

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
CORSO DI LAUREA DAMS: DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA
MUSICA E DELLO SPETTACOLO

TESI DI LAUREA

**SONORIZZAZIONI E POST-SONORIZZAZIONI
NELLE EDIZIONI E RIEDIZIONI
DEL FILM**

Das Cabinet des Dr. Caligari

Relatore: Dott. Roberto Calabretto

Correlatore: Dott. Simone Venturini

Laureando: Cristiano Biz

ANNO ACCADEMICO 2004-2005

INDICE

PREMESSE	1
I. INTRODUZIONE	
Breve introduzione storica sulla musica nel film muto	5
<i>Das cabinet des Dr. Caligari</i> e Giuseppe Becce	8
Il <i>Caligari</i> delle <i>première</i> internazionali	16
II. COMPOSITORI, INTERPRETI ED EDIZIONI PUBBLICATE	27
III. EDIZIONI E COMPOSIZIONI ESAMINATE	
1. Giuseppe Becce	37
2. Giovanni Renzo	48
3. Edison Studio	52
4. Mark Dresser	61
5. In the Nursery	65
IV. CONCLUSIONI	73
V. RINGRAZIAMENTI	74
VI. BIBLIOGRAFIA	
TESTI	77
FILMOGRAFIA	82
DISCOGRAFIA	83
SITOGRAFIA	84
APPENDICE	87

PREMESSE.

Non è difficile imbattersi, nel variegato panorama audiovisivo attuale, in una schiera di edizioni e riedizioni che propongono le più disparate versioni, re-interpretazioni, revisioni, restauri, rimasterizzazioni di un medesimo film. Certo, ci viene offerta la possibilità di scegliere e di soddisfare il nostro desiderio di conoscenza attingendo all'edizione che più riteniamo consona e convincente alle nostre esigenze, anche se il discriminante tra edizione ed edizione nel mercato cinematografico, è nella maggior parte dei casi, di natura economica: il tipo di supporto, la qualità stessa del supporto utilizzato, gli eventuali contenuti extra o le eventuali peculiarità, ora avvalorano l'edizione di esclusivi privilegi, ora la fanno scendere nel "limbo" delle versioni economiche.

Qualora l'opera in questione sia un film muto, il discorso si fa più complesso e delicato: la "legittima" opportunità degli editori di vestire, addobbare, ricamare e, sempre più frequentemente, assestare la pellicola con processi restaurativi, si fa necessità nel momento in cui bisogna provvedere alla pellicola un commento musicale. Come vedremo infatti nel corso dell'elaborato, l'esigenza di addurre un accompagnamento musicale o, in generale, sonoro al film muto non è solo suggerita da attuali strategie editoriali, ma è sempre stata un prerogativa categorica fin dalla nascita del cinema stesso. Il peso specifico, quindi, di un determinato commento musicale a supporto del muto, costituisce un ulteriore elemento di distinzione, valorizzazione e individualità tra le edizioni, in grado di rendere efficacemente più coinvolgente ed avvolgente la proiezione, ma anche di causare imbarazzanti rimaneggiamenti che pregiudicano parzialmente o, addirittura, stravolgono completamente il senso estetico ed interpretativo dell'opera stessa.

Ho scelto di ricercare ed esaminare, in questo progetto di tesi, le edizioni, ri-edizioni, sonorizzazioni e post-sonorizzazioni del celebre film di Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari*, per capire e sottolineare quanto la musica modelli, plasmi e influenzi l'immagine. Proprio la sua struttura estremamente articolata e la complessità delle sfumature introspettive sempre cangianti ed ambigue, offrono un banco di prova estremamente funzionale alla percezione dell'iterazione audiovisiva.

D'altro canto, la musicalità a cui si presta il film, è stata motivo di ispirazione per musicisti di ogni genere ed epoca, tanto da riprendere attualmente la vecchia tradizione dell'accompagnamento dal vivo sulle immagini in proiezione, dando luogo a vere e proprie esibizioni concertistiche dal vivo (*live soundtracks*), nelle quali il confronto con la pellicola spazia dalla creatività pura alla ricerca filologica.

Riproporre, oggi, un film muto, significa necessariamente dover adottare dei commenti musicali e post sincronizzarli alle immagini, siano essi musicati dal vivo in festival o rassegne specializzate (quali *Le giornate del cinema muto* di Pordenone o *Rimusicazioni* di Bolzano), sia che vengano editi in vhs o dvd nell'attuale mercato *home video*. Ma come si vedrà nel corso di questo elaborato, e specificamente nel capitolo dedicato alle riedizioni attualmente in commercio del *Caligari*, poche sono le edizioni qualitativamente accettabili: addirittura in alcune non c'è modo di risalire all'autore dell'accompagnamento musicale¹ e in altre si ha l'impressione che si tratti dell'adattamento d'una composizione sinfonica preesistente, di un autore non dichiarato².

Esempi di arbitrarità e di scarsa considerazione rivolta alla musica sono quindi ben presenti nei tempi odierni, con la non trascurabile differenza che, contrariamente a quanto accadeva all'epoca del muto, non si tratta di deficienze tecnologiche, ma di dilettantismo a fine commerciale nonché di scarsa consapevolezza artistica.

Il mio percorso di ricerca è cominciato, innanzitutto, dall'individuazione della colonna sonora originale scritta da Giuseppe Becce, contestualizzando storicamente e filologicamente la componente musicale del film. Dopo di che, mi sono preoccupato di stilare un censimento, per quanto possibile esaustivo, dei compositori ed esecutori che hanno affrontato la sonorizzazione del film in questione, nel corso degli anni.

Nell'ultima parte dell'elaborato, l'attenzione si è focalizzata sull'analisi dettagliata di diverse colonne sonore, da me scelte, tra un vasto panorama. I criteri della scelta sono stati stabiliti in funzione di offrire una variegata esemplificazione dei diversi approcci musicali e interpretativi precedentemente individuati: in particolare la ricostruzione della partitura orchestrale di Giuseppe Becce, curata da Prox e Gerhardt; la colonna sonora per pianoforte solo di Giovanni Renzo; la sonorizzazione elettroacustica di Edison Studio; l'interpretazione jazzistica del Mark Dresser's trio; e il commento sonoro di In the Nursey, basato sull'utilizzo di sintetizzatori.

¹ Si tratta del dvd *The Cabinet of Dr. Caligari*, Madacy Entertainment Group Inc., 2002 e del dvd *The Cabinet of Dr. Caligari*, Delta Entertainment Corporation, 2004.

² dvd *The Cabinet of Dr. Caligari*, Alpha Video Distributors Inc., 2002 e il dvd *The Cabinet of Dr. Caligari*, Front Row Entertainment Inc., Canada 2003 .

I. INTRODUZIONE:

- BREVE INTRODUZIONE STORICA SULLA MUSICA NEL FILM MUTO

- *Das Cabinet des Dr. Caligari* E GIUSEPPE BECCE

- IL *Caligari* DELLE PREMIÈRE INTERNAZIONALI

I. INTRODUZIONE

Breve introduzione storica sulla musica nel film muto

Le teorie sull'audiovisione, esposte da Chion in *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*³ e la riflessione storica, teorica ed estetica di Ennio Simeon in *Per un pugno di note*⁴, ribadiscono la tesi che “la musica cinematografica sia connessa ad esigenze di completamento della realtà sensoriale⁵” e che, in particolare nel cinema muto, “la musica si trovava in una condizione problematica a causa della sua aleatorietà, che rendeva sempre limitativa qualsiasi teorizzazione⁶” in quanto “fu originariamente un gradiente degli spettacoli cinematografici piuttosto che un elemento del cinema stesso⁷”.

Tuttavia, nel corso della sua successiva evoluzione, “il cinema sonoro è nato come musicale e non come parlato⁸”. Ciò significa che l'esigenza dell'accompagnamento musicale nel cinema muto, non solo c'è sempre stata fin dalla nascita del cinema, ma, anzi, ne è divenuta una peculiarità stessa del linguaggio filmico.

L'indispensabilità della presenza della musica nel cinema, è argomentata e sintetizzata in Simeon quale “musica come neutralizzazione dei rumori” (rumore del proiettore, rumoreggiare del pubblico e frastuoni esterni ai luoghi di proiezione); “musica come neutralizzazione del silenzio” (le immagini in movimento prive di suono incutevano timore, un aspetto sinistro e tetto, freddo e spettrale); “musica come completamento sensoriale” (le immagini che scorrono su uno schermo avvolto da assoluto silenzio creano un effetto del tutto innaturale rispetto agli avvenimenti “reali” di cui il cinema voleva essere fedele riproduzione poiché “nella vita quotidiana il movimento di fenomeni visuali è sempre unito a fenomeni uditivi”⁹) e “musica come fattore di continuità nel film”¹⁰.

All'epoca del muto, l'accompagnamento musicale veniva eseguito dal vivo, spesso da un pianoforte solo. Il musicista, durante la proiezione, si confrontava con il movimento delle immagini sullo schermo, cercando di sincronizzare l'esecuzione adattando ora il tempo ora la partitura.

³ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.

⁴ E. Simeon, *Per un pugno di note*, Rugginenti Editore, Milano 1995.

⁵ *Ivi*, p. 20.

⁶ *Ivi*, p. 46.

⁷ S. Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, il Saggiatore, Milano 1962, p.223

⁸ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 46.

⁹ Z. Lissa, *Asthetiik der Filmmusik*, Henschel, Berlino 1965, p. 94 – nell' originale in corsivo (tratto da *Per un pugno di note*)

¹⁰ Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 18.

Quest'ultima a volte era suggerita dalle stesse case di produzione, ma, più frequentemente, veniva scelta e adattata dall'esecutore di turno con dei tagli e delle aggiunte passando "rapidamente da un tema all'altro, oppure modificando il tempo dalla scrittura originale e, all'occorrenza, improvvisare"¹¹.

La necessità di evitare che l'accompagnamento musicale fosse del tutto determinato da scelte arbitrarie e casuali di individui incompetenti, crea i presupposti per la nascita e la felice diffusione di compilazioni e repertori, in cui venivano suggeriti agli esecutori "generiche indicazioni sul tipo di musica adatta all'atmosfera delle singole scene"¹². I primi *cue sheets*, "fogli di suggerimento", iniziano a comparire e a circolare tra le società di produzione e nelle singole sale americane attorno al primo decennio del novecento. Negli anni '20 queste raccolte diventarono sempre più complete, riportando indicazioni sempre più precise riguardanti gli esatti momenti filmici, la durata, il compositore, le battute d'inizio e di fine. L'esigenza di tali repertori si percepisce ben presto anche in Europa. In Germania nel 1919, nacque la *Kinothek*, la più importante raccolta tedesca di brani di repertorio, firmata proprio dallo stesso Giuseppe Becce che nei primissimi mesi del 1920 si accingerà a comporre le musiche per il *Caligari*. E' proprio negli anni venti, in seguito all'estremo perfezionamento ed all'ampia diffusione dei repertori, che avviene gradualmente la transizione alle prime composizioni cinematografiche *ad hoc*, con la denominazione di "musiche originali". Ma, come puntualizza Simeon, molto originali non lo erano ancora:

Bisogna poi considerare che le musiche originali venivano eseguite per lo più in occasione delle prime nelle città più importanti, per lasciare il posto, quando cominciava la peregrinazione della pellicola nelle sale minori ed in provincia, alle abituali compilazioni, e che quindi la loro incidenza per la ricezione dei film è stata molto ridotta. Inoltre il termine "musica originale" va preso con beneficio d'inventario; come già specificava nel 1927 l'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* di Erdmann/Becce/Brav, molte partiture sono dichiaratamente fatte "metà e metà", cioè con parti composte *ad hoc* e parti compilate; ma anche molte delle musiche definite "originali" dall'autore o dalle fonti secondarie (fogli pubblicitari ecc.) si sono rivelate una volta avute sotto gli occhi, tali solo in parte¹³.

Tuttavia ora siamo di fronte ad un panorama ben diverso: le musiche, in qualche modo, sono strutturate e organizzate, sia che si tratti di partiture originali (seppur nell'accezione appena precisata) sia che siano limitate ad un'operazione di centonizzazione tra i vari repertori.

¹¹ S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, Sansoni, Milano 2000.

¹² Simeon, *Per un pugno di note*, cit., p. 101

¹³ *Ivi*, p. 117.

L'esecuzione di tali partiture, in occasione delle *premiere* o di eventi di ampie dimensioni, era affidata ad una orchestra, mentre nelle sale minori o provinciali perseverava il solito piano.

Motivata la presenza della musica a supporto delle immagini, resta ora da verificare come mai gli autori di un'opera cinematografica, ben consapevoli della necessità di un accompagnamento musicale, non curassero quest'aspetto con la dovuta accortezza e interesse finalizzato ad una coerenza sinestetica e artistica, alla stregua di altre componenti fondamentali per la realizzazione di un film, quali ad esempio la sceneggiatura o la scenografia.

Innanzitutto il fatto di non poter “congelare fin dall'inizio l'accompagnamento musicale nella fissità inesorabile della pellicola”¹⁴ fu una prima cagione alla caducità del commento sonoro, e quindi non meritevole di un posto particolarmente privilegiato agli occhi dei produttori stessi, se non eventualmente in occasione di una *première*. Sergio Miceli constata, riassumendo,

come nessuno dei padri del cinema avesse teorizzato un insieme audiovisivo quale forma compiuta d'espressione sinestetica, mentre un istinto atavico imponeva comunque la presenza della componente musicale¹⁵.

Fin dall'inizio la volontà di sincronizzare il suono sulla pellicola è stata la mèta del cinema¹⁶, ma l'ostacolo fu insormontabilmente tecnico: non c'erano ancora i mezzi necessari per operare una sincronizzazione qualitativamente convincente e affidabile, sia per quanto riguarda la registrazione che la fedeltà di riproduzione audio.

Inevitabile fu, quindi, la scissione tra il testo visivo, fissato su pellicola, e quello musicale, precario e passibile di continue mutazioni, nonché nei casi limite, di scomparire addirittura¹⁷.

¹⁴ *Ivi*, p.46.

¹⁵ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, cit.

¹⁶ Simeon, *Per un pugno di note*, cit.

¹⁷ *Ibidem*

***Das Cabinet des Dr Caligari* e Giuseppe Becce**

La percezione di quanto sia consistente l'eredità di *Das Cabinet des Dr. Caligari* nella storia del cinema, è testimoniata dalla privilegiata attenzione che i testi e manuali specializzati nella storia del cinema¹⁸ stesso ad esso riservano, spesso ben oltre la semplice citazione. La regia di Robert Wiene¹⁹, le suggestive scenografie di Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Rohrig²⁰, il soggetto e la sceneggiatura di Carl Mayer e Hans Janowitz²¹ sono stati ampiamente studiati e dibattuti, indagando accuratamente le cause e le motivazioni che hanno reso questa pellicola manifesto del cinema espressionista, ma non solo. Non è scopo di questo elaborato occuparsi di tali aspetti, tuttavia ritengo opportuno sottolineare che l'unità formale raggiunta nel *Caligari*, sia frutto di una riuscita unità d'intenti e di strette collaborazioni tra i suddetti principali autori, lavorando tra linee estetiche precise e comuni, in grado di giustificare e sostenere innovative scelte scenografiche a cornice di un forte innovativo soggetto.

Scrive Bertetto:

Lo studio di *Das Cabinet des Dr. Caligari* permette, invece, di rivelare una struttura filmica di alto livello formale, caratterizzata da una complessità di elementi compositivi, coordinati in un progetto registico forte. In particolare le composizioni molteplici della messa in scena e i meccanismi sofisticati di produzione del senso attestano la rilevanza assoluta del progetto del *Caligari*, che è in fondo la prima grande interrogazione cinematografica sulla verità del visibile e sulla sua ambiguità²².

Discorso ben diverso spetta alla musica. Già riguardo la prima proiezione, avvenuta il 26 Febbraio 1920 al Marmorhaus di Berlino, le fonti rintracciate si fanno a volte discordanti e a volte imprecise. David Robinson, nel suo *Das Cabinet des Dr. Caligari*, conferma che la colonna sonora

¹⁸ Si veda a tal proposito i testi e manuali presi in considerazione nella bibliografia alla fine del testo.

¹⁹ U.Jung, W. Schatzberg, *Robert Wiene. Der Caligari Regisseur*, Henschel Verlag, Berlin 1995.

²⁰ Alcuni testi: P.Berretto, C. Monti, *Robert Wiene. Il Gabinetto del Dottor Caligari*, Lindau, Torino 1999; R.Kurtz, *L'espressionismo e il film*, Longanesi&C., Milano 1981; N.Ketchif, *Dr Caligari's Cabinet, A Cubist Perspective*, "The Comparatist", 5, 1984; S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, Lindau, Torino 2001.

²¹ E.Bruno, *Il cinema nel movimento espressionista tedesco e le figure di Carl Mayer*; in M.Verdone (a cura di) *Carl Mayer, L'Espressionismo*, Bianco e Nero, Roma 1969; S.Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947; M. Budd (a cura di), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, Rutgers University Press, London 1990; *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919-20*, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1995.

²² P.Berretto, C.Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, Lindau, Torino 1999.

per la prima di Berlino fu composta da Giuseppe Becce e diretta da Leo Zelinsky²³. Successivamente nel corso del suo testo, afferma:

Das Cabinet des Dr. Caligari had its world première at the Marmorhaus, Berlin on 26 February 1920. The most absurd and readily disprovable story in the mass of legend surrounding the film is that it was a failure on its first appearance. This fantasy seems entirely attributable to the unreliable Pommer²⁴, always eager to build a heroic role for himself in the *Caligari* story. He told George Huaco in the 1950s: "Caligari opened in a Berlin Theater, but the audience demonstrated against it and asked for its money back, so after two performances the theater threw it out; and I couldn't get another theater to show the film"²⁵. After this set-back, Pommer claimed, he spent six months on a publicity campaign and finally relaunched *Caligari* at his own risk, whereupon it ran successfully for three months at the theatre where it had first been shown.

Mannwell and Frankel²⁶ assert that the film "was shelved after its completion for lack of suitable outlet. It Achieved its screening at the Marmorhaus (Marble House) in Berlin only through an accident film had fallen through."

This again is absurd: not only was the film première less than one month after its completion, but the Marmorhaus was the most prestigious theatre in the Kurfurstendamm: films did not arrive on the screen there through "accidents". On the contrary the marketing and the exhibition of *Das Cabinet des Dr. Caligari* were evidently planned with great care. [...]

The musical accompaniment for the première run was compiled by Giuseppe Becce (1877 – 1973), the most gifted and prolific composer for silent film. The score does not exist, though a number of the themes are included in Becce's great anthology of music for silent film accompaniment, the 12-volume *Kinethek* (1919 – 1933). [...]

The German critics, almost without exception, ranged from favourable to ecstatic. Despite a few days' interruption caused by a general strike, the film remained at the Marmorhaus for a then exceptional four weeks; and was brought back two weeks later. In its seventh week the newspaper advertisements still proclaimed "Taglich ausverkauft" ("Sold Out Every Day"). Following the Marmorhaus run *Caligari* seems to have remained for months in the berlin film repertory while enjoying a nation-wide release.²⁷

Le leggende che aleggiano attorno al film, cui Robinson fa riferimento, non fanno che alimentare un dubbio, ora, che va al di là della loro reale fondatezza. Il dubbio in questione non riguarda se

²³ D. Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, BFI publishing, London 1997, p.78.

²⁴ Si tratta del produttore del film: Erich Pommer (NdA)

²⁵ Nota tratta dal testo di Robinson: Quoted in George Huaco, *The Sociology of Film Art*, Basic Books, New York 1965, p.34.

²⁶ R. Manvell, H. Fraenkel, *The German Cinema*, J.M. Dent and Sons, London 1971. Nota tratta dal testo di Robinson; le virgolette sono mie.

²⁷ Frammenti tratti da Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, cit., pp.46 -47.

abbia riscosso, o meno, successo alla prima di Berlino²⁸, ma se venne eseguita, in quel frangente, effettivamente la partitura di Becce.

Fiorello Zangrando, nel 1982, sulla rivista *Immagine – Note di Storia del Cinema*, scrive:

Durante il muto, Becce compose le partiture per *Il gabinetto del dottor Caligari* di Wiene, che due mesi prima, con una musica sbagliata, era quasi passato sotto silenzio. E contribuì enormemente a rilanciare questo capolavoro dell'espressionismo²⁹.

Ora non è ancora chiaro se i due mesi prima, siano a partire dalla fatidica data, il 26 Febbraio 1920, o successivi alla stessa. Poiché il film non era ancora ultimato agli inizi del 1920³⁰, si deduce che la collaborazione di Becce iniziò circa 2 mesi dopo la prima berlinese del febbraio 1920.

In un'intervista a Giuseppe Becce, pubblicata nella rivista *Le Venezie e l'Italia*, nel 1970, il compositore stesso dichiara:

In quasi ogni film avveniva che qualche scena non poteva essere musicalmente illustrata né con Puccini, né con Wagner, né con Strauss, né con qualche altro moderno autore. In tal caso componevo io stesso la musica che mi pareva adatta. Talvolta, se in un film interessante mi era consegnato per tempo, cioè qualche settimana prima della première e io ritenevo necessario comporlo tutto dalla prima all'ultima scena, mi mettevo all'opera: e fu così che potei condurre ad un vero e proprio successo il film del regista Weil [Wiene, l'errore è nell'originale NdA]: “*Il gabinetto del dott. Caligari* [Caligari, l'errore è nell'originale NdA]”, che due mesi prima era passato gelido silenzio perché quel film così strano era stato accompagnato da un mio collega berlinese con musiche classiche che non corrispondevano affatto al contenuto delle scene e il pubblico aveva reagito negativamente. Questo fu un tipico esempio della potenza positiva o negativa della musica sulla sorte di un film. La mia composizione, adeguata alle scene, seppe condurre a pieno successo quel film, ricco di stranissime scene pazzesche fra le mura di un nosocomio³¹.

²⁸ E' importante notare che le fonti che in questa sede si confronteranno, fanno leva ora sul *successo* della prima berlinese, ora sull'esatto contrario: ho ritenuto fondamentale nelle citazioni sottolineare anche quest'aspetto (che per la nostra causa potrebbe anche essere marginale) in quanto quasi tutte le posizioni prese in considerazione, si avvalorano dell'una o dell'altra ipotesi.

²⁹ F. Zangrando, *Ricordo di Giuseppe Becce*, in «Immagine - Note di Storia del Cinema», II/1, 1982.

³⁰ Riprese: Lixi Studio di Weissensee, dalla fine del 1919 agli inizi del 1920. tratto da Bertetto, *Il gabinetto del dottor Caligari*, cit., p. 9.

³¹ *Un pioniere del commento musicale del film Giuseppe Becce*, «Le Venezie e l'Italia», rivista di cultura e turismo delle regioni italiane, IX/2, 1970, p. 47.

Risulta ora chiaro che a Berlino, nel 1920, le musiche eseguite non furono quelle di Becce, ma una selezione di musiche di repertorio, pratica che abbiamo già visto precedentemente essere una consuetudine ben consolidata dell'epoca del muto.

Cercando ulteriori conferme a suffragio dell'ipotesi appena formulata, il testo di Miceli, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, non ci viene molto in aiuto: anzi, assume una posizione scettica:

[Il film] riscosse un notevole successo fino dalla “prima”, tenuta a Berlino il 26 febbraio 1920, proseguendo sulla stessa strada anche all'estero, nonostante alcuni tentativi di boicottaggio intrapresi in Francia e negli Stati Uniti. Se sulla musica che veniva usata per le proiezioni non abbiamo notizie certe sappiamo invece quali furono i compositori prescelti per la “prima” americana al Capitol Theater di New York³²[...]

Con una nota inserita all'apice delle parole “notizie certe”³³, nel precedente intervento di Miceli, l'autore rimanda il lettore alle interessanti ipotesi formulate da Simeon, sposandone quindi le argomentazioni, in *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*:

Un discorso al proposito merita il film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) di R. Wiene; Becce dichiara infatti di aver scritto una illustrazione originale anche per questo film che, presentato due mesi prima alla *Marmorhaus* di Berlino con una musica poco adatta e curata, a quanto sembra, dal direttore d'orchestra viennese Schimack (brani di Schubert, Rossini, Bellini, Donizetti e P. Linke) avrebbe avuto un fiasco completo per poi essere “riabilitato” con una musica adatta. Esistono alcuni documenti firmati dal compositore (una lettera del '51, conservata presso la sig.ra Lorenzi Henrickson a Venezia; una lettera del '55 ed una dichiarazione del '57 conservate presso la *Deutsche Kinemathek* di Berlino) che dovrebbero convalidare questa affermazione, dove sono anche indicati i brani che avrebbero illustrato *Caligari* e sarebbero poi entrati a far parte della *Kinothek*. Al proposito sorgono però non pochi dubbi: innanzitutto nei brani indicati compare un titolo estraneo alla *Kinothek* sebbene presente in un disco della collana *Polydor Cinema* che negli anni Venti incise una sessantina di pezzi di Becce; inoltre sembra strano che le dichiarazioni siano *solo* di Becce e compaiano dagli anni Cinquanta in poi, mentre nelle molte interviste e dichiarazioni precedenti non si fa mai accenno a questo film, nè da parte del compositore nè da parte di altri; risulta poi che la “prima” del *Caligari* avvenuta il 27 febbraio del '20

³² Miceli, *Musica e cinema nella cultura del novecento*, cit., p.77.

³³ Trascrivo la nota n°17 di pagina 77: Rimando alle interessanti ipotesi formulate in proposito da E. Simeon, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, «Musica/Realtà», VII/24, 1987, pp. 118-119

non fu affatto un fiasco ma ebbe un successo strepitoso (vedi ad esempio l'entusiastica critica "a caldo" di K. Tucholsky pubblicata sulla "Welt-Bühne" l'1 marzo dello stesso anno e riportata in Brennicke I., Hembus J., *Klassiker des Deutschen Stummfilms*, Monaco 1983, pp. 58-59); sembra inoltre strano che se le musiche fossero state di Becce ed avessero avuto il successo dichiarato dal presunto autore, si fosse ritenuto opportuno elaborare per la "prima" americana un'altra illustrazione (musiche di Schonberg, Stravinskij, Prokof'ev, R. Strauss; vedi Miceli S. *op. cit.*, p.64); il regista G. Lamprecht, che in un'intervista a Becce del 31.7.1958 (nastro conservato presso la *Deutsche Stummfilme*, Berlino) sembra avvalorare l'attribuzione al vicentino delle musiche originali, non fa poi il nome del compositore nella scheda relativa al *Caligari* nel suo *Deutsche Stummfilme*, Berlino 1969 -1970; Becce non ha mai sminuito i propri meriti soprattutto riguardo al periodo del cinema muto ed è poco verosimile che abbia sempre taciuto, fino agli anni Cinquanta, di una pellicola così prestigiosa specialmente se "salvata" da lui stesso; nell'*Allgemeines Handbuch* del resto, cioè un libro che porta la sua firma tra gli autori; si legge testualmente (p.14): "Das Cabinet des Dr. Caligari, [...] [segue elenco di altri film] blieben ohne Musik". A questo punto la attribuzione a Becce non può essere che fortemente dubitativa; va però rilevato che la elaborazione di un accompagnamento per il film ad opera di L. Prox ed E. Gerhard (1985) sulla base dei pezzi indicati da Becce nelle suddette dichiarazioni si rivela perfettamente congeniale allo spirito della pellicola; si tratta comunque di un'operazione di ricostruzione legittima solo in quanto fedele alla prassi del periodo e non perchè fuorviante la presentazione del film come accompagnato da "frammenti musicali originali e composizioni antologiche per il cinematografo di G. Becce" avvenuta a Bologna il 29 agosto 1987 nell'ambito del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia³⁴.

Simeon ci conferma sì che le musiche della prima siano state di repertorio e dirette dal maestro viennese Schimack, ma assume una posizione drasticamente scettica riguardo la paternità stessa della partitura di Becce, finora mai messa in discussione.

Per necessità di chiarezza, è opportuno ora riassumere i punti principali della sua posizione, in quanto eminente e autorevole esperto dell'estetica becciana. Simeon avvalorava la tesi che la prima berlinese fu un successore; mette in discussione l'attendibilità delle dichiarazioni di Becce, con lecite perplessità; è seriamente dubbioso sull'attribuzione becciana; e approva, seppur con motivate riserve, l'operazione di ricostruzione curata da Prox e Gerhard nel 1985.

Consultando il libretto che accompagna il supporto *cd* di *Das Cabinet des Dr. Caligari, Musik zum Stummfilm*³⁵, curato proprio da Lothar Prox (nella compilazione) e da Emil Gerhardt (nell'arrangiamento) ci si imbatte in alcune incongruenze ormai diventate cicliche:

³⁴ Simeon, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, cit., p. 118.

³⁵ G. Becce, *Das Cabinet des Dr. Caligari, Musik zum Stummfilm (1920)*, Koch Classics GmbH/Schwann Musica Mundi, 2001.

Its premiere on 26 February 1920 in Berlin's Marmorhaus was, however, a flop. This was mainly due to the incongruity of the accompanying music. This surrealistic horror film was given a musical background consisting of pieces by Beethoven, Schubert, Rossini, Bellini, Donizetti and even Lincke. The audience's response was reportedly a "stony silence". The producer, Erich Pommer, immediately withdrew the film and commissioned the composer and conductor Giuseppe Becce, sometimes given the nickname "Toscanini of the Cinema", to write an adequate music. Becce completed the score in four weeks, and conducted the orchestra at its very successful second premiere in Berlin's famous Mozartsaal. In an interview in 1970 Becce recalled: "*I was able to steer Wiene's film to full success. It was a typical example of how decisive the music's influence can be on a film's destiny either in a positive or a negative sense*"³⁶.

E' fin troppo chiaro che l'autore di questo documento abbia tenuto, invece, in seria considerazione l'intervista di pubblicata dalla rivista *Le Venezie e l'Italia* del 1970³⁷, ribadendo anche in questa sede il flop della prima berlinese. E continua:

Becce's Caligari score accompanied the film abroad, where it became an international sensation, but it is not known whether the original music was performed, or in which cities. In the Unites States, for exemple, an alternative musical accompaniment was put together³⁸.

Nuovi elementi vengono introdotti, anche se solo vagamente glissati: non solo si ribadisce che la partitura che accompagna il *Caligari* è di Becce, ma si aggiunge che forse potrebbe essere stata eseguita anche all'estero³⁹, pur specificando di non essere a conoscenza se si tratti della musica originale o altro.

Proseguiamo oltre nella lettura del documento:

In 1984 the decision was taken to provide the reconstructed coloured version of the film with a music that was historically in keeping with it. Becce's authenticated short pieces for the silent cinema (*Lotta/Aiuto!!/Spettri/Notte misteriosa*) were taken as a starting-point and focus and were then combined with other film music by the same composer in the interests of stylistic authenticity. It was an appealing challenge to put together suitable short pieces of music as an accompaniment to the film, to be played

³⁶ Libretto accompagnatorio del cd audio Becce, *Das Cabinet des Dr. Calidari*, cit.

³⁷ Vedi pagina 10. *Un pioniere del commento musicale del film Giuseppe Becce*, cit.

³⁸ Libretto accompagnatorio del cd audio Becce, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, cit.

³⁹ Per approfondimenti sulle musiche del *Caligari* eseguite alle prime negli Stati Uniti, Francia e altrove, rimando il lettore al prossimo paragrafo.

live as was done in the days of silent cinema. In collaboration with Lothar Prox (the initiator and dramatic director of the project) the Cologne composer Emil Gerhardt was commissioned by the Düsseldorf Film Institute to produce a score for eleven instruments; by means of clever connecting passages he created a seamless sequence out of what survives of Becce's music which, time and again, has proved itself to be absolutely right for the film. Its terse characterisations, hectic agitados and belcanto-like lyrical passages suit the film's melodramatic content ideally. The 1920 audience must have found the film both challenging and confusing as it played unmercifully with their emotions, particularly because its plot is multi-layered and repeats itself on various levels, its points of references constantly shifting between the concrete and the imaginary⁴⁰.

Si potrebbe ora tentare di trarre delle conclusioni, nonostante il terreno sia ancora minato da contraddizioni e da una particolare disarmonia tra le fonti. Le "leggende"⁴¹ cui fa riferimento Robinson, sembrano essere state molto più influenti di quanto non ci si aspettasse, tanto da risultare tuttora discriminanti e recidive.

Innanzitutto credo si possa asserire con una certa tranquillità che, alla prima del 26 febbraio 1920 a Berlino, furono eseguite musiche di repertorio, con brani di Rossini, Bellini, Donizetti, Schubert e Lincke, diretti dal viennese Schimack. Ora, l'amletico dubbio si concentra sull'effettivo successo o meno della *première* medesima. Se si sostiene la tesi del flop iniziale, si assecondano le dichiarazioni di Becce stesso, contraddicendo però Simeon, Miceli e Robinson che adducono motivazioni più che plausibili e convincenti. Viceversa se ci si schiera sul fronte del successo, non sono tuttavia chiare le motivazioni che avrebbero spinto la produzione ad avvalersi della collaborazione successiva di Becce. Collaborazione probabilmente limitata all'utilizzo centonizzato di temi tratti dalla *kinothek*, scritta di suo stesso pugno lo stesso anno della lavorazione del film. Ritornando alle motivazioni, preferisco pensare che l'inadeguatezza delle illustrazioni musicali di repertorio, nei confronti della pellicola, abbiano convinto gli autori ad una coerente convergenza artistica, ricorrendo ad un linguaggio musicale se non espressionista in senso stretto, almeno cucito a misura del film.

Il libretto introduttivo alla ricostruzione curata da Prox dichiara a un certo punto:

Virtually nothing is known about Becce's score, which is lost. The music is said to have been "almost atonal or indeed demented", music such as had never before been heard in the cinema; but the fragments which have survived point to a style that was harmonically advanced but by no means atonal. Its quality

⁴⁰ Libretto accompagnatorio del *cd* audio Becce, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, cit.

⁴¹ Vedi pagina 9.

must have lain rather in the carefulness of its composition, its well-profiled themes and in an overall conception which was dramatically right⁴².

Finalmente troviamo un riferimento allo spartito originale. E' interessante quel "almost atonal or indeed demented, music such as had never before been heard in the cinema" anche se poi viene ribadito che nei frammenti sopravvissuti alla scomparsa della partitura originale, si intravede uno stile armonicamente avanzato, il che non significa necessariamente atonale. Non a caso, lo vedremo nel prossimo paragrafo, negli Stati Uniti si cercò una maggior aderenza tra il linguaggio filmico e quello musicale, ritornando all'uso del repertorio, ma con composizioni di Schönberg, Debussy, Stravinskji, Prokof'ev e Strauss.

Ora, ripensando alle dichiarazioni del compositore vicentino, preferirei mediare, parafrasando i legittimi dubbi simeoniani con le mezze verità di Becce stesso: lascio tutte le possibili illazioni al senso critico del lettore. Ma sia nell'uno che nell'altro caso, è sostanziale il fatto che in qualche modo i produttori cercassero a posteriori quell'unità di intenti che tanto funzionalmente fondamentale era stata per le scenografie, soggetto, fotografia, sceneggiatura e regia: motivazione forse talmente ingenuamente semplice e cristallina, da ammutolire tutte le contorte argomentazioni trascorse in una riflessione che relega tutto il resto in secondo piano.

⁴² Libretto accompagnatorio del *cd* audio Becce, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, cit.

Il *Caligari* delle *première* internazionali

La fortuna del *Caligari* non rimase circoscritta tra i confini tedeschi, ma anzi si estese con larga popolarità nelle principali capitali europee e mondiali: dalla Gran Bretagna⁴³ alla Svizzera o perfino in Jugoslavia⁴⁴.

In Italia il film venne acquistato, tra polemiche, nel 1922, ma sembra sia stato proiettato solo nel novembre del 1924, tra “fredde accoglienze”⁴⁵ della sala Imperiale di Roma: fu definitivamente censurato con un decreto ministeriale il 14 dicembre successivo.

In Francia esordì il 3 marzo 1922, al Ciné-Opéra di Parigi, rimanendo in proiezione fino il 5 maggio dello stesso anno⁴⁶. È interessante soffermarsi per un istante sulla prima parigina, in quanto fu particolarmente apprezzata la teatrale *mise-en-scène* dagli stessi intellettuali francesi che riscontrarono delle forti assonanze tra gli elementi scenici del *Caligari* e le scenografie dei Balletti Russi. Le tre successive recensioni daranno l'idea dell'entusiasmo parigino: la prima testimonianza è di Jean Galtier-Boissière, dopo la prima proiezione del 1921; la seconda è tratta da un articolo del 1922 di Delluc e la terza dalla recensione di Galtier-Boissière del film *Genuine*, sempre dello stesso anno:

But the most interesting thing about this work lies in the originality of its *mise-en-scène*: the German in effect have attempted on the screen the same thing that the Ballets Russes and Ballet Rouché have made successful in the theater. The entire film is done in very stylized decors, deformed along the principles of cubism[...]

If we had to recall from this film only its decorative effort and its intelligent distortions, we would say simply that it has remarkable decor, well photographed, just as if a cameraman recorded the best Russian Ballets: *L'Après-midi-d'un faune*, *Schéhérazade*, *Prade*, *Le Sacre du printemps*, etc., with the backdrops of Bakst, Benois, Sert, Picasso, and other major painters. And certainly that is not bad[...]

[...] the country fair [in *Caligari*], for example, which made us think of *Petrouchka* without the color.⁴⁷

⁴³ Première il 17 marzo 1924. Così riporta Robinson in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, cit., p. 78.

⁴⁴ J. Pietrini, *Le Cabinet du Caligari*, «Cinémagazine», 9, 1922.

⁴⁵ «L'Epoca», novembre 1924, tratto dal testo di V. Martinelli, *Dal Dott. Calligari a Lola-Lola: il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Cineteca del Friuli, Pordenone 2001, p. 56. Dal documento non si apprende assolutamente se quella fu la prima italiana o quant'altro; ma lascia presagire che il film sia stato proiettato in Italia comunque tardi, o per lo meno ben oltre il 1922; rendendo, tra l'altro, l'idea dell'aura di desolazione culturale che affissò l'arte nell'Italia fascista: “Questa strana film ha il torto di avere una messa in scena futurista e di essere giunta in Italia tardivamente: torto, diciamo così, a doppio taglio e che spiega le fredde accoglienze con cui è stata accolta dall'elegante pubblico che affollava ieri sera la sala dell'Imperiale (di Roma); infatti se il futurismo non è stato mai capito, nè accettato dai nostri pubblici, quello che ci hanno fatto vedere ieri è di quella vecchia maniera, oggi già un po' superata.”

⁴⁶ K. Thompson, *Dr. Caligari at the Folies-Bergère* in M. Budd (a cura di), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, Rutgers University Press, London 1990, p. 152.

⁴⁷ Thompson, *Dr. Caligari at the Folies-Bergère*, cit., p. 153.

Ma fu soprattutto negli Stati Uniti, patria della grande industria cinematografica, in cui si avvertì maggiormente il contraccolpo della folata di atipicità suscitata dalla pellicola tedesca. In verità, l'esordio americano iniziò sotto i peggiori auspici, in quanto nel 1921 le tensioni post-belliche erano ancora vive e vigorose tra la popolazione già segnata da una difficile situazione economica, particolarmente tra le file degli ex combattenti. Un caso esemplificativo è descritto da Skal in *Monster Show*, in cui ripercorre il boicottaggio di Los Angeles, conclusosi in modo del tutto singolare:

Il 15⁴⁸ Maggio 1921 qualcosa come duemila persone marciarono sul Miller's Theatre di Los Angeles in una dimostrazione che si estese da mezzogiorno fino alle otto e mezzo di sera. Il cuore della protesta era rappresentato dai membri della postazione hollywoodiana dell'American Legion; diversi tra loro esibivano segni di sfigurazione permanente del recente servizio militare. Gli ex soldati mutilati brandivano furiosi cartelli: «Perché pagare una tassa bellica per vedere i film tedeschi?». La tassa era l'impressionante flusso (per svago) di sudati soldi americani nei forzieri tedeschi; nei cinema americani spuntava come funghi un numero limitato ma visibilmente in crescita di film tedeschi e di altri Paesi, spesso con valori produttivi più elaborati dei prodotti nazionali. E benchè il conflitto fra i due Paesi fosse terminato, la pace non era ancora stata formalmente definita. Sussisteva ancora tecnicamente uno stato di guerra.

Oltre ai veterani mutilati, la folla davanti al Miller's Theatre comprendeva centinaia di marinai della flotta sul Pacifico, i membri locali della Motion Pictures Directors Association, e una ressa di normali e oltraggiati civili. Col trascorrere delle ore, l'energia della folla guadagnò importanza; quella che in un primo momento era stata descritta da una «spettacolare dimostrazione»⁴⁹ al calar delle tenebre era degenerata in una «selvaggia rivolta»⁵⁰. Nella migliore tradizione del cinema, gli scontri furono punteggiati da una mitragliata infinita di uova marce.⁵¹

A dispetto delle roventi contestazioni iniziali, il film ebbe un esito più che positivo, tanto da suscitare severe riflessioni autocritiche per la tradizionale e standardizzata industria cinematografica americana:

⁴⁸ Questa data non corrisponde. Budd in *The Cabinet of Dr. Caligari: Text, Context, Histories*, cit., descrive la medesima scena e cita le medesime fonti. Da queste risulta che la data corretta è il 7 maggio 1921. Ciò spiega anche perchè le fonti di Skal, erano retrodatate rispetto i fatti avvenuti. (vedi le due note successive copiate dallo Skal: la prima è datata 8 maggio 1921 e la seconda 13 maggio 1921. Chiaramente la data del 15 maggio, proposta da Skal, è inverosimile)

⁴⁹ *Theater Stops German Film*, «Los Angeles Examiner», 8 maggio 1921, p.1. Nota di Skal.

⁵⁰ *Riot over German Feature Picture; «Cabinet of Caligari» Egged on Coast*, «Variety», 13 maggio 1921. Nota di Skal.

⁵¹ D. J. Skal, *The Monster Show*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, p. 31.

Il riscontro viaggiava comunque in una doppia direzione: la freschezza di *Caligari* era inversamente proporzionale alla stagnazione tipica dei film americani. [...] Lo scrittore e critico d'arte Willard Huntington Wright offriva un'argomentazione analoga. «*Il gabinetto del dottor Caligari* rappresenta la linea inevitabile lungo cui deve evolversi il cinema», dichiarò a «Variety», «e il primo produttore americano con l'intuito e il coraggio per intraprendere una direzione analoga... non solo otterrà un successo finanziario, ma sarà ricordato nella storia dell'industria cinematografica americana come un grande uomo. I film, inoltre, sono giunti a un impasse; ogni produttore onesto con se stesso dovrà riconoscerlo. E' necessario un cambiamento, e l'unico possibile sta nelle idee del film su *Caligari*».⁵²

Coraggioso e perspicace si dimostrò il celebre impresario cinematografico newyorkese S.L. “Roxy” Rothafel, che allestì la *première* americana del *Caligari*, il 3 Aprile 1921 al Capitol Theatre di New York:

Il cinema era il prototipo del leggendario Roxy, e offriva alle proprie pellicole una rappresentazione sontuosa; *Caligari* ricevette pieno accompagnamento orchestrale con un *tableau vivant* che apriva e chiudeva le proiezioni⁵³.

Notizie relative al commento musicale si trovano in Hofmann, *Sounds for Silents*, che riporta un'intervista rilasciata a “Musical American” proprio da Samuel L. Rothafel e Ernő Rapèe, curatore dell'accompagnamento:

Properly, the American premier of *The Cabinet of Dr. Caligari* employed music calculated to heighten its exotic character, to underline its fantastic aspects. At the Capitol Theater, where the film was introduced, the admirable symphony orchestra played a special score arranged from the writings of the modernists Debussy, Strauss, Stravinsky and others. Of the compiling and adapting of the music let S. L. Rothapel-in charge of the artistic destinies of the big theater-speak.

In handling the musical problem presented by *The Cabinet of Dr. Caligari* Mr. Rapèe and I felt that the orthodox thing would not do. A film conceived along revolutionary lines called for a score faithfully synchronized in mood and development. We took psychology into reckoning – the psychology of the

⁵² Ivi, p.31. Le parti virgolettate sono tratte da: *Noted Art Critic Praises Recent Modernist Film*, «Variety», 15 aprile 1921. Nota dello Skal.

⁵³ Skal, *The Monster Show*, cit, p. 33.

audience no less than of the play. In the phantasmagorical scheme of *Dr. Caligari* people move and live in a world out of joint. The cracked country is dotted with grotesque houses, skinny twisted trees, enormously steep and rutted pathways...The key principle of this sprawling architecture and wild terrain is distortion. With that steadily in mind we built up the score. We went to Schönberg, Debussy, Stravinsky, Prokofieff, Richard Strauss for the thematic material. We assembled our themes, assigned characteristic ideas to the principals of the play, and then proceed to distort the music. The music had, as it were, to be made eligible for citizenship in a nightmare country⁵⁴.

Sintetizzando, Rothafel ribadisce l'esigenza di sincronizzare una colonna sonora quanto più possibile aderente allo stato d'animo e allo sviluppo di un film concepito secondo direttrici rivoluzionarie, rinunciando quindi alle consuete e consunte atmosfere proposte dai tradizionali repertori. Una colonna sonora perciò in grado di creare una connessione coerente tra gli aspetti psicologici della pellicola, tracciata da uno schema fantasmagorico entro cui i personaggi si muovono e vivono in un mondo privo di nessi logici, e le percezioni psicologiche del pubblico. Attingendo da Schönberg, Debussy, Stravinskji, Prokof'ev, Richard Strauss, per la ricerca del materiale tematico, si sperimentò un'intenzionale sinergia con il motivo chiave di tutto il *Caligari*: "la distorsione". E per finire, sempre secondo Rothafel, la musica doveva, lì dove era necessario, essere adeguata al clima suscitato da "un'incubotica" cittadina di provincia.

L'intervista continua divagando su altri argomenti legati alle indicazioni generali relative all'accompagnamento pianistico dal vivo nel cinema muto⁵⁵, per poi tornare alla questione iniziale:

The score is built up on the leitmotif system; quite in the Wagnerian manner. For Caligari's motif we went to Strauss' *Till Eulenspiegel*. His idea recurs, or is suggested whenever Caligari or his influence is at work on the screen. To identify Cesare, the somnambulist, Mr. Rapee and I borrowed a bit from Debussy's *Afternoon of the Faun*. These main ideas appear singly or together, whole or in part, as the psychology of the tale demands. The scoring is not that of the original, but has been done here and is contrived to emphasize the macabre. Muted brass was resorted to for most of the sinister sounds⁵⁶.

La struttura della colonna sonora fu concepita secondo il principio del *Leitmotiv*, precisamente alla maniera wagneriana. Per il tema di Caligari si ispirarono al *Till Eulenspiegel* di Strauss, idea

⁵⁴ C. Hoffmann, *Comes Stravinsky to the Film Theatre*, in *Sounds for Silents*, DBS, New York 1970. L'intervista è firmata: B.R., in *Musical America*, April 16, 1921.

⁵⁵ Occorre ricordare che Ernö Rapèe fu uno delle figure più eminenti tra i direttori d'orchestra e compositori per il cinema muto. Nel 1924 pubblica il volume *Motion Picture Moods for Pianists and Organist*, uno tra i più importanti repertori della musica per il cinema muto.

⁵⁶ Hoffmann, *Comes Stravinsky to the Film Theatre*, cit.

che ricompare, o viene suggerita, ogni qualora che Caligari o la sua influenza agisce sullo schermo. Per identificare Cesare, il sonnambulo, Rapée e Rothafel presero in prestito una frase del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy. Non fu adottata la partitura e l'orchestrazione originale ma fu modificata appositamente per enfatizzare il macabro: impiegando gli ottoni con sordina per quasi tutte le sonorità sinistre.

In seguito, il colloquio di Rothafel continua:

I think I may confidently, and justly, say that the whole represents the most daring musical achievement in the history of the American motion-picture theater. We tried very hard with this picture, because we think so much of it. Caligari is, to my mind, an imaginative masterpiece and a triumph of directing. Musically no less than pictorially it opens up a virgin country.⁵⁷

Rothafel stesso, dunque, fu ben consapevole di aver messo in atto la realizzazione più coraggiosa nella storia del teatro cinematografico di allora. Non esitò a consacrare il *Caligari* come un fantasioso capolavoro diretto da una trionfale regia, precisando che il lavoro di allestimento musicale fu duro, complesso, e ponderato fin nei minimi particolari. Non nascose, infine, nemmeno un certo compiacimento dichiarando che le felici sinergie estetiche tra musica ed immagini avrebbero aperto, da allora, un panorama assolutamente inesplorato.

L'intervistatore, nell'ultimo scorcio dell'articolo, osserva come fosse stato inconcepibile, anche solo cinque anni prima, proporre Stravinsky o Schönberg in una sala cinematografica.

Inoltre, subito dopo, sottolinea quanto sarebbe stato di gran lunga più semplice offrire il consueto accompagnamento a base di disgustosi brani di repertorio ormai vecchi e logori; per poi concludere rendendo l'idea di quanto fosse duplice lo sforzo di energie per la realizzazione di questo coraggioso accompagnamento, asserendo che furono addirittura necessarie quattro sessioni di prove per l'orchestra (molte per la consuetudine dell'epoca), facendo corrispondere inevitabilmente un aumento significativo delle spese:

As briefly back as five years Stravinsky or Schönberg in the movie-house belonged to the inconceivable. Today it calmly happens, and the audience calmly swallows the pill. It would have been far simpler, in preparing accompaniment for this film, to dish up the old safe and sickening potpourri. The more admirable, then, is the departure made by Messrs. Rothapel and Rapee. The thing took more than courage; it meant double labor and it meant considerable expense. Four rehearsals were called. But the

⁵⁷ *Ibidem*

tune was worth the toll. The acrid air of Stravinsky has been borne into the film theater. It may clear the sweet murk before the last reel is run.⁵⁸

A testimonianza dell'effettivo esito positivo della *première* newyorkese:

Il ben congeniato accompagnamento orchestrale dal vivo fornito da Roxy Rothafel fu accolto favorevolmente. «L'allestimento musicale per la produzione è superbo», scrisse un critico, «perché anche in quest'arte è stata accolta la lezione dei moderni. Ricchi, bizzarri e bellissimi temi da Strauss, Debussy, Schönberg e Stravinskij contribuiscono complessivamente a un'atmosfera di meravigliosa vitalità... A tratti... si avverte l'approdo alla lungamente sognata trilogia wagneriana di musica, azione e colore»⁵⁹.

Tra l'altro Skal continua:

Curiosamente, non esiste testimonianza neppure di una ricostruzione di tale ambizioso accompagnamento musicale; diverse riproposizioni di *Caligari* non vanno oltre a un melodrammatico accompagnamento di piano o organo nel generico stile «da film muto»⁶⁰.

A dimostrazione del fatto che il *Caligari* di Rothafel probabilmente rimase l'unico *sui generis*.

Non è dello stesso parere Mike Budd, dissenziente su gran parte delle considerazioni finora espresse. Anche se apprezzando la coraggiosa buona fede di Rothafel e Rapée riguardo all' insolita selezione musicale, che avrebbe se non altro offerto alla musica moderna un più ampio pubblico, tuttavia respinge il modo in cui tale musica sia stata introdotta: stigmatizzata allo stesso modo in cui il *Caligari* sembrava stigmatizzasse l'espressionismo come pazzia:

No doubt Rothafel and Rapee had the best of intentions, and they deserve credit for giving modernist music a wider audience. But the way they introduced such music must have stigmatized it in the same way that *Caligari* seemed to stigmatize expressionist as madness⁶¹.

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ Skal, *The Monster Show*, cit. La parte virgolettata appartiene ad un articolo non identificato, in un album di ritagli del 1921 per la prima americana del *gabinetto del dottor Caligari*, Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library at Lincoln Center. (la nota è tratta dallo Skal).

⁶⁰ Skal, *The Monster Show*, cit.

Budd, insomma, critica l'uso indiscriminato della musica sperimentale successiva a Debussy, molta della quale indubbiamente suscitatrice di sensazioni angosciose e tormentate, ad un facile sfruttamento mediatico volto, meramente, a scombussolare gli animi degli spettatori.

Inoltre rimprovera al loro tentativo di far emergere il modernismo artistico del *Caligari* attraverso l'uso combinato della musica moderna, di averla poi di fatto standardizzata e ridotta ad un bene di consumo, contraddicendo proprio l'essenza peculiare dell'originalità e della finalità della musica stessa. Infatti puntualizza:

Associating it with distortion, nightmares, and insanity, they look modernist music out of the history of music and dropped it, in decontextualized fragments and motifs, into another system of interchangeable parts. The modernist ideal of the autonomous art work was dismantled and became a warehouse of discrete elements useful in the efficient calculation of audience effects⁶².

Tra l'ironico e il pungente, continua:

Rather than being changed, Rapee's catalog of musical effects could have another chapter added to it. In an unnerving parody of the fragmentation of modernist art, the fragments were administratively recombined behind the superficial gloss of the commodity. The individual work became less important than the system of the culture industry as a whole, as isolated effects could be reorganized in any film or "accompaniment" from the great Hollywood catalog⁶³.

In conclusione, Budd considera l'esperienza del Capitol come un dannoso precedente, che ha motivato l'industria cinematografica ad astrarre le peculiarità tecniche sia della musica moderna che dell'espressionismo tedesco, servendosene per fini del tutto convenzionali. Esperienza che limitò drasticamente il raggio d'azione della musica moderna: così come il *Caligari* si avvale dell'espressionismo selettivamente, così Rothafel avrebbe dovuto spostarsi all'interno di uno specifico linguaggio espressionista, proponendo una sua versione del film molto più strutturata e solida, di una interpretazione soggettiva all'interno di una narrazione oggettiva.

⁶¹ Budd (a cura di), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, cit., p. 73.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Discutibile o valorosa che sia stata l'originalità di Rothafel, la sperimentazione del Capitol non passò sicuramente inosservata. La lezione newyorkese venne recepita e si diffuse nelle altre capitali americane, soprattutto grazie alla rivista specializzata *Motion Picture News* che pubblicò il prologo e l'epilogo della *performance* di Rothafel: ora accanto alle tradizionali compilazioni, ci fu chi audacemente, o incoscientemente, propose degli accompagnamenti alternativi ed eclettici:

The *Motion Picture News*'s remarks were perhaps more an attempt to flatter Rothafel than to reflect accurately the use of the stage play elsewhere. The *Motion Picture News*'s descriptions of three first-run houses' programs during their showings of *Caligari* suggest rather that they tended to run it as part of standard kinds of programs. One of these theaters may have tailored its short films, music, and stage material to *Caligari*: the Doric in Kansas City ran the film the week of July 16 with selections from *Lohengrin* as an overture, followed by an organ program and "Special music and stage settings in conjunction with the feature." The latter may well have drawn upon the Rothafel prologue and epilogue. Other theaters, however, stuck to standard fare. The Allen in Cleveland ran *Caligari* the week of August 13, accompanying it with an overture and three newsreels but no stage show; that same week the Capitol in Cincinnati programmed an overture, newsreel, and comedy short, sans stage show, with *Caligari*. It seems likely that some American Audience saw *Caligari* after encountering publicity stressing the film's novelty value. The actual presentation then would place the film in a standard context of short subjects and music; such as a presentation might, on the one hand, make the film seem more like an "ordinary" part of the program, but it would not try to recuperate it for the spectators in specific ways, as the Rothafel prologue and epilogue did.⁶⁴

Come bene precisa la Thompson, le osservazioni della *Motion Picture News* furono più un tentativo di adulazione nei confronti di Rothafel che una seria riflessione sulle peculiarità dell'esecuzione dal vivo. Infatti sembrano alquanto sconnesse e azzardate le soluzioni partorite dai teatri americani menzionati: segnale che probabilmente non furono affatto delle scelte suggellate da un adeguato senso di consapevolezza, quanto dalla velleità di proporre necessariamente e forzatamente un prodotto complessivamente originale e competitivo. A tal punto da compromettere il prodotto stesso.

A conclusione di quanto finora detto, il tentativo di integrare il linguaggio filmico con un commento appropriato e non occasionale è senz'altro evidente, seppur con tutte le riserve e le obiezioni a riguardo: considerazioni che bene si prestano ad interessanti interpretazioni ed indagini assolutamente aperte. Fino a che punto le soluzioni fin qui prese in esame siano state consapevoli o

⁶⁴ K. Thompson, *Dr. Caligari at the Folies-Bergère*, cit., p. 148.

avventate rimane una questione tutta da risolvere: ancora molto necessiterebbe di maggior chiarezza, soprattutto se si ha a che fare con fonti sparute e spesso sommarie.

Sommarietà e confusione che, come vedremo nel paragrafo successivo, non risparmieranno nella maniera più assoluta nemmeno l'attuale giungla delle edizioni e riedizioni in commercio del *Caligari*, così come del tutto approssimativo ed aleatorio sarà il censimento degli autori e delle composizioni che si sono confrontati con la pellicola in questione.

II. COMPOSITORI, INTERPRETI ED EDIZIONI PUBBLICATE

II. COMPOSITORI, INTERPRETI ED EDIZIONI PUBBLICATE

Qui verranno elencate le composizioni, interpretazioni e colonne sonore che si sono confrontate nel *Caligari* durante la sua lunga storia.

Le informazioni sono state recepite soprattutto attraverso una ricerca nella rete telematica (*internet*): strumento indispensabile nella divulgazione e nel reperimento di informazioni riguardanti eventi, manifestazioni, edizioni commerciali e iniziative nel panorama contemporaneo⁶⁵.

Le principali edizioni del *Caligari* attualmente in commercio, sono riassunte nello schema di pagina 28 (tabella 1). In molte di queste, non è stato possibile conoscere l'autore o la composizione a commento delle immagini; così come in alcuni casi risultano incomplete e parziali le informazioni riguardanti la casa editrice o la casa di distribuzione.

Le durate dichiarate sono spesso diverse da edizione a edizione: probabilmente in alcuni casi i minutaggi includono anche elementi extra del supporto; in altri la pellicola originale è stata sottoposta a tagli o a diverse velocità di esecuzione. Al di là di queste congetture legate prettamente alla pellicola, la questione delle durate può essere di primo aiuto, seppur sommario, per individuare 2 versioni principali: una di circa settanta ed una di circa cinquanta minuti.

⁶⁵ Nel corso della ricerca delle fonti, non ho potuto prescindere da alcune problematiche inerenti al metodo stesso di ricerca; problematiche che hanno reso necessaria una doverosa premessa: sicuramente i dati qui raccolti saranno parziali e aleatori, dettati quasi esclusivamente dalla loro pubblicazione in rete, con tutti i limiti che lo strumento impiegato sottende. Tra questi, oltre ad un primo filtro di fondamentale rilievo che consta nella pubblicazione o meno degli eventi nel *web*, la implicita cernita delle informazioni operata tacitamente dai motori di ricerca, volta ad organizzare i risultati secondo una priorità di “visibilità” arbitraria (arbitraria rispetto al nostro interesse specifico, non di certo rispetto alle regole di indicizzazione dei linguaggi informatici!), ed infine l’inaffidabilità connessa alla durata di vita delle pagine *web* medesime, soggette spesso a variazioni o a soppressioni. Ad ogni modo, preso atto delle controindicazioni, non è stato possibile esimersi dall’utilizzo della ricerca in rete per il reperimento dei materiali e dei supporti audiovisivi.

Tabella 1: Edizioni in commercio di *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

<i>Denominazione</i>	<i>Editore/Distribuzione</i>	<i>Supp.</i>	<i>Durata Min.</i>	<i>Musiche: Autore/ Esecutore</i>	<i>Indirizzo</i>
Il gabinetto del dr. Caligari	Medusa Home Entertainment, 1999	Dvd	78	Non dichiarato	www.internetbookshop.it
Das Kabinett der Doktor Caligari	Cinè-club Films sans frontières	Dvd	72	Giuseppe Becce, eseguita dall' Orchestra della Televisione della Svizzera Italiana	www.claudicolombo.net
Kabinett des doktor Caligari, Das	Non dichiarato	Dvd	71/ 78France 50Spain 67USA	Non dichiarato	www.imdb.com
The Cabinet of Dr. Caligari	Studio: Image Entertainment Release Date: August 14, 2002	Dvd	72	Composer: Timothy Brock	www.dvdmoviecentral.com
The Cabinet of Dr. Caligari	Editore: Delta	Dvd	70	Non dichiarato	www.laserdisken.dk
Das Cabinet des Dr. Caligari	Editore : Universal	Dvd	72	composed and conducted by Timothy Brock	www.laserdisken.dk
The Cabinet of Dr. Caligari	Editore: Kino Video, 2002	Dvd	Non dichiarata	Two musical scores to choose from: 1. Music composed and performed by Donald Sosin 2. Contemporary orchestral score by Rainer Viertböck	www.laserdisken.dk
Le Cabinet du Docteur Caligari	Les Films du Siècle	Dvd	71	Giuseppe Becce	http://cinema.castle.rock.it
<i>Denominazione</i>	<i>Editore/Distribuzione</i>	<i>Supp.</i>	<i>Durata Min.</i>	<i>Musiche: Autore/ Esecutore</i>	<i>Indirizzo</i>

The Cabinet of Dr. Caligari	Studio: Alpha video Release Date: June 4 , 2002	Dvd	82	Non dichiarata	www.amazon.co.uk
Das Kabinett des Dr. Caligari	Edizione italiana: Prima Immagine	Vhs	47	Orlando Lancini Edizioni musicali Orla	Vhs in mio possesso
The Cabinet of Dr. Caligari	Front Row Entertainment Inc. 2003	Dvd	67	Non dichiarata	www.amazon.co.uk

Focalizzando, ora, la prospettiva sulle interpretazioni edite in formato audio o sulle esecuzioni dal vivo realizzate presso festival o rassegne specializzate per il cinema muto, passerò a sintetizzare, servendomi di una nuova tabella, gli autori e compositori che si sono prodigati nell'accompagnamento del *Caligari* (tabella 2).

Tabella 2: Compositori ed esecutori del *Caligari*.

Denominazione	Autore/Esecutore	Festival/rassegna/supporto	Data evento	Indirizzo
Il gabinetto del dottor Caligari	Accompagnato dal vivo da: Aljoscha Zimmermann	<i>German Film Festival</i> , Roma.	2/6 Aprile (anno non dichiarato)	www.cinematografo.it
Il gabinetto del dottor Caligari	Non dichiarato	Festival: <i>Semana del cine fantastico y del terror</i> ; San Sebastian; Spagna.	2003	www.horror.it
Das Kabinett des Dr. Caligari	Rimusicato da: Nicola Negrini	<i>Festival di Rimusicazioni</i> , Auditorium Eurac, Bolzano.	1/9/2004	www.rimusicazioni.it
Le Cabinet du Docteur Caligari	Accompagnamento al piano.	<i>Le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême et le Centre Wallonie-Bruxelles</i>	Dal 31 Marzo al 6 aprile 2004	www.209.236.237.80.fr
Il gabinetto del dottor Caligari	Pianoforte: Renzo Giovanni e Compagnia di danza: Virgilio Sieni	Produzione: <i>Teatro di Messina</i>	3/1/2002	http://digilander.libero.it/giovannirenzo

The Cabinet of Dr. Caligari	Mark Dresser	<i>Audio Cd:</i> Label: Knitting Factory	Publicazione: 1994	www.amazon.co.uk
The Cabinet of Dr. Caligari	Timothy Brock	<i>Audio Cd:</i> Label: K	Publicazione: 1996	www.amazon.co.uk
Das Cabinet des Dr. Caligari	Esecuzione della partitura di: Giuseppe Becce	<i>Audio Cd:</i> Label: Koch Schwann	Publicazione: 2001	www.amazon.co.uk
The Cabinet of Doctor Caligari	In the Nursery	<i>Audio cd:</i> Label: ITN	Publicazione: 1996	www.amazon.co.uk
Il gabinetto del Dottor Caligari	Pianoforte: Marco Dal Pane	<i>Ravenna festival,</i> Ravenna.	Giugno, 1995	www.ravennafestival.org
The Cabinet of Dr. Caligari	Acorn Project	Performance dal vivo: <i>Kabala</i> , Pescara	2002	www.kutmusic.com
Il gabinetto del Dottor Caligari	Edison Studio	<i>International Computer Music Conference</i> , Singapore.	2003	www.sentieriselvaggi.it
Il gabinetto del dottor Caligari	Fernand Schirren	Non dichiarato	Non dichiarata	www.municipio.re.it
Il gabinetto del dottor Caligari	Pianoforte da vivo: Renzo Vigagni	Proiezione al: <i>Museo storico di Trento</i> , Trento.	6 Novembre	www.museostorico.tn.it
Il gabinetto del dottor Caligari	musiche originali di: Roberto Marino , eseguite dal vivo da: Akroaterion Ensemble	Seminario di studi sull'Espressionismo tedesco presso <i>l'Università di Salerno</i> , Salerno.	9 Dicembre, 2003	www.unisa.it
Il Gabinetto del dottor Caligari	Pianoforte: Dennis Ippolito	Rassegna cinematografica "d'autore": <i>Università e Cinema</i>	18 Ottobre, 2004	www.mentelocale.it
Il Gabinetto del dottor Caligari	mi.s.fu	Non dichiarato	Non dichiarato	http://misfu.dyne.org
Il gabinetto del dottor Caligari	accompagnato dal vivo al pianoforte.	Rassegna: <i>Cinema Espressionista e d'avanguardia tedesco Museo Nazionale del Cinema</i> , Torino.	30 gennaio - 8 febbraio 2003	www.sistemamusica.it

Il Gabinetto del dottor Caligari	Tiziano Popoli	Non dichiarato	Non dichiarato	www.rimusicazioni.it
Il Gabinetto del dottor Caligari	Sonorizzazione dal vivo dell' Ensemble Dissonanzen	<i>Chiesa di S. Caterina da Siena, Napoli.</i>	22 novembre, 2003	www.dissonanzen.it
Il gabinetto del dottor Caligari	Accompagnamento dal vivo al pianoforte di: Antonio Zambrini	<i>Cineteca Milano</i>	25 maggio, 2003	www.cinetecamilano.it
Il gabinetto del Dottor Caligari	Musiche di Giuseppe Becce eseguite dall' Orchestra della Televisione Svizzera Italiana	<i>Archivio: Al Gran Sole, Milano</i>	Non dichiarato	www.gransole.net
Il gabinetto del Dottor Caligari	Non specificato chi tra: Dario Lo Cicero, Nino Project e Borborigmo	<i>Festival Rimusicazioni, Bolzano.</i>	Non dichiarato	http://cinema.supereva.it
Das cabinet des Dr. Caligari	musiche composte ed eseguite da Marco Dalpane , piano, e Ugo Mantiglia , violino	<i>Cinema teatro Chiasso</i>	27 marzo, 2004	www.chiassoshop.ch
Il gabinetto del dottor Caligari	Remo Anzovino	Rassegna	13 ottobre, 2003	www.sanbiagiocesena.it
The Cabinet of Doctor Caligari	<i>Live Performance</i> di 3epkano	<i>ESB Dublin Fringe Festival 2004</i>	9 Ottobre, 2004	
The Cabinet of Dr Caligari	<i>Live Performance</i> di Geoff Smith	<i>Tournèe 2003: Leeds, York, Newcastle, Glasgow, London, Manchester, Nottingham, Brighton.</i>	Febbraio 2003	www.dulcimer.co.uk

Le Cabinet du Dr Caligari	<i>Live Soundtrack</i> di Pieter Jaquemyn e Ute Volker	<i>Cine-Club du jeudi de la ferme du biereau (BE)</i>	6 Marzo 2003	
The Cabinet of Dr Caligari	<i>Live Soundtrack</i> di Micronormous	<i>Brilliantly Birmingham, 5th International Contemporary Jewellery Festival</i>	Dicembre 2004	www.brilliantlybirmingham.it
The Cabinet of Dr Caligari	Registrazione audio ed esecuzioni dal vivo della The Club Foot Orchestra, condotta da Richard Marriott	<i>Mill Valley Film Festival</i>	1987	www.clubfoot.com
Das Cabinet des Dr Caligari	Rimusicato da : Simone Morgantini (etno-jazz) ; Barbiero, Pessa, Furianetto, Santellani, Dalferro (avanguardia).	<i>Festival di Rimusicazioni,</i> Auditorium Eurac, Bolzano	Archivio	www.rimusicazioni.it
The Cabinet of Dr Caligari	Chris White	<i>Ithaca College School of Music, NY</i>	13 Settembre 2004	www.ithaca.edu
The Cabinet of Dr. Caligari	Piano solo di Kevin Purrone	Non dichiarato	Non dichiarata	www.silentfilm.org
The Cabinet of Dr. Caligari	Nash The Slash	Colonna sonora per edizione video	Non dichiarata	www.canoe.ca
The cabinet of Dr. Caligari	Bill Nelson	Edizione in LP	Non dichiarata	www.pomonauk.com

The Cabinet of Dr. Caligari	<i>Live Soundtrack</i> di Silent Music Ensemble	<i>Fitchburg State College</i>	14 Ottobre 2004	www.fsc.edu
The Cabinet of Dr. Caligari	Jonah Rapino e la Devil Music Ensemble	<i>Annicchiarico Theatre,</i> Concord	Non dichiarata	
The Cabinet of Dr. Caligari	<i>Live Performance</i> di Taapet	Colonna sonora incisa con la FACT Records	Febbraio 200	www.factrecords.co.il
The Cabinet of Dr. Caligari	Needle & io	<i>Audio cd: Electronic</i> Music& the Moving Image	Non dichiarata	www.eleguarecords.com
The Cabinet of Dr. Caligari	Dave Clark	<i>Live Soundtrack</i> Songs for Caligari	Non dichiarata	www.attheroxy.com

III. EDIZIONI E COMPOSIZIONI ESAMINATE:

1. GIUSEPPE BECCE
2. GIOVANNI RENZO
3. EDISON STUDIO
4. MARK DRESSER
5. IN THE NURSERY

III. EDIZIONI E COMPOSIZIONI ESAMINATE

1. GIUSEPPE BECCE

Giuseppe Becce nasce a Lonigo (Vicenza) il 3 febbraio 1877. Si laurea in Lettere e Filosofia presso l'Università di Padova e, contemporaneamente, si diploma in flauto e violoncello al liceo Pollini. Nel 1900 si sposta a Berlino per perfezionare agli studi di composizione, con Richard Schmidt, e di direzione d'orchestra, con il maestro Arthur Nikisch. Si inserisce presto nell'ambiente musicale, affermandosi in opere teatrali. Nel 1913, sfruttando l'incredibile somiglianza con Wagner e per il fatto di saper dirigere, viene ingaggiato come interprete nel film *Richard Wagner*, di cui cura anche le musiche. Da qui inizia il suo fortunato cammino di musicista cinematografico, vantando una sterminata filmografia e una attivissima carriera di compositore di musica da film fino, addirittura, alla fine degli anni 50 (per il film *Der Schafherd von Trutzberg*, di E. von Borsody). Nel 1919 pubblica il primo volume (di dodici finali) della *Kinothek, l'Allgemeines Hand buch der Film-Musik (Manuale generale di musica per film)*: una vera e propria biblioteca di indicazioni musicali o di partiture di brani di repertorio, arrangiate opportunamente per l'esecuzione di musiche di commento cinematografico. Tra le principali pellicole del muto, firmate dalle musiche di Becce, vanno ricordate *Der Letzte Mann* e *Herr Tartuff* di Murnau, e *Gehimnisse einer Seele* di Pabst⁶⁶. Compose inoltre le musiche che fecero la fortuna dei *Bergfilm*, al fianco di Arnold Fanck, Leni Riefensthal e Luis Trenker. Tra i lavori in Italia, importante è *La cena delle beffe* per l'omonimo film di Alessandro Blasetti, film-scandalo del 1941.

Becce era conosciuto anche per le sue canzoni, rese popolari da interpreti quali Beniamino Gigli: tra i tanti successi il più famoso fu *La leggenda d'amore*, sottotitolata *Serenata per violino* e dedicata a Jean Schwiffen e Andre Spolianisky.

Indubbiamente il nome di Becce è legato indissolubilmente alla storia della musica per film, investito dell'eminente figura di padre e pioniere che, trasversalmente, accompagnò il cinema dal muto al sonoro: nel ruolo di protagonista autorevole e di testimone prestigioso.

⁶⁶ Per una completa filmografia di Giuseppe Becce, rimando il lettore a E. Simeon, *La musica di Giuseppe Becce tra cinema muto e sonoro*, «Music in Film Fest», Vicenza 1987, pp. 86-90.

Il *Caligari* di Giuseppe Becce.

Per lo studio della colonna sonora di Becce, mi avvalgo dell'edizione *Le Cabinet du Docteur Caligari*, edito dalla *Film Sans Frontières*, con la partitura eseguita dall'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana, diretta da Mark Andreas⁶⁷. Questa edizione, oltre ad essere patrocinata dal Centro Nazionale di Cinematografia, è realizzata in collaborazione con il Plan Media II dell'Unione Europea. In relazione alle musiche di Becce, al termine della pellicola viene specificato:

Frammenti della sua partitura originale per il film in aggiunta alla Suite "De Profundis" e brani della sua antologia musicale cinematografica "Kinothek".

Compilazione Lothar Prox. Arrangiamento Emil Gerhardt.

In un primo confronto con l'edizione in *cd* audio edita dalla *Koch Schwann*⁶⁸ già incontrata a pagina 12 e seguenti del capitolo precedente, emergono alcune considerazioni preliminari: pur trattandosi, come abbiamo visto, di edizioni curate dagli stessi Prox e Gerhardt, le due esecuzioni, sono assolutamente diverse. Differiscono nell'orchestrazione e nella strumentazione, nella tonalità d'esecuzione (nel film è abbassata di un tono), nella forma e nelle esposizioni stesse dei temi musicali. Va detto che ci troviamo di fronte a operazioni commerciali che implicano di per se delle finalità e delle scelte formali profondamente diverse: nell'una, il caso del film, si è proceduto sincronizzando le musiche a servizio delle immagini; nel secondo caso, il *cd* audio, la possibilità di operare esenti dai vincoli legati alla consonanza con le immagini offre la non marginale opportunità di poter conferire ai brani delle strutture formali efficaci e indipendenti, coerenti con l'obiettivo essenziale di una produzione audio: di essere cioè funzionali al solo ascolto.

Ricordo che trattandosi di un'operazione di ricostruzione, di assemblamento recente e profondamente non supportato da sicure attribuzioni⁶⁹, è mia intenzione considerare l'elaborazione di Prox e di Gerhardt come una delle post-sonorizzazioni proposte a soggetto del *Caligari*, basata sì su una selezione di temi tratti dalla *Kinothek* di Becce, ma non bastevole a legittimare gli autori ad asserire che si tratti della partitura, o di frammenti della partitura originale becciana. E tanto meno a far comparire il nome di Becce quale unico autore, o comunque principale indiziato nell'assunzione

⁶⁷ Dvd: *Le Cabinet du Docteur Caligari*, collection Cinè-club, Films-Sans-Frontières, 1999.

⁶⁸ Becce, *Das Cabinet des Dr. Caligari. Musik zum Stummfilm*, cit.

Direttore d'orchestra: Helmut Imig. Esecutori: Klaus-Dieter Hansen e Karl Henke al violino, Vitas Sondeckis al violoncello, Eckhardt Hemkemeier al contrabbasso, Hans-Udo Heinzmann al flauto, Bjorn Vestre all'oboe, Micheal Wager al clarinetto, Stephan Graf alla tromba, Friedhelm Huter al trombone, Jurgen Lamke al pianoforte e organo, Claudio von Hassel alle percussioni e Rudiger Funk ai timpani.

⁶⁹ Vedi le importanti considerazioni di Simeon a pagina 11 e 12.

di responsabilità legata a questa iniziativa audiovisiva, spettante invece a Prox e Gerhardt in prima persona.

Genere: Tonale.

Strumentazione: Pianoforte, Organo e Orchestra.

Tabella 3: analisi *Caligari* di Giuseppe Becce.

Film	Min.	Musica
1. Titoli di testa	0	TEMA 1, in la minore con inizio in levare. Archi e ottoni all'unisono nel registro grave. La cellula ritmica della melodia è ripresa dai timpani. Il tema è ripetitivo, e caratterizza fortemente l'atmosfera.
ATTO I°		
2. Racconto di Francis nel giardino	1.33	Su una coltre di leggeri arpeggi pianistici, i legni e archi si muovono dapprima per grado congiunto, per poi salire con rapide volate in acuto fermandosi sui gradi maggiormente meditativi della scala minore armonica, rendendo l'atmosfera onirica.
3. Flash back Fiera/Caligari	3.34	TEMA 2. Archi e ottoni nel registro grave si muovono in cromatismi rapidi e note per grado congiunto all'unisono e all'ottava. L'oniricità dell'ambiente precedente viene turbata, in corrispondenza delle assolvenze e dissolvenze dal nero, dal tema 2. In questa piccola chiusa, si presagisce l'entrata in scena del Caligari, caricandolo di un'aura cupa e tetra. I
4. Alan si prepara ad uscire	4.49	Sulla coda del movimento precedente, gli archi iniziano a dilatarsi e a farsi più pacati, pur conservando l'andamento cromatico. Per un attimo, sul primo piano di Alan con il libro in mano, riecheggia l'incipit del TEMA 1, quasi a presagire l'incombente di una avversità. Nel momento in cui Alan indossa la giacca, lo stacco musicale è netto e porta direttamente alla scena successiva.
5. Alan e Francis in Holstenwall	5.51	Tema vivace e frizzante con legni in trillo e ottoni staccati. Archi molto agili e melodici.

6. Caligari fa il suo ingresso alla Fiera	6.40	Nel momento in cui si apre la scena, inizia una marcetta, con tromba solista accompagnata dal rullante. In corrispondenza dell'incontro tra il funzionario della fiera e Caligari, c'è un crescendo che chiude con un colpo di piatto (sull'immagine del biglietto da visita).
7. Caligari e il segretario	7.26	L'incipit è simile a quello del TEMA 2, evolvendosi poi in modo diverso. Viene ripetuto più volte all'unisono, costruito a partire da gradi differenti. Il cromatismo iniziale del tema è usato sempre in corrispondenza sulle espressioni più significative del Caligari.
8. Fiera di Holstenwall	9.17	TEMA 3. Si può classificare come il tema della fiera, frizzante ed esotico dall'impianto orientaleggiante. In primo piano i legni, (soprattutto l'ottavino), e percussioni folcloristiche (tra le quali le nacchere) dal ritmo incalzante. L'aspetto esotico è esaltato soprattutto dalla scala minore armonica. Una breve pausa, per far suonare la campana di Caligari (sonorizzata); in seguito, a tempo, riparte la musica (gli ottoni gravi imitano ritmicamente l'intervento della campana)..
ATTO II°		
9. Ritrovamento cadavere del segretario	11.48	TEMA 1.
10. Alan e Francis nella fiera, mentre Caligari imbonisce la folla	13.05	TEMA 3.(anche qui, come nel punto 8, la campana è sonorizzata). La musica si conclude su un colpo di piatti, in corrispondenza del cartello "Das cabinet des Dr. Caligari".
11. All'interno del gabinetto del Dr. Caligari	15.33	Progressioni cromatiche verso il registro acuto, ritmicamente incalzanti. Dal momento in cui Caligari apre la cassa di Cesare, le sonorità si diradano. Inizia ora una nuova progressione, carica di tensione che si svilupperà nel punto successivo.
12. Risveglio di Cesare	16.41	I micro movimenti del volto di Cesare sono commentati dalle progressioni (viste nel punto precedente) che si rendono sempre più acute e pungenti. L'apertura degli occhi è contrappuntata dal movimento alternato di colpi di timpani e appoggi di fiati, a ritmo crescente, culminando con note tenute e acute alla totale schiusura degli occhi.

13. Cartello racconta la storia di Cesare	19.11	La melodia richiama direttamente il TEMA 1, anche se con soluzioni ritmiche e carattere diversi.
14. Predizione di Cesare e sgomento di Alan e Francis	19.49	Nel momento della predizione, un crescendo dal pianissimo al fortissimo di note tenute nel registro acuto di organo, sfociano nel TEMA 4, una progressione cromatica discendente (composta da 4 note) a ritmo puntato.
15. Notte, morte a Holstenwall	20.44	Breve introduzione con rullate di timpani e percussioni e archi alle frequenze gravi. Poi TEMA 4 risuona in corrispondenza del manifesto affisso. All'incontro con Jane, riprendono le sonorità già incontrate al punto 2.
16. Caligari nel suo alloggio	22.08	Tappeto vibrato di archi (soprattutto scuri) sul quale una tromba solista suona un breve inciso ripetuto su più gradi.
17. Alan e Francis ritornano a casa dichiarando il loro amore nei confronti di Jane	22.35	Gli archi cantano un tema di carattere romantico.
18. Omicidio di Alan	23.45	Gli archi si muovono in cromatismi incalzanti, con crescendo orchestrale.
ATTO III°		
19. Ritrovamento cadavere di Alan	24.16	Progressioni di archi inframezzate da stacchi di fiati. Poi TEMA 4. Crescendo di timpani e TEMA 1.
20. Francis, terrorizzato e sbigottito, sospetta di Caligari	25.40	TEMA 1.
21. Francis va dalla gendarmeria a denunciare l'omicidio	26.42	Progressioni di archi in crescendo fino alla comparsa del cartello. In seguito si passa a sonorità più sommesse e meste.
22. Francis esce dalla gendarmeria	27.28	Continuano le sonorità del punto precedente, crescendo e commentando introspektivamente lo stato d'animo di Francis.
23. Francis e Jane	28.55	Prosegue l'atmosfera del punto precedente, sottolineando talvolta lo sbigottimento di Jane.

24. Francis e il Dr.Olfen (padre di Jane)	30.02	Accompagnamento musicale di ampio respiro sul colore del <i>pianissimo</i> .
25. Ladro di notte	30.55	In corrispondenza delle grida di aiuto della signora alla finestra, c'è quasi un tentativo di sonorizzazione con le trombe che sembrano richiamare urla umane in tono d'allarme.
26. Caligari, nel suo alloggio, dà del cibo a Cesare	31.54	Progressioni dal pianissimo al forte che commentano l'aumento di tensione al momento del dialogo con Caligari.
27. Il ladro viene arrestato	33.32	Serie di cromatismi ripetuti in progressione e in crescendo.
28. Il Dr. Olfen e Francis sorvegliano il baraccone del Dr. Caligari e notizia dell'arresto dell'assassino.	34.27	Vengono riprese le sonorità abbandonate al punto 26. Nel momento in cui giunge la notizia dell'arresto, la tensione aumenta grazie al ritmo che si fa più serrato. I glissandi e le scale cromatiche ascendenti e discendenti accompagnano con fare diabolico il ghigno di Caligari per poi concludere sulla dissolvenza.
ATTO IV°		
29. Casa di Jane/ Francis, ladro e guardie: il ladro nega la paternità degli omicidi	36.05	TEMA 2. Il carattere del tema e l'atmosfera seguono l'introspezzività dei personaggi in scena. Con un crescendo le accuse di Francis rivolte al ladro si caricano. Alla comparsa del cartello che diniega l'attribuzione degli omicidi al ladro, il tono di commento si fa più dimesso, seguendo lo stato d'animo del ladro stesso. Per un attimo risuona l'incipit del TEMA 1, sul primo piano di Francis.
30. Jane cerca il padre alla fiera: incontro con Caligari che la fa entrare nel gabinetto	37.59	La comparsa di Caligari sulla porta è sottolineata da un colpo di timpani, in seguito comincia una serie di progressioni (sulla fattispecie di quelle finora incontrate), facendosi sempre più serrate fino ad appoggi tenuti di fiati nel tono acuto, alternati a rullate di timpani.
31. Caligari mostra Cesare a Jane	39.22	La tensione di Jane è rafforzata con rullate e accenti di timpano. Nel momento in cui compare Cesare, riprende l'incipit del TEMA 1.

32. Risveglio di Cesare e fuga di Jane	39.55	Durante l'apertura degli occhi, vengono riprese le stesse sonorità già viste nel punto 14, TEMA 4 incluso.
33. Francis spia Caligari	41.03	Progressioni di ottoni e archi, spezzettate e spesso all'unisono.
34. Notte. Jane dorme. Cesare si avvicina alla sua stanza	42.07	L'avvicinamento di Cesare è commentato dagli stessi appoggi orchestrali visti nel punto 12 (L'apertura degli occhi di Cesare avvenuta nel II° atto).
35. Cesare assale Jane e la rapisce. Gli inquilini della casa si svegliano.	43.31	La titubanza di Cesare è commentata da linee melodiche di archi, mentre nell'aggressione di Jane riprende il TEMA 4.
36. Cesare, con Jane sulle spalle, viene inseguito	44.47	Tema tragico condotto dagli archi, molto intenso e appassionato.
37. Rinvenimento Jane che accusa Cesare del misfatto	46.28	Stesse sonorità del punto 16. Allo sbigottimento di Cesare risuona l'incipit del TEMA 4, seguito dalle solite progressioni degli archi a commento del cartello. Le accuse di Jane ribadiscono il TEMA 4, quasi sonorizzandole.
ATTO V°		
38. Guardie e Francis controllano che il prigioniero non sia evaso	47.56	Gli archi e gli ottoni conducono un tema meditativo ed estremamente melodico, introdotto da un breve incipit di clarinetto. Il clima però cambia quando Francis vede con i propri occhi il prigioniero incatenato e sospetta di Caligari. Inizia qui il tema che verrà esposto nel punto successivo.
39. Perquisizione dell'alloggio di Caligari: rinvenimento del fantoccio con le sembianze di Cesare	49.43	Riprende brevemente l'atmosfera già incontrata al punto 16. La <i>suspance</i> , in attesa dell'accesso all'alloggio, è determinata da rapidissime scale cromatiche ascendenti e discendenti, sulle quali gli ottoni eseguono appoggi in progressione, mentre il ritmo si fa sempre più concitato. Sul primo piano di Caligari le brevi incursioni degli archi nel registro basso accompagnate da rullate dei timpani, in rapido crescendo, commentano l'introspezione soggettiva del protagonista.

40. Francis insegue Caligari in fuga, fino all'ospedale psichiatrico	50.50	Alla partenza di Francis, i timpani e i piatti si alternano rocambolescamente. Gli ottoni in staccato dettano il ritmo all'inseguimento, riprendendo irregolarmente i temi visti nel punto 25, in segno di allarme. Le progressioni di ottoni e archi verso l'alto e le ricadute velocissime discendenti commentano la fuga finale di Caligari. Tutto si placa di fronte all'insegna del manicomio.
41. Francis nel cortile del manicomio	51.40	Gli archi nel registro basso si muovono in commento al dialogo dei dottori con Francis. L'aggiunta successiva degli ottoni e delle percussioni rendono l'atmosfera cupa e incubotica.
42. Alcuni medici accolgono Francis e lo accompagnano dal direttore, che si rivela essere Caligari	52.02	L'alzata del volto di Caligari è accompagnata da un gong profondo, a seguito del quale i fiati nel registro medio alto eseguono note tenute, in ascesa cromatica, in alternanza con dei colpi di cassa e rullate di timpani. Poi TEMA 4 nel momento della fuga di Francis.
43. Francis e i medici analizzano i carteggi del direttore	54.37	Alla comparsa del titolo sul libro "Somnambulismus" parte l'incipit del TEMA 1.
44. Flash back dell'incontro Caligari/Cesare	57.52	La gioia di Caligari nell'abbracciare Cesare è enfatizzata da un trillo di ottoni con una rapida discesa cromatica degli archi. Ripetuti nella successiva espressione di giubilo.
45. Medici e Francis leggono i manoscritti di Caligari	59.40	Il tema degli archi è di derivazione zigana, supportato da percussioni esotiche (si notano soprattutto le nacchere sugli accenti deboli)
46. Ossessione di Caligari (Devi diventare Caligari)	1h 00.07	Una variazione dell'incipit del TEMA 2 suonato dagli archi in registro grave accompagnano l'introspezione di Caligari. Il suo successivo abbandono in preda dell'ossessione è contrappuntato da colpi di piatti stoppati, alternati a note tenute in acuto di archi e ottoni, in <i>fortissimo</i> . Riprendono le sonorità viste al punto 45 al cambio scena, e man mano che compaiono le scritte "Devi diventare Caligari" il ritmo si fa sempre più incalzante, puntellato dal suono di una campana in levare, fino alla cadenza finale in corrispondenza della scritta di fine atto.
ATTO VI°		

47. Rinvenimento del cadavere di Cesare	1h. 02.24	La scena comincia con i violoncelli cantano un tema romantico accompagnati da arpeggi armonici del pianoforte. In seguito, quando i protagonisti vengono invitati ad uscire, la tensione è determinata da scale armoniche ascendenti degli ottoni, di tutti gli archi e delle percussioni che nel frattempo si sono aggiunte in opposizione al carattere romantico iniziale. All'inquadratura del corpo esanime di Cesare, attorniato dagli inseguitori, il tema romantico viene ripreso da tutta l'orchestra, accompagnato anche qui dal pianoforte.
48. Caligari si dispera alla vista del corpo senza vita di Cesare	1h. 04.23	Tutta la scena, da quando Francis entra nell'ufficio di Caligari a quando viene introdotto il corpo di Cesare al suo interno, l'accompagnamento enfatizza tutte le componenti soggettive in gioco, con l'attenzione puntata sui passaggi emotivi del Caligari, in sincrono con le movenze espressive del protagonista. Un attimo di silenzio precede la scoperta del volto di Cesare. Allo sgomento di Caligari, fa eco l'incipit del TEMA 1. Nel tentativo di aggressione ai medici circostanti, riparte il tema 5.
49. Caligari, immobilizzato, viene disteso in un letto	1h. 06.10	Cambi accordali distesi e dilatati dei legni e degli archi, sulle quali squillano brevi incisi di trombe.
50. Giardino del manicomio: Francis termina il racconto	1h. 07.02	Stesso accompagnamento incontrato al punto 2.
51. Cortile manicomio: Francis riconosce Cesare tra i pazienti	1h. 07.53	Il primo piano dell'uomo barbuto viene coperto di colpi stoppati di piatti. Il tema incubotico è suonato in solo dagli archi scuri, su di una nota acuta tenuta. Proprio nel momento in cui Francis riconosce Cesare, vengono riproposte le stesse sonorità già viste al punto 12: movimento alternato di colpi di timpani e appoggi di fiati, a ritmo crescente, culminando con note tenute e acute
52. Francis riconosce Jane e le dichiara il suo amore	1h. 09.08	Viene riproposto il tema romantico del punto 17. Il tema si interrompe con un colpo di gong e seguito da silenzio, in concomitanza del primo piano di Jane.

53. Caligari accede al cortile: Francis tenta di assalirlo, ma viene presto immobilizzato	1h. 10.08	Inizio scena: l'atmosfera è resa incubotica dalle scale ascendenti e discendenti velocissime suonate dagli archi, su lunghe note tenute dagli ottoni, in moto ascendente. Il ritmo via via sempre più concitato, carica di tensione la reazione rabbiosa di Francis. Un colpo di gong sottolinea la resa definitiva di Francis.
54. Finale: il Dr. Caligari tranquillizza il paziente Francis.	1h. 10.57	Tema finale, in stile romantico, cantato dagli archi e con gli ottoni al controcanto. Rullate di timpano preludono le ultime note: sull'immagine in dissolvenza del volto di Caligari, risuona l'incipit del TEMA 1, questa volta suonato dagli archi soli.
FINE (titoli di coda)	1h. 12.00	

L'architettura su cui si muovono i temi musicali nel corso della pellicola è equilibratamente strutturata, pur lasciando trasparire alla lunga, dalla ripetitività delle stesse situazioni sonore e dal ridotto materiale compositivo, tutti i limiti di una compilazione. L'impianto formale della colonna sonora prevede il ripetersi di situazioni musicali accostate a scene ben determinate, tanto da poter parlare, se non propriamente di "musica personaggio", sicuramente di una "musica contesto". Già dalle prime battute, il tema 1 conferisce un'impronta formale ed emotiva che sarà sottesa in tutto il film: i cromatismi e le progressioni saranno alla base di tutti gli altri interventi tematici; inoltre il senso di ansia e di tensione evocato sarà il clima dominante di tutto il film. Non a caso questo primo tema, che è a mio parere il motivo più inquietante, viene utilizzato sempre nelle scene più drammatiche che vedono implicata la presenza o l'intervento di Caligari. Lo ritroviamo anche nelle ultimissime note in chiusura, a presagire il protrarsi delle azioni malvagie del protagonista oltre la fine della pellicola. Anche Bertetto, soffermandosi sull'analisi del finale, afferma:

Certo, ci si potrebbe ancora chiedere se davvero lo sguardo finale del direttore sia talmente ambiguo e inquietante da rovesciare le certezze appena acquisite. È indubbio che non si tratti di un esplicito sguardo demoniaco e quindi indiscutibile, a differenza di quello di Caligari, ma di uno sguardo duro, enigmatico e prolungato. L'interpretazione sarebbe in ogni caso più incerta, se nella sequenza conclusiva Wiene non avesse introdotto un'altra qualificazione fortemente significativa. La musica di accompagnamento, predisposta per il Caligari dal maestro Giuseppe Becce, infatti, prevede alla fine, in concomitanza con l'imprigionamento di Francis, la ripresa del tema musicale della morte. Il ritrovamento da parte del musicologo Lothar Prox della partitura di Becce per Caligari costituisce quindi un elemento di straordinaria importanza per l'interpretazione del film. Perché la scelta di coordinare le immagini finali del film con il tema musicale della morte non può non rafforzare il dubbio e l'inquietudine, e pare sancire

la vittoria del male e della distruzione. La musica, infatti, suggerisce la tonalità del film, attesta lo sviluppo e la dimensione emozionale del narrato. L'inserimento del tema musicale della morte non può non connotare fortemente la conclusione del film, indicando un esito finale negativo. Anche se la presenza del tema musicale della morte non costituisce una oggettivazione precisa della verità del film, certo consolida l'impressione che il regno della morte e del male prevalga a Holstenwall. E questa impressione non può non rafforzare l'inquietudine, l'ambiguità e l'enigmaticità del film⁷⁰.

Il tema 2, con le sue numerose varianti, ha una funzione meno caratterizzante e più didascalica. Il tema 3, pur utilizzando gli stessi materiali degli altri temi (cromatismi e progressioni), è l'unico che si discosta un pò dalle atmosfere tetre e minacciose per abbandonarsi ad un esotismo che fa respirare direttamente allo spettatore l'aria della fiera; l'intervento musicale sembra passare da commento esterno, ad una presenza diegetica. Il tema 4 compare nelle scene estremamente drammatiche e di azione concitata.

L'opera nel suo complesso è organicamente logica ed apprezzabile. I commenti musicali sono appropriati e coerenti con ciò che succede in scena, puntellati da una sincronizzazione audiovisiva particolarmente curata: elementi concreti che conferiscono una maggiore chiarezza espositiva e formale agli sviluppi tematici del film. L'accessibilità stessa alle intense e, a volte, contorte sfumature psicologiche dei personaggi che animano il *Caligari*, è concessa allo spettatore proprio in virtù della presenza musicale, potenziandone così l'intelligibilità drammaturgica, la connotazione emozionale e, quindi, il coinvolgimento emotivo.

⁷⁰ P.Bertetto, C.Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, cit., pp. 39-40.

2. GIOVANNI RENZO

Nato a Messina, si diploma al Conservatorio in Pianoforte Principale, perfezionandosi in seguito a Roma con Martin Joseph, ai Seminari Nazionali di Musica Jazz di Siena con Enrico Pieranunzi e Bruno Tommaso, alla Berklee Summer School di Perugia con Bud Fredman in composizione e orchestrazione, e all'Accademia Musicale Chigiana di Siena con Ennio Morricone in musica per film. Il suo esordio professionale avviene nel 1979 in qualità di pianista jazz. Si esibisce regolarmente in concerti e festival, alternando l'attività concertistica all'insegnamento e alla composizione. Scrive musica per pianoforte e per vari organici cameristici e orchestrali, rivolgendosi con particolare impegno al teatro e al cinema. La sua prima incisione *Eclisse* del 1989 raccoglie composizioni per piano solo. Partecipa nel 1996 al 50° Fringe Festival di Edimburgo con lo spettacolo *Partitura per sangue e anima*. Sempre nello stesso anno, ha ultimato la composizione dell'opera *La distanza della Luna*, andata in scena al Teatro Emanuele di Messina. Con *Le tempeste* ha vinto nel 1999 la terza edizione del Concorso Nazionale di Composizione Pianistica indetto dall'Associazione Culturale *De Musica* di Savona. Nel 2001 esce *Il mare*, registrato con Paolo Fresu ed il quintetto *Suono e Ritmo*⁷¹.

Il Caligari di Giovanni Renzo.

Il *Caligari* di Renzo, svoltosi presso il Teatro di Messina durante la stagione lirica 2001/2002, prevedeva non solo l'esecuzione dal vivo con piano solo del compositore stesso, ma includeva, oltre alla proiezione del film, anche l'esibizione della Compagnia Virgilio Sieni Danza (compagnia di danza contemporanea). Da qui la denominazione di *performance* multimediale sul film di Robert Wiene, con la quale è stato presentato lo spettacolo. Ai fini della presente ricerca, prenderò in analisi solamente l'aspetto musicale.

L'elemento della ripetizione, degli ostinati ritmici e melodici, caratterizza tutto l'accompagnamento del *Caligari*, giocato sullo sviluppo di pochi materiali sonori, tanto da poter associare questa colonna sonora al filone dei minimalisti (quali Glass e Nyman).

In appendice a questo elaborato, ho accluso la partitura concessami dall'autore stesso, con la precisazione che, trattandosi di una intelaiatura puramente schematica per l'improvvisazione, vada intesa solamente come quadro indicativo della struttura armonica.

⁷¹ Biografia fornitami dall'autore stesso, pubblicata sul libretto del Teatro di Messina, in relazione all'esibizione multimediale *Il gabinetto del dottor Caligari*, nella stagione lirica 2001-2002.

Per l'analisi del *Caligari* di Renzo, invece, mi sono servito della registrazione dell'esecuzione dal vivo realizzata presso il Teatro di Messina, in supporto *cd* audio, gentilmente e privatamente messami a disposizione dal compositore stesso.

Genere: Tonale.

Strumentazione: Pianoforte solo.

Tabella 4: Analisi *Caligari* di Giovanni Renzo.

Tracce audio	Min.	Analisi
1. La sonnambula	4.24	Il brano è nella tonalità di Sol minore. Costruito su un ostinato ritmico semplice, che riempie tutti i quarti del tempo ternario (fatta eccezione per le prime battute che vedono l'accompagnamento più dilatato). Si può parlare anche di pedale armonico in quanto l'accordo di sol minore è ripetuto nelle prime undici battute. Proprio questo pedale conferisce un senso di sospensione in quanto il tema che vi si contrappone è molto cantabile e ruota su armonie forti che non vengono dichiarate dall'accompagnamento monoaccordale. Questa scelta musicale è fortemente evocativa rispetto alla scena di riferimento: il disorientamento della sonnambula viene sottolineato dal senso di sospensione del brano.
2. Caligari	2.54	Anche alla base di questo brano si muove un ostinato ritmico-melodico che riempie tutti gli ottavi del 4/4 della mano sinistra. La struttura armonica è palesemente modale, costruita sul Sol frigio. L'atmosfera cupa e ossessiva è adeguatamente accostata al personaggio di Caligari, del quale rimarca le caratteristiche psicologiche.
3. La fiera	4.07	Le accentuazioni della battuta variano di volta in volta secondo un preciso schema ritmico: si passa da una struttura binaria marziale ad una ritmica tipica del tango, che vede l'alternanza di 2 battute ternarie e una binaria. Gli interventi melodici hanno un sapore esotico, "latino-americaneggiante". L'utilizzo di ritmi di danza e di temi leggeri riconducono al clima di festa evocato dalla fiera.

4. Cesare	3.59	Brano costruito sulla sovrapposizione di rapide successioni di due note a distanza di semitono l'una dall'altra. Dalla prima successione se ne sovrappongono delle altre che partono da gradi della scala diversi. Lo spostarsi verso il registro più acuto crea un senso di tensione, di ansia e di attesa. Anche l'incalzare del ritmo sostiene il pathos del risveglio di Cesare.
5. L'assassinio di Alan	2.51	Il brano è costruito su ripercussioni ossessive sugli ottavi di accordi molto carichi della mano destra, suonati in modo concitato. La mano sinistra, che all'inizio si limita ad eseguire note molto lunghe, va, sul finale, ad alimentare la pesantezza e la concitazione, muovendosi ritmicamente insieme alla mano destra. Ciò che ne consegue è una fascia sonora satura che immerge la scena dell'omicidio in un'atmosfera quasi surreale.
6. L'indagine su Caligari	4.18	Brano costruito sulla sovrapposizione di rapide successioni di due note a distanza di terza l'una dall'altra. Dalla prima successione se ne sovrappongono delle altre che partono da gradi della scala diversi, creando anche delle dissonanze. Questo schema viene talvolta intervallato con delle scale ascendenti e discendenti. Nell'ultima parte si verifica un crescendo di tensione dettato dalla progressione delle terze costruite sui gradi di una scala ascendente. L'effetto ottenuto risulta incubotico e paranoico.
7. Cesare rapisce la ragazza	4.42	Il brano è diviso in due parti: la prima è costruita sull'arpeggio di Sol minore con la settima aumentata, ripetuto ostinatamente, sul quale si staglia un tema di ampio respiro fraseologico; la seconda vede alla mano sinistra lo stesso arpeggio eseguito rapidamente a terzine e alla destra la sua versione speculare. Il cambio di ritmo enfatizza la fuga di Cesare.
8. Allucinazioni	4.05	In questo caso l'ostinato ritmico è realizzato percuotendo il pianoforte in punti diversi con le nocche della mano sinistra, mentre la destra è impegnata dapprima in accordi che seguono il ritmo battuto, per poi aprirsi in arpeggi. L'innovazione timbrica introduce un'atmosfera completamente diversa, in cui l'originalità della scelta musicale ben si sposa con le allucinazioni di Caligari.

9. Il manicomio	7.02	Il brano è privo dei riferimenti ritmici e melodici che caratterizzavano i brani precedenti. Si muove su formule non ripetitive e senza stabilità armonica. L'evocazione della precarietà mentale senza appiglio alla realtà dei ricoverati del manicomio è diretta ed efficacissima.
-----------------	------	---

3. EDISON STUDIO

Edison Studio è stato fondato nel 1993. Dello Studio fanno parte Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello Ciardi e Alessandro Cipriani. Edison Studio è socio fondatore del C.E.M.A.T ed è oggi un importante realtà nel panorama della musica elettroacustica grazie ai numerosi premi e riconoscimenti ottenuti (Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges, Prix Ars Electronica, International Computer Music Conference, Main Prize Musica Nova). Inoltre lo Studio ha curato la realizzazione di produzioni musicali elettroacustiche per importanti Istituzioni italiane, quali la Biennale di Venezia (2000 e 2001) e il Ravenna Festival (1999, 2000, 2004).

L'attività di Edison Studio è incentrata sulla produzione di opere elettroacustiche realizzate a partire da originali progetti di ricerca (sviluppo di *software* innovativi per la spazializzazione del suono e per la "sonificazione" in tempo reale di dati finanziari, analisi del rapporto fra tradizione orale scritta e musica elettroacustica, studi sperimentali di Psicologia Cognitiva della Musica in collaborazione con l'Università "La Sapienza" di Roma).

Nel lavoro di Edison Studio, l'uso della tecnologia definisce un contesto nel quale diventa possibile integrare poetiche artistiche diverse, attraverso raccordi, stimoli e sinergie, pur senza restringerle nell'ambito di una vera e propria estetica comune.

Un esempio di tale integrazione è rappresentato dall'interesse dello Studio per la composizione di veri e propri "luoghi di suono": spazi nei quali l'elaborazione, la spazializzazione del suono e l'apporto scenografico non solo definiscono lo spazio poetico dell'opera, ma puntano a ridisegnare interamente lo spazio reale in cui ha luogo lo spettacolo⁷².

Il *Caligari* di Edison Studio.

La *live computer soundtrack* di Edison Studio viene eseguita dal vivo dagli stessi autori all'*International Computer Music Conference* di Singapore nel 2003, commissionata dall'ente stesso con il contributo dell'Istituto Italiano di Cultura di Singapore, del Goethe Institut – Rom di Roma e della Cineteca Nazionale di Bologna⁷³.

Le scelte estetiche innovative e rivoluzionarie proposte dai compositori, consistono nell'uso integrante ed esteso della tecnologia digitale, in cui i materiali sonori che costituiscono l'originale tavolozza timbrica della partitura musicale comprendono campioni strumentali e vocali, frammenti musicali pre-esistenti, suoni concreti e sintetici. La spazializzazione del suono e la capacità di creare

⁷² La biografia è a cura di Edison Studio.

⁷³ Per l'analisi, ringrazio l'Edison Studio che ha provveduto a fornirmi una copia riservata del film.

dei "luoghi di suono", sono le peculiarità principali che caratterizzano un'invenzione espressiva singolare e di attualissima definizione, giocata su schizzi di traiettorie sonore, ri-disegnate o re-inventate, in grado di frantumare il tradizionale rapporto sinergico tra la percezione visiva ed uditiva; proponendo invece una più espansa percezione visiva per mezzo di elaborati ed amplificati rapporti sinergici tra diversi livelli sonori verticali, che ingegnosamente alternano ininterrottamente il baricentro delle sensazioni dal reale all'irreale.

Genere: Atonale, musica elettroacustica.

Strumentazione: Campioni strumentali e vocali, frammenti musicali pre-esistenti, suoni concreti e sintetici; elaborati ed assemblati in tecnologia digitale.

Tabella 5: analisi Caligari di Edison Studio.

Film	Min.	Musica
1. Titoli di testa	0	Silenzio su quasi tutto lo scorrimento dei titoli. Comparsa e crescendo graduale di suoni d'atmosfera, sfociando nel culmine, sottolineato da tubi metallici, alla comparsa del titolo del film.
ATTO I°		
2. Racconto di Francis nel giardino	1.33	Tappeto sonoro punteggiato da rintocchi metallici, di varia natura, corde elettriche pizzicate, cigolii (si ha la sensazione che siano vocali) graffianti ma per lo più lontani e improvvisi e percussioni (o materiale in genere, percosso) riverberate, L'atmosfera onirica è amplificata dagli effetti di eco e <i>delay</i> ai quali sono processati i suoni, funzionali alla comparsa e camminata di Jane
3. Flash back Fiera/Caligari	3.34	Le presenze metalliche si fanno soffici ma più in primo piano, mentre i filtri di <i>fade in</i> e <i>out</i> della pellicola sono sincronizzati con adeguati effetti sonori. Le atmosfere sono spesso contrassegnate da note tenute, di registro medio-grave, di un legno (sembra un flauto), L'ingresso del Caligari è accompagnato da effetti di passi molto riverberati, asincroni con le immagini.
4. Alan si prepara ad uscire	4.49	Scroscio di pioggia (e tuoni) proveniente dall'esterno della camera in cui si sposta Alan. Sonorizzazione dei passi.

5. Alan e Francis in Holstenwall	5.51	Confusione di gente in sottofondo, in primo piano voce solista e metallica che ripete le parole esposte nel cartello del film. L'effetto <i>delay</i> e riverbero è molto alto sulla voce, creando una situazione di eco che crea smarrimento nell'ascoltatore
6. Caligari fa il suo ingresso alla Fiera	6.40	Rintocchi di campane e metallofoni. Suoni gracchianti e acuti in crescendo. I passi di Alan e Francis sono normalmente sonorizzati tra il silenzio circostante. Quelli di Caligari, invece sono distorti e asincroni, coaudiovati da effetti acustici in sottofondo.
7. Caligari e il segretario	7.26	I movimenti di Caligari sono puntualizzati da un rumore di un materiale plastificato e gommoso in torsione, sibili e soffi aspirati. Il tappeto nel sottofondo richiama sonorità già udite precedentemente. La parola "warten", leggibile nel cartello, viene declamata. Viene sonorizzata anche la voce (con un effetto distorto ed elettrico) del segretario.
8. Fiera di Holstenwall	9.17	L'ambiente della fiera è marcato da una stratificazione di <i>carillon, bells, malletts</i> , tubolari metallici, ed in seguito si fondono al vociare di sottofondo caratteristico di una fiera. Gli effetti già visti, che contraddistinguono la presenza in scena di Caligari, seguono il personaggio portando con sé un alone tetro in contrapposizione all'atmosfera circostante. Sono inoltre sonorizzate le campane con le quali Caligari attira l'attenzione della folla, e la voce stessa (effettata) che anticipa e prosegue oltre il cartello originale del film.
ATTO II°		
9. Ritrovamento cadavere del segretario	11.48	Una voce fuori campo recita il contenuto dei cartelli in corrispondenza però delle immagini del ritrovamento del cadavere (e non sul cartello stesso), su di un tappeto sonoro in <i>background</i> .
10. Alan e Francis nella fiera, mentre Caligari imbonisce la folla	13.05	Continua l'ambiente della fiera e il declamato di Caligari con le stesse modalità viste precedentemente al punto 8.

11. All'interno del gabinetto del Dr. Caligari	15.33	I rumori all' interno del gabinetto sono sonorizzati, seppur con effetti acustici irreali ed elaborati. Effetti che si amplificano e si fanno sempre più prominenti man mano che la scena si sposta verso Cesare.
12. Risveglio di Cesare	16.41	Rimane solo il solito tappeto in sottofondo. La voce di Caligari incita Cesare a svegliarsi. Nel momento in cui appare il cartello, la voce di Caligari si fa sempre meno intelligibile, con effetti di distorsione e saturazione, mettendone in rilievo le alte frequenze. Nel risveglio di Cesare, dei piccoli colpi riverberati scandiscono, interagendo, con i movimenti facciali di Cesare. I movimenti degli occhi e delle sopracciglia, sono sincronizzate con uno strato sonoro elettrizzato, mosso in coerenti scosse di variazione dinamica. Successivamente, gli stessi effetti acustici scandiscono marcatamente i passi di Cesare.
13. Cartello racconta la storia di Cesare	19.11	Tappeto sonoro. La voce di Caligari recita il cartello, gradualmente sempre più intelligibilmente, ora soffocata ora modulata nel tempo e nell'altezza, da filtri digitali.
14. Predizione di Cesare e sgimento di Alan e Francis	19.49	La tensione della profezia di Cesare è determinata da un crescendo scuro di fasce sonore, sulle quali risuonano le parole "Bis zum Morgengraven.." sulla faccia terrorizzata di Alan, scemando poco a poco.
15. Notte, morte a Holstenwall	20.44	In corrispondenza del manifesto recante la scritta "Mord Holstenwall.." interviene un'orchestra d'archi che commentano l'angoscia dei personaggi, con delle note per grado congiunto suonate nel registro medio-acuto. Nell'incontro con Jane, invece, c'è un cambiamento di clima sottolineato da un metallofono con note veloci prive di melodia, nel registro acuto (simile ad un <i>carillon</i>).
16. Caligari nel suo alloggio	22.08	Un boato lontano apre la scena, seguita dal solo silenzio.

17. Alan e Francis ritornano a casa dichiarando il loro amore nei confronti di Jane	22.35	Ritornano le sonorità metalliche (<i>carillon</i>) già incontrate nel punto 15.
18. Omicidio di Alan	23.45	Il cartello “Nacht” compare nel culmine di una strappata nel registro basso di uno strumento ad arco, ricalcata più volte in un movimento sincrono con le pugnalate sferrate sullo schermo; contrappuntato, nel registro acuto, con percussioni sibilanti e sonorità sgraffianti: fanno pensare ad artigli che scalfiscono una superficie metallica, Il ritmo della scena è determinato proprio da queste ultime scorticate timbriche, mosse vorticosamente tra i canali destro e sinistro,
ATTO III°		
19. Ritrovamento cadavere di Alan	24.16	La scena è sonorizzata con rumori d’ambiente. Nel momento in cui la donna si avvicina ad Alan, un armonico di chitarra introduce un crescendo distorto tale da dare l’impressione di voler censurare, saturando fino alla sordità, la nefasta notizia. Dopo un attimo di <i>suspence</i> ritornano i metallofoni, assumendo ora una funzione meditativa e introspettiva, interpretando lo stato d’animo di Francis.
20. Francis, terrorizzato e sbigottito, sospetta di Caligari	25.40	Rimane il tappeto descritto al termine del punto precedente. Il tragico pensiero che attraversa la mente di Francis viene esternato dapprima da uno strato sonoro nel registro basso, in seguito da uno metallico in quello acuto.
21. Francis va dalla gendarmeria a denunciare l’omicidio	26.42	Un tappeto lacerante e monotono commenta tutta la scena
22. Francis esce dalla gendarmeria	27.28	Tappeto con dei rintocchi metallofoni nei registri bassi.
23. Francis e Jane	28.55	Tappeto descritto al punto precedente. In aggiunta un lungo crescendo di archi culminante in un improvviso scroscio percussivo. Rimane silenzio, sul quale dialogano le ansimazioni di Francis e gli interdetti lamenti di Jane.

24. Francis e il Dr.Olfen (padre di Jane)	30.02	I personaggi sono doppiati da elementi percussivi, sui quali saltuariamente si intromette un commento sonoro che estrinseca lo stato d'animo dei due.
25. Ladro di notte	30.55	Il registro basso di un fiato appena accennato, ed in seguito esalato in tutta la sua potenza, accompagnano il ladro nella viuzza cupa. Il grido della donna è imitato da uno strillo sintetico. La scena dell'arresto è commentata da rumori percussivi chiari.
26. Caligari, nel suo alloggio, dà del cibo a Cesare	31.54	Rumori percussivi di fondo alternati a silenzi. Il ticchettio e il cigolio della porta sono sonorizzati. All'esibizione del foglio di carta tutto tace.
27. Il ladro viene arrestato	33.32	Contrappunto tra rumori d'ambiente, effetti rumoristici, timbro di un basso tuba (?) appena accennato (in relazione al ladro, vedi punto 25) e l'ininterrotto urlo sintetico.
28. Il Dr. Olfen e Francis sorvegliano il baraccone del Dr. Caligari e notizia dell'arresto dell'assassino.	34.27	Silenzio. Saltuariamente si odono dei brontolii facenti riferimento a Caligari. Alla fine della scena, echeggia la lettura del cartello "Extrablatt.."
ATTO IV°		
29. Casa di Jane/ Francis, ladro e guardie: il ladro nega la paternità degli omicidi	36.05	Un suono fisso e acuto sovrasta la rivelazione del ladro e la comparsa del cartello. A introduzione e all'epilogo di tal suono, strombetta goffamente e brevemente il timbro identificativo del ladro (vedi punti 25 e 27). Un suono acutissimo, infine, dichiara la non colpevolezza del malvivente.
30. Jane cerca il padre alla fiera: incontro con Caligari che la fa entrare nel gabinetto	37.59	Un sibilo irritante accresce fino ad arrestarsi improvvisamente in concomitanza della comparsa di Caligari sulla soglia del gabinetto. Silenzio, e il monologo tra i borbottii consueti di Caligari (simili allo sfregamento di guanti lattice). Ritorna il sibilo iniziale a rimarcare il turbamento di Jane.
31. Caligari mostra Cesare a Jane	39.22	L'apertura della bara di Cesare viene calcata da uno spaventoso effetto sonoro. In seguito viene riproposto lo stesso effetto, questa volta dilatato nel tempo in un crescendo che ne risalta il terrore di Jane.

32. Risveglio di Cesare e fuga di Jane	39.55	Tappeto sonoro. Sonorizzazione passi e alcuni movimenti Francis
33. Francis spia Caligari	41.03	Pedale nel registro degli archi gravi, sovrapposte a strappate incisive che si acuiscono e si fanno più serrate all'incedere di Cesare.
34. Notte. Jane dorme. Cesare si avvicina alla sua stanza	42.07	Tutto tace nel momento in cui Cesare rimane sospeso con il pugnale. L'attimo di esitazione successiva è puntualizzata da suoni percussivi sul tappeto sonoro. Durante la colluttazione con Jane vengono riproposte le sonorità iniziali, meno d'impatto ma ritmicamente ostinate.
35. Cesare assale Jane e la rapisce. Gli inquilini della casa si svegliano.	43.31	Oltre alle sonorità del punto precedente si intromettono rumori ritmici industriali. Nel momento in cui Cesare abbandona la ragazza, la ritmica si placa. Rimane un tappeto dilatato con un tambureggio nelle alte frequenze.
36. Cesare, con Jane sulle spalle, viene inseguito	44.47	Sul background sonoro descritto nel punto precedente, si stagliano delle note di un arco (sembra un violino) amplificato e in distorsione. Nel momento in cui Cesare cade a terra, lo strumento glissa drasticamente verso il basso.
37. Rinvenimento Janre che accusa Cesare del misfatto	46.28	Pedale di archi che giocando sulla dinamica contrappongono con la tensione delle immagini. Nell'ultimo sforzo di Jane che persuade Francis, si sente una brevissima parola parzialmente urlata da una voce femminile impostata.
ATTO V°		
38. Guardie e Francis controllano che il prigioniero non sia evaso	47.56	Il pedale di archi taglienti si fa più tenue e , punteggiato da rumori percussivi.
39. Perquisizione dell'alloggio di Caligari: rinvenimento del fantoccio con le sembianze di Cesare	49.43	Tappeto sonoro, sonorizzazione ambiente, gorgoglii di Caligari. Il rinvenimento del fantoccio, viene accompagnato da alcuni sibili di effetti percussivi.

40. Francis insegue Caligari in fuga, fino all'ospedale psichiatrico	50.50	Un basso pulsante scandisce, seppur dilatatamente, la fuga di Caligari. Rimbombo del cancelletto di accesso al manicomio.
41. Francis nel cortile del manicomio	51.40	Ostinati fischi e suoni striduli con cadenzati bassi percussivi e ritmici.
42. Alcuni medici accolgono Francis e lo accompagnano dal direttore, che si rivela essere Caligari	52.02	Ripetuti elementi percussivi e metallici assecondano la perplessità terrorizzata di Francis. Ritornano le sonorità del punto 41.
43. Francis e i medici analizzano i carteggi del direttore	54.37	Metallofoni. Fischi, corde gravi del pianoforte percosse. Voce fuori campo legge "Somnambulist.." e il cartello "das cabinet des.."
44. Flash back dell'incontro Caligari/Cesare	57.52	Voce di Caligari che legge il proprio manoscritto. Effetti rumoristici variegati, tra questi spiccano il rumore di pagine sfogliate velocemente.
45. Medici e Francis leggono i manoscritti di Caligari	59.40	Voce fuoricampo procede nella lettura del diario di Caligari, con sotto un tappeto elettrico leggero alternato a trilli di percussioni metalliche.
46. Ossessione di Caligari (Devi diventare Caligari)	1h. 00.07	La voce di Caligari si fa sempre più lenta e biascicata. Trilli di percussioni metalliche nel registro dei medio-bassi. In corrispondenza delle scritte "Du Must Caligari Werden" gli effetti sonori si fanno ipnotici e ostinati, lasciando silenzio nel momento in cui le scritte scompaiono, riproponendosi, in modo diverso, alle apparizioni delle successive, sovrapponendosi.
ATTO VI°		
47. Rinvenimento del cadavere di Cesare	1h. 02.24	Tappeto sonoro con percussioni metalliche ed altre componenti rumoristiche ripetute.
48. Caligari si dispera alla vista del corpo senza vita di Cesare	1h. 04.23	Viene riproposto il martellante trillo di metallofoni già visto nel punto precedente, arrestandosi nel momento in cui viene scoperto il capo di Cesare. Poi vengono enfatizzati i movimenti disperati di Caligari, su un tappeto elettrico ostinato.

49. Caligari, immobilizzato, viene disteso in un letto	1h. 06.10	Vedi punto precedente. Tutto si placa nel momento in cui l'immagine va in <i>fade out</i> .
50. Giardino del manicomio: Francis termina il racconto	1h. 07.02	Atmosfera simile a quella ipnotica del punto 41.
51. Cortile manicomio: Francis riconosce Cesare tra i pazienti	1h. 07.53	Stesso commento della scena precedente, le corde di pianoforte percosse si fanno più presenti e ritornano i piccoli <i>carillon</i> .
52. Francis riconosce Jane e le dichiara il suo amore	1h. 09.08	Ingresso di appoggi di archi orchestrali sulle atmosfere già viste nei punti precedenti. La voce di Jane recita il cartello. Spariscono gli archi e ritorna il tappeto di prima.
53. Caligari accede al cortile: Francis tenta di assalirlo, ma viene presto immobilizzato	1h. 10.08	In primo piano le corde percosse del pianoforte. Effetti sonori seguono la colluttazione tra Caligari e Francis.
54. Finale: il Dr. Caligari tranquillizza il paziente Francis.	1h. 10.57	Atmosfera del punto precedente in crescendo, che si arresta nel momento in cui Caligari si volta in posizione frontale, e declama l'ultimo cartello, mentre si leva gli occhiali.
FINE (titoli di coda)		

4. MARK DRESSER

Nato nel 1952, compone e suona il contrabbasso solista e in *ensemble* fin dal 1972, portandolo in Nord America, Europa e nell'estremo oriente. Formatosi nell'ambiente *free jazz* di Los Angeles nei primissimi anni settanta, Dresser suonò con *Black Music Infinity*, formati da Stanley Crouch, Bobby Bradford, Arthur Blythe, David Murray e James Newton. Contemporaneamente a quest'attività, fa parte della *San Diego Symphony*. Dopo aver conseguito i titoli di *Bachelor and Master of Arts* presso l'Università di California (San Diego), seguito dal maestro Bertram Turetzky e, in Italia, dal maestro Franco Petracchi, si trasferisce a New York, dove inizia una lunga collaborazione con il quartetto del compositore e sassofonista Anthony Braxton. Si inserisce brillantemente nella comunità musicale newyorkese, vantando collaborazioni eccellenti, quali con Ray Anderson, Tim Berne, Jane Ira Bloom, Anthony Davis, Fred Frith, Dave Douglas e John Zorn. Si è concentrato nella composizione in seno alla formazione di due gruppi musicali: il quartetto *Tambastics*, con il flautista Robert Dick, il percussionista Gerry Hemingway e il pianista Denman Maroney; e il trio d'archi *Arcado*, con il violinista Mark Feldman e il violoncellista Hank Roberts; che lo hanno visto prender parte a numerose tournèe internazionali e registrazioni audio (6 edizioni *cd*).

Nel 1999 nasce il Mark Dresser trio, composto dal flautista Matthias Ziegler e il pianista Denman Maroney. Dalle loro esibizioni elettroacustiche nasce l'ispirazione per l'artista video Tom Leeser di comporre due video, *Subtonium* e *Sonomatopoeia*, che il trio accompagna dal vivo. Inoltre con il suo quartetto e due differenti trio, Mark Dresser si dedica alla composizione e registrazione di due colonne sonore per film muto: *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene e *Un Chien Andalou* di Salvador Dalì. Moltissime altre collaborazioni e produzioni costellano la carriera di Dresser, che oltre all'attività di compositore e contrabbassista, affianca l'insegnamento all'Università della California di San Diego.

Il *Caligari* di Dresser.

Il trio è qui composto da Mark Dresser al contrabbasso, Dave Douglas alla tromba e da Denman Maroney al piano preparato. L'accompagnamento è pensato all'esecuzione dal vivo, sulle immagini del film, soggetto ad improvvisazioni, peculiarità fondamentale dello stile *free jazz*. La presenza del piano preparato è studiata per trasformare e fondere idee melodiche e armoniche in miscele timbriche e ritmiche e viceversa, sulle quali intervengono virtuosismi di una tromba ispirata alle

sonorità europee e americane contemporanee al *Caligari*, e le linee ora ritmiche ora solistiche di Dresser.

The challenge to me of writing music for this project was to create an original score that's on the same level of complexity and feeling as the film. I found after many watching of the film I could interpret the action in several ways which implied different approaches. A serious dramatic way which implied mercurial harmonies and cross phasing themes, a more direct humorous interpretation, and one that was about timbre transformation and improvisational development⁷⁴.

Per l'analisi della composizione di Dresser, mi sono servito dell'edizione audio *cd* in commercio dell'etichetta *Knitting Factory*⁷⁵. Purtroppo, il fatto di non avere a disposizione alcun video con le musiche sincronizzate, limita drasticamente tutte le considerazioni del caso ad un'analisi puramente musicale, tralasciando fondamentali valutazioni legate all'accostamento con le immagini. Tuttavia, per poter accedere alla valutazione stessa, o almeno ad una seppur indicativa idea di quale possa essere il "pathos" in cui lo spettatore è coinvolto (in quanto non si può analizzare una composizione nata come musica da film prescindendo dal film stesso!), sarò costretto ad un soggettivo e sommario tentativo di sincronizzazione, cercando di far coincidere (per quanto mi è possibile, essendo consapevole di quanto sia poco attendibile, nel bene e nel male, il risultato audiovisivo) al titolo di traccia del supporto audio, la scena corrispondente del film. Un'operazione sicuramente poco scientifica ma indispensabile, soprattutto nel caso specifico, trattandosi di un linguaggio così elevatamente complesso e ricco di fluttuanti sfumature timbriche, quale il *free jazz* è.

In appendice è allegata la partitura inviata dallo stesso Dresser, con acclusa la fervida raccomandazione di ribadire che si tratta di una traccia approssimativa in quanto priva degli elementi improvvisativi ed assolutamente inefficace dal punto di vista timbrico, dato l'ampio uso di sonorità ritmico-rumoristico degli strumenti, spesso suonati in modo non convenzionale.

⁷⁴ Libretto del *cd* audio: M. Dresser, *The Cabinet of Dr. Caligari*, Knitting Factory, NY 1994.

⁷⁵ Audio *cd* Dresser, *The Cabinet of Dr. Caligari*, cit.

Genere: Free jazz.

Strumentazione: Tromba, piano preparato, contrabbasso.

Tabella 6: analisi *Caligari* di Mark Dresser.

Titolo traccia e durata	Analisi	Partitura
Overture (7.14)	a) Il brano inizia con degli accordi di pianoforte e note pizzicate dal contrabbasso che scandiscono il tempo, mentre la tromba suona il tema per poi liberarsi in un assolo come esplicitamente scritto nella partitura. b) la tromba rimane solista, e canta su effetti rumoristici, piuttosto diradati e aritmici del piano preparato e del contrabbasso	Vedi appendice
At the fair (6.39)	a) Piano e contrabbasso suonati percussivamente sulle corde, rimanendo poi in un ostinato ritmico sul quale si inserisce la tromba con assoli liberi b) Rimane un accordo ostinato di pianoforte sul quale prosegue l'assolo di tromba c) Glissandi sulle corde del piano preparato, sul quale perseverano dei gorgheggi di tromba d) basso e piano scandiscono il ritmo e la tromba riparte con un tema	
FAKIR! (2.11)	Sovrapposizione di ostinati, ciascuno dei quali suonato da uno strumento differente	
Step Up! See the amazing Cesare (5.06)	a) Su un ostinato del basso dialogano piano e tromba b) Assolo di piano, tradizionale e preparato c) Ritorna ad a) e fine	
Prophecy of the somnambulist (7.49)	a) Effetti tra il rumoristico e il sonoro del contrabbasso b) Glissandi discendenti e ascendenti in opposizione, tra tromba e basso c) Entrata del piano che accompagna nel ritmo e nell'armonia un prolungato assolo di tromba d) Effetti rumoristici del piano preparato, percosso e suonato con lo <i>slide</i> sulle corde e) Effetti rumoristici di tromba su accordi di piano	

Bad news, Jane (4.48)	<p>a) Lento ostinato dei tre strumenti, d'atmosfera</p> <p>b) La tromba prende il sopravvento sulle sonorità precedenti, in assolo</p> <p>c) Ritorna un lento ostinato, diminuendo e rallentando</p>	Vedi appendice	
Seduction (2.00)	Dialogo tra gli strumenti, in cui il piano ribatte veloce, la tromba presenta dei suoni più tenuti, mentre il basso accompagna ritmico		
Cