

ENNIO SINEON

La ricezione di Mahler nella colonna sonora

Il cinema era già una realtà quando Mahler era in vita. Nel 1911, alla sua morte, il cinema, nato nel 1895, aveva sedici anni di vita alle spalle, con una evoluzione da divertimento proletario, senza pretese, oppure da curiosità scientifica, a mezzo espressivo dotato di capacità autonome, originali, ed in misura maggiore o minore "d'arte". In verità questo trapasso avviene solo intorno al primo decennio del secolo. Nei paesi di lingua tedesca poi l'affrancamento del cinema a forma artistica avviene verso il 1913, cioè relativamente tardi. In Francia invece già nel 1908. In Italia verso il 1914.

Ciò ha fatto sì che che compositori della stessa generazione di Mahler riuscissero ad avere contatti con il nuovo mezzo. Saint-Saëns; Mascagni, Pizzetti; Humperdinck (1912, Max Reinhardt, *Das Mirakel*). C'è, a parte Saint-Saëns (1908), qualche anno di scarto (ma è il *film d'art* che nasce prima in Francia). E' probabile comunque che Mahler sia stato lontano dal cinema per formazione. I famosi (o famigerati) "aspetti volgari della realtà" che lui si sarebbe incaricato di rivisitare non comprendevano il cinema. Berg si differenzia, in questo punto, Berg che viene spesso accostato a Mahler per la facoltà di attingere al volgare e traslitterarlo in arte. La lettura dell'epistolario dimostra la sua accettazione del cinema nella sua accezione prettamente popolare e di mezzo di intrattenimento. Trasposizione cinem. di *Wozzek* ed inserti filmati in *Lulu*.

Schönberg: *Die glückliche Hand* (1913); sforzo di creare una commistione totale di tutti gli elementi scenici; ha pensato al cinema come mezzo adatto alla realizzazione della propria idea; fiducia reale. Strauß poi, con il *Rosenkavalier*,

Prendiamo atto della mancanza di rapporti effettivi tra M. e il cinema, quindi, più per questioni di abitudini personali del compositore che per questioni cronologiche.

La cosa da indagare a questo punto è la ricezione di Mahler al tempo del cinema muto, nel senso di vedere se e come il compositore è stato usato negli accompagnamenti dal vivo per i film muti, accompagnamenti che per lo più erano in forma di compilazione (spiegare).

Anche qui discorso laconico. Allgemeines Handbuch. 1 Bach; 12 Händel; 3 Beethoven; 6 Humperdinck; 14 Leoncavallo; 1 Bruckner (Scherzo dalla Sinf. N. 3); 10 Mascagni; 62 Massenet; 22 Mozart; 1 Pfitzner; 9 Puccini; 3 Max Reger; 12 Schubert; 7 Schumann; 14 Sibelius; 7 R. Strauß; 60 Tschaikowski; 27 Verdi; 5 Hugo Wolf; 4 Zandonai.

Non c'è neanche nelle collane "Pantheon" e "Walhalla" della Bote & Bock.

Eccezione: Vindobona.

Problema forse dei diritti d'autore, per cui era più agevole per la Universal Edition di pubblicare i propri compositori, anche se poco usati nelle sale. E' comunque significativo che anch'essa abbia inaugurato una collana di musiche per il cinema, ma senza smentire il proprio rigore: la serie "Vindobona" offriva versioni per *Salonorchester* di autori quali Bruckner, Mahler, Korngold, Zemlinsky e Schrecker, del tutto assenti dai repertori abituali.

Com'erano di norma queste raccolte? L'organico è quello della cosiddetta *Salonorchester* (orchestra da salotto): flauto (a volte anche II), oboe, clarinetto (a volte anche II), fagotto, corno (anche II), tromba (anche II), trombone, timpani-batteria, armonium, pianoforte conduttore, violini I e II,

ENNIO SINEON

La ricezione di Mahler nella colonna sonora

Il cinema era già una realtà quando Mahler era in vita. Nel 1911, alla sua morte, il cinema, nato nel 1895, aveva sedici anni di vita alle spalle, con una evoluzione da divertimento proletario, senza pretese, oppure da curiosità scientifica, a mezzo espressivo dotato di capacità autonome, originali, ed in misura maggiore o minore "d'arte". In verità questo trapasso avviene solo intorno al primo decennio del secolo. Nei paesi di lingua tedesca poi l'affrancamento del cinema a forma artistica avviene verso il 1913, cioè relativamente tardi. In Francia invece già nel 1908. In Italia verso il 1914.

