Introduzione

L'espressione "musica per film" ci è molto familiare: ciascuno di noi possiede un bagaglio di sensazioni ed emozioni legati ad essa. Più o meno, tutti sanno di cosa si tratti: è un grande repertorio di composizioni fatte per il cinema, destinate a commentare e integrare immagini e storie.

Di solito, queste musiche vengono scritte appositamente per un determinato film; vengono cioè elaborate a partire da una pellicola finita o in stretta collaborazione con un regista al lavoro. Di quest'ultimo caso sono importante esempio le opere di Sergej Prokofiev e Sergej M. Ejzenstein. Oppure di Federico Fellini e Nino Rota. Si potrebbero citare molti altri casi di compositori e registi capaci di risonanze creative così intense da far sembrare un film nel suo complesso -musica e immagini- frutto di un singolo autore. Ed è quando musica e immagine diventano in effetti inseparabili che l'arte audiovisiva raggiunge la sua più alta realizzazione.

Tuttavia, se pure il prodotto finito può apparire un tutto organico, le menti dei creativi rimangono distinte. Il modo in cui interagiscono quando si confrontano nei "terreni comuni" dei film e degli audiovisivi è complesso, e spesso conduce a risultati che sono più della semplice somma delle singole parti.

In un mondo "visivo" come quello della contemporaneità, dove è diventata essenziale e strategica l'educazione alla comprensione critica di ciò che proviene dalle decine di schermi che incontriamo ogni giorno, l'attenzione all'"audio" risulta ancora poco accentuata. Il suono, invece, può cambiare profondamente la nostra percezione di un flusso di immagini in movimento; saper capire come e perché offre una straordinaria marcia in più.

Questo libro nasce proprio con l'intento di fornire una guida minima all'universo audiovisivo, concentrandosi in particolar modo sul prodotto

culturale più influente in questo settore, ovvero il film. Non si tratta, tuttavia, di un semplice compendio di storia della musica nel cinema. Dalla parte storica, a cura di Marco Bellano, prendono infatti spunto una serie di analisi dedicate a passaggi chiave in celebri partiture cinematografiche, nelle quali Marco Fedalto espone i più sottili meccanismi alla base delle pratiche e delle dinamiche audiovisive. La selezione degli esempi è stata fatta pensando certamente all'efficacia divulgativa didattica, ma anche con l'intento di scegliere qualche titolo meno frequentato dai testi sulla musica per film, per ampliare il repertorio critico.

Le analisi saranno di particolare interesse per il pubblico degli studenti di conservatorio, a cui il libro si rivolge in maniera speciale (specialmente per quel che riguarda i percorsi formativi in musica applicata). Anche il lettore occasionale, tuttavia, potrà trovare accessibili le spiegazioni, utilizzando la parte storica come "mappa" per orientarsi.

Si offre dunque un itinerario certamente parziale, ma che possa indirizzare verso ulteriori approfondimenti, e soprattutto fornire degli esempi di analisi a chi desideri avvicinarsi alla comprensione per l'immagine in movimento, o anche all'avvio del difficile mestiere di compositore per l'audiovisivo. In fondo in questo ambito, come diceva Walt Disney presentando il suo *Fantasia* (1940), l'ideale sarebbe «vedere la musica e ascoltare le immagini». Non è scontato saper rendere un occhio capace di ascoltare; questo libro, nel suo piccolo, cerca di spiegare come si fa.

