsdon, connotato negativamente, è segnalato da un leitmotiv timbrico del tutto analogo a quello utilizzato per il cane di *Gardiens de phare* (dunque con suoni doppi e frullati di un clarinetto); allo stesso modo, atmosfere genericamente serene sono espresse dal ricorrere di una danza popolareasca che permane immutata di occorrenza in occorrenza; infine, certi frammenti melodici di commento sono persino identici a quelli del film di Grémillon.

Elementi derivativi a parte, comunque, l'illustrazione manca delle trovate metadiegetiche apprezzate nell'altro film, finendo per sfruttare essenzialmente funzioni di commento con occasionali accenni di accompagnamento. Un indizio metadiegetico è dato dall'utilizzo del suono di un fischio campionato nelle scene in cui il ragazzo parla ripetutamente della sua volontà di prendere l'ultimo treno prima dell'inizio dell'inverno; fischio alludente al treno sia come concetto narrativo che come possibile presenza acustica, dato che la ferrovia passa vicino alla casa dove i due protagonisti si trovano.

1993

Pordenone, 9-16 ottobre

XII edizione

32. Broken Blossoms

Giglio infranto

Produzione: D. W. Griffith Productions, USA, 1919

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: David Wark Griffith, dal racconto *The Chink and the Child* di Thomas Burke

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer

Montaggio: James Smith

Prima proiezione: New York, George M. Cohan Theatre, 13 maggio 1919

Intepreti: Lucy Burrows: Lillian Gish; Cheng Huan: Richard Barthelmess; Battling Burrows: Donald Crisp; manager: Arthur Howard; Evil Eye: Edward Peil senior; la spia: George Beranger; Limehouse Tiger: Norman Selby

Fonte copia: Rohauer Collection / April Young Ltd.

Formato: 35mm

Metraggio: 1855,32 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 99' circa

Musica originale di Louis F. Gottschalk arrangiata da Carl Davis

Prima esecuzione: London Film Festival, 1983

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1993.

Camerata Labacensis diretta da Carl Davis

«*Broken Blossoms* è stata una sfida insolita per me, visto che esisteva già una partitura del 1919. Ciò che ho fatto è stato adattare questa partitura, dove necessario, per enfatizzare le atmosfere e le qualità espressive del film, componendo nuovi pezzi per riempire gli eventuali vuoti. Anche se non è ricordato come un compositore, lo stesso Griffith scrisse il tema principale “White Blossom”, che si ripete lungo il film». ³⁷⁷

La videocassetta conservata alla Cineteca del Friuli mostra in effetti un’illustrazione abbondantemente basata su formule di commento, spesso, c’è da dire, viziate da tratti segnaletici stereotipati quali l’uso di semplici scale pentatoniche e di strumenti a percussione metallici per descrivere la provenienza del personaggio di Cheng Huan.

Dal punto di vista della resa espressiva, il recupero di Davis effettuato su quest’illustrazione dall’aperto sentimentalismo melodico appare molto efficace. Tra le poche ma ben distribuite funzioni leitmotiviche, si può ricordare la combinazione del tema “d’amore” (differente dal tema “White Blossom” ed intitolato “Moonbeams” nel CD *The Silents* del 2000) in contrappunto con inserti pentatonici, a significare in maniera elementare ma chiara il legame tra Cheng Huan e Lucy Burrows, nelle scene che prevedono la presenza dei due.

33. La femme de nulle part

Produzione: Félix Juven, Francia, 1922

Regia: Louis Delluc

Sceneggiatura: Louis Delluc

Fotografia: Alphonse Gibory, Georges Lucas

³⁷⁷ Davis, *op. cit.*, s. n. p.

Direzione artistica: Robert-Jules Garnier, Francis Jourdain

Prima proiezione: 26 luglio 1922

Interpreti: la sconosciuta: Ève Francis; la giovane: Gine Avril; l'infermiera: Noémi Seize; il bambino: Denise; la ballerina: Edmonde Guy; il marito: Roger Karl; il giovane: Anfré Daven; l'amante di un tempo: Michel Duran; il pianista: Jean Wiener

Fonte copia: Cinémathèque Française

Formato: 35mm

Metraggio: 1700 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 72' circa

Illustrazione originale di Jean Wiener

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Wim Mertens, prodotta da Le Giornate del Cinema Muto, Cinémathèque Royale de Belgique e Koninklijk Filmarchief

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1993

Pianoforte e voce: Wim Mertens

34. The Land Beyond the Sunset

Produzione: Thomas A. Edison Inc., USA, 1912

Regia: Harold Shaw

Sceneggiatura: Dorothy G. Shore

Prima proiezione: 28 ottobre 1912

Interpreti: Joe: Martin Fuller; sua nonna: William Bechtel; manager del Fresh Air Fund: signora Walter Edwin; donna del comitato: Ethel Jewett; donna del comitato: Elizabeth Miller; donna del comitato: Gladys Du Pell; Donna del comitato: Margery Bonney Erskine; il sacerdote: Bigelow Cooper

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 284 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 15' circa

Musica originale di Wim Mertens, prodotta da Le Giornate del Cinema Muto, Cinémathèque Royale de Belgique e Koninklijk Filmarchief

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1993

Pianoforte e voce: Wim Mertens

La commissione de Le Giornate del Cinema Muto al musicista belga Wim Mertens per una nuova illustrazione di *La femme de nulle part* e *The Land Beyond the Sunset* si risolve in un lavoro che abbraccia pienamente il retroterra minimalista da cui proviene l'autore. Purtroppo, come si è già spiegato nella parte prima, paragrafo 2.2.2.1., la continua ripetizione di moduli melodici cadenzali e progressioni armoniche semplicissime, a cui si aggiunge di tanto in tanto, occasionalmente e senza legami apparenti con l'azione scenica, la presenza di liberi vocalizzi del pianista, dall'intonazione per giunta incerta, non riesce a costruire dinamiche audiovisive significative. La musica rimane costantemente d'atmosfera generica, dando l'impressione di un'improvvisazione monotona piuttosto che di una partitura scritta come essa effettivamente è. Lo stile è pressoché identico per entrambi i film. Le due presentazioni sono preservate in videocassetta presso la Cineteca del Friuli.

35. Monte-Cristo

Produzione: Films Louis Nalpas, Francia, 1929

Regia: Henry Fescourt

Sceneggiatura: Henry Fescourt, dal romanzo *Le Comte de Monte Cristo* di Alexandre Dumas padre e Auguste Maquet

Fotografia: Julien Ringel, Henri Barreyre, Gustavo Kottula, Maurice Hennebains

Montaggio: Jean-Louis Bouquet

Direzione artistica: Boris Bilinsky, Frank Daniau-Johnston

Costumi: Boris Bilinsky

Prima proiezione: 25 ottobre 1929 (parte prima), 1° novembre 1929 (parte seconda).

Intepreti: Edmont Dantès: Jean Angelo; Mercédès: Lil Dagover; Fernand Mondego: Gaston Modot; Monsieur de Villefort: Jean Toulot; Valentine de Villefort: Marie Glory; Julie Morrel: Michèle Verly; Albert de Morcerf: Pierre Batcheff; Haydée: Tamara Stezenko; Maximilien Morrel: François Rozet; la Carconte: Germaine Kerjean; Caderousse: Henri Debain; Benedetto/Andrea Cavalcanti: Robert Mérin; Monsieur Morrel: Ernest Maupain; l'abbé Faria: Bernhard Goetzke; père Dantes: Armand Pouget

Fonte copia: Národní Filmovy Archiv

Formato: 35mm

Metraggio: 5061 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 181' circa

Illustrazione originale di Marc-Olivier Dupin

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Jan Klusák

Prima esecuzione: Praga, National Theatre, 1993

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, ottobre 1993.

Sdružení Ceskych Symfoniku diretta da Jaroslav Opela

Il compositore ceco Jan Klusák ha avuto, con *Monte-Cristo*, la prima opportunità della sua carriera di scrivere un'illustrazione per un film muto, sfruttando l'ampiezza della narrazione e il tono della storia per tentare un'impresa da egli stesso definita di stampo wagneriano.³⁷⁸

Ciò che risulta dalla visione della videocassetta conservata presso la Cineteca del Friuli è senza dubbio un lavoro che rivela un'attenzione particolare al *leitmotiv*, e che tuttavia dal punto di vista del linguaggio sinfonico più che a Wagner pare guardare a Gustav Mahler e, in alcuni casi, ad Anton Bruckner.

Il cuore del sistema di *leitmotiv* è il tema di Dantès, il quale genera una famiglia di altri motivi legati tendenzialmente ai personaggi gravitanti attorno a Monte Cristo e caratterizzata da semplici figurazioni di elementi melodici. Lo stesso motivo di Dantès esemplifica il procedimento generativo dal quale sorgono gli altri elementi tematici, essendo costituito da un salto di quinta giusta ascendente (mi-si), seguito da una flessione melodica sulla nota raggiunta per salto, utilizzando la nota inferiore (si la si), e concluso da un'ulteriore figurazione di quella nota d'arrivo, utilizzando la nota inferiore ed anche quella superiore (si la do si).

I *leitmotiv* sono comunque utilizzati contestualmente a larghe funzioni di commento, seguenti l'andamento emotivo delle scene, a volte anche in maniera piuttosto ingenua (quando la storia si sposta in Spagna compare, ad esempio, un bolero). L'unica funzione d'accompagnamento rilevante appare nella scena del balletto nel teatro d'opera, quando appare un

³⁷⁸ Peter Hames, "The Sound of Silents. An Interview with Film Composer Jan Klusák", in *Central Europe Review*, vol. 2, n. 33, ottobre 2000. http://www.ce-review.org/00/33/kinoeye33_hames.html

valzer dal sapore rustico, sottolineato ritmicamente dagli ottoni. Si ha l'impressione di un contesto stilistico vicino all'operetta; la musica tuttavia prosegue anche quando la scena muta, cancellando così il suggerimento diegetico.

L'essenzialità dei motivi e l'ampiezza degli archi narrativi messi in gioco da Fescourt danno luogo infine ad un'architettura audiovisiva non di rado statica, in cui non è raro il comparire di funzioni "ponte" in attesa di eventi richiedenti attenzione audiovisiva più spiccata.

36. Nga taonga whithiahua / Treasured Images of Light from Aotearoa (New Zealand)

Mr. Edison at work in his chemical laboratory (1897)
Happy faces at the Duchess Theatre Last Saturday (1927)
The Birth of New Zealand (1922)
Royal visit by the duke and duchess of Cornwall and York to New Zealand (1901)
Sights in New Zealand (1906)
The coast of New Zealand (1910)
Historic Otaki, Tangi and funeral of Te Rauparaha's niece, Heeni Te Rei, Otaki, New Zealand (1921)
He Murimuri Aroha Kinga Morehuo Maungapohato (1928)
Journey into Rua's Stronghold.
The romance of Hine-Moa (1927)
Under the Southern Cross/The Devil's pit (1929)
Queen of rivers (1928)
Coubray family holiday (1924)
Inkster family portraits (1928)
Official opening Mc Taggart Esplanade (1927)
Blenheim's "Most popular child" Beauty Contest (1926)
Beauty Contest (1929)

New Zealand news and views, construction of the T&G building, Lambton Quay,
Wellington (1928)

Luna Park (1928)

Fonte copie: The New Zealand Film Archive / Nga Kaitiaki O Nga Taonga
Whitiahua

Musica composta e arrangiata da Dorothy Buchanan

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, ottobre 1993

Nicola Bulfone, clarinetto; Phil Carli, pianoforte; Mara Grion: violoncello

Un programma di cortometraggi e frammenti compilato sulla base di rari materiali del New Zealand Film Archive, commentato da musiche originali della compositrice Dorothy Buchanan e da interventi parlati di Jonathan Dennis e di Witarina Harris, interprete di *The Romance of Hine-Moa*. La videocassetta preservata presso la Cineteca del Friuli mostra una presentazione in cui la musica funge da commento in maniera molto libera, limitandosi ad introdurre piccole composizioni cameristiche in stile pressoché classico dotate di senso musicale autonomo. Questo si rende necessario, poiché Witarina Harris spesso sceglie di intervenire estemporaneamente a commentare i film, richiedendo l'interruzione della musica, la quale poi deve riprendere nel momento in cui la spiegazione si conclude (il che non è sempre in concomitanza con l'inizio di un nuovo frammento).

1994

Pordenone, 8-15 ottobre

XIII edizione

37. Lonesome

Produzione: Universal Pictures, USA, 1928

Regia: Pál Fejös

Sceneggiatura: Edward T. Lowe jr., con dialoghi di Tom Reed, dall'adattamento di Edward T. Lowe di un soggetto di Mann Page

Fotografia: Gilbert Warrenton

Montaggio: Frank Atkinson

Direzione artistica: Charles D. Hall

Prima proiezione: 20 giugno 1928

Interpreti: Mary: Barbara Kent; Jim: Glenn Tryon; donna: Fay Holderness; gentiluomo romantico: Gusztáv Pártos; gentiluomo sportivo: Eddie Philips; amico di Jim: Andy Devine

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 1883,66 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 69' circa

Musica originale di Terry Donahue, Caleb Sampson, Ken Winokur (Alloy Orchestra), coprodotta dal Telluride Film Festival e da le Giornate del Cinema Muto

Prima esecuzione: Telluride Film Festival, 3 settembre 1994

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 8 ottobre 1994.

Alloy Orchestra

All'avvicinarsi della metà degli anni novanta, una nuova generazione di musicisti comincia ad affiancarsi alle presenze più familiari agli spettatori di Pordenone, prefigurando la loro affermazione nelle successive edizioni del festival. È il caso della Alloy Orchestra, formazione di polistrumentisti statunitensi il cui coinvolgimento nelle attività musicali de Le Giornate del Cinema Muto si deve a Paolo Cherchi Usai.³⁷⁹

Il lavoro dei tre autori su *Lonesome* (preservato in videocassetta presso la Cineteca del Friuli) è semplice, ma efficace. Evitando del tutto di affidarsi a *leitmotiv*, la musica segue l'ingenua storia d'amore urbano tra Mary e Jim, lavoratori solitari prima, innamorati a prima vista poi, destinati a perdersi nel caos della folla anonima per poi scoprire d'essere stati da sempre vicini di casa, con brevi episodi musicali dotati, a seconda delle situazioni, di incalzante carica ritmica (significante l'inerente inumanità dell'industria del lavoro) o di limpida scorrevolezza melodica. Così la prima sequenza, dove Fejös si permette d'accompagnare le "machines of life" di New York con scomposizioni visive ritmiche che paiono citare *Le ballet mécanique* di Leger, invita all'uso di progressioni di timbri a forte connotazione percussiva, organizzati in cicli ripetitivi; nella sequenza della gita in spiaggia, dove Jim e Mary si conoscono, la ripetizione di una breve melodia che nasce da un corto ostinato di due suoni suona invece come una nenia infantile, quasi una cantilena da filastrocca, controparte *naïf* dello spirito animante la caratterizzazione dei personaggi e della storia tutta.

Il film nel 1930 fu distribuito con una traccia audio sincronizzata con il sistema Movietone, della quale si preservano nella versione della Alloy

³⁷⁹ Si veda il libretto del CD contenente la musica per *Lonesome*, BIB Records, 1995.

Orchestra tre brevi sequenze parlate, più un frammento di musica originale (di autore ignoto) in corrispondenza dei titoli di testa.

38. Programma Dhundiraj Govind Phalke

Raja Harischandra (1913)

Lanka Dahan (1917)

Shri Krishna Janma (1918)

Bhakta Pralhad (1926)

Kaliya Mardan (1919)

Tukaram (1921)

Regia: Dhundiraj Govind Phalke

Fonte copie: National Film Archive of India, Poona

Musiche tradizionali indiane arrangiate da Kshama Narayan Vaidya, Kakoli Sengupta, Rashmi V. Bhatt

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 12 ottobre 1994

Kshama Narayan Vaidya (voce, harmonium), Kakoli Sengupta (voce, harmonium), Rashmi V. Bhatt (percussioni)

Del programma musicale dedicato alla presentazione frammenti di film del regista Dhundiraj Govind Phalke non è rimasta alcuna registrazione audiovisiva.

39. The Unknown

Lo sconosciuto

Produzione: Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1927

Regia: Tod Browning

Sceneggiatura: Waldemar Young, da un soggetto di Tod Browning

Fotografia: Merrit B. Gerstad

Montaggio: Harry Reynolds, Errol Taggart

Direzione artistica: Charles D. Hall

Costumi: Lucia Coulter

Prima proiezione: 4 giugno 1927

Intepreti: Alonzo: Lon Chaney; Malabar: Norman Kerry; Nanon Zanzi: Joan Crawford; Antonio Zanzi: Nick De Ruiz; Cojo: John George; Costra: Frank Lanning

Fonte copia: Turner Entertainment

Formato: 35mm

Metraggio: 1500,23 metri

Velocità: 22 fps

Durata: 60' circa

Musica originale di John Cale, commissionata da Le Giornate del Cinema Muto

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 15 ottobre 1994.

Tastiere: John Cale

La musica per timbri sintetici, comprendente anche rumori campionati (come il sibilo del vento in apertura) presentata da John Cale, bassista del gruppo Velvet Underground, a chiusura della tredicesima edizione del festival è uno degli ultimi esempi di sperimentazione elettronica, residuo forse di certe estetiche degli anni ottanta, destinati a comparire ad

illustrazione di film presentati a Pordenone. L'audio pesantemente corrotto della videocassetta conservata alla Cineteca del Friuli non rende possibile descrivere con correttezza i tratti essenziali dell'interazione audiovisiva. Si intuisce, tuttavia, la totale assenza di sincroni espliciti, ed un ricorso ad un procedere drammaturgico basato su transizioni timbriche ed armoniche. Si tratta cioè di funzioni di commento presentate senza soluzione di continuità, in cui il legame con il film sta nella velocità del ritmo armonico e nell'uso di sonorità di qualità differente, la cui sovrapposizione dà spesso luogo, nei momenti di maggiore tensione narrativa (come la sequenza finale in cui Malabar rischia di avere le braccia strappate da due cavalli ai quali si è legato per via di un numero da palcoscenico), ad aspre accumulazioni di battimenti. Lo stratagemma espressivo dona alla pellicola di Browning un'aura opprimente, decisamente efficace in prima battuta, poi progressivamente più stanco per via dell'assenza di altre strategie a complemento di questa.

La sola musica è disponibile in un CD Les Disques Du Crépuscule pubblicato nel 1999.

1995

Pordenone, 13-21 ottobre

XIV edizione

40. *Celovek s kinoapparatom*

L'uomo con la macchina da presa

Produzione: VUFKU, URSS, 1929

Regia: Dziga Vertov

Fotografia: Mikhail Kaufman

Montaggio: Elizaveta Svilova, Dziga Vertov

Prima proiezione: Kiev, 8 gennaio 1929

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 1855,32 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 64' circa

Indicazioni musicali di Dziga Vertov realizzate Terry Donahue, Caleb Sampson, Ken Winokur (Alloy Orchestra), con il contributo di Paolo Cherchi Usai e Yuri Tsivian

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 14 ottobre 1995.

Alloy Orchestra

Nel 1995, la presenza di *Celovek s kinoapparatom* a Le Giornate del Cinema Muto è dovuta ad una riscoperta musicale. Yuri Tsivian, professore dell'Università di Chicago concentratosi a lungo, nei suoi studi,

sull'opera di Vertov,³⁸⁰ ha ritrovato nel corso di ricerche presso l'archivio del film di Mosca un inedito insieme di note autografe del regista riportanti una "sceneggiatura musicale" per il film, assieme ad un dattiloscritto che riassumeva la pellicola mediante un elenco di suggerimenti di brani da utilizzarsi durante la proiezione. Si è così scoperto che Vertov richiedeva esplicitamente, in determinati passi del film, «incessanti suoni di sirene», «una melodia intima universalmente familiare», «indescrivibile frastuono e rumore dell'orchestra», assieme alla *Danza cinese* da *Lo Schiaccianoci* di Tchaikovsky. Di particolare interesse è risultata, a detta di Tsivian, un'indicazione riguardante la scena con Elizaveta Svilova in sala di montaggio, con i noti "fermo immagine" sulle sezioni di pellicola mostranti i singoli fotogrammi destinati ad animarsi: Vertov per quell'episodio prescriveva un accompagnamento pianistico da interrompersi tutte le volte in cui compariva un «fermo immagine», per essere sostituito da "singoli suoni soffocati, come gocce d'acqua in caduta nel vuoto".³⁸¹

Nel rispondere a questi requisiti, la Alloy Orchestra ha lavorato sulla base dei mezzi espressivi ad essa più congeniali: suoni sintetici ed un ricco organico di percussioni, protagonista nel fornire alla maggior parte delle sequenze un sostrato ritmico persistente, con il risultato di creare un ostinato in tempo binario, dalla velocità mutevole, sul quale si appoggiano semplici archi melodici o figurazioni d'accordi sincopati del pianoforte. Quest'enfasi sull'elemento ritmico fa sì che, nella maggior parte dei casi, le funzioni prevalenti siano d'accompagnamento, con la semplice componente della velocità d'esecuzione a rispondere alle variazioni dinamiche mostrate dall'immagine. Grazie a questa impostazione del discorso audiovisivo, le "pause" di «suoni soffocati» nella sequenza della

³⁸⁰ Yuri Tsivian (a cura di), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

sala di montaggio raccolgono una drammaticità particolare, visto il contrasto con l'incessante movimento sonoro del resto del film. Eppure, lo spunto acustico di Vertov in quei passaggi così importanti, in cui risiede anche gran parte del percorso concettuale dietro a questa pellicola, non è stato colto pienamente. Il regista, difatti, chiedeva «singoli suoni», dalle qualità timbriche essenziali e non musicali: la richiesta allude forse, certo in maniera solo intuitiva ma comunque apprezzabile, ad una sorta di ricorso ai costituenti elementari del suono, ovvero alla materia da cui la musica, idealmente sorge, in parallelo con l'esibizione della materia da cui il cinema prende vita (i fotogrammi, la pellicola). La Alloy Orchestra, invece, utilizza lunghi accordi in tonalità minori, immobili ed effettivamente «soffocati» come prescritto da Vertov, ovvero con timbri non risonanti, attutiti artificialmente. Ma si tratta, comunque, di elementi indubbiamente musicali e non pre-musicali, il cui legame con lo schermo si ferma all'accompagnamento dell'immobilità temporanea dell'immagine.

41. Als Ich Tot War

Un morto ritorna

Produzione: Projections-AG Union, Germania, 1916

Regia: Ernst Lubitsch

Sceneggiatura: Ernst Lubitsch

Intepreti: Ernst Lubitsch, Louise Schenrich, Lanchen Voss, Julius Falkenstein

Fonte copia: Slovenski Gledaliski in Filmski Muzej

Formato: 35mm

Metraggio: 760 metri

Velocità: 18 fps

³⁸¹ Bill Stamets, "On Film: Bringing A Revolutionary Back To Life", Chicago Reader, 14 gennaio 1999. Traduzioni mie delle citazioni.

Durata: 37' circa

Musica originale di Urban Koder

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 18 ottobre 1995.

Sassofono tenore e clarinetto, Marco Lednik; pianoforte, Bojan Gorisek

La partitura dal piccolo organico concepita per *Als Ich Tot War*, file di Lubitsch perduto sino al 1994 e ritrovato in quell'anno da Enno Patalas, nel corso di una ricerca coadiuvata dal Museo del Cinema di Lubiana, è di una semplicità confacente al tono leggero della storia. Si tratta di una musica scandita da brevi sezioni di commento d'atmosfera, senza *leitmotiv* e di una flessibilità d'associazione audiovisiva che fa pensare talvolta all'improvvisazione. In effetti, il tratto improvvisativo sembra presente, da una parte, dalla scelta di non sfruttare tutti i potenziali sincroni offerti dall'azione di Lubitsch, ad esempio quelli visibili nelle scene dove il regista stesso interpreta un uomo che si traveste e inizia a lavorare come maggiordomo nella sua stessa casa. D'altro canto, le melodie spianate, spesso sostenute da minimi sostegni armonici forniti da arpeggi del pianoforte, sono di un'ampiezza e di una regolarità che lascia intuire l'operazione di scrittura presente dietro la musica.

L'illustrazione musicale s'interrompe bruscamente col film, al quale manca il finale. Sullo schermo nero, tuttavia, la musica riprende dopo qualche istante, per offrire un breve congedo.

42. The Gold Rush

La febbre dell'oro

Produzione: United Artists, USA, 1924

Regia: Charles Chaplin

Sceneggiatura: Charles Chaplin

Fotografia: Roland Totheroh

Montaggio: Charles Chaplin

Prima proiezione: New York, Mark Strand Theatre, 16 agosto 1925

Intepreti: il cercatore solitario: Charles Chaplin; Georgia: Georgia Hale; Big Jim McKay: Mack Swain; Black Larsen: Tom Murray; Hank Curtis: Henry Bergman; amica di Georgia: Betty Morrissey; Jack Cameron: Malcolm Waite; Johna Rand, Albert Austin, Heinie Conklin, Allan Garcia, Tom Wood

Fonte copia: Roy Export Company Establishment

Formato: 35mm

Metraggio: 2357,32 metri

Velocità: 22 fps

Durata: 93' circa

Musica originale di Charles Chaplin (1942) arrangiata da Carl Davis

Prima esecuzione: 1992

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 21 ottobre 1995.

Camerata Labacensis diretta da Carl Davis

In analogia con quanto già fatto per *City Lights*, Carl Davis ha effettuato un'operazione di ricostruzione basata sugli originali del regista anche nel caso di *The Gold Rush*. Tuttavia, in questo caso le fonti storiche su cui lavorare avevano una qualità ed una storia differente. Mentre nel caso di *City Lights* Davis infatti dovette arrangiare una musica che comunque

tornava ad essere abbinata alla stessa versione della pellicola per la quale essa era stata concepita, per *The Gold Rush* la musica originariamente pensata da Chaplin per la distribuzione del film in forma sonora (senza didascalie e con alcune scene alterate) è stata abbinata ad un restauro, prodotto da Kevin Brownlow e David Gill per Photoplay Productions, della versione muta del 1925.

Il percorso che ha portato alla nuova stesura della musica del 1942 si è mosso in parallelo al complesso lavoro di collazione di materiali e ricostruzione riguardante la pellicola,³⁸² senza tuttavia influenzare il restauro in maniera significativa. Davis, lavorando su documentazione proveniente dagli archivi Chaplin di Montreux, ha in effetti prodotto il suo arrangiamento dopo il completamento delle operazioni di restauro. Le differenze dalla musica per il film sonoro non sembrano a prima vista sostanziali; ovvero, non sono sostanziali in quanto a materiale tematico, prevedendo tutt'al più un ingrossamento moderato della compagine orchestrale. Eppure, vi è almeno una differenza importante tra la ricostruzione di Davis e l'originale del 1942, e risiede non tanto nel contenuto, quanto nell'interpretazione della musica. In diversi casi, infatti, a causa dell'ingresso della voce narrante di Chaplin, taluni passaggi musicali erano nel 1942 riservati ad un ruolo di secondo piano, venendo in realtà sopraffatti, nella percezione dello spettatore, dall'elemento verbale. Nel passaggio alla pellicola muta, la gerarchia "vococentrica", per dirla con Michel Chion,³⁸³ del cinema sonoro scompare del tutto, e la musica non ha più alcun antagonista acustico: non pochi episodi musicali sono così potuti venire finalmente alla ribalta, trasformando l'equilibrio della tessitura

³⁸² Sull'argomento si veda Kevin Brownlow, David Gill, "Notes on the Restoration of *The Gold Rush*", in *Program Notes*, libretto di sala per la proiezione di *The Gold Rush* alla Davies Symphony Hall, San Francisco, aprile 2010 (1992).

³⁸³ Chion, *La voix au cinéma*, Parigi, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 15.

musicale senza che tuttavia ad essa fosse aggiunta una sola nota. Il lavoro creativo di Davis, in queste occasioni, non si è svolto allora a tavolino, con carta e matita, bensì con la bacchetta sul podio da direttore: descrivendo cioè un fraseggio che valorizzasse l'estensione della musica in quei passi prima "sacrificati" alla parola. Il risultato, richiedendo alla musica ampiezze espressive diverse e rivelando nuovi rapporti relativi tra le parti e il tutto di un determinato passaggio, può a buon diritto definirsi di composizione, benché condotta con gli strumenti dell'interpretazione musicale.

Riflettendo il sempre più intenso interesse di Chaplin per la scrittura musicale, di cui sono testimoni le partiture scritte dal regista per i propri film a partire dagli anni trenta, la composizione del 1942 per *City Lights* ha una fisionomia ben diversa da quella di una compilazione di brani preesistenti; una compilazione come quella approntata dallo stesso Chaplin, con Carli Elinor, per il film del 1925. La musica invece è qui prevalentemente originale, concepita da Chaplin con l'aiuto dell'orchestratore Max Terr, ed utilizza una commistione sofisticata di funzioni di commento e d'accompagnamento, riflettendo le possibilità di aderenza sincronica alla pellicola offerte dalla tecnologia del sonoro. Si veda, ad esempio, la sequenza in cui si mostra l'arrivo del personaggio di Chaplin alla baracca nel pieno della tempesta. Un passaggio furioso e cromatico dei fiati e dei violini racconta, con funzione d'accompagnamento, il turbinio incessante del vento; e quando un cumulo di neve cade dal tetto della costruzione e piomba su Chaplin, seppellendolo, un glissando orchestrale realizza un effetto di vero e proprio *mickeymousing*. Sorpreso dal rumore, il fuorilegge Black Larson, l'occupante della baracca, si avvicina alla finestra per guardare fuori; la musica migra allora verso una funzione di commento, tuttavia sempre

finemente sincronizzato, poiché si riesce a cogliere l'attimo della sorpresa con brusche terzine ascendenti, e poi il successivo atteggiamento circospetto con la medesima figurazione ritmica, ma ora rallentata e portata a muoversi in senso discendente. Nel frattempo, Chaplin si rialza e cerca la porta della baracca mentre un'altra figura discendente segue l'azione; ma stavolta il timbro non è, come nel caso di Larson, quello di violoncelli e contrabbassi, ma quello dei fiati. Larson, sospettando l'arrivo delle forze dell'ordine, si è appostato con il suo fucile, pronto a sparare; e puntualmente riemerge il commento di violoncelli e contrabbassi, coadiuvati stavolta dai corni con sordina. Quando Chaplin entra nella baracca, il commento musicale si apre in una funzione leitmotivica, intonando il motivo che segnerà il cercatore solitario per il resto del film.

Di simili alternanze funzionali è ricolmo tutto il film, il quale richiede agli esecutori una cura maggiore del solito nel ricercare sincronie dinamiche e d'atmosfera basate su intervalli temporali anche molto minuti.

Sono in verità presenti anche alcuni frammenti di composizioni di repertorio, in rispetto delle più tradizionali convenzioni di repertorio. A parte canzoni popolari come "Comin' Thro the Rye", "For He's A Jolly Good Fellow" e "Auld Lang Syne", si notano tuttavia almeno un paio di citazioni peculiari. Una proviene dalla *Romanza op. 118 n. 5* di Johannes Brahms, trascritta per archi: un riferimento colto che si trasforma in commento alle situazioni di maggior coinvolgimento emotivo per il personaggio di Chaplin, a partire primo momento in cui questo vede Georgia. L'altro riferimento è più elusivo, non essendo esattamente letterale e non essendo accreditato da Chaplin: il tema che apre il film, e che ricorre più di una volta all'interno di esso come cifra emotiva

appassionata, è estremamente simile al primo tema del *Concerto per violino e orchestra op. 61* di Sir Edward Elgar.

1996

Pordenone, 12-19 ottobre

XV edizione

43. Peter Pan

Produzione: Famous Players-Lasky Corporation, USA, 1924

Regia: Herbert Brenon

Sceneggiatura: Willis Goldbeck, da Peter Pan di James M. Barrie

Fotografia: James Howe

Prima proiezione: 29 dicembre 1924

Intepreti: Peter Pan: Betty Bronson; Capitan Uncino: Ernest Torrence; Wendy: Mary Brian; John: Jack Murphy; Michael: Philippe De Lacy; signora Darling: Esther Ralston; signor Darling: Cyril Chadwick; Campanellino: Virginia Brown Faire; Giglio Tigrato: Anna May Wong; Nana: George Ali

Fonte copia: George Eastman House, Rochester. Restauro eseguito da David Pierce presso i Walt Disney Studios

Formato: 35mm

Metraggio: 2765,76 metri

Velocità: 19,5 fps

Durata: 124' circa

Musica originale di Phil Carli

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 12 ottobre 1996.

Flower City Society Orchestra diretta da Phil Carli

In appropriato accordo con il tono favolistico del *Peter Pan* di Brenon, Phil Carli (improvvisatore al pianoforte attivo a Le Giornate del Cinema Muto sin dai primi anni novanta) ha ideato una partitura musicale di struttura

semplice e di immediata efficacia drammaturgica. Il linguaggio cameristico, il cui riferimento pare esser quello di un romanticismo tranquillo, essenziale nel linguaggio e di idee melodiche di carattere poco spiccato, segue l'azione con uno stringato sistema di *leitmotiv* assegnati ai protagonisti, con occasionali sincroni ad enfattizzazione della mimica (si veda l'episodio in cui Peter Pan invita i tre fratelli Darling a volare, ma essi, dopo la preparazione, ricadono rovinosamente sui loro letti: Carli risolve la situazione nella maniera più naturale e tradizionale, ossia con un rullo di tamburi in crescendo ed una progressione rapidamente modulante nella fase di "preparazione", e con un accordo finale in fortissimo segnalante la caduta ed il suo effetto buffo). Regolari poi le allusioni di livello interno, prive tuttavia di sincronia stretta, come il suono dell'orologio a cucù nella scena d'apertura realizzato da semplici intervalli di terza intonati dai fiati, il flauto suonato da Peter Pan, il ticchettio della sveglia ingoiata dal coccodrillo che perseguita Capitan Uncino, o realizzazioni di musiche indicate dalle didascalie perché cantate da personaggi in scena ("America", ad esempio quando Wendy dice ai bimbi sperduti che le loro vere madri vorrebbero vederli affrontare la morte come veri gentiluomini americani).

44. Beau Geste

Produzione: Paramount Famous Lasky Corporation / Paramount, USA, 1926

Regia: Herbert Brenon

Sceneggiatura: Paul Schofield, su adattamento di Herbert Brenon e John Russell, dal romanzo di Percival Christopher Wren

Fotografia: J. Roy Hunt

Montaggio: Julian Johnson

Direzione artistica: Julian Boone Fleming

Prima proiezione: 1° agosto 1926

Intepreti: Michael "Beau" Geste: Ronald Colman; Digby Geste: Neil Hamilton;
John Geste: Ralph Forbes; Lady Patricia Brandon: Alice Joyce; Isabel: Mary
Brian; Sergente Lejaune: Noah Beery; Maggiore De Beaujolais: Norman Trevor;
Boldini: William Powell; Maris: George Regas

Fonte copia: Library of Congress, Washington

Formato: 35mm

Metraggio: 2852,32 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 125' circa

Illustrazione originale di Hugo Riesenfeld

Musica utilizzata per la presentazione a Pordenone: Bruno Cesselli

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema
Verdi, 19 ottobre 1996.

ZerOrchestra (sassofoni, Francesco Bearzatti e Gaspare Pasini; flauto: Massimo
De Mattia; trombone, Mario Costalonga; trombe, Mauro Costalonga e Mario
Civettini; clarinetto, Didier Ortolan; contrabbasso, Romano Todesco; batteria,
Nevio Basso; percussioni: Luca Grizzo; vibrafono, Saverio Tasca; pianoforte,
Bruno Cesselli).

La proiezione di *Beau Geste* accompagna al debutto a Le Giornate del
Cinema Muto una compagine strumentale fortemente radicata sul
territorio di Pordenone, essendo costituita da artisti locali con un retroterra
generalmente nell'improvvisazione e nell'interpretazione jazz. Tali radici
artistiche della ZerOrchestra sono evidenti, all'ascolto dell'illustrazione per
Beau Geste conservata in videocassetta presso la Cineteca del Friuli, per
quanto purtroppo il nastro sia in cattive condizioni ed in molti passi l'audio
sparisca quasi completamente. Si avverte infatti una tendenza
dell'Orchestra a costruire il discorso musicale costruendo progressioni
armoniche o archi melodici su ostinati ritmici di sostegno, muovendosi

dunque in maniera molto evidente in quel territorio di confine tra scrittura ed improvvisazione che si è detto essere caratterizzante dell'estetica compositiva per il muto. Quello del jazz è senz'altro uno dei linguaggi più adatti a cogliere questo particolare equilibrio, ed è in effetti ancor oggi usuale vedere gruppi dediti a tale stile impegnati accanto a film muti; a Pordenone è invece solo con la ZerOrchestra che il jazz afferma in maniera più esplicita la sua presenza musicale nel repertorio della manifestazione, altrimenti caratterizzato da un livello stilistico medio dato da un generico stile neoromantico con venature popolaesche all'occorrenza, a cui in precedenza solo incursioni minimaliste come quelle di Wim Mertens avevano offerto un'alternativa fortemente caratterizzata (anche se di esiti non felicissimi dal punto di vista audiovisivo).

Nell'ambito del rapporto col film, il lavoro di Cesselli mantiene una certa distanza dall'azione, giocando spesso su commenti emotivi che la modularità ritmica fa talvolta indugiare in funzioni "ponte" (come nella lunga sequenza iniziale che introduce la Legione straniera ed il forte in fiamme). La chiave drammaturgica del film è però il suono delle trombe, la cui presenza è data da un elemento di importanza cardinale per la storia: il gioco infantile del "funerale vichingo" che Beau Geste fa con i suoi fratelli da bambino, durante il quale una barchetta in fiamme è lasciata alla deriva mentre Digby, fratello di Beau, soffia solenne dentro una trombetta giocattolo. Nel ricordo di quel gioco, Digby adulto darà fuoco al forte dove troverà il fratello morto, suonando ancora una volta la tromba. Quel timbro strumentale è l'unica allusione diegetica che Cesselli si permette, mai comunque nel tentativo di mimare l'azione sullo schermo, ma invece inserendo il suono in maniera libera durante le scene in cui esso viene implicato dall'immagine, ed eventualmente proseguendolo oltre tali scene per offrire maggiore continuità all'articolazione narrativa.

L'esclusività del riferimento diegetico, in un film dove molte altre occasioni avrebbero potuto spingere al sincrono (colpi di frusta, spari e simili), enfatizza l'importanza espressiva della scelta sonora.

1997

Pordenone, 11-18 ottobre

XVI edizione

45. The Birth of a Nation

Nascita di una nazione

Produzione: David Wark Griffith, USA, 1915

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: David Wark Griffith, e Frank E. Woods, sulla base del copione *The Clansman* e il romanzo *The Leopard's Spots* di Thomas F. Dixon

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer

Montaggio: David Wark Griffith, Joseph Henabery, James Smith, Rose Smith, Raoul Walsh

Direzione artistica: Clifford Pember, Charles O. Seessel

Costumi: Robert Goldstein, Clare West

Prima proiezione: Los Angeles, Clunes Auditorium, 8 febbraio 1915

Intepreti: Colonnello Ben Cameron: Henry Walthall; Margaret Cameron: Miriam Cooper; Flora Cameron: Mae Marsh; Dottor Cameron: Spottiswoode Aiken; signora Cameron; Josephine Crowell; Austin Stoneman: Ralph Lewis; Elsie Stoneman: Lillian Gish; Phil Stoneman: Elmer Clifton; Tod Stoneman: Robert Harron; Lydia Brown: Mary Alden; Silas Lynch: George Seigmann; Gus: Walter Long; Jeff: Wallace Reed; Wade Cameron: J. A. Beringer; Duke Cameron: Maxfield Stanley; Mammy: Jennie Lee; Abraham Lincoln: Joseph Henabery; John Wilkes Booth: Raoul Walsh; Generale Ulysses S. Grant: Donald Crisp; Generale Robert E. Lee: Howard Gaye; Nelse: William De Vaull; Jake: William Freeman

Fonte copia: restauro curato dalla Photoplay Productions condotto sull'edizione del 1921 con i viraggi originali

Formato: 35mm

Metraggio: 3454,91 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 190' circa

Illustrazione originale di Joseph Carl Breil (e David Wark Griffith) adattata da John Lanchbery

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 18 ottobre 1997.

Camerata Labacensis diretta da John Lanchbery

«Un tentacolare, caleidoscopico centone [...] [in cui], com'è vero anche per la maggior parte delle partiture americane per il cinema muto, i frammenti non si mettono sempre assieme in una maniera piacevole per le orecchie del musicista o dell'appassionato di musica».³⁸⁴ Così Martin Marks definì nel 1997 la musica di Joseph Carl Breil per *The Birth of a Nation*, in quella che è ancora oggi la più vasta e dettagliata analisi condotta sull'argomento e a cui si rimanda per un commento approfondito sui contenuti musicali della partitura e sul rapporto della stessa con il film. Si può solo aggiungere che in quest'analisi manca, in maniera a dire il vero sorprendente, un riferimento ad uno dei tratti musicali che nella musica di Breil vanno maggiormente ad agire in contrasto con la tendenza di questa compilazione alla dispersione.

Una delle scelte audiovisive più celebri operate da Griffith e Breil risiede nell'abbinamento tra la *Cavalcata delle Valchirie* di Richard Wagner ed il Ku-Klux-Klan. Il brano, essendo inteso come *leitmotiv*, non compare sino al momento in cui il Ku-Klux-Klan si costituisce ed entra nella narrazione, ossia nel secondo atto del film. Eppure, quel culmine musicale sembra

³⁸⁴ Marks, *op. cit.*, pp. 142-143. Traduzione mia.

evidentemente anticipato da almeno altri due *leitmotiv*, stavolta non frutto di scelte di repertorio ma creati appositamente da Breil.

Si tratta del tema principale dedicato ad Austin Stoneman, uomo politico intenzionato ad abolire la schiavitù (e per questo, vista l'ottica del film, visto come personaggio negativo) e del secondo tema per Flora Cameron. Marks fa notare³⁸⁵ come i due temi siano affini per via di un legame melodico: il tema di Stoneman è costituito da piccoli archi melodici contenuti in un intervallo di terza minore, dove la nota più acuta è raggiunta con una nota di passaggio, per gradi congiunti, e poi abbandonata per salto discendente, esattamente come accade (con metrica diversa) nel secondo tema per Flora. Il motivo è da leggersi certamente nel rapporto esistente fra le posizioni politiche di Stoneman e l'aggressione che, nel finale, Flora subisce da Gus, un uomo di colore. Eppure, Marks non nota come entrambi i motivi siano interessati da un'altra, significativa relazione tematica. Anche il motivo con cui si apre la *Cavalcata delle Valchirie* è caratterizzato da figurazioni che stanno entro un intervallo di terza minore, e che salgono progressivamente. Il modello ritmico della *Cavalcata* (nota con punto – due note brevi – due note lunghe) è inoltre estremamente affine a quello dei temi di Stoneman e Flora (nota con punto – nota breve . due note lunghe). Che Breil abbia scelto, nei temi dell'antagonista e della ragazza che si troverà in pericolo all'apice narrativo del film, di prefigurare la risoluzione dei conflitti innescati da questi agenti narrativi, appare una possibilità ragionevole e supportata dalle evidenze musicali di cui si è detto.

³⁸⁵ *Idem*, p. 150.

John Lanchbery ha curato di amalgamare meglio la transizione tra i brevi episodi frammentari concepiti da Breil, intervenendo con transizioni scritte personalmente ed aggiustamenti nella scrittura orchestrale.

The Birth of a Nation è l'unica produzione musicale del 1997 prevedente esecuzione dal vivo di una partitura.

Il film, con la musica di Lanchbery, è stato distribuito in VHS da Photoplay Productions

1998

Pordenone, 10-17 ottobre

XVII edizione

46. Stachka

Sciopero

Produzione: Goskino e Proletkul't, URSS, 1925

Regia: Sergej M. Ejzenštejn

Sceneggiatura: Valeri Pletnyov, Sergej M. Ejzenštejn, Ilya Kravchunovsky,
Grigori Aleksandrov

Fotografia: Eduard Tissé, Vasili Khvatov, Vladimir Popov

Direzione artistica: Vasili Rakhals

Prima proiezione: 28 aprile 1925

Intepreti: Grigori Aleksandrov, Maxim Strauch, Mikhail Gornarov, Judith Glizer,
Boris Yurtsev, Aleksander Antonov, I. Ivanov, Anatoli Kuznetsov, M. Mamin,
Vladimir Uralsky, Vera Yanukova

Fonte copia: Gosfilmofond of Russia, George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 1935,78 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 95' circa

Musica originale di Terry Donahue, Ken Winokur, Roger Miller (Alloy Orchestra)

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Cinema
Verdi, 10 ottobre 1998.

Alloy Orchestra

Il centenario di Sergej Ejzenštejn incide in maniera significativa sulla
programmazione de Le Giornate del Cinema Muto, che nel 1998 si aprono

con la proiezione di una nuova copia di *Stachka*, stampata direttamente dai negativi d'archivio del Gosfilmofond e con un montaggio leggermente diverso rispetto alle copie in circolazione sino a quel momento.

