

## Dalla 'compilazione d'autore' al 'poema lirico-sinfonico' La musica per la versione sonorizzata di *Cabiria* (1931)

Emilio Sala  
(Università degli Studi di Milano, Italia)

**Abstract** Musical accompaniment of films entered a new era as a dramaturgic practice in 1914, thanks to the world-wide success of *Cabiria*. Giovanni Pastrone's 'Dannunzian' film played an important role in the creation of moving picture orchestras and synchronised scores. Manlio Mazza's compiled score paved the way to the comparable orchestral accompaniment of D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915), written by Joseph Carl Breil. Nevertheless, scholars have paid insufficient attention to Mazza's score, which has been overshadowed by the famous *Sinfonia del fuoco* by Ildebrando Pizzetti. The latter has been frequently associated with the sacrificial scene in the temple of Moloch and, thus, has been used in modern exhibitions of the film. Despite this spread interpretation, it is important to note that Pizzetti did not write his symphony to score this scene. The misunderstanding leading to this association is due on the one hand to an aesthetic assumption, perhaps a bias, against the practice of compiled scores and, on the other, to some incomprehension concerning the restoration process of this film. In this article I re-examine the *vexata quaestio* of the relationship between the film and Pizzetti's *Sinfonia del fuoco*, by analysing the 1931 sound reissue of *Cabiria*, which featured a newly composed score by Luigi Avitabile and José Ribas. The latter's accompaniment of the temple of Moloch scene, including a chorus and a baritone soloist (as in the *Sinfonia del fuoco*), explains beyond any reasonable doubt the origin of the misplacement of Pizzetti's piece, and why it has dragged on for so long.

**Sommario** 1 La *Sinfonia del fuoco*: persistenza di vecchi equivoci. – 2 Le musiche per la versione sonorizzata.

**Keywords** Musical Dramaturgy. Film music. Silent cinema. Early sound cinema.

La forte luce chiaroscurale è impressa dal basso, così come la posa prevalente di tre quarti del cantore e del coro mentre esalta il profilo delle labbra, facendo gustare feticisticamente il sincronismo labiale, traduce al tempo stesso la bocca in un buco nero oscuro su cui galleggiano le invocazioni cantate.  
(Paola Valentini 2006, 269)

Il mio lavoro musicologico sul più celebre e studiato film muto italiano, *Cabiria*, di cui esistono – com'è noto – due versioni curate dal suo 'vero autore' Giovanni Pastrone, la prima muta (1914) e la seconda sonorizzata

DOI 10.14277/2421-292X/AdA-4-17-11

Submission 2016-12-17 | Acceptance 2017-05-17

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

(1931), iniziò dieci anni fa quando presentai una relazione sulla drammaturgia musicale di questa «visione storica» al convegno *All'ombra dell'opera. Musiche per la scena al tempo di Leoncavallo* (Locarno, 2-3 settembre 2006), i cui atti non videro mai la luce. L'assunto principale di quel mio intervento era il seguente: più che insistere sui tanti problemi (filologici, storiografici, estetici) che la *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti porta con sé, bisognerebbe studiare più a fondo la partitura compilata e arrangiata da Manlio Mazza che venne utilizzata per accompagnare tutto il film di Pastrone e che presenta numerose scelte musicali drammaturgicamente orientate. Il ri-uso di musica preesistente, non solo nel cinema, oltre a essere un fenomeno di costume con ampie implicazioni sociologiche, può essere riletto (e rivalutato) anche nell'ottica della drammaturgia musicale.<sup>1</sup> D'altronde, senza voler ridimensionare il rapporto tra Pizzetti e d'Annunzio (e anzi condividendo la sensazione di 'occasione mancata' connessa al rifiuto di Ildebrando da Parma di comporre una partitura originale che fungesse da accompagnamento musicale del film), bisogna dire che anche il lavoro compilatorio di Mazza può essere associato almeno a un lato dell'attività del Vate – segnatamente allo «spirito industriale dannunziano», già tematizzato da Adriana Guarnieri Corazzol nel suo libro del 1990 (Guarnieri Corazzol 1990, 67). Secondo quest'ultima, le pratiche di adattamento rielaborazione variazione riciclaggio rimediazione (ecc.) sono una delle caratteristiche dominanti dell'arte dannunziana – «arte del *contrafactum* intesa in una con la creatività, contro la poetica dell'*opus*, dell'opera d'arte come invenzione originale» (67). Si tratta di una posizione critica che non può non essere associata alla «vocazione prefilmica» di d'Annunzio (Isgrò 2010, 39), com'è stata recentemente definita, tutta intesa verso nuove forme di drammaturgia musicale nel cui contesto va collocata anche l'esperienza di *Cabiria*. A questo proposito appare fondamentale l'intervista che l'Immaginifico fece pubblicare col titolo «A colloquio con d'Annunzio. Una forma nuova del dramma. L'attrazione del cinematografo. "Cabiria". Nuovi lavori» – intervista che apparve sul *Corriere della sera* del 28 febbraio 1914 poche settimane prima della *première* di *Cabiria* (18 aprile 1914). In essa si discute tra l'altro della «crisi della 'parola' nel teatro» e della nuova funzione che in questo quadro assumono la pantomima e la musica: «I migliori spettacoli recenti – quelli in cui si

