

# La musica del film

Nel numero 6 di « Bianco e Nero », in uno scritto intitolato « La musica e il film » abbiamo cercato di definire i rapporti fra la musica propriamente detta e la proiezione cinematografica. Vogliamo ora studiare un altro problema non meno interessante e mai finora, crediamo, preso sufficientemente in considerazione: quello della musicalità del film nel senso più lato della parola, in altri termini di quell'imponderabile che non si trova nella massima parte dei film, ma che esiste e fa il successo dei migliori. Le cose che diremo sembreranno lapalissiane o inconsistenti ai cinematografari faciloni. La situazione dell'industria cinematografica fa pensare a quella filastrocca che comincia: « Chi fa non sa, chi sa non fa, chi vuol non può » e così via. Ma questo Centro Sperimentale organizzato da Luigi Chiarini, che vuol essere un terreno fecondo in cui si incontrino la teoria e la pratica, rende possibile la trattazione di certi problemi che finora restavano nel campo puramente letterario e speculativo.

\* \* \*

Walter Pater, nel suo famoso saggio su Giorgione, ha detto che tutte le arti « tendono alla condizione di musica ». Il che vuol dire che l'espressione perfetta della poesia e della pittura si ha quando il contenuto si identifica all'espressione. È questa, se vogliamo, la concezione crociana dell'arte. Ma praticamente accade che se questa condizione si realizza di rado nella poesia o nelle arti del disegno, si realizza correntemente nella musica, dove normalmente vi è identificazione fra forma, contenuto, e, si può aggiungere, espressione. Un poeta dotato di un raro senso di osservazione, Giacomo Leopardi, ha scritto: « Non v'ha così misera melodia che perfettamente eseguita da un istrumento o da una voce gratissima non diletta assaissimo, nè v'ha, per lo contrario, così bella melodia che eseguita per esempio con bacchette su d'una tavola,

o su di più tavole che rispondano a' diversi tuoni o in qualsivoglia istrumento o voce ingrattissima o niente grata, rechi quasi diletto alcuno, e ciò anche quando ella sia eseguita perfettamente rispetto a sè stessa » (« Zibaldone » V, 379). Il che non solo, chi ben consideri, formula la più severa condanna della Radio, che abitua alla cattiva qualità e alla mostruosa amplificazione dei suoni, ma ci porta a riconoscere che quello che si dice della musica vale per il cinematografo, che si può considerare come una musica visiva e come una successione di immagini animate dal ritmo; si che di tutte le definizioni di esso la più felice e precisa ci sembra quella inglese di « moving picture » pittura in movimento.

In un volume pubblicato dieci anni or sono, intitolato « L'Antiteatro », osservavamo: « Il fascino misterioso di certe teste femminili di Leonardo è nella vibrazione iniziale del sorriso: come il fascino di certe figure dolorose quali la Maddalena di Tiziano nelle lacrime che stanno per traboccare. Ma se la pittura non può dare, rimanendo nei suoi limiti, che il punto iniziale del riso e del pianto, il cinema può rendere invece tutta la scala della gioia e del dolore, musicalmente. Può in altre parole riprodurre il miracolo di due labbra che si schiudono su di un biancore di denti o di due occhi che si velano di lacrime ». E ancora: « Secondo Schopenhauer — il filosofo che nel suo sistema ha dato forse maggior posto al problema dell'arte — il mondo può essere concepito come "volontà" e come "rappresentazione", vale a dire per esprimersi grossolanamente, come un dramma visibile e incisibile. L'arte in genere non può rappresentare che dei momenti di questo dramma esteriore. E solo alla musica è dato di rendere la volontà stessa nel suo divenire. Ma oggi per mezzo del cinema l'arte può darci non solo la volontà ma la rappresentazione nel suo divenire concepita musicalmente, introducendo cioè l'idea del ritmo nella successione degli episodi rappresentati e nello sviluppo di ciascuno di essi ».

Per questa ragione lo scenario cinematografico non si scrive come un poema drammatico, ma si compone come una sinfonia, obbedendo a delle leggi più formali, di euritmia e di contrapposizione, che intellettuali. In altre parole la distribuzione degli elementi costitutivi di un soggetto in quattro o più parti, è determinata dalla necessità di stabilire una durata possibilmente uguale fra le varie parti non diversa da quella che si osserva fra i vari tempi di una sinfonia. Un dramma può avere un atto brevissimo rispetto agli altri. Una parte di un film non può avere per ragioni di euritmia una lunghezza notevolmente su-

periore o inferiore a quella delle altre parti senza generare nello spettatore un senso di squilibrio.