Marco Bellano - Marco Fedalto

L'occhio che ascolta

Capitolo 1

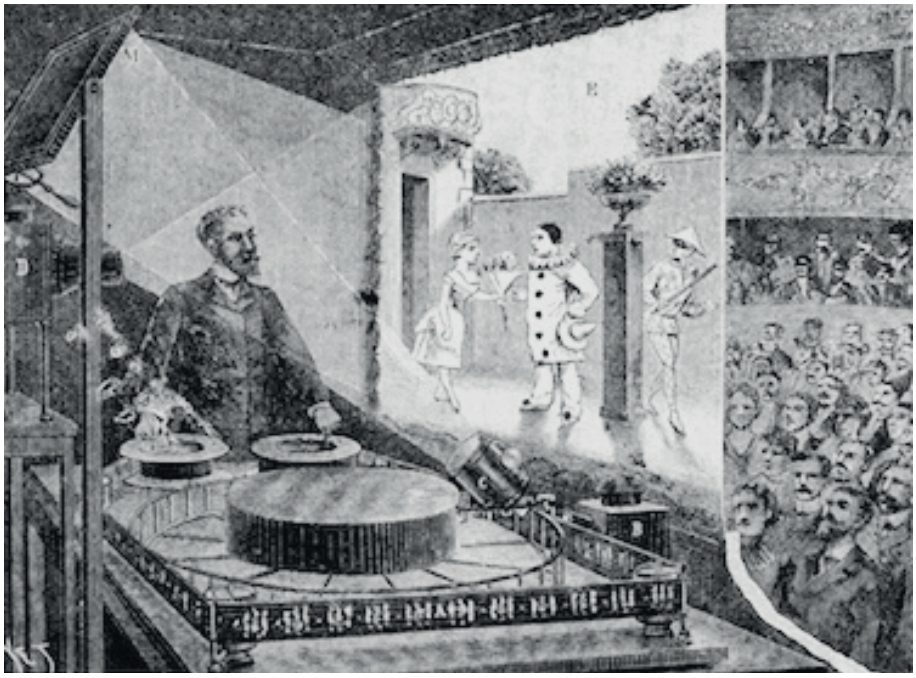
Il precinema

La musica per il cinema 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 che ancora oggi persistono attorno alla musica per il cinema muto.

Per comprendere la natura del problema occorre partire dal cinema stesso. La storiografia del cinema, dal 1980 in poi, ha invitato a riconsiderare assunti considerati da lungo tempo di indubbia validità. Così, quello che prima era sostanzialmente considerato un periodo diviso in due grandi archi omogenei – il muto dal 1895 al 1927, e poi il sonoro dal 1927 in poi –, è stato progressivamente compreso come un itinerario 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,[1] 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 maestro Georges Méliès, ma al quale appartengono anche le creazioni di James Stuart Blackton, Segundo de Chomón ed 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

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



Teatro ottico

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),[2] non abbiamo documenti che ci confermino la

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

derivazione di questo film da *El Hotel eléctrico* di Chomón,[3] 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 fotografati e poi inclusi in un film.[4] 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 subitanee dei soggetti.[5] 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

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

[4] Louise Beaudet, *À la recherche de Segundo de Chomón, pionnier du cinema / In search of Segundo de Chomon, cinema pioneer*, Annecy, Centre International du Cinema d'Animation, 1985, s.n.p.

[5] 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.

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 sembrino 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" non nacque come fenomeno lineare e internamente coeso, ma non erano tali 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; 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,[6] «all'interno di certe pratiche d'avanguardia e come componente di film narrativi, più evidentemente in alcuni generi (ad es. il *musical*) che in

[6] Grazie anche al notevole sviluppo delle tecnologie legate egli 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 Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MIT Press, 2004.

altri».[7] 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 venti si limitano a raggiungere una maturazione industriale.

Il sistema di pratiche che definisce la musica per film 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.[8] Poi, tuttavia, alla citazione esplicita cominciò ad accompagnarsi la parafrasi, ovvero l'utilizzo degli stratagemmi, degli

[7] Tom 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 di M.B.

[8] «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 […]». Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, pp. 81-83.

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 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».[9] 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,[10] e come ha ricordato

[9] Martin M. Marks, *Music and the Silent Film*, New York, Oxford University Press, 1997. Traduzione di M.B.

[10] Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, trad. it. di Paolo Gobetti, Milano,

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 accompagnamento di qualsiasi tipo era accettabile».[11] 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.[12] 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.[13] 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»;[14] 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

Il Saggiatore, 1962, pp. 227-228.

[11] 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.