1 Alle implicazioni sociologiche si potrebbero aggiungere quelle didattiche. Come riportato da Kathryn Kalinak, non è raro trovare nella stampa dell'epoca riferimenti al fatto che la pratica di accompagnare le proiezioni cinematografiche con brani di musica classica avrebbe contribuito a diffondere quest'ultima presso il grande pubblico. Per esempio, in un periodico americano del 1917, si legge che il cinema accompagnato dalla musica classica era anche l'occasione «for the man in the street to come into an appreciation of good music»: «Preparing Programs for Photoplay Accompaniments», *Dramatic Mirror*, 27 ottobre 1917, citato in Kalinak 1992, 61.

manifesta una qualche ricerca nuova – non sono se non azioni mimiche accompagnate dalla sinfonia e talvolta dal coro».<sup>2</sup>

## 1 La *Sinfonia del fuoco*: persistenza di vecchi equivoci

Tra le varie e (credo di poter dire) importanti nuove acquisizioni che l'analisi della partitura di Manlio Mazza mi ha consentito di rendere pubbliche, oltre alla valorizzazione in senso drammaturgico del lavoro compilatorio (paragonabile ad altre tradizioni precinematografiche come quelle della *pantomime dialoguée* e del *ballet-pantomime*),<sup>3</sup> ce n'è una che giova riassumere in questa sede, anche perché essa non sembra essere stata recepita dalla comunità scientifica che si è occupata di *Cabiria* dal punto di vista musicologico (nonostante la mia ricerca sia stata pubblicata da tempo: cf. Sala 2014). Si tratta di un fatto tanto evidente quanto gravido di conseguenze: la partitura compilata e adattata da Mazza, dopo l'arcinoto 'gran rifiuto' di Pizzetti, accompagna *tutto* il film di Pastrone e comprende dunque anche la musica per la scena del Tempio di Moloch. Ciò significa che se volessimo inserire la *Sinfonia del fuoco* per accompagnare quella celebre sequenza, a parte gli insormontabili problemi di sincronizzazione spesso rilevati e su cui ritorneremo tra poco,<sup>4</sup> dovremmo tagliare tutto il nr. 5 della partitura di Mazza (corrispondente alle pagine 83-113 del primo volume) che attacca riciclando in versione strumentale il famoso Coro delle furie «Chi mai dell'Erebo» tratto dall'*Orfeo* di Gluck. Orbene, tale partitura, di cui si conserva un unico testimone per orchestra completa in tre volumi presso la Bibliomediateca «Mario Gromo» del Museo Nazionale del Cinema di Torino, è da considerarsi alquanto autorevole: essa riporta infatti sul retro della copertina del primo volume, aggiunta a matita, l'indicazione «F. Seveso[, ] Teatro Lirico 1914» – potrebbe insomma corrispondere alla partitura effettivamente utilizzata dal direttore

2 Questo passo, così come molti altri dell'intervista, verranno ripresi da d'Annunzio nell'articolo «Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione», pubblicato sul *Corriere della sera* del 28 novembre 1914, ora in d'Annunzio 2003, 2: 669 (vedi anche la densa nota di commento di G. Zanetti alle pagine 1685-9). Per un'importante contestualizzazione di questi due interventi di d'Annunzio, si veda Prono 2014.

3 Per la drammaturgia musicale della 'compilazione d'autore' nell'ambito della *pantomime dialoguée* e del *ballet-pantomime*, si vedano Sala 2009 e 2015.

4 Per esempio da Sergio Miceli 2009, 105-6. Ma già vent'anni prima Paolo Cherchi Usai, che pure (come tutti a quel tempo) non prende neppure in esame l'ipotesi che la musica di Pizzetti possa non essere stata composta per accompagnare la scena del Moloch, sottolinea come «no recent showing of *Cabiria* with the original vocal and orchestral accompaniment has been able to synchronize, without making cuts in the score, the sequence of the sacrifice to Moloch (in which the priest sing their cruel hymn to the god) with the choir and instrumental portions of Ildebrando Pizzetti's *Sinfonia del fuoco*» (Cherchi Usai 1988, 162).

d'orchestra (il maestro Ferdinando Seveso, appunto) in occasione della *première* milanese.<sup>5</sup>

D'altra parte il Coro delle furie in do minore, che compare per la prima volta nel tempio di Moloch, ritornerà più volte, a mo' di reminiscenza, nel corso dell'azione. Due esempi basteranno a illustrare questa tecnica del 'ritorno musicale' drammaturgicamente motivato. Fulvio Axilla, raccolto esanime sulle coste siciliane dopo il fallito assedio di Siracusa, viene portato nella casa del patrizio Batto. Dopo essersi ripreso, egli racconta di come salvò una bambina romana (che Batto e sua moglie subito riconoscono essere la loro diletta figlia) nel tempio del dio Moloch a Cartagine e di come poi perse le tracce della piccola. Durante questa scena la musica rievoca appunto il Coro delle furie con l'effetto di reminiscenza di cui sopra. Ma ancora più interessante drammaturgicamente è la ripresa del Coro in versione strumentale durante *Il sogno di Sofonisba* (nr. 21 della partitura). Il suo tema viene infatti esposto in 'pianissimo' da violoncelli e contrabbassi con valori raddoppiati, rallentatissimo (da battersi in sei!), trasposto in re minore e accompagnato solo da un rullo di timpano sulla tonica, a mo' di pedale. L'effetto è quello di una musica che, come un 'incubo musicale', ci introduce nello stato mentale del personaggio, per altro visualizzato in sovraimpressione, fino a che Sofonisba non si risveglia di soprassalto.<sup>6</sup> Ovvio che, se si utilizza la *Sinfonia del fuoco* per accompagnare la sequenza del tempio di Moloch, questi due richiami interni non solo risultano depotenziati, ma perdono completamente il loro senso.

Ma c'è di più. Sergio Miceli, che considera la *Sinfonia del fuoco* come musica d'accompagnamento della scena del Moloch, si stupisce del fatto che il momento del salvataggio di Cabiria non riceva la benché minima at-

5 Ad avvalorare questa ipotesi sono vari segni a matita (tagli, ritornelli, precisazioni di carattere esecutivo) presenti nella partitura. Sulla questione non posso che rinviare ancora una volta a Sala 2014. Ricordo che la prima proiezione di *Cabiria* (18 aprile 1914) ebbe luogo contemporaneamente al Teatro Vittorio Emanuele di Torino (direttore M. Mazza) e al Teatro Lirico di Milano (direttore F. Seveso). Della musica di Mazza esiste anche una versione per piccola orchestra, conservata in parti staccate (incomplete) presso la Biblioteca del Collegio San Giuseppe di Torino, di cui si è occupato Marco Targa, presentando un *paper* ancora inedito, «La partitura per piccola orchestra delle musiche di Manio Mazza per il film *Cabiria* (Pastrone 1914): varianti e problemi di sincronizzazione», alla giornata di studio *L'immaginario della Vestale nel cinema muto italiano degli anni '10* (Jesi, Fondazione Pergolesi Spontini, 12 ottobre 2013). Targa è anche autore di un importante articolo, «La prassi della composizione musicale nel cinema muto italiano», in corso di stampa presso la rivista *Musica e Storia*.

6 La didascalia della battuta 10 («lunga [la corona] fino al sollevarsi del Nume»), incongrua rispetto alla versione definitiva della scena, si riferisce chiaramente a un primo *tourne* - poi scartato - del sogno, in cui il Moloch alato, a figura intera, a un certo punto si alzava e sembrava voler aggredire Sofonisba; su questa 'variante genetica', vedi Bertetto 2006 (l'immagine scartata, corrispondente alla didascalia presente nella partitura di Mazza, è a pagina 104). Ciò significa tra l'altro che Mazza ha messo a punto la sua partitura utilizzando una versione non ancora definitiva del film.

tenzione da parte di Pizzetti: «anzi, coincide con un momento di passaggio fra la *crescendo* accordale del coro e la ripresa del *p* del moto imitativo, producendo una plateale caduta di tensione e una dissociazione totale dell'evento» (Miceli 2009, 105). Inutile dire che invece nella partitura di Mazza questo punto culminante dell'intera sequenza viene messo musicalmente in bella vista. Come si legge nel luogo corrispondente della partitura (pagina 86 del primo volume), il direttore d'orchestra deve sospendere il Coro delle furie ritornellato «nel momento in cui Maciste prende Cabiria e attaccare subito il periodo seguente», ovvero un Agitato molto che sfocia nel Vivace della famosa Danza delle furie in re minore composta da Gluck per il ballo pantomimico *Don Juan* coreografato da Angiolini (1761) e poi riciclata per l'*Orphée* parigino (1774). Perché allora sostituire un brano (quello di Mazza) che è perfettamente sincronizzabile al film con un altro (quello di Pizzetti) che non si riesce ad adattare alla scena in quanto con tutta evidenza non venne composto per accompagnarla?<sup>7</sup> Nella sequenza del Tempio di Moloch, tutte le inquadrature che riguardano i sacerdoti che cantano (compresa la celebre mano che si apre) – come ha definitivamente dimostrato il restauro compiuto nel 2006 da João de Oliveira per conto del Museo Nazionale del Cinema di Torino – vennero girate da Pastrone per la versione sonorizzata del 1931 (De Oliveira 2006 e Dagna 2013).

Purtroppo nel precedente restauro (1995), invece, sempre a cura della stessa benemerita istituzione, vennero mantenute, come se appartenessero alla versione del 1914, le inquadrature del palco dei sacerdoti che cantano l'invocazione al dio. Questo ha ingenerato numerosi equivoci anche perché nel frattempo si ebbero importanti riproposte del film col recupero delle partiture sia di Mazza sia di Pizzetti. Nel 1982 *Cabiria* venne ripresa alla Town Hall di New York con l'orchestra dal vivo che eseguiva le musiche originali (di Mazza e Pizzetti) curate dal direttore d'orchestra Peter Randall.<sup>8</sup> Pochi anni dopo è uscito un video della Kino, prima in VHS (1990) poi in DVD (2000), nelle cui note di copertina si legge: «This Kino on Video edition was mastered from a première quality 35mm print at the corrected projection speed. The piano soundtrack, performed by Jacques Gauthier, is adapted from the original 1914 score».<sup>9</sup> Un adattamento invero molto libero e 'impasticciato', che anticipa la *Sinfonia del fuoco* in versione abbreviata nei titoli di testa, la esegue poi per intero, naturalmente in versione strumentale, durante la scena del Tempio di Moloch e la rievoca

7 Dato il sentimento di stima e riconoscenza che ho sempre nutrito nei confronti del compianto Miceli, ricordo di avergli scritto nel settembre 2012 per inviargli in anteprima il testo del mio articolo (non senza una certa inquietudine dato il carattere talvolta spigoloso di Sergio). Non ho certo dimenticato la sua risposta che univa alla più adamantina onestà intellettuale un'affettuosa complicità culturale di cui ancora mi commuovo.