Inoltre nel film la rapidità della rappresentazione è costituita non dai movimenti più o meno rapidi degli attori, ma dalla durata maggiore o minore delle inquadrature sullo schermo. Più le inquadrature si alternano frequentemente, più rapida sembra procedere l'azione. Più i particolari si succedono frequenti, più concitata diventa la scena. Infine più una inquadratura torna sullo schermo, più essa diventa idealmente importante, come un motivo musicale ripreso in una composizione sinfonica.

In questo campo sono stati i russi a formulare delle leggi del cosiddetto « montaggio » e tutti avranno letto il volume di Pudovchin, tradotto da Umberto Barbaro intitolato « Il soggetto cinematografico ».

Il taglio e il montaggio del film consistono nell'attaccare un pezzo di pellicola che porta certe immagini ad un altro pezzo che riproduce gli stessi oggetti visti da un angolo diverso oppure oggetti diversi. Variando la lunghezza dei singoli pezzi (cioè il numero delle immagini che ciascun pezzo porta) si ottengono effetti psicologici diversi. Il taglio corto — cioè la proiezione sullo schermo di pezzi che contengono da 2 a 10 immagini ciascuno (\*) — determina negli spettatori uno stato di eccitazione. Il taglio lungo deprime o calma; e questi effetti possono essere intensificati tenendo le immagini più a lungo sullo schermo....

Pudovchin afferma inoltre che ogni oggetto, anche se in movimento comunque riprodotto sullo schermo, è un oggetto morto che acquista vita solo quando è messo fra gli altri oggetti simili, presentato come una sintesi di immagini separate. Così Ruttmann al principio del film *Berlino* per dare la sensazione del ritmo di un treno rapido, intercalò brevi riprese delle ruote, delle rotaie e dei fili telegrafici con riprese più lunghe dei ganci di due carrozze: così ottenne un effetto di « tre brevi e una lunga » e il pubblico provò l'emozione della realtà.

Senonchè questo montaggio, consistente nella successione delle inquadrature e nella durata di ciascuna, che ai tempi del film muto poteva avere una importanza a sè, con l'avvento del film sonoro è stato completamente assorbito dalla sceneggiatura, nel senso che la successione e la durata delle inquadrature sono indicate nella sceneggiatura e non

---

(\*) L'esperienza ha dimostrato che lo spettatore non percepisce inquadrature di durata inferiore a 1/5 di secondo. Il numero minimo di immagini che può contenere un'inquadratura è quindi 5 e non 2, come ha tentato recentemente di dimostrare J. Sokoloff a cui il Luciani si riferisce — N. d. R.

possono essere alterate. Il montaggio per conseguenza che nel film muto era un processo creativo, nel film sonoro o parlato diventa un fatto puramente meccanico (\*). La struttura delle stesse scene mute viene così ad essere fissata nella sceneggiatura, che si può paragonare ad una partitura da realizzare e interpretare, non come ai tempi del film muto, un canovaccio della commedia dell'arte da sviluppare.

Tutto questo vuol dire che la funzione del regista nel film parlato è analoga a quella del direttore di orchestra, il quale non è che un interprete. Per conseguenza e nella maggior parte dei casi la regia è un fatto di ordinaria amministrazione. Per fare il regista non occorre neppure conoscere la musica come per fare il direttore di orchestra. Basta un po' di pratica e di buon senso. E se questo si capisse non sappiamo quanti registi che se hanno della pratica non hanno certo del buon senso, continuerebbero a girare dei film.

Ma non si creda che scriviamo queste cose per dar ragione ad una casa cinematografica romana, i cui dirigenti hanno affermato che il regista non deve essere che un impiegato di amministrazione. Se questo può esser vero per la maggior parte dei film che non sono che delle speculazioni industriali più o meno riuscite, non è per i film sul serio che meritano di essere considerati come delle opere d'arte. In questi il regista non è solo un esecutore più o meno diligente, ma un interprete nel senso più alto della parola e quindi un creatore. E per tornare all'analogia con la musica diremo che basta considerare una esecuzione di Toscanini rispetto a quella di un qualsiasi direttore, per rendersi conto di quanto vogliamo dire.