Dell'illustrazione musicale si occupa nuovamente la Alloy Orchestra, con una produzione che, tramite Paolo Cherchi Usai ed il sostegno del Telluride Film Festival, costituisce una nuova anteprima esclusiva per Pordenone e conferma la collaborazione tra la formazione americana ed il festival, che nel 1995 si era inaugurata proprio con un film sovietico (*L'uomo con la macchina da presa*). La formazione nel 1998 è tuttavia cambiata, con il tastierista Roger Miller a sostituire il prematuramente scomparso Caleb Sampson.

L'opzione interpretativa scelta dalla Alloy Orchestra è stata, per stessa ammissione del percussionista Ken Winokur,³⁸⁶ analoga a quella adottata per *L'uomo con la macchina da presa*: un'enfatizzazione del ritmo visivo operata tramite il ricorso ad accompagnamenti percussivi continui, in questo caso con una potenza sonora ed un'accumulazione timbrica superiore a quella messa in gioco nel film di Vertov.

Questa disposizione fa sì che nel corso dell'intero film l'orchestra vada sostanzialmente alla ricerca dei momenti in cui innestare cambi ritmici negli ostinati, trovandoli nella maggior parte dei casi in tutte quelle scene dove si introducono macchinari in attività. Su questi ostinati si muovono semplicissime imbastiture armoniche suonate dalla tastiera, le quali non hanno rilievo leitmotivico. Il proseguire dell'azione non è generalmente tradotto in musica in maniera minuziosa: gli ostinati ritmici possono però

³⁸⁶ Si veda il catalogo *Le Giornate del Cinema Muto 1998*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1998, s. n. p.

trovare motivo d'interruzione in significative alternanze narrative date dal montaggio, come nella sequenza della carica della polizia, dove l'impulso ritmico si placa su cupi accordi della sola tastiera quando il regista mostra gli amministratori a pranzo, intenti a spremere un'arancia dal chiaro significato metaforico. Il risultato è un'unione audiovisiva dominata da lunghe funzioni "ponte", sorrette sufficientemente da funzioni di commento, ed innervate da una potente carica motoria, che si rispecchia adeguatamente in quella del film, data dal montaggio e dal dinamismo delle sequenze, più che dai suoi contenuti.

Il film con la musica della Alloy Orchestra è disponibile in DVD da Image Entertainment (2000).

47. The Iron Horse

Il cavallo d'acciaio

Produzione: Fox Film Corporation, USA; 1924

Regia: John Ford

Sceneggiatura: Charles Kenyon, su soggetto di Charles Kenyon e John Russel, didascalie di Charles Darnton

Fotografia: George Schneiderman

Prima proiezione: New York, 28 agosto 1924

Intepreti: Dave Brandon: George O'Brien; Miriam Marsh: Madge Bellamy; Abraham Linclon: Charles Edward Bull; Peter Jesson: Cyril Chadwick; Thomas Marsh: Will Walling; Sergente Slattery: Francis Powers; Caporale Casey: J. Farrell MacDonald; Soldato Schultz; James Welch; Colonnello William F. "Buffalo Bill" Cody: George Wagner; Deroux: Fred Kohler sr.; giudice Haller: James Marcus; Ruby: Gladys Hulette; Generale Dodge: Wlater Rogers; Wild Bill Hickok: John Padjan; Maggiore North: Charles O'Malley

Fonte copia: Photoplay Productions

Formato: 35mm

Metraggio: 3010,81 metri

Velocità: 21 fps circa

Durata: 133' circa

Musica originale di Ernö Rapée

Musica utilizzata per la presentazione a Pordenone: John Lanchbery

Prima esecuzione: Londra, Sadler's Wells Theatre, novembre 1994

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 17 ottobre 1998

Camerata Labacensis diretta da John Lanchbery

La proiezione di *The Iron Horse* conclude, nel 1998, sia Le Giornate del Cinema Muto che la speciale sezione del festival "Caccia alla Fox", dedicata ai film della casa di produzione americana. Per la presentazione si è ricorso ancora una volta alla Photoplay Productions di David Gill e Kevin Brownlow, ed in particolare ad una produzione del 1994 che offre l'opportunità di ospitare una seconda volta a Pordenone il compositore John Lanchbery (dopo *The Birth of a Nation* nel 1997).

Pur esistendo un'illustrazione musicale di Ernö Rapée, Lanchbery ha stavolta scelto di non riutilizzare suggerimenti musicali d'epoca per provvedere alla composizione di una nuova partitura completa, facendo tutt'al più uso di occasionali citazioni di canzoni popolari.

I rapporti audiovisivi sono di taglio tradizionale: partendo da uno stile orchestrale di impronta neoromantica, mosso da temi dall'architettura semplice ma dal piglio scattante ed eroico (con frequenti salti melodici, figurazioni ascendenti e ritmi puntati), Lanchbery ha costruito una relazione con l'immagine basata su un bilanciamento attento di funzioni

d'accompagnamento e di commento, curando in particolare gli abbinamenti emotivi tra clima musicale ed atmosfera della storia raccontata. Un elemento d'interesse, che appare sin dall'*ouverture* musicale accompagnante i titoli di testa, è l'allusione al suono degli stantuffi di un treno, orchestrato utilizzando una sovrapposizione progressiva di figurazioni ritmiche regolari in tempo binario (rese prevalentemente da strumenti a percussione). L'episodio musicale tuttavia è di commento, e non di accompagnamento, nella maggior parte dei casi; perché se anche è vero che Lanchbery non si è fatto sfuggire le occasioni in cui tale idea ritmica poteva essere esplicitamente abbinata alla presenza del treno in scena, si ritrovano anche un numero significativo di occasioni in cui il treno è solo citato, come argomento di un discorso o come tema implicito di una scena. In questo senso, quel ritmo enunciato nell'*ouverture* è *leitmotiv* del cavallo d'acciaio che dà titolo al film – attuando così, nei casi in cui esso appare effettivamente assieme all'immagine del treno, una funzione meta diegetica (simultaneamente di accompagnamento e commento/*leitmotiv*).

Del film, con la musica di Lanchbery, esiste un'edizione in DVD a cura del British Film Institute (2002).

1999

Sacile, 9-16 ottobre

XVIII edizione

48. Juha

Produzione: Sputnik OY, Finlandia, 1999

Regia: Aki Kaurismäki

Sceneggiatura: Aki Kaurismäki, dal romanzo di Juhani Aho

Fotografia: Timo Salminen

Montaggio: Aki Kaurismäki

Prima proiezione: Festival Internazionale del Cinema di Berlino, 13 febbraio 1999

Intepreti: Juha: Sakari Kuosmanen; Marja: Kati Outinen; Shemeikka: André Wilms; guidatore: Markku Peltola; sorella di Shemeikka: Elina Salo; donna di Shemeikka: Ona Kamu; donna di Shemeikka: Outi Mäenpää; donna di Shemeikka: Tuire Tuomisto; ballerina: Tatiana Soloviova; capo della polizia rurale: Esko Nikkare; guardia del corpo: Jaako Talaskivi; cane di Juha: Piitu

Formato: 35mm

Durata: 78' circa

Musica originale di Anssi Tikanmäki

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 1999

Anssi Tikanmäki Orchestra diretta da Anssi Tikanmäki

Un cambiamento drastico nell'organizzazione de Le Giornate del Cinema Muto si accompagna ad una novità assoluta nella programmazione del festival: la prima presentazione di un pellicola contemporanea, e non di un restauro e o di una copia preservata, avviene ad apertura dell'edizione

1999 nel Teatro Zancanaro di Sacile, e non più nel Teatro Verdi di Pordenone, destinato ad essere demolito e sostituito da un nuovo edificio.

I motivi per cui *Juha* è stato accolto nel programma de Le Giornate sono evidenti: il film è a tutti gli effetti muto, e dotato di un retroterra narrativo (il romanzo *Juha* di Juhani Aho) da cui il muto aveva già attinto, con una pellicola di Mauritz Stiller (*Johan*, 1921) proposta dal festival sempre nel 1999. La regia di Kaurismäki sfrutta coerentemente il tipico linguaggio del cinema dei tardi anni venti, con didascalie esplicative, dialoghi talvolta intellegibili dal labiale degli attori e recitazione pantomimica dai contrasti emotivi netti.

Dal punto di vista musicale, d'altro canto, *Juha* appare meno rispettoso degli stili d'epoca. C'è, occorre riconoscere, una consistente osservanza del rapporto tra musica ed immagine, con un effetto di costante risonanza tra le due componenti dello spettacolo che rimanda senz'altro alla tipica estetica della musica per il muto. Eppure, si effettua una scelta radicale nel selezionare una scrittura che pare guardare a certo rock "sinfonico" (il cosiddetto *progressive rock*, per alcuni versi), il quale forse vuol essere cifra della "modernità" a cui *Juha* effettivamente appartiene; il tempo in cui la storia è ambientato è del resto sì imprecisato, ma comunque posteriore al termine dell'era del muto (sono presenti autoveicoli sicuramente posteriori agli anni quaranta). In aggiunta a questo rock dominato da *leitmotiv* di facile individuazione, abbinati tendenzialmente ai singoli personaggi, è tuttavia presente un commento sonoro che all'estetica del muto è completamente alieno: sonorizzazioni realistiche e perfettamente sincronizzate di scene dal peso narrativo determinante. La più significativa è quella in cui il contadino Juha, meditando di vendicarsi dell'uomo di città Shemeikka, che ha sedotto e portato via sua moglie Marja, affila una

scure e si rade con un rasoio elettrico. In tale circostanza la musica scompare, sostituita da un accompagnamento da film sonoro, basato su rumori realistici. Così, l'inaccessibilità al livello interno che si è detta essere connaturata al muto viene meno, rendendo l'estetica della pellicola a tutti gli effetti ibrida. L'ibridismo si manifesta anche nell'apparizione di eventi sonori dalle qualità di cui si è detto anche in scene dove la musica è presente, quali il confronto finale tra Juha e Shemeikka, dove si odono i suoni delle porte che quest'ultimo chiude nel tentativo di difendersi dall'aggressione del contadino, e soprattutto si percepiscono i colpi di pistola che egli spara contro l'uomo armato di ascia. Infine, benché all'inizio del film si fosse presentato un tipico caso di allusione musicale di livello interno, con la melodia suonata da una fisarmonica in scena resa in maniera libera tramite l'accompagnamento musicale, e poi raccolta dal livello esterno in funzione di commento, esiste un caso in cui la presenza di una cantante intonante *Le temps des cerises* è sonorizzata con perfetta rispondenza al labiale e con durata perfettamente calibrata con quella dell'esecuzione visibile.

Il film è stato pubblicato nel 2004 in DVD, in Danimarca, da Sandrew Metronome Video.

49. The Kid Brother

Il fratello minore

Produzione: The Harold Lloyd Corporation, USA, 1927

Regia: Ted Wilde

Sceneggiatura: John Grey, Lex Neal, Howard Green, da un soggetto di John Grey, Tom Crizer, Ted Wilde

Fotografia: Walter Lundin

Montaggio: Allen McNeil

Prima proiezione: 22 gennaio 1927

Intepreti: Harold Hickory: Harold Lloyd; Mary Powers: Jobyna Ralston; Jim hickory: Water James; Leo Hickory: Leo Willis; Olin Hickory: Olin Francis; Sandoni: Constantine Romanoff; "Flash" Farrell: Eddie Boland; Sam Hooper: Frank Lanning; Hank Hooper: Ralph Yearsley; Gus Leonard: Gus Leonard

Fonte copia: Photoplay Productions

Formato: 35mm

Metraggio: 2332,94 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 82' circa

Musica originale di Carl Davis

Prima esecuzione: 1990

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 16 ottobre 1999

Camerata Labacensis diretta da Carl Davis

Il lavoro di Carl Davis su *The Kid Brother* riconferma alcuni dei tratti tipici dello stile del compositore: un'architettura leitmotivica semplice, basata su pochi temi le cui elaborazioni consistono più che altro in cambi di strumentazione assecondanti l'atmosfera della narrazione; uno stile

basilamente neoromantico, fortemente melodico, con venature popolari e jazz; un'articolazione della storia in archi audiovisivi compatti, dotati di coerenza tematica interna; infine, un uso umoristico di effetti di sincronizzazione.

In *The Kid Brother*, Davis ha dichiarato di aver voluto ricostruire uno stile musicale vicino a quello delle «orchestre dei college».³⁸⁷ Al tempo stesso, si è cercato un parallelo con le sonorità dell'orchestra «pastorale» del balletto *Appalachian Spring* di Aaron Copland, rinforzata tuttavia nel settore delle percussioni, per restituire l'ambientazione montana della storia assieme al sostegno ritmico necessario a rendere sincroni ed effetti comici. Si sono usate, inoltre, significative citazioni di temi di repertorio: il tema riservato a Mary non è altro che la melodia della ballata folk Jenny Jenkins, lo spettacolo di magia a cui Harold assiste è commentato da una quadriglia. Compare inoltre anche il tema della canzone *Skip to My Lou*, mentre il principale episodio musicale legato al personaggio di Lloyd è quello che maggiormente si appoggia a stilemi jazzistici.

Nel 1999 è presentata a Pordenone anche la partitura di Davis per *The Wedding March* (1928) di Erich Von Stroheim, ma in forma di registrazione audio ad accompagnamento della proiezione.

³⁸⁷ Si veda il catalogo *Le Giornate del Cinema Muto 1999*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1999, s. n. p

2000

Sacile, 14-21 ottobre

XIX edizione

50. Speedy

A rotta di collo

Produzione: The Harold Lloyd Corporation, USA, 1928

Regia: Ted Wilde

Sceneggiatura: John Grey, Lex Neal, Howard Emmett Rogers, Jay Howe,
didascalie di Albert De Mond

Fotografia: Walter Lundin

Montaggio: Carl Himm

Direzione artistica: Liell K. Vedder

Prima proiezione: 7 aprile 1928

Intepreti: Harold "Speedy" Swift: Harold Lloyd; Jane Dillon: Ann Christy; "Pop"
Dillon: Bert Woodruff; Steven Carter: Brooks Benedict; Babe Ruth; W. S. Wilton:
Byron Douglas; poliziotto: Dan Wolheim; cuoco: Walter Hiers; esercente: Herbert
Evans; custode dello stadio: Ernie S. Adams; veteran della Guerra civile: Gus
Leonard; signora nell'auto: Josephine Crowell; chauffeur: James Bradbury, jr.;
malviventi: Bobby Dunn, James Dime; comparses: Hank Knight, Jack Hill, Sam
Lufkin

Fonte copia: The Harold Lloyd Film Trust

Formato: 35mm

Metraggio: 2343,91 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 85' circa

Musica originale di Carl Davis

Prima esecuzione: 1992

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 14 ottobre 2000

Camerata Labacensis diretta da Carl Davis

L'unica produzione musicale che nel 2000 presenta a Le Giornate del Cinema Muto l'esecuzione dal vivo di una partitura originale corrisponde anche con l'ultima partecipazione di Carl Davis al festival, prima del ritorno, a undici anni di distanza, con *The Wind*.

L'influsso jazz che nella musica di Davis si era manifestato per *The Kid Brother* diventa in *Speedy* predominante, così come generalmente l'uso di ritmi sincopati sostenuti da assoli melodici di sassofono o tromba. È un jazz "Dixieland" effervescente, che tenta molto probabilmente di catturare un'atmosfera sonora confacente all'ambientazione della pellicola, la quale presenta un'importante tratto nostalgico al di sotto degli aspetti più spiccatamente comici, come ha scritto Kevin Brownlow nel suo saggio pubblicato sul catalogo del festival:

La fine del cinema muto colse Harold Lloyd e Buster Keaton impegnati a rievocare con nostalgia un'America che stava rapidamente scomparendo. Uno degli ultimi film muti di Keaton era stato *Steamboat Bill jr. (Io... e il ciclone, 1928)* il cui protagonista era un vecchio battello fluviale. Nell'ultimo film muto di Lloyd, *Speedy (A rotta di collo, 1928)*, un vecchio tram tirato da cavalli giocava un ruolo di primo piano.³⁸⁸

Per il resto, il film non presenta tratti che vadano ad alterare la consueta, efficace commistione di accompagnamento (completo di sincroni

³⁸⁸ Brownlow, "Speedy", in *Le Giornate del Cinema Muto 2000*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2000, reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=4546

significativi, quali la realizzazione della campana del vecchio tram) e commento leitmotivico caratteristica di Davis.

2001

Sacile, 13-20 ottobre

XX edizione

51. Finis terrae

Produzione: Société Générale de Films, Francia, 1929

Regia: Jean Epstein

Sceneggiatura: Jean Epstein

Fotografia: Joseph Barthès, Goesta Kottula, Louis Née, R. Tulle

Prima proiezione: 19 aprile 1929

Intepreti: gli abitanti dell'Isola di Ouessant

Fonte copia: Cinémathèque Gaumont/Cinémathèque Française

Formato: 35mm

Metraggio: 1820 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 66' circa

Musica originale di Kristen Noguès

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 13 ottobre 2001

Arpa celtica: Kristen Noguès; chitarre: Jacques Pellen; cornamuse: Patrick Molard; violino: Jacky Molard

All'apertura di un nuovo decennio di programmazione, Le Giornate del Cinema Muto decidono, inconsuetamente, di affidare l'evento musicale d'apertura ad un gruppo cameristico invece che ad una compagine orchestrale. La fisionomia artistica del gruppo è a sua volta peculiare: si

tratta di un *ensemble* bretone, comprendente strumenti tradizionali guidati dall'arpa celtica di Kristen Nogués.

Il ritmo rarefatto del film, che rinuncia a sviluppi melodrammatici sottolineati e cerca la descrizione più che la narrazione, catturando la vita di reali pescatori d'alghe delle isole di Bannec con il pretesto d'un dramma minimo (l'infezione della ferita di un giovane e la necessità di ricorrere ad un medico che tuttavia si trova nell'isola vicina) dà ai musicisti l'occasione per un commento dagli aspetti drammaturgici molto particolari.

L'illustrazione di Nogués si apre a schermo nero, con una sorta di libero preludio dell'arpa, con formule probabilmente in larga parte improvvisate. Dopo quasi cinque minuti, l'inizio dei titoli di testa corrisponde alla graduale rivelazione del resto dell'organico, a partire dalla cornamusa, che introduce una frase melodica in sol minore dalla struttura più netta.

A seguito di questo, il racconto musicale continua a procedere su un livello separato da quello del film. I brani musicali non cercano mai, infatti, una corrispondenza tra il proprio contenuto espressivo e quello delle scene visibili. Non si può nemmeno parlare di funzioni "ponte", non esistendo momenti in cui la musica trova un aggancio con l'immagine, per poi distaccarsene tramite ripetizioni cicliche. L'unico legame tra film e musica sembra essere quello territoriale, vista la comune tematica bretone. Eppure, l'esistenza di un rapporto audiovisivo si afferma, paradossalmente, nell'esistenza di momenti di silenzio musicale assoluto in corrispondenza delle scene più drammatiche del film. È il caso dell'alterco iniziale, nel quale il giovane poi al centro della narrazione (Ambroise) subirà la ferita che lo farà ammalare. La negazione del sonoro

sembra essere agita in funzione della creazione di un disagio acustico, di un'attesa carica di tensione il cui senso equivale dunque a quello di una funzione di commento.

La videocassetta conservata presso la Cineteca del Friuli non permette purtroppo di cogliere tutti i dettagli della *performance*, essendo l'audio molto rovinato in più momenti.

52. Was Ist Los Im Zirkus Beely?

Il cerchio della morte

Produzione: Nero-Film AG, Germania, 1926

Regia: Harry Piel

Sceneggiatura: Max Bauer, dai romanzi *Das Geheimnis des Zirkus Barré* (1919/20) e *Der Reiter ohne Kopf* (1920/21)

Fotografia: Georg Muschner, Gotthard Wolf

Prima proiezione: Berlino, 14 gennaio 1927

Intepreti: Harry Peel: Harry Piel; Allan Kean: Charly Berger; gesture del circo: Eugen Burg; commissario Bull: Fritz Greiner; dottor Oskar Waldow: Erich Kaiser-Tizt; Rose Jackson: Ilona Karolewna; Robert Jackson: Ma Ralph-Ostermann; Anita De Moran: Hanni Weisse

Fonte copia: Cineteca Italiana

Formato: 35mm

Metraggio: 1818 metri (metraggio originale: 3549 metri)

Velocità: 20 fps

Durata: 79' circa

Musica originale di Nicola Perricone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 14 ottobre 2001

Clarinetto, Luca Rossi; violino, Silvia Bisagni; viola: Stefania Ferrari; violoncello: Chiara Novati; Contrabbasso: Nicola Perricone

Il catalogo de Le Giornate del Cinema Muto 2001 riporta una descrizione della partitura di Nicola Perricone per *Was Ist Los Im Zirkus Beely*:

Si tratta di una scrittura "a mosaico", che lavora su "tessere" sonore di piccole dimensioni accostate e giustapposte secondo una sobria dialettica sonora che può ricordare alla lontana alle musiche per film di Michael Nyman, anche se lo stile di Perricone - come sempre accade ai compositori di apprezzabile personalità - non somiglia davvero a quello di nessun altro.³⁸⁹

Effettivamente, alla visione il lavoro di Perricone sembra per l'appunto enfatizzare l'aspetto compositivo piuttosto che quello audiovisivo. Non si presta attenzione all'andamento narrativo, limitando le uniche coincidenze tra articolazione sonora e visiva all'apparizione di didascalie segnalanti la conclusione di una parte del film e l'inizio della successiva; oppure, alla descrizione emotiva di situazioni di tensione, rese indistintamente con un tremolo eseguito da tutti gli strumenti. Altrimenti, la musica procede per ostinati in cui un modello ritmico e melodico di base, spesso enunciato dal contrabbasso in pizzicato, viene ripetuto ciclicamente osservando però permutazioni nell'ordine dell'insieme di suoni dato in prima battuta. Un approccio sicuramente atipico ed ambizioso all'ambito della musica per il muto, che avrebbe richiesto tuttavia un ulteriore affinamento dell'idea di partenza, affinché essa potesse realmente dar luogo ad una strategia audiovisiva in senso proprio.

³⁸⁹ Matteo Pavesi, "Was Ist Los Im Zirkus Beely, Accompagnamento musicale", in *Le Giornate del Cinema Muto 2001*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2001, reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=4840

53. Orochi

Produzione: Bantsuma-Production, Giappone, 1925

Regia: Buntaro Futagawa

Sceneggiatura: Rokuhei Susukita

Fotografia: Seizo Ishino

Prima proiezione: 20 novembre 1925

Intepreti: Heisaburo Kuritomi: Tsumasaburo Bando; Hyozan Matsusumi: Misao Seki; Namie: Utako Tamaki; Shin'nojo Esaki: Kensaku Haruji; Nekohachi: Shigeyo Arashi; Ochiyo: Shizuko Mori; Kokichi: Kinnosuke Nakamura; Jirozo Akagi: Yoshimatsu Nakamura; Shinpachiro Namioka: momotaro Nakamura; Santa: Zne'ichiro Yasuda

Fonte copia: Matsuda Film Production

Formato: 16mm

Metraggio: 815,64 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 74' circa

Musica originale di Joji Yuasa, Katsumi Adachi, Otofumi Murai, Makiko Suzuki, Yuki Oshika (Coloured Monotone)

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 15 ottobre 2001

Coloured Monotone

Benshi: Midori Sawato

Il sistema di strategie audiovisive a cui si è fatto sinora riferimento per commentare brevemente le produzioni musicali de Le Giornate del Cinema muto deve essere necessariamente rimesso in discussione nel momento in cui si affronta una sonorizzazione effettuata per un film

giapponese quale *Orochi*, da interpreti per giunta provenienti dal medesimo ambito culturale dal quale la pellicola ha avuto origine.

Nel caso di *Orochi*, la sola presenza della *benshi* Midori Sawato, ossia di una commentatrice che legge ed espande il contenuto delle didascalie, interpretando il film in senso espressivo, contribuisce già a creare una scansione audiovisiva insolita rispetto al modello di *performance* adottato dal festival, basato sulle prassi della tarda era del muto, in cui la presenza di un lettore accanto allo schermo non era più una consuetudine diffusa. Ma comunque, anche se Le Giornate del Cinema Muto avessero, ipoteticamente, utilizzato talvolta lettori per le proprie presentazioni di pellicole, la distanza tra questi ed un *benshi* sarebbe comunque rimasta profonda, visto che dietro alla figura del *benshi* vi è una tradizione attoriale legata ad un particolare modello di teatro con burattini (*bunraku*) del tutto aliena al mondo occidentale.

Assodato questo, occorre poi dunque considerare i motivi risiedenti dietro alle particolari formule musicali utilizzate dal gruppo Coloured Monotone. Allo spettatore si presentano brevi brani, intonati da strumenti tradizionali e colorati da armonie su scale pentatoniche, conchiusi in se stessi e privi di sviluppo, vagamente associabili a funzioni di commento emotivo ma in genere indipendenti dall'articolazione minuta dell'azione. Tra un brano e l'altro, delle pause permettono l'espressione vocale della *benshi*, la quale recita tuttavia anche in contemporanea all'esecuzione dei musicisti.

Si fosse trattato di un film occidentale, il commento del Coloured Monotone sarebbe stato sommariamente descritto come un succedersi di funzioni deboli, tendenti a creare "ponti" tra momenti d'articolazione audiovisiva più stretta in cui il materiale sonoro che si lega alla

drammaturgia non è musicale ma verbale. Questo, tuttavia, sarebbe errato, poiché alle spalle dell'accompagnamento musicale per il muto giapponese non stanno le tradizioni audiovisive del teatro musicale, del melodramma o dell'opera lirica, bensì consuetudini derivanti dai repertori teatrali del *noh*, del *kabuki* e di altri spettacoli popolari. In questi ambiti, esisteva una pratica di performance musicale detta *hayashi*: nella sua forma più diffusa (*kage-bayashi*, dove la parola *kage*, che significa "ombra" indica una disposizione degli esecutori fuori dalla luce del palcoscenico), essa prevedeva l'utilizzo di un repertorio di formule musicali da utilizzarsi per identificare alcuni tratti essenziali della rappresentazione, come la natura dei principali personaggi e le situazioni in cui essi si trovano. Questo tipo di disposizione audiovisiva passò con facilità al muto, quando in Giappone il cinema, attorno al 1910, cominciò a soppiantare il teatro popolare *kabuki* e molti interpreti specializzati in *hayashi* finirono per essere impiegati nelle sale, durante le proiezioni.³⁹⁰

A prima vista, sembrano non esserci molte differenze tra lo *hayashi* e la tradizione occidentale. In realtà, esiste un tratto distintivo fondamentale: mentre in occidente la formula audiovisiva è generica, in Giappone essa è univoca. Ossia, se in occidente un musicista del muto deve accompagnare l'immagine di un uomo che corre, potrà utilizzare una quantità di brani di repertorio differenti, tutti caratterizzati da una certa rapidità d'esecuzione: la "formula" sta qui semplicemente nel trovare un campo semantico comune (velocità) tra immagine e musica. In Giappone, invece, una determinata compagnia dedicata allo *hayashi* possiederà *una sola formula*, oppure *un insieme di formule fissato una volta per tutte*, che

³⁹⁰ Si veda Kentaro Imada, "Sounds of Silent Movies", *Toyo Ongaku Kenkyu / Journal of the Society for Research in Asiatic Music*, vol. 65, 2000, pp. 33-53; "Aspects of Audiovisual Experience by the Exhibition of Silent Film: The Relationship between Sounds and Images in the First Decade of the 20th Century in Japan", *Philokalia / Journal of the Science of Arts*, vol. 21, pp. 15-34.

è per giunta esclusiva di quel gruppo di esecutori. Il repertorio formulaico, pur essendo basato su un linguaggio musicale diffuso, non è tratto da opere preesistenti e magari avulse dal contesto teatrale (o cinematografico); è invece creato all'interno dell'*ensemble*, assemblando insieme di centinaia di modelli ritmici, pezzi d'insieme o melodie solistiche. Precedentemente ad ogni performance, il musicista a guida del gruppo di *hayashi* preparava l'equivalente di un *cue sheet*, detto *tsukecho* o *kikkakecho*, seguendo il quale si sarebbero sfruttate le formule di repertorio.

Questo implica che ciascuno dei repertori formulari fissi andrebbe studiato separatamente: ogni gruppo di musicisti è, in un certo senso, un mondo a sé stante. A questo va aggiunta una diversa percezione dell'espressione sonora di sensazioni nella cultura giapponese, che rende per lo studioso occidentale alcune soluzioni audiovisive di difficile comprensione. Esistono, ad esempio, dei modelli percussivi ciclici che illustrano il suono di eventi che in occidente sono raramente sonorizzati, come il cadere al suolo dei fiocchi di neve (*kazaoto*): ciò deriva dall'esistenza di una sensibilità onomatopeica della cultura e della lingua giapponese enormemente più sviluppata rispetto a quella occidentale.

Nel passaggio al cinema, lo *hayashi* si contaminò con formule di accompagnamento più occidentali, facendo diventare meno stringente l'esclusività formulaica di cui si è detto ed aprendo a repertori basati su compagini strumentali meno radicate sul territorio giapponese, come bande d'otoni. La contaminazione dello *hayashi* è identificata con il termine *gekiban*.³⁹¹

³⁹¹ *Ibidem*.

54. East Side, West Side

Produzione: Fox Film Corporation, USA, 1927

Regia: Allan Dwan

Sceneggiatura: Allan Dwan, da un romanzo di Felix Riesenberg

Fotografia: George Webber

Prima proiezione: 9 ottobre 1927

Intepreti: John Breen: George O'Brien; Becka Lipvitch: Virginia Valli; "Pug" Malone: J- Farrell MacDonald; Channon Lipvitch: Dore Davison; signora Lipvitch: Sonia Nodalsky; Josephine: June Collyer; Gerrit Rantoul: John Miltern; Gilbert Van Horn: Holmes Herbert: giudice Kelly: Frank Dodge; Grogan: Dan Wolheim; membro della banda di Grogan: Johnny Dooley; poliziotto: John Kearney; secondo: Edward Garvey; Flash: Frank Allswroth; Breen: William Fredericks; signora Breen: Jean Armour; ingegnere: Gordon McRae; ingegnere: Harold Levett; comparsa: Jack La Rue

Fonte copia: The Museum of Modern Art, New York

Formato: 35mm

Metraggio: 2492,96 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 91' circa

Musica originale di Donald Sosin

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 16 ottobre 2001

Pianoforte e percussioni: Donald Sosin; violino: Günter A. Buchwald; violoncello: Alan Dario; clarinetto: Mario Zanette; voce: Joanna Seaton

Nel catalogo del festival, Donald Sosin si è così espresso a proposito della sua musica per East Side, West Side: «La musica riflette non soltanto le due diverse comunità descritte nel film, ma sottolinea anche il percorso

che porta all'illuminazione attraverso l'unione di elementi contrastanti dando al film una grandezza che va al di là della trama non particolarmente elaborata».³⁹²

Il melodramma di Dwan, condotto sul filo di agnizioni e genitori segreti e snodato tra amori proibiti e spettacolari naufragi, è in effetti incentrato proprio sul rapporto, apparentemente inconciliabile, fra la comunità popolare e multietnica dell'East Side e la borghesia del West Side, che Sosin associa rispettivamente ad un gergo musicale popolaresco fatto di allusioni al *ragtime* e parodie di sonorità irlandesi (con un violino che si finge *fiddle* su bordoni d'accordi modali del pianoforte), ed un lirismo cameristico semplice ma appassionato, in bilico tra classicismo e romanticismo, arricchito però da vocalizzi melodici con venature *jazz*.

Al di là della contrapposizione e della fusione di stili, la musica segue il film in maniera in verità tradizionale, scegliendo funzioni di commento emotivo nelle sequenze drammatiche e sentimentali, e ricorrendo ad accompagnamenti sfocianti in sincroni ad effetto (glissandi e percussioni varie) nelle circostanze più propriamente comiche. Interessante l'uso della voce, che subentra prima che il film stesso inizi, a schermo nero, con la canzone "East Side, West Side", per poi comparire spesso a contrappuntare la vicenda, anche se, come si è detto, per produrre solitamente semplici vocalizzi: come quelli che caratterizzano il tema di una delle protagoniste femminili, Josephine.

³⁹² Donald Sosin, "East Side, West Side", in *Le Giornate del Cinema Muto 2001*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2001, reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=4692

55. Kurutta Ippeiji

A page of madness

Produzione: Shin Kankaku-Ha Eiga Renmei, Giappone, 1926

Regia: Teinosuke Kinugasa

Sceneggiatura: Teinosuke Kinugasa, Yasunari Kawabata, Banko Sawata

Fotografia: Kouhei Sugiyama, Eiji Tsuburaya

Direzione artistica: Chiyo Ozaki

Prima proiezione: 20 novembre 1925

Intepreti: tuttofare: Masao Inoue; sua moglie: Yoshie Nakagawa; sua figlia: Ayako Iijima; un giovane: Hiroshi Nemoto; medico: Misao Seki; primo pazzo: Minoru Takase; secondo pazzo: Kyosuke Takamatsu; terzo pazzo: Tatsu Tsuboi; una ballerina; Eiko Minami

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 1615,14 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 59' circa

Musica originale di Teho Teardo

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 19 ottobre 2001

Sintetizzatori: Teho Teardo

Per raccontare il linguaggio avanguardista di *Kurutta Ippeiji*, esperimento autoriale scaturito da un circolo di letterati attenti alle tendenze più moderne del cinema occidentale, il compositore italiano Mauro Teho Teardo ha prescelto una strategia di sonorizzazione basata su funzioni d'accompagnamento e commento concepite in maniera alternativa rispetto alla normale prassi.

La materia su cui tale idea è stata sviluppata è il suono elettronico, completamente sintetico oppure campionato da strumenti tradizionali.

Il suono elettronico, assieme all'utilizzo di "generi" musicali quali il *techno* o l'*house*, appare essere demandato alle funzioni di commento. Il racconto degli stati mentali alterati degli occupanti del manicomio al centro della narrazione è effettuato infatti con sonorità e ritmi frenetici e ciclici dalle qualità stranianti, la cui banalità insistita risulta infine ipnotica e disturbante.

Il livello di accompagnamento, invece, focalizza la sua attenzione non sul dinamismo dei soggetti inquadrati, quanto su quello del linguaggio cinematografico in sé, unendosi ai movimenti di macchina ed al montaggio. Del dinamismo, tuttavia, non si coglie tanto la quantità (ossia, la maggiore o minore velocità) quanto la qualità (ovvero, il passaggio da un modello dinamico ad un altro). Accade allora che, ad esempio, il passaggio dal ritmo franto di una serie di panoramiche a schiaffo a quello di una più moderata e fluida rotazione sull'asse sia trasposto in suono mediante un cambio di timbro, e non un cambio di velocità; timbro, per giunta, non musicale ma dall'altezza indeterminata. Lo stesso tende ad accadere in tagli di montaggio particolarmente drammatici, giustapposti immagini profondamente differenti, quali quelle di un tamburo e di un uomo in prigione.

Il risultato è indubbiamente efficace, riuscendo a cogliere in maniera chiara l'essenza della ricerca visiva di questo film. Si sottolinea la presenza, come unico appiglio ad una funzione metadiegetica più convenzionale, il ricorso alla sonorizzazione dell'immagine di una

campana mediante un opportuno timbro, sonorizzazione che se inizialmente pare di accompagnamento sincrono si trasforma poi in raffigurazione sonora (commento) del concetto di follia, ricorrendo costantemente attraverso il film.

2002

Sacile, 12-19 ottobre

XXI edizione

Nel 2002 Le Giornate del Cinema Muto non producono presentazioni di film con partiture musicali eseguite dal vivo.

2003

Sacile, 11-18 ottobre

XXII edizione

56. Visages d'enfants

Produzione: Les Grands Films Indépendants, Francia/Svizzera, 1923

Regia: Jacques Feyder

Sceneggiatura: Jacques Feyder, Françoise Rosay Fotografia: George Webber

Fotografia: Léonce-Henri Burel, Paul Parguel

Montaggio: Jacques Feyder

Direzione artistica: Jacques Feyder

Prima proiezione: 1925

Intepreti: Jean Amster: Jean Forest; Pierrette Amster: Pierrette Houyez; Canon

Taillier: Henri Duval; Arlette Dubois: Arlette Peyran; Jeanne Dubois: Rachel

Devirys; Pierre Amsier: Victor Vina; la madre di Jean: Suzy Vernon; prete: Arthur

Porchet; domestica: Jeanne Marie-Laurent

Fonte copia: Cinémathèque Suisse, restauro di Mark-Paul Meyer, Nederlands

Filmmuseum, 1993

Formato: 35mm

Metraggio: 2500 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 121' circa

Musica originale di Antonio Coppola

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 11 ottobre 2003

Octuor de France

Clarinetto in si bemolle: Jean-louis Sajot; primo violino: Yuriko Naganuma;

secondo violino: Jean-Christophe Grall; viola: Laurent Jouanneau; violoncello:

Paul Broutin; contrabbasso: Michel Fouquet; corno: Antoine Degremont;
pianoforte: Cécile Hugonard-Roch; fagotto: Jacques Thareau.

Direttore: Antonio Coppola

Dopo una lunga collaborazione come improvvisatore, ancor oggi in corso, il musicista italiano Antonio Coppola esordisce a Le Giornate del Cinema Muto anche come compositore, confermando quell'avvicendamento generazionale negli artisti creatori di nuova musica per il festival di cui si sono già viste le prime avvisaglie a partire dalla seconda metà degli anni novanta. Coppola fa a tutt'oggi parte, con Phil Carli, Neil Brand, Stephen Horne, Maud Nelissen, Gabriel Thibaudeau e Donald Sosin, dei musicisti sui quali si fonda la maggior parte della programmazione delle Giornate, e che si trovano spesso impegnati, come docenti nelle Pordenone Masterclasses (dal 2003, nate come SMI – Scuola di Musica e Immagini), ad educare quella che sarà plausibilmente la generazione di musicisti che contraddistinguerà il festival nel decennio appena iniziato.³⁹³

Questa “seconda generazione” si differenzia dalla precedente, che annoverava, ad esempio, fugire come Berndt Heller e Gillian Anderson, per una preferenza netta nei confronti di partiture o compilazioni di propria invenzione, piuttosto che verso ricostruzioni filologiche di illustrazioni d'epoca.

Il lavoro per ottetto concepito da Coppola per *Visages d'enfants* risponde pienamente a simile tendenza. In Coppola è anzi spiccata la propensione per la creazione di musica completamente personale, senza alcuna

³⁹³ Tra gli allievi delle Pordenone Masterclasses/SMI tre in particolare sono già stati coinvolti a livello professionale nelle proiezioni del festival: John M. Davis, allievo nel 2004 e compositore nel 2005, Touve R. Ratovondrahety, allievo nel 2008 ed improvvisatore/compositore a partire dal 2009, e Mie Yanashita, allieva nel 2009 ed improvvisatrice dal 2010.

inclusione di citazioni di repertorio o di musica pertinente in maniera diretta al contesto o all'epoca della narrazione. Ad una domanda diretta di chi scrive, a proposito di alcuni passaggi musicali che talvolta, in altre sue partiture o improvvisazioni, sembravano alludere a citazioni di brani o stili di autori celebri, il musicista ha risposto di non fare mai ricorso volontario a simili allusioni, e che se esse si manifestano sono frutto di reminiscenze che emergono senza intenzione, inserite in un discorso musicale da esse completamente svincolato.

È il caso, dunque, anche delle allusioni allo stile di Modest Mussorgsky e di Francis Poulenc che appaiono in *Visages d'enfants*, dove il tranquillo neoclassicismo del secondo è in verità cifra dello stile di Coppola in senso ampio. Nella partitura, a livello audiovisivo, le funzioni di commento, talvolta dilatate in brevi "ponti", prevalgono su qualsiasi altra strategia. Peculiare è l'abilità di Coppola nella creazione melodica a partire da cellule motiviche molto limitate, dimostrando un gusto ed una propensione per l'elaborazione che tuttavia, curiosamente, non sfocia in una dialettica leitmotivica. Vale a dire che in *Visages d'enfants*, ad esempio, l'oscillazione d'intervalli discendenti di terza minore e quarta giusta che costruisce il tema dei titoli di testa, dalla fisionomia chiarissima e dall'espressività ingenua e malinconica, non riapparirà più per tutto il resto della pellicola, nonostante la sua indubbia efficacia comunicativa. Si tratta di una scelta che va probabilmente a trovare le sue ragioni nella lunga pratica di Coppola come improvvisatore, e dunque nell'assemblaggio di architetture musicali basate sulla libera accumulazione. Quindi, riassumendo, se su piccola scala ci si trova di fronte ad una musica sicuramente *composta* in maniera molto raffinata, in senso globale *Visages d'enfants* trattiene in sé i tratti di una grande improvvisazione,

riassumendo in effetti in modo ottimale alcuni connotati stilistici che, si è visto, sono caratteristici dell'illustrazione d'autore per il cinema muto.

57. Chang: A Drama of the Wilderness

Produzione: Paramount Famous Lasky Corporation, USA, 1927

Regia: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper

Sceneggiatura: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper, didascalie di Achmed Abdullah

Fotografia: Ernest B. Schoedsack

Prima proiezione: New York, 28 aprile 1927

Intepreti: il pioniere: Kru Muang; sua moglie: Chantui; il figlio: Nah; Ladah, la figlia: Laor Daroonart; la scimmia: Bimbo

Fonte copia: Milestone Films and Video, New Jersey

Formato: 35mm

Metraggio: 1878,79 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 68' circa

Illustrazione originale di Hugo Riesenfeld

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: *cue sheet* di James C. Bradford ricostruito da Phil Carli

Prima esecuzione, Sacile, Teatro Zancanaro, 12 ottobre 2003

Pianoforte e direttore: Phil Carli

Come si è riportato nel capitolo introduttivo,³⁹⁴ la ricerca dei brani indicati da James C. Bradford nel *cue sheet* originale per *Chang* non è potuta arrivare a completamento. Phil Carli, coadiuvato dalla moglie Alice Carli, si è avvalso di ricerche condotte presso la George Eastman House, la

Eastman Theater Orchestra Collection presso la Eastman School of Music, la North Texas State University e la Capitol Theater Orchestra Collection alla New York Public Library. Tuttavia, solo 48 sui 51 brani richiesti sono stati rintracciati ed utilizzati nella compilazione; per i tre mancanti, sono stati utilizzati quelli che Carli ha chiamato, nella presentazione fatta prima dell'esecuzione e registrata assieme a quest'ultima in una videocassetta conservata presso la Cineteca del Friuli, «sostituti plausibili».

Ad ogni modo, esaminando questa ricostruzione quasi completa, caratterizzata da sinergie audiovisive tipiche della compilazione di repertorio (prevalenza di funzioni di commento, con relativa libertà della musica dall'immagine dopo l'instaurarsi di un'atmosfera data, e conseguente assestamento della drammaturgia su funzioni "ponte"), si nota un fatto in parte sorprendente, considerati gli stereotipi musicali in cui spesso i *cue sheet* incorrevano: mancano completamente riferimenti musicali che abbiano anche lontanamente un sapore di "esotismo", nonostante l'ambientazione nella giungla thailandese, e le numerose scene in cui protagonisti sono animali selvaggi. Le musiche sono invece sicuramente occidentali, con linguaggio tardo classico-primò romantico.

³⁹⁴ Si veda la nota 38.

58. Redskin

Orgoglio

Produzione: Paramount, USA, 1929

Regia: Victor Schertzinger

Sceneggiatura: Elizabeth Pickett

Fotografia: Edward Cronjager, Harry Hallenberger (bianco e nero); Ray Rennahan, Edward Estabrook (Technicolor)

Prima proiezione: 23 febbraio 1929

Intepreti: Wing Foot: Richard Dix; Corn Blossom: Gladys Belmont; Navajo Jim: Tully Marshall; Capo Notani: George Rigas; Pueblo Jim: Noble Johnson; Judith Stearns: Jane Novak; John Walton: Larry Steers; nonna Yina: Augustina López; Chahi, l'uomo medicina: Bernard Siegel; il commissario: Joseph W. Giard; Wing Foot a nove anni: Philip Anderson; Corn Blossom a sei anni: Lorraine Rivero; Pueblo Jim a quindici anni: George Walker; Barrett: Jack Duane; Anderson: Andrew J. Callaghan; la cantante che ride: Myra Lynch; una ragazza alla festa: Pauline Garon; studente: Ben Hall; studente: Lincoln Stedman;

Fonte copia: Library of Congress, Washington

Formato: 35mm

Metraggio: 2256,13 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 82' circa

Illustrazione originale di John Stepan Zamecnick

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Laura Ortman, Brad Kahlhamer (National Braid)

Prima esecuzione: Santa Fe, Native Cinema Showcase, 2002

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 15 ottobre 2003

National Braid

Violino e campionatore: Laura Ortman; chitarra: Brad Kahlhamer

Redskin nacque come film dotato di commento sonoro registrato, benché fu girato effettivamente come un muto e dotato di una traccia musicale (incisa su nove dischi) solo a posteriori. Di tale traccia rimangono solo tre dischi, tra cui il primo, recante la canzone omonima del film, scritta da Zamecnick, con parole di Harry D. Kerr. Canzone che, a detta di Martin Marks,³⁹⁵ rendeva un cattivo servizio alla pellicola, utilizzando il timbro vocale di un soprano leggero ed una retorica fiorita che mal si sposavano con la tematica e l'ambientazione del film, una storia d'onore e di sfida tra bianchi e nativi americani.

