

PRIMA PARTE

## Capitolo 1

# La musica in sala

### **Necessità?**

Se tutti i primi spettacoli «non commerciali» del cinematografo dei fratelli Lumière hanno luogo senza musica, le locandine e i programmi menzionano presto il pianista che accompagnerà i *tableaux* che si succederanno sullo schermo. Le ragioni di questa presenza, che diventa presto un elemento dello spettacolo, sono molteplici e complementari. Coprire il rumore del proiettore, rassicurare gli spettatori nel buio, creare un continuum allo scopo di unificare la successione discontinua dei film, occupare l'orecchio e renderlo così meno attento alle sollecitazioni sonore della sala: altrettante ipotesi fra le quali non è necessario scegliere. Si può aggiungere a questo elenco non esaustivo il carattere fieristico del cinema dei primi tempi, carattere che rende quasi naturale l'accompagnamento musicale.

Il musicista sarà quindi incaricato di occupare l'orecchio per liberare l'occhio, senza alcuna preoccupazione per il contenuto delle immagini. Suonare imperturbabilmente il proprio repertorio: ecco la sua poco gloriosa missione. Ma la musica ha anche un ruolo fondamentale nella percezione delle immagini mute: far avvertire allo spettatore una durata. L'irrealtà delle ombre che si agitano sullo schermo conferisce una dimensione molto astratta al fluire del tempo: «Al film mancava una sorta di battito che avrebbe permesso di misurare interiormente il tempo psicologico del dramma, riferendolo alla sensazione primaria del tempo reale»<sup>1</sup>. Questo problema del tempo, come vedremo, sarà fondamentale per capire l'impatto della musica sulla percezione dello spettatore.

L'avvento dei cortometraggi burleschi sceneggiati, provoca l'apparizione occasionale di un imbonitore e di un rumorista che testimoniano un nuovo rapporto fra suoni e immagini: ormai attenti ai suoni, gli spettatori saranno anche più sensibili alla musica. I pianisti di sala, diventati «scrocconi», abbandonati a se stessi, cercano bene o male di tener conto dell'«atmosfera» delle diverse sequenze, mentre negli Stati Uniti l'organo Wurlitzer, con i suoi molteplici effetti musicali, s'impone nelle sale cinematografiche. Nascono riflessi e abitudini nel corso delle proiezioni, ma la diversità dei film e il rapido successo del nuovo divertimento rendono necessarie alcune regole di comportamento.

## Repertori

I produttori di film a poco a poco prendono coscienza dell'importanza dell'accompagnamento musicale e tentano di venire in aiuto ai pianisti e organisti, ai direttori d'orchestra e ai gestori delle sale. Nel 1909 i film Edison pubblicano *Suggestion for Music*, catalogo nel quale ogni azione o emozione è associata a una o più melodie tratte dal repertorio classico. La *Sonata al chiaro di luna*

<sup>1</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, Éditions Universitaires, Paris 1965, p. 117.

accompagnerà idealmente una notte tranquilla, l'ouverture del *Guglielmo*

*Tell* è adatta al temporale e la *Marcia nuziale* di Mendelssohn alle nozze. Le opere si susseguono presso gli editori musicali: *Playing to Picture* di W. T. George nel 1912, *Sam Fox Moving Picture Music Volumes* di J. S. Zamacki nel 1913, la *Kinothek* di Giuseppe Becce nel 1919 (seguiranno sei volumi, fino al 1933), poi il *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: a Rapid-Reference Collection of Selected Pieces* di Ernő Rapée nel 1924. Pezzi classici e composizioni originali sono accuratamente cronometrati ed etichettati.

Henri Colpi cita i ricordi di George Van Parys: «Alcuni compositori si rispecchiano nella scrittura di musiche che, nel nostro gergo, chiamiamo *incidental*. Ciascuno di questi brani si riferiva a un genere nettamente determinato. I titoli esprimevano sempre bene l'utilizzo che bisognava farne: inseguimento drammatico, disperazione, *amoroso cantabile*, visioni d'orrore, passeggiata campestre»<sup>2</sup>. Con questi cataloghi di musiche *incidental* nascono le prime composizioni per il cinema. Tali raccolte non sono gli unici strumenti di cui dispongono i musicisti di sala: le scatole di pellicola sono corredate d'istruzioni precise, accompagnate dalle partiture corrispondenti e da fogli con il minutaggio. La società Gaumont presenta così questi libri: «La guida musicale Gaumont è stata realizzata allo scopo di facilitare largamente il compito dei signori direttori d'orchestra che, non avendo sempre il tempo



Una delle prime raccolte di temi musicali.