Nello scritto che abbiamo citato sulla « Musica e il film » abbiamo accennato alle deficienze della sceneggiatura e alle indicazioni del movimento che costituisce il ritmo di ciascuna scena. Ma se il direttore o regista non sente istintivamente certe cose, è proprio inutile suggerirglielie. Noi vogliamo perciò passare in rassegna tutto quello che non si può indicare nella sceneggiatura ma che realizzano i registi che meritano questo nome, che sono degli artisti e non dei mestieranti.

\* \* \*

I registi in genere si dividono in due categorie: quella di chi gira più pellicola e quella di chi ne gira meno del necessario. I primi, che sono i

---

(\*) Cfr. in proposito quanto è stato più volte scritto su « Bianco e Nero », e in particolare nella nota n. 1 del n. 8 A. II — N. d. R.

meglio pagati sono capaci di sciuparne 500 metri per un particolare insignificante, che, nove volte su dieci, sarà omissso nel montaggio definitivo. Gli altri per così dire economici, si vantano di girare in 15 giorni un film il cui preventivo è di 20. Comunque le due categorie sono sopravvivenze dei tempi del film muto in cui alle deficienze della regia si rimediava con le didascalie. E per conseguenza — ci sia concesso di fare un gioco di parole — questi registi sono rimasti sordi a tutto quello che è musica nel senso più lato e profondo della parola. Per essi il dialogo è qualche cosa che è abbandonata completamente al tecnico del suono. Ora ci sembra che nel film parlato il dialogo abbia musicalmente come semplice effetto fonico, importanza non minore di quella del quadro scenico.

Gli attori dei quali si vale correntemente il cinema parlato sono per lo più degli attori teatrali. Il loro impiego è certo più pratico e più comodo poichè essi imparano facilmente la loro parte e la pronunciano senza gravi difetti, ma non si considera che il difetto maggiore degli attori teatrali è nella impostazione forzata e innaturale della voce. Essi parlano sempre, come è necessario a teatro, per essere ascoltati dall'ultima fila del loggione, il che è a scapito delle sfumature e delle mezze tinte, che costituiscono il fascino della recitazione cinematografica. Essi parlano inoltre con lo stesso tono, si trovino in una piazza o in una camera, mentre è noto come l'ambiente agisca normalmente sull'altezza dei suoni. Non minore influenza ha la luce. In una camera buia o nella penombra si parla con altro timbro che in un ambiente illuminato. Con ben differente intonazione di voce parla infine un intellettuale o un popolano, un giovane o un vecchio. Il cinema ci ha resi sensibili non solo alla bellezza mutevole del volto umano (il teatro moderno non ha più la maschera immobile ma ha sempre la maschera che come vorrebbe A. G. Bragaglia dovrebbe essere mobile) ma alla musicalità della voce umana.

Per rendersi conto di quanto diciamo basta paragonare certi film americani nella versione originale e in quella doppiata, pur riconoscendo che il sonoro di molti film doppiati è superiore purtroppo a quello di molti film originali, che non vogliamo per discrezione ricordare. Si ricordi il sonoro di *Eschimo*, un film che tutti hanno visto nella edizione originale, o la recitazione della Garbo nella *Signora delle camelie*. E quanto a possibilità di effetti, si pensi alla scena della *Tragedia della miniera* di Pabst, in cui la voce del vecchio minatore che cerca il figliuolo disperatamente, risuona nel silenzio ermetico sotterraneo.

Oltre gli effetti delle voci singole, occorre considerare quello di due voci differenti. Le quali bisogna che siano intonate e non, come spesso succede, ciascuna per così dire in un tono differente.

Tutto questo ci porta a considerare il dialogo cinematografico. Il quale deve aver tutt'altro ritmo e struttura di quello teatrale. Nel dialogo teatrale vi è ancora qualche cosa che ricorda l'antica « sticomia » della tragedia. In questa ogni interlocutore pronuncia un certo numero di versi, di maniera che si produce un vero e proprio parallelismo. Il procedimento, che dura nella tragedia in versi italiana e francese, ha lasciato tracce anche nel teatro di prosa, nel senso che le battute del dialogo si succedono e si alternano quasi senza interruzione, con una certa euritmia. Il che accade anche perchè nel teatro, che resta una forma essenzialmente verbale è soprattutto il dialogo che deve mettere al corrente lo spettatore della vicenda scenica. Il cinema invece, anche se sonoro, è essenzialmente visivo.