Ignorando il precedente di Zamecnick, il duo *country* National Braid, costituito da due artisti di origine indiana (White Mountain Apache), ha deciso di imprimere alla pellicola un sapore nettamente diverso.

Laura Ortman, nel Catalogo 2003 de *Le Giornate del Cinema Muto*, ha così commentato la composizione:

[...] Uno *score* che ricorda l'impatto della colonna sonora di Neil Young per *Dead Man* di Jim Jarmusch. [...] Benché sia stata creata in appena poche settimane, la nostra partitura cresce e cambia continuamente, ad ogni esecuzione subisce una metamorfosi. Abbiamo visionato il film per individuarne i punti salienti, i personaggi, il tono ed abbiamo composto un tema. Il resto è stato pura ispirazione. Brad ed io sentiamo molto il film perché siamo stati entrambi adottati. Il protagonista viene portato via dalla riserva e istruito nel mondo dei "bianchi"; molti sono i problemi che deve affrontare quando torna dalla

³⁹⁵ Marks, "About the Music", in *Treasures III, Social Issues in American Film, 1900-1934*, libro allegato all'omonima collezione di DVD, Los Angeles, Image Entertainment, 2007, p. 135.

sua tribù, ma li sa alla fine superare. Noi riusciamo a comprendere lo scontro culturale e ad immedesimarci nella sua situazione.³⁹⁶

Si avverte distintamente, nella lettura di *National Braid* di *Redskin*, una preoccupazione audiovisiva che va oltre il canonico alternarsi di accompagnamento e commento. La musica, infatti, tende a non seguire in maniera puntuale l'azione, e ad essere al tempo stesso, apparentemente, poco coinvolta nell'atmosfera dell'azione. I vari episodi proposti dal duo di esecutori entrano sempre gradualmente, in crescendo, e si compongono di frammenti sonori in parte musicali ed in parte rumoristici. In tali frammenti, spiccano specialmente brevi campionamenti di quelli che sembrano canti di nativi americani; i quali tuttavia, non vengono mai fatti ascoltare per intero, ma sono interrotti bruscamente e giustapposti a suoni di strumenti tradizionali, eseguiti però nella maggior parte dei casi al contrario, dunque con profilo d'onda invertito e timbro, naturalmente, falsato.

L'uso di questa dialettica acustica, in scene come quella in cui si mostra l'imposizione a Wing Foot di un'educazione scolastica tra bambini bianchi, sembra un commento alla tematica dell'imposizione e segregazione culturale operata contro i nativi americani, commento risiedente dunque nella durata e nel timbro (il canto indiano interrotto è metafora lampante di una cultura a cui s'impedisce libera espressione, così come il rovesciamento del suono di strumenti non indiani cela un commento al modo "rovesciato" e distorto con cui il mondo dei "bianchi" s'impone) e non nel procedere melodico o armonico.

³⁹⁶ Laura Ortman, "Redskin & National Braid", in *Le Giornate del Cinema Muto 2003*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2003, reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=5178

59. Napoli che canta

Produzione: E. F. A., Italia, 1926

Regia: Roberto Roberti

Prima proiezione: aprile 1926

Intepreti: Rodolfo De Angelis, Adolfo Della Monica, Tecla Scarano

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 601,98 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 33' circa

Canzoni tradizionali napoletane interpretate da Giuni Russo

Musica arrangiata da Michele Fedrigotti

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 18 ottobre 2003

Pianoforte e direttore: Michele Fedrigotti; violoncello e sassofono soprano: Marco

Remondini; tastiere e arrangiamenti elettronici: Stefano Mediolì

Napoli che canta, pellicola dedicata al repertorio melodico partenopeo che tuttavia evita l'illustrazione da cartolina e descrive invece una realtà mesta, l'unica scappatoia dalla quale è l'emigrazione, è un film riemerso nel 2000 grazie ad una segnalazione alla George Eastman House fatto da Elinor Leone, una discendente del regista Roberto Roberti.³⁹⁷

Il film mostra una serie di scene illustranti situazioni descritte da celebri testi di canzoni, talvolta rievocati dalle didascalie in italiano ed inglese. L'arrangiatore Michele Fedrigotti, dopo un'opera di ricerca condotta da

³⁹⁷ Si veda l'articolo di Cherchi Usai in *Le Giornate del Cinema Muto 2003*, cit., reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=5180

Giuni Russo con Maria Antonietta Sisini e il cantautore Aurelio Fierro, con la collaborazione di Paolo Cherchi Usai, ha unito ogni suggerimento musicale con la sua realizzazione sonora, creando un *continuum* melodico poi eseguito con la proiezione del film, a completamento di un'esibizione canora di Giuni Russo durante la serata conclusiva del festival.

In realtà, la stessa Giuni Russo ha preso parte alla compilazione musicale. Parlando prima della *performance* (come testimonia la videocassetta conservata alla Cineteca del Friuli) la cantante ha spiegato come il tessuto di canzoni napoletane sia tenuto assieme da quello che ella ha chiamato, impropriamente, *leitmotiv*.³⁹⁸ una propria composizione che utilizza come testo una poesia di Totò, *'A cchiù bella*.

2004

Sacile, 9-16 ottobre

XXIII edizione

60. The General

Come vinsi la guerra

Produzione: Buster Keaton Productions / United Artists, USA, 1927

Regia: Buster Keaton, Clyde Bruckman

Sceneggiatura: Buster Keaton, Clyde Bruckman, da un soggetto di Al Boasberg e Charles Smith dal libro *The Great Locomotive Chase* di William Pittenger

Fotografia: J. Devereux Jennings, Bert Haines

Montaggio: J. S. Kell

Prima proiezione: 5 febbraio 1927

Interpreti: Johnnie Gray: Buster Keaton; Annabelle Lee: Marion Mack; Capitano Anderson: Glen Cavender; Generale Thatcher: Jim Farley; Generale dei sudisti: Frederick Vroom; il padre di Annabelle: Charles Smith; il fratello di Annabelle: Frank Barnes; Generale dell'Unione: Joe Keaton; Generale dell'Unione: Mike Donlin; Generale dell'Unione: Tom Nawn, cavaliere nordista: Ross McCutcheon

Fonte copia: The Douris Corporation

Formato: 35mm

Metraggio: 2157,68 metri (metraggio originale: 2286 metri)

Velocità: 24 fps

Durata: 79' circa

Musica originale di Terry Donahue, Ken Winokur, Roger Miller (Alloy Orchestra)

Prima esecuzione: Telluride Film Festival, settembre 2004

³⁹⁸ Il termine è improprio poiché si tratta di un tema ricorrente che non dà luogo ad abbinamenti audiovisivi fissi e dunque a funzioni leitmotiviche.

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 2004

Alloy Orchestra

Con *The General*, la Alloy Orchestra ritorna ancora una volta ad occuparsi di una pellicola dominata da forte dinamismo visivo, dinamismo per giunta dovuto alla presenza dei movimenti ritmici di grandi macchinari (locomotive, in questo caso). E, in effetti, gli interpreti non mancano di offrire ancora una volta il loro tipico repertorio di trovate motorie basate su percussioni metalliche e modelli ritmici persistenti, sopra i quali l'elemento melodico ed armonico si dispone con importanza drammaturgica relativa.

In occasione dell'esecuzione della musica per *The General* in apertura de Le Giornate del Cinema Muto 2004, Ken Winokur, membro della Alloy Orchestra, ha fatto pubblicare sul catalogo del festival un suo articolo in cui si descrive in dettaglio il processo compositivo dietro l'ideazione delle strategie audiovisive.³⁹⁹

Per conseguire la massima esattezza nell'accompagnamento ritmico, la Alloy Orchestra trasferisce inizialmente il film su un computer. Dopo averlo visionato alcune volte, i membri del gruppo cominciano a lavorare dalla scena che segue i titoli di testa, la cui sonorizzazione viene lasciata per ultima. Scena per scena, i musicisti improvvisano liberamente, registrando il risultato dei loro tentativi sul computer. A partire da quel materiale improvvisativo, inizia poi un'opera di rifinitura progressiva dell'accompagnamento.

³⁹⁹ Ken Winokur, "Alloy Orchestra's Score for *The General*", in *Le Giornate del Cinema Muto 2004*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2004, reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2004/General.html#note

La rifinitura prevede la realizzazione di quelle che Winokur chiama “songs”, ossia temi. La realizzazione a posteriori di esse, dopo che l’imbastitura ritmica è già stata approntata, spiega dunque la preminenza limitata del tematismo nelle illustrazioni della Alloy Orchestra. «Di solito», precisa inoltre Winokur, «vi sono molte sezioni per ciascun tema, ed un tema diverso per ogni sezione del film. Ogni tema può comprendere svariati ritmi e melodie. Vi sono di solito ponti tra queste sezioni, e tra un tema ed il successivo».

La musica per *The General* corrisponde perfettamente a queste succinte coordinate: le sue funzioni non comprendono leitmotiv spiccati (fatta eccezione, forse, per un’idea leitmotivica applicata a più temi consistente in un accelerando ritmico alludente al tipico suono di una locomotiva che prende velocità), e non di rado ricorrono a “ponti” che amalgamano il passaggio da un contesto narrativo al seguente, completando però il tutto con un sistema di sincronizzazioni onomatopeiche puntuali, d’intento comico, che i tre musicisti nel processo creativo realizzano per ultime segnando con esattezza il tempo d’esecuzione sul computer che li guida durante la performance.

Il film, con l’illustrazione della Alloy Orchestra, è disponibile in DVD Image Entertainment (2003).

61. Vorrei morir / Fluch Dem Schicksal / Destin Maudit

Produzione: Rex, Ungheria, 1918

Regia: Károly Lajthay

Interpreti: Maja: Frida Gombaszögi; thomas Eichwald, il padre di Maja: Károly Mihályfi; Mert: Rudolf Sik; Carlo: Tivadar Uray; Apache: Miklós Ujváry

Fonte copia: Hungarian National Film Archive

Formato: 35mm

Metraggio: 1470 metri

Velocità: 18,5 fps

Durata: 72' circa

Illustrazione originale di Mauro Colombis, basata su romanze di Francesco Paolo Tosti

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 12 ottobre 2004

Pianoforte: Mauro Colombis; violino: Günter A. Buchwald; voce bianca: Nicola Giust; tenore: Massimo Marin

Dell'illustrazione musicale di Mauro Colombis per *Vorrei morir* non è rimasta documentazione presso la Cineteca del Friuli. Si riporta, comunque, una nota dell'autore pubblicata nel catalogo del festival:

Ricerca la musica adatta per l'accompagnamento al film *Vorrei Morir* è senz'altro un'esperienza stimolante, ma essa assume spesso un ruolo da protagonista, influenzando negativamente la psiche di Maja, la protagonista principale. A mio avviso, l'accompagnamento musicale può essere diviso in tre livelli: nel primo, in cui la musica è visibile nelle immagini (si vedono un uomo ed un bambino cantare e suonare un violino), la scelta ricade quasi in modo obbligato su Tosti, autore della canzone a cui il titolo si riferisce. Nel secondo livello, invece, la musica

è assente e l'accompagnamento è costituito da altri brani. Il terzo livello è un ibrido tra i due precedenti: la musica non è presente fisicamente, ma esercita visibilmente la sua influenza su Maja. In questo caso l'accompagnamento si avvale degli stessi temi, ma in modo distorto.⁴⁰⁰

62. Tillie's Punctured Romance

Produzione: Keystone Film Company, USA, 1914

Regia: Mack Sennett

Sceneggiatura: Hampton Del Ruth, dal copione *Tillie's Nightmare* con libretto e parole di Edgar Smith e musica di A. Baldwin Sloane

Fotografia: Hans F. Koenekamp, Frank D. Williams

Prima proiezione: 21 dicembre 1914

Intepreti: Tillie Banks: Marie Dressler; lo straniero: Charles Chaplin; l'altra donna: Mabel Normand; John Banks: Mack Swain; Donald 7 Douglas Banks: Charles Bennett; signor Whoozis / cameriere al ristorante: Chester Conklin; il detective capo nel film: Charles Parrott; l'altra donna nel film: Minta Durfee; il detective nel film: Charles Murray; il gestore del caffè: Edgar Kennedy; il commesso di banca: Al St. John; il ragazzo del giornale: Gordon Griffith; il pianista al ristorante: Harry McCoy; un poliziotto: George Summerville; un poliziotto: Hank Mann; il cane di Tillie: Teddy

Fonte copia: UCLA Film and Television Archive

Formato: 35mm

Metraggio: 1687,37 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 85' circa

⁴⁰⁰ Mauro Colombis, "Vorrei morir – La musica", in *Le Giornate del Cinema muto 2004*, cit., reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2004/VorreiMorir.html

Musica originale di Ken Winokur, Billy Novick, Robin Verdier, John Kusiak, Scott Getchell (*Tillie's Nightmare*)

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 13 ottobre 2004

Clarinetto e sassofono contralto: Billy Novick; pianoforte: Robin Verdier; banjo, chitarra: John Kusiak; corno: Scott Getchell; percussioni: Ken Winokur

Tillie's Nightmare è al tempo stesso il nome del copione di teatro musicale da cui è tratto *Tillie's Punctured Romance* e la denominazione del secondo ensemble musicale fondato da Ken Winokur, dopo la Alloy Orchestra. Il progetto espressivo dei *Tillie's Nightmare* è riportare alla musica per il muto «le sobbalzanti sincopi del *ragtime*, il maestoso *tango*, il vagamente pomposo *cakewalk* e la melanconia dolente del *country blues*, con appena un'allusione ai più frenetici ritmi del jazz (che presto sarebbero diventati tanto popolari)»,⁴⁰¹ ricostruendo il panorama sonoro popolare del primo ventesimo secolo.

Dichiarando inoltre un'ispirazione ai temi musicali di A. Baldwin Sloane per lo spettacolo originale (nella presentazione dell'esecuzione, registrata in videocassetta e conservata alla Cineteca del Friuli), i cinque musicisti assemblano in effetti un'illustrazione meno percussiva di quelle solitamente proposte dalla Alloy Orchestra, alternando i generi musicali sopra citati in rispettosa osservanza dell'umore delle varie scene e con accenni di funzioni leitmotiviche (il *ragtime*, con temi però differenti di volta in volta, è ciò che evoca ad esempio il personaggio di Charlie Chaplin). Il sincrono comico è poi osservato con attenzione, ad esempio nell'assurda

⁴⁰¹ Ken Winokur, "The Sounds of *Tillie's Nightmare*", in *Le Giornate del Cinema Muto 2004*, cit., reperibile a http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2004/Tillie%27s.html#Nightmare. Traduzione mia

scena del corteggiamento tra Chaplin e Marie Dressler condotto a suon di lanci di mattoni.

L'importante scena della proiezione cinematografica, introducendo una componente metadiegetica nella narrazione (storia nella storia), viene invece resa inizialmente con una sonorizzazione alludente al livello interno: è infatti visibile un pianista, e coerentemente con ciò Robin Verdier, da solo, comincia a mimare un'improvvisazione commentante da vicino l'andamento emotivo del film nel film. L'allusione diegetica viene rinforzata dalla ripresa del commento di livello esterno (con l'aggiunta degli altri strumenti) in tutti i momenti in cui un controcampo mostra, seduti nel cinema, Chaplin e la ragazza con cui egli è fuggito dopo aver rapinato Tillie. Tuttavia, l'alternanza di stratagemmi funzionali, apparentemente condizionata dal montaggio in maniera meccanica, è in realtà volta a fornire un effetto di commento di insolita efficacia: quando diventa evidente che la storia narrata dal film nel film è estremamente simile a quella che stanno vivendo Chaplin e la ragazza, e quando di essa si dà un esito negativo, con l'arresto dei due fuggiaschi, la musica di commento permane anche quando al centro dell'attenzione è il film nel film, ignorando improvvisamente l'indizio diegetico del pianista in sala. Il risultato è quello di un'improvvisa identificazione sonora tra la "realtà" di Chaplin e complice e quella dei personaggi del film del film, rafforzando il senso di presagio ed ammonizione surrealmente comica che la sequenza vorrebbe trasmettere.

63. Vesnoi

In primavera

Produzione: VUKFU, Kievskaya Fabrika, Kiev, URSS, 1929

Regia: Mikhail Kaufman

Prima proiezione: Mosca? Kiev? 25 ottobre 1930

Fonte copia: Nederlands Filmmuseum

Formato: 35mm

Metraggio: 1527

Velocità: 20 fps

Durata: 67' circa

Musica originale di Ulrich Kodjo Wendt e Anne Wiemann

Prima esecuzione: 2003

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 15 ottobre 2004

Sassofono, flauto, organetto, *loops*: Ulrich Kodjo Wendt e Anne Wiemann

La terra di confine tra improvvisazione e composizione che si sa essere sede privilegiata dell'illustrazione per il muto più tradizionale è stata percorsa ampiamente da Ulrich Kodjo Wendt nella sua lettura del 2004 di *Vesnoi*. Come il musicista stesso ha spiegato nel catalogo del festival, procedimenti improvvisativi hanno guidato la creazione delle dinamiche audiovisive in maniera duplice: «Dapprima [io e Anne Wiemann] abbiamo eseguito la musica per *Vesnoi* dal vivo, con il sassofono, il flauto, i *loops* e l'organetto, cercando di creare un dialogo tra il ritmo delle immagini e la nostra musica».⁴⁰² A seguito di ciò, con un processo di rifinitura progressiva, si è arrivati ad una prima stesura della partitura. Tuttavia,

⁴⁰² Ulrich Kodjo Wendt, *Vesnoj*, in *Le Giornate del Cinema Muto 2004*, cit. reperibile in http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2004/Vertov11_15.html#p15

essa non fu definitiva, ma mutò durante la prima esecuzione: «[...] La versione con cui ci siamo trovati a lavorare non era la stessa da noi accompagnata in musica quella prima sera. Ce ne siamo accorti, ma abbiamo continuato a suonare, in un volo alla cieca attraverso un territorio sconosciuto ed affascinante. Questa versione di *Vesnoi* si è rivelata la nostra preferita, più selvaggia e satirica com'è rispetto all'altra, oltre che di circa un quarto d'ora più lunga. Così, da quella volta, cerchiamo sempre di presentare la versione lunga di *Vesnoi*».

Il marchio del procedimento improvvisativo è evidente dunque anche nella versione che Wendt ha affidato ad un'edizione in VHS del film (edizione conservata presso la Cineteca del Friuli in sostituzione della registrazione della *performance* a Sacile, non registrata): la struttura audiovisiva si basa su pezzi chiusi, dal contatto con l'immagine molto labile. Lo sciogliersi di pupazzi di neve, all'inizio del film, si accompagna ad un modulo ritmico persistente, che poi finisce per trasferirsi a funzione d'accompagnamento del picconare di alcuni lavoratori; la presenza visibile delle campane di una chiesa viene recepita dalla musica in ritardo, con una sonorizzazione realistica, e poi abbandonata mentre l'immagine evocatrice è ancora presente; le immagini di bambini e dei loro giochi con cuccioli di animali invitano invece a comparire melodie che paiono semplici nenie infantili, con funzione di commento. A tenere le fila di questo composito flusso musicale sta il timbro dell'organetto, costante per tutta l'illustrazione a livello di commento e poi improvvisamente e quasi bruscamente trasportato verso il livello interno nell'emblematica scena finale del film, vagamente surreale, in cui un ragazzo in bicicletta suona la fisarmonica. Quel momento di diegetizzazione rende, a posteriori, l'utilizzo continuo dell'organetto in *Vesnoi* quasi una prefigurazione, che rinforza l'efficacia iconica di quell'immagine conclusiva.

64. The Cat and the Canary

Il castello degli spettri

Produzione: Universal Pictures, USA, 1927

Regia: Paul Leni

Sceneggiatura: Alfred A. Cohn, dall'adattamento di Robert F. Hill e Alfred A. Cohn del copione The Bat di John Willard, didascalie di Walter Anthony

Fotografia: Gilbert Warrenton

Montaggio: Martin G. Cohn

Direzione artistica: Charles D. Hall

Prima proiezione: 9 settembre 1927

Interpreti: Annabelle West: Laura La Plante; Paul Jones: Creighton Hale; Charles Wilder: Forrest Stanely; Roger Crosby: Tully Marshall; Cecily: Gertrude Astor; Susan: Flora Finch; Harry: Arthur Edmund Carewe; Mammy Pleasant: Martha Mattox; Ira Lazar: Lucien Littlefield; la guardia: George Siegmann; poliziotto: Hal Craig; guidatore di taxi: Billy Engle; lattaio: Joe Murphy

Fonte copia: Photoplay Productions. Restauro in collaborazione con il Danish Film Institute, the Museum of Modern Art e Jan Zaalberg

Formato: 35mm

Metraggio: circa 1971,45 metri

Velocità: 22 fps

Durata: 84' circa

Musica originale di Neil Brand

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 16 ottobre 2004

I Solisti del Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine

Theremin: Celia Sheen

Direttore: Timothy Brock

Del lavoro di Neil Brand su *The Cat and the Canary* si è già riferito nella parte prima, paragrafo 2.2.

Il film, con la musica di Brand, è disponibile su DVD Kino International (2007).

Nel 2004, Neil Brand presenta a Sacile anche un evento musicale dedicato al film *Home, Sweet Home* (David Wark Griffith, 1914). Si tratta, tuttavia, di un'improvvisazione per pianoforte, violino, fisarmonica, chitarra e voce che si limita a seguire, di base, le canzoni a cui si fa riferimento nel film e, come ha detto lo stesso Brand a chi scrive, non ha dato luogo alla scrittura di una partitura.

2005

Pordenone/Sacile, 8-15 ottobre

XXIV edizione

65. Au bonheur des dames

Produzione: Film d'Art, Francia, 1930

Regia: Julien Duvivier

Sceneggiatura: Noël Renard, dal romanzo di Émile Zola

Fotografia: René Guychard, Armand Thirard, Emile Pierre, André Dantan

Scenografia: Christian-Jacque, Fernand Delattre

Effetti ottici: Percy Day

Prima proiezione: 24 marzo 1930 (anteprima per stampa ed esercenti); 2 luglio 1930

Intepreti: Denise Baudu: Dita Parlo; Baudu: Armand Bour; Octave Mouret: Pierre de Guingand; signora Desforges: Germaine Rouer; Geneviève Baudu: Nadia Sibirskaïa; Colomban: Fabien Haziza; Clara: Ginette Madie; Barone Hartmann: Adolphe Candé; Bourdoncle: Albert Bras; Pauline: Andrée Brabant; Deloche: René Donnio; Jouve: Fernend Mailly; signora Aurélie: signora Barsac

Fonte copia: Cinémathèque Française

Formato: 35mm

Metraggio: 2322 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 85' circa

Musica originale di Gabriel Thibaudeau

Prima esecuzione: Il Cinema Ritrovato, Bologna, luglio 1999

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Verdi, 7 ottobre 2005

Octuor de France

Soprano: Sophie Hervé

Direttore: Gabriel Thibaudeau

Nonostante l'apertura del nuovo Teatro Verdi di Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto non hanno potuto, nel 2005, fare ritorno nella città che le aveva tradizionalmente ospitate per via di problemi logistici legati alla preparazione della sala alle particolari necessità di proiezione richieste dei film del Festival. Pur rimanendo dunque un anno di più in "trasferta" a Sacile, Le Giornate sono riuscite comunque ad offrire due eventi musicali speciali nel nuovo edificio, in pre-apertura e post-chiusura della manifestazione. *Au bonheur des dames*, musicato da Gabriel Thibaudeau, ha costituito dunque il primo spettacolo del Festival nel teatro del quale avrebbe potuto avere piena disponibilità solo a partire dal 2007.

La musica di Thibaudeau, solitamente impegnato a Le Giornate come improvvisatore al piano, nasce da un'idea di Bernard Martinand della Cinémathèque Française, realizzata e poi presentata per la prima volta nel luglio 1999 nel contesto de Il Cinema Ritrovato di Bologna.

Il film di Duvivier viene interpretato da Thibaudeau secondo un'ottica duplice. Da una parte, è immediatamente riscontrabile una preoccupazione per la resa dell'atmosfera sonora dei primi anni trenta: ritmi ed arrangiamenti jazzistici ne pervadono lo stile, portando l'Octuor de France a confrontarsi con un linguaggio atipico rispetto ai trascorsi di questo *ensemble*.

Al contempo, il sostrato jazzistico si arricchisce di una costante preoccupazione per la sottolineatura sincronica degli eventi presentati dall'immagine, mediante l'impiego di percussioni e formule di accompagnamento sincrone quali cluster dissonanti o glissandi. Culmine

di questa disposizione audiovisiva è la scena dell'abbattimento del grande magazzino.

La scrittura musicale in sé, occorre notare, non è particolarmente raffinata: è anzi talvolta poco chiara nel definire il rapporto reciproco tra i timbri e nello sfruttare le potenzialità espressive di ogni strumento. Il risultato audiovisivo è comunque soddisfacente, soprattutto per via dell'attenzione ritmica di cui si è detto, e che Thibaudeau stesso ha considerato centrale nella sua lettura del film, in un'intervista contenuta nel DVD di *Au bonheur des dames* edito da Lobster Films/Arte Vidéo del 2008.

66. Crainquebille

Produzione: Le Films Legrand, Francia, 1923

Regia: Jacques Feyder

Sceneggiatura: Jacques Feyder, dal racconto (1901) e dalla *pièce* (1903) di Anatole France

Fotografia: Léonce-Henri Burel

Scenografia: Manuel Orazi

Prima proiezione: 4 dicembre 1922 (anteprima per stampa ed esercenti); 2 marzo 1923

Interpreti: Jérôme Crainquebille: Maurice da Féraudy; Madame Laure: Marguerite Carré; Dr. Mathieu: Charles Mosnier; Lemerle: René Worms; Madame Bayard: Jeanne Cheirel; l'agente: Félix Oudart; "Il Topo": Jean Forest; il giudice: Armand Numès; l'agente 121: Emile Roques; il medico della prigione: Major Heitner; la cliente del negozio di scarpe: Françoise Rosay; suo figlio: Marc Feyder

Fonte copia: Lobster Films, restauro in collaborazione con Lenny Borger

Formato: 35mm

Metraggio: 1584 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 77' circa

Musica originale di Antonio Coppola

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 8 ottobre 2005

Octuor de France

Direttore: Antonio Coppola

Ad apertura della ventiquattresima edizione de Le Giornate del Cinema Muto, il festival rinnova il suo sodalizio con Antonio Coppola e l'Octuor de France, presentando un restauro di *Crainquebille* dotato, per l'occasione, di una nuova illustrazione musicale.

Con il consueto linguaggio vicino al neoclassicismo francese e a Poulenc, Coppola segue la pellicola di Feyder con una serie di brani ricorrenti in maniera non letimotivica, ma con funzione prevalente di commento d'atmosfera.

Nella scena cruciale del processo, in cui lo stile registico cambia a favore di una rappresentazione non oggettiva e satiricamente distorta della realtà, con *flou*, sovrimpressioni e dettagli estrapolati strategicamente da iris significanti il punto di vista ingenuamente smarrito di Crainquebille, la musica di Coppola si sposta gradatamente su cellule in ostinato sulle quali si muovono figurazioni melodiche frante e dalle armonie dissonanti (per quanto sempre riconoscibilmente tonali), per certi versi ricordanti qualche tratto del linguaggio di Shostakovich. La musica, tuttavia, riprende il suo corso regolare non appena Feyder recupera la sua maniera espressiva abituale.

Il film, con la musica di Coppola, è disponibile in DVD Home Vision Entertainment.

67. Liberty

Produzione: Hal Roach / Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1929

Regia: Leo McCarey

Sceneggiatura: didascalie di H. M. Walker

Fotografia: George Stevens, Jack Roach

Montaggio: Richard C. Currier

Arredatore: Theodore Driscoll

Attrezzista: Morey Lightfoot

Effetti speciali: Thomas Benton Roberts

Prima proiezione: New York, 10 settembre 1916

Intepreti: Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Sam Lufkin, Jack Hill, Harry Barnard, Jean Harlow, Ed Brandenburg

Fonte copia: Foundation Film in Concert, Nederlands

Formato: 35mm

Metraggio: 522 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 18' 50"

Musica originale di Maud Nelissen

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 2005

The Sprockets

Nell'accompagnare questa comica di Stanlio e Ollio, Maud Nelissen ha scelto un idioma musicale "leggero", basato su ritmi scanditi e citazioni umoristiche di brani di repertorio, arrangiati ironicamente a commento di

opportune sequenza (si veda lo “Yankee Doodle” iniziale, commentante l'eroica spedizione di John Pershing in Europa, e poi volto in modo minore ed affidato ad acute, incerte fioriture dei fiati, mentre i due carcerati Stanlio ed Ollio cercano la “libertà” fuggendo da una guardia che spara loro contro – mentre le percussioni sonorizzano, con opportuna sintesi comica, le detonazioni in sincrono).

68. Un locataire diabolique

Produzione: Star-Film, Francia, 1909

Regia: Georges Méliès

Interpreti: Georges Méliès; André Méliès

Fonte copia: Nederlands Filmmuseum, per gentile concessione di Madeleine Malthête Méliès

Formato: 35mm

Metraggio: 145 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 7' circa

Musica originale di Maud Nelissen

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 2005

The Sprockets

Un locataire diabolique fa parte di un programma di tre cortometraggi (con *Liberty* e *Onésime et le coeur du tzigane*) presentato il 9 ottobre 2005 con illustrazioni musicali originali di Maud Nelissen e del suo gruppo The Sprockets. Di tale programma non è rimasta traccia nell'archivio audiovisivo della Cineteca del Friuli, ma la compositrice ha fornito a chi

scrive un DVD dimostrativo di The Sprockets contenente proprio le tre sonorizzazioni dei cortometraggi in questione.

Su Méliès, il linguaggio spiritoso visto in *Liberty* lascia spazio ad un umorismo più sobrio, sostenuto da un ostinato melodico iniziale del contrabbasso, sul quale si costruisce poco a poco una linea melodica del pianoforte e del *glockenspiel*, la quale, nella scena in cui il “locataire diabolique” invade la stanza presa in affitto con i mobili e suppellettili che trae dalla sua borsa senza fondo, prende infine il sopravvento con un incessante e leggiadro ritmo di danza. Non sono ravvisabili altre funzioni, al di là di questo commento semplice ed efficace.

69. Onésime et le coeur du tzigane

Produzione: Gaumont, Francia, 1913

Regia: Jean Durand

Intepreti: Ernest Bourbon; Berthe Dagmar; Édouard Grisollet; Gaston Modot

Fonte copia: Cinémathèque Gaumont-Pathé, Parigi

Formato: 35mm

Metraggio: 135 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 7' 25”

Musica originale di Maud Nelissen

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 2005

The Sprockets

A chiusura del programma comico con musiche di Maud Nelissen utilizza un registro stavolta impregnato di slanci romantici, a commentare il carattere ingenuamente sentimentale del protagonista, contrapposti agli interventi comicamente “diegetici” del timbro del mandolino, lo strumento suonato dallo zingaro che, dopo una lauta mancia, non la smette di perseguire i signori Onésime, costringendoli ad una surreale danza senza fine. La dissolvenza finale, in cui i tre personaggi svaniscono in mare, è commentata da un diminuendo che fa parimenti “dissolvere” la musica, confermando la valenza di allusione diegetica del suono del mandolino.

70. You're Darn Tootin'

Produzione: Hal Roach / Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1928

Regia: Edgar Livingstone Kennedy

Sceneggiatura: didascalie di H. M. Walker

Fotografia: Earl Stafford, E. V. White

Montaggio: Richard C. Currier

Prima proiezione: Adelaide, Adelaide Wondergraph, 1919

Intepreti: Stan Laurel; Oliver Hardy; direttore d'orchestra: Otto Lederer; Wilson Bengé; Chet Brandenburg; Christian J. Frank; Dick Gilbert; Charlie Hall; William Irving; Ham Kinsey; Sam Lufkin; George Rowe; Frank Saputo; Rolfe Sedan; Agnes Steel

Fonte copia: Lobster Films

Formato: 35mm

Metraggio: 584,91 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 21' circa

Musica originale di Neil Brand, commissionata dal comico inglese Paul Merton

Prima esecuzione: Festival Slapstick di Bristol Silents, 14 gennaio 2005

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 2005

The Sprockets

Pianoforte: Neil Brand; trombe: Mirco Cisilino, Flavio Davanzo; tromboni: Sergio Bernetti, Maurizio Cepparo; corno: Andrea Comoretto

Del lavoro di Neil Brand su *You're Darn Tootin'* non è rimasta registrazione presso la Cineteca del Friuli. Si riporta, ad ogni modo, il commento dell'autore pubblicato nel catalogo del festival:

Ho sempre desiderato comporre la musica per un cortometraggio di Stanlio e Ollio, e dato che la loro comicità è così fisica ho copiato i loro ultimi "esperimenti sonori" (come noto, aggiungevano ai loro corti sonori effetti "da cartone animato"), così la colonna sonora prevede colpi, tonfi, cadute, clacson ed un effetto affidato al pubblico. Curiosamente, ciò ha dato ad alcune scene un'aria da music hall o da vaudeville, le palestre in cui Stanlio e Ollio si erano – separatamente – formati.⁴⁰³

71. Manhattan Madness

Produzione: Fine Arts Film Co., USA, 1916

Regia: Allan Dwan

Sceneggiatura: soggetto di Charles T. Dazey e Frank Dazey

Fotografia: Victor Fleming

Prima proiezione: New York, 10 settembre 1916

Intepreti: Steve O'Dare: Douglas Fairbanks; la ragazza: Jewel Carmen; il maggiordomo: George Beranger; la cameriera: Ruth Darling; il conte Marinoff:

⁴⁰³ Brand, "You're Darn Tootin'", in *Le Giornate del Cinema Muto 2005*, cit., p. 13.

Eugene Ormonde; il cattivo: Macey Harlan; Jack Osborne: W. P. Richmond;
Norman Kerry

Fonte copia: George Eastman House, Rochester, preservata e stampata nel
2002

Formato: 35mm

Metraggio: 851,916 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 43' circa

Musica originale di John M. Davis

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro
Zancanaro, 10 ottobre 2005

Pianoforte, armonica e campionature: John M. Davis; tromba: Franz
Hackl; tamburi, chitarra, mandolino: John Mettam; basso: Andy McKee;
sassofono tenore: Reiner Witzel; clarinetto: Claudio Puntin

Ex allievo della SMI, John Davis torna nel 2005 a Le Giornate del Cinema
Muto come compositore per *Manhattan Madness*, scegliendo un
approccio filologico ed andando a ricostruire la compilazione contenuta in
un anonimo cue sheet di due pagine conservato alla Library of Congress.
Il risultato audiovisivo vede prevalere funzioni di commento d'atmosfera,
con occasionali accompagnamenti in sincrono dati da effetti sonori
campionati. Lo stesso Davis ha comunque fornito un resoconto molto
dettagliato sul suo lavoro e sulle funzioni audiovisive risultanti, resoconto
che dunque vale la pena di citare ampiamente:

I brani elencati, tutti risalenti al 1916 o poco prima, furono composti da
autori oggi non molto noti, che però si guadagnavano da vivere
scrivendo musica per la giovane industria cinematografica: Gaston
Borch, Adolph Minot, Carl Kiefert. Il *cue sheet* non permette di stabilire

né chi ha compilato la lista dei brani né dove l'accompagnamento sia stato eseguito.

Avevo dapprima pensato di comporre io stesso una partitura in stile jazz, alla Gershwin, secondo quanto mi sembrava suggerire il titolo. Ma visto il grande interesse di David Robinson per i *cue sheet*, ho iniziato ad approfondire le ricerche. Contattando molte biblioteche americane, e grazie anche ad Internet, ho rintracciato 13 brani su 16. Ho anche scoperto una canzone di Irving Berlin dal titolo "Manhattan Madness", che non conoscevo.

Ecco i brani rinvenuti e le relative fonti: *Allegro Agitato #8*, di J. E. Andino (1916), *Captain Cupid*, di John W. Bratton (1905), *Agitato #6*, *Allegro Agitato #1* e *Furioso #11*, tutti di Carl Kiefert (1916) (New York Public Library); *The Enchantress* e *At the Pantomime*, entrambi di Arthur Edward Johnstone (1912), e *Joyous Allegro No. 25 (Triumph or Victory)*, di Gaston Borch (1916) (Chicago Public Library); *Galop #7*, *Hurry #26*, *Hurry #33*, di Adolph Minot (1916) (University of Colorado at Boulder, American Music Research Center); *Southern Girl*, di Charles W. Kremer (1902) (Millersville University, Millersville, Pennsylvania); *Hurry #2*, di Walter C. Simon (1916) (Georgia Southern University, Statesboro).

Pur sapendo quale brano venisse suonato in ogni momento del film, ho dovuto creare, per il sestetto, un mio ordine ed adattare la musica. Dato che il sestetto (piano, basso, batteria, tromba, clarinetto, sax tenore) è più simile ad un complesso jazz che ad un'orchestra da golfo mistico, ho arrangiato la musica con più swing di quanto ne potesse avere nel 1916. Nei casi in cui non sono riuscito a rintracciare la musica suggerita, l'ho rimpiazzata con brani da me composti, adottando uno stile jazz più tipico degli anni '30. Spero anche di poter inserire da qualche parte, verso la fine, l'anacronistica (1932) canzone di Irving Berlin.

Il mio tipo di partitura non fa uso di *leitmotiv*. L'unico brano che si ripete, e che sul *cue sheet* è indicato come "tema", è il tema d'amore, che non sono riuscito a trovare e che pertanto sostituirò con un mio pezzo. Nel montaggio dei brani musicali, mi sono concesso qualche libertà, ripetendo una battuta qua e tagliando una parte là, per meglio adattare la musica all'azione. Così, il mio approccio è di tipo storico,

ma non pedante. Cerco soprattutto di rendere la musica gradevole al pubblico e constato che le vecchie melodie mi ispirano più di quanto potessi pensare. Nel *cue sheet* sono indicati anche molti effetti sonori (spari, cavalli al galoppo, legno che si rompe) che intendo riprodurre in modo più moderno con il computer e la tastiera midi.⁴⁰⁴

72. Zanjin Zanbaken

Produzione: Shochiku, Giappone, 1929

Regia: Daisuke Ito

Sceneggiatura: Daisuke Ito

Fotografia: Hiromitsu Karasawa

Prima proiezione: 20 settembre 1929

Intepreti: Ryunosuke Tsukigata; Misao Seki; Kanji Ishii; Miharu Ito; Jinichi Amano; Dennosuke Ichikawa; Haruo Okazaki; Ryutaro Nakano; Shoko Asano

Fonte copia: National Film Center, Tokyo

Formato: 35mm

Metraggio: 538,58 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 26' circa

Musica originale di Kensaku Tanikawa

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 11 ottobre 2005

Pianoforte: Kensaku Tanikawa; sassofono contralto, flauto: Toshiyuki Sakai; violoncello: Kota Miki; percussioni: Kumiko Takara

⁴⁰⁴ John M. Davis, "Laugh and Live", in *Le Giornate del Cinema Muto 2005*, cit., pp. 13-14.

73. Yogoto no Yume

Produzione: Shochiku, Giappone, 1933

Regia: Mikio Naruse

Sceneggiatura: Tadao Ikeda, su soggetto di Mikio Naruse

Fotografia: Suketaro Ikai

Prima proiezione: 8 giugno 1933

Intepreti: Sumiko Kurishima; Teruko Kojima; Tatsuo Saito; Atsushi Arai; Mitsuko Yoshikawa; Takeshi Sakamoto; Kenji Oyama; Shigeru Ogura; Choko Iida; Ranko Sawa

Fonte copia: National Film Center, Tokyo

Formato: 35mm

Metraggio: 1753,82 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 64' circa

Musica originale di Kensaku Tanikawa

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 11 ottobre 2005

Pianoforte: Kensaku Tanikawa; sassofono contralto, flauto: Toshiyuki Sakai; violoncello: Kota Miki; percussioni: Kumiko Takara

Il doppio evento musicale dell'11 ottobre 2005, celebrante i 110 anni della Shochiku e i 100 anni di Mikio Naruse, introduce al pubblico del Teatro Zancanaro il musicista giapponese Kensaku Tanikawa.

Quella prescelta dall'artista in entrambi i film è una strategia di commento continuo, legata ad archi narrativi ampi e dallo stile tendenzialmente jazzistico, sostanzialmente alieno alla tradizione orientale dell'accompagnamento per il muto. Peculiare appare però il rilievo che

hanno gli strumenti a percussione nello stabilire il clima emotivo, mediante progressioni d'intensità dalla durata prolungata, ottenuta con graduale e calibrato inserimento di nuovi strumenti.

74. Tokkyu Sanbyaku Mairu

Produzione: Nikkatsu, Giappone, 1928

Regia: Genjiro Saegusa

Sceneggiatura: Chizuo Kimura, didascalie di Haruho Sakamoto

Fotografia: Yasugo Kiga

Luci: Kunitatsu Ueda

Scenografia: Shuj Hirose

Intepreti: Shigeru Mori; Koji Shima; Omiyo: Hisako Takihara; Shoichi, figlio del padrone di casa: Masatoshi Nakamura; il direttore del circo: Minoru Mita; sua moglie: Ruiko Tsushima; il padrone di casa: Shiro Osaki; Yuriko: Toshiko Kusakawa; Ministro delle Ferrovie: Takaichi Yamamoto

Fonte copia: Monji Railroad Bureau, restauro del 2004 a cura di Yoneo Ota, professore di arti visive, Università delle Arti Visive di Osaka

Formato: 35mm

Metraggio: 2086 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 101' circa

Musica originale di Günter A. Buchwald

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 12 ottobre 2005

Silent Movie Music Company

Günter A. Buchwald

Del lavoro di Günter Buchwald su *Tokkyu Sanbyaku Mairu* non è stata conservata registrazione presso la Cineteca del Friuli.

75. The Sentimental Bloke

Produzione: Southern Cross Feature Film Company, Australia, 1919

Regia: Raymond Longford

Sceneggiatura: Raymond Longford, Lottie Lyell, da *The Songs of a Sentimental Bloke* di C. J. Dennis

Fotografia: Arthur Higgins

Montaggio: Lottie Lyell

Prima proiezione: Adelaide, Adelaide Wondergraph, 1919

Intepreti: Bill the Bloke: Arthur Tauchert; Doreen: Lottie Lyell; Ginger Mick: Gilbert Emery; l'amico di Bill: Stanley Robinson; il tizio con la paglietta: Harry Young; la madre di Doreen: Margaret Reid; il parroco: Charles Keegan: lo zio Jim: William Coulter; l'infermiera: Helen Fergus; se stesso: C. J. Dennis

Fonte copia: National Film and Sound Archive

Formato: 35mm

Metraggio: 2575,56 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 107' 20"

Musica originale di Jen Anderson

Prima esecuzione: Festival del Cinema di Sydney, giugno 2004

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 13 ottobre 2005

Jen Anderson e The Larrikins

Il lavoro di Jen Anderson su *The Sentimental Bloke* iniziò nel 1995, quando il National Screen and Sound Archive australiano la invitò a

scrivere una composizione originale da eseguirsi durante la proiezione del film al Festival di Melbourne. Successivamente a tale evento, la compositrice è tornata sul suo lavoro più volte, rifinendo e rivedendo la strumentazione, sino ad arrivare alla versione presentata al Le Giornate del Cinema Muto nel 2005, basata sulla più recente ricostruzione del film, terminata nel 2004 grazie al contributo della George Eastman House, della Atlab e della Kodak.⁴⁰⁵ Detta nuova versione della musica si avvale di strumenti volti a ricostruire una sonorità appropriata per l'epoca storica ed il contesto culturale a cui il film si riferisce: pianoforte, chitarra, mandolino, violino e zupfornale.⁴⁰⁶ Il film era in verità dotato di un *cue sheet* originale, perduto ma ricostruito a memoria nel 1959 da Tom King, uno dei musicisti che aveva partecipato alla prima proiezione dell'opera.⁴⁰⁷ Jen Anderson non si è tuttavia basata su questa ricostruzione nel comporre la sua musica.

La struttura audiovisiva concepita dalla compositrice è comunque di particolare semplicità, in linea con il linguaggio diretto con cui è narrata questa storia sentimentale avente come protagonisti membri della classe lavoratrice australiana del primo novecento. Si tratta di un assemblaggio di brani di stile folk, che forniscono commenti d'atmosfera, intervenendo a suggerire accompagnamenti dinamici tutt'al più con opportune accelerazioni ritmiche in presenza, ad esempio, di scene di lotta e simili. Non esistono veri e propri *leitmotiv*, anche se l'utilizzo (stereotipico) del timbro del violino nelle scene d'amore può avere una valenza per certi versi leitmotivica. Altrettanto diretta, ed audio visivamente semplice, è l'idea di far entrare la voce umana a cantare una breve canzone quando

⁴⁰⁵ David Noakes, "Un classico del cinema australiano", in *Le Giornate del Cinema Muto 2005*, cit. , p. 17

⁴⁰⁶ Jen Anderson, "La musica", in *Le Giornate del Cinema Muto 2005*, cit. p. 18.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

una didascalia suggerisce un testo che sta venendo intonato dai personaggi del film.

Il film, con la musica di Jen Anderson, è disponibile in DVD Madman Entertainment (2009)

76. The Scarlet Letter

La lettera scarlatta

Produzione: Metro-Goldwin-Mayer, USA, 1926

Regia: Victor Sjöström

Sceneggiatura: Frances Marion, dal romanzo di Nathaniel Hawthorne

Fotografia: Hendrik Sartov

Montaggio: Hugh Wynn

Scenografia: Cedric Gibbons, Sidney Ullman

Costumi: Max Rée

Prima proiezione: 8 gennaio 1927

Intepreti: Hester Prynne: Lillian Gish; il reverendo Arthur Dimmesdale: Lars Hanson; Roger Prynne: Henry B. Walthall; Giles: Karl Dane; il governatore: William H. Tooker

Fonte copia: UCLA Film and Television Archive

Formato: 35mm

Metraggio: 2352,45 metri

Velocità: 21 fps

Durata: 98' circa

Musica originale di Donald Sosin

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 14 ottobre 2005

Tastiera: Donald Sosin

Presentato come speciale evento per celebrare l'anniversario di Lillian Gish, *The Scarlet Letter* ha ricevuto l'accompagnamento di un musicista nato lo stesso giorno dell'attrice (il 14 ottobre), Donald Sosin. Nonostante sul catalogo del Festival si parli di "speciale accompagnamento al pianoforte" (e non di composizione), il lavoro di Sosin è stato eseguito su tastiera, dimostrando uno stile di severità polifonica insolita per l'autore. La scelta è stata certamente condizionata dal clima della pellicola e dall'atmosfera d'oppressione a cui è soggetta la protagonista, perseguitata dalla società della Boston puritana; un simile commento d'atmosfera, rifinito e puntualmente calibrato sull'articolazione in sequenze della storia, sembra essere stato frutto di scrittura a priori e non solo di mera improvvisazione.

77. L'Hirondelle et la Mésange

Produzione: Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S. C. A. G. L.), Francia, 1920

Regia: André Antoine

Sceneggiatura: Gustave Grillet

Fotografia: René Guychard

Montaggio: Henry Colpi, Sophie Durand

Consulente storico: Philippe Esnault

Interpreti: Pierre Van Groot: Louis Raver; Michel: Pierre Alcover; Griet Van Groot: Maylianes; Marthe: Maguy Delyac; trafficante di diamanti: Georges Denola

Fonte copia: Cinémathèque Française, restaurata tra il 1982 e il 1984

Formato: 35mm

Metraggio: circa 1609 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 78' circa

Musica originale di Raymond Alessandrini

Prima esecuzione: Parigi, Palais de Chaillot, 12 marzo 1984

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 15 ottobre 2005

Octuor de France

Direttore: Raymond Alessandrini

A chiusura ufficiale dell'edizione 2005 del festival (che tuttavia, dopo *L'Hirondelle et la Mésange*, avrebbe avuto ancor in serbo *Flesh and the Devil* come evento musicale post-chiusura, con improvvisazione al piano di Stephen Horne), Le Giornate del Cinema Muto andarono a recuperare un restauro del 1984 di un film incompiuto di André Antoine, nell'ambito di una retrospettiva dedicata alla riscoperta dell'attività cinematografica dell'autore.

Assieme al restauro, fu portata a Pordenone anche l'illustrazione musicale con cui il film, mai uscito ai tempi della sua realizzazione, aveva debuttato nel 1984: un lavoro di Raymond Alessandrini basato su temi di Maurice Jaubert.

La scelta di Jaubert è facilmente spiegabile, considerando il contenuto del film: una storia ambientata quasi interamente su una chiatta, anticipante di oltre un decennio lo stile de *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo, film dal quale, per l'appunto, Alessandrini ha tratto uno dei temi principali che guidano la pellicola, in una sorta di "risarcimento" artistico ad Antoine, il quale, pur essendo stato precursore di un realismo sobrio solo più tardi conquistato dal cinema francese, si vide costretto a rinunciare al suo progetto dopo la sospensione della lavorazione imposta dalla Pathé, che

scambiò indebitamente il film per un documentario.⁴⁰⁸ Il girato, ritrovato nel 1982, fu montato da Henry Colpi con l'assistenza di Sophie Durand e la consulenza storica di Philippe Esnault.

Alcune sottigliezze musicali che spiccano nel lavoro di Alessandrini meritano di essere menzionate. L'introduzione al film, a partire dai titoli di testa, è innanzitutto pervasa da una figura ritmica in 4/4, un ostinato delle percussioni che, all'apparire delle prime immagini, si manifesta come accompagnamento con allusione di livello interno: si tratta di una descrizione del ritmo impassibile del motore della chiatta sulla quale si svolgerà la storia, chiatta che scivola lentamente su un fiume mentre la macchina da presa inquadra, con semplicità, scorci di campagna francese che sfilano lentamente ai lati dell'imbarcazione. Appena la chiatta diventa visibile, tuttavia, oltre al disvelamento della funzione d'accompagnamento d'ostinato si aggiunge una funzione di commento, incarnata dall'esordio della melodia che Alessandrini cita da *L'Atalante*. La melodia s'innesta sul ritmo in 4/4, che dunque ne rimarca l'ossatura ritmica.

Per tutto il film, il tema da *L'Atalante* è costantemente associato al pulsare ritmico di cui si è detto, in tutte le scene dove la chiatta procede nel suo viaggio fluviale, mentre alle altre ambientazioni del film sono riservati episodi melodici di qualità differente, spesso dal sapore popolare, come un valzer rustico intonato da una fisarmonica. È nel finale, tuttavia, che l'idea drammaturgica dietro all'arrangiamento del tema da *L'Atalante* diventa chiara: pur essendosi consumato un delitto, in cui un uomo viene affogato nelle acque e nel fango del fiume, la chiatta continua nel suo viaggio indifferente, contemplando la natura ed il paesaggio senza

⁴⁰⁸ Luciano De Giusti, "L'Hirondelle et la Mésange", in *Le Giornate del Cinema Muto* 2005, Pordenone, *Le Giornate del Cinema Muto*, 2005, p. 65.

partecipazione alcuna. Il 4/4 che scandisce la melodia malinconica de *L'Atalante* non è, dunque, mera funzione d'accompagnamento, ma a sua volta commento, presago del *climax* finale e parallelo dello sguardo registico distaccato con cui Antoine racconta la sua storia, senza soffermarsi sui potenziali sfoghi melodrammatici del soggetto ma lasciando che gli eventi, per così dire, semplicemente si manifestino e vengano registrati dall'occhio della macchina da presa. La ripetizione ciclica del tema di Jaubert, all'inizio ed alla fine del film, oltre dunque ad essere simultaneamente (metadiegeticamente) accompagnamento e commento, è anche sottolineatura dell'identità esistente tra la situazione di partenza e quella di conclusione, quasi a voler evidenziare che quello che si è compiuto non è un cammino teleologico, pianificato drammaticamente, ma la selezione di un frammento d'esistenza che solo casualmente ha catturato un risvolto drammatico come quello dell'omicidio. Per la natura che trascorre ai lati del fiume non è accaduto assolutamente nulla: esattamente come per la musica, che procede incurante, lasciando immaginare che l'inesorabile pulsazione in 4/4 possa procedere anche dopo l'accensione delle luci in sala.

2006

Pordenone/Sacile, 7-14 ottobre

XXV edizione

78. Way Down East

Agonia sui ghiacci

Produzione: David Wark Griffith, USA, 1920

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: Anthony Paul Kelly e David Wark Griffith, sulla base di un copione di Lottie Blair Parker adattato da Joseph Grismer e prodotto da William A. Brady

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer, Charles Downs, Hendrik Sartov

Montaggio: James Smith, Rose Smith

Direzione artistica: Clifford Pember, Charles O. Seessel

Costumi: Henri Bendel, O'Kane Cornwell, Lady Duff Gordon, Otto Kahn

Prima proiezione: 3 settembre 1920

Intepreti: Anna Moore: Lillian Gish; David Barlett: Richard Barthelmess; Lennox Sanderson: Lowell Sherman; Squire Bartlett: Burr McIntosh; Madre Bartlett: Kate Bruce; Kate: Mary Hay; il professore: Creighton Hale; Maria Poole: Emily Fitzroy; Seth Holcomb: Porter Strong; il conestabile: George Neville; Hi Holler: Edgar Nelson

Fonte copia: Museum of Modern Art, New York.

Formato: 35mm

Metraggio: 3383,28 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 148' circa

Illustrazione originale di William Frederick Peters e Louis Silver

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Donald Sosin

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 6 ottobre 2006.

Tastiere: Donald Sosin

Voce: Donald Sosin, Joanna Seaton

Nel 2006 Le Giornate del Cinema Muto furono costrette a soggiornare per un anno di più nella cittadina di Sacile, nuovamente per impedimenti tecnici legati alla struttura del nuovo Teatro Verdi, inadatto alle proiezioni di film muti. Esattamente come si era fatto nel 2005, si è tuttavia offerto un evento di pre-apertura ospitato nel teatro, avente questa volta come protagonisti Donald Sosin ed il film di Griffith *Way Down East*, già presentato al festival nel 1988.

Invece dell'approccio filologico di Gillian Anderson, che aveva ricostruito l'illustrazione musicale con cui il film fu originariamente distribuito, Sosin ha preferito maggiore libertà espressiva, confermando l'atteggiamento generalmente tipico di quella che si è chiamata la "seconda generazione" di compositori de Le Giornate del Cinema Muto, più attenti alla creatività individuale che alla ricostruzione archivistica.

Basato su formule di commento d'atmosfera, la musica di Sosin presenta uno strano attrito tra un linguaggio armonico semplice, sostenente un lirismo ingenuo e dimesso, ed il suono inequivocabilmente sintetico del timbro degli archi evocato dalle tastiere elettroniche. Il risultato, fatta eccezione i momenti in cui il timbro viene fatto passare da quello degli archi a quello di un pianoforte campionato, dall'aspetto acustico sufficientemente realistico, conferisce alla lettura audiovisiva una strana freddezza, una sorta di distacco tra musica e immagine solo parzialmente

sanato dagli interventi di canto accennato di Joanna Seaton o dello stesso Sosin, che vanno a sottolineare con naturalezza leggermente superiore certi andamenti melodici in momenti narrativamente rilevanti. La sensazione d'indebita artificialità culmina nella celebre scena del salvataggio di Lillian Gish, svenuta su un lastrone di ghiaccio. In tale circostanza, un "tutti" orchestrale viene separato dal timbro sintetico degli archi da una pausa di "cambio di registro" assolutamente meccanica, mentre l'assenza di variazioni d'intensità sonora, attestata su un persistente forte, rende la dinamica dell'azione monotona e paradossalmente statica.

79. True Heart Susie

Produzione: David Wark Griffith, USA, 1919

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: Marian Fremont

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer

Montaggio: James Smith

Prima proiezione: New York, Mark Strand Theatre, 1° giugno 1919

Intepreti: Susie May Trueheart: Lillian Gish; William Jenkins: Robert Harron; suo padre: Wilbur Higby; la zia di Susie: Loyola O'Connor; Bettina Hopkins: Clarine Seymour; sua zia: Kate Bruce; amica di Bettina: Carol Dempster; lo straniero: Goerge Fawcett; Sporty Malone: Raymond Cannon

Fonte copia: Det Danske Filminstitut, Kobenhavn

Formato: 35mm

Metraggio: 1682 metri

Velocità: 16 fps

Durata: 91' circa

Musica originale di Giovanni Spinelli, prodotta da Paolo Cherchi Usai

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 7 ottobre 2006.

Pianoforte e sintetizzatori: Giovanni Spinelli; violino: Gabriele Bellu; viola: Fabrizio Merlini; violoncello: Andrea Bellato

Il compositore Giovanni Spinelli, parlando della propria partitura per *True Heart Susie*, si è così espresso:

Scrivendo la musica ho cercato di rendere il contrasto, presente in Griffith, tra la tradizionale vita pastorale dei personaggi principali e la modernità, che avanza a passi veloci, della vita urbana con cui si confrontano. La musica è orchestrata per un terzetto d'archi più il pianoforte, intrecciata con diverse composizioni moderne, dall'ambient all'industriale all'elettronica e, a volte, la techno. Questo contrasto tra "classico" e "moderno" è un tentativo di rendere giustizia al senso di eterno che Susie – giustamente – si merita.⁴⁰⁹

Considerando queste parole, ed esaminando poi l'effettivo risultato audiovisivo della composizione, si rimane tuttavia perplessi. Le idee musicali, sempre esclusivamente di commento, sono infatti scarse e ripetitive, e spesso si vanno a rifugiare – coscientemente o meno – in lunghe funzioni "ponte" molto deboli, che prolungano il significato espressivo di una scena oltre quello che ci si aspetterebbe. Il presunto "intreccio" di modernità e classicità, inoltre, non viene affatto realizzato, in quanto non esiste motivazione alcuna, a livello di immagine, che giustifichi l'ingresso di un brano elettronico piuttosto che un passaggio del violoncello; il succedersi di stili musicali appare del tutto arbitrario. La strategia comunicativa appare dunque poco riuscita, e sembra invitare a porsi una volta di più un interrogativo, annoso, a proposito del vero

⁴⁰⁹ Giovanni Spinelli, "La partitura", in Le Giornate del Cinema Muto 2006, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2006, p. 16.

significato della parola “moderno” in musica. Ossia, se è pure vero che le atmosfere acustiche dei cosiddetti “generi” della musica leggera (*pop*, *ambient*, *house*, industriale, ecc.) sono indubbiamente associabili con sicurezza ad un certo contesto storico e culturale, è altresì vero che il linguaggio musicale che questi brani usano è spesso decisamente più “retrogrado” di quello messo in gioco da pezzi dalle sonorità ritenute “classiche”. In breve: è obiettivamente più “moderna” una qualsiasi pagina dell'ultimo Beethoven piuttosto che una qualsivoglia composizione *ambient*, *house* o affini. La “modernità” di questi generi, nel cinema muto, è da intendersi come pura carica anacronistica, e non come “avanzamento” del linguaggio acustico: uno spunto che, in *True Heart Susie*, non è purtroppo stato colto.

80. El Húsar de la muerte

Produzione: Andes Film, Cile, 1925

Regia: Pedro Sienna

Sceneggiatura: Hugo Silva, Pedro Sienna

Fotografia: Gustavo Bussenius

Montaggio: James Smith

Prima proiezione: 21 novembre 1925

Intepreti: Pedro Sienna; Clara Werther; Dolores Anziani; Hugo Silva; Guillermo Barrientos

Fonte copia: Universidad de Chile

Formato: 35mm

Metraggio: 1564 metri

Velocità: 22 fps

Durata: 63' circa

Musica originale di Horacio Salinas adattata per *ensemble* da camera da Katia Chornik

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 9 ottobre 2006.

Viva6 (direttore e violino: Katia Chornik; violino: Julia Rogers; violoncello: Anna Davies; pianoforte: Tanya Ursova; tromba: Cameron Todd; percussioni: Dan Gresson

Partendo da una composizione ideata da Horacio Salinas nel 1995, chitarrista tra i fondatori del gruppo Inti-Illimani, Katia Chornik ha recuperato un'illustrazione dalle caratteristiche molto semplici. La musica cerca costantemente la rispondenza emotiva con la scena, tramite brani chiusi indipendenti tra loro (numerose dunque, com'è logico aspettarsi, le funzioni "ponte" – ed anche, in esecuzione, qualche indebito silenzio prolungato, dovuto alla conclusione prematura di un qualche episodio musicale) e basati su ostinati ritmico-melodici supportanti melodie di strumenti solisti (preferibilmente la tromba.

81. Klovnen

The Golden Clown

Produzione: Nordisk Films Kompagni, Danimarca, 1926

Regia: A. W. Sandberg

Sceneggiatura: Paul Knudsen, A. W. Sandberg

Fotografia: Christen Jørgensen, Einar Olsen

Montaggio: James Smith

Direzione artistica: Carlo Jacobsen

Prima proiezione: 30 ottobre 1926

Intepreti: Joe Higgins: Gösta Ekman; Daisy: Karina Bell; James Bunding: Maurice de Féraudy; Graciella Bunding: Kate Fabian; Marcel Philippe: Robert Schmidt; Pierre Beaumont: Erik Bertner; Lilian Delorme: Edmunde Guy

Fonte copia: Danish Film Institute

Formato: 35mm

Metraggio: 2700 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 128' circa

Musica originale: Ronen Thalmay

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Sacile, Teatro Zancanaro, 10 ottobre 2006.

Pianoforte: Ronen Thalmay; fisarmonica: Romano Todesco

La strategia di commento musicale prescelta da Ronen Thalmay per *Klovnen* è significativamente distaccata dalle contingenze delle singole scene, andando invece a catturare, con un'alternanza di brani chiusi, quello che è lo sbocco emotivo definitivo del film, incentrato attorno alla figura di un clown che, trovando il successo, perde tuttavia la moglie e la figlia nascitura, ritrovando quest'ultima, anni dopo, quando la sorte gli ha ormai voltato le spalle. Nonostante il tocco di livello interno dato spesso dal timbro della fisarmonica, strumento preferito del clown Joe Higgins, la musica tende dunque a rimanere sempre distaccata dalla contingenza scenica, per farsi invece portatrice di un cupo presagio acustico, trasmesso da un dolente pianismo imbevuto di sentimentalismo romantico.

Il film è disponibile in DVD del Danish Film Institute con l'accompagnamento pianistico del solo Ronen Thalmay.

82. Battle of the Somme

Produzione: British Topical Committee for War Films, Gran Bretagna, 1916

Fotografia: Geoffrey H. Malins, J. B. McDowell

Montaggio: Charles A. Urban, Geoffrey H. Malins

Prima proiezione: 10 agosto 1916

Fonte copia: Imperial War Museum Film and Video Archive, Londra, copia preservata nel 1931

Formato: 35mm

Metraggio: 1430,73 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 79' circa

Cue sheet originale di Morton Hutcheson realizzato da Stephen Horne

Prima esecuzione: Belfast, 1° luglio 2000

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 11 ottobre 2006.

Direttore, pianoforte e flauto: Stephen Horne; violino: Günter A. Buchwald; percussioni: Neil Brand

La difficile mescolanza di orgoglio propagandistico ed orrore evocata da un film come *Battle of the Somme*, documento storico fondamentale nel repertorio di pellicole registranti gli accadimenti della Prima Guerra Mondiale, trova uno strano corrispettivo nel *cue sheet* assemblato da J. Morton Hutcheson su richiesta del produttore William Jury nell'estate del 1916. Come spiegano Toby Haggith e Roger Smither nel catalogo del Festival, «La partitura suggerita da Morton Hutcheson è un medley di classici leggeri, canzoni e motivi folk, musica per bande militari e canzoni

popolari dell'epoca, specialmente di Ivor Novello». ⁴¹⁰ Un commento musicale che dunque mirava più ad intrattenere il pubblico e, paradossalmente, a tenerlo a distanza dalla violenza drammatica e realistica delle immagini. Stephen Horne, incaricatosi dell'adattamento del cue sheet per la proiezione a Sacile (il reperimento della musica di repertorio era stato compiuto in precedenza da Haggith e Smither con l'organista Malcolm Hooson), ha così commentato l'esito audiovisivo finale:

È pressoché impossibile per un musicista moderno, improvvisando la musica per *The Battle of the Somme*, non suonare in un modo che rifletta il nostro comune senso di poi. Il cue sheet originale di Hutcheson offre una sfida a quest'impulso, che può far sentire il musicista in egual misura legittimato e mortificato. Dalla nostra prospettiva, le sue scelte musicali variano dall'autenticamente commovente al totalmente inadeguato. Un esempio del primo caso potrebbero essere i suoi suggerimenti per le scene dei morti sul campo di battaglia, che sembrano completamente in sintonia con la pietà della guerra. Un esempio del secondo caso potrebbe essere il suggerimento di suonare, quando i soldati vanno all'assalto la prima volta, l'ouverture della *Cavalleria leggiera* di Suppé. Una tentazione per il musicista è quella di eliminare qualunque offesa alla sensibilità moderna eseguendo questi passaggi problematici in modo ironico. Io cerco di evitarlo, e dopo diverse esecuzioni trovo ora una certa pregnanza nel contrasto tra lo stridente ottimismo della musica ed immagini che hanno acquisito un significato così terribile.

Nondimeno, penso che sia ancora ragionevole dare dei giudizi sul medley di per sé. Vi sono anche certi punti in cui l'ingegnosità di Hutcheson sembra venirgli meno. Per esempio, all'inizio della Parte 5 egli suggerisce che l'ouverture all'opera *Das Nachtlager in Granada* [di Konradin Kreutzer, 1834] sia eseguita dal principio alla fine. Alcuni

⁴¹⁰ Toby Haggith, Roger Smither, "Battle of the Somme", in *Le Giornate del Cinema Muto 2006*, cit., p. 21.

passaggi hanno scarsi legami con le scene che accompagnano, così qui penso che un po' di sano lavoro di correzione sia giustificato. Dopo tutto, non è certo una novità per i musicisti giudicarsi a vicenda nel proprio lavoro, e si può di certo immaginare una band ribelle che nel 1916 suonasse facendo il doppio gioco con questo cue sheet. Nel complesso, tuttavia, penso che lo scopo dell'esecuzione di stasera sia quello di presentare Hutcheson nella miglior luce possibile, anche se questo comporta un numero di equilibrismo tra la fedeltà e la reinterpretazione partecipe. Alla fine, nonostante alcuni momenti alienanti, penso che la sua selezione formi una partitura sorprendentemente efficace, in parte perché mostra la stessa tensione che Toby Haggith ha trovato nel film stesso: tra un senso del dovere propagandistico ed il desiderio di dare un'aterrita testimonianza.⁴¹¹

L'Imperial War Museum ha pubblicato un DVD contenente il film con l'illustrazione ricostruita da Horne.

83. Die Austernprinzessin

La principessa delle ostriche

Produzione: Projections-AG Union per UFA, Germania, 1919

Regia: Ernst Lubitsch

Sceneggiatura: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch

Fotografia: Theodor Sparkuhl

Scenografia: Kurt Richter; direttore tecnico: Kurt Waschneck

Prima proiezione: Berlino, Union-Theater Kurfürstendamm, 20 giugno 1919

Intepreti: Mr. Quaker, "il re delle ostriche": Victor Janson; Ossi, sua figlia: Ossi Oswald; principe Nucki: Harry Liedtke; Josef: Julius Falkenstein; Seligsohn, il mezzano: Max Kronert; capobanda: Curt Bois; sguattero: Gerhard Ritterband; Albert Paulig; Hans Junkermann

⁴¹¹ Stephen Horne, "La musica", in *Le Giornate del Cinema Muto 2006*, cit., p. 23.

Fonte copia: Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk Filmarchief,
Bruxelles

Formato: 35mm

Metraggio: 1290 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 63' circa

Musica originale di Peter Vermeersch

Prima esecuzione: Festival internazionale di Ghent, 2005

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Sacile, Teatro Zancanaro, 14
ottobre 2006

Direttore e clarinetto: Peter Vermeersch; clarinetto e vibrafono: Tom Wouters;
trombe: Luc Van Lieshout, Bart Maris; tromboni: Stefaan Blancke, Marc
Meeuwissen; sassofono contralto: Benjamin Boutreur; sassofono tenore: Michel
Mast; sassofono baritono: Bruno Vansina; tuba: Berlinde Deman; contrabbasso:
Kristof Roseeuw; pianoforte e tastiere: Peter Vanderberghe; fisarmonica e
tastiera: Wim Willaert; percussioni: Teun Verbruggen

Il lavoro di Peter Vermeersch su *Die Austerprinzessin* non è stato
preservato sotto forma di registrazione audiovisiva presso la Cineteca del
Friuli.

2007

Pordenone, 6-13 ottobre 2007

XXVI edizione

84. Orphans of the Storm

Le due orfanelle

Produzione: David Wark Griffith, USA, 1921

Regia: David Wark Griffith

Sceneggiatura: Marquis de Trolignac [D. W. Griffith], dalla pièce *Les deux orphelines* di Adolphe Philippe d'Ennery e Eugène Cormon

Fotografia: Johann Gottlob Wilhelm Bitzer, Paul Allen, Hendrik Sartov

Montaggio: James Smith, Rose Smith

Scenografia: Charles M. Kirk, Edward Scholl

Prima proiezione: 28 dicembre 1921

Interpreti: Henriette Girard: Lillian Gish; Louise Girard: Dorothy Gish; Chevalier de Vaudray: Joseph Schildkraut; Count de Liniere: Frank Losee; Marquis de Praille: Morgan Wallace; Madre Frochard: Lucille La Verne; Jacques Frochard: Sheldon Lewis; Pierre Frochard: Frank Puglia; Picard: Creighton Hale; Danton: Monte Blue

Fonte copia: Photoplay Productions; copia a colori stampata nel 2007 da Cinema Arts, Inc., a partire da un negativo del 1987 della Killiam Shows

Formato: 35mm

Metraggio: 3422,29 metri (esclusi i cartelli iniziali Photoplay Productions)

Velocità: 20,18 fps

Durata: 154' circa (incluse le "ouverture" all'inizio di ciascuna parte e l'intervallo)

Illustrazione originale di William Frederick Peters e Louis Gottschalk

Musica utilizzata per la presentazione a Pordenone: John Lanchbery (2001)

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 6 ottobre 2007.

Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia diretta da Timothy Brock

La proiezione di *Orphans of the Storm* in apertura della venticinquesima edizione de Le Giornate del Cinema Muto ha costituito un'occasione per celebrare il decennale della scomparsa di uno dei fondatori di Photoplay Productions, David Gill, oltre essere un omaggio postumo a John Lanchbery, scomparso nel 2003 ed avvicinato al cinema muto per l'ultima volta proprio con la pellicola di Griffith del 1921.

La musica di Lanchbery per il film è una delle sue composizioni più solide dal punto di vista strutturale, presentando una tessitura di *leitmotiv* (ad esempio, un tema della morte, presentato sin dall'ouverture precedente i titoli di testa; un tema per le due sorelle bipartito, dotato di possibilità di combinazione polifonica autonoma; un brano vigoroso per Mére Frochard) soggetti ad elaborazioni sostanziali assecondanti il procedere della narrazione. Puntualissima è inoltre la serie di indizi diegetici seguenti i suggerimenti del montaggio, fatti di percussioni o sforzati sincronizzati con movimenti bruschi o violenti in funzione di accompagnamento, senza che però questo vada ad interferire eccessivamente con il normale proseguire del discorso musicale. Citazioni di repertorio (tra cui l'immane *La marseillaise*, accennata in più di un'occasione) non disturbano infine un'opera che, pur concepita in funzione delle dinamiche audiovisive, presenta una solidità d'insieme degna di un poema sinfonico, ed una sapienza di scrittura denotante una consapevolezza musicale che va ben oltre il linguaggio neoromantico messo in gioco.

85. Entr'acte

Produzione: Rolf de Maré, Francia, 1924

Regia: René Clair

Sceneggiatura: Francis Picabia, René Clair

Prima proiezione: 4 dicembre 1924

Interpreti: il cacciatore e il giocoliere: Jean Borlin; I duoe uomini con il cannone: Francis Picabia ed Erik Satie; I giocatori di scacchi: Marcel Duchamp e Man Ray; la ballerina barbata: Inge Fries

Fonte copia: Cinémathèque Française, Parigi

Formato: 35mm

Metraggio: 583 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 21' circa

Musica originale di Erik Satie trascritta per due pianoforti da Guy Campion

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 7 ottobre 2007.

Pianoforti: Barbara Rizzi, Antonio Nimis

La partitura di Erik Satie per *Entr'acte* è ad oggi tra le testimonianze della prassi musicale del muto una delle più frequentemente studiate; il che è in fondo paradossale, considerando quanto atipica essa sia non solo intrinsecamente, come insieme di strategie audiovisive basate sul ritmo e sulla generazione di figure d'accompagnamento a partire dalla trasfigurazione parodistica di una cellula minima proveniente dalla *Sonata per pianoforte n. 2 op. 35* di Fryderyk Chopin,⁴¹² ma anche nel contesto della musica per il muto in generale, trattandosi di una realizzazione per

⁴¹² Si veda la parte prima, nota 216.

un film da proiettarsi nell'intervallo di un balletto messo in scena in un teatro.

Tralasciando ora ulteriori considerazioni sulle dinamiche audiovisive, per le quali si rinvia senz'altro a Simeon⁴¹³ e a Marks,⁴¹⁴ si può qui osservare come la versione di Guy Champion sia essenzialmente efficace nel mantenersi fedele alle sonorità orchestrali previste da Satie.

86. The Cook

Produzione: Paramount-Arbuckle Comedy, USA, 1918

Regia: Roscoe Arbuckle

Sceneggiatura: Roscoe Arbuckle

Prima proiezione: 15 settembre 1918

Interpreti: il cuoco: Roscoe Arbuckle; il cameriere: Buster Keaton; il "duro": Al St. John; la cassiera: Alice Lake; il proprietario del ristorante: John Rand; il lavapiatti: Bobby Dunn

Fonte copia: Norsk Filminstitut

Formato: 35mm

Metraggio: 384 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 18' 30"

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 7 ottobre 2007.

⁴¹³ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., pp. 124-129.

⁴¹⁴ Marks, *Music and the Silent Film*, cit., pp. 167-185.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone diretta da
Cinzia Del Col e Patrizia Avon

87. Pass the Gravy

Produzione: Hal Roach Studios / Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1928

Regia: Fred Guiol

Fotografia: George Stevens

Montaggio: Richard Currier

Prima proiezione: 7 gennaio 1928

Interpreti: Papà: Max Davidson; figlia: Martha Sleeper; Ignatz: Spec O'Donnell;

Schultz: Bert Sprotte; figlio di Schultz: Gene Morgan

Fonte copia: George Eastman House, Rochester

Formato: 35mm

Metraggio: 590,09 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 22'

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 7
ottobre 2007.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone diretta da Marialuisa
Sogaro

Dal 2007, Le Giornate del Cinema Muto e CinemaZero intraprendono un
progetto educativo chiamato "A colpi di note", rivolto alle Scuole Medie del
territorio di Pordenone. A partire dalla Scuola Media "Centro Storico", si
invitano gli istituti a compiere un percorso di studio ed analisi di
selezionate pellicole mute, per far sì che gli allievi possano comprenderne
il funzionamento narrativo e ritmico e provvedere all'elaborazione di

semplici illustrazioni musicali. In questa prima coppia di film, l'elemento comico ha giustamente portato i ragazzi a privilegiare un'intensa resa onomatopeica del dinamismo *slapstick*, mediante un ampio impiego di strumenti a percussione.

88. I Mille

Produzione: Ambrosio, Italia, 1918

Regia: Alberto Degli Abbatì

Fotografia: Giovanni Vitrotti

Prima proiezione: 6 dicembre 1912

Interpreti: Rosalia: Mary Cléo Tarlarini; Vitale De Stefano; Oreste Grandi; Cesare Zocchi

Fonte copia: Fondazione Cineteca Italiana, Milano

Formato: 35mm

Metraggio: 920 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 45' circa

Musica originale di Francesca Badalini

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 8 ottobre 2007.

Pianoforte: Francesca Badalini; clarinetto: Lydia Colona; violino: Marcello Salvioni; violoncello; Matteo Salvioni

Per un programma prodotto della Cineteca Italiana, celebrante i duecento anni dalla nascita di Garibaldi, la compositrice Francesca Badalini ha creato una partitura per organico cameristico dallo stile che guarda al tardo romanticismo. Senza *leitmotiv*, ma con un succedersi d'episodi relativamente autonomi, la musica racconta dell'atmosfera sentimentale

della storia, al cui centro vi è la storia drammatica di una coppia di amanti siciliani, costretta a vivere separata e destinata a riunirsi solo quando, in trionfale simmetria emotiva, a Palermo giungerà Garibaldi.

89. Paris qui dort

Parigi che dorme

Produzione: Films Diamant, Francia, 1923-25

Regia: René Clair

Sceneggiatura: René Clair

Fotografia: Maurice Desfassiaux, Alfred Guichard

Scenografia: André Foy

Prima proiezione: 6 febbraio 1925

Intepreti: Albert: Henri Rollan; l'aviatore: Albert Préjean; Professor Bardin: Charles Martinelli; la donna indipendente: Madeleine Rodrigue; il poliziotto: Louis Pré figlio; Jacqueline, la nipote del professore: Myla Sellar; il ladro: Marcel Vallée; l'industriale: Antoine Stacquet

Fonte copia: Cinémathèque Française, Parigi (ricostruzione e restauro del 2000)

Formato: 35mm

Metraggio: 1527 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 67' circa

Musica originale di Antonio Coppola

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 9 ottobre 2007.

Octuor de France diretto da Antonio Coppola

90. Séraphin ou les jambes nues

Produzione: Gaumont, Francia, 1921

Regia: Louis Feuillade

Prima proiezione: 23 settembre 1921

Intepreti: Séraphin: George Biscot; Édouard Mathé: Blanche Montel; Jane Rollette; Amédée Charpentier; Lise Jaux; Émile André; Réjnier

Fonte copia: Cinémathèque Française, Parigi

Formato: 35mm

Metraggio: 755 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 37' circa

Musica originale di Antonio Coppola

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 9 ottobre 2007.

Octuor de France diretto da Antonio Coppola

In una presentazione doppia, comprendente una bizzarra pellicola giovanile di René Clair a sfondo fantascientifico ed una comica pruriginosa di Louis Feuillade, Antonio Coppola ha introdotto quelli che sono ad oggi i suoi lavori migliori, ottimamente funzionanti a livello drammaturgico quanto finemente scritti, eppure reciprocamente molto diversi tra loro.

Per *Paris qui dort*, l'abituale reminiscenza di Poulenc fa un passo indietro, nella maniera espressiva di Coppola, per far spazio ad un più giocoso ed irruente alludere a Darius Milhaud. Sebbene colloquiando con chi scrive Coppola abbia sostenuto, com'è suo solito, che se pure il riferimento a

Milhaud c'è stato, esso è avvenuto in maniera inconscia, è evidente una insolita libertà ritmica ed una soggiacente "rusticità" che sembra far da contraltare con l'irriverenza dell'assurda vicenda congegnata da un regista ventiquattrenne, in piena controtendenza con la cinematografia del tempo, nutrita di serial passionali e melodrammi, e per giunta elucubrata dopo «due o tre pipe piene d'oppio».⁴¹⁵ I rapporti tra musica e immagine non sono regolari, e nemmeno sanciti da tratti espliciti quali sincroni, *leitmotiv* o evocazioni d'atmosfera stereotipiche. Può invece accadere, sottilmente, che l'arrivo di un personaggio in scena sia accostato all'ingresso di uno strumento, senza che però ciò si tramuti in un'associazione timbrica definitiva; oppure che l'immobilizzarsi della pellicola, a significare con rudimentale "effetto speciale" gli effetti nefasti del raggio paralizzante che incombe su Parigi, coincida con una cadenza sospesa alla quale segue una risoluzione eccentrica al riprendere del dinamismo del film, in un anacoluto musicale di limpida efficacia comunicativa. Con stratagemmi come questi, si dimostra una volta di più come la logica della funzione di commento possa anche per il muto inoltrarsi in terreni che si estendano al di là delle semplici formule stereotipate di sottolineatura emotiva.

In *Séraphin*, d'altro canto, si va invece a ripristinare il neoclassicismo più tipico di Coppola, ma con continue bizzarrie virtuosistiche. Si prenda, ad esempio, la fanfara d'ottoni (inserita nella frase musicale, e non solo sovrapposta meccanicamente) che Coppola utilizza per sonorizzare la sirena a mano che Séraphin aziona in casa sua per richiamare l'attenzione della moglie sorda: si tratta, inizialmente, di un effetto rumoristico alludente al livello interno. Ma poi, quando il personaggio si appresta ad uscire, e sua moglie gli si fa vicina, la risposta dell'uomo

⁴¹⁵ Lenny Borger, "Paris qui dort", in *Le Giornate del Cinema Muto 2007*, Pordenone, Le Giornate del Cinema muto, 2007, p. 67.

(gridata) è sonorizzata esattamente con la stessa fanfara (sentita prima di nuovo inserita elegantemente nel fluire della musica), con effetto comicamente surreale, negante qualsivoglia valore diegetico dell'evento; e la medesima fanfara è utilizzata ogni volta in cui un qualche campanello, tromba o voce cerchi di richiamare l'attenzione della signora. Simili trovate sono inserite in un'architettura basata su pochi temi ricorrenti, senza funzione di *leitmotiv*, contrassegnati tutti da una percepibile difficoltà di scrittura, richiedenti dunque elevata capacità tecnica da parte degli esecutori.

91. Un chapeu de paille d'Italie

Un cappello di paglia di Firenze

Produzione: Films Albatros, Francia, 1927

Regia: René Clair

Sceneggiatura: René Clair, dalla *pièce* del 1851 di Eugène Labiche e Marc Michel

Fotografia: Maurice Desfassiaux, Nicolas Roudakoff

Scenografia: Lazare Meerson

Prima proiezione: 12 gennaio 1928

Interpreti: Fadinard, lo sposo: Albert Préjean; Nonancourt, il suocero: Yvonneck; Hélène, la sposa: Marise Maia; Anaïs Beauperthuis: Olga Tsechowa; il tenente Tavernier: Vital Geymond; Beauperthuis: Jim Gérard; Félix, il domestico: Alex Allin; Vésinet, lo zio sordo: Paul Ollivier; Bobin, il cugino con un guanto: Louis Pré figlio; il cugino con la cravatta: Alexis Bondireff; sua moglie: Alice Tissot

Fonte copia: Cinémathèque Française, Parigi

Formato: 35mm

Metraggio: 2229 metri

Velocità: 19 fps

Durata: 103' circa

Musica originale di Nino Rota per *Il cappello di paglia di Firenze* adattata per pianoforte da Angela Annese

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 11 ottobre 2007.

Pianoforte: Angela Annese

Il *pastiche* ricavato da Angela Annese dalle musiche di Nino Rota per la sua opera *Il cappello di paglia di Firenze* (1945-54) riesce in linea di massima nel difficile compito di bilanciare il rispetto dell materiale musicale originale con le necessità connaturate al contesto espressivo del film, tra cui ritmi e situazioni comiche dalle scansioni irregolari. Bisogna in realtà notare come, talvolta, l'abbinamento audiovisivo non sia di particolare forza, indulgiando nella conclusione di un periodo musicale quando l'immagine si trova già ad affrontare un contesto drammaturgico nuovo; un'esecuzione sin troppo "aggraziata" e poco incisiva non rende inoltre giustizia alla *verve* corrosiva tipica del primo *Clair*.

92. Die Büchse der Pandora

Il vaso di Pandora

Produzione: Nero-Film AG, Germania, 1929

Regia: Georg Wilhelm Pabst

Sceneggiatura: Ladislaus Vajda, dai drammi *Erdegeist* e *Die Büchse der Pandora* di Frank Wedekind

Fotografia: Günter Krampf

Montaggio: Joseph R. Fieseler

Scenografia: Andrej Andrejew, Gottlieb Hesch

Costumi: Gottlieb Hesch

Prima proiezione: Berlino, Gloria-Palast, 9 febbraio 1929

Intepreti: Lulu: Louise Brooks; Dr. Schön: Fritz Kortner; Alwa Schön: Franz Lederer; Schigolch: Carl Goetz; Rodrigo Quast: Krafft Raschig; Contgessa Geschwitz: Alice Roberte; la fidanzata di Schön: Daisy d'Ora; Jack lo Squartatore: Gustav Diessl; Marchese Casti-Piani: Michael con Newlinski; il regista: Siegfried Arno: chef: Hans G. Casparius; Paul Falkenberg

Fonte copia: BFI Distribution, Londra, copia restaurata nel 1993 dalla Cineteca di Bologna e dalla Cinémathèque Française

Formato: 35mm

Metraggio: 3018 metri (lunghezza originale: 3255 metri)

Velocità: 20 fps

Durata: 132' circa

Musica originale di Paul Lewis

Prima esecuzione: Bristol, Colston Hall, 15 settembre 2007

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Verdi, 13 ottobre 2007.

Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia diretta da Paul Lewis

A chiusura dell'edizione 2007, contrassegnata dal ritorno in pianta stabile nell'originaria sede del Teatro Verdi, Le Giornate del Cinema Muto hanno presentato una partitura particolarmente ricca del compositore inglese Paul Lewis.

Assecondando la tensione erotica e lo slancio passionale intrinseco al film di Pabst, Lewis costruisce un ricco commento di matrice tardoromantica, da egli stesso definito "operistico", in cui tuttavia l'enfasi melodica non travolge certi dettagli più minuti che meritano di essere rilevati. Il sistema di leitmotiv, ad esempio, è particolarmente interessante: esso non si limita ad associare un motivo ad un personaggio, ma fa sì che ciascun protagonista trovi un corrispettivo nel suono di uno strumento, operando

poi combinazioni timbriche volte a commentare le interazioni tra i vari caratteri. Lulù, ad esempio, è tradotta nel sinuoso snodarsi di una frase violinistica; Alwa è invece raffigurato regolarmente per mezzo del pianoforte, che del resto egli suona nel film. L'idea sfocia in un'ammirevole sintesi metadiegetica, allorché il protagonista, nel tentativo di comporre una melodia per lo spettacolo musicale che sta elaborando, finisce per scrivere il suo stesso *leitmotiv*. Schigolch è invece abbinato al timbro del clarinetto, e Jack lo Squartatore al corno inglese.

La partitura non fa sostanzialmente uso di brani di repertorio, fatta eccezione per "Good King Wenceslas", citato quando Lulù ricorda i giorni di Natale della sua infanzia fissando una candela, e per l'inno "Onward Christian Soldiers", che tuttavia il compositore trasfigura facendogli assumere una corrosiva funzione di commento:

Con un tocco di spaventosa ironia, è alla luce tremolante di una candela datagli dalla ragazza dell'Esercito della Salvezza che Jack vede il coltello con cui, all'apice della passione, uccide Lulù. Fuori, continua a marciare l'Esercito della Salvezza, pieno di zelo religioso, il corteo aperto da un fanatico che agita la bandiera e la lancia, dimenticando che il loro fervore da crociati ha causato – indirettamente – la morte di Lulù. Qui [...] rendo il famoso inno da crociata di Sullivan "Onward Christian Soldiers" una grottesca e paurosa parodia di se stesso. Viene suonato non in sincronia, simultaneamente in due chiavi musicali diverse, separate da una quarta aumentata, un intervallo musicale così discordante e malvagio per gli orecchi medievali da esser stato definito *Diabolus in musica* – il diavolo nella musica – perché, se mai c'è stato un caso di zelo religioso che abbia aiutato l'opera del diavolo, è di certo qui.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Paul Lewis, "Le mie emozioni nel comporre la partiture per Lulù", in *Le Giornate del Cinema Muto 2007*, cit., p. 33.

2008

Pordenone, 4-11 ottobre

XXVII edizione

93. Sparrows

Produzione: The Pickford Corporation, USA, 1926

Regia: William Beaudine

Sceneggiatura: adattamento di C. Gardner Sullivan di un soggetto di Winifred Dunn, didascalie di George Marion jr.

Fotografia: Charles Rosher, Hal Mohr, Karl Struss

Montaggio: Harold McLernon

Scenografia: Harry Oliver

Effetti: William S. Johnson

Prima proiezione: Hollywood, Grauman's Egyptian Theatre, 14 maggio 1926

Intepreti: Mama Molly: Mary Pickford; Dennis Wayne: Roy Stewart; Doris Wayne: Mary Louise Miller; Mr. Grimes: Gustv von Seyffertitz; Mrs. Grimes: Charlotte Mineau; Ambrose: Walter "Spec" O'Donnell; Bailey: Lloyd Whitcock; i bambini: Billy Butts, Monty O'Grady, Jack Lavine, Billy Jones, Muriel McCormac, Florence Rogan, Mary Frances McLain, Sylvia Bernard, Seesel Ann Johnson, Camilla Johnson

Fonte copia: Library of Congress, Washington

Formato: 35mm

Metraggio: 2231,45 metri (lunghezza originale: 2366,17 metri)

Velocità: 21 fps

Durata: 95' circa

Musica originale di Jeffrey Silverman

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2008.

Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia diretta da Hugh Munro Neely

Il compositore di Los Angeles Jeffrey Silverman ha contribuito, nel 2008, a tenere a battesimo la ventisettesime edizione de *Le Giornate del Cinema Muto*, con una partitura completamente nuova destinata alla copia restaurata dalla Library of Congress del Film *Sparrows*.