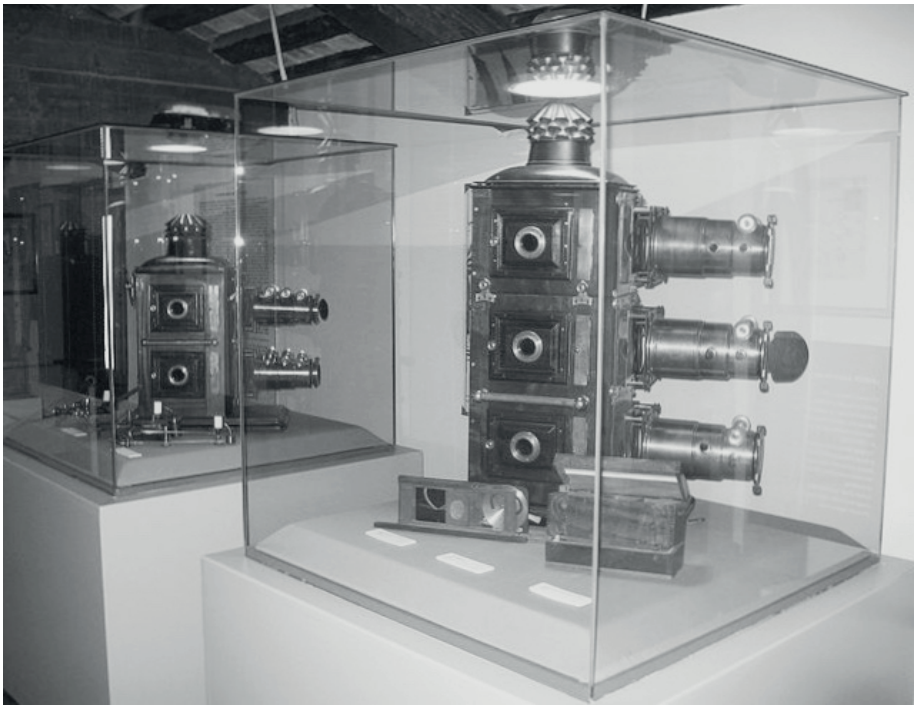
[12] Ennio Simeon, "Musicologia e musica per film", in *Trento Cinema. Incontri internazionali con la musica per il cinema*, Trento, Servizio Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1988, pp. 314-316.

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

[14] Wolfgang Thiel, "Problemi, compiti e prospettive di una scienza della musica per il cinema", in *Trento Cinema*, cit., p. 317.

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 *théâtre optique* di Reynaud, o i brevi bozzetti pianistici 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



Lanterna magica

pittoriche o fotografiche e solo secondariamente sulla presenza viva di interpreti in sala.[15] Era il caso della lanterna magica, un "progenitore" del proiettore che sin dal XVII secolo poteva presentare a una piccola collettività dei soggetti dipinti o stampati su lastre di vetro. Già l'apparire e sparire delle singole immagini, nell'oscurità della sala, creava un ritmo visivo, nonché emozioni intense. Il principio dell'apparizione e della metamorfosi apparteneva comunque anche ad altri spettacoli ottici meno turbolenti, resi celebri dagli ambulanti e imbonitori che percorrevano l'Europa tra Barocco ed età galante. Esistevano, per esempio, vedute di paesaggi stampate e preparate in modo da simulare transizioni tra giorno e notte quando illuminate frontalmente o da dietro; questo accadeva all'interno del "mondo nuovo", una cassa portatile che offriva i suoi prodigi allo sguardo tramite un apposito visore. Il repertorio dell'apparizione si arricchì ulteriormente quando, nel XIX secolo, l'arrivo di lanterne magiche con obiettivi doppi o tripli permise la realizzazione di dissolvenze, dove diventava ancor più evidente il senso ritmico di un "prima" e "dopo". Questa predisposizione ritmica faceva sì che la presenza di accompagnamenti musicali durante le proiezioni di lanterna magica non fosse rara; se ne sono infatti conservati degli esempi, sotto forma di spartiti. Diverso era invece il caso dei giocattoli ottici fatti per un "consumo" individuale e domestico, destinati allo svago ma anche alla verifica di teorie scientifiche sul funzionamento della visione. Tra essi vi era il taumatropio, così come altri dispositivi affini e più raffinati arrivati in seguito e capaci di creare piccole animazioni cicliche di disegni, come il fenachistoscopio, lo zootropio e il prassinoscopio, ancor oggi dotati di fascino e di una certa efficacia educativa.

Eppure, non è facile trovare in questo composito "precinema" i segni della futura musica per film invita a ulteriori riflessioni. Occorre sviluppare qualche altra riflessione.

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

[15] David Robinson, *World Cinema: A Short History*, Londra, Eyre Methuen, 1973, p. 1.

Zootropio

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 *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

Prassinoscopio

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».[16]

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 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.[17]

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

[16] Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York-Chichester, Columbia University Press, 2004, p. 16. Traduzione di M.B.

[17] Simeon, "Musicologia e musica per film", *op. cit.*, p. 315.

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 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.[18] 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 chia-

[18] 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 Winsconsin 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.

> ramente 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.[19]

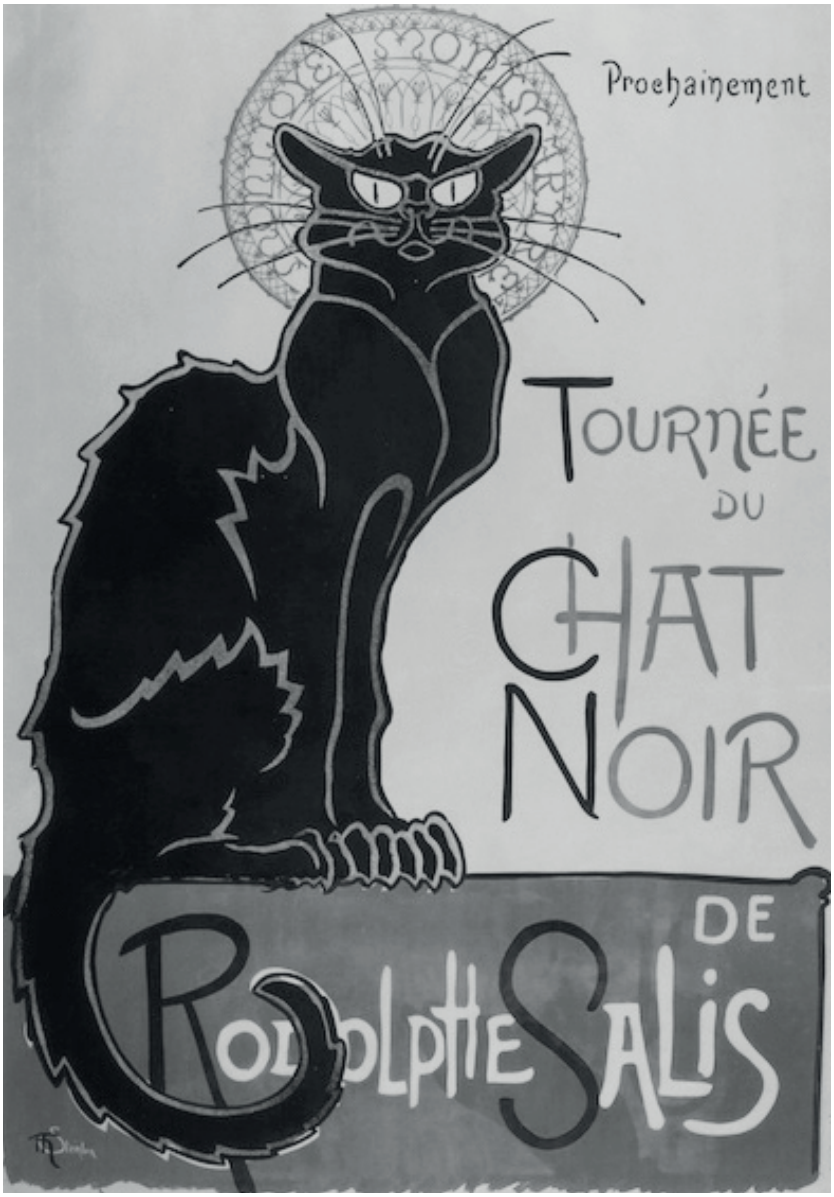
Quello del cinema e della sua musica era uno spazio di contaminazione vorticosa, e non un tracciato liscio e rettilineo. In questo ribollente campo di forze entravano facilmente molti elementi appartenenti a contesti differenti. Tra di essi, vi erano anche gli stratagemmi con i quali la musica poteva 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 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

[19] Altman, *op. cit.*, p. 19. Traduzione di M.B.

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 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".

Al fine di comprendere meglio quanto esposto finora, proviamo a "mettere alla prova" con questo sguardo flessibile e ampio alcune opere del cosiddetto precinema, già nominate sopra: le musiche di Georges Fragerolle per il teatro delle ombre dal cabaret Le Chat Noir e quelle di Gaston Paulin per le *pantomimes lumineuses* di Reynaud.



Locandina del cabaret Le chat noir

Il teatro d'ombre fu sicuramente una delle attrazioni più in vista del celebre locale di Montmartre fondato da Rodolphe Salis nel settembre 1881. In piena sintonia con la vocazione alla mescolanza e alla reinvenzione artistica di cui si è detto, la speciale attrazione concepita dall'artista Henri Rivière[20] andava a recuperare tradizioni di spettacoli ottici arcaici, proliferati in forme molteplici attraverso l'Europa del diciottesimo e il diciannovesimo secolo, ma derivati da esotici archetipi provenienti dal medioevo della Cina, dell'India e di Giava. Ciò che nel teatro di Rivière appariva nuovo, a parte la più raffinata tecnologia delle sagome in zinco e la maggior sontuosità della messinscena, era la cura nell'utilizzo di musica appropriata e complementare alla storia raccontata. Si tratta di un tipo di interazione tra spettacolo e composizione musicale che prendeva naturalmente spunto dal teatro, e che tuttavia non sarebbe diventata tipica del cinema almeno sino al 1906 circa,[21] quando cominciarono ad apparire le prime partiture concepite per essere eseguite dal vivo assieme a un film specifico. Prima di quella data, la musica per film sarebbe stata sempre compilata, estemporaneamente o meno, sulla base di repertori preesistenti. Allo Chat Noir, invece, il pubblico si trovò precocemente nella condizione di sedere rivolto verso uno schermo luminoso, mentre uno o più musicisti eseguivano brani calibrati in modo preciso sulle esigenze espressive e ritmiche della messinscena proposta.

Il teatro d'ombre incontrò innanzitutto la musica che già viveva in quei luoghi, esattamente come sarebbe accaduto al cinema nel Grand Café:

[20] A partire da una fortunata improvvisazione di "ombre cinesi" fatte con le mani su una *chanson* di Jules Jouy, utilizzando come schermo un semplice fazzoletto; si veda Elena Cueto-Asín, "The Chat Noir's Théâtre d'Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public Space", in Gabriel P. Weisberg (a cura di), *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001, pp. 226-227 (pp. 223-246); e anche Emilio Sala, "Ombre e musiche di un minikolossal. Sul Théâtre d'Ombres Chat-noiresques": 1886-1896, *Eidos* n. 6, 1990, p. 35 (pp. 34-42).

[21] Le prime partiture cinematografiche fatte per film specifici furono probabilmente italiane: si ricordano i lavori di Romolo Bacchini per i film del 1906 *La malia dell'oro* e *Nozze tragiche*, attribuiti a Gaston Velle. Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi LIM, Milano 2009, p. 69.

tipica dei *cabaret* parigini era infatti una solida tradizione fondata sulla *chanson*, forma breve prediletta dal pubblico e ben adattabile ai gusti degli avventori più diversi, anche grazie alla competenza versatile di autori come George Auriol, Aristide Bruant, Paul Delmet, Vincent Hyspa e Jules Jouy. La *chanson*, in un primo momento, proseguì il suo viaggio parallelamente al teatro d'ombre, prestandosi di buon grado al nuovo "ospite" con la collaborazione, in caso di necessità, di riduzioni tratte da repertori sinfonici o operistici, da Joseph Haydn, a Richard Wagner, a Jacques Offenbach. Tale musica, tuttavia, rimaneva ancora un complemento poco più che decorativo allo spettacolo: ancora nel 1896, il prestigiatore Alber dedicava alla musica (e ai rumori) solo un breve paragrafo del suo manuale *Les theatres d'ombres chinoises*, inserendola nel capitolo degli "effetti accessori".[22]

