

# MUSICA E CINEMATOGRAFO

## UN CONNUBIO DIFFICILE

« Così vuole la natura delle cose: del cinema e della musica. Il primo non spinge le sue esigenze musicali oltre un adeguamento sentimentale, una somiglianza sentimentale; l'altra è quella enorme presenza dello spirito umano che sta appunto nella storia dell'uomo, nella formazione del suo sangue, nei luoghi della memoria e nei suoi paesi terrestri e metafisici. Imbastire un arbitrario e cervelotico argomento della musica per film significa tentare una sorta di intruglio estetico, di fecondazione bastarda che andrebbe invece ricacciata nei suoi limiti naturali ». Così Gavazzeni nella *Ruota* (gennaio 1943), in un articolo che porta il titolo *Un connubio impossibile*; dove in poche parole, molto perentorie e apodittiche, si precisa ancora una volta l'impopolare verità di cui sopra.

La quale non consiste affatto, se non ho inteso male, nel togliere al musicista cinematografico ogni giustificazione. Difatti: « non potrò mai dimenticare le poche battute d'una canzoncina che, in un breve film di Allegret veduto alcuni anni fa, accompagnava la corsa notturna di una locomotiva. Non esistevano, in quanto musica. Esistevano stupendamente come prolungamento fonico dell'immagine. Mescolata ai sibili, al soffiare, al friggere del vapore che usciva dalla locomotiva, ci stava anche la canzoncina, con una sua aria strafottente e burlona. Direi che questo è rimasto — per me — uno dei migliori esempi di musica cinematografica. Nella canzoncina esisteva un adeguamento sentimentale che — sempre circa i commenti musicali per il cinema — magari non riesci a trovare in un brano di alto valore estetico, magistralmente scritto da un grande musicista ». E chiaro dunque che per Gavazzeni la musica, sullo schermo, serve a qualche cosa; salvo a precisare che non serve per i suoi autonomi valori, per il suo ritmo reale, interiore, ma solo in quanto materia evocativa qualunque, né più né meno d'un rumore, indipendentemente dalla sua significazione propriamente artistica: offre insomma non più che l'uso d'un « vocabolario emblematico », com'egli dice.

E difatti, si sa in pratica come succede. Nel caso più umile, il musicista deve fornire a quella data scena, genericamente, della musica. Delle note, quali che siano. Qualche cosa che serva ad aprire gli angoli morti della visione, a illudere sulla pienezza di una situazione in pericolo, a sollevare dolcemente lo spettatore in una *trance*, in un'estasi innocua e indolore che lo induca a sorvolare, a indulgere: come un buon bicchiere di vino. Vogliamoci bene, insomma. Ritorna, nella sua funzione catalizzatrice, il vecchio e caro pianoforte verticale e scordato del film muto. (E poi, in Italia, c'è anche il compito urgente di empirare

i dislivelli e le magagne innumerevoli delle nostre ammaccatissime colonne sonore).

C'è poi il caso più nobile. È quello in cui alla musica si richiede, come si dice, un « commento ». In realtà, più che un commento o prolungamento poetico dell'azione, la musica in tali casi fornisce praticamente una didascalia, ha il compito di raccontare quel che l'azione figurativa e parlata non racconta, o richiamare certi ricordi, o mantener ferme certe situazioni che figurativamente sfuggono. Tutti hanno l'illusione che ciò avvenga per virtù poetica, magica; per quella virtù magica che, da sempre, si riconosce ai musicisti. In pratica, si sa o si dovrebbe sapere come anche la musica sia, in definitiva, un'arte come le altre: colla sua brava retorica, la sua meccanica simbolistica, in una parola la sua prosa. Chi non saprebbe scrivere un motivetto che suggerisca dolore piuttosto che gioia, ansia piuttosto che languore? O fissare quei *Leitmotiven* nell'uso dei quali i nostri registri ritengono debba risolversi ogni architettura musicale possibile? Non è in sostanza più difficile che definire pubblicitariamente un film come « forte dramma » anziché « una commedia d'indiafolato umorismo ».

Non importa, per questo, nascer poeti. C'è un modo convenzionale d'esprimersi in suoni, inequivocabile e preciso quanto il linguaggio dei fiori o il formulario del segretario galante. Tutti lo intendono, anche e soprattutto i cascherini.