8 Per una recensione di questo evento, si veda Savero 1982.

9 Il DVD, dalle cui note di copertina ho tratto la mia citazione, porta il numero di etichetta K 187.

pure durante il Sogno di Sofonisba. Nel 1992 è stata la Radiotelevisione della Svizzera italiana (RSI) ad approntare un'influente versione video di *Cabiria* (1992), a cura di Carlo Piccardi, in cui la sequenza del Tempio di Moloch era ancora una volta accompagnata dalla musica della *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti. Per citare le parole dello stesso Piccardi,

è da notare che, in rapporto all'apparizione della figura del gran sacerdote sullo schermo, non solo è possibile garantire con relativa facilità la simultaneità del canto del baritono solista, ma addirittura la sua sincronizzazione con il movimento labiale. Inoltre è significativo che ciò sia possibile anche riguardo alla parte corale, nella misura in cui la spettacolarità delle immagini è arricchita da un coro di sacerdoti che in secondo piano ma visibilmente mostrano di cantare a battuta e nella giusta alternanza rispetto al pontefice. (Piccardi 2007, 33)<sup>10</sup>

Quello del *lip-sync* è naturalmente un falso problema che verrà chiarito spero definitivamente nel prossimo paragrafo. Resta il fatto che recentemente la posizione di Miceli e Piccardi è stata ribadita fuori tempo massimo anche da Roberto Calabretto (2015 e 2016) che sorprendentemente, dopo aver già dedicato uno studio alla *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti (Calabretto 2006), ritorna sull'argomento da una parte - sulla scorta di un utile ma dilettesco lavoro di Ermanno Comuzio (2006) - ritrovando nella partitura di Mazza brani inesistenti (di Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns ecc.)<sup>11</sup> e dall'altra, per ciò che riguarda Pizzetti, sottolineando una ancora più inesistente «preoccupazione del compositore di assecondare lo scorrimento delle immagini del film» (Calabretto 2015, 80).

Ma allora dove dobbiamo collocare la *Sinfonia del fuoco*? A questo interrogativo ho cercato di rispondere nel mio lavoro cui ho già più volte rinvio (Sala 2014). La *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti è un ingrediente del tutto esterno/estraneo al film (anche dal punto di vista stilistico). Se la si vuole eseguire bisogna farlo in assenza della rappresentazione filmica. Nel restauro del 2006 è stato scelto di eseguirla come *ouverture* dell'intero film (un'opzione legittima e corrispondente con ogni probabilità a quanto avvenne in occasione della *première* come si evince da alcune testimonianze giornalistiche). Nondimeno è evidente che il brano di Pizzetti si riferisce alla scena del Tempio di Moloch e che dunque sarebbe più sensato ed ef-

<sup>10</sup> Piccardi era presente al convegno di Locarno che ho citato in apertura e nella discussione successiva al mio paper intervenne per cercare di dimostrare l'impossibile - cioè l'idea di una *Sinfonia del fuoco* sincronizzata alle immagini del film (immagini che per altro non esistevano nel 1914).

<sup>11</sup> Nel mio articolo citato (Sala 2014), ignorato da Calabretto, si trova in appendice un elenco dei brani preesistenti riciclati da Mazza - elenco che avevo per altro distribuito a mo' di *hand-out* già nel convegno di Locarno del 2006.

ficace eseguirla o riprenderla anche a mo' di preludio di quella sequenza. D'altra parte, mi sembra che lo stesso Silvio Alovio abbia indirettamente suggerito questa opzione nel suo importante contributo del 2006: «Un dato certo è che nel manoscritto originale delle didascalie dannunziane il testo dell'invocazione è a parte e non rientra nella numerazione delle didascalie stesse (Pastrone, tra la didascalia 19 e la 20, aggiunge a mano una scritta: "Invocazione-Sinfonia")» (Alovio 2006, 33). Non è questo un «dato certo» assai rilevante? Il fatto che d'Annunzio abbia collocato il testo dell'invocazione come se fosse un intermezzo evocativo tra la prima e la seconda parte dell'atto I presuppone la presenza della *Sinfonia del fuoco* come preludio della scena del Tempio di Moloch (e la chiosa di Pastrone pare confermarlo). Vorrei riportare una considerazione aggiuntiva tratta ancora una volta dalla partitura di Mazza: in essa, alla fine del nr. 4, è presente (per quanto poi cancellata) un'indicazione vergata con la matita blu che recita: «Sinfonia e poi seconda parte» (82). Si tratta di una testimonianza preziosa che ci conferma l'avvenuta collocazione del brano pizzettiano *anche a mo' di preludio della sequenza del Tempio di Moloch* e che corrobora il nostro assunto - e cioè che sia proprio quello il luogo più pertinente ed efficace per eseguire (eventualmente) la *Sinfonia del fuoco*.

## 2 Le musiche per la versione sonorizzata

All'inizio dell'anno 1931, in data 8 febbraio, Pastrone scrive una lunga e interessante lettera a d'Annunzio per annunciargli la prossima uscita della versione sonorizzata di *Cabiria*. In questa lettera (riprodotta integralmente in Cherchi Usai 1986, 85-8), ampiamente retrospettiva e alquanto nostalgica, si parla diffusamente dei problemi legati alla sonorizzazione del film: «Oggi che il progresso elettro-meccanico ha fugate le orchestre dalle sale cinematografiche, si imponeva la "sonorizzazione sincrona" alla proiezione, pena di riaffrontare il giudizio del pubblico in condizioni nettamente sfavorevoli» (86). Scartato per ragioni tecniche «il sistema fotofonico» (*sound on film*), Pastrone si rivolge a «una giovane casa editrice» (la milanese Casa editrice musicale di Cesare Andrea Bixio) con la quale mette a punto un nuovo sistema di *sound on disc* (Bixiophone) capace di sfidare lo standard internazionale della Vitaphone che prevedeva dischi a 33 e 1/3 giri al minuto abbinati a proiettori a 24fps. Fu così, per esempio, che la versione sonorizzata (*sound on disc*) del famoso *Panzerkreuzer Potemkin* (1930) venne proiettata alla velocità di 24fps alterando alquanto l'originale che scorreva assai più lentamente, a 18fps - tra l'altro costringendo il compositore Edmund Meisel a rimettere mano alla sua partitura (sulla questione, si veda Tode 2005). Pastrone riuscì invece a far girare i dischi del Bixiophone a 27 giri e 1/2 al minuto «in modo da garantire la conservazione dell'antica scansione del proiettore a 16 fotogrammi al secondo» (Va-



Figura 1. Cabiria (1931), disco nr. 3 (quello che contiene la *Sinfonia del fuoco* di Luigi Avitabile). Torino, Bibliomediateca «Mario Gromo» (Museo Nazionale del Cinema)



Figura 2. Cabiria (1931), «disco campione» nr. 3. Torino, Bibliomediateca «Mario Gromo» (Museo Nazionale del Cinema)

lentini 2006, 265).<sup>12</sup> Risultato: «*Cabiria* è oggi dotata di musica originale, riprodotta in tanti dischi gramofonici [sic] non secondi ai migliori esteri; è il primo film sonorizzato con tale sistema in Italia» (lettera di Pastrone a d'Annunzio, in Cherchi Usai 1986, 86). Presso la Bibliomediateca «Mario Gromo» del Museo Nazionale del Cinema di Torino sono conservate varie serie dei 7 dischi (incisi sui due lati) corrispondenti ai 14 rulli del film. Tali dischi di ceralacca (con un diametro di 16 pollici = 404 mm), in buono stato di conservazione, sono riconducibili a due tipologie: una è quella dei dischi già pronti per la vendita (fig. 1), con l'etichetta che tra l'altro indica le 40 «audizioni» dopo le quali, data la fragilità della ceralacca, sarebbe stato meglio sostituire il disco; l'altra è quella dei «dischi campione» fuori commercio e dunque privi di etichetta (fig. 2). Si tratta naturalmente di fonti preziosissime, che sono già state utilizzate per il restauro del 2006 (nel quale, oltre a una ricostruzione non ancora definitiva della versione del 1914, venne restaurata la versione sonora del 1931 attraverso l'acquisizione digitale dei dischi Bixiophone e la loro risincronizzazione ai 14 rulli del film). Purtroppo allo stato attuale è impossibile, sia per ragioni tecniche sia per ragioni di conservazione, ascoltare i dischi conservati a

12 A dire il vero, Pastrone optò per un compromesso: ridusse la velocità dei «dischi gramofonici» per poter proiettare il film a 20 fps (De Oliveira 2006, 56). Sull'etichetta dei dischi del 1931 si legge inoltre che essi sono «da girarsi a 28 giri [non 27 ½] al minuto primo» (si veda la fig. 1).

Torino. Il presente lavoro si basa perciò sulla versione sonora del film così come è stata messa a punto dal restauro del 2006.

La musica originale di cui parla Pastrone venne composta «da due valenti maestri», Luigi Avitabile e José Ribas, a quanto si sa collaboratori abituali di Bixio (Comuzio 2006, 254). Una riduzione per pianoforte della loro partitura è conservata negli archivi della SIAE (protocollata col nr. 28896 e datata 16 settembre 1931).<sup>13</sup> Essa comprende 14 fascicoli corrispondenti ai rulli del film e ai dischi di cui s'è detto – salvo qualche incongruenza tra quello che si legge nello spartito e quello che si ascolta nel film.<sup>14</sup> Contestualmente Pastrone cercò di recuperare anche la *Sinfonia del fuoco*, ma Pizzetti, dopo varie tergiversazioni, ancora una volta si tirò indietro. «All'ultimo mi scrisse esprimendomi il desiderio di veder soppressa 'La sua vecchia sinfonia', autorizzandomi a sostituirla. Con vivo rammarico non mi è restato che rinunciare ad un tanto complemento, che dovevo al Suo prezioso interessamento. E di darLe notizia della perdita, me ne faccio un premuroso dovere» (lettera di Pastrone a d'Annunzio, in Cherchi Usai 1986, 87). A sostituire la *Sinfonia del fuoco* avrebbe provveduto Luigi Avitabile nel modo che vedremo fra poco. Dunque nella nuova versione sonorizzata di *Cabiria* si passa da una musica composta secondo i principi della «Potpourripraxis» (per citare il celebre *Allgemeines Handbuch der Film-musik*),<sup>15</sup> per quanto d'autore e artisticamente/drammaturgicamente impegnata, a «un apposito poema lirico-sinfonico» (per citare ancora la lettera di Pastrone a d'Annunzio, in Cherchi Usai 1986, 87). In un certo senso attraverso questo passaggio Pastrone riuscì a realizzare la sua idea iniziale che il primo rifiuto di Pizzetti aveva vanificato – quella di dotare *Cabiria* di una musica tutta originale. Passaggio che non va però inteso in senso troppo evolutivo o teleologico. Di solito si fa coincidere l'esigenza di musica originale (che, con la sua ricerca di 'integrazione narrativa', segna la fine del 'cinema-attrazione') con la presenza crescente di partiture cinematografiche composte *ex novo* negli anni '10 e '20. Ma la pratica della compilazione o del riciclaggio musicale resta comunque, lungo tutto il periodo del muto, quella più diffusa e significativa. *Repetita iuvant*: a essa dovremmo dedicare una maggiore attenzione, anche musicologica.

La prospettiva storiografica che oppone il 'cinema d'attrazione' a quello dell'«integrazione narrativa» è stata inaugurata dal citatissimo articolo di Tom Gunning (1986). Tale binomio oppositivo pone l'accento sulla discon-

13 Una fotocopia di tale riduzione si trova anche presso la Bibliomediateca «Mario Gromo» di Torino. Ricordo che la prima proiezione del film venne effettuata al cinema Odeon di Milano, l'8 aprile 1931.

14 Tali incongruenze si potranno meglio analizzare quando sarà possibile ascoltare i dischi di cui s'è detto.

15 Becce, Erdmann 1927, 1: 7. Mi riferisco al quinto capitolo («Illustration, Autorenillustration, Komposition?») dell'ampia trattazione introduttiva intitolata «Musik und Film».

tinuità - all'interno del cinema delle origini - tra una fase (prima del 1906 ca.) in cui lo spettacolo filmico è incentrato sulla presenza di momenti di 'attrazione' e una fase (tra il 1906 e il 1915 ca.) in cui il film si pone al servizio della storia da raccontare (seguendo un processo di narrativizzazione-istituzionalizzazione). Ma da un punto di vista musicologico quello che mi interessa maggiormente è la possibilità di distinguere, con Martin Miller Marks, tra una «music of attractions» e una «music of narrative integration» (Marks 1997, 61). Prendendo in esame le musiche per alcune dimostrazioni del Bioscop di Max Skladanowsky (Berlino, 1895-1896), Marks sottolinea come esse siano vicine alle caleidoscopiche ed eterogenee compilazioni del *music hall* e di molto cinema delle 'attrazioni'. Ben diverso il caso di una partitura organica e coerente come quella di Saint-Saëns per *L'assassinat du duc de Guise* (1908), che riprende (a mo' di 'integrazione narrativa') «some of nineteenth century's most complex styles of dramatic music, as well as various styles of pantomime and melodrama» (61). Tuttavia la pratica compilatoria (che come dicevo ha una lunga storia precinematografica alle spalle) non decresce affatto dopo il 1906 (o il 1908) e può essere presa molto sul serio dal punto di vista drammaturgico-narrativo (come deve essere preso sul serio l'uso non solo attrattivo della musica preesistente nel cinema sonoro). D'altronde è assai comune una combinazione a diversi gradi tra i due principi. La musica del 1914 compilata da Mazza contiene anche brani originali da lui composti e magari usati proprio a mo' di attrazione (come l'esotica *Marcia nel deserto* compresa nel nr. 13 e poi ripresa anche come nr. 15 della partitura). Lo schema "musica compilata = *music of attractions* / musica originale = *music of narrative integration*" non va considerato troppo alla lettera, in un modo troppo rigido. Concordo in pieno con quanto Malte Hagener ha sostenuto rileggendo l'articolo di Tom Gunning:

The change around 1906 - the alleged shift from attraction to narrative integration - should not be conceptualized as a jerky and mutually exclusive switch from one position to another, but rather as a slow, but constant sliding on a continuum in which the dominance of one term over the other imperceptibly gave way; what has remained stable in this transition is the mutual dependency and coexistence of both extremes. (Hagener 2006, 265-6)

Tornando alla partitura di Avitabile e Ribas, come già dicevamo, in essa si realizza - una ventina di anni dopo - l'idea originaria di Pastrone: quella di accompagnare il suo film con una musica composta *ad hoc*. Egli girò, vale la pena ribadirlo, alcune importanti e celebri nuove inquadrature per l'episodio del Moloch e affidò il commento musicale di quest'ultimo a Luigi Avitabile che chiaramente scrisse il suo pezzo tenendo presente l'impianto della *Sinfonia del fuoco* pizzettiana - dunque una cantata per basso/baritono, coro a quattro voci e orchestra che, dopo una lunga in-

roduzione strumentale, intona la dannunziana *Invocazione a Moloch*.<sup>16</sup> È come se Pastrone avesse voluto ‘vendicarsi’ della mancata concessione di Pizzetti all’utilizzo del suo pezzo commissionandone un altro del tutto simile e riconfigurando la sua sequenza cinematografica per sfruttare al meglio il nuovo sistema di sincronizzazione meccanizzata – in particolare, naturalmente, il *lip sync* del coro e del basso/baritono solista. Questo spiega, *à rebours*, la ragione dell’alto grado di compatibilità tra il pezzo di Pizzetti e la nuova sequenza del Moloch. La *Sinfonia del fuoco* di Avitabile (disco nr. 3) corrisponde al pezzo più ‘modernista’ dell’intera partitura, ma è anche un *tableau* spettacolare a sé stante (come ce ne sono tanti nel film) e si relaziona alla scena che accompagna secondo i modi ‘mostrativi’ della *music of attractions*. Il fatto che, come avviene nella *Sinfonia del fuoco* pizzettiana, Avitabile non riporti nessuna alterazione in chiave (caso unico in tutta la partitura) la dice lunga sulla programmatica assenza in tale brano di una tonalità precisa: benché termini in Si maggiore, l’instabilità tonale vi regna infatti sovrana, in un contesto in cui i continui cambi di metro, i cromatismi, le scale esatonali e l’ossessiva presenza dei tritoni conferiscono al brano la tinta dominante. Bastino un paio di esempi per illustrare quest’ultima. Il primo è il ‘motto di Moloch’ che è un po’ il marchio principale di tutto il pezzo e che viene esibito fin dall’inizio.



Esempio 1. Luigi Avitabile, *Sinfonia del fuoco*, batt. 2-4

Le prime quattro note, disposte ‘a croce’ e col doppio tritono discendente, sottintendono la scala esatonale su cui poi si insiste nel prosieguo del discorso. Manca l’indicazione agogica ma l’andamento risulta solenne e alquanto scandito (da battersi ‘in quattro’). Il secondo esempio riguarda un altro motivo derivato dal precedente che interviene poco dopo e in cui però l’intervallo di tritono discendente è usato in un contesto cromatico invece che esatonale.

16 Il coro è a quattro voci (S, C, T, B), come in Pizzetti, anche se sullo schermo vediamo solo sacerdoti (e non sacerdotesse).



Esempio 2. Luigi Avitabile, Sinfonia del fuoco, batt. 40-43

Entrambi questi motivi vengono esposti all'inizio della scena del Tempio del Moloch, prima dell'attacco del Gran Sacerdote («Re delle due zone, t'invoco»), finalmente in perfetto *lip sync*. Un notevole spazio acquistano anche gli effetti di sincronizzazione meccanizzata di ambito extramusicale (sonoro e rumoristico). Dopo il ratto di Cabiria e la fuga sul tetto del tempio, si odono per esempio le urla lancinanti del sacerdote che Maciste getta nell'enorme braciere. Allo stesso modo si erano sentiti gli strepiti della folla nel momento in cui Maciste sottrae la piccola Cabiria al suo raccapricciante destino. Ma per fare riferimento a un *sound effect* puramente rumoristico e particolarmente efficace non si può non citare il momento in cui (disco nr. 8) Sofonisba lascia cadere la coppa che va in mille pezzi durante la scena del suo matrimonio con Siface, il re di Cirta, che il padre Asdrubale le ha imposto. D'altronde sono presenti, benché rarissime, anche delle parole che si percepiscono come tali. Ad esempio le grida disperate - «Cabiria! Cabiria!» - della madre della fanciulla durante l'eruzione dell'Etna (disco nr. 1).

Non c'è spazio per analizzare in modo approfondito la partitura di Avitabile e Ribas (rinvio tale analisi a un prossimo lavoro), ma essa va letta nel contesto delle poetiche cine-musicali che si svilupparono in Italia negli anni '10 e '20, contesto mirabilmente studiato da Carlo Piccardi (si vedano - oltre al già citato Piccardi 2006 e 2007 - anche Piccardi 1992 e 2004).<sup>17</sup> Dal punto di vista metodologico sarebbe importante però non isolare e neppure contrapporre in modo troppo binario, come dicevo più sopra, la composizione dalla compilazione: l'uso della musica preesistente è una pratica consustanziale al medium cinematografico. In fondo anche il rapporto tra la *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti e quella di Avitabile va considerato nell'ottica di una sorta di *remake* musicale con tanto di visualizzazione filmica di ciò che in un primo tempo era stato concepito a livello puramente evocativo. Molto importante sarebbe anche affrontare in una prospettiva più 'globale' l'eterogeneità delle pratiche musicali e sonore tanto del cinema muto quanto dell'*early sound cinema* - tenendo anche

<sup>17</sup> Nonostante la mia presa di distanze dal lavoro che Piccardi ha dedicato a *Cabiria*, va detto che gli studi di quest'ultimo - così come quelli di Miceli e di Calabretto - restano fondamentali per chiunque voglia anche solo avvicinarsi alla musica per film del cinema italiano.

conto della loro variabilità 'locale'. Come ha scritto recentemente Francesco Finocchiaro, «to this 'vertical' heterogeneity, intrinsic to the nature of the cinematic show within a performative and multimedial event, we have to add a kind of 'horizontal' heterogeneity provided by the extreme variability that was connected to the manifold geographic and cultural contexts» (Finocchiaro 2016, 41). *Cabiria* è stata anche in questo quadro un film fondamentale per la diffusione che ebbe a livello internazionale. La versione del 1931 venne esportata un anno dopo dalla società Coopéra Film in Francia e nei paesi francofoni ma con una nuova sonorizzazione. Quest'ultima venne così presentata in un manifesto dell'epoca: «Version sonore et chantée de G. Dini. Musique de Jules Mazellier. Synchronisation de Henri Gublier fils».<sup>18</sup> Ma è soprattutto la versione del 1914 che, come si suol dire, fece epoca. Il suo impatto al di là dell'oceano è stato riconosciuto e studiato anche a livello musicale da autori, come Gillian Anderson (2004) e Martin Marks (1997), che hanno svolto un ruolo fondamentale nella definizione del nuovo campo musicologico dei *film music studies* applicati al cinema muto. Purtroppo la partitura per la versione americana del film, messa a punto da Joseph Carl Breil tenendo conto anche di quella curata da Manlio Mazza, non sembra essere sopravvissuta. In effetti sarebbe di straordinario interesse poter svolgere un'analisi comparata di queste due compilazioni d'autore. Da quanto emerge dallo studio che Marks ha condotto sulle recensioni della *Cabiria* americana apparse sulla stampa periodica nel 1914 (Marks 1997, 104-8), Breil realizzò un suo ri-adattamento dell'adattamento italiano di Mazza dirigendolo con gran successo a Chicago, San Francisco e Los Angeles nell'estate 1914. I *film music studies* riguardanti il cinema muto e l'*early sound cinema* hanno ormai raggiunto l'età adulta ma resta ancora un immane lavoro da compiere tanto sul versante filologico e analitico quanto su quello della riflessione teorica e metodologica. Se son rose fioriranno.