Ciò ha fatto sì che che compositori della stessa generazione di Mahler riuscissero ad avere contatti con il nuovo mezzo. Saint-Saëns; Mascagni, Pizzetti; Humperdinck (1912, Max Reinhardt, *Das Mirakel*). C'è, a parte Saint-Saëns (1908), qualche anno di scarto (ma è il *film d'art* che nasce prima in Francia). E' probabile comunque che Mahler sia stato lontano dal cinema per formazione. I famosi (o famigerati) "aspetti volgari della realtà" che lui si sarebbe incaricato di rivisitare non comprendevano il cinema. Berg si differenzia, in questo punto, Berg che viene spesso accostato a Mahler per la facoltà di attingere al volgare e traslitterarlo in arte. La lettura dell'epistolario dimostra la sua accettazione del cinema nella sua accezione prettamente popolare e di mezzo di intrattenimento. Trasposizione cinem. di *Mozzek* ed inserti filmati in *Lulu*.

Schönberg: *Die glückliche Hand* (1913); sforzo di creare una commistione totale di tutti gli elementi scenici; ha pensato al cinema come mezzo adatto alla realizzazione della propria idea; fiducia reale. Strauß poi, con il *Rosenkavalier*,

Prendiamo atto della mancanza di rapporti effettivi tra M. e il cinema, quindi, più per questioni di abitudini personali del compositore che per questioni cronologiche.

La cosa da indagare a questo punto è la ricezione di Mahler al tempo del cinema muto, nel senso di vedere se e come il compositore è stato usato negli accompagnamenti dal vivo per i film muti, accompagnamenti che per lo più erano in forma di compilazione (spiegare).

Anche qui discorso laconico. Allgemeines Handbuch. 1 Bach; 12 Händel; 3 Beethoven; 6 Humperdinck; 14 Leoncavallo; 4 Bruckner (Scherzo dalla Sinf. N. 3); 10 Mascagni; 62 Massenet; 22 Mozart; 1 Pfitzner; 9 Puccini; 3 Max Reger; 12 Schubert; 7 Schumann; 14 Sibelius; 7 R. Strauß; 60 Tschaikowski; 27 Verdi; 5 Hugo Wolf; 4 Zandonai.

Non c'è neanche nelle collane "Pantheon" e "Walhalla" della Bote & Bock.

Eccezione: Vindobona.

Problema forse dei diritti d'autore, per cui era più agevole per la Universal Edition di pubblicare i propri compositori, anche se poco usati nelle sale. E' comunque significativo che anch'essa abbia inaugurato una collana di musiche per il cinema, ma senza smentire il proprio rigore: la serie "Vindobona" offriva versioni per *Salomorchester* di autori quali Bruckner, Mahler, Korngold, Zemlinsky e Schrecker, del tutto assenti dai repertori abituali.

Com'erano di norma queste raccolte? L'organico è quello della cosiddetta *Salomorchester* (orchestra da salotto): flauto (a volte anche II), oboè, clarinetto (a volte anche II), fagotto, corno (anche II), tromba (anche II), trombone, timpani-batteria, armonium, pianoforte conduttore, violini I e II,

~~violoncello, contrabbasso~~, tutti strumenti usati senza raddoppi.
L'orchestrazione abitualmente era alquanto semplice. La parte per pianoforte e quella per armonium sono scritte in modo da poter essere eseguite da sole nei cinema senza orchestra; nella partitura fungono in un certo senso da "ripieno". Il pianoforte conduttore in special modo riassume sempre tutte le voci, avendo anche il compito di rinforzare o sostituire gli strumenti mancanti in caso di organico incompleto. All'interno della compagine orchestrale inoltre emerge il trio di pianoforte, violino e violoncello come struttura portante, un organico ridotto alla portata delle sale più modeste ma che non si volevano accontentare del singolo esecutore alla tastiera. Diversa, anche da questo punto di vista, si prospetta la serie Vindobona.