Il dialogo, come nella vita deve essere ellittico ed integrato dalla visione di particolari espressivi e di pause significative. I *primi piani* che di solito sono adoperati in modo convenzionale, vanno adoperati ad illuminare certe battute significative e debbono spesso *seguire* le battute cui si riferiscono, perchè nella vita accade che l'attenzione si porti sul volto dell'interlocutore quando si è stati già colpiti da ciò che si è detto. Altre volte i primi piani vanno introdotti a sottolineare l'interesse crescente di tutto il dialogo. Ma in ogni caso l'elemento plastico o visivo deve seguire il movimento intimo del dialogo. Infine il movimento o il « passo » di tutto il dialogo che di tranquillo può diventare concitato o viceversa, è cosa che non può essere indicata nella sceneggiatura, e che va *sentita* dal regista. La cosa ad ogni modo è di estrema importanza perchè la stessa scena può risultare un capolavoro o una cosa insignificante a seconda che sia interpretata nel suo movimento giusto o altrimenti.

Altra cosa importante è la fine della scena rispetto alla seguente. Vi sono delle scene che si debbono troncare bruscamente specie quando ad una scena lenta succede una sequenza concitata. È un fatto che trova riscontro nel campo della musica. Ma in altri casi occorre, per così dire, che la scena finisca con un punto coronato o una pausa che crei il distacco necessario. Ora di solito le pause non esistono nei film correnti. Quando il dialogo è finito, si ritiene opportuno tagliare la scena, sì che la vibrazione delle ultime parole resta come soffocata. Spesso non si tratta neanche di montaggio ma di vera e propria mancanza di fotogrammi, sì che la scena dà la sensazione di una stampa smarginata.

La stessa assurda economia di pellicola alla fine delle scene si riscontra nelle scene mute che debbono essere integrate dalla musica. Esse sono quasi sempre troppo corte, e quando è il momento della sincronizzazione, si è costretti ad accorciare la musica, il che dà poi la sensazione che sia ingombrante e insignificante nello stesso tempo, ridotta così ad un moncone informe. Ora bisogna osservare che le scene mute che nel film sonoro hanno acquistato a poco a poco importanza debbono avere un ritmo affine a quello delle scene parlate, poichè il passo del film parlato è assai più moderato di quello del film muto, che si svolgeva in una atmosfera irrealè.

Un ritmo più ampio va osservato intanto nelle sequenze dei gruppi di scene. Si ricordino per esempio quelle di *Mancia competente* di Lubitsch, un regista che, come abbiamo osservato altre volte, ha dimostrato di avere un certo senso del ritmo. Un altro film che, per quanto mancato sotto molti punti, è ricco di insegnamenti, è *Capriccio Spagnuolo* di Sternberg, in cui la costruzione ritmica simile a quella di un Rondò, è accentuata dal ritorno periodico di certi temi musicali. Ma per dare un esempio pratico di come la sceneggiatura debba avere una struttura più musicale che logica s'immagini un gruppo di scene che rappresenti l'improvvisa incursione aerea di aeroplani nemici in una città. Queste scene che debbono avere il ritmo di un *Allegro concitato* ed avere uno sviluppo conveniente a dare la sensazione dell'orrore e dell'incubo, per ottenere un effetto più impressionante, dovrebbero essere precedute da un gruppo di scene che diano una sensazione di calma e di tranquillità: che ritraggano per esempio l'interno di una casa borghese, in cui una famiglia è raccolta intorno alla tavola imbandita, in cui i discorsi pur accennando alla possibilità di una guerra non lasciano supporre una incursione imminente. Si tratta in altre parole di stabilire come un *Adagio* introduttivo, che sarà troncato bruscamente da una esplosione improvvisa e dall'urlo delle sirene che sottolineeranno tutte le scene seguenti. Le quali saranno concluse dal ritorno dell'*Adagio introduttivo*, ossia dallo spettacolo della desolazione prodotto dall'incursione nella stessa casa. In altri termini, la lunghezza dei tre gruppi di scene, deve essere determinata da una sensibilità musicale più che logica.

La stessa sensibilità deve determinare tutta la struttura del film in genere.