Ma, seguendo un itinerario sorprendentemente simile a quello che poi sarebbe stato del cinema, in alcuni casi le selezioni di brani preesistenti si mostrarono inadeguate: spettacoli più articolati esigettero controparti musicali più attentamente aderenti al significato della rappresentazione. Nel caso specifico de Le Chat Noir questo significò ingaggiare, su impulso di Salis e Riviére, due compositori da destinare alla scrittura di musiche nuove per spettacoli d'ombre. Il lavoro fu svolto, tra il 1890 e il 1897, da Charles de Sivry e Georges Fragerolle.

Sivry (1848-1900) fu una figura alla quale il sincretismo artistico dello Chat Noir dev'essere stato particolarmente congeniale: impegnato politicamente, fu incarcerato durante gli eventi della Comune, trovando come compagno di prigionia il padre di Claude Debussy, al quale consigliò di affidare il talentuoso figlio alla tutela artistica della propria madre, Antoinette Mauté, in vista dell'ammissione al Conservatorio di Parigi.[23] Nono-

[22] Alber, *Les théâtres d'ombres chinoises*, Mazo, Paris 1896, pp. 111-114. Consultabile a <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5829031t.r=alber%20ombres?rk=21459;2> (ultimo accesso: 12 maggio 2021).

[23] François Lesure, "La musique au Chat Noir et L'Épopée", in Jérémie Benoit et

stante la madre pianista, Sivry fu un autodidatta della musica, di talento non spiccato ma di buon mestiere. Riuscì a trovare ingaggio come pianista e direttore d'orchestra in diversi piccoli teatri, come il Théâtre des Délassements-Comiques e Les Folies-Marigny, componendo diverse operette in un solo atto, tra cui *Le Rhinocéros et son enfant* (1874), *Le Ménage Pavernoy* (1875), *Jolicoeur* (1877), *Un Grand Prix de Rome* (1879); fu inoltre autore di un poema sinfonico a sfondo massonico (*La Légende d'Hiram*, 1878), due balletti, tre pantomime e un *Méthode elementaire de mandoline*. Accanto a questa produzione, si riservò del tempo per impegnarsi come scrittore, di articoli (per *Le Progrès artistique*) come di racconti (*La Boule de verre*). Del suo eclettismo faceva parte anche un interesse per l'occulto, coltivato partecipando ai cenacoli di Nina de Villard, a quelli dei *Vilains-Bonshommes*, degli *Zutistes*, e soprattutto degli *Hydropathes*, i quali in larga parte contribuirono all'avvio dello Chat Noir.

Dell'attività di Sivry allo Chat Noir si ricorda soprattutto la sua musica per lo spettacolo d'ombre di Caran d'Ache *L'Épopée* (1886) e per altri otto programmi, tra il 1890 e il 1894 tra cui *Phryné* e *Ailleurs* (entrambi di Maurice Donnay), oltre che al "dramma australiano" *Le Malin Kangourou*. Purtroppo, molta di questa produzione era basata su improvvisazione;[24] anche quando così non era, Sivry non si preoccupò di preservare accuratamente la sua produzione per il teatro d'ombre, cosicché le testimonianze conservate a tal proposito sono piuttosto scarse.

Diverso è il caso di Georges Fragerolle (1855-1920), che ebbe invece lo scrupolo di far pubblicare la sua musica per Le Chat Noir poco dopo la chiusura del cabaret. Ne risultarono i già citati album illustrati riccamente, al fine di restituire al lettore le impressioni visive che nel teatro d'ombre si accompagnavano alle composizioni.

al., *Napoléon au Chat noir. L'Épopée vue par Caran d'Ache*, Adam Biro: Musée de l'armée, Parigi 1999, p. 85 (pp. 85-86).

[24] Sala, *op. cit.*, p. 35.

Fragerolle condivideva con Sivry una formazione da autodidatta, avendo fallito l'ammissione al conservatorio dopo i suoi studi in ambito letterario al Collège Rollin. Divenne pianista a Le Chat Noir mediante la sua collaborazione con Émile Goudeau, primo tra gli *Hydropathes*: nell'ambiente del cabaret poté allora esprimersi come compositore in una decina di spettacoli d'ombre, ai quali prestò anche le sue doti come autore di testi e cantante (aveva una voce di baritono).

Leggendo le pagine di spettacoli come *Le sphynx* (*La sfinge*) o *La marche à l'étoile* (*La marcia verso la stella*) ci si rende immediatamente conto di quelle che furono le radici musicali di questo peculiare teatro. La *chanson* che permeava *café* e *cabaret* era vividamente presente: la musica non era quasi mai priva di canto dalle spiccate qualità melodiche, ricco di stilemi popolareschi e di ritmi danzanti. La maniera in cui a ogni quadro della vicenda era associato un ben determinato episodio musicale, dalla fisionomia netta e dall'intento emotivo chiaro, rinviava però con evidenza a un'altra importante tradizione del teatro popolare francese: quella del melodramma, ossia quel teatro – distinto da quello lirico – in cui degli interventi musicali avevano un ruolo importante nell'accompagnare l'azione. Già all'inizio dell'Ottocento, in tale repertorio si ritrovava una dettagliata ricerca di rispondenze tra linguaggio scenico e idee musicali. Ciò che accadeva, nei fatti, era l'assegnazione di precise "etichette" verbali a 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, 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 Pixerécourt, 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. Tali didascalie potevano, in realtà, essere anche più pertinenti all'ambito emotivo/espressivo, come ci testimonia la documentazione su un altro allestimento relativo a Pixerécourt, la *Coelina: ou, L'Enfant du mystére*, pre-

sentato al Covent Garden di Londra nel 1802 con una scaletta musicale richiedente "musica per esprimere scontento e agitazione", "musica da caccia", "musica per esprimere sofferenza e disordine", "musica di dubbio e terrore", e via dicendo.

In *Le sphynx* e *La marche à l'étoile* le didascalie sono di taglio descrittivo, nominando circostanze, ambienti e personaggi della rappresentazione, e lasciando al testo e alla scrittura musicale il compito di costruire l'ambito emotivo. Ogni numero dei due spettacoli lascia intravedere debiti velati anche nei confronti dell'opera lirica: Fragerolle, infatti, inserisce molto spesso episodi dove lunghi accordi del pianoforte sostengono recitativi in cui la voce scandisce il testo su note ribattute. Tutto sommato, si tratta in un certo senso di un arcaismo: alla fine dell'Ottocento l'opera stava sempre più affrancandosi dall'alternanza rigorosa di recitativi e arie, preferendo liberi e ininterrotti sviluppi melodici di ascendenza wagneriana. Ma è evidente come al teatro d'ombre fosse congeniale un linguaggio più sintetico e diretto: in effetti, anche nella scrittura musicale, Fragerolle evita di sconfinare nelle ricerche più avanzate dei suoi colleghi contemporanei, preferendo esprimersi in modo fresco e comunicativo con un idioma tradizionale.

Le Sphinx (1896). Analisi a pagina 72

In *Le sphynx*, la storia del monumento egizio dalle sue origini al suo ipotetico destino alla fine dei tempi viene tratteggiata da un pianismo brillante, d'effetto anche se di tecnica non trascendentale. La maniera in cui a volte la mano destra compone rapidi arabeschi su accompagnamenti cadenzati della sinistra (*Les Assyriens*) rivela probabilmente vaghe memorie di Fryderyk Chopin, così come l'uso di robusti passaggi in accordi spezzati (*Les Perses*) o di aperture melodiche in cui il canto emerge all'interno di una trama di note (*Les esclaves chrétiens*) ha probabilmente come riferimento Franz Liszt. Persino un genere pianistico tipico del diciannovesimo secolo (e portato a maturità proprio da Chopin e Liszt), il cosiddetto "studio", sembra essere adombrato almeno in un caso (*Les Perses*), in cui un "esercizio" tecnico (bicordi ribattuti) diventa il cardine dell'intera composizione.