La stilizzazione “gotica” della pellicola, evocata dai lugubri set disegnati da Harry Oliver, ed il facile patetismo dato dall’inserimento nell’oscuro ambiente della palude di una serie di figure “angelicate” e sottolineatamente innocenti come quelle degli orfani tra cui Mary Pickford, la maggiore d’età, funge da madre, sono i due poli emotivi maggiori attorno ai quali si snodano le funzioni di commento di Silverman. La tessitura drammaturgica è molto semplice, ed in effetti non va volutamente oltre quelle che sarebbero state le capacità espressive ed il repertorio di un’orchestra negli anni venti. In sostanza, il macabro ed il lugubre sono il dominio delle tonalità minori e di accordi dissonanti, benché perfettamente congrui al sistema tonale, quali le settime diminuite (si veda quanto già osservato a proposito di *Nosferatu*). Non si fa mai ricorso ad effetti sonori che vadano al di fuori delle possibilità dell’orchestra; il linguaggio dell’orrore “sonoro” è qui parlato con sforzati e tremoli, senza alcuna concessione a trovate timbriche più moderne. Persino l’uso dei suoni armonici degli archi, che è spesso una cifra della musica utilizzata per raccontare atmosfere inquietanti, viene accuratamente evitato; e quando è necessario accentuare il sottotesto mortuario della storia si sfrutta, tutt’al più, il rintocco di una campana tubolare isolata. Il risultato finale è quello di un gergo che guarda direttamente al poema sinfonico ottocentesco, e forse a Hector Berlioz in particolare; un gergo d’uso corrente, come si è già fatto notare, nelle illustrazioni musicali della tarda età del muto.

Il patetismo lirico, che tocca un apice nella scena della morte del bambino tra le braccia di Mama Molly, è altresì disegnato da slanci melodici della sezione degli archi, scegliendo ancora una volta una serie di modi di dire di robusta classicità, rispettosi della tradizione storica del muto, per quanto, c'è da dire, talvolta sin troppo aderenti al contenuto emotivo del film (di per sé già estremamente evidente), al punto di apparire ridondanti.

94. One Week

Una settimana

Produzione: Comique Film Corporation, Inc., USA, 1920

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

Fotografia: Elgin Lessley

Prima proiezione: 1° settembre 1920

Intepreti: Buster Keaton; Sybil Seely; Joe Roberts

Fonte copia: CinemaZero, Pordenone

Formato: DVD

Durata: 25' circa

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 5 ottobre 2008.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Prode none diretta da Antonia Maddalena e Maria Luisa Sogaro

95. Alice the Whaler

Produzione: Winkler Pictures, Inc., USA, 1927

Regia: Walt Disney

Animazione: Ub Iwerks, Hugh Harman, Friz Freleng, Ben Clopton, Norm Blackburn, Les Clark, Rudolf Ising

Fotografia: Elgin Lessley

Intepreti: Alice: Lois Hardwick

Fonte copia: Cineteca del Friuli

Formato: DVD, da una copia in 35mm

Durata: 8' circa

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 5 ottobre 2008.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone diretta da Patrizia Avon e Andrea Musizza

96. Homeless Homer

Produzione: Winkler Production / Universal Pictures Corp., USA, 1929

Regia: Isadore (Friz) Freleng, Rudolf Ising

Prima proiezione: 7 gennaio 1929

Fonte copia: Cineteca del Friuli

Formato: DVD, da una copia in 35mm

Durata: 8' circa

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 5 ottobre 2008.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone diretta da Patrizia Avon e Andrea Musizza

97. Modeling

Produzione: Out of the Inkwell Films, Inc., USA, 1921

Regia: Dave Fleischer

Fonte copia: Cineteca del Friuli

Formato: DVD, da una copia in 35mm

Durata: 8' circa

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 5 ottobre 2008.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone diretta da Patrizia Avon e Andrea Musizza

Si rinnova con il 2008 l'impegno de Le Giornate del Cinema Muto e di CinemaZero nell'educazione alla musica per il muto riservata ai giovanissimi. "A colpi di note" presenta dunque due programmi, uno incentrato su una comica di Buster Keaton, e l'altro su tre cortometraggi d'animazione americani degli anni venti. Di nuovo, l'attenzione dei ragazzi si concentra sulla resa onomatopeica degli eventi dinamici dei film, con un'ampia sezione di "rumoristi" addetti a cogliere le sincronie dagli effetti più divertenti. Brevi melodie, generalmente dominati dalla sezione dei fiati, si occupano di fare da "ponte" tra un episodio e l'altro delle pellicole.

98. A propos de Nice

A proposito di Nizza

Produzione: Jean Vigo, Francia, 1930

Regia: Jean Vigo

Sceneggiatura: Jean Vigo

Fotografia: Boris Kaufman

Montaggio: Jean Vigo

Prima proiezione: Parigi, 28 maggio 1930

Fonte copia: BFI Distribution, Londra

Formato: 35mm

Metraggio: 626,97 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 27' circa

Musica originale di Michael Nyman

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 10 ottobre 2008.

Pianoforte: Michael Nyman

99. Kinopravda 21

Produzione: Kultkino, URSS, 1925

Regia: Dziga Vertov

Fotografia: Grigorii Giber, A. Aleksandr Levitsky, Aleksandr Lemberg, Piotr Novitsky, Mikhail Kaufman, Eduard Tissé

Prima proiezione: 21 gennaio 1925

Fonte copia: Österreichisches Filmmuseum, Vienna

Formato: 35mm

Metraggio: 664 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 32' circa

Musica originale di Michael Nyman

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 10 ottobre 2008.

Pianoforte: Michael Nyman

La prestigiosa collaborazione de Le Giornate del Cinema Muto con Michael Nyman si concretizza con un anno di ritardo; nel 2007, infatti il musicista, ammalatosi, aveva dovuto all'ultimo momento rinunciare all'annunciata partecipazione al Festival.

Nel 2008, invece, il musicista può accompagnare la proiezione di due cortometraggi accomunati da uno sguardo documentaristico costruito tramite la scomposizione della realtà in unità ritmiche gestite dal montaggio. Sia in *A propos de Nice* che in *Kinopravda 21*, Nyman cerca allora in questi spunti una giustificazione per l'utilizzo del suo più tipico linguaggio minimalista, fondato sull'iterazione di cellule armoniche e melodiche. Tuttavia, i moduli della musica non seguono pedissequamente quelli dati dall'immagine. Ovvero, l'idea della "modularità" della composizione visiva si trasferisce in quella musicale solo come concetto, senza che vi sia chiara risonanza tra l'una e l'altra. In definitiva, per quanto un rapporto audiovisivo si venga a costituire per via dell'affinità concettuale di cui si è detto, esso rimane comunque debole e privo di connotati funzionali netti.

100. Les Nouveaux Messieurs

Produzione: Films Albatros / Sequana Films, Francia, 1929

Regia: Jacques Feyder

Sceneggiatura: Jacques Feyder, Charles Spaak, dalla pièce di Robert de Flers e Francis de Croisset (1926)

Fotografia: Georges Périnal, Maurice Desfassiaux

Scenografia: Lazare Meerson

Prima proiezione: 4 maggio 1929

Interpreti: Jacques Gaillac: Albert Préjean; Suzanne Verrier: Gaby Morlay; Comte de Montoire-Grandpré: Henry Roussel; giornalista: Guy Ferrant; Morin, un deputato: Henry Valbel; direttore dell'Opéra: Charles Barrois; Julie: Andrée Canti; capo di gabinetto: Raymond Narlay; prefetto: A. Duchange

Fonte copia: Cinémathèque Française, Parigi; ricostruzione del 1990 di Renée Lichtig

Formato: 35mm

Metraggio: 2805 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 123' circa

Musica originale di Antonio Coppola

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 11 ottobre 2008

Octuor de France diretto da Antonio Coppola

Per questa pellicola di Feyder impegnata d'umorismo amaro e satira sociale, Antonio Coppola scrive, su commissione, una partitura che pare un concerto per pianoforte ed *ensemble* da camera, tanta è l'importanza che lo strumento riveste nell'economia dell'insieme. Probabilmente l'idea nasce dallo spunto visivo dato dall'apparizione esplicita dello strumento

nella prima scena, dove esso accompagna una classe di danza (fornendo dunque un pretesto per un'allusione diegetica). Di lì in poi, il timbro del pianoforte rimarrà costantemente in primo piano, suggerendo i temi destinati alle funzioni di commento (non ci sono leitmotiv), così come stabile sarà l'andamento "danzante" della partitura, pervasa da ritmi ternari e melodie semplici.

2009

Pordenone, 3-10 ottobre

XXVIII edizione

101. The Merry Widow

La vedova allegra

Produzione: Metro-Goldwyn-Mayer, USA, 1925

Regia: Erich Von Stroheim

Sceneggiatura: Erich Von Stroheim, Benjamin Glazer, didascalie di Marian Ainslee

Fotografia: Oliver T. Marsh, Ben Reynolds, William Daniels

Montaggio: Frank E. Hull

Scenografia: Cedric Gibbons, Richard Days

Costumi: Richard Day, Erich Von Stroheim

Prima proiezione: New York, Embassy Theatre, 26 agosto 1925

Interpreti: Sally O'Hara: Mae Murray; principe Danilo Petrovich: John Gilbert; principe ereditario Mirko: Roy D'Arcy; regina Milena: Josephine Crowell; re Nikita I: George Fawcett; barone Sadoja: Tully Marshall; aiutante di Danilo: Albert Conti; aide-de-camp di Danilo: Wilhelm Von Brincken; aiutante di Mirko: Don Ryan; oste: Hughie Mack; Flo Epstein: Charles Margelis; Dopey Marie: Edna Tichenor; Hard Boiled Virginia: Gertrude Bennett; Frenchie Christine: Zalla Zarana; ambasciatore: Edward Connelly; cameriera: Dale Fuller

Fonte copia: Österreichisches Filmmuseum, Vienna

Formato: 35mm

Metraggio: 3086,11 metri

Velocità: 22 fps

Durata: 123' circa

Musica originale: William Axt e David Mendoza, adattata da *La vedova allegra* di Franz Lehár

Musica utilizzata per la presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Maud Nelissen, con motivi di Franz Lehár

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 3 ottobre 2009

Orchestra Mitteleuropea diretta da Maud Nelissen

Fisarmonica: Merima Ključom

La versione della musica per *The Merry Widow* portata da Maud Nelissen a Pordenone è l'approdo di un cammino creativo relativamente lungo, iniziato da esperienze di accompagnamento del film per solo pianoforte e canto e poi sfociato in una partitura per sei musicisti nel 2006, ampliata a dieci musicisti nel 2007 e trasformata in una versione per orchestra d'archi (eseguita per la prima volta alla Komische Opera di Berlino) nel 2008, dopo aver ricevuto l'autorizzazione ad utilizzare temi di Lehár da parte degli eredi del compositore.⁴¹⁷

L'ingresso dei temi di Lehár sembra avere condizionato una sostanziale riformulazione degli equilibri audiovisivi: sono infatti le melodie di repertorio, e non le creazioni originali, a dar luogo alle maggiori corrispondenze leitmotiviche. Le pagine di Nelissen svolgono invece prevalentemente funzioni di commento, introducendo inoltre stili alieni all'operetta originale, quali quelli del *ragtime* o del *jazz*, che compaiono ad esempio ad illustrare l'umore scherzoso di un musicista di colore (svolgendo anche funzione segnaletica delle sue chiare origini americane).

⁴¹⁷ Si veda Maud Nelissen, "La partitura", in *Le Giornate del Cinema Muto 2009*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009, p. 20.

La partitura, al di là della sua curata fattura a livello d'orchestrazione ed equilibri formali, ha comunque una maniera di porsi rispetto al film abbastanza consuetudinaria, in termini di funzionalità audiovisiva.

102. Harmonies de Paris

Produzione: Films Albatros, Francia, 1928

Regia: Lucie Derain

Fotografia: Nicolas Roudakoff

Prima proiezione: Parigi, Vieux Colombier, 5 dicembre 1928, con *Les deux timide* (anteprima per la stampa); 1929

Fonte copia: Cinémathèque Française, Parigi

Formato: 35mm

Metraggio: 578 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 28' circa

Musica originale: Touve R. Ratovondrahety

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2009

Pianoforte: Touve R. Ratovondrahety

Voce: Patrick Carloni

Per questa "sinfonia di una città" d'ambientazione parigina, il compositore Touve R. Ratovondrahety, già allievo delle Pordenone Masterclasses nel 2009, ha proposto «un omaggio impressionistico a Debussy, Ravel, Satie».⁴¹⁸

⁴¹⁸ Touve R. Ratovondrahety, in "Harmonies de Paris", *Le Giornate del Cinema Muto 2009*, cit., p. 22.

Per quanto occorra sottolineare come l'idea di omaggiare contemporaneamente tre compositori così diversi tra loro con uno stile detto genericamente "impressionistico" possa lasciare perplessi, c'è da dire che l'idea audiovisiva risultante dall'operazione ha un'interessante originalità. Sostanzialmente, mentre al pianoforte sono riservati "tappeti" sonori d'atmosfera, non necessariamente inerenti al contenuto delle immagini, la voce entra in canto declamato a commentare l'immagine, inventando su una scena di traffico cittadino, ad esempio, una serie di invisibili dialoghi tra persone della folla, oppure mimando, di veduta in veduta, il parlato poliglotta di una guida turistica, trattato come una sorta di *voice over*, creando così una funzione di accompagnamento che però è riferita ad un livello interno completamente immaginato, benché plausibile.

103. The Playhouse

Produzione: First National, USA, 1921

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

Prima proiezione: ottobre 1921

Interpreti: Buster Keaton; Virginia Fox; Joe Roberts

Fonte copia: CinemaZero, Pordenone

Formato: DVD

Durata: 22'35"

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2009.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

104. A Night in the Show

Una serata a teatro

Produzione: Essanay, USA, 1915

Regia: Charles Chaplin

Prima proiezione: 20 novembre 1915

Intepreti: Charles Chaplin, Edna Purviance, Charlotte Mineau, Leo White, Wesley Ruggles, John Rand, May White, Phyllis Allen

Fonte copia: CinemaZero, Pordenone

Formato: DVD

Durata: 23' 27"

Musica degli alunni della Scuola Media "Leonardo Da Vinci" di Cordenons

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2009.

Orchestra della Scuola Media "Leonardo Da Vinci" di Cordenons

Il terzo anno del progetto "A colpi di note" coinvolge nella lettura audiovisiva di cortometraggi muti un ulteriore istituto, il "Leonardo Da Vinci" di Cordenons. Di nuovo, la dimensione privilegiata è quella dell'accompagnamento sincrono umoristico, con ampio spiegamento di effetti sonori non musicali, vista la scelta costante di un repertorio di comiche *slapstick* come base per il lavoro degli studenti.

105. Der Golem, wie er in die Welt kam

Produzione: Projektions-AG Union (PAGU), Germania, 1920

Regia: Paul Wegener

Sceneggiatura: Paul Wegener, Henrik Galeen

Fotografia: Karl Freund

Scenografia: Hans Poelzig

Intepreti: Golem: Paul Wegener; Rabbi Löw: Albert Steinrück; Mirjam, la figlia del rabbino: Lyda Salmonova; Famulus: Ernst Deutsch; Kaiser Rudolf II: Otto Gebühr; conte Florian: Lothar Müthel; bambina: Loni Nest

Fonte copia: Münchner Filmmuseum, München

Formato: 35mm

Metraggio: 1954 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 85' circa

Musica originale di Betty Olivero

Prima esecuzione: 1997

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Cinema Verdi, 7 ottobre 2009

Violini: Cynthia Treggor, Melissa Majoni; viola: Lorenzo Rundo; violoncello: Serena Mancuso; clarinetti: Lee Mottram

Direttore: Günter A. Buchwald

Un'osservazione fatta da Günter A. Buchwald sul Catalogo 2009 del Festival va ad identificare quello che è il problema maggiore dietro la lettura di Betty Olivero di *Der Golem*: «La musica rimane autonoma e può essere ascoltata senza la parte visiva dell'opera».⁴¹⁹

⁴¹⁹ Günter A. Buchwald, "Der Golem, wie er in die Welt kam", in *Le Giornate del Cinema Muto 2009*, cit, p. 24.

In un coraggioso *pastiche* di stilemi *klezmer* e dissonanze novecentesche adombranti, talvolta, qualcosa del linguaggio armonico di Oliver Messiaen, la compositrice focalizza quasi esclusivamente la sua attenzione sullo sperimentalismo sonoro e sulla resa formale dei vari pezzi chiusi che costituiscono la partitura, riservando alla pertinenza con l'immagine una rilevanza secondaria. Se pure si afferma che esistano funzioni di commento timbrico incarnate in tratti leitmotivici (clarinetto basso per il rabbino, corno di bassetto per le scene mattutine, clarinetti in si bemolle e do per la gioia di vivere e per l'indole bonaria del Golem, il clarinetto in mi bemolle per l'imperatore),⁴²⁰ la musica non si avvicina mai realmente all'immagine, permanendo in un livello di commento esterno esprimente un generico stato di disagio e mistero. Dello scollamento tra dimensione visiva ed acustica hanno sofferto anche gli interpreti, durante la presentazione a Pordenone, i quali più di una volta si sono trovati a finire troppo presto l'esecuzione di uno dei brani chiusi e a dover aspettare per lunghi attimi (a volte anche per interi minuti), in maniera assolutamente incongrua rispetto all'azione scenica, prima di afferrare il corretto punto d'inizio per l'episodio successivo.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 23

106. The Rink

Charlot al pattinaggio

Produzione: Lone Star Mutual, USA, 1916

Regia: Charles Chaplin

Sceneggiatura: Charles Chaplin

Fotografia: Roland Totheroh

Montaggio: Charles Chaplin

Scenografia: George (Scotty) Cleethorpe

Direttore tecnico: Ed Brewer

Prima proiezione: 4 dicembre 1916

Interpreti: cameriere: Charles Chaplin; ragazza chic: Edna Purviance; suo padre: James T. Kelly; Mr. Stout: Eric Campbell; Mrs. Stout e cliente adirato: Henry Bergman; ospite: Lloyd Bacon; chef e pattinatore: Albert Austin; direttore del ristorante: Frank J. Coleman; cameriere: John Rand; amiche di Edna: Charlotte Mineau, Leota Bryan

Fonte copia: Cineteca di Bologna, Film Preservation Associates, Inc.

Formato: 35mm

Metraggio: 545 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 26' circa

Musica originale di Federico Missio

Prima esecuzione: Aosta, "Strade del Cinema", 2009

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Verdi, 8 ottobre 2009.

Federico Missio Movie Kit (sassofono: Federico Missio; pianoforte: Juri Dal Dan)

Reduci dal successo e dal premio conseguiti alla manifestazione aostana "Strade del cinema", I musicisti friulani del Federico Missio Movie Kit

hanno portato anche a Pordenone la loro versione di un classico cortometraggio comico di Chaplin.

In curiosa controtendenza con il modo normale in cui si affronta la sonorizzazione di un corto di Chaplin, i due strumentisti hanno prescelto un commento certamente ben calibrato sull'immagine, ma indulgente in atmosfere velate di malinconia, in cui, con molta semplicità, il canto del sassofono solo si reggeva su semplici accordi ritmici alternati del pianoforte, con armonie spesso lasciate aperte da cadenze evitate o d'inganno. Essendo il film di brevità sufficiente, la strategia ha funzionato positivamente, evitando di strappare risate con facili effetti di sincrono ed andando invece a riscoprire nella figura di Charlot la vena di tristezza che si sa essere inerente alla sua figura.

107. Ukulelescope

Fonte copia: BFI National Archive, Londra
(da originali in 35mm)

Musica originale di Hester Goodman e George Hinchcliffe

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Verdi, 10 ottobre 2009

The Ukulele Orchestra of Great Britain

La serata conclusiva de Le Giornate del Cinema Muto 2009 ospita uno spettacolo del tutto anomalo, e non solo per la tradizione del Festival: un assemblaggio di frammenti di cortometraggi, cinegiornali e pubblicità inglesi dell'epoca del muto, accompagnati da un'orchestrina formata esclusivamente da ukulele, i cui membri si soffermano, talvolta, a

doppiare in maniera surrealmente umoristica i personaggi che appaiono sullo schermo. Essendo del tutto avulsa da qualsiasi pratica di sonorizzazione del muto, ed essendo per giunta legata ad un centone filmico apocrifo, l'esperienza va senz'altro considerata come una piacevole bizzarria ludica, adatta a chiudere con voluta leggerezza la faticosa settimana della manifestazione.

2010

Pordenone, 2-9 ottobre

XXIX edizione

108. The Navigator

Il navigatore

Produzione: Metro Pictures Corp. / Buster Keaton Productions, USA, 1924

Regia: Buster Keaton, Donald Crisp

Sceneggiatura: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez

Fotografia: Byron Houck, Elgin Lessley

Direzione tecnica: Fred Gabourie

Elettricista: Denver Harmon

Prima proiezione: 13 ottobre 1924

Interpreti: Rollo Treadway: Buster Keaton; Betsy O'Brien: Kathryn McGuire; John O'Brien: Frederick Vroom; spie: Clarence Burton, H. N. Clugston; capo cannibal: Noble Johnson

Fonte copia: Park Circus, Glasgow

Formato: DigiBeta

Metraggio: 1706,88 metri

Durata: 60' circa

Musica originale di Günter A. Buchwald

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 2 ottobre 2010

European Silent Screen Virtuosi (direttore, pianoforte, violino, voce: Günter A. Buchwald; batteria: Frank Bockius; clarinetto: Lee Mottram; cornetta: Richard Williams; contrabbasso: Romano Todesco).

Come già fatto notare nella prima parte, paragrafo 2.2.2.2., l'illustrazione di *The Navigator* di Günter A. Buchwald nasce da uno spunto diegetico che appare a metà della durata del film: un disco recante il titolo della canzone "Asleep in the Deep", che viene suonato su un grammofono. Il fatto fornisce il pretesto per una serie di variazioni di circostanza sulla melodia del brano, il quale viene concretamente cantato prima che la pellicola abbia inizio; da questa base, il discorso musicale procede in divertita alternanza tra commento ed accompagnamento, ricorrendo a molti cliché dell'umorismo sonoro (si vedano le scale cromatiche ascendenti e discendenti sul rollio esasperato della nave) utilizzati però in maniera non meramente meccanica. Da segnalare, tra gli esecutori, la presenza dell'animatore Richard Williams alla cornetta; strumento senz'altro confacente alle sue esperienze come trombettista jazz.

109. Pathé di risate

Produzione: Pathé, Francia

Le bâilleur (1907)

Regia: Segundo de Chomón

Durata: 3' circa

Pauvre Jacquette (1907)

Regia: ?

Durata: 2' circa

Le trophée de Rigadin (1915)

Regia: ?

Durata: 5' circa

Je vais chercher du pain (1906)

Regia: ?

Durata: 4' circa

La course des sergents de ville (1907)

Regia: Ferdinand Zecca

Durata: 3' circa

The Diabolic Itching (1908)

Regia: ?

Durata: 5' circa

Fonte copia: La Cineteca del Friuli, Gemona

Formato: DVD

Musica degli alunni della Scuola Media "Balliana-Nievo" di Sacile

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2010.

Orchestra della Scuola Media "Balliana-Nievo" di Sacile

110. There It Is

Produzione: Bowers Comedies / Educational Pictures, USA, 1928

Regia: H. L. Muller

Fotografia: H. L. Muller

Interpreti: Charley Bowers; Kathryn McGuire; Melbourne Mac Dowell; Buster Brodie; Edgar Blue

Fonte copia: CinemaZero, Pordenone

Formato: DVD

Durata: 20' circa

Musica degli alunni della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2010.

Orchestra della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone

Il quarto anno del progetto “A colpi di note” vede il debutto di un nuovo istituto, la Scuola Media “Balliana-Nievo” di Sacile, e la riconferma del medesimo stile audiovisivo, basato su comiche delle quali si enfatizzano, con musica ed effetti, gli aspetti dinamici più evidenti.

111. Le miracle des loups

Miracolo dei lupi

Produzione: Société des Films Historiques, Francia, 1924

Regia: Raymond Bernard

Sceneggiatura: André-Paul Antoine, dal romanzo di Henri Dupuy-Mazuel

Fotografia: Maurice Forster, Marc Bujard, Robert Batton

Scenografia: Robert Mallet-Stevens, Jean Perrier

Costumi: Jacques Onfroy de Bréville

Addestratore lupi: Louis Mac-Donald

Intepreti: Charles le Téméraire: Vanni Marcoux; Louis XI: Charles Dullin; Robert

Cottureau: Romuald Jobé; Jeanne Fouquet: Yvonne Sergyl; Comte du Lau:

Gaston Modot; Philippe Le Bon: Fernand Mailly; Fouquet: Ernest Maupain;

Bische: Armand Bernard; Tristan l'Ermitte: Philippe Hériat

Fonte copia: Archives Françaises du film (CNC), Bois d'Arcy

Formato: 35mm

Metraggio: 3017 metri

Velocità: 20 fps

Durata: 131' circa

Musica originale di Henri Rabaud trascritta per pianoforte da Noël Gallon

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 4 ottobre 2010

Pianoforte: Touve R. Ratovondrahety

La partitura per orchestra e coro maschile di Henri Rabaud, concepita dal compositore in sinergia col regista Raymond Bernard, viene calata in un'insolita dimensione intimista dalla versione per solo pianoforte elaborata da Noël Gallon. All'ascolto dell'interpretazione di Ratovondrahety, si possono solo immaginare le enfattizzazioni drammatiche che la piena orchestra avrebbe reso nel lungo, trascinate crescendo dinamico verso il disvelamento del "miracolo" del titolo; eppure la trascrizione di Gallon rimane senz'altro fedele agli intenti drammaturgici originali.⁴²¹ Si nota, fondamentalmente, una struttura a commento intrecciata a leitmotiv, a partire da quello dei cacciatori che apre l'esecuzione. Il linguaggio è armonicamente complesso, «con quinte diminuite, accordi aumentati e politonalità» come fa notare Ratovondrahety nel catalogo del festival; non mancano però interpolazioni con musiche di repertorio di più piana espressività, toccando, ad esempio, il repertorio gregoriano o quello della *chanson* medievale, da cui si usa, ad esempio, il tema di "L'amour de moy".

112. Shakhmatnaya goryachka

La febbre degli scacchi

Produzione: Mezhrabpom-Rus, URSS, 1925

Regia: Vsevolod Pudovkin, Nikolai Shpikovsky

Sceneggiatura: Nikolai Shpikovsky

Fotografia: Anatoli Golovnya

Montaggio: Vsevolod Pudovkin

Interpreti: ladro: Boris Barnet; campione del mondo: José Raúl Capablanca;

eroe: Vladimir Fogel; eroina: Anna Zemtsova; nonno: Sergi Komarov; poliziotto:

Ivan Koval-Samborsky; passeggero: Anatoli Ktorov; farmacista: Yakov

⁴²¹ Gallon inoltre ha avuto possibilità di lavorare in stretto contatto con la famiglia di Rabaud, essendo il maestro di musica dei figli del compositore, scomparso nel 1949.

Protanazov; assistente: Yuli Raisman; imbianchino: Mikhail Zarov; spettatore: Fedor Ostep; Natalya Glan; Zakhar Darevsky; Kostantin Eggert; F. Ivanov; i veri scacchisti Ernst Grunfeld, Frank Marshall, Richard Reti, Rudolph Spielmann, Carlos Torre, F. D. Yates

Fonte copia: Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum

Formato: 35mm

Metraggio: 545 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 26' circa

Musica originale di Günter A. Buchwald

Prima esecuzione: Festival del cinema muto di Tromsø, Norvegia, settembre 2010

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Verdi, 5 ottobre 2010

Pianoforte, violino: Günter A. Buchwald; batteria: Frank Bockius; contrabbasso: Romano Todesco

Nel cercare un contatto con la visione grottescamente maniacale che il film di Pudovkin dà della passione per il gioco degli scacchi, Buchwald si attesta su uno stile spiritosamente distaccato, tutto fatto di progressioni armoniche guidate dal pianoforte e dal contrabbasso e da ostinati ritmici, a commento contemporaneo dell'ossessione ludica del protagonista come del "sano" ordine mentale dimostrato invece dai "veri" campioni di scacchi che compaiono quali protagonisti della storia.

113. Rien que les heures

Produzione: Néo-Films, Francia, 1926

Regia: Alberto Cavalcanti

Sceneggiatura: Alberto Cavalcanti

Fotografia: James Rogers

Montaggio: Alberto Cavalcanti

Prima proiezione: Parigi, Studio des Ursulines, 22 ottobre 1926

Intepreti: Blanche Bernis, Nina Chouwalova, Philippe Hériat, Clifford McLagen, André Cerf

Fonte copia: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam

Formato: 35mm

Metraggio: 957 metri

Velocità: 18 fps

Durata: 46' circa

Musica originale di Yves de la Casinière adattata per trio con pianoforte da Maud Nelissen

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 6 ottobre 2010

Violino: Lucio Degani; violoncello: Francesco Ferrarini; pianoforte: Maud Nelissen

L'elemento che colpisce maggiormente della musica di Yves de la Casinière per *Rien que les heures* è il lungo, attonito silenzio che commenta l'inaspettata scena di violenza con il quale il tono umoristico e surreale della narrazione si spezza (si veda la parte prima, paragrafo 2.2.2.3.). Per il resto, si tratta di un'illustrazione dal tranquillo linguaggio neoclassico, in genere attestata su generiche funzioni di commento, fatta eccezione per i sincroni legati all'immagine ricorrente dell'orologio

ticchettante, che articola il film in sezioni rimandando ai vari momenti della giornata. L'esame condotto da chi scrive sulla partitura in possesso della compositrice, fotocopiata dal manoscritto originale di Yves de la Casinière, rivela in verità una scrittura ben lontana da qualsiasi forma di precisione cronometrica, ma anche da qualsiasi indizio di pianificazione su larga scala. Nelissen è dovuta infatti intervenire spesso per sintetizzare certi episodi o ridistribuirne altri, specialmente verso il finale del manoscritto, dove un visibile cambio di calligrafia lascia pensare all'intervento di un assistente subentrato a chiudere un lavoro altrimenti incompiuto.

114. La folie des vaillants

Produzione: Cinégraphistes Français, Francia, 1926

Regia: Germaine Dulac

Sceneggiatura: Germaine Dulac, dal racconto *Makar Tchoudra* di Maxim Gorki

Fotografia: Paul Parguel, Maurice Forster

Prima proiezione: 17 dicembre 1925 (presentazione alla stampa); Parigi, Théâtre du Colisée, 2 aprile 1926

Interpreti: Loïko Sodar: Raphaël Liévin; Radda: Lia Loo; Lenka: Castellucci

Fonte copia: Archives Françaises du film du CNC, Bois d'Arcy

Formato: 35mm

Metraggio: 844 metri (lunghezza originale: 1250 metri)

Velocità: 18 fps

Durata: 41' circa

Musica originale di Maud Nelissen

Prima esecuzione: Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, Teatro Verdi, 6 ottobre 2010

Violino: Lucio Degani; violoncello: Francesco Ferrarini; pianoforte: Maud Nelissen

L'illustrazione musicale ideata da Nelissen per questo film, purtroppo conservato in forma incompleta, di Germaine Dulac, sembra nascondere sottigliezze ad un primo ascolto non immediatamente evidenti. Fondamentalmente, si tratta di un flusso di episodi di commento, ben legati all'azione in quanto a tinte emotive, e dai molteplici temi. Una melodia ricorrente, tuttavia, dà forma all'insieme (senza risvolti leitmotivici, però), andando a citare una romanza per pianoforte del compositore spagnolo Federico Mompou. Al di là di questi elementi, si nota una peculiare maniera di obbligare le entrate degli archi in posizione ritardata rispetto al pianoforte, e spesso su movimenti deboli della pulsazione innescata dallo strumento a tastiera. È inoltre evidente una certa ricorrenza di intervalli giusti, di quarta e quinta, a fondamento del materiale motivico. Considerando che uno dei temi più espliciti del film è quello della libertà intrinseca alla natura, emblematicizzata dalla potente immagine finale dell'aquila, viene il sospetto che Nelissen abbia voluto tradurre questo dittico concettuale negli elementi sonori di cui si è detto (libertà: entrate su movimenti deboli, naturalezza: intervalli giusti).

115. Wings

Ali

Produzione: Paramount Famous Lasky Corporation, USA, 1927

Regia: William A. Wellman

Sceneggiatura: Hope Loring, Louis D. Lighton su soggetto di John Monk Saunders, con consulenza di Robert Nichols

Fotografia: Harry Perry; fotografia aggiuntiva: Burton Steene, Horace D. Ashton, Cliff Blackston, Russell Harlan, Bert Balridge, Frank Cotner, Faxon M. Dean, Ray Hubbard, Ray Olsen, L- Guy Wilky, Herman Schoop, Al Lane, William Clothier, Ernest Laszlo, Alfred Williams, L. B. Abbott, Eddie Adams, Al Myers, Gene O'Donnell

Montaggio: Merrill White, Tommy Scott

Effetti fotografici: Paul Perry

Prima proiezione: New York City, Criterion, 12 agosto 1927

Intepreti: Mary Preston: Clara Bow; Jack Powell: Charles "Buddy" Rogers; David Armstrong: Richard Arlen; Sylvia Lewis: Jobyna Ralston; cadetto: Gary Cooper; Celeste: Arlette Marchal; Patrick O'Brien: El Brendel; sergente: Gunboat Smith; comandante: Richard Tucker; Mrs. Armstrong: Julia Swayne Gordon; Mr. Armstrong: Henry B. Walthall; Mr. Powell: George Irving; Mrs. Powell: Hedda Hopper; Contadina: Margery Chapin; contadinella: Gloria Wellman; soldato investito dall'ambulanza: Charles Barton; fante morente nell'avanzata finale: William Wellman; luogotenente Cameron: Roscoe Karns; il capitano: Frank Clarke; piloti: Dick Grace, Rod Rogers, Bill Taylor, Paul Mantz, Hoyt Vandenburg, Hal George, Frank Andrews, Clarence Irvine, Earl E. Partridge, S. R. Stribling

Fonte copia: Photoplay Productions, Londra

Formato: 35mm

Metraggio: 3807,87 metri

Velocità: 24 fps

Durata: 139' circa

Musica originale di Carl Davis

Prima esecuzione: London Film Festival, 1993

Presentazione a Le Giornate del Cinema Muto: Pordenone, Teatro Verdi, 9 ottobre 2010

Orchestra Mitteleuropea diretta da Mark Fitz-Gerald

Proponendo *Wings* nell'ultima serata della ventinovesima edizione de Le Giornate del Cinema Muto, il festival recupera una delle produzioni Photoplay tralasciate nelle edizioni precedenti. È l'occasione per presentare per la prima volta al pubblico di Pordenone un ulteriore lavoro sinfonico di Carl Davis di grande solidità drammaturgica, fondato su una struttura a *leitmotiv* e su una capacità di coinvolgimento sonoro che tuttavia, talvolta, fanno pensare a scaltrezze spettacolari appartenenti più al sonoro che al muto.

È curioso ritrovare una delle idiosincrasie di Davis già notate per *The Big Parade* e *The Strong Man*, ossia la sonorizzazione sincrona delle mitragliatrici per mezzo di ostinati affidati allo xilofono, idiosincrasia alla quale, al di là della solidità di concezione già rilevata, non si aggiunge alcun'altra trovata di spicco, come lo stesso compositore ha del resto ammesso:

Per *Wings* ho scelto un approccio puramente sinfonico, per seguire la maniera diretta in cui il film racconta la sua storia. È la storia dell'amicizia tra Jack e David, ma è al tempo stesso un film d'azione. Ma non è una celebrazione della guerra. Se un tema c'è, riguarda delle persone che amano volare. È nelle sequenze aeree che il film raggiunge un'espressione quasi mistica. Ho provato a trasmettere la sensazione di fragilità che emanano quei piccoli, minuti aeroplani.⁴²²

⁴²² Davis in *The Silents*, cit., s. n. p. Traduzione mia.

2011

Pordenone, 1-8 ottobre

XXX edizione

La ripresa della presentazione di *The Wind* del 1986, con musica di Carl Davis diretta dall'autore, inaugurerà la trentesima edizione de Le Giornate del Cinema Muto.

Appendice
Cenni biografici sui compositori

Premessa all'appendice

Si riportano di seguito informazioni biografiche relative ad alcuni dei compositori menzionati nel repertorio.

Molti di questi artisti sono tuttora viventi, e su quasi nessuno di essi esiste una bibliografia. Nemmeno i cataloghi de Le Giornate del Cinema Muto offrono profili biografici. Le informazioni riportate sono dunque state raccolte in buona parte da siti internet personali, gestiti dagli artisti stessi o dai loro agenti: si tratta dunque di fonti che ovviamente non possono avere rilevanza scientifica. Tuttavia, pur con questa consapevolezza, si è ritenuto di riportare ugualmente tali notizie per completezza, integrandole con dati ottenuti dal dialogo diretto con alcuni degli interessati e con l'esperienza diretta di chi scrive a Le Giornate del Cinema Muto.

I siti internet da cui si è attinto sono segnalati in bibliografia.

Cenni biografici sui compositori

Raymond Alessandrini

Nato nel 1948 a Coblenza, vive e lavora in Francia. Ha studiato pianoforte e musica da camera al Conservatorio di Parigi con Pierre Sancan e Jean Fassina, cominciando immediatamente dopo il diploma una carriera da solista, e proseguendo contemporaneamente i suoi studi di composizione.

Negli anni settanta diventa membro del Trio de France, con i solisti della Nouveau Philharmonique. Nello stesso periodo, comincia a effettuare delle registrazioni, come pianista, per compositori quali Lalo Schiffrin, Elmer Bernstein, Alfred Newman e Georges Delerue. È grazie a questi contatti che può iniziare una carriera professionale in ambito cinematografico, scrivendo musica per registi come Jean-Charles Tacchella, Jean Yanne, Georges Lautner, Tony Gatif e Michel Wyn.

Insegna pianoforte al C. N. R. di Cergy-Pontoise, oltre a collaborare come direttore artistico a molte registrazioni della Universal Music Classics France. Collabora anche con il Festival d'Auvers-sur-Oise, per il quale ha scritto nel 2000 un concerto per sassofono, orchestra d'archi e percussioni. Fa parte di una commissione di controllo della Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM).

A Le Giornate del Cinema Muto dirige nel 2005 la sua partitura per *L'Hirondelle et la Mésange* (André Antoine, 1920).

Alloy Orchestra

È un trio fondato nel 1990 a Cambridge, nel Massachusetts, specializzato nella musica per il cinema muto. Si caratterizza per uno stile basato su timbri elettronici ed un ampio ricorso a strumenti a percussione, convenzionali e non. I suoi membri sono Ken Winokur, Terry Donahue e Roger Miller, quest'ultimo dal 1998, dopo la scomparsa del tastierista Caleb Sampson.

Hanno partecipato ai principali festival del muto, con un repertorio in continua espansione e revisionato nel caso di restauri o nuove ricostruzioni di film sui quali avevano in precedenza lavorato (per esempio, nell'aprile 2010 hanno rivisto la loro musica per *Metropolis* in seguito alla presentazione del nuovo restauro del film a Berlino nel febbraio dello stesso anno).

A Le Giornate del Cinema Muto, la Alloy Orchestra ha presentato *Lonesome* (Pál Fejös, 1928) nel 1994, *Celovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, Dziga Vertov, 1929) nel 1995, *Stachka* (*Sciopero*, Sergej M. Ejzenštein, 1925) nel 1998 e *The General* (*Come vinsi la guerra*, Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1927) nel 2004.

Gillian B. Anderson

Gillian Anderson è nata il 28 novembre 1943 a Brookline, nel Massachusetts. È una compositrice e musicologa specializzata nel rapporto tra musica ed immagine. In qualità di direttrice d'orchestra, ha diretto esecuzioni delle proprie musiche in diversi paesi, tra Stati Uniti, Canada, Sud America ed Europa. Si è laureata in Biologia presso il Bryn

Mawr College nel 1965 e si è specializzata in Musicologia presso l'università dell'Illinois nel 1969, con un'ulteriore specializzazione conseguita dall'Università del Maryland nel 1989. È autrice di quattro libri (tra cui *Music for Silent Films 1894-1929: A Guide*) e di numerosi articoli accademici dedicati alla musica per film.

Le ricostruzioni di illustrazioni musicali originali per film muti costituiscono la parte più cospicua della sua produzione, annoverando ad oggi trentaquattro titoli: *Amor de Perdiçao* (Pallu, 1921), *Ben Hur* (Niblo, 1926), *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915), *The Black Pirate* (Fairbanks, 1926), *La Bohème* (Vidor, 1926), *Broken Blossoms* (Griffith, 1919), *Carmen* (DeMille, 1915), *The Circus* (Chaplin, 1928), *The Covered Wagon* (Cruze, 1923), *Four Hundred Tricks of the Devil* (Méliès, 1907), *The Gold Rush* (Chaplin, 1925), *Haexan* (Christiansen, 1922), *Intolerance* (Griffith, 1916), *Jeanne Dore* (Mercanton, 1915), *The Making of an American* (Connecticut Department of Americanization, 1920), *Master of the House* (Dreyer, 1925), *Nosferatu* (Murnau, 1922), *Old Ironsides* (Cruze, 1926), *Orphans of the Storm* (Griffith, 1921), *Pandora's Box* (Pabst, 1928), *Parsifal* (Edison, 1904), *The Passion of Joan of Arc* (Dreyer, 1928), *Peter Pan* (Brenon, 1924), *The Plastic Age* (Ruggles, 1925), *La P'tite Lilie* (Cavalcanti, 1927), *El Punyo de Hierro* (Mexico, 1927), *Robin Hood* (Fairbanks, 1923), *The Ten Commandments* (DeMille, 1923), *Tepayac* (Mexico, 1918), *The Thief of Bagdad* (Fairbanks, 1924), *Way Down East* (Griffith, 1920), *The White Sister* (King, 1923), *Wings* (Wellman, 1927), *The Yankee Clipper* (Julian, 1927).

Con questo repertorio, ha partecipato ai maggiori festival mondiali dedicati al cinema muto, tra cui il New York Film Festival, il Washington DC Filmfest, il Cine Memoire di Parigi, il San Sebastian Film Festival, il

Toronto Film Festival, le celebrazioni di Lisbona e di Colonia per i cento anni del cinema, Il Cinema Ritrovato di Bologna, partecipando inoltre ad eventi del Cinemusic Gstaad e della Film Music Society.

A Le Giornate del Cinema Muto Anderson è intervenuta tre volte: nel 1988 con *Way Down East*, nel 1990 con *Intolerance* e nel 1991 con *Carmen*.

Nel 1992 ha inoltre diretto la Garde Republicaine alla Festa della musica di Parigi, in un concerto basato su trascrizioni di pagine d'opera per banda firmate da Phillip Sousa. Nel 1997 ha fondato il gruppo Cinemusica Viva, inaugurato con due concerti al Louvre il 15 e il 16 novembre di quello stesso anno. Con lo stesso ensemble ha aperto l'edizione 1998 de Il Cinema Ritrovato, presentando il film *The Black Pirate*. Nel dicembre del 1998 ha contribuito alla riapertura dell'Egyptian Theatre di New York con una ricostruzione di *The Ten Commandments*. Nella primavera del 2001 ha condotto una serie di concerti dell'Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna, accompagnati dalla proiezione di immagini da vetri dipinti a mano da Lidia Bagnoli. Nel 2003 ha partecipato alle celebrazioni per il settantacinquesimo anniversario dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences con due presentazioni del film *Wings*.

Jen Anderson

Musicista di ambito rock e folk, dopo aver collaborato con diversi gruppi tra la fine degli anni ottanta e l'inizio dei novanta ha intrapreso una carriera da compositrice e produttrice. Ha scritto la musica per il film *The Goddess of 1967* (Clara Law, 2000).

Per il cinema muto, scrive due illustrazioni: per *Die Büchse der Pandora* (Georg Wilhelm Pabst, 1929) e per *The Sentimental Bloke* (Raymond

Longford, 1919), quest'ultima presentata a Le Giornate del Cinema Muto nel 2005.

Angela Annese

Pianista, ha studiato al Mozarteum di Salisburgo con Dario De Rosa, Emilia Fadini, Marisa Somma, Carlo Zecchi, ed all'Accademia "L. Perosi" di Biella con Aldo Ciccolini, Ha costituito il Trio "Clara Haskil", frequentando le lezioni del Trio di Trieste presso la Scuola di Musica di Fiesole, la Scuola Superiore di Musica da camera di Duino e l'Accademia Chigiana di Siena. È tra i membri fondatori del Festival di Musica da camera Musica a Villa Albrizzi e del complesso strumentale Collegium Musicum di Bari. Particolarmente interessata alle relazioni tra musica e letteratura, svolge una personale ricerca nel repertorio del melologo. Con il pianista Filippo Faes è autrice di numerose prime esecuzioni assolute di musiche di Azio Corghi.

Docente di Pianoforte presso il Conservatorio "N. Piccinni" di Bari, membro del CRAV - Centro Ricerche sulle Avanguardie dell'Università degli Studi di Bari -, è autrice, per Sarx Records, della prima registrazione integrale della musica pianistica di Nino Rota.