Nè si vuole, con questo, svalutare i singoli musicisti. Nessun dubbio che essi possano adempiere a questa loro funzione di trasmettere messaggi cifrati (ma è un'amabile oifra, atta a custodire non più che il segreto di Pulcinella), con più o meno gusto: magari con moltissimo gusto, un gusto tale da rispettare le più gelose esigenze dell'arte loro. Si vuol dire soltanto che questo gusto, e magari una vera presenza creativa, sono di regola un di più, un dono grazioso del musicista, non una necessità: qualche volta, potrebbero anche essere un ingombro. Non entrano insomma, in genere, nell'ambito delle sue funzioni. Il musicista non è quasi mai pagato per questo.

Dunque, d'accordo. Vorrei solo aggiungere due osservazioni; una delle quali riguarda la motivazione che Gavazzeni porta alle sue conclusioni, mentre l'altra vorrebbe, almeno in un punto, chiarirle.

L'argomento che Gavazzeni porta in favore della sua tesi della inconciliabilità organica di cinema e musica non s'appoggia su una distinzione di mezzi espressivi postulati irriducibili, ma addirittura su una diversa natura di scopi, di risultati: sul fatto che il cinema ci porta incantevoli visi di donne, brividi epidermici, larve di paesaggi e di cose.... riempie qualche volta la nostra curiosità e la nostra inquietezza.... «gioca nel suo spazio: tra i nervi e i sensi»; laddove la musica è una realtà precisa. In parole povere, nel fatto che il cinema non è un'arte, mentre la musica è un'arte.

Questa motivazione mi pare non già errata, all'ingrosso, nelle sue premesse, ma forse superflua. Ossia: non già che io creda che il cinema sia davvero un'arte (ossia una cosa come « Chiare, fresche e dolci acque », o *Tristano*); sulla quale proposizione è qui inutile discutere. Ma non vedo, neanche per chi sia disposto ad accettarla, in che modo e perchè ad una non-arte sarebbe impossibile giovare del soccorso d'un'arte autentica. Le ragioni della tesi di

Gavazzeni tornano assai più probanti se si ripongano in altro fatto, di natura puramente psicologica; e cioè che è praticamente impossibile, a chi guardi lo schermo, ascoltare davvero la musica: di essa arriveranno all'ascoltatore solo gli indispensabili richiami didascalici che soccorrono il racconto cinematografico e le sue pratiche carenze, e, frettolosamente, solo in quanto tali. È, invertito, il caso dell'opera: dove la musica caccia praticamente in un secondo piano puramente didascalico e ausiliario parola e scena; e dove il fatto che la parola sia in sé poesia o non poesia è per lo spettatore (anche se non sempre per l'autore nell'atto di comporre) completamente indifferente, in quanto il suo ritmo le è conferito dalla musica.

Perché avviene questo fenomeno? Ossia perché l'impossibilità psicologica di seguire due cose in una volta porta lo spettatore a concentrarsi d'istinto sempre sullo stesso mezzo (sullo schermo, al cinematografo — sulla musica, a teatro)? Semplicemente perché l'attenzione è immediatamente attratta dalla fonte che presenta un maggiore impegno formale. Mille cose si vedono in una sala di concerti; ma chi non è assolutamente insensibile alla musica è attratto dall'ascolto di essa piuttosto che dal colore della cravatta del vicino: e anche da un punto di vista esclusivamente visivo, egli guarderà più volentieri l'arco dei violini, o la bacchetta del direttore, i quali compiono moti in qualche modo organizzati e « formali », piuttosto che l'aspetto puramente casuale dei volti degli altri ascoltatori. Ciò è tanto vero che quando nel teatro, in luogo del movimento scenico solo parzialmente organizzato dell'opera, si riscontri il movimento interamente responsabile del balletto, quel che passa immediatamente in primo piano è la scena, giacché a parità di elaborazione formale un racconto scenico è infinitamente più evidente e comprensibile della sintassi musicale: e la musica passa a didascalia, a binario ritmico o atmosferico (se la coreografia piace, il balletto ha successo con qualunque musica, se la coreografia non piace, il balletto ha insuccesso con qualunque musica). Per ascoltarla davvero, è consigliabile chiudere gli occhi.

È, aggravato, il caso del cinematografo;<sup>1</sup> giacché da un punto di vista psicologico il semplice fatto della fotografia e del montaggio dà almeno l'apparenza di un'elaborazione formale assoluta: e dunque tuttocì che si ascolta, per le stesse ragioni citate per il balletto, passa fatalmente in posizione ausiliaria. (Tranne il caso d'un'indifferenza fotografica assoluta di fronte all'impegno del parlato. Per esempio, l'inquadratura lunga è uguale di un personaggio che parla, figurativamente monotono e inespressivo, solo comprensibile dal suo discorso. Ma è, comunque, sempre un'alternativa fra fotografia e parlato; difficilmente fra fotografia e musica).