Un recensione su una rivista specializzata dell'epoca (Film-Ton-Kunst, 15 sett. 1926), di Hans Erdmann, saluta positivamente l'iniziativa della casa editrice viennese "se non altro perché con essa si potrebbe un po' risvegliare dal sonno la noia mortale dei programmi abituali di musica cinematografica". ("auch nur darum, daß damit die tödliche Langweiligkeit der üblichen Film-Musik-Programme etwas aus ihrem Schlaf aufgemuntert werden könnte"). *Probabile scors uso reale.*

Parallelo tra le partiture di Mahler e le riduzioni cinematografiche. Le trascrizioni sono fatte con indubbia perizia rispetto alle tipiche riduzioni per Salonorchester cinematografica: qui il pianoforte non si limita

Mahler e il cinema sonoro. Il cinema sonoro è arrivato nei paesi di lingua tedesca intorno al 1929; non si può certo dire che si trattasse culturalmente e ideologicamente di un buon periodo per la fortuna del compositore, tanto più che gli inizi del sonoro sono caratterizzati dall'attenzione quasi esclusiva

per le canzonette, che garantivano un buon interesse del pubblico.

Migrazione a Hollywood. Relazione del pomeriggio.

Complessivamente comunque è stato possibile riunire un certo numero di film che lo usano. *elenco commentato*

Due poli attorno a cui far volgere il discorso: Russel e Visconti.

~~Senso: Franz Mahler, discorso sulla decadenza alla fine del film. Cliché, usato però da Visconti in maniera raffinata.~~

Morte a Venezia. Invito a liberarsi dal comprensibile fastidio di una popolarità banalizzante. Per il musicologo tradizionale due fattori di sospetto: il cinema in quanto tale, e il cinema che si è appropriato di Mahler facendone un divo.

Duse, p. X:

"Il successo decretato alla sua musica dalle vittime di un potere tanto cinico che dispone dell'Adagietto della *Quinta* sia per rendere accettabili gli untuosi inviti al servilismo di una rubrica religiosa televisiva, sia per accompagnare alla disfatta l'ultimo peregrinare a colori del professor Aschenbach, è il successo della notte sopravvenuta."

id. p. 67:

~~parla degli effetti di spazialità ricercati da Mahler (disposizioni particolari, anche fuori palcoscenico, di gruppi strumentali), e li mette in relazione con "un'intuizione tecnica che ricorda oggi quelle cinematografiche, ma che letterariamente si trova già nel coro greco".~~

Principe riprende testualmente Duse, senza citare anche lui Visconti ed opponendovi solo l'opinabile argomento che l'Adagietto "è semplicemente brutto".

Pagliaro: "un po' di pessimi foli". Se Morte a Venezia è un pessimo film, esiste un buon cinema?

Dramma della rispettabilità e del contegno.

| | | |
|------------|------------|---------------------|
| Franz | Mahler | (Senso) |
| | Aschenbach | (La cad. degli dei) |
| Gustav von | Aschenbach | (Morte a Ven.) |

Mancanza nel film dell'ironia manniana.

Tre ragioni per la trasformazione in musicista:

- 1) Un musicista è più "filmabile" di uno scrittore
- 2) Già Mann aveva Mahler come modello
- 3) Allusione all'Adrian Leverkühn del Doktor Faustus

Ma altri tre, almeno, aspetti della "musicalità" di Morte a Venezia:

- 1) Significato della musica di Mahler (funzione metalinguistica)
- 2) funzione narrativa all'interno del film
- 3) struttura "sinfonica" del racconto che essa favorisce.

/// Attenzione di Visconti alla musica tardoromantica: Senso (Sehnsucht).

Scena finale
clitica, ma
non finale

Nel progetto iniziale l'intera colonna sonora di La caduta degli dei doveva essere mahleriana, prima che la produzione imponesse M. Jarre. In Mahler, secondo Adorno, trova espressione musicale l'antinomia arte/vita e individuo/collettività propria del tardoromanticismo.