18 Si veda il catalogo online della casa d'aste Versailles Enchères Perrin-Royère-Lajeunesse: <http://www.versaillesencheres.auction.fr/>.

**Bibliografia**

- Alovisio, Silvio; Barbera, Alberto (a cura di) (2006). *Cabiria & Cabiria*. Torino-Milano: Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro
- Alovisio, Silvio (2006). «Il film che visse due volte. *Cabiria* tra antichi segreti e nuove ricerche». Alovisio, Barbera 2006, 15-44.
- Anderson, Gillian (2004). «Musical Missionaries. 'Suitable Music' in the Cinema (1913-1915)». Miceli, Sergio (a cura di), «La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca». *Civiltà musicale*, 19(51-2), 173-89.
- Becce, Giuseppe; Erdmann, Hans (1927). *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. 2 Bde. Berlin: Schlesinger.
- Bertetto, Paolo (2006). «Gli out takes di *Cabiria* e i modi della messa in scena». Alovisio, Barbera 2006, 102-7.
- Calabretto, Roberto (2006). «La partitura del 1914 tra equivoci e malintesi». Alovisio, Barbera 2006, 232-42.
- Calabretto, Roberto (2015). «Tra equivoci e ripensamenti. Ildebrando Pizzetti e il cinema». *Musica/Realtà*, 1a parte, 26(108), 71-85.
- Calabretto, Roberto (2016). «Tra equivoci e ripensamenti. Ildebrando Pizzetti e il cinema». *Musica/Realtà*, 2a parte, 27(109), 63-71.
- Cherchi Usai, Paolo (1986). *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino: UTET.
- Cherchi Usai, Paolo (1988). «*Cabiria*, an Incomplete Masterpiece. The Quest for the Original 1914 Version». *Film History*, 2(2), 155-65.
- Comuzio, Ermanno (2006). «Le musiche di *Cabiria*; da Pizzetti-Mazza ad Avitabile-Ribas». Alovisio, Barbera 2006, 243-62.
- Dagna, Stella (2013). «Il restauro di *Cabiria*». Filipovic, Aleksandra; Troiano, Williams (a cura di), *Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale*. Roma: Edizioni scientifiche Fidei Signa, 394-403.
- D'Annunzio, Gabriele (2003). *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. 2. A cura e con una introduzione di Annamaria Andreoli; testi raccolti e trascritti da Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- De Oliveira, João (2006). «*Cabiria*, una nuova sfida per il restauro». Alovisio, Barbera 2006, 54-61.
- Finocchiaro, Francesco (2016). «The *Vindobona Collection* of the Universal Edition». *Music and the Moving Image*, 9(3), 38-56.
- Gunning, Tom (1986). «The Cinema of Attraction. Early Cinema, its Spectator and the Avant-Garde». *Wide Angle*, 8(3/4), 63-70.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Hagener, Malte (2006). «Programming Attractions. Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920s and 1930s». Strauven, Wanda (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 265-79.

- Isgrò, Giovanni (2010). «La vocazione filmica di Gabriele d'Annunzio». *Il castello di Elsinore*, 23(61), 39-76.
- Kalinak, Kathryn (1992). *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Marks, Martin Miller (1997). *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Miceli, Sergio (2009). *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*. Milano-Lucca: Ricordi-LIM (Le Sfere).
- Piccardi, Carlo (1992). «Mascagni e l'ipotesi del 'dramma musicale cinematografico'». Miceli, Sergio (a cura di), *Musica & cinema = Atti del convegno internazionale di studi* (Siena, 19-22 agosto 1990). Firenze: Leo S. Olschki, 453-97. Chigiana 42.
- Piccardi, Carlo (2004). «Pierrot al cinema. Il denominatore comune dalla pantomima al film». Miceli, Sergio (a cura di), «La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca». *Civiltà musicale*, 19(51-2), 35-139.
- Piccardi, Carlo (2006). «*Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata*. Incunaboli della corralità nel cinema». *Musica/Realtà*, 1a parte, 17(81), 19-59.
- Piccardi, Carlo (2007). «*Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata*. Incunaboli della corralità nel cinema». *Musica/Realtà*, 2a parte, 18(82), 25-69.
- Prono, Franco (2014). «*Cabiria* Between Dannunzianism and Culture Industry». Colturato, Annarita (ed.), *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*. Torino: Kaplan, 51-71.
- Sala, Emilio (2009). «Musique et dramatisation dans la *pantomime dialoguée*. Le cas del *L'Homme au masque de fer* (1790)». Waeber, Jacqueline (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*. Bern: P. Lang, 215-29.
- Sala, Emilio (2014). «For a Dramaturgy of Musical Reuse in Silent Cinema. The Case of *Cabiria* (1914)». Colturato, Annarita (ed.), *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*. Torino: Kaplan, 73-109.
- Sala, Emilio (2015). «Per una drammaturgia del ri-uso musicale nel *ballet-pantomime*. Il caso di *Nina ou la folle par amour* di Persuis (1813)». Altenburg, Detlef et al. (Hrsg.), *Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons*. Sinzig: Studio Verlag, 189-216.
- Savero, Richard (1982). «*Cabiria*. Silent Epic from Italy, on Town Hall Screen». *New York Times*, 7 maggio 1982.
- Tode, Thomas (2005). «Un film en peut cacher un autre. À propos des différentes versions du *Cuirassé Potemkine* et de la réapparition de la mise en musique d'Edmund Meisel». *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 47, 38-76.
- Valentini, Paola (2006). «Il sistema Bixiophone». Alovio, Barbera 2006, 263-71.