Tutto questo è d'esperienza comune. Chiedete a un musicista, all'uscita da una sala cinematografica, il suo giudizio sulla musica; se è sincero, vi confesserà di non averci badato. Se non è sincero, fate la prova per nove: chiedetegli « quanta » musica era nel film; è capacissimo di rispondervi che il film avrà

---

<sup>1</sup> Che nel cinematografo la musica sia in posizione anche più sfavorevole che nel balletto è evidente; giacché nel balletto, pur annullato nella visione, ogni accento ritmico della musica è lo schema corrispondente a un gesto: mentre, scendendo al particolare, buona parte del sincronismo fra musica e visione cinematografica è puramente casuale. Tranne il caso, s'intende, del disegno animato, che è evidentemente identico al caso del balletto.

comportato al massimo dieci minuti di musica, mentre ne aveva, in effetti, tre quarti d'ora, e i dieci minuti erano appunto quelli in cui la musica emergeva di più (ho notato, a questo proposito, una cosa curiosa: la maggioranza della gente giudica la musica di un film da un solo pezzo, il commento musicale ai titoli, appunto perchè il proposito di ascoltare la musica svanisce al primo fotogramma scenico). E per me è sempre stata una prova schiacciante del fenomeno l'esperienza personale: musicista, assai rozzamente sensibile alle arti figurative e in genere ai fatti visivi, persuaso che il cinematografo sia d'ordinario lo spettacolo meno interessante che possa offrire questo mondo, riesco tuttavia ad ascoltare la musica cinematografica solo a prezzo d'uno sforzo continuamente rinnovato; e non sempre raggiungo lo scopo. Il film più scadente è più attraente della musica più bella; ecco un'altra buona ragione della mia antipatia per il cinematografo.

Nè fa eccezione sostanziale la cosiddetta musica di scena; ossia quella che fa parte dell'azione, che si « vede » eseguita sullo schermo, nel volto del cantante, nel « musizieren » del violinista. Certo, in tal caso il suo rilievo è incomparabilmente maggiore di quello della musica « di commento ». Ma anche qui, l'attenzione essendo ormai polarizzata sul racconto fotografico, essa non vale che in quanto calata completamente nel ritmo di questo racconto, e qualificabile solo secondo la sua misura. Mettiamo un esempio celebre: la canzone di Ibert che chiude il *Don Chisciotte* di Pabst. Pezzo quanto mai in primo piano, giacchè lo schermo non mostra altro il ricomporsi dei fogli bruciati di un volume, in un'inquadratura interminabile: e il racconto è ormai chiuso. Tutti gli spettatori perdono effettivamente dall'ugola di Scialiapin; essa sola dà un senso all'indicifrabile arabesco dei fogli accartocciati. Ma appunto: è quell'ugola, quella voce, non già, in sè, la musica. La quale è una canzone non più che decorosamente qualunque; ciò che conta è solo la suggestione della gran storia, del gran personaggio che si trasfonde finalmente nel canto. Non nel canto individuato da un Bellini, ma in un canto sulla carta genericissimo, solo individuato in quella voce, sulle inflessioni affascinanti di « quella voce », la voce di « quel » personaggio già noto a noi per tutt'altre vie, e per questo immediatamente allusiva della sua storia: il prodigio patetico di quel finale non è opera di Ibert, anche se, come poche altre volte in un film, la sua musica sembra essere padrona del campo, e quel salto d'ottava che la chiude sia destinato a non uscire più dalla nostra memoria.

Siamo arrivati dunque a incontrarci; giacchè il caso Ibert non è forse diverso da quello della canzone citata da Gavazzeni. Mi premeva chiarire solo le ragioni per cui, nella diversità dei due mezzi, è realmente legittimo arrivare alle sue conclusioni.

E siamo alla seconda osservazione. La quale forse non contrasta, ma semplicemente prosegue, le idee di Gavazzeni. S'è detto in principio come la negazione della collaborazione della musica come arte autonoma non importi la negazione di una collaborazione condotta su altra via: che è quella di servirsi della musica come componente materiale, per quel poco che ne può emergere, dello scopo cinematografico. Il che equivale a dire che un margine di lavoro per il musicista, più o meno ristretto, più o meno modesto secondo i casi, può sussistere.

Sarà per esempio relativamente largo, in genere, quando alla musica si richieda un compito caricaturale, comico; ossia o una stilizzazione minutamente aderente ai singoli gesti della visione (il che approssima, com'è chiaro, al caso del balletto o del disegno animato), oppure una parodia di un dato stile musicale che faccia parte, *come tule*, dell'impegno della scena cinematografica (si pensi alla parodia del melodramma nel *Milione* di Clair). Casi tutti, come si vede, in cui al musicista è richiesto un grado di intelligenza più notevole del solito, ma non per questo è richiesta buona musica in senso assoluto. Le musiche dei film sonori di Chaplin sono mirabilmente adatte allo scopo: eppure sono tessute su materiali in gran parte di terz'ordine. A scrivere l'indimenticabile partitura di *A nous la liberté* non è stato necessario uno Stravinski, è bastato un Auric.

Ma un altro caso è da segnalare: e cioè quello in cui la musica, per la coerenza di tono in cui è concepita, riesca a creare un sottofondo continuo che, pur non accaparrando interamente l'attenzione dello spettatore, penetri insensibilmente nelle sue sensazioni e costituisca un punto di riferimento stabile di evocazione: in pratica, un elemento non trascurabile nell'economia del film, e, quel che è più notevole, raggiungibile solo attraverso una certa impostazione stilistica, ossia attraverso valori fino a un certo segno schiettamente musicali. Possiamo citare, per restare nella cinematografia di casa nostra, il commento di Achille Longo a *Via delle Cinque Lune*; in cui l'eccellente filtro a cui il musicista aveva passato il materiale popolareggiante e «color locale», filtro ostinatamente mantenuto, con esemplare controllo di gusto, per tutto il film, arrivava praticamente a creare un elemento ambientale molto preciso. Ma ancora più valida sarà la sua impresa quando il film stesso, rinunciando in buona parte al parlato<sup>2</sup> per affidare il dramma a puri elementi figurativi, oppure, anobe senza ridurre il parlato, risolvendo l'interesse narrativo in un impegno di arabesco scenografico, aumenti le possibilità d'espansione della musica, e insieme gli offra un valore di coerenza stilistica per conto suo. Sono, questi due casi, esattamente quelli che hanno dato origine ai due migliori commenti musicali di film italiani che io conosca: ossia, rispettivamente, quello di Malipiero per *Acciaio* di Ruttman, quello di Tommasini per *Un colpo di pistola* di Castellani. Per il primo, fu notato a suo tempo da un critico (non musicista) che la musica era riuscita a dare al film una italiana leggerezza, un limpido abbandono, a trasferire insensibilmente e permanentemente la fotografia in una certa tonalità luminosa; dunque a parteciparvi con un peso notevole. Quanto al secondo, il film era impegnato soprattutto sopra una rievocazione ambientale: una Russia aristocratica 1830 ma vista sotto una patina di tardo ottocento. L'eleganza infallibile con cui Tommasini ha colto questo impegno rimarrà esemplare; e anche qui, non c'è nemmeno bisogno di attendere i momenti di «musica di

---

<sup>2</sup> Sulla differenza fra film parlato e film sonoro, e sui riflessi musicali della questione, è utile conoscere il saggio di Rudolf Arnheim dal titolo *Nuovo Laocoonte* (in *Bianco e nero*, agosto 1938), nel quale, a dispetto di qualche schematicismo un po' rigido, il problema dei limiti delle arti nel film (e occasionalmente anche altrove) trova soluzioni nette e pungenti. Da segnalare anche, sull'argomento e su altri discussi sopra, il giudizioso articolo di MASSIMO MITA su *Musica e cinematografo* (in *Pegaso*, febbraio 1933); scritto al sorgere del cinematografo sonoro, ma tuttora utile.

scena » perchè la continuità rigorosa del tono arrivi allo spettatore, anche se questo possa magari perdere tutti i particolari. (È da notare, nell'un caso come nell'altro, come questa continuità di tono sia stata resa valida da una circostanza molto rara, in Italia e fuori: e cioè da una corrispondente continuità di tono della fotografia, intendo della fotografia come pasta pittorica, la quale in entrambi i diversissimi film è assolutamente senza uno scarto. Combinazione significativa, i due film, tra cui pure son passati dieci anni, si debbono allo stesso operatore, che è Massimo Terzano).