Ha eseguito a Le Giornate del Cinema Muto, nel 2007, una sua trascrizione pianistica della musica di Nino Rota per Il cappello di paglia di Firenze, accompagnando il film di René Clair *Un chapeau de paille d'Italie* (1927).

Francesca Badalini

Diplomatasi in pianoforte al Conservatorio di Genova, si è in seguito perfezionata in musica da camera e composizione, seguendo i corsi di Nicola Piovani presso l'Accademia Chigiana a Siena.

Avvicinatasi inoltre alla chitarra elettrica, ha fondato con la sorella Federica Badalini il gruppo Soul Takers, pubblicando due CD, *Tides* (2004) e *Flies in a Jar* (2007).

Dal 1999 collabora stabilmente con la Cineteca Italiana come pianista accompagnatrice per le proiezioni di film muti.

Nel 2007 presenta a Le Giornate del Cinema Muto la sua partitura per *I Mille* (Alberto Degli Abbatì, 1918).

Neil Brand

Ha un'esperienza trentennale come accompagnatore di film muti a livello internazionale ed è attualmente uno degli artisti ospitati regolarmente da Le Giornate del Cinema Muto come improvvisatore.

Nato nel Sussex il 18 marzo 1958, ha iniziato la sua formazione come attore, studiando allo University College of Wales ad Aberystwyth. Il passaggio alla musica è avvenuto grazie ad un progressivo coinvolgimento in progetti della BBC, con la quale era entrato in contatto per via di un ruolo secondario in una serie televisiva per persone affette da sordità ("Switch").

Oltre all'esperienza di improvvisatore e compositore per il muto, testimoniata, tra l'altro, dalle sue partiture per *The Cat and the Canary* (*Il castello degli spettri*, Paul Leni, 1927) e *You're Darn Tootin'* (Edgar Livingstone Kennedy, 1928) presentate a Le Giornate del Cinema Muto nel 2004 e nel 2005, Brand ha svolto intensa attività anche come autore di musiche per programmi radiofonici e televisivi, in particolare per l'emittente Radio 4.

Del 1998 è il suo libro *Dramatic Notes*, dedicato all'utilizzo della musica in chiave narrativa e contenente un'ampia sezione di interviste a professionisti della musica per il cinema muto, per il teatro e la televisione.

Dorothy Buchanan

Nata nel 1945, a Christchurch, Nuova Zelanda, si è laureata in composizione alla Canterbury University nel 1967. Ha in seguito iniziato a lavorare come compositrice, pianista, violinista ed insegnante. Nel 1979 è diventata presidente dell'Associazione dei Compositori della Nuova Zelanda, fondando poi nello stesso anno la Christchurch Music Workshops. Nel 1980 ha partecipato alla fondazione della cooperativa di edizioni musicali Nota Bene. Ha diretto per sette anni nel comitato artistico dello Smokefree Women's Composing Festival.

Lavorando per il New Zealand Film Archive ha avuto occasione di occuparsi in più di un'occasione di sonorizzazioni di film muti, tra cui *La Passion de Jeanne D'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) ed il programma *Treasured Images of Light from Aotearoa (New Zealand)* presentato a Le Giornate del Cinema Muto nel 1993.

Ha collaborato con letterati neozelandesi nella realizzazione di opere liriche come *Clio Legacy (Witi Ihimaera)*, *Woman at the Store* e *The Mansfield Stories* (queste ultime due tratte da racconti di Katherine Mansfield). *Fragments and Letters*, basata sulla sua amicizia con il cantante Malcolm McNeill, ha vinto il Philip Neill Memorial Prize dell'Università di Otago nel 1995.

Günter A. Buchwald

È uno specialista contemporaneo della composizione per il muto, attivo nell'ambito da quasi trent'anni e attualmente collaboratore stabile de *Le Giornate del Cinema Muto*. Si occupa di improvvisazione, composizione e direzione d'orchestra, dirigendo il gruppo *Silent Movie Music Company* e la *Freiburg Filmharmonic Orchestra*, da egli stesso fondata nel 1992.

Tra le sue partiture per il muto, si possono ricordare quelle per *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, 1920, presentata a Vienna nel 1997 con Giora Feidman e l'Arditti String Quartett), *Bronyenosyets Potyomkin (La corazzata Potemkin*, Sergej M. Ejzenštejn, 1925), *Nani ga kanojo o so saseta ka (Cosa l'ha indotta a fare questo?*, Shigeyoshi Suzuki, 1930), *Faust – Eine deutsche Volkssage* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Paris qui dort (Parigi che dorme*, René Clair, 1925) e *A propos de Nice (A proposito di Nizza*, Jean Vigo, 1930).

A Pordenone, oltre alle sue numerose improvvisazioni annuali, ha portato la sua musica per *Tokkyu Sanbyaku Mairu* (Genjiro Saegusa, 1928) nel 2005 e per *The Navigator* (Il navigatore, Buster Keaton, Donald Crisp, 1924) e *Shakhmatnaya goryachka (La febbre degli scacchi*, Vsevolod Pudovkin, Nikolai Shpikovsky, 1925) nel 2010.

John Cale

Noto soprattutto per i suoi lavori di ambito rock, con il gruppo Velvet Underground che fondò assieme a Lou Reed nel 1965, John Cale ha tuttavia attraversato nel corso della sua carriera una molteplicità di ambiti musicali. Nato in Galles nel 1942, ha studiato viola al Goldsmiths College, presso l'Università di Londra, proseguendo poi la sua formazione negli Stati Uniti, dove iniziò ad avere contatti con Aaron Coplan, John Cage, esibendosi inoltre per il Theater of Eternal Music di La Monte Young e Tony Conrad.

Sono peculiari le sue operazioni d'ibridismo musicale, condotto mediante l'utilizzo di strumenti quali la viola o il clavicembalo nei suoi album di stampo rock, pop e folk. Ha collaborato anche con il compositore Terry Riley in lavori come *Church of Anthrax* e *The Academy in Peril*, entrambi appartenenti agli anni settanta.

Partecipa a Le Giornate del Cinema Muto nel 1994, con una sua composizione elettronica per *The Unknown* (Tod Browning, 1927).

Philip Carli

Ha sviluppato il suo interesse verso la musica per il cinema muto sin dagli anni dell'infanzia, organizzando poi, durante gli anni dell'università, proiezioni da egli personalmente accompagnate. Ha conseguito il dottorato in musicologia presso la Eastman School of Music di Rochester, specializzandosi sulla cultura musicale e dello spettacolo tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo.

È attualmente il principale accompagnatore residente alla George Eastman House, e svolge attività di improvvisatore e compositore per il cinema muto a livello internazionale. Nel 1993 ha fondato la Flower City Society Orchestra, una formazione dedita al recupero del repertorio e delle prassi delle “society orchestras” che intrattenevano la borghesia nei luoghi di svago più frequentati all’inizio del secolo scorso.

A Le Giornate del Cinema Muto, dove è ancor oggi uno degli improvvisatori principali, ha presentato nel 1996 la sua musica per *Peter Pan* (Herbert Brenon, 1924).

Bruno Cesselli

Dopo aver studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra, si interessa al jazz e all'improvvisazione a partire dal 1980, quando partecipa ai seminari estivi di Siena, dove segue i corsi di Franco D'Andrea, Enrico Pieranunzi e Bruno Biriaco.

Ha scritto musiche per i balletti *Come abbiamo potuto dimenticare il Paradiso* (1990) e *Strings* (1991), oltre ad alcuni commenti sonori per documentari naturalistici.

Dal 1990 compone musiche da eseguire dal vivo a commento di film muti, come *Berlin – Symphonie einer Grosstadt* (*Berlino – Sinfonia di una grande città*, Walter Ruttmann, 1927), col quale è stato invitato fuori concorso a Trento Cinema 1990; *Le coeur fidèle* (Jean Epstein, 1923), col quale è stato invitato a Parigi dalla Cinémathèque Française nel 1991. Dal 1994 al 1998 (produzione CinemaZero), ha composto e diretto, per

l'ensemble ZerOrchestra: *The Cameraman* (Edward Sedgwick, Buster Keaton, 1928) nel 1995, *Beau Geste* (Herbert Brenon, 1926) nel 1996 (eseguito a le Giornate del Cinema Muto), *Big Business* (James W. Horne, Leo McCarey, 1929) e *Liberty* (Leo McCarey, 1929) nel 1997, *The Rink* (*Charlot al pattinaggio*, Charles Chaplin, 1916) e *Behind the Screen* (Charles Chaplin, 1916) nel 1998. Nello stesso anno CinemaZero e La Cineteca del Friuli hanno pubblicato in videocassetta *The Tiger's Coat* (Roy Clements, 1920) con il commento sonoro composto ed eseguito da Cesselli.

Insegna attualmente al Conservatorio di Adria.

Katia Chornik

Ha conseguito nel 2010 il dottorato di ricerca in musica presso la Open University, con una tesi sul musicologo e scrittore cubano Alejo Carpentier.

Ha collaborato con la Santiago Philharmonic Orchestra come violinista, oltre ad aver lavorato come orchestrale ed insegnante anche a Londra. Nel 2005 ha intrapreso un progetto legato al più antico film cileno conosciuto, *El Húsar de la Muerte* (Pedro Sienna, 1925). Recuperando ed arrangiando un'illustrazione musicale di Horacio Salinas, Chornik ha accompagnato il film in numerosi festival europei, tra cui il London Film Festival e Le Giornate del Cinema Muto (2006).

Mauro Colombis

È un pianista italiano, attualmente residente a Sydney. Ha compiuto i suoi studi al conservatorio di Mosca ed a quello di Venezia, laureandosi inoltre al DAMS di Bologna.

Sin dal 1993 è impegnato nell'improvvisazione per il cinema muto, iniziando a lavorare nell'ambito proprio al Festival di Pordenone. Dal 2002 è presente ogni anno a Le Giornate del Cinema Muto, partecipando inoltre nel 2003 come allievo alla Scuola di Musica ed Immagine (SMI, poi Pordenone Masterclasses). Compone nel 2004 la sua illustrazione per *Vorrei morir* (Károly Lajthay, 1918).

Antonio Coppola

Nato a Roma nel 1956, nel 1965 entra al Conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977.

Dal 1973 inizia lavorare come pianista di scena per produzioni teatrali e come pianista accompagnatore per classi di danza contemporanea dove sviluppa una tecnica di improvvisazione che lo porterà nel 1975 a ricevere dal Cineclub "L'Officina" di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne dedicate a proiezioni di film muti.

Questa esperienza lo porta progressivamente a concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il muto.

Da allora partecipa regolarmente a festival cinematografici internazionali sia come musicista, sia come membro di giurie. È uno dei pianisti che, da oltre un decennio, improvvisano regolarmente durante le proiezioni de Le Giornate del Cinema Muto, dove ha presentato come compositore *Visages d'enfants* (Jacques Feyder, 1923) nel 2003, *Crainquebille* (Jacques Feyder, 1923) nel 2005, *Paris qui dort* (*Parigi che dorme*, René Clair, 1923-25) e *Séraphin ou les jambes nues* (Louis Feuillade, 1921) nel 2007 e *Les nouveaux messieurs* (Jacques Feyder, 1928) nel 2008, dirigendo e scrivendo sempre per la formazione cameristica francese Octuor de France.

Carl Davis

Nato a New York nel 1936, ha studiato composizione con Paul Nordoff e Hugo Kauder, oltre che con Per Nørgaard a Copenhagen. Nella prima parte della sua carriera ha inoltre avuto modo di perfezionare la pratica della direzione d'orchestra presso la New York City Opera e la Corale Robert Shaw. Nel 1959 lo spettacolo *Diversions*, di cui fu co-autore, vinse un premio Obie del circuito off-Broadway, portandolo dunque a presentare la produzione anche ad Edimburgo (1961) e a Londra (1962). Conseguentemente, Davis ricevette una serie di commissioni di musica per programmi radiofonici e televisivi (a cominciare da "That Was The Week That Was", richiesto da Ned Sherrin), iniziando così una carriera stabilmente radicata nel Regno Unito.

L'ambito artistico a cui Davis si è dedicato maggiormente è quello teatrale, con musiche di scena e composizioni simili scritte per la Royal Shakespeare Company, il National Theatre e il West End. Particolare attenzione ha inoltre dedicato al balletto, componendo un ampio repertorio

comprendente titoli come *David and Goliath* (1975), *Dances of Love and Death* (1981), *A Picture of Dorian Gray* (1987), *A Simple Man* (1988), *Lippizaner* e *Liaisons Amoureuses* (1989), *A Christmas Carol* (1992) e *Alice in Wonderland* (1995), su temi di Tchaikovsky. Tali lavori sono stati commissionati da compagnie quali e teatri quali il London Contemporary Dance Theatre, il Sadlers Wells Royal Ballet, il Northern Ballet Theatre e il Savoy Theatre.

Per la televisione, la sua produzione ha riguardato film e serie tra cui “The World at War” (1973), “Our Mutual Friend” (1976), “The Mayor of Casterbridge” (“Il sindaco di Casterbridge”, 1978), *The French Lieutenant’s Woman* (*La moglie del tenente francese*, Karel Reisz, 1981), *Champions* (John Irvin, 1983), “The Far Pavilions” (1984), *Scandal* (Michael Caton-Jones, 1989), *Separate but Equal* (George Steven jr., 1991), *Widow’s Peak* (*Tre vedove e un delitto*, John Irvin, 1994) “Pride and Prejudice” (1995).

Nel 1980, il successo della partitura di Davis per il *Napoléon* di Abel Gance ha dato idealmente il via all’attuale rinascita della pratica del cinema muto. Il compositore ha contribuito negli anni successivi in maniera attiva all’ampliamento del repertorio pertinente a quest’ambito, applicandosi specialmente nella scrittura di partiture completamente nuove (e non in restauri di illustrazioni d’epoca). Della sua ampia produzione nell’ambito, tra cui si ricordano le sue musiche per *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925), *The Thief of Bagdad* (Raoul Walsh, 1924), *Greed* (Erich Von Stroheim, 1924), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *The Flesh and the Devil* (Clarence Brown, 1927), *Phantom of the Opera* (*Il fantasma dell’opera*, Rupert Julian, 1925) e *The Freshman* (*Viva lo sport*, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1925), Davis ha portato a Le Giornate del

Cinema Muto *An Unseen Enemy* (Griffith, 1912), *The Wind* (Victor Sjöström, 1928), *The Big Parade* (King Vidor, 1925), *City Lights* (*Luci della città*, Charlie Chaplin, 1931, presentazione delle musiche originali di Chaplin), *The Strong Man* (*La grande sparata*, Frank Capra, 1926), *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*, Griffith, 1919), *The Gold Rush* (*La febbre dell'oro*, Chaplin, 1924, basato sulle musiche della versione sonorizzata dal regista), *The Kid Brother* (*Il fratello minore*, Ted Wilde, 1927), *Speedy* (*A rotta di collo*, Ted Wilde, 1928). In più, a Pordenone è stato proiettato *The Wedding March* (*Sinfonia nuziale*, Erich von Stroheim), in una versione in cui la cui partitura del 1998 era però preregistrata.

Davis è inoltre impegnato ancor oggi nella scrittura di un ampio repertorio di musica da concerto, spesso derivata dalla sua produzione cinematografica e televisiva. Nel 1991, da una collaborazione con Paul McCartney nasce il *Liverpool McCartney's Liverpool Oratorio*; in seguito a ciò il compositore radica la sua presenza nella città inglese con la sua attività di direttore d'orchestra e direttore artistico per la stagione estiva della Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (dal 1993). Attualmente, Carl Davis sta lavorando ad una *Ballata per violoncello e orchestra*, destinata ad essere eseguita sotto la sua direzione il 30 aprile 2011 da Jonathan Aasgaard e dalla Royal Liverpool Philharmonic orchestra, ed all'oratorio *The Last Train to Tomorrow* per orchestra, coro di voci bianche, coro recitante e due attori, su libretto di Hiawyn Oram. Quest'ultimo lavoro è stato commissionato dalla Hallé Concerts Society di Manchester e verrà eseguito il 16 giugno 2012. Inoltre, nell'ottobre 2011 Davis tornerà a Pordenone per dirigere la sua partitura per *The Wind*, già presentata a Le Giornate del Cinema Muto nel 1986.

John M. Davis

Vive a New York e lavora come supervisore di registrazioni di musica per film, carriera che ha intrapreso lavorando per la Miramax Films. Ha seguito la postproduzione musicale di film come *The Shipping News* (*Ombre dal passato*, Lasse Hallström, 2001), *The Producers* (Susan Stroman, 2005), *The Namesake* (*Il destino del nome*, Mira Nair, 2006) e *Brooklyn's Finest* (Antoine Fuqua, 2009).

Per Le Giornate del Cinema Muto ha scritto la musica per *Manhattan Madness* (Allan Dwan, 1916) nel 2005.

Violeta Dinescu

Nata il 13 luglio del 1953 a Bucarest, è una compositrice tedesca di origini rumene. Ha studiato composizione con Myriam Marbe al Conservatorio Ciprian Porumbescu di Bucarest tra il 1972 e il 1978, intraprendendo in seguito due anni di studio della musicologia a Heidelberg.

Dal 1978 al 1982 è stata docente alla George Enescu Music School, trasferendosi poi in Germania, dove ha insegnato alla Hochschule für Kirchenmusik di Heidelberg dal 1986 al 1991, ed alla Hochschule für Musik di Francoforte dal 1989 al 1991. Ha anche tenuto lezioni come lettrice alla Fachakademia Hochschule für Kirchenmusik di Bayreuth dal 1990 al 1994. A partire dal 1996, è professoressa di composizione all'Università Carl van Ossietzky di Oldenburg. Ha tenuto lezioni anche in Sud Africa e negli Stati Uniti.

È autrice di un ampio catalogo di composizioni orchestrali e da camera, e di musiche di scena. La musica per *Tabu* presentata nel 1988 a Pordenone è la sua unica illustrazione per il cinema muto.

Michele Fedrigotti

Compiuti gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano, diplomandosi in pianoforte, clavicembalo, composizione e direzione d'orchestra, svolge attività come pianista, compositore, direttore d'orchestra e didatta.

Dal 1976 al 1995 è stato docente di pianoforte principale presso la Civica Scuola di Musica di Milano, e dal 1995 insegna presso il Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria.

Dal 1997 all'agosto 2008 è stato direttore pedagogico-artistico dell'Accademia Vivaldi di Locarno.

Ha collaborato con i cantanti Franco Battiato ed Alice nella realizzazione di spettacoli ed LP ed in produzioni teatrali.

Come compositore è autore di una Cantata (*Cristo e i Giudici*, 1987), di brani da camera e per orchestra, e di numerose musiche per il cinema ed il teatro.

Arrangia nel 2003 la selezione di canzoni napoletane che Giuni Russo interpreta a Le Giornate del Cinema Muto per il film *Napoli che canta* (Roberto Roberti, 1926).

Paolo Furlani

È docente di composizione al Conservatorio "L. Cherubini" di Firenze. Tiene insegnamenti per i corsi del vecchio ordinamento e per i trienni e bienni accademici. Si è diplomato in Clarinetto, Musica corale e Composizione al Conservatorio di Venezia, ed in Strumentazione per banda al Conservatorio di Parma, studiando poi musica elettronica con Alvisse Vidolin e diplomandosi inoltre in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, città in cui vive.

Ha partecipato a Le Giornate del Cinema Muto nel 1990, con un'illustrazione del film *Thaïs* (1916) di Anton Giulio Bragaglia. Dopo quest'esperienza, la sua carriera è proseguita nell'ambito della composizione per l'opera lirica.

È infatti autore di dieci opere, di cui otto rappresentate: *El roverso mondo*, da Ruzante, edita da Sonzogno; *Il teatrino delle meraviglie*, da Cervantes, (Lugo 1995) e *Le parole al buio*, da Paolo Puppa, edita da Ricordi. Il Teatro Sociale di Rovigo e La Fenice di Venezia gli hanno commissionato un'opera per ragazzi - *Incanto di Natale* su libretto di Riccardo Diana - rappresentata a Rovigo e Mestre nel febbraio 2000 e ripresa al Teatro Sociale di Rovigo nel dicembre 2004. L'Europa Festival di Ferentino gli ha commissionato *Singin' in the Brain*, su libretto di Elena Barbalich, liberamente ispirato a Oliver Sachs, rappresentata nel luglio 2000. *La casa dei mostri*, un suo progetto di spettacolo musicale tratto dal racconto omonimo di Maria Vago, è stato allestito nel marzo 2003, come spettacolo per ragazzi, all'interno della stagione della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, ripreso poi nel 2006, ed allestito anche al Teatro Carlo Felice di Genova, oltre che ripreso dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino. La

partitura è edita da Ricordi. Il Teatro Comunale di Modena gli ha commissionato l'opera da camera per ragazzi *Il principe granchio*, andata in scena nel novembre 2006 con la regia di Marcello Chiarenza, che ha curato anche il libretto. Il Teatro Carlo Felice di Genova gli ha commissionato l'opera da camera per ragazzi *Il vestito nuovo dell'imperatore*, su libretto di Gianni Rodari da Andersen, andata in scena a Savona (Teatro Chiabrera) nell'ottobre 2009 e a Genova (Teatro della Tosse) nel gennaio 2010. In traduzione coreana e con un nuovo allestimento l'opera è andata in scena anche a Incheon, Corea del Sud, nel maggio 2010.

Nell'autunno 2009 al Sudden Theatre di Parigi è stato rappresentato *L'Appel de la pompe à feu*: uno spettacolo "dadaista" su testo di Agathe L. Thalazac di cui ha composto le musiche di scena.

La Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ed il Teatro Stabile del Veneto gli hanno commissionato il melologo *L'Angelo e il fuoco*, lettura musicale del poemetto Giovanna d'Arco di Maria Luisa Spaziani (dicembre 2000); l'11 settembre 2004 tale melologo ha inaugurato il 57° Ciclo di spettacoli classici del Teatro Olimpico di Vicenza. La Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ed il Teatro Stabile del Veneto in collaborazione con il Teatro Stabile d'Abruzzo e la Fondazione Arena di Verona gli hanno commissionato le musiche di scena de *Il viaggio a Venezia*, uno spettacolo con la regia di Luca De Fusco, tratto da *Andrea o I ricongiunti* di Hugo von Hofmannsthal.

La Fondazione la Biennale di Venezia gli ha commissionato un brano da camera, *Suite da concerto da Singin' in the brain*, eseguito dallo Spectra Ensemble (28 settembre 2009); un precedente brano sinfonico, *Mare*

monstrum, commissionato da la Biennale di Venezia è stato eseguito il 21 ottobre 2004 dall'orchestra della Fondazione Arena di Verona.

Berndt Heller

Nato in Austria, ha condotto i suoi studi al Mozarteum di Salisburgo, all'Università di Yale ed alla Hochschule der Künste di Berlino, dove poi è stato docente di composizione dal 1975 al 2002, a partire dal conseguimento della laurea in tale disciplina. Dal 1989 collabora con lo Schoenberg Institut e con il Goethe Institut di Los Angeles, conducendo inoltre attività di ricerca ed insegnamento alla University of Southern California, Los Angeles, come docente ospite e ricercatore sovvenzionato dal Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD).

Heller appartiene a quella che potrebbe essere definita la “prima generazione” di artisti dediti al recupero dell'accompagnamento musicale del muto in tempi moderni, in attività sin dai primi anni ottanta. Le sue competenze specifiche sono la ricostruzione d'illustrazioni d'autore e la loro esecuzione in qualità di direttore d'orchestra.

Partecipa personalmente a Le Giornate del Cinema Muto in due edizioni (1984 e 1985), ed è in assoluto il primo musicista ad aver presentato al festival una partitura orchestrale (la ricostruzione dell'illustrazione di Hans Erdmann per *Nosferatu*). Dopo le esecuzioni del 1985 di *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1924, ricostruzione dell'illustrazione di Giuseppe Becce) e di *The Docks of New York* (Josef Von Sternberg, 1929), per cui Heller scrisse una partitura d'invenzione propria, il lavoro del compositore è tornato ad essere parte della programmazione de Le Giornate del Cinema Muto nel 2005, con la

ricostruzione della musica di Eduard Künneke per *Das Weib des Pharao* (*Theonis, la donna dei faraoni*, Ernst Lubitsch, 1922), per la cui presentazione non è però stata approntata una *performance* dal vivo ma si è sincronizzato l'audio registrato di un DVD con la proiezione a 16 fps della pellicola in 35mm.

Altre realizzazioni non legate al festival di Pordenone, ma comunque pertinenti alla musica per il muto, sono state il recupero della musica di Hanns Eisler per *Regen* (*La pioggia*, Joris Ivens, 1929), operazione per la quale ha ricevuto il premio Karl-Hofer della Hochschule der Künste, e, nel 1991, la direzione delle musiche di Richard Strauss per il film *Der Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*, Robert Wiene 1926) con l'Orchestra Filarmonica di Jena, in collaborazione con il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. Particolare è stato il suo interesse per il compositore tedesco Gottfried Huppertz, del quale ha ricostruito nel 1986 le composizioni per le due parti di *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*, Fritz Lang, 1924), dirigendo la Münchner Rundfunkorchester, in una produzione in collaborazione con la Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung; sempre di Huppertz, Heller ha poi adattato le musiche di *Metropolis*, in una ricostruzione che ha accompagnato la copia del film inserita nel 2002 nel registro della Memoria del Mondo dell'UNESCO. Infine, sempre di Huppertz, Heller ha presentato nel 2005 la ricostruzione della musica per *Zur Chronik von Grieshuus* (*La cronaca di Grieshuus*, Arthur Von Gerlach, 1925).

Stephen Horne

Professionista della musica per il muto contemporanea, improvvisa regolarmente ogni anno per Le Giornate del Cinema Muto. Collabora principalmente con il BFI, ma è frequentemente invitato dai principali

festival mondiali prevedenti proiezioni di film muti (Pordenone, Telluride, San Francisco, Berlino, Bonn).

Pur essendo prevalentemente un pianista improvvisatore, ha anche scritto delle partiture per il cinema muto, tra cui quella per *A Cottage on Dartmoor* (Anthony Asquith, 1929) e la ricostruzione del *cue sheet* originale per *Battle of the Somme* (1916), presentata a Pordenone nel 2006.

Svolge anche attività di accompagnatore al pianoforte per compagnie di balletto. È autore di diverse sceneggiature e del cortometraggio *Fatherspace*, proiettato al London Film Festival ed andato in onda su Channel 4.

Adrian Johnston

Adrian Johnston è un compositore inglese, nato nel 1961, specializzato in musica per il cinema e per la televisione.

Ha frequentato l'Università di Edimburgo, studiando letteratura inglese. Allo stesso tempo, ha preso parte a diversi gruppi musicali (The Waterboys, The Mike Flower Pops) come batterista.

Negli anni ottanta ha partecipato a numerosi festival cinematografici, occupandosi della sonorizzazione di film muti. In particolare, ha partecipato a Le Giornate del Cinema Muto nel 1988 (*Traffic in Souls* e *A Girl's Folly*), nel 1989 (*Regeneration*), nel 1990 (*Hands Up!*, *Lucky Star*) e nel 1991 (*The Cheat*). Due delle sue illustrazioni per il muto sono state

registrate e pubblicate in DVD: *La Terre* (André Antoine, 1921) e *Hot Water* (Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1924).

Nel 1996 esordisce come compositore per il cinema con *Jude* (Michael Winterbottom, 1996), dopo aver già iniziato un'analoga attività per produzioni di film e serie televisive. Ha vinto un Emmy Award per il suo lavoro sul film TV *Shackleton* (Charles Sturridge, 2002) ed un premio BAFTA per il film TV *Capturing Mary* (Stephen Poliakoff, 2008).

Brad Kahlhamer

Nato nel 1956, studia all'Università del Wisconsin, laureandosi nel 1982. Di origini apache, studia il repertorio musicale dei nativi americani ed intraprende al tempo stesso una carriera come pittore, di rilevanza internazionale.

Nel 2002 fonda con Laura Ortman il duo National Braid, realizzando una composizione musicale per il film *Redskin* (*Orgoglio*, Victor Schertzinger, 1929), portato a Le Giornate del Cinema Muto nel 2003.

Jan Klusák

È un compositore ceco dedicatosi principalmente a musiche per il teatro, per la televisione e per il cinema. Nato nel 1934, ha studiato all'Accademia Musicale di Praga, specializzandosi in composizione e costruendo uno stile influenzato in un primo momento da Sergej Prokofiev ed Igor Stravinsky, e poi dalla Seconda Scuola di Vienna.

Dal 1959 ha collaborato strettamente con il direttore d'orchestra Libor Pešek, iniziando al contempo ad occuparsi di musica per il cinema,

ricoprendo occasionalmente anche piccoli ruoli di attore (*A Report on the Party and the Guests*, Jan Němec, 1966).

Durante i fatti della Primavera di Praga, Klusák fu tuttavia riconosciuto come “politicamente indesiderabile”; pur riuscendo in seguito a farsi ingaggiare dal Teatro Jára Cimrman, fu costretto a dimettersi nel 1975. Solo dopo la “Rivoluzione di velluto” del 1989 è stato pienamente reintegrato nella vita pubblica, cominciando a lavorare come membro di associazioni culturali nella Repubblica Ceca.

Nel 1993, la sua musica per il *Monte-Cristo* (1929) di Henry Fescourt è stata diretta da Jaroslav Opela a Le Giornate del Cinema Muto.

Urban Koder

È un compositore, direttore d'orchestra, trombettista jazz e medico sloveno, nato nel 1928.

Pur essendo laureato in medicina e non avendo avuto nessuna educazione musicale formale, ha intrapreso una carriera nella musica per il cinema, dopo avere seguito a Roma delle lezioni di Henry Mancini. In Slovenia è noto soprattutto come autore di canzoni, la più celebre delle quali è il tema del film *Cvetje v jeseni* (Matjaž Klopčič, 1973).

A Le Giornate del Cinema Muto porta nel 1995 la sua illustrazione per *Als Ich tot war* (*Un morto ritorna*, Ernst Lubitsch, 1916).

John Lanchbery

Compositore e direttore d'orchestra inglese, ha dedicato la sua carriera specialmente alla musica per balletto, lavorando soprattutto in Australia. Nato nel 1923, è scomparso nel 2003.

Ha studiato violino e composizione alla Royal Academy of Music, grazie ad una borsa di studio; dovette però interrompere la sua formazione a causa della Seconda Guerra Mondiale. Terminato il conflitto, conseguì il diploma ed iniziò a lavorare per l'editore Anglo Soviet Music Press, fino a quando non vinse un concorso come direttore d'orchestra per la compagnia Metropolitan Ballet. Dopo aver debuttato ad Edimburgo, e dopo la bancarotta dell'orchestra del Metropolitan Ballet, iniziò una collaborazione con la coreografa Celia Fanca, per la quale scrisse *The Eve of St. Agnes*, basata su un'opera di John Keats. Tale lavoro fu il primo, dei molti che poi Lanchbery avrebbe realizzato, ad essere ripreso per la televisione dalla BBC.

Assunto dalla Sadler's Wells Company, orchestrò nel 1953 il balletto *Sonnambulism* di Stan Kenton, con Coreografie di Kenneth MacMillan. È il primo di una lunga serie di arrangiamenti, comprendenti *House of Birds* (1955, musica di Federico Mompou), *La Fille Mal Gardée* (musica di Ferdinand Hérold, coreografia di Frederick Ashton, 1960). Riscrisse il *Don Quixote* di Léon Minkus per Rudolf Nureyev nel 1966, e *La Bayadère* (sempre di Minkus) per Natalia Makarova e l'American Ballet Theatre (1980). Nel 1978 ha arrangiato musiche originali di Franz Liszt per il balletto *Mayerling* di MacMillan.

La sua esperienza come arrangiatore ed utilizzatore di musica di repertorio si è riflessa anche nelle sue partiture per il cinema, a cominciare da *The Tales of Beatrix Potter* (Reginald Mills, 1971), includente citazioni da Michael Balfe e Arthur Sullivan. Ha anche arrangiato e diretto la musica per *Nijinsky* (Herbert Ross, 1980). La sua musica per *Evil Under the Sun* (*Delitto sotto il sole*, Guy Hamilton, 1982) utilizza canzoni di Cole Porter, tra cui "You're The Top".

Un altro importante settore della sua attività è stato quello della creazione di balletti a partire da opere liriche, tra cui *Les contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach, *Die lustige Witwe* di Franz Lehár e *Die Fledermaus* di Johann Strauss II.

La sua esperienza come arrangiatore e compilatore si è dimostrata particolarmente congeniale alla pratica della musica per il cinema muto, come hanno dimostrato le sue partiture per *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, David Wark Griffith, 1915), *The Iron Horse* (*Il cavallo d'acciaio*, John Ford, 1924) e *Orphans of the Storm* (*Le due orfanelle*, David Wark Griffith, 1921), presentate a Pordenone rispettivamente nel 1997, nel 1998 e nel 2001.

Paul Lewis

Nato nel 1943, è un compositore inglese occupatosi soprattutto di televisione, partecipando a serie come "Arthur of the Britons" (1972-1973), "The Benny Hill Show" (1951-1991), "Monty Python's Flying Circus" (1969-1974), "Brendon Chase" (1980-1981), "The Prisoner of Zenda" (1984) e "Woof!" (1989).

Nel 2007 Le Giornate del Cinema Muto presentano la sua musica per *Die Büchse der Pandora (Il vaso di Pandora, Georg Wilhelm Pabst, 1929)*.

Hub Mathijsen

Del violinista Hub Mathijsen, nato nel 1942 e scomparso il 3 giugno 1994, sono disponibili poche notizie riguardanti l'attività musicale.

Si è occupato della direzione di due orchestre impegnate con un repertorio di contaminazione tra generi accademici e popolari: la Resistentie Orkest e l'orchestra di tango argentino El Choclo, fondata nel 1983.

Ha partecipato a Le Giornate del Cinema Muto nel 1987, proponendo una ricostruzione dell'illustrazione musicale originale del film *Gloria Transita* (Johan Gildemeijer, 1987).

Richard McLaughlin

Ha fondato e diretto il sestetto Cine-Chimera, impegnato a Pordenone nel 1988 (*When the Clouds Roll By*) e nel 1992 (*Gardiens de phare, The River*). È stato insegnante di accompagnamento pianistico per il cinema muto a Francoforte.

Wim Mertens

Compositore, pianista, chitarrista, controtenore e musicologo belga, è nato il 14 maggio 1953. Ha studiato Scienze politiche e sociali all'Università di Leuven e musicologia all'Università di Gent. Si è

perfezionato in teoria della musica e pianoforte nei Reali Conservatori di Gent e Bruxelles.

Ha iniziato a lavorare nell'ambito musicale nel 1978, come produttore presso la BRT (Belgian Radio and Television e presso l'emittente Radio 2, conducendo inoltre il programma Funky Town con Gust De Meyer.

Comincia la sua attività compositiva nel 1980, pubblicando il suo primo album (*For Amusement Only*) in cui stabilisce uno stile basato sull'elettronica ed il minimalismo. A questo seguono oltre cinquanta altri dischi, trentasette dei quali facenti parte del ciclo monografico *Qua* (1991-2009).

Partecipa a Le Giornate del Cinema Muto nel 1993, eseguendo proprie composizioni per i film *La femme de nulle part* (Louis Delluc, 1922) e *The Land Beyond the Sunset* (Harold Shaw, 1912).

Federico Missio

Improvvisatore e sassofonista, ha un repertorio radicato principalmente nel jazz. Ha studiato al Kartner LandesKonservatorium di Klagenfurt ed ha intrapreso un'attività di accompagnamento di film muti fondando un ensemble (il Federico Missio Movie Kit) che ha portato a Le Giornate del Cinema Muto, nel 2009, una nuova illustrazione per *The Rink* (*Charlot al pattinaggio*, Charles Chaplin, 1916).

Bruno Moretti

Compositore italiano specializzato in musica per il balletto, collaboratore del coreografo Mauro Bigonzetti. Ha studiato pianoforte e composizione all'Accademia di Santa Cecilia di Roma e con Nino Rota, diventandone assistente; ha poi condotto studi di direzione d'orchestra presso l'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Come direttore ha debuttato dirigendo *Madama Butterfly* al Teatro dell'Opera di Roma. Ha successivamente diretto le orchestre del teatro La Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Comunale di Firenze, al Festival Pucciniano di Torre del Lago, a Bergamo, Brescia, Cremona, Padova, Bari. All'estero ha diretto al Royal Festival Hall e al Barbican Center di Londra, al Brucknerfestival di Linz, in Cina, Israele, Giappone, Canada e Stati Uniti.

Dal 1991 si dedica completamente alla composizione.

Ha scritto molta musica per il teatro, il cinema e la televisione. A Le Giornate del Cinema Muto, ha presentato nel 1992 una partitura cameristica per *Cenere* (Febo Mari, 1916).

Nel 1998 ha composto le musiche per *Comoedia* dell'Aterballetto, coreografia di Mauro Bigonzetti. La sua opera *Lady E.* è stata premiata al concorso "Opera 2000" di Praga.

Nel 2000 è stato eseguito *Il bestiario del XXI secolo* commissionato dall'orchestra Giuseppe Verdi di Milano ripreso nel novembre 2001 al Teatro dell'Opera di Roma in una versione in forma scenica.

Ha scritto la musica per il film *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno* (Laura Betti, 2001)

Nel maggio del 2002 ha composto le musiche di *Vespro*, balletto con la coreografia di Mauro Bigonzetti, andato in scena allo State Theater di New York, commissionato dal New York City Ballet e tuttora in repertorio della compagnia statunitense.

Nell'aprile del 2004 ha composto la musica del balletto *Orma*, coreografato da Mauro Bigonzetti per lo Stuttgarter Ballett e nel 2006 la musica di *In-Vento*, coreografia di Mauro Bigonzetti per il New York City Ballet e quella di *I Fratelli*, anche questa di Mauro Bigonzetti per lo Stuttgarter Ballett. Nel 2008 ha composto le musiche per il terzo balletto di Mauro Bigonzetti creato per il New York City Ballet, *Oltremare*.

Ennio Morricone

Non è necessario, in questa sede, riassumere in dettaglio l'intera, lunga carriera di Ennio Morricone,⁴²³ personalità artistica la cui produzione per il cinema muto ricopre un ruolo minore, a fronte di repertori ben più sviluppati riguardanti il cinema sonoro, la musica leggera ed accademica, il teatro e la televisione. A riprova di un'evidente marginalità di tale settore nella produzione di Morricone, si riscontra come il suo unico esempio di partitura per il muto (*Consuelita*, per l'omonimo film di Roberto Roberti proiettato nel 1985 a Le Giornate del Cinema Muto in presenza del figlio del regista, Sergio Leone) non sia annoverato nelle filmografie o nelle liste

⁴²³ Uno degli schizzi biografici più esaustivi, benché ormai datato, si trova in Ermanno Comuzio, *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Roma, Ente dello spettacolo, 1992, pp. 385-395. Il testo è a cura dello stesso Morricone, il quale si è servito a sua volta di scritti di Sergio Miceli

di opere del compositore, e come esso non sia citato nemmeno nell'esaustivo *database* presente nel suo sito internet ufficiale.

Carlo Moser

Compositore, pianista e fisarmonicista friulano, alterna l'attività di musicista accompagnatore in sala di film muti con quella di autore ed arrangiatore di musiche di scena per il teatro, collaborando con diverse compagnie regionali. Per la Cineteca del Friuli, ha realizzato la musica per il DVD *Le vie della Gloria*, contenente i documentari *Gloria: apoteosi del soldato ignoto* (1921) e *Sulle vie della vittoria* (1922). Collabora inoltre con il Museo Sveviano di Trieste. Nel 1990 realizza una compilazione di canzoni di repertorio per il film *Wenn Vier Dasselbe Tun* (*Quando quattro persone fanno la stessa cosa*, Ernst Lubitsch, 1916), presentato a Le Giornate del Cinema Muto.

Maud Nelissen

Ha studiato pianoforte con Herman Uhlhorn alla Scuola Superiore di Musica di Utrecht. Dopo aver intrapreso una carriera come concertista, ha iniziato dal 1999 a dedicarsi con costanza alla composizione, avvicinandosi progressivamente all'ambito del cinema muto, anche grazie a contatti con Eric James, collaboratore musicale di Charlie Chaplin.

Ha fondato l'orchestra The Sprockets, con la quale esegue regolarmente le sue composizioni per il cinema muto. È attualmente improvvisatrice ospitata regolarmente a Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone.

Tra le sue partiture per il muto, si ricordano quella per *The Patsy* (*Fascino biondo*, King Vidor, 1928) e per *The Merry Widow* (*La vedova allegra*, Erich Von Stroheim, 1925), presentata alla Komische Opera di Berlino, al Concertgebouw di Amsterdam e a Le Giornate del Cinema Muto, nel 2009. A Le Giornate del Cinema Muto ha presentato anche *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926) e *La folie des vaillants* (Germaine Dulac, 1926), entrambi nel 2010 oltre a tre cortometraggi nel 2005: *Liberty* (McCarey, 1929), *Un locataire diabolique* (Méliès, 1909) e *Onésime et le coeur du tzigane* (Durand, 1913).

Nel 2008 realizza con The Sprockets la musica per l'animazione che Richard Williams utilizza come logo per le sue masterclass *The Animator's Survival Kit*.

Kristen Noguès

Arpista bretone, collabora con musicisti di ambito folk a livello internazionale e contamina spesso l'utilizzo di strumenti tradizionali con timbri elettronici. Per Le Giornate del Cinema Muto ha realizzato l'illustrazione per *Finis terrae* (Jean Epstein, 1929) nel 2001.

Michael Nyman

L'esperienza di Michael Nyman nella musica per il cinema si consolida soprattutto grazie alla collaborazione con Peter Greenaway, cominciata nel 1967 con il cortometraggio *5 Postcards From Capital Cities* (*Cinque cartoline da città capitali*) e proseguita regolarmente sino al 1991, con film quali *The Draughtsman's Contract* (*I misteri del giardino di Compton*

House, 1982), *A Zed & Two Noughts* (Lo zoo di Venere, 1985) e *Drowning by numbers* (*Giochi nell'acqua*, 1988).

Esponente fondamentale del minimalismo contemporaneo, ha scritto nel 1974 lo studio *Experimental Music: Cage and Beyond*.

A Le Giornate del Cinema Muto ha eseguito le sue composizioni pianistiche per *A propos de nice* (A proposito di Nizza, Jean Vigo, 1930) e *Kinopravda 21* (Dziga Vertov, 1925), nel 2008.

Betty Olivero

Israeliana, è nata a Tel Aviv nel 1954. Si è diplomata nel 1974 presso la Rubin Academy of Music, dove ha studiato pianoforte (con Ilona Vincze-Kraus) e composizione (con Yizhak Sadai e Leon Schidlowsky). Ha poi proseguito gli studi all'Università di Yale, dove ha conseguito un Master in musica nel 1981, e dunque a Firenze con Luciano Berio, dal 1983 al 1986.

Dalla seconda metà degli anni ottanta inizia a sviluppare la sua carriera di compositrice, elaborando un approccio mescolante forme della tradizione accademica occidentale con elementi di musica ebraica.

Ritornata in Israele nel 2002, è attualmente professore di composizione alla Bar-Ilan University.

Le Giornate del Cinema Muto hanno proposto nel 2009 la sua musica per *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, 1920).

Nicola Perricone

Laureatosi al DAMS di Bologna con una tesi su Nino Rota e Federico Fellini, è contrabbassista e compositore. Ha realizzato musiche per tre film muti: *Was ist los im Zirkus Beely? (Il cerchio della morte, Harry Piel, 1926)*, presentato a Le Giornate del Cinema Muto nel 2001, *Le nègre du rapide no. 13 (J. Mandemant, 1923)*, *Napoli è una canzone (Eugenio Perego, 1927)*.

Andrea Piazza

Polistrumentista (arpa celtica, cornamusa irlandese, zampogna, ciaramella, organetto) dal repertorio *folk*, originario della Toscana. Ha pubblicato tre album: *Tirtaganga (1989)*, *The Harp* e *Nuvole (1995)*.

Partecipa a Le Giornate del Cinema Muto nel 1991, illustrando *Miss Lulu Bett (William C. DeMille, 1921)*.

Touve R. Ratovondrahety

Nato in Madagascar, è compositore, pianista e organista. Ha formato le sue competenze di improvvisatore accompagnando le prove all'Opéra de Paris e servendo come organista all'Eglise Saint Eugène-Sainte Cécile per oltre vent'anni.

Partecipa nel 2008 alle Pordenone Masterclasses, e dal 2009 è tra gli improvvisatori e compositori ospitati regolarmente da Le Giornate del Cinema Muto, dove presenta la sua musica per *Harmonies de Paris (Lucie Derain, 1928)*.

Paul Robinson

Ha studiato alla York University ed al Mills College di Oakland, in California. Alla fine degli anni settanta, ottiene gli incarichi di Music Officer per la North West Arts, di Fellow in Music presso la Bradford University e di professore di musica alla Salford University. Attualmente lavora come *freelance*, combinando l'attività d'insegnamento con la composizione. Fondatore e direttore del sestetto Harmonie Band, ha ricevuto dieci commissioni di musiche per film muti, tra cui quella per *7th Heaven* (*Settimo cielo*, Frank Borzage, 1927) portata a Le Giornate del Cinema Muto nel 1992. Ha inoltre ricevuto commissioni dallo Scottish Ballet e dalla Northern Sinfonia. Ha vinto premi in diversi concorsi internazionali, ultimo dei quali è stato il premio "Città di Udine", nel 2008, con l'ottetto *A Night in the Palace of Reason* poi registrato da Edizioni Musicali Taukay.

Jeffrey Silverman

Compositore e produttore musicale americano, ha lavorato specialmente per la televisione. Ha tuttavia esperienza anche come compositore per il teatro, e come direttore d'orchestra per spettacoli di Broadway come *Song and Dance* di Andrew Lloyd Webber.

A Le Giornate del Cinema Muto presenta nel 2008 una nuova partitura per *Sparrows* (William Beaudine, 1926).

Ennio Simeon

Ha svolto un'intensa attività di ricerca riguardante la musica per il cinema, collaborando con riviste, dizionari e istituzioni musicali e cinematografiche

europee, specialmente di area tedesca. Compie studi approfonditi sull'opera di Giuseppe Becce, i cui risultati sono pubblicati come articoli nella serie di cataloghi del festival Trento Cinema. Incontri internazionali con la musica per il cinema (1987-1990) e poi nell'opera che riassume e risistema in gran parte il suo lavoro, *Per un pugno di note* (1995). Partecipa a Le Giornate del Cinema Muto nel 1988, presentando una compilazione originale dedicata al film *Salomé* (1910) di Ugo Falena. Scompare prematuramente alla fine degli anni novanta.

Donald Sosin

Nato nel 1951, ha studiato pianoforte con Kyriena Siloti, laureandosi presso l'Università del Michigan e la Columbia University, dove ha studiato composizione con William Albright e Jack Beeson. Alla fine degli anni settanta è diventato *resident accompanist* presso il MoMA, dove tuttora ritorna in occasione di speciali produzioni dedicate al cinema muto.

Da oltre un decennio è uno dei pianisti che si esibiscono regolarmente a Le Giornate del Cinema Muto, oltre che al festival Il Cinema Ritrovato di Bologna, partecipando inoltre a molti altri festival analoghi a livello internazionale. A Pordenone, ha assunto il ruolo di compositore in tre occasioni: nel 2001 con *East Side, West Side* (Allan Dwan, 1927), nel 2005 con *The Scarlet Letter (La lettera scarlatta)*, Victor Sjöström, 1927) e nel 2006 con *Way Down East (Agonia sui ghiacci)*, David Wark Griffith, 1920).

Molte delle sue composizioni per film muti sono state pubblicate in DVD da Kino Video. Ha inoltre collaborato all'allestimento di spettacoli a

Broadway (*The First*, *Welcome to the club*; *Ain't Broadway Grand*; *Nymph Errant*, *Wind in the Willows*).

Spesso le sue *performance* si svolgono in coppia con la cantante Joanna Seaton, sua moglie.

Giovanni Spinelli

Nato a Londra, vive oggi a New York. Ha studiato pianoforte (con Jean Lloyd-Webber) e chitarra classica. Ha scritto la musica per il documentario *Johnny Weir: Pop Star on Ice* (David Barba, James Pellerito, 2010).

A Le Giornate del Cinema Muto ha presentato una sua composizione per *True Heart Susie* (David Wark Griffith, 1919), nel 2006.

Kensaku Tanikawa

Pianista e compositore jazz giapponese, è nato a Tokyo nel 1960. Partecipa a Le Giornate del Cinema Muto nel 2005, con *Zanjin Zanbaken* (Daisuke Ito, 1929) e *Yogoto no Yume* (Mikio Naruse, 1933).

Teho Teardo

Mauro Teho Teardo è un compositore nato a Pordenone nel 1966, specializzatosi nella realizzazione di musica per film. Inizia la sua carriera alla fine degli anni ottanta, con lo pseudonimo M. T. T., fondando poi il gruppo Meathead, inserendosi nel filone della cosiddetta musica "industrial". Formerà poi altre band, lavorando soprattutto all'estero: Matera (a Birmingham, nel 1996), Here (a New York nel 1997).

Dal 2000 comincia ad occuparsi di cinema, scrivendo la musica per Denti di Gabriele Salvatores. Successivamente, lavora su due documentari di Guido Chiesa (*Alice è in paradiso*, 2002 e *Sono stati loro*, 2003), per il quale poi scrive la musica per il film *Lavorare con lentezza* (2004).

A Le Giornate del Cinema Muto presenta nel 2001 una propria composizione per *Kurutta Ippei* (*A Page of Madness*, Teinosuke Kinugasa, 1926).

Ronen Thalmay

Pianista e compositore per il Danske Filminstitut, ha scritto partiture per il cinema e la televisione. A Le Giornate del Cinema Muto ha presentato la sua partitura per *Klovnen* (*The Golden Clown*, A. W. Sandberg, 1926)

Gabriel Thibaudeau

Collaboratore della Cinémathèque québécoise, è oggi uno degli improvvisatori principali de Le Giornate del Cinema Muto. Nato in Quebec nel 1959, ha studiato pianoforte alla Vincent d'Indy School of Music e composizione alla facoltà di musica dell'Università di Montréal. Si è perfezionato con Iannis Xenakis, Micheline Coulombe-Saint-Marcoux e Nil Parent.

Ha iniziato a comporre musica per il cinema muto nel 1990, con *The Phantom of the Opera* (*Il fantasma dell'opera*, Rupert Julian, 1925), su commissione della Cinémathèque québécoise. La partitura orchestrale è poi stata adattata per ottetto e per solo pianoforte.

Partecipa regolarmente ai principali festival internazionali dedicati al cinema muto.

Tra le sue partiture più rilevanti, si ricordano *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*, Paul Leni, 1928) e *Nanook of the North* (*Nanuk l'esquimese*, Robert J. Flaherty, 1922). A Pordenone, ha presentato nel 2005 *Au bonheur des dames* (Julien Duvivier, 1930).

Anssi Tikanmîki

Nato nel 1955 in Finlandia, ha sviluppato precocemente un interesse per la musica (specialmente rock), intraprendendo lo studio del pianoforte e della chitarra. Entrato nel 1974 alla Sibelius Academy, è diventato docente nello stesso istituto sei anni più tardi. Nello stesso tempo si è interessato di musica folk, seguendo i corsi di Klaus Järvinen all'Oulunkylä Pop/Jazz Conservatory.

Nel 1977, con Reijio Karevonen e Esa-Markku Juutilainen ha fondato l'Ikaros Ensemble, con il quale presentò, nel 1980, la suite orchestrale *Maisemakuvia Suomesta* (*Finnish Landscapes*). Nel 1981 incontrò i registi Mika ed Aki Kaurismîki, cominciando un duraturo rapporto di collaborazione, concretizzatosi per la prima volta con il film *The Worthless* (1982).

Dal 1986 fonda e diventa il direttore della Anssi Tikanmîki Filmorchestra, specializzata nell'accompagnamento di film muti. Tale esperienza fa sì che Tikanmîki possa affrontare un lavoro come quello richiesto da

Kaurismäki per il suo film muto del 1999 *Juha*, presentato a Le Giornate del Cinema Muto.

Peter Vermeersch

Dopo gli studi di architettura ha iniziato da autodidatta una carriera musicale. Nato a Waregem, in Belgio, nel 1959, è oggi un clarinettista, compositore e produttore legato a molteplici formazioni, a partire dai gruppi Union e Maximalist!, con i quali ha collaborato negli anni novanta. Ha fondato personalmente le band X-Legged Sally, dedita al *progressive rock*, A Group, orientata maggiormente verso il *pop*, e Flat Earth Society, un ampio ensemble d'ottoni dal repertorio poliedrico.

La sua unica illustrazione per il cinema muto è stata realizzata su *Die Austernprinzessin* (*La principessa delle ostriche*, Ernst Lubitsch, 1919) e presentata a Le Giornate del Cinema Muto nel 2006.

Ulrich Kodjo Wendt

È nato nel 1962 ad Amburgo. Fisarmonicista, ha un repertorio che comprende musica africana, jazz e musica per film. Ha scritto diverse partiture per il cinema (*Kurz und schmerzlos*, Fatih Akin, 1998; *Im Juli*, Fatih Akin, 2000), per documentari (*Hafenstrasse im Fluss*, Thomas Tode, Rasmus Gerlach, 2010), e per il teatro (*Die Welt ist gross und Rettung lauert überall*, per il Thalia Theater, *Der Drang* per la Deutschen Schauspielhaus di Amburgo). Si esibisce anche dal vivo con la sua formazione UKW Band. Partecipa alle Giornate del Cinema Muto nel 2004, presentando con Anne Wiemann il film *Vesnoi* (*In primavera*, Mikhail Kufman, 1929).

Bibliografia

Bibliografia

Tra parentesi è indicato l'anno di prima pubblicazione delle fonti citate. Se si tratta di una pubblicazione straniera, l'anno si riferisce alla prima edizione in lingua originale.

Storia, teoria e pratica della musica per film

Con particolare riferimento al cinema muto

AA. VV., *Atti del Primo Congresso internazionale di Musica*, Firenze, Le Monnier, 1935.

-----, *Atti del Secondo Congresso internazionale di Musica*, Firenze, Le Monnier, 1940.

-----, *La musique en projet*, Parigi, Gallimard, 1970.

-----, *La musique et les moyens techniques du XX^e siècle*, Firenze, Olschki, 1972.

-----, *Music in Film Fest*, Vicenza, Associazione degli Industriali della Provincia di Vicenza, 1987.

-----, *Trento Cinema. Incontri internazionali con il film d'autore*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1987.

-----, *Trento Cinema. Incontri internazionali con la musica per il cinema*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1988.

-----, *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, Monaco, Schaudig & Ledig, 1988.

-----, *Trento Cinema. Incontri internazionali con la musica per il cinema*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1990.

-----, *Sons & Lumières*, Parigi, Centre Pompidou, 2004.

-----, *Visual Music: Synesthesia in Art and Music Since 1900*, Los Angeles, Thames & Hudson, 2005.

Adorno, T. W., Eisler, H., *La musica per film*, trad. it. di Bertini, O. P., Roma, Newton Compton Editori, 1975 (1969).

Agresta, M. F., (a cura di), *Arte e Mestiere nella musica per il cinema. Ritratto di un compositore: Carlo Savina*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2007.

Ahern, E., *What and How to Play for Pictures*, Twinfalls, Newsprint, 1913.

Altman, R., *Silent Film Sound*, New York-Chichester, Columbia University Press, 2004.

Altman, R. (a cura di), *Sound Theory Sound Practice*, Los Angeles, AFI Film Reader, 1992.

Anderson, G. B., *Music for Silent Films 1894-1929: a Guide*, Washington, Library of Congress, 1988.

-----, *Film Music Bibliography*, Hollywood, Society for the Preservation of Film Music, 1995.

Antheil, G., *Bad Boy of Music*, Hollywood, Samuel French Trade, 1990.

Atkins, I. K., *Source Music in Motion Pictures*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1983.

Balbi, C. M. R., *Talking Pictures and Acoustics*, Londra, The Electrical Review, 1932.

Bandirali, L., *Musica per l'immagine*, Torrice, Net Art Company, 2002.

-----, *Musica/regia. Il testo sonoro nel cinema italiano del presente: storia e testimonianze*, Lecce, Argo, 2008.

Bazelon, I., *Knowing the Score. Notes on Film Music*, New York, Van Nostrand Reinold Co., 1975.

Bell, D. A., *Getting the Best Score for Your Film: A Filmmaker's Guide to Music Scoring*, Los Angeles, Silman-James Press, 1994.

Bellano, M., *Metapartiture. Comporre musica per i film muti*, Mestre, Cinit, 2007.

Bendazzi, G., Cecconello, M., Michelone, G. (a cura di), *Coloriture. Voci, Rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Bologna, Pendragon, 1995.

Berg, C. M., *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, Chicago, Arno Press, 1976.

Bernstein, C., *Film Music and Everything Else!*, Beverly Hills, Turnstyle, 2000.

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

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

- Blades, J., De Jonge, J., *Tune Up the Hoover! Cinema Musicians Tell Their Stories*, Preston, Lancashire County Books, 1994.
- Blanchard, G., *Images de la musique de cinéma*, Parigi, Edilio, 1984.
- Bourre, J. P., *Opéra et cinéma*, Parigi, Artefact, 1987.
- Bowers, Q. D., *Nickelodeon Theatres and Their Music*, Vestal, Vestal Press, 1986.
- Brand, N., *Dramatic Notes. Foregrounding Music in the Dramatic Experience*, Luton, University of Luton Press, 1998.
- Brown, R. S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- , *Film Musings: A Selected Anthology from Fanfare Magazine*, Metuchen, Scarecrow Press, 2006.
- Bruyr, J., *L'Écran des Musiciens*, Parigi, Cahiers de France, 1930.
- Buhler, J., Flynn, C., Neumeyer, D. (a cura di), *Music and Cinema*, Hanover, Wesleyan University Press, 2000.
- Burlingame, J., *Sound and Vision, Sixty Years of Motion Picture Soundtracks*, New York, Billboards, 2000.
- Burt, G., *The Art of Film Music*, Boston, Northeastern University Press, 1994.
- Burton, A., Porter, L., *The Showman, the Spectacle and the Two-Minute Silence: Performing British Cinema Before 1930*, Trowbridge, Flicks Books, 2001.

Calabretto, R., *Musica e cinema nel secondo dopoguerra in Italia*, Palermo, L'Epos, 2008.

-----, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010.

Calegari, G., Lodato, N. (a cura di), *L'ultimo mélo. La vita cantata tra set e scena lirica*, Pavia, Provincia di Pavia, 1984.

Casadio, G., *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo, 1995.

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

Cano, C., Cremonini, G., *Cinema e musica*, Firenze, Vallecchi, 1990.

Cano, C., Potì, P., *Michael Nyman. Ascoltare il cinema*, Milano, Franco Angeli, 2004.

Chion, M., *La voix au cinéma*, Parigi, Éditions de l'Étoile, 1982.

-----, *Le son au cinéma*, Parigi, Éditions de l'Étoile, 1985.

-----, *la toile trouée*, Parigi, Éditions de l'Étoile, 1988.

-----, *La musique au cinéma*, Parigi, Fayard, 1995.

-----, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, trad. it. di Buzzolan, D., Torino, Lindau, 2004 (1990).

-----, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Parigi, Cahiers du cinéma, 2003.

Coignard, M., *La musique et l'image – Composition et orchestration. Réflexions, Conseils techniques et pratiques*, Parigi, Max Eschig, senza data.

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

Comuzio, E., *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Roma, Ente dello spettacolo, 1992.

Comuzio, E., Ghigi, G. (a cura di), *L'immagine in me nascosta. Richard Wagner: un itinerario cinematografico*, Venezia, Comune di Venezia, 1983.

Cone, E., *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Cook, N., *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Coyle, R. (a cura di), *Drawn to Sound. Animation Film Music and Sonicity*, Londra, Equinox, 2010.

Cueto, R., *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996.

Dagrada, E. (a cura di), *Il melodramma*, Roma, Bulzoni, 2007.

Darby, W., DuBois, J., *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends 1915-1990*, Jefferson, McFarland, 1990.

Davis, R., *Complete Guide to Film Scoring*, Boston, Beklee, 1999.

De La Motte-Haber, H., Emons, H., *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, Monaco, Carl Hanser Verlag, 1980.

Desjardins, C., *Inside Film Music: Composers Speak*, Los Angeles, Silman-James Press, 2007.

Dickinson, K. (a cura di), *Movie Music, the Film Reader*, Londra, Routledge, 2003.

Dickinson, P. (a cura di), *Twenty British Composers*, Londra, Chester, 1975.

Dickson, W. K. L., *A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope and the Kinetophone*, New York, The Museum of Modern Art, 2002 (1895).

Di Donato, M. (a cura di), *L'occhio che ascolta. Studi sui rapporti suono-immagine nella forma cinematografica*, Roma, lithos, 2004.

Di Giammatteo, F., Bragaglia, C., *Italia 1900-1990. L'opera al cinema*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

Di Giammatteo, F. (a cura di). *Viva Verdi*, San Gimignano, Quaderni del Cinestate, 1995.

Donnelly, K. J., *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, Londra, BFI, 2005.

Donnelly, K. J. (a cura di), *Film Music. Critical Approach*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2001.

Dotoli, G. (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977. Atti del convegno internazionale*, Fasano, Grafischena, 1978.

-----, *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Fasano, Schena editore, 1986.

Edison, T. A., *Mémoires et observations*, Parigi, Flammarion, 1948.

Egorova, T., *Soviet Film Music: An Historical Survey*, Londra, Harwood Academy Publishers, 1997.

Eisler, H., *Composing for the Films*, Londra, Dennis Dobson, 1951 (1947).

Elsas, D. (a cura di), *Factfile: Film Music*, Los Angeles, American Film Institute, 1977.

Erdmann, H., Becce, G., e Brav, L., *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 voll, Berlino, Schlesinger'sche Buchhandlung, 1927.

Evans, M., *Soundtrack: The Music of the Movies*, New York, Hopkinson and Blake, 1975.

Eyman, S., *The Speed of Sound*, New York, Simon and Schuster, 1997.

Fabich, R., *Musik für den Stummfilm*, Francoforte, Peter Lang, 1993.

Fielding, R., *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, University of California Press, 1967.

Flinn, C., *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Flom, E. L., *Chaplin in the Sound Era: An Analysis of the Seven Talkies*, Jefferson, McFarland, 1997

Fryer, P., *The Opera Singer and the Silent Film*, Jefferson, McFarland, 2005

- Giaquinta, R. (a cura di), *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Firenze, Olschki, 2008.
- Giuliani, R. (a cura di), *Musica nel 900 italiano*, Milano, Guerini, 2008.
- Goldmark, D., Taylor, Y. (a cura di), *The Cartoon Music Book*, Chicago, A Capella Book, 2002.
- Goldmark, D., *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*, Los Angeles, University of California Press, 2005.
- Gorbman, C., *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Hacquard, G., *La musique et le cinéma*, Parigi, Presse Universitaire de France, 1959.
- Häfker, H., *Kino und Kunst*, Mönchen-Gladbach, Volksvereins Verlag, 1913.
- Hagen, E., *Scoring for Films*, New York, EDJ Music, Inc., 1971.
- , *Advanced Techniques for Film Scoring*, Los Angeles, Alfred Pub Co., 1990.
- Hayward, P. (a cura di), *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*, Londra, Equinox, 2009.
- Henderson, A., *Pound and Music: The Paris and Early Rapallo Years*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1983.
- Hoffman, C., *Sounds for Silents*, New York, Drama Book Specialists, 1970.

- Houben, J. F., *1000 compositeurs de cinéma*, Parigi, Cerf-Collet, 2002.
- Huntley, J., *British Film Music*, New York, Arno Press, 1972.
- Jousse, T., Saada, N., *Musiques au cinéma*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1995.
- Kalinak, K., *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.
- Karlin, F., *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, New York, Schirmer, 1994.
- Karlin, F., Wright, R., *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, Londra, Routledge, 2004.
- Kassabian, A., *Hearing Film. Tracking Identification in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, Londra, 2001.
- Keller, M., *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*, Kasel, Bärenreiter, 1996.
- , *Film Music and Beyond. Writings on Music and the Screen, 1946-59*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2006.
- Kermol, E., Tessarolo, M. (a cura di), *La musica nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Kompanek, S., *From Score to Screen: Sequencers, Scores, and Second Thoughts: The New Film Scoring Process*, New York, Schirmer, 2004.
- Lacombe, A., Rocle, C., *La musique du film*, Parigi, Éditions Francis Van De Velde, 1979.

- Lack, R., *Twenty Four Frames Under. A Buried Story of Film Music*, Londra, Quartet Books, 1997.
- Lang, E., West, G., *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, New York, Schirmer, 1920.
- Lapierre, M.(a cura di), *Antologie du Cinéma. Rétrospective par les teste de l'art qui devint parlant*, Parigi, La nouvelle édition, 1946.
- Larson, R. D., *Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen, Scarecrow Press, 1985.
- Lerner, N. (a cura di), *Music in the Horror Film*, Londra, Routledge, 2010.
- Levy, L., *Music for the Movies*, Londra, Sampson Low, 1948.
- Limbacher, J. L., *Film Music: From Violins to Video*, Metuchen, Scarecrow Press, 1974.
- Litwin, M., *Le Film et sa musique: création – montage*, Parigi, Romillat, 1992.
- Lissa, Z., *Ästhetik der Filmmusik*, Berlino, Henschelverlag, 1965.
- Lo Brutto, V., *Sound-on-Film: Interviews with Creators of Film Sound*, Westport, Praeger Publishers, 1994.
- London, K., *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*, New York, Arno Press, 1970 (1936).
- MacDonald, L. E., *The Invisible Art of Film Music*, Lanham, Ardsley House, 1998.

Mancini, H., *Sounds and Scores. A Practical Guide to Professional Orchestration*, Miami, Warner Bros Publications, 1973.

Manvell, R., Huntley, J., *The Technique of Film Music*, London, Hastings House, 1957.

Marchelli, M., Venturelli, R. (a cura di), *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, Genova, Le Mani, 2001.

Marks, M. M., *Music and the Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1997.

Marmorstein, G., *Hollywood Rhapsody: Movie Music & its Makers 1900 to 1975*, New York, Thomson Learning, 1997.

Masetti, E. (a cura di), *La musica nel film*, Roma, Bianco e Nero, 1950.

McCarty, C., *Film Composers in America*, New York, Da Capo, 1972.

McLucas, A. D., *Later Melodrama in America: Monte Cristo (ca. 1883)*, New York e Londra, Garland, 1994.

Mera, M., Burna, D. (a cura di), *European Film Music*, Burlington, Ashgate, 2006.

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

-----, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

-----, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Milano, Ricordi, 2009.

Miceli, S., (a cura di), *L'opera in film. Seminario e tavola rotonda*, Roma, Quaderni dell'IRTEM, 1987.

-----, *L'opera in film. Seminario e tavola rotonda*, Roma, Quaderni dell'IRTEM, 1988.

-----, *Atti del convegno internazionale di studi Musica & cinema*, Firenze, Olschki, 1992.

Miceli, S., Morricone, E., *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, Roma, Bianco e Nero, 2001.

Michelone, G., Valenzise, G., *Bibidi Bobidi Bu. La musica nei cartoni animati da Betty Boop a Peter Gabriel*, Roma, Castelvechi, 1998.

Morgan, D., *Knowing the Score*, New York, HarperCollins, 2000.

Nattiez, J. J., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, traduzione inglese di Carolyn Abbate, Princeton, Princeton University Press, 1990 (1987).

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

-----, *Wagner e il cinema*, Torino, Comune di Torino, 1983.

Palmer, C., *The Composer in Hollywood*, Londra e New York, Marion Boyars Publishers, 1990.

Pellegrini, G., Verdone, M. (a cura di), *Colonna sonora*, Roma, bianco e Nero, 1967.

Perrot, V., *B. O. F. Musiques et compositeurs du cinéma français*, Parigi, Dreamland, 2002.

- Pisano, G., *Une archéologie du cinéma sonore*, Parigi, CNRS Éditions, 2004.
- Pistagnesi, P., Aprà, A., Menon, G. (a cura di), *Il melodramma nel cinema italiano*, Monticelli Terme, Incontri Cinematografici, 1977.
- Plenzio, G., *Musica per film – profilo di un mestiere*, Napoli, Guida, 2006.
- Porcile, F., *Présence de la musique à l'écran*, Parigi, Éditions du Cerf, 1969.
- Prendergast, R., *Film Music: A Neglected Art*, New York, W. W. Norton & Company, 1992 (1977).
- Pound, E., *Antheil and the Treatise on Harmony*, Parigi, Three Mountains Press, 1924.
- Prox, L. (a cura di), *Stummfilmmusik gestern und heute*, Berlino, Volker Spiess, 1979.
- Rabenalt, P., *Filmmusik, Form und Funktion von Musik im Kino*, Berlino, Vistas Verlag, 2004.
- Ramaglia, V., *Il suono e l'immagine*, Roma, Dino Audino, 2004.
- Rapée, E., *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, New York, Schirmer, 1924.
- Rapée, E., *Encyclopedia of Music for Picture*, New York, Arno Press, 1970 (1925).
- Reay, P., *Music in Film. Soundtrack and Synergy*, Londra, Wallflower, 2004.

Robinson, D., *Musica delle ombre – Music of the Shadows*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1990.

-----, *Musique et cinéma muet*, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.

Rohel, H. N., *Player Piano Treasury: The Scrapbook History of the Mechanical Piano in America as Told in Story, Pictures, Trade-Journal Archives and Advertising*, Vestal, Vestal Press, 1961.

Rona, J., *The Reel World: Scoring for Pictures*, San Francisco, Miller Freeman Books, 2000.

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

Root, D. L., *American Popular Stage Music, 1860-1880*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

Sabaneev, L., *Music for the Films*, Londra, Isaac Pitman & Sons, 1935

Sala, E., *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

Sarris, A., *You Ain't Heard Nothing Yet*, New York, Oxford University Press, 1998.

Schmidt, H. C., *Filmmusik*, Kassel, Bärenreiter, 1982.

Schudack, A., Maas, G., *Musik und Film, Filmmusik*, Mainz, Schott, 1994.

Seidl, A., *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkiinstler*, 2 volumi, Ratisbona, 1926.

Short, M., *From Footlights to "The Flickers"*, Atglen, Schiffer Publishing, 1998.

Siebert, U. E., *Filmmusik in Theorie und Praxis: eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Francoforte, Lang, 1990.

Simeon, E., *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti, 1995.

Skiles, M., *Music Scoring for TV & Motion Pictures*, Blue Ridge Summit, Tab Books, 1976.

Skinner, F., *Underscore*, New York, Criterion Music, 1960.

Sutak, K., *The Great motion Picture Sound-Track Robbery. An Analysis of Copyright Protection*, Hamden, Archon, 1976.

Tagg, P., Clarida, B., *Ten Little Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, New York e Montreal, The Mass Media Music Scholar's Press, 2003.

Thiel, W., *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlino, Henschel, 1981.

Thomas, T., *Music for the Movies*, Cranbury, Barnes and Co., 1973.

-----, *Film Score. The View From the Podium*, Cranbury, Barnes and Co., 1979.

-----, *Film Score: The Art & Craft of Movie Music*, Burbank, Riverwood Press, 1991.

Tietjen, D., *The Musical World of Walt Disney*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing, 1990.

Tiomkin, D., *Please Don't Hate Me*, New York, Doubleday & Co., 1959.

Toffetti, S., Della Casa, S. (a cura di), *L'opera lirica nel cinema italiano*, Torino, Comune di Gorino, 1977.

Toulet, E., Belaygue, C., (a cura di), *Musique d'écran*, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

Turconi, D., Sacchi, A. (a cura di), *Un bel dì vedemmo. Il melodramma dal palcoscenico allo schermo*, Pavia, Provincia di Pavia, 1984.

Valentini, P., *Il suono nel cinema*, Venezia, Marsilio, 2006.

Van Houten, T., *Silent Cinema Music*, Buren, Frits Knuf Publishers, 1992.

Van Pays, G., *Les jours comme ils viennent*, Parigi, Plon, 1969.

Van Vechten, C., *Red. Papers on Musical Subjects*, New York, Alfred A. Knopf, 1925.

Vlad, R., *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955.

Vidal, M., Champion, I., *Histoire des plus célèbres chansons du cinéma*, Parigi, M. A. Éditions, 1990.

Villani, V., *Guide pratique de la musique de film*, Parigi, Scope, 2008.

Walker, A., *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*, Londra, Elm Tree Books, 1978.

Weis, E., Welton, J., (a cura di) *Film Sound. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985.

Whitesitt, L., *Life and Music of George Antheil, 1900-1959*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983,

Wierzbicki, J., *Film Music. A History*, New York e Londra, Routledge, 2009.

Wlaschin, K., *The Silent Cinema in Song, 1896-1929*, Jefferson e Londra, McFarland, 2009.

Wüsthoff, K., *Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung*, Berlino, Merseburger, 1978.

Articoli e altre fonti

AA. VV., "La bande-son", *Cahiers du cinéma*, n. 152, 1964.

-----, "Cinema musica cinema", *Filmcritica* vol. 28, nn. 279-280, 1977.

-----, "Cinema musica cinema (2)", *Filmcritica* vol. 30, nn. 296-297, 1979.

-----, "Cinema musica cinema (3)", *Filmcritica* vol. 31, nn. 305-306, 1980.

-----, "Dossier: les musiques du film", *Vibrations*, n. 4, 1987.

-----, "Cinéma et opera", *L'Avant-Scène Cinéma*, n. 360, 1987.

-----, "La musique à l'écran", *Cinémaction*, n. 62, 1992.

- , "L'immagine acustica. I", *Cinegrafie* n. 5, 1992.
- , "L'immagine acustica. II", *Cinegrafie* n. 6, 1993.
- , "Musique du film", *Positif*, nn. 389-390, 1993.
- , "Musique au cinéma", *Cahiers du cinéma*, numero speciale, 1995.
- , "Musique de film: Orient-Occident", *Positif*, n. 451, 1998.
- , "Musique de film: Hollywood", *Positif*, n. 452, 1998.
- , "Musique!", *1895*, n. 38, 2002.
- , "Music and Moving Image", *American Music*, vol. 22, n. 1, 2004.
- , "Musica e imagine nel paesaggio audiovisivo", *Close Up – Storie della visione*, vol. 10, n. 18, 2006.
- Abel, R., "That Most American of Attractions, the Illustrated Song", in Abel, R., Altman, R. (a cura di), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 143-155.
- Altman, R., "The Silence of the Silents", *Musical Quarterly* vol. 80 n. 4, 1996, pp. 648-718.
- , "The Living Nickelodeon", in Abel, R., Altman, R. (a cura di), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 232-240.
- Anderson, G., "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia", in *The Journal of Musicology*, vol. 5, n. 2, 1987, pp. 257-295.

-----, "Lillian on the Rocks. D. W. Griffith's *Way Down East* in Italy", in AA. VV., *Performing Arts at the Library of Congress*, Washington, Library of Congress, 1992, pp. 86-107.

-----, "The Silent Film Score: a Potent New Source of Information for Film Scholars", in Miceli, S., (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Musica & Cinema*, Siena, 1990, pp. 35-45.

-----, "'No Music Until Cue': The Reconstruction of David W. Griffith's *Intolerance*", *Griffithiana*, n. 38/39, 1990, pp. 141-169.

-----, "Musical Missionaries: 'Suitable' Music in the Cinema 1913-1915", in Miceli, S., (a cura di), "La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca", *Civiltà musicale* n. 51/52, 2004, pp. 173-189.

-----, "Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: The Effect of Opera on Film and Film on Opera", in Christopher Perriam, Ann Davis (a cura di), *Carmen: From Silent Film to MTV*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 23-35.

Antheil, G., "My Ballet *Mécanique*: What It Means", *Der Querschnitt*, settembre 1925, pp. 789-791.

Anonimo, "Interview with Hugo Münsterberg", *New York Dramatic Mirror*, 3 giugno 1916, ora in *Hugo Münsterberg on Film*, New York, Routledge, 2002, pp. 201-203.

Bassetti, S., Bandirali, L. (a cura di), "Focus on Sound 1°", *Segnocinema*, vol. 24, n. 130, 2004.

-----, "Focus on Sound 2°", *Segnocinema*, vol. 25, n. 131, 2005.

Bellano, M., "Metropolis come metapartitura: due sonorizzazioni a confronto", *Immagine*, n. 10/11, 2006, pp.60-71.

-----, "Music of attraction. The Neo-Baroque and film music: George Antheil's score for *Le Ballet Mécanique*", *Journal of Film Preservation*, n. 82, 2010, pp. 69-78.

-----, "The Parts and the Whole: Audiovisual Strategies in the Cinema of Hayao Miyazaki and Joe Hisaishi", in *Animation Journal* vol. 18, 2010, pp. 4-54.

Boilès, C. L., "La signification dans la musique de film", *Musique en jeu*, n. 19, 1975, p. 71.

Boschi, A., Dall'Asta, M. (a cura di), "Audiofanie. Voci, rumori e musica nel cinema", *Cinema & Cinema*, vol. 18, n. 60, 1991.

Bottomore, S., "The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema", in Abel, R., Altman, R. (a cura di), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 129-142.

Buhler, J., "Wagnerian Motives: Narrative Integration and the Development of Silent Film Accompaniment, 1908-1913", in Joe, J., e Gilman. S. L., *Wagner & Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 27-45.

Calabretto, R., "La 'Sinfonia del fuoco' tra equivoci e ripensamenti", *Immagine*, n. 10/11, 2006, pp. 29-41.

Carli, P., "Musicology and the Presentation of Silent Film", *Film History*, vol. 7, n. 3, 1995, pp. 298-321.

Ejzenštein, S., Pudovkin, V., Alexandrov, G., "L'asincronismo", in *La settima arte*, trad. it. di Barbaro, U., Roma, Editori Riuniti, 1974 (1961), pp. 131-135.

Fiedel, R., "Saving the Score. Wanted: a National Film Music Archive", *American Film*, vol. 3, ottobre 1977, pp. 32, 71.

Goff, L., "The Popular Priced Melodrama in America, 1890 to 1910, with Its Origins and Development to 1890", tesi di dottorato, West Reserve University, 1948.

Gorbman, C., "The State of Film Music Criticism (Sound and Music in the Movies)", *Cineaste*, vol. 21, nn. 1-2, 1995.

Hames, P., "The Sound of Silents. An Interview with Film Composer Jan Klusák", in *Central Europe Review*, vol. 2, n. 33, ottobre 2000. http://www.ce-review.org/00/33/kinoeye33_hames.html

Henderson, L. D., "*Ballet Mecanique*". *Information and Performance Suggestions for The Pianolist*, allegato alla versione in tre rulli per *player piano* di *Le Ballet Mécanique*, Wiscasset, Artcraft, 1991.

Herzog, C., "The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style", in *Cinema Journal*, vol. 20, n. 2, 1981, pp. 15-37.

Hoérée, A., "Essai d'esthétique du sonore", in *La revue musicale*, n. 151, dicembre 1934, pp. 45-62.

Jacques-Dalcroze, E., "Le cinéma et sa musique", in *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, luglio-dicembre 1925, pp. 1448-1465.

Julien, J. R. (a cura di), "Dossier: les musiques des films", *Vibrations*, n. 4, 1987.

Kellogg, E. W., "A History of Sound Motion Pictures, First Installment", in *The Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, 1955, pp. 291-302.

Kozintsev, G. M., "Sostakovic: musica per 'Babilonia'", estratto da *Quaderni di lavoro* pubblicato in *Filmcritica* vol. 31, n. 305/306, 1980, pp. 189-199.

Marks, M. M., "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research", *Notes*, vol. 36, n. 2, 1979, pp. 282-325.

Marrocchi, C., "Sebastiano Arturo Luciani: attualità di un antesignano", in Miceli, S., (a cura di), "La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca", *Civiltà musicale* n. 51/52, 2004, pp. 9- 34.

Mayer, D., "19th Century Theatre Music" in *Theatre Notebook*, vol. XXX, n. 3, 1976, pp. 115-122.

Morelli, G., "La musica e il cinematografo", *Bianco e Nero*, vol. 2, n. 7, 1938.

Mouëllic, G., *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, trad. it. di Mugellini, E., Torino, Lindau, 2005 (2003).

Münsterberg, H., "The Photoplay: A Psychological Study" (1916), in Allan Langdale (a cura di), *Hugo Münsterberg on Film*, New York, Routledge, 2002, pp. 43-162.

Münsterberg, H., "Why We Go to the Movies", *The Cosmopolitan* n. 60, 15 dicembre 1915, pp. 22-32, ora in *Hugo Münsterberg on Film*, New York, Routledge, 2002, pp. 171-190.

Olarte Martinez, M. (a cura di), *La música en los medios audiovisuales*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2005.

O'Neill, N., "Music to Stage Plays in England", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, n. 2, 1912, pp. 321-328.

Pauli, H., "Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss", in Schmidt, H. (a cura di), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, Mainz, Schott, 1976, pp. 91-119.

-----, "Funktionen von Filmmusik", in De La Motte-Haber, H., (a cura di), *Film und Musik*, Mainz, Schott, 1993, pp. 8-17.

Piccardi, C., "Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film", in Miceli, S., (a cura di), "La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca", *Civiltà musicale* n. 51/52, 2004, pp. 35-139.

-----, "Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata: incunaboli della coralità nel cinema", *Musica/Realtà*, vol. 26, nn. 81-82, 2006.

Rossel, D., "Metropolis", in *Program Notes*, Los Angeles, UCLA Television and Film Archive, 1990. Sergi, G., "The Sonic Playground: Hollywood Cinema and its Listeners, in Melvyn Stokes, Richard Maltby (a cura di), *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*, Londra, British Film Institute, 2002, pp. 121-131.

Schaeffer, P., "L'élément non visuel au cinema, 1. Analyse de la bande son", *La revue du cinéma*, n. 1, 1946, pp. 45-48.

-----, "L'élément non visuel au cinema, 2. Conception de la musique", *La revue du cinéma*, n. 2, 1946, pp. 62-65.

-----, "L'élément non visuel au cinéma, 3. Psychologie du rapport vision-audition", *La revue du cinéma*, n. 3, 1946, pp. 51-54.

-----, "Le contrepoint du son et de l'image", *Cahiers du cinéma*, n. 108, 1960, pp. 7-22.

Scheirer, J. E., "South, South, South", *The American Organist*, vol. 9, n. 9, 1926, p. 267.

Schmidt-Pirro, J., "George Antheil's Ballet Mécanique: 'Extending into the Future'", *paper per il George Antheil Festival*, Trenton, New Jersey, 21-22 marzo 2003 (inedito).

Simeon, E., "Appunti sulla teoria e prassi musicale nel cinema muto Tedesco", in *Trento Cinema. Incontri internazionali con il film d'autore*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1987, pp. 74-80.

-----, "Musicologia e musica per film", in *Trento Cinema. Incontri internazionali con la musica per il cinema*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1988, pp. 314-316.

Souris, A., "Musique d'opéra et musique de film", *Polyphonie* n. 1, 1948, ora in Souris, A., *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1976, pp. 142-148.

Stilwell, R. J., "Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996", *The Journal of Film Music*, vol. 1, n. 1, 2002, pp. 19-61.

Sudendorf, W. (a cura di), "Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseum Frankfurt", *Kinematograph*, n. 1, 1984.

Taddei, N., "Funzione estetica della musica nel film", *Bianco e Nero*, vol. 10, n. 1, 1949, pp. 5-11.

Thiel, W., "Problemi, compiti e prospettive di una scienza della musica per il cinema", in *Trento Cinema. Incontri Internazionali con la Musica per il Cinema*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1988, pp. 317-320.

Well, B., "Funktion und Metafunktion von Musik im Fernseh-Serienfilm", in Schmidt, H. (a cura di), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, Mainz, Schott, 1976, pp. 276-295.

Documenti presenti in copia presso l'archivio privato di Mauro Piccinini

Anonimo, "Composer's Electric Blasts Fail to Cool 'Mecanique' Audience", *Paris Times*, 20 giugno 1926 El Cerrito, Estate of George Antheil.

-----, Note al programma del concerto alla Carnegie Hall del 10 aprile 1927, El Cerrito, Estate of George Antheil.

-----, programma delle proiezioni che hanno accompagnato una lezione di Fernand Léger su pittura e film d'avanguardia, New York, MoMA, Department of Film.

-----, "Paris Screens and Footlights", El Cerrito, Estate of George Antheil.

-----, "Noisy Ballet Is Breezy Too, But Riot Call Missing at 'Modernist's' Show", *New York Herald*, 20 giugno 1926, El Cerrito, Estate of George Antheil.

Antheil, G., *Ballet Mécanique. Notes for Columbia Records*, note al disco *Ballet Mécanique*, New York, Columbia Records, 1954.

-----, *Le Ballet Mécanique*, manoscritto della partitura orchestrale conservato presso la New York Public Library.

-----, lettera a Donald Friede, Yale, Yale University, Beinecke Manuscript Library, 13 gennaio 1927.

Lucas, C., *Modern Music Modernized*, "Musical Courier", 15 ottobre 1925.

Monnier, A., "Le Navire d'Argent", *La Gazette*, 1 gennaio 1926, p. 488.

Rascon, B., "The Daybook of a New Yorker", *Tribune*, New Orleans, 27 marzo 1927.

Searchinger, C., "The Greatest Coup of Age", *Der Querschnitt*, 1924, pp. 47-48.

Shirley, W., *On the Antheil-Bok Correspondence*, Washington, Library of Congress, George Antheil Collection, 1977.

Thompson, O., "Antheil Concert Results in Commotion, Mixed with Boredom, But No Rioting", *Musical America* XLV/26, 16 aprile 1927, p. 7.

Thomson, V., lettera ad Archie Henderson, Yale, Yale Music Library, 13 luglio 1983.

Storia e teoria del cinema

Con particolare riferimento al cinema muto

AA. VV., *Teorie e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, Milano, Mazzotta, 1972.

-----, *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema italiano 1907-1920*, Marsilio, Venezia, 1980.

-----, *1895-1910: les pionniers du cinéma français*, Parigi, L'avant-scène, 1984.

-----, *Storia del cinema italiano*, 8 vol. (in corso), Venezia, Marsilio, Roma, Bianco e Nero / Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2001-2010.

-----, *The Benshi: Japanese Silent Film Narrators*, Tokyo, Urban Connections, 2001.

Abel, R., *The Ciné Goes to Town: French Cinema: 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994.

-----, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Abel, R., (a cura di), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1993 (1988).

Abruzzese, A., *Introduzione allo studio delle teorie cinematografiche americane (1910-1929)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.

Alonge, G., Carluccio, G., *Il cinema americano classico*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Altman, R., *Film/Genre*, Londra, BFI, 1999.

Angelini, V., Pucci, F. (a cura di), *1896-1914: materiali per una storia del cinema delle origini*, Torino, Studioforma, 1981.

Antonini, A., Tognolotti, C., *Mondi possibili. Un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, Milano, Il principe costante, 2008.

Aprà, A., *Il cinema muto americano e la critica moderna*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.

Arnheim, R., *Film come arte*, trad. it. di Gobetti, P., Milano, Il Saggiatore, 1963 (1938).

Balázs, B., *Estetica del film*, trad. it. di Barbaro, U., Roma, Editori Riuniti, 1975 (1931).

-----, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, trad. it. di Di Giammatteo, G. e F., Torino, Einaudi, 1975 (1948)

Barthes, R., *S/Z*, Parigi, Seuil, 1970.

Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Parigi, Éditions du Cerf, 1975.

Beaudet, L., *À la recherche de Segundo de Chomón, pionnier du cinéma / In search of Segundo de Chomon, cinema pioneer*, Annecy, Centre International du Cinéma d'Animation, 1985.

Bellour, R., *L'analyse du film*, Parigi, Albatros, 1979.

Bendazzi, G., *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2006 (1994).

Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francoforte, Suhrkamp, 1963.

Bernardini, A., *Cinema muto italiano*, 3 vol., Roma-Bari, Laterza, 1980-1982.

-----, *Cinema muto italiano: i film "dal vero": 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002.

Bernardini, A., con Martinelli, V., *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni, 1905-1909*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1996.

-----, *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni, 1910*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1996.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1911, prima parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1995.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1911, seconda parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1996.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1912, prima parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1995.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1912, seconda parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1995.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1913, prima parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1994.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1913, seconda parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1994.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1914, prima parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1993.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro, 1914, seconda parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1993.

Bertetto, P., Gianetto, C., Rondolino, G. (a cura di), *L'Itala Film*, Torino, Museo nazionale del cinema, 1997.

-----, *La Ambrosio Film*, Torino, Museo nazionale del cinema, 1997.

Bertetto, P., *Fritz Lang, Metropolis*, Torino, Lindau, 2001.

Bertetto, P., Rondolino, G. (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Torino, Museo nazionale del cinema / Milano, Il Castoro, 1998.

Bertetto, P., Toffetti, S., (a cura di), *Cinema d'avanguardia in Europa*, Milano, Il Castoro, 1996.

Bettettini G., Colombo F., *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1993.

Bertini A., *Cinema e ideologia nella Germania di Weimar*, Cosenza, Pellegrini, 1979.

Bingham, M., *Henry Irving: The Greatest Victorian Actor*, New York, Stein and Day, 1978.

Bono, F., Martinelli, V. (a cura di), *Cinema italiano in Europa, 1907-1929*, 2 vol., Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992-1995.

Bottomore, S., *I Want to See this Annie Mattygraph/Voglio vedere quest'Annie Matografo*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

Bordwell, D., Thompson, K., *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003 (1979).

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1988.

Bordwell, D., *Narration in the fiction film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, D., *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006.

Bowser, E., *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, New York, C. Scribner's Sons, 1990.

Branigan, E., *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, New York: Mouton, 1984.

Breton, J. L., Coissac, G. M., *Histoire di cinématographe: de ses origines à nos jours*, Parigi, Éditions du cinéopse, 1925.

Browne, N., *The Rhetoric of film narration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982.

Brownlow, K., *Hollywood: the pioneers*, New York, Knopf, 1979.

Brunetta, G. P., *Intellettuai, cinema e propaganda tra le due guerre : i pionieri, Canudo, Luciani, Pirandello, Barbaro, Chiarini, il film fascista*, Bologna, Pàtron, 1972.

-----, *Nascita del racconto cinematografico. Griffith 1908-1912*, Padova, Libreria editrice universitaria, 1974.

-----, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

-----, *Storia del cinema italiano*, 4 vol., Roma, Editori Riuniti, 1993 (1979-1982).

-----, *Gli intellettuai italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

-----, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Burch, N., *Marcel L'Herbier*, Seghers, Parigi, 1973.

-----, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Parigi, Editions Nathan, 1990).

Burton, A., Laraine, P. (a cura di), *Crossing the Pond: Anglo-American Film Relations Before 1930*, Trowbridge, Flicks Books, 2002.

Butler, I., *Silent Magic: Rediscovering the Silent Film Era*, Londra, Columbus Books, 1987.

Canosa, M. (a cura di), *Marcel L'Herbier*, Pratiche, Parma, 1985.

-----, *A nuova luce: cinema muto italiano, 1, atti del convegno internazionale*, Bologna, CLUEB, 2000.

Canosa, M., Farinelli, G. L., Mazzanti, N., Renzi, R. (a cura di), *Sperduto nel buio: il cinema muto italiano e il suo tempo, 1905-1930*, Bologna, Cappelli, 1991.

Canudo, R., *L'officina delle immagini*, trad. it. di Riccardo Redi, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966 (1927).

Cherchi Usai, P., *Vitagraph Co. of America: il cinema prima di Hollywood*, Pordenone, Studio Tesi, 1987.

-----, *Silent Cinema. An Introduction*, Londra, British Film Institute, 2000.

Christie, I., Taylor, R. (a cura di), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Londra, Routledge, 1994.

Cohen, P. M., *Silent Film and the Triumph of the American Myth*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Costa, A., *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Bologna, Clueb, 1989.

-----, *I leoni di Schneider: percorsi intertestuali nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2002.

Costa, A. (a cura di), *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film*, Milano, Longanesi, 1978.

-----, *La meccanica del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1983.

Courtet-Cohl, P., Génin, B., *Émile Cohl- L'inventeur du dessin animé*, Sophia-Antipolis, Omniscience, 2008.

Crafton, D., *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*, Cambridge, MIT Press, 1987

Eckhardt, J. P., *The King of the Movies: Film Pioneer Siegmund Lubin*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1997.

Ejchenbaum, B. (a cura di), *Poetica Kino*, Mosca, 1927.

Ejzenštein, S. M., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, trad. it., di Gobetti, P., Torino, Einaudi, 1964 (1924-1949).

-----, *Opere scelte in sei volumi*, a cura di Montani, P., Venezia, Marsilio, 1981.

Elsaesser, T., Wedel, M. (a cura di), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.

-----, *Metropolis*, Londra, BFI, 2000.

Esposito, V., *La luce e il silenzio: l'età d'oro del cinema svedese*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2001.

Fabre, G., *Cinema muto hollywoodiano e organizzazione sociale*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.

Finler, J. W., *Silent Cinema*, Londra, B. T. Batsford, 1997.

Florey, R., *Hollywood années zero*, Parigi, Seghers, 1972.

Friedemann, A., *Stabilimenti e teatri di posa*, Torino, F. E. R. T., 1999.

Fullerton, J. (a cura di), *Celebrating 1895: the Centenary of Cinema*, Sydney, Libbey, 1998.

D'Hugues, P., Marmin, M., Mitry, J., Jacques, R. (a cura di), *Le cinéma français: le muet*, Parigi, Atlas, 1986.

Gaudreault, A., Jost, F., *Le récit cinématographique*, Parigi, Nathan, 1990.

Grau, R., *The Theatre of Science*, New York, Benjamin Blom, 1914.

Grieverson, L., Krämer, P. (a cura di), *The Silent Cinema Reader*, Londra, Routledge, 2004.

Guibert, P. (a cura di), *Les premiers ans du cinéma français : actes du V Colloque international de l'Institut Jean Vigo*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985.

Hammond, P., *Marvellous Méliès*, Londra, Gordon Fraser, 1974.

Hampton, B., *History of the American Film Industry*, New York, Dover, 1970 (1931).

Hendricks, G., *Origins of the American Film*, New York, Arno Press, 1972.

Herbert, S., *A History of Early Film*, 3 vol., Londra, Routledge, 2000.

Holman, R., Gaudreault, A. (a cura di), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, vol. 1 e 2, Brussels, FIAF, 1982.

Jeanne, R., *Cinéma 1900*, Parigi, Flammarion, 1965.

Jeanne, R., Ford, C., *Histoire encyclopédique di cinéma*, 5 vol., Parigi, S. E. D. E., 1952-1962.

Kobal, J., *Hollywood: The Years of Innocence*, Londra, Thames and Hudson, 1985.

Koszarski, R., *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*, New York, Scribner, 1990.

Kracauer, S., *Film: ritorno alla realtà fisica*, trad. it. di Gobetti, P., Milano, Il Saggiatore, 1962.

Kraiski, G. (a cura di), *I formalisti russi al cinema*, Milano, Garzanti, 1971.

Lanati, B., *L'uomo e la macchina: l'avventura fuori e dentro l'avanguardia, nelle arti figurative in America (1900-1930)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.

Lawder, S., *Il cinema cubista*, trad. it. di Giubilei, M. F., e Di Fabio, C., Genova, Costa & Nolan, 1983 (1975).

Lebedev, N., *Il cinema muto sovietico*, trad. it. di Dridso, V., Torino, Einaudi, 1962.

Leprohon, P., *Histoire du cinéma muet: vie et mort du cinématographe (1895-1930)*, Parigi, Éditions du cerf, 1961.

Leyda, J., *Storia del cinema russo e sovietico*, 2 vol., trad. it. di Pavolini, L., Milano, Il Saggiatore, 1964 (1960).

Lista, G., *Léger scénographe et cinéaste*, in *Fernand Léger et le spectacle*, Parigi, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1995.

Lloyd, A., Robinson, D. (a cura di), *Movies of the Silent Years*, Londra, Orbis, 1985.

Luciani, S. A., *Il cinema e le arti*, Siena, Ticci, 1942 (1919).

MacCann, R. D., *The Silent Screen*, Iowa City, Image & Idea, 1997.

Mannoni, L., Pesenti Compagnoni, Robinson, D., *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture 1420-1896*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

Martinelli, V., *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra, 1915, prima parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1992.

-----, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra, 1915, seconda parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1992.

-----, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra, 1916, prima parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1992.

-----, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra, 1916, seconda parte*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1992.

-----, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra, 1917*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1991.

-----, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra, 1918*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1991.

-----, *Il cinema muto italiano: i film del dopoguerra, 1919*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1995.

-----, *Il cinema muto italiano: i film del dopoguerra, 1920*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1995.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti, 1921*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1996.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti, 1922-1923*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1996.

-----, *Il cinema muto italiano: i film degli anni venti, 1924-1931*, Torino, Nuova Eri / Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1996.

-----, *Lucy Doraine alla conquista dell'Italia: i film austriaci in Italia nel periodo del muto*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1998.

-----, *Le dive del silenzio*, Bologna, Cineteca di Bologna / Genova, Le mani, 2001.

Metz, C., *Langage et cinéma*, Parigi, Larousse, 1971.

Mitry, J., *Storia del cinema sperimentale*, trad. it. di Giulio Stocchi e Carole Aghion, Bologna, Clueb, 2006 (1971).

Moussinac, L., *Le cinéma soviétique*, Parigi, Gallimard, 1928.

-----, *Panoramique du cinéma*, Parigi, Sans pareil, 1929.

-----, *L'âge ingrat du cinéma*, Parigi, Éditions du sagittarie, 1946.

Ndalianis, A., *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MIT Press, 2004.

Niver, K. R., *The First Twenty Years: A Segment of Film History*, Los Angeles, Locare Research Group, 1968.

Palmieri, E. F., *Vecchio cinema italiano*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.

Paoella, R., *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini, 1956.

Peters, J. M., *Pictorial Signs and the Language of Film*, Amsterdam, Rodopi, 1981.

Petro, P., *Joyless streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Phillips, R., *Edison's Kinetoscope and its Films: A History to 1896*, Trowbridge, Flicks Books, 1997.

Pratt, G. C., *Spellbound in Darkness: A history of the Silent Film*, Greenwich, New York Graphic Society, 1973.

Prolo, M. A., *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951.

Redi, R., *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero, 1999.

Redi, R. (a cura di), *Verso il centenario: Méliès*, Roma, Di Giacomo Editore, 1987.

-----, *Verso il centenario: da Edison a Griffith*, Roma, Di Giacomo Editore, 1989.

-----, *Verso il centenario: il primo cinema inglese, 1896-1914*, Roma, Di Giacomo Editore, 1990.

-----, *Verso il centenario: cinema italiano muto, 1905-1916*, Roma, CNC, 1991.

Rizzo, S., *Artista e pubblico nella critica Americana degli anni '20*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.

Robinson, D., *World Cinema: A Short History*, Londra, Eyre Methuen, 1973.

Rognoni, L., *Cinema muto: dalle origini al 1930*, Roma, Bianco e Nero, 1952.

Rondolino, G., *Torino come Hollywood: capitale del cinema italiano, 1896-1915*, bologna, Cappelli, 1980.

-----, *Storia del cinema d'animazione*, Torino, UTET, 2003 (1974)

Rondolino, G., Tomasi, D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 1995.

Sadoul, G., *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1900)*, trad. it. di Blandi, A., e Pignolo, G., Torino, Einaudi, 1965.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, trad. it. di Raengo, A., Milano, Bompiani, 1999 (1992).

Stewart, H. (a cura di), *Early and Silent Cinema: A Source Book*, London, BFI, 1995.

Taddei, N., *Trattato di teoria cinematografica*, Milano, Edizioni i7, 1963.

Thompson, K., *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

Tsivian, Y., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, trad. in. di Bodger, A., Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Tsivian, Y. (a cura di), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

Watson, C., jr., *The Keystone Kid: Tales of Early Hollywood*, Santa Monica, Santa Monica Press, 2001.

Wenden, D. J., *The Birth of the Movies*, Londra, Macdonald, 1974.

Zotti Minici, C. A. (a cura di), *Magiche visioni prima del cinema. La Collezione Minici Zotti*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

Articoli ed altre fonti

Abel, R., "Charge and Counter-Charge: Coherence and Incoherence in Gance's *Napoléon*", *Film Quarterly*, vol. 35, n. 3, 1982, pp. 2-14.

Brownlow, K., "Napoléon directed by Abel Gance", Empire Theatre program, Londra, Thames Television, 1980.

-----, "Silent Films: What Was the Right Speed?," *Sight and Sound*, estate 1980, pp. 164-167.

-----, "Abel Gance's *Napoléon* Returns from Exile", *American Film*, vol. 6, gennaio-febbraio 1981, pp. 28-32, 68, 70-73.

Gaudreault, A., Gunning, T., "Le Cinéma des premier temps: Un défi a histoire du film?", in Aumont, J., Gaudreault, A., Marie, M., (a cura di), *Histoire du cinema: Nouvelles approches*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, pp. 49-63.

Gunning, T., "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde" in Elsaesser, T., (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londra, BFI, 1990, pp. 56-62.

-----, "'Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions", in *Silent Film*, a cura di Richard Abel, Londra, Athlone Press, 1996, pp. 71-84.

Lefebvre, T., Marie, M., Véray, L. (a cura di), "Images du reel: la non-fiction en France (1890-1930)", *1895*, n. 18, 1995.

Notizie filmografiche sulle proiezioni de Le Giornate del Cinema Muto

AA. VV., *Film Year Book 1926*, New York, Film Daily, 1925.

-----, *Motion Pictures: 1912-1939 (Catalog of Copyright Entries, Cumulative Series)*, Washington, D. C., The Library of Congress Copyright Office, 1951.

-----, *Cinema 1900-1906*. Brussels, FIAF, 1982.

-----, *Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918): programma della retrospettiva*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1986.

-----, *Albatros, l'école russe de Montreuil : du 5 octobre au 21 décembre 1995, rétrospective au cinéma Georges Méliès*, Montreuil, Cinéma Georges Méliès, 1995.

-----, *Anfänge des dokumentarischen Films*, Basel, Francoforte, Stroemfeld/Roter Stern, 1995.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 1995*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1995.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 1996*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1996.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 1997*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1997.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 1998*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1998.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 1999*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 1999.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2000*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2000.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2001*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2001.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2002*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2002.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2003*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2003.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2004*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2004.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2005*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2005.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2006*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2006.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2007*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2007.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2008*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2008.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2009*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2009.

-----, *Le Giornate del Cinema Muto 2010*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto, 2010.

Abel, R. (a cura di), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londra, Routledge, 2005.

Albera, F., *Albatros : des Russes à Paris, 1919-1929*, Parigi, Cinémathèque Française, 1995.

Altomara, R. E., *Hollywood on the Palisades: A Filmography of Silent Features Made in Fort Lee, New Jersey, 1903-1927*, New York, Garland, 1983.

Amberg, G. (a cura di), *The New York Times Film Reviews 1913-1970: A One Volume Selection*, New York, Arno Press e Quadrangle Books, 1971.

Anderson, J. L., Ritchie, D., *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

Asplund, U., *Chaplin's Films: A Filmography*, trad. in. di Austin, P. B., Newton Abbot, Arts Book Society, Readers Union Group, 1973.

Baer, D. R., *The Film Buff's Checklist of Motion Pictures (1912-1979)*, Hollywood, Hollywood Film Archive, 1979.

Ball, R. H., *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History*, Londra, George Allen and Unwin, 1968.

Bardèche, M., Brasillach, R., *The History of Motion Pictures*, trad. in. di Barry, I., New York, W. W. Norton & Company, 1938.

Barnard, T., *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, 1986.

Barry, I., *D. W. Griffith: American Film Master*, New York, The Museum of Modern Art, 1965.

Basten, F. E., *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1980.

Berriatúa, L., *Nosferatu. Un film Erótico-Ocultista-Espiritista-Metafísico*, Valladolid, Divisa Ediciones, 2009.

Bessy, M., Florey, R., Lacassin, F., *La lanterne magique*, Losanna: La cinémathèque suisse, 1966.

Best, M., *Those Endearing Young Charms: Child Performers of the Screen*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1971.

Birchard, R. S., *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington, University Press of Kentucky, 2004.

Blum, D., *A Pictorial History of the Silent Screen*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1953.

Bogdanovich, P., *Allan Dwan: The Last Pioneer*, New York, Praeger Publishers, 1971.

Bohn, T. W., Stromgren, R. L., *Light and Shadows: A History of Motion Pictures*, Mountain View, Mayfield Publishing Company, 1987.

Bondanella, P., *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, New York, Frederick Unger Publishing Company, 1983.

Braff, R. E., *The Braff Silent Short Film Working Papers: Over 25,000 Films, 1903-1929, Alphabetized and Indexed*, Jefferson, McFarland, 2002.

Brownlow, K., *The Parade's Gone By*, Berkeley, University of California Press, 1975.

-----, *Behind the Mask of Innocence*, New York, Alfred A. Knopf, 1990.

Brunetta, G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 vol., Torino, Einaudi, 1999.

-----, *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, 3 vol., Torino, Einaudi, 2005.

Burrows, J., *Legitimate Cinema: Theatre Stars in Silent British Films, 1908-1918*, Exeter, University of Exeter Press, 2003.

Burton, A., Porter, L. (a cura di), *Pimple, Pranks & Pratfalls: British Film Comedy Before 1930*, Trobridge, Flicks Books, 2000.

- Campbell, C. W., *Reel America and World War 1. A Comprehensive Filmography and History of Motion Pictures in the United States, 1914-1920*, Jefferson, McFarland, 1985.
- Caprara, V., Foglia, P., Mazzetti, E., Tranfaglia, N. (a cura di), *Napoli ciak: le origini del cinema a Napoli*, Napoli, Colonnese, 1995.
- Card, J., *Seductive Cinema: The Art of Silent Film*, New York, Alfred A. Knopf, 1994.
- Carroll, D., *The Matinee idols*, New York, Arbor House Publishing, 1972.
- Cary, D. S., *The Hollywood Posse: The Story of a Gallant Band of Horsemen Who Made Movie History*, Boston, Houghton Mifflin, 1975.
- Cherchi Usai, P. (a cura di), *The Griffith Project*, 12 vol., Londra e Pordenone, BFI e Le Giornate del Cinema Muto, 1999-2008.
- Chiti, R., *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, Museo internazionale del cinema e dello spettacolo, 1997.
- Cincotti, G., *Lineamenti di una bibliografia griffithiana*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.
- Connelly, R. B., *The Silents: Silent Feature Films, 1910-36*, allegato a *December Magazine*, vol. 40, n. 2, 1998.
- Cooper, M., Herndon, B., *Dark Lady of the Silents: My life in Early Hollywood*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1973.
- Cooper, M. G., *Love rules: Silent Hollywood and the Rise of the Managerial Class*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

Cowie, P., *Swedish Cinema, from Ingeborg Holm to Fanny and Alexander*, Stocolma, Svenska Institutet, 1985.

Dardis, T., *Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down*, New York, Charles Scribner's Sons, 1979.

Davies, M., con Pfau, P., Marx, K. S. (a cura di), *The Times We Had*, New York, Ballantine Books, 1977.

Davis, C., *et al.*, *The Silents*, libretto accompagnante l'omonimo CD, Silva Screen Records, 2000

Davis, L., *Silent Lives: 100 Biographies of the Silent Film Era*, Albany, BearManor Media, 2008.

Dowd, N., Shepard, D., *King Vidor*, Metuchen, Scarecrow Press, 1988.

Drew, W. M., *D. W. Griffith's Intolerance. Its Genesis and Its Vision*, Jefferson, McFarland, 1986.

-----, *Speaking of Silents: First Ladies of the Screen*, Vestal, Vestal Press, 1989.

DuVal, G., *The Nevada Filmography: Nearly 600 Works Made in the State, 1897 through 2000*, Jefferson, McFarland, 2002.

Eames, J. D., Bergen, R., *The MGM Story: The Complete History of Sixty-Five Roaring Years*, New York, Portland House, 1990.

Edelmann, R., *Great Baseball Films: From Right Off the Bat to A League of Their Own*, New York, Citadel Press, 1994.

Edmonds, A., *Frame-Up!*, New York, Avon Books, 1992.

Edmonds, I. G., *Big U: Universal in the Silent Days*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1977.

Erickson, H., *The Baseball Filmography: 1915 Through 2001*, Jefferson, McFarland, 2002.

Everson, W. K., *The Detective in Film*, Secaucus, Citadel Press, 1972.

-----, *American Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1978.

Eyman, S., *Mary Pickford: From Here to Hollywood*, New York, Donald I. Fine, 1990.

Fell, J. L., *A History of Films*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1979.

Forslund, B., *Victor Sjöström: His Life and Work*, trad. in. di Cowie, P., Marttinen, A., Frunck, C., New York, Zoetrope, 1988.

Freese, G. S., *Hollywood Stunt Performers: A Dictionary and Filmography of Over 600 Men and Women, 1922-1996*, Jefferson, McFarland, 1998.

Fullerton, J., Olsson, J., *Nordic Explorations: Film Before 1930*, Londra, John Libbey, 1999.

Gallagher, T., *John Ford: The Man and His Films*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1986.

Gandert, G., *Der Film der Weimarer Republik 1929: ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*, Berlino, W. de Gruyter, 1993.

Geduld, H. M., *The Birth of the Talkies, From Edison to Jolson*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.

Genini, R., *Theda Bara: A Biography of the Silen Screen Vamp, With a Filmography*, Jefferson, McFarland, 1996.

Geoffrey, D., *A Joy and Sorrow: A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997.

Gianetto, C., *Società anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca: percorsi tra i materiali d'archivio del Museo nazionale del cinema di Torino, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema*, 2002.

Golden, E., *Golden Images: 41 Essays on Silent Film Stars*, Jefferson, McFarland, 2001.

Gross, D. E., Karsten, E., *From Real Life to Reel Life: A Filmography of Biographical Films*, Metuchen, Scarecrow Press, 1993.

Hake, S., *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Hayes, R. M., *3-D Movies: A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*, Jefferson, McFarland, 1989.

Hayes, K. J., *Charlie Chaplin. Opinioni di un vagabondo*, trad. it. di Lombardi Bom, A., Roma, Minimum Fax, 2007 (2005).

Henderson, J., *The North Carolina Filmography: Over 2000 Film and Television Works Made in the State, 1905 through 2000*, Jefferson, McFarland, 2002.

Higashi, S., *Virgins, Vamps, and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, St. Albans, Eden Press Women's Publications, 1978.

- Higson, A. (a cura di), *Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896-1930*, Exeter, University of Exeter Press, 2002.
- Hirschhorn, C., *The Universal Story*, New York, Crown Publishers, 1983.
- Jacobs, D., *Chaplin, The Movies & Charlie*, New York, Harper & Row, 1975.
- Jensen, P. M., *The Cinema of Fritz Lang*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1969.
- Jewell, R. B., Harbin, V., *The RKO Story*, New York, Arlington House, 1982.
- Kael, P., *Kiss Kiss Bang Bang*, Boston, Atlantic Monthly Press, 1968.
- Katchmer, G. A., *Eighty Silent Film Stars: Biographies and Filmographies of the Obscure to the Well Known*, Jefferson, McFarland, 1991.
- Kerr, W., *The Silent Clowns*, New York, Alfred A. Knopf, 1975.
- Kevin, R., *The Irish Filmography: Fiction Films 1896-1996*, Dublino, Red Mountain Media, 1996.
- Keylin, A., Bent, C., *The New York Times at the Movies*, New York, Arno Press: 1979.
- King Hanson, P., Gevinson, A., *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1911-1920*, 2 vol., Berkeley, University of California Press, 1988.
- Kinnard, R., *Horror in Silent Films: A Filmography, 1896-1929*, Jefferson, McFarland, 1995.

Klepper, R. K., *Silent Films, 1877-1996: A Critical Guide to 646 Movies*, Jefferson, McFarland, 1999.

Klossner, M., *The Europe of 1500-1815 on Film and Television: A Worldwide Filmography of Over 2550 Works, 1895 through 2000*, Jefferson, McFarland, 2002.

Kobal, J., *50 Years of Movie Posters*, New York, Bounty Books, 1973.

Lahue, K. C., *Kops and Custards: The Legend of Keystone Films*, Norman, University of Oklahoma Press, 1968.

-----, *Collecting Classic Films*, New York, Hastings House Publishers, 1970.

-----, *Dreams for Sale: The Rise and Fall of the Triangle Film Corporation*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1971.

-----, *Gentlemen to the Rescue: The Heroes of the Silent Screen*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1972.

-----, *World of Laughter: The Motion Picture Comedy Short, 1910-1930*, Norman, University of Oklahoma Press, 1972.

-----, *Motion Picture Pioneer: The Selig Polyscope Company*, Cranbury, A. D. Barnes & Company, 1973.

Langman, L., *A Guide to Silent Westerns*, Westport, Greenwood Press, 1992.

-----, *American Film Cycles: The Silent Era*, Westport, Greenwood Press, 1998.

Lee, R., *Not So Dumb: The Life and Times of the Animal Actors*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1970.

Leish, K. W., *Cinema*, New York, Newsweek Books, 1974.

Leyda, J., Musser, C. (a cura di), *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*, New York, Hudson Hills Press, 1987.

Liebman, R., *Silent Films Performers: An Annotated Bibliography of Published, Unpublished and Archival Sources for over 350 Actors and Actresses*, Jefferson, McFarland, 1996.

Limbacher, J. L., *Feature Films on 8mm and 16mm*, New York, R. R. Bowker Company, 1974.

Lloyd, A., Robinson, D., (a cura di), *70 Years at the Movies: From Silent Films to Today's Screen Hits*, New York, Crescent Books, 1988.

Luengos, J., *Sin palabras. Cine comico mudo*, Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1996.

Maeder, E. (a cura di), *Hollywood and History: Costume Design in Film*, New York, Thames and Hudson, 1987.

Magliozzi, R. S., *Treasures From the Film Archives: A Catalog of Short Silent Fiction Film Held by FIAF Archives*, Metichen, Scarecrow Press, 1988.

Maltin, L., *Selected Shorts Subjects: From Spanky to the Three Stooges*, New York, Bonanza Books, 1972.

-----, *The Disney Films*, New York, Crown Publishers, 1973.

-----, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, New York, Plume Books, 1989.

Masi, S., Franco, M., *Il mare, la luna, I coltelli: per una storia del cinema muto napoletano*, Napoli, Pironti, 1988.

Mavis, P., *The Espionage Filmography: United States Releases, 1898 Through 1999*, Jefferson, McFarland, 2001.

McBride, J., *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, New York, Simon & Schuster, 2000.

McCaffrey, D. W., Jacobs, C. J., *Guide to the Silent Years of American Cinema*, Westport, Greenwood Press, 1999.

McGhee, R. D., *John Wayne: Actor, Artist Hero*, Jefferson, McFarland, 1990.

McIlroy, B., *Sweden*, Trowbridge, Flicks Books, 1986.

-----, *Ireland*, Trowbridge, Flicks Books, 1989

Miller, B., *American Silent Film Comedies: An Illustrated Encyclopedia of Persons, Studios and Terminology*, Jefferson, McFarland, 1995.

Mitry, J., *Primitifs et précurseurs, 1895-1915*, Parigi, Institut des hautes études cinématographiques, 1965.

-----, *L'école Mack Sennett et les comiques américains*, Parigi, Institut des hautes études cinématographiques, 1967.

-----, *Les premiers artisans (de la fin du muet au début du parlant)*, Parigi, Centre national de la cinématographie, 1981.

Mottram, R., *The Danish Cinema Before Dreyer*, Metuchen, Scarecrow Press, 1988.

Munden, K. W. (a cura di), *The American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1921-1930*, 2 vol., New York, R. R. Bowker Company, 1971.

Musser, C., *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York, Charles Scribner's Sons, 1990.

Mustazza, L., *The Literary Filmography, 6200 Adaptations of Books, Short Stories and Other Nondramatic Works*, Jefferson, McFarland, 2006.

Nollen, S. A., *Boris Karloff: A Critical Account of His Screen, Stage, Radio, Television, and Recording Work*, Jefferson, McFarland, 1991.

Null, G., *Black Hollywood: The Black Performer in Motion Pictures*, New York, Citadel Press, 1990.

O'Leary, L., *The Silent Cinema*, New York, E. P. Dutton Company, 1965.

Paris, B., *Louise Brooks*, New York, Anchor Books, 1990.

Parish, J. R., Stanke, D. E., *The Glamour Girls*, New Rochelle, Arlington House, 1975.

-----, *The Great Combat Pictures: Twentieth-Century Warfare on the Screen*, Metuchen, Scarecrow Press, 1990.

Parish, J. R., Pitts, M. R., *The Great Gangster Pictures*, Metuchen, Scarecrow Press, 1976.

Perry, G., *The Great British Picture Show*, Boston, Little, Brown and Company, 1985.

Pitts, M. R., *Hollywood and American History: A Filmography of Over 250 Motion Pictures Depicting U.S. History*, Jefferson, McFarland, 1984.

Poague, L. A., *The Cinema of Frank Capra: An Approach to Film Comedy*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1975.

Quirk, L. J., *The Films of Ronald Colman*, Secaucus, Citadel Press, 1977.

-----, *The Films of Gloria Swanson*, Secaucus, Citadel Press, 1984.

-----, *The Complete Films of William Powell*, Secaucus, Citadel Press, 1986.

Rainey, B., *Serials and Series: A World Filmography, 1912-1956*, Jefferson, McFarland, 1999.

Rainey, B., *The Strong, Silent Type: Over 100 Screen Cowboys, 1903-1930*, Jefferson, McFarland, 2004.

Ramsaye, T., *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture Through 1925*, New York, Simon and Schuster, 1926.

Reilly, A., *Harold Lloyd: the King of Daredevil Comedy*, New York, Macmillan Publishing Company, 1977.

Reinhart, M. S., *Abraham Lincoln on screen : a filmography of dramas and documetaries including television, 1903-1998*, Jefferson, McFarland, 1999.

Robertson, J. C., *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain, 1896-1950*, Londra, Croom Helm, 1985.

Robinson, D., *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*, New York, Columbia University Press, 1996.

-----, *Chaplin. His Life and Art*, Londra, Penguin, 2001 (1985).

Romano, F. V., *The Boxing Filmography: American Features, 1920-2003*, Jefferson, McFarland, 2004.

Ryall, T., *Blackmail*, Londra, BFI Publishing, 1993.

Sanchez-Biosca, V., *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.

Sarris, A., *The Films of Josef von Sternberg*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

Sato, T., *Currents in Japanese Cinema*, trad. in. di Barrett, G., New York, Kodansha International, 1982.

Schelly, W., *Harry Langdon*, Metuchen, Scarecrow Press, 1982.

Schuchman, J. S., *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*, Urbana e Chicago, Univeristy of Illinois Press, 1988.

Shirley, G., Adams, B., *Australian Cinema: The First Eighty Years*, North Ryde, Angus & Robertson Publishers, 1983.

Shipman, D., *Cinema: The First Hundred Years*, New York, St. Martin's Press, 1993.

Shull, M. S., *Radicalism in American Silent Films, 1909-1929: A Filmography and History*, Jefferson, McFarland, 2000.

Sinclair, A., *John Ford*, New York, Dial Press, 1979.

Sinyard, N., *Silent Movies*, New York, Gallery Books, 1990.

Skal, D. J., Savada, E., *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning Hollywood's Master of the Macabre*, New York, Anchor Books, 1995.

Sklar, R., *Movie-Made America*, New York, Vintage Books, 1994.

Skretvedt, R., *Laurel and Hardy: The Magic Behind the Movies*, Beverly Hills, Moonstone Press, 1987.

Slide, A., *The Kindergarten of the Movies: A History of the Fine Arts Company*, Metuchen, Scarecrow Press, 1980.

-----, *Early American Cinema*, Metuchen, Scarecrow Press, 1994.

Slide, A. (a cura di), *Aspects of American Film History Prior to 1920*, Metuchen, Scarecrow Press, 1978.

Sloan, K., *The Loud Silents: Origins of the Social Problem Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

Smith, G. A., *Epic Films: Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies*, Jefferson, McFarland, 1991.

Smith, R. D., *Ronald Colman, Gentleman of Cinema*, Jefferson, McFarland, 1991.

Spehr, P. C., *The Movies Begin: Making Movies in New Jersey, 1887-1920*, Newark, Newark Museum / New York, Morgan and Morgan, 1977.

Spehr, P. C., Lundquist, G., *American Film Personnel and Company Credits, 1908-1920: Filmographies Reordered by Authoritative Organizational and Personal Names from Lauritzen and Lundquist's American Film-Index*, Jefferson, McFarland, 1996.

Stedman, R. W., *The Serials: Suspense and Drama by Installment*, Norman, University of Oklahoma Press, 1971.

Steinbrunner, C., Penzler, O., Lachman, M., Shibuk, C. (a cura di), *Encyclopedia of Mystery and Detection*, New York, McGraw-Hill, 1976.

Sweeney, R. C., *Coming Next Week: A Pictorial History of Film Advertising*, Cranbury, A. S. Barnes & Company, 1973.

Tarbox, C. H., *Lost Films (1895-1917)*, Los Angeles, Film Classic Exchange, 1983.

Taylor, J. R., *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock*, New York, Pantheon Books, 1978.

Thomas, T., *The Cinema of the Sea: A Critical Survey and Filmography, 1925-1986*, Jefferson, McFarland, 1988.

Thompson, F., *Lost Films: Important Movies That Disappeared*, New York, Citadel Press, 1996.

Tortora, M., *Lo schermo in tasca*, Catanzaro, Abramo, 2000.

Tracey, G., *Filmography of American History*, Westport, Greenwood Press, 2002.

Vassilli, S., (a cura di), *Nosferatu*. Programma di sala per la proiezione a Pordenone del 6 ottobre 1984.

Vermilye, J., *The Films of the Twenties*, Secaucus, The Citadel Press, 1985.

Wagenknecht, E., *The Movies in the Age of Innocence*, Norman, University of Oklahoma Press, 1962.

Walker, A., *Garbo*, New York, Macmillan Publishing Company, 1980.

Weaver, J. T., *Twenty Years of Silents, 1908-1928*, Metuchen, Scarecrow Press, 1971.

Webb, M. (a cura di), *Hollywood: Legend and Reality*, Boston, Little, Brown and Company, 1986.

Weinberg H. G., *Stroheim: A Pictorial Record of His Nine Films*, New York, Dover Publications, 1975.

Weinberg, H. G., *The Lubitsch Touch: A Critical Study*, New York, Dover Publications, 1977.

Youngblood, D. J., *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, Austin, University of Texas Press, 1991.

-----, *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Madison, Univeristy of Wisconsin Press, 1999.

Articoli ed altre fonti

AA. VV., "Pioneers of Indian Cinema, The Silent Era", *Cinema Vision India: The Indian Journal of Cinematic Art*, vol. 1, n. 1, 1980.

-----, "Früher Film in Deutschland", *Kintop*, n. 1, 1992.

Autera, L., "Charlot, blitz a Pordenone", *Il Corriere della Sera*, 12 ottobre 1992, p. 35.

Brownlow, K., Gill, D., "Notes on the Restoration of *The Gold Rush*", in *Program Notes*, libretto di sala per la proiezione di *The Gold Rush* alla Davies Symphony Hall, San Francisco, aprile 2010 (1992).

Heller, B., "Die Wiederentdeckung der Musik zu Murnaus *Letztem Mann*", in *Kirche und Film*, n. 6, 1983, pp. 27-30.

Jacob, L., "Una storia condivisa", *Immagine*, n. 10/11, 2006, pp. 6-7.

King, B., (a cura di), *Classic Images*, n. 204, giugno 1992.

-----, *Classic Images*, n. 220, ottobre 1993.

-----, *Classic Images*, n. 221, novembre 1993.

-----, *Classic Images*, n. 224, febbraio 1994.

-----, *Classic Images*, n. 225, marzo 1994.

-----, *Classic Images*, n. 226, aprile 1994.

-----, *Classic Images*, n. 240, giugno 1995.

-----, *Classic Images*, n. 279, settembre 1998.

-----, *Classic Images*, n. 301, luglio 2000.

-----, *Classic Images*, novembre 2000.

-----, *Classic Images*, maggio 2001.

-----, *Classic Images*, n. 330, dicembre 2002.

Marks, M. M., "Redskin - About the Music", in *Treasures III, Social Issues in American Film, 1900-1934*, libro allegato all'omonima collezione di DVD, Los Angeles, Image Entertainment, 2007, pp. 134-137.

Merritt, R., "D. W. Griffith's *Intolerance*. Reconstructing an Unattainable text", in *Film History*, vol. 4, 1990, pp. 337-375.

Newton, J. (a cura di), *Vitaphone News*, vol. 1, n. 4, 1993.

Stamets, Bill, "On Film: Bringing A Revolutionary Back To Life", *Chicago Reader*, 14 gennaio 1999.

Wayne, J. J., "Feasting on the Silents", in AA. VV., *Performing Arts at the Library of Congress*, Washington, Library of Congress, 1992, pp. 108-123.

Williams, N., "Screen test: Nicholas Williams on music for screen and stage", *The Independent*, 18 gennaio 1994.

Altri riferimenti

AA. VV., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Washington, Groves' Dictionary of Music, 1980.

-----, *The New Grove Dictionary of Opera*, New York e Londra, Macmillan, 1992.

Abruzzese, A., Giordano, V., *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2003.

Baldry, H. C., *I greci a teatro*, trad. it. di Herbert W. e Marjorie Belmore, Roma-Bari, Laterza, 2009 (1972).

Bolter, J. D., Grusin, R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

Bukofzer, M., *Music in the Baroque Era*, New York, W.W. Norton & Co., 1947.

De Saussure, F., *Course in General Linguistics*, trad. in. di Baskin, W., New York, McGraw-Hill Book Company, 1966.

Gaudreault, A., *Cinema delle origini o della "cinematografia attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004.

Genette, G., *Figure III. Il discorso del racconto*, traduzione italiana di Zecchi, L., Torino, Einaudi, 1976 (1972).

Genette, G., *Nuovo discorso del racconto*, traduzione italiana di Zecchi, L., Torino, Einaudi, 1987 (1983).

Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett publishing, 1976 (1968).

Hegel, G. F. W., *Lezioni di estetica*, trad. it. di D'Angelo, P., Roma-Bari, Laterza, 2000 (1835).

Jarman, D., *Alban Berg, Lulu*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Kiesler, F., *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Vienna, 1924. Platone, *La Repubblica*, traduzione di Lozza, G., Milano, Mondadori, 2000.

Sanouillet, M., *Dada à Paris*, Parigi, Pauvert, 1965.

Schönberg, A., *Manuale di armonia*, trad. it. di Manzoni, G., Milano, Il Saggiatore, 1997 (1922)

Simmel, G., *Sociologia*, trad. it. a cura di Cavalli, a., Milano, Edizioni di Comunità, 1998.

Volkov, S., *Testimonianza. Le memorie di Dmitrij Šostakovič*, trad. it. di Bardi, F. S., Milano, Mondadori, 1979 (1979).

Articoli ed altre fonti

Alperson, P., "On Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 43, n. 1, 1984, pp. 17-29.

Christensen, T., "Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteen Century Musical Reception", in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n. 2, 1999, pp. 255-298.

LeCoat, G. G., "Comparative Aspects of the Theory of Expression in the Baroque Age", in *Eighteenth-Century Studies*, vol. 5, n. 2, 1971-1972, pp. 207-223.

Siti internet

La Cineteca del Friuli

<http://www.cinetecadelfriuli.org/>

Le Giornate del Cinema Muto

<http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/>

Il database de Le Giornate del Cinema Muto

http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_db.html

American Film Institute website

<http://www.afi.com/>

Cinémathèque Française

www.cinemathequefrancaise.com

La Cineteca di Bologna

<http://www.cinetecadibologna.it/>

Cineteca Nazionale

http://www.snc.it/ct_home.jsp?ID_LINK=7&area=6

EYE Film Instituut Nederland

<http://www.eyefilm.nl/>

Filmarchiv Austria

<http://filmarchiv.at/>

The Film Music Society

<http://www.filmmusicsociety.org/>

Filmportal.de

<http://www.filmportal.de/>

Fondazione Cineteca Italiana

<http://www.cinetecamilano.it/>

Haghefilm

<http://www.haghefilm.nl/>

The International Museum of Photography and Film at George Eastman House

<http://www.eastman.org/>

Library of Congress

<http://www.loc.gov/index.html>

National film center, Tokyo

<http://www.momat.go.jp/english/nfc/index.html>

The National Film Preservation Foundation website

<http://www.filmpreservation.org/>

The Mary Pickford Institute for Film Education website

<http://www.marypickford.com/>

The Search for a Film Legacy: Mary Pickford (1909-1933) website

<http://www.pickfordfilmlegacy.com/>

The Museum of Modern Art

<http://www.moma.org/>

Siti internet degli artisti che hanno contribuito a Le Giornate del Cinema Muto

Gillian B. Anderson

<http://www.gilliananderson.it/>

Francesca Badalini

<http://www.francescabadalini.com/>

Neil Brand

<http://www.neilbrand.com/>

Günther A. Buchwald

<http://www.artworksberlin.de/englisch/Buchwald/index.html>

Phil Carli

<http://www.philipcarli.com/>

Antonio Coppola

<http://www.antoniocoppola.eu/>

Carl Davis

<http://www.fabermusic.com/Composers-Details.aspx?composerid=164>

<http://www.carldaviscollection.com/>

John M. Davis

<http://69.89.31.137/~johnmdav/>

Michele Fedrigotti

<http://www.michelefedrigotti.com/>

Berndt Heller

<http://www.berndt-heller-filmmusik.de/>

Stephen Horne

<http://www.stephenhorne.co.uk/>

Wim Mertens

<http://www.wimmertens.be/>

Federico Missio

<http://www.federicomissio.com/>

Ennio Morricone

<http://www.enniomorricone.it/>

Michael Nyman

<http://www.michaelnyman.com/>

Maud Nelissen

<http://www.maudnelissen.com/>

Octuor de France

<http://www.octuordefrance.com/>

Betty Olivero

<http://www.olivero.co.il/>

Donald Sosin

<http://www.silent-film-music.com/>

Photoplay Productions

<http://www.photoplay.co.uk/>

Touve R. Ratovondrahety

<http://www.musicbytouve.com/>

Jeffrey Silverman

<http://www.jeffreysilvermanmusic.com/>

Giovanni Spinelli

<http://www.giovanispinelli.com/>

Kensaku Tanikawa

<http://tanikawakensaku.com/>

Teho Teardo

<http://www.tehoteardo.com/>

Ronen Thalmay

<http://www.thalmay.dk/>

Gabriel Thibaudeau

<http://www.gabrielthibaudeau.com/>

Anssi Tikanmîki

<http://www.anssitikanmaki.com/>

Romano Todesco

<http://www.romanotodesco.com/>

The Ukulele Orchestra of Great Britain

<http://www.ukuleleorchestra.com/>

Peter Vermeersch

<http://www.jazzinbelgium.com/musician/peter.vermeersch>

Ulrich Kodjo Wendt

<http://www.ulrichwendt.de/>

Ringraziamenti

Il Prof. Alberto Zotti ha avuto un ruolo fondamentale nella stesura di questa tesi, sostenendo ed incoraggiando, nell'arco di tre anni, una ricerca complessa e a volte difficoltosa, partita da George Antheil e dal suo *Le Ballet Mécanique*, inoltratasi temporaneamente nei territori della musica per il cinema d'animazione ed infine concretizzatasi nello studio del repertorio de Le Giornate del Cinema Muto. È stato grazie alla decisione del Prof. Zotti di coinvolgere l'Università di Padova ed il CMELA in questo progetto che lo spunto da me avanzato a Pordenone, originariamente concepito come materia per un singolo *paper*, ha potuto iniziare a svilupparsi in maniera più ampia. Per questo, desidero rivolgergli un sentito e sincero ringraziamento.

Desidero inoltre ringraziare tutta la Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Culturali e dello Spettacolo, dal personale docente a quello amministrativo, per le numerose opportunità di formazione e di studio che mi sono state offerte nell'arco di questi tre anni. In particolare, devo rivolgere un ringraziamento personale ai Prof. Sergio Durante e Roberta Ziosi, che più volte hanno coadiuvato il Prof. Zotti nell'attività di supervisione della presente tesi.

Fondamentale, per la direzione che hanno preso le mie ricerche, è stato poi l'apporto del Prof. Paolo Cherchi Usai, che con coraggio ha voluto trasformare, con la rapidità e la concretezza che gli sono proprie, una mia ipotesi in un'iniziativa ufficiale de Le Giornate del Cinema Muto. Anche a lui vanno i miei ringraziamenti, con la speranza di poter continuare il dialogo scientifico nel prossimo futuro.

Per la pazienza avuta nell'ascoltarmi durante la primissima fase di presentazione del progetto, rivolgo un ringraziamento particolare a David Robinson e soprattutto a Livio Jacob, la cui assistenza nell'organizzare e condurre la successiva fase di ricerca a Gemona è stata inoltre essenziale.

Le circostanze che hanno condotto alla stesura di questa tesi non avrebbero potuto verificarsi senza la mia partecipazione al Collegium de Le Giornate del Cinema Muto: per avermi selezionato, e per la straordinaria ospitalità offertami nei due anni da me vissuti prima come "collegian" e poi come "mentor", voglio ringraziare l'efficientissimo Riccardo Costantini, e poi di nuovo Paolo Cherchi Usai, David Robinson e Livio Jacob, assieme a tutta l'organizzazione del Festival. Per le riflessioni, i suggerimenti e la maniera in cui hanno condiviso con me quest'esperienza, un ringraziamento speciale va anche ai miei colleghi "collegians" e "mentor" del 2009 e del 2010.

Per il supporto prezioso durante le ricerche a Gemona, ringrazio inoltre Simone Londero e tutto il personale della Cineteca del Friuli.

Al Prof. Carlo Montanaro un ringraziamento particolare per la costante disponibilità nel lasciarmi consultare il suo archivio privato.

Infine, indirizzo un ringraziamento speciale a tutti gli artisti che durante Le Giornate del Cinema Muto o Il Cinema Ritrovato di Bologna, o ancora via email, hanno avuto il tempo e la gentilezza di rispondere ai miei quesiti, fornirmi dettagli altrimenti inaccessibili, mostrarmi le loro partiture ed incoraggiarmi a procedere con i miei studi: Gillian B. Anderson, Neil

Brand, Günter A. Buchwald, Philip Carli, Antonio Coppola, Berndt Heller,
Stephen Horne, Maud Nelissen, Donald Sosin e Gabriel Thibaudeau.