<sup>2</sup>Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, SERDOC, Lyon 1963, p. 25.

materiale di cronometrare esattamente i film, sono costretti loro malgrado a effettuare adattamenti di fortuna. Questa guida musicale, realizzata con la massima cura dal direttore d'orchestra della nostra sala di proiezione, vi sarà consegnata ogni settimana dal nostro agente regionale nello stesso momento in cui affitterete i film. Non dimenticate di richiederla e tenete conto che si applica a tutte le orchestre»<sup>3</sup>. Tale passaggio progressivo dall'approssimazione (la musica come semplice sottofondo) alla determinazione (le partiture associate a un film) segnala un'attenzione di sempre maggiore portata nei confronti dei rapporti tra musica e cinema. Quest'analisi non deve mascherare la diversità delle situazioni: gli esercenti delle piccole sale probabilmente non hanno molti mezzi per pagare le prove e impiegare musicisti capaci di leggere a vista le partiture. Molti pianisti fanno anche i cassieri o aprono le sale, e il dilettantismo dei primi anni è persistito senza dubbio in un buon numero di piccoli esercizi. Non è questo il caso dei luoghi prestigiosi delle grandi città, come attesta il prezioso diario di Paul Fosse, direttore musicale dell'immenso Gaumont-Palace, il «più grande cinema del mondo», inaugurato in Place Clichy nell'autunno del 1911.

### Il diario di Paul Fosse

Il direttore musicale ha l'incarico di comporre e di dirigere l'orchestra, poi di scegliere, dopo la visione dei film, le musiche che accompagneranno le diverse sequenze. Tali musiche sono tratte dal repertorio dei cataloghi e arrangiate dallo stesso Paul Fosse. Il diario è costituito da due spessi volumi intitolati

*Adaptations musicales des films du Gaumont-Palace*, di cui il primo comprende gli anni 1911-1919 e il secondo gli anni 1920-1928<sup>4</sup>. Per diciassette anni, Paul Fosse ha annotato meticolosamente

<sup>3</sup> Collezione del museo Gaumont.

<sup>4</sup> Questi due volumi sono conservati alla BIFI. Sono stati l'argomento della tesi del diploma in musica di Lénaïck Le Glatin, *Musique et cinéma muet: exploration et analyse du répertoire du Gaumont-Palace*, Université Rennes 2, 2001. Alcuni brani del diario di Paul Fosse sono proposti nella parte «Documenti» di questo volume.

te i titoli dei film e l'elenco dei brani che li accompagnano. Oltre alla diversità delle opere eseguite, questo documento permette di constatare un cambiamento progressivo nel lavoro dei direttori musicali, sempre più attenti agli eventi che si verificano sullo schermo.

Nei primi anni Fosse, dopo il titolo del film, si accontenta di elencare le proprie scelte musicali: a sinistra, il titolo dell'opera, seguito se necessario dalla parte suonata (per esempio, il numero di movimento), e poi, a destra, il nome del compositore. I riferimenti ai film sono inesistenti: in realtà si tratta di una successione di atmosfere generali riscontrate da Fosse mentre visionava le pellicole. A partire dal 1915, talvolta vengono annotate indicazioni più precise dopo il titolo dei brani: «Fino all'entrata del castello» o «fino al ballo nel parco», indicazioni assai più presenti dopo il 1917. Nel secondo volume, l'evoluzione dell'atteggiamento di Paul Fosse è notevole: il film è suddiviso in unità sempre più piccole. L'aumento del numero di brani musicali è dovuto alla durata dei film, ma anche a questa ricerca di corrispondenze musica-immagini. Non sono più didascalie, ma eventi molto precisi che giustificano i cambiamenti di sequenza musicale: l'uscita di un personaggio, una caduta o uno sparo. Il direttore musicale, anche se fa sempre appello a opere preesistenti, ormai si comporta come un compositore di cinema, con un'evidente volontà di servire il film inventando rapporti complementari fra la musica e le immagini. Non si tratta di occupare l'orecchio dello spettatore, ma di proporre una lettura musicale del film. Paul Fosse elabora vere sceneggiature, improbabili collage di brani che, molto prima delle audacie di Jean-Luc Godard, prendono le distanze dall'«integrità» delle opere, fossero anche dei più grandi compositori.

### **Composizioni per il film**

Durante i primi due decenni, i grandi nomi della composizione musicale non s'interessano molto al divertimento popolare costituito dal cinema. La composizione, nel 1908, di Camille Saint-