Si pone ora la domanda, in cui è il nocciolo della questione: il risultato a cui Malipiero e Tommasini sono arrivati si deve a valori di pura musica, oppure al fatto che l'intelligente abilità di questi due artisti li ha portati a piegarsi alle esigenze del loro compito del momento, prescindendo dalla circostanza che la loro musica avesse o meno valore d'arte? È un fatto che, portata in concerto, la musica di *Acciaio* svela una precisione formale alquanto inferiore ad altre musiche malipieriane dello stesso periodo; e quanto a quella del *Colpo di pistola*, ben difficilmente se ne ricaverebbe una *suite* da concerto. Ma con questo, a ben guardare, non è detto niente. Perchè nessuno può obbligare un'opera d'arte a restar valida fuori della destinazione per cui è nata. Ora, a esaminare quelle musiche a loro luogo, risulta che in *Acciaio* Malipiero versò nella forma più semplice e corsiva, in un fare entusiasta e improvvisativo, gli spiriti, il colore tipico del proprio gusto e temperamento: o almeno una nota di esso, quella della sua luce d'italianità antica, della sua specifica espansività melodica. E nel *Colpo di pistola* Tommasini quel tono di superiore eleganza che è ben uno degli attributi più positivi della sua arte; anche se i suoi modi siano qui così semplici quanto complessi erano quelli delle sue composizioni autonome (per esempio, in tutta questa partitura è pressochè irreperibile qualsiasi armonia che vada oltre lo stile Ciaikowski). Mi sembra di poterne concludere che, dunque, sono veri valori d'arte, per quanto assorbiti da esigenze estranee, quelli che in definitiva hanno portato al risultato positivo; nella loro carenza, nessuna fedeltà a « generi » o simbolismi canonici sarebbe bastata.

Sono esempi, s'intende, che non stabiliscono regole, nè infirmano le conclusioni di Gavazzoni, ove queste s'interpretino solo nel senso che da un film la musica esce solo calandosi in un ritmo, in un tempo, in una misura ad essa profondamente estranee. Attestano tuttavia, questi esempi, almeno la possibilità che, per quanto così incanalati (e anche schermati, impalliditi), veri valori musicali possano impegnarsi e sopravvivere e proprio in quanto tali « cinematograficamente funzionare »; per usare uno *slogan* caro ai nostri registi.

Da tutto ciò può emergere un'altra questione. Che cosa possono ricavare i musicisti dal cinematografo? Non si parla, evidentemente, della questione commerciale, su cui i nostri compositori non hanno bisogno di consigli, almeno a giudicare dall'entusiasmo e dall'appetito che si è risvegliato in loro per l'occasione: segni indubbi e confortevoli d'una salute di ferro. Che utilità può portare l'esperienza cinematografica all'arte loro?

Per molti, il cinematografo è l'onta suprema, la prostituzione, lo sfaldamento d'ogni decenza stilistica. Per chi crede invece che gli artisti veri, cioè gli uomini veri, creano e non subiscono le proprie occasioni, tali onte e indecenze

sussistono scoperte solo nella pratica cinematografica di chi, nella pratica musicale pura, si limitava, tali debolezze, a mascherarle. Gli altri, ossia gli artisti, potranno giovare di queste esperienze, in linea di principio, come di qualunque altra.

Nella specie, si tratterà di un impegno, soprattutto, di semplificazione. Risultati della specie di quelli che si sono citati sono possibili solo su questa via : per la già provata difficoltà della musica d'arrivare allo spettatore, per la simultaneità d'altre presenze nella colonna sonora, per l'imperfezione tecnica della registrazione o degli apparecchi di riproduzione. Impossibili quindi i frammentismi, i « particolari », i colori complessi o preziosi, i rapporti armonici ardui, gl'impianti formali non elementari. A parte ogni impegno di stilizzazione, di avvio al balletto o simili, risultati d'arte nel senso dei due ultimi film citati sono possibili solo attraverso pezzi dalla struttura immediata e semplice, dall'orchestrazione solida e semplice, dalla tematica incisiva e semplice, dall'armonia evidente e semplice. Bisogna poter afferrare tutto un pezzo da un momento qualsiasi preso a caso, come s'assaggia il vino d'una botte da un sorso solo; dunque il pezzo sarà omogeneo nel senso più brutale e massiccio della parola.

Si dica quel che si vuole, io credo che cimentarsi con tale impegno possa essere utile. Non già perchè si debbano avere un orrore le « complicazioni moderne » ; solo come esperienza, come tentativo di riduzione, per ogni artista, della propria arte ai propri moti elementari. Può essere utile ; com'è utile l'altro esercizio, di lavorare su commissione, ossia l'umile e moralissimo esercizio dell'obbedire.

E allora la musica cinematografica può anche non essere quella vacuità assoluta che novantanove su cento siamo costretti a constatare.

FEDELE D'AMICO.