Ovvietà (nel senso di logicità) ma anche insostituibilità della scelta mahleriana di Visconti, non solo per comodità cinematografica o generica

suggerione coloristica o filologica. Perché, piuttosto, proprio l'Adagetto ed il cano nicciano "Was mir die Nacht erzählt" del quarto tempo della terza sinf. E' stato detto infatti (Adorno) che l'Adagetto "sfiora il quadretto di genere con la sua sonorità lusinghiera", ed era già nel 1971 un pezzo "consunto" della letteratura mahleriana; mentre esistono innumerevoli momenti della produzione del compositore perfettamente adeguati allo spirito del film. Il regista dà una spiegazione pragmatica, di pura eutritmia con le immagini: leggi pag. 115 e 116 sceneggiatura, parole di Visconti. Ma la scelta appare pertinente anche oltre la giust. di Visconti, o meglio la capiamo perché è anche un brano che non si impone e non invade dunque il film, un film estremamente levigato e "moderato", delicatissimo in tutto. Inoltre una certa apertura semantica: "sonorità" "lusinghiera", sì, ma anche lirica ambiguità e polivalenza espressiva dove una sorta di estenuata serenità si alterna e si fonde con un assorto silenzio introspettivo. Di solito Mahler è un estremista: tripudio sonoro o baratro di sgomento. Nell'Adagetto invece ^{vi è una} non univocità che lo rende adatto ad una citazione creativa, in una fusione non subordinata ma anche non subordinante con il visivo. In rapporto ad esso non colma un silenzio ma lo sottolinea, non si presta come pura sonorità, ma come omofonia delle immagini e loro registro ritmico. Inizio ambiguo: solo la e do, che non fanno né fa maggiore né la minore; così tutto il brano simili incertezze. Unico brano di Mahler per un complesso ~~tanto~~ ridotto: archi ed arpa; il nucleo essenziale è costituito dalla parte conclusiva del Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, precisamente alle parole "Ich bin gestorben dem Weltgetümmel" (Sono morto alla confusione del mondo). Formalmente è un Lied (ABA) fondata su una melodia in fa maggiore dei primi violini, introdotta dall'arpa e accompagnata dagli altri archi; poi ripresa dai violoncelli. Sezione in sol bemolle maggiore, con un nuovo tema, dai caratteri espressivi continuamente variati; poi ripresa abbreviata della prima parte.

Adagetto più
usato in
regia
in un soggetto
(Keeper of
the Flame)
1962 di
Cukor

La "colonna sonora" tradizionale è altrove, negli altri inserti musicali del film:

Nella hall del Des Baines c'è il trio che esegue motivi dalla Vedova allegra.

Per elisa strimpellata da Tadzio

Kyrie eleison nel Duomo

Il quarteto dei musicisti ambulanti che esegue canzoni popolari, tra cui "La risata".

Sulla spiaggia del Des Baines una anziana cantante russa (Masha Predit) esegue come una nenia funebre la ninna-nanna di Mussorgski.

L'uso accortamente "tematico" che V. fa della musica prescelta finisce per darle una valenza diegetica, di vero e proprio "personaggio interno" al film.

Particolare intensità non solo *sehr langsam* ma vibrante di passionale estenuazione e di decadente *spleen* della direzione di Mannino dell'Adagetto.

Mannino non ha visto il film: Visconti gli ha detto di registrare la musica e basta.

Quattro citazioni orchestrali dell'Adagetto, più una al pianoforte (5). Una citazione della Terza. In tutto non più di sei inserimenti musicali mahleriani.

1) Dall'inizio alla 53a battuta. Adagetto sui titoli di testa che continua sull'inizio del film, laguna di Venezia alla 23a battuta dell'Adagetto; alla 24a appare l'Esmeralda. Aschenbach sul 4° tempo della 33a. Fino alla 53a batt. Alla 51a batt. c'è l'unico respiro dopo l'entrata di Aschenbach, e lì

anche Aschenbach respira profondamente. Nella 5^a batt. il respiro è l'inizio di un'ascesa ansimante verso ^{diverse} ~~nuove~~ vie tonali; si raggiunge mi maggiore, re maggiore. Anche ad Aschenbach succede così; il suo respiro rappresenta l'inizio della scoperta dell'universo dei sensi e del tracollo; inizia la vita ambigua, sempre rifiutata e temuta. Il regista conclude il primo ascolto dell' Adagetto, che dura complessivamente dall'inizio alla batt. 53, con il suono della sirena acustica dell' Esmeralda, senza staccare l'andamento musicale generale; poi infatti subentra subito la fanfara. Noi non sappiamo ancora se queste note sono un completamento coloristico alle immagini (ambedue sono scure, un po' indefinite) o se avranno la funzione di scandire lo sfacelo di Aschenbach.