Vi sono dei film, come *Capriccio Spagnuolo* che abbiamo citato, che sembrano costruiti come un Rondò, che è una composizione musicale in cui un tema riappare periodicamente quasi immutato, alternato sempre

da motivi differenti. Altri film si possono paragonare ad una fuga; un componimento in cui un tema principale, detto soggetto, è sempre accompagnato da un altro tema detto contrasoggetto, (nei film vi sono quasi sempre due temi) e seguito dalla *risposta*, dalla ripercussione cioè del tema alla quinta superiore. Il tema, il contrasoggetto e la risposta riappaiono varie volte durante la composizione nei toni affini al principale, fino alla fine della composizione con sempre più immediata rispondenza della risposta, il quale procedimento prende nome di *stretto*, dallo stringersi delle parti. Questo stretto finale, se si consideri, non è altro che il così detto finale all'americana di Griffith, in cui per esempio la visione dell'innocente che sta per subire il supplizio e quella del treno in corsa che porta il messaggio salvatore si alternano con effetto irresistibile.

Tutto quello che si è detto potrà sembrare eccessivo a chi del cinema ha una concezione puramente meccanica, ma in fondo è rigorosamente esatto e il fascino di certi film o di certe sequenze di film, fra cui, perchè non ci si accusi di esterofilia, vogliamo citare quella felicissima della chiamata alle armi e della partenza degli alpini in *Scarpe al sole*. Della quale sequenza va data lode non tanto al regista, quanto al musicista, chè è la musica che ne ha determinato il montaggio.

Tutto questo riconferma quanto abbiamo già accennato, che cioè la sceneggiatura non va fatta come la calza tanto al giorno ma va costruita e composta come un poema sinfonico. L'importante non è solo nel trovare una successione di belle scene (questo poteva bastare se mai ai tempi del film muto), ma nello sviluppare convenientemente, ossia musicalmente.

\* \* \*

Finora intanto, occupandoci dell'elemento specificamente musicale del film, che ha acquistato importanza con l'avvento del sonoro, abbiamo trascurato quello che resta l'elemento essenziale del cinema, l'elemento visivo fatto essenzialmente di ombre e di luci. Perchè il cinema più che una pittura in movimento, come dicono gli inglesi, va considerato come una diapositiva in movimento, vale a dire una immagine proiettata su lo schermo per mezzo di una sorgente di luce viva e reale.

La luce è pertanto l'elemento essenziale del cinema, il suo naturale mezzo di espressione. Dal che si deduce l'importanza della illuminazione nella messa in scena cinematografica, in una parola della fotografia



che di solito viene abbandonata all'arbitrio o alla buona volontà dell'operatore. Ora quello che importa nel film è lo stile omogeneo e adeguato al soggetto della fotografia. È inutile pertanto anzi dannoso far mostra di virtuosismi fotografici in un film realistico di ambiente moderno, o peggio introdurre ogni tanto dei quadri di paesaggi pittoreschi, che nel complesso appaiono come degli *a solo* dell'operatore. Si ricordi la fotografia dei film di Charlot che è stata definita brutta da molti critici superficiali, ma che ha lo stile incisivo di certi disegni a carbone di grandi maestri.

Ben altra cosa è quando si tratti di soggetti storici o di un'epoca passata, in cui sia necessario ispirarsi allo stile dei pittori dell'epoca, che sono del resto i documenti più sicuri per una ricostruzione. Si consideri in questo campo il partito che ha saputo trarre il Feyder dai pittori olandesi nella *Kermesse eroica* di cui « Bianco e Nero » ha ritenuto giustamente istruttivo pubblicare lo scenario.

Oltre questi elementi per così dire statici, che riguardano cioè la messa in scena e l'illuminazione e lo stile delle inquadrature bisogna considerare quelli dinamici che si potrebbero dire anche musicali: elementi che determinano un ritmo in quelli statici. Essi sono costituiti dai vari obbiettivi che avvicinano o allontanano il punto di presa, dall'obbiettivo a fuoco variabile che rende possibile lo spostamento del punto di presa che viene realizzato normalmente dal carrello, e della panoramica.

Tutte queste sono cose facili ad elencare ma difficili ad adoperare e noi non abbiamo certo l'intenzione di compilare un formulario per gli aspiranti direttori.

Da quanto abbiamo detto tuttavia, concludendo, si possono desumere due cose: che cioè il cinema è il più complesso e raffinato mezzo di espressione in cui confluiscono tutti gli elementi delle arti dello spazio e del tempo, e che il regista deve avere una sensibilità non solo di un pittore ma di un musicista, e le attitudini non solo di un regista teatrale ma di un direttore di orchestra.

Il che vuol dire in fondo che registi si nasce e non si diventa.

S. A. LUCIANI