2) Battute 1-21. Durante il primo flash back, Alfried al pianoforte mentre Aschenbach riflette sulla clessidra. *Definizione: un'opera di Aschenbach è un po' Mahler. Da estraneo è l'Adagetto.*

A) Discorso con Alfried sulla bellezza e sulla ambiguità dell'arte e soprattutto della musica. Alfried accenna al pianoforte una musica di Aschenbach: è la Quarta di Mahler presa da un vecchio disco dove suonavano gli stessi compositori (Mahler, Strauss e altri). Vezzo filologico.

3) Battute 1-16 e 26-84. Aschenbach sta partendo e, incontrando Tadzio, lo saluta dentro di sé. Interruzione durante la comunicazione dell'inconveniente del bagaglio. Poi riprende. Anche qui felicità (il ritorno da Tadzio) e premonizione della morte (il malato a terra). Ora l'adagetto procede nella sezione in sol bemolle. Lui alla finestra vede Tadzio in spiaggia e lo saluta (batt. 57-58). Alla ripresa in fa magg. flash back dell'idillio familiare. Dopo la turbinosa sezione in sol bemolle e mi maggiore (Tadzio), il ritorno in fa appare come luminoso e tranquillizzante (famiglia). Poche battute in fa magg.

B) Adagio della Terza, eccetto le ultime battute '(quand non c'è più il canto).. Tadzio sulla spiaggia, pulito e asciugato dall'istitutrice, si sdraia. Aschenbach si dirige al tavolino e scrive musica (quando comincia a scrivere entra la voce: Gib acht (Oh Mensch! Oh Mensch! viene cantato prima). Tutta la scena successiva, nella stanza dell'albergo. Poi ancora in spiaggia, quando Tadzio lo "provoca". Senza soluzione di continuità Per Elisa suonata da Tadzio. Poco dopo lo stesso brano trapassa nella esecuzione di Esmeralda.

C) Suonatori. "La risata".

4) Scena del trucco di Aschenbach, dove l'Adagetto (che comincia sulle immagini del funerale) è usato dall'inizio alla fine (in do minore però). Il tema del travestito è introdotto dal vecchio sulla Esmeralda, naturalmente senza musica. Leitmotive musicali e visivi (ad. esempio gli sguardi) che non coincidono.

Il Fortissimo di batt. 30 quando il barbiere ha finito ("ed ora può innamorarsi...."); la modulazione a sol bemolle comincia con lui che segue la famiglia nella Venezia infestata. La peregrinazione della musica si accorda come mai prima all'inseguimento (e poi li perde).

Fiasco di Aschenbach. Adagetto collegato al finale del concerto diretto dal protagonista. Dopo la risata al pozzo: fallimento di Aschenbach come uomo cui segue la rappresentazione (in flash back) del suo fallimento come artista. Visconti si ferma alla quint'ultima battuta: 7a di dominante in secondo rivolto che fa risolvere in do minore. Per non interrompere bruscamente l'adagetto ne ha modificato il finale "legandolo" così al fiasco del protagonista. Visconti modifica sì i brani preesistenti (come abbiamo

visto in Senso), ma con logica, per dare unitarietà al discorso cinematografico-musicale.

D) Ninna nanna.

5) Tadzio e l'amico litigano sulla spiaggia.

Il fortissimo di batt. 30 mentre Tadzio indica lontano e Aschenbach cerca anche lui di allungare la mano verso il giovane. Parte modulante (batt. 42) quando è morto, lo si porta via ecc.

Titoli a batt. 52 circa. Sfuma a batt. 69, in maniera (senz'altro volutamente) sospesa.

Mi collego a Ken Russel tramite la citazione parodistica di *Morte a Venezia*. Parodia già nel prendere l'unica scena in cui Visconti non usa l'Adagietto, bensì Oh Mensch dalla 3a sinf., sovrapponendola però (Russel) proprio all'adagetto. Sembra voler dire che l'accostamento Adagetto-Morte a Venezia è diventato tanto automatico quanto acritico.

Il film, scellerato per quel che riguarda una immagine veritiera del compositore, trova le sue giustificazioni o nella sua logica interna, o in altri fattori connessi con la vita e l'estetica del regista. Il problema non è prendersi delle libertà, ma attraverso queste illuminare la personalità prescelta nella sua "verità" sostanziale, interiore. Quelle di Ken Russel: spettacoli musicali più che biografie cinematografiche. Col suo estro delirante, col suo ricorso al kitsch R. punta all'effetto, ma mentre sembra "tradire" i fatti e i personaggi ricorrendo ad una scatenata fantasia, in ultima analisi ce li ricostruisce in una specie di chiave psicanalitica usando creativamente la musica la quale, spesso, "esprime" gli avvenimenti. Si diceva di elementi connessi alla biografia del regista.

La conversione al cattolicesimo, ad esempio, che nel film è presentata come gesto chiaramente opportunistico e basta, è stata anche di Russel, negli anni Cinquanta. Un gesto senz'altro sentito, da parte del regista, che però manterrà verso la religione cattolica un atteggiamento sempre particolare, di insofferenza verso alcuni suoi aspetti che non mancherà di denunciare nei suoi film (I diavoli) i quali subiranno infatti gli anatemi delle gerarchie ecclesiastiche, oltre che vere e proprie censure dell'autorità. (pp. 7 - 9 castorino). A Russel sembra interessare più la coordinazione della complessa struttura interna del film, che la resa veritiera degli avvenimenti biografici di Mahler. Una serie di flashback che ruotano intorno al tempo principale del film: l'ultimo viaggio da Parigi a Vienna (che sappiamo fece in condizioni di salute ben peggiori di come vediamo nel film). Piccoli avvenimenti, o frasi pronunciate dai due diventano occasioni per effettuare viaggi nella memoria e rivisitazioni della vita che diventano sempre più lunghe, che a volte si intersecano una nell'altra: Mahler che si chiude nel gabinetto del treno per sfuggire ai fan di una stazione, con tanto di banda, gli fanno rivivere (Collegamento spaziale).

Esempio:

- 1) (Tempo "reale") Crisi cardiaca nel sollevare la valigia. Torpore. ----->
- 2) Sogno dove lui, già morto, viene messo nella bara e cremato ----->
- 3) (Tempo "reale") racconto del sogno. Alma: era solo un sogno ----->
- 4) Alma rivive il giudizio negativo sulla sua musica; Mahler "Non voglio che tu abbia delusioni" ----->
- 5) Incontro fra Mahler, con la sorella, e Hugo Wolf impazzito ("delusioni").
(Introduce nel contempo alla lontana il tema della conversione)
- 6) Ritorno al ricordo di Alma, ripresa del tema della delusione ("non voglio che tu vada incontro a questo", detto metà a Wolf e metà ad Alma. Alma seppellisce la sua musica (ritorno al punto 2). Loro provano il Tristano, che diventa di livello esterno ----->

*me sempre
dentro al flash back
di Alma*

- 7) (Tempo "reale") Treno Alma: "E' terribile seppellire qualcosa che vive"
- 7bis) (Tempo reale che continua) "Devi scegliere tra Max e me" ----->
- 8) Scena familiare con le difficoltà economiche. Accenno alla conversione -
----->
- 9) Scena della conversione.

La struttura complessa del film non viene coadiuvata dalla musica, che non si fa mezzo strutturante, legame tra sequenze diverse ecc. L'uso della musica di Mahler è pleonastico, o di sostegno ritmico delle immagini (efficace, senza dubbio, poiché il film, come molti altri di Russel, è in gran parte montato sulla musica), oppure di generica evocazione emozionale, o ancora di "volgare" visualizzazione ~~del~~^{del} contenuto del brano proposto, come nel caso del Kindertotenlied Mit diesem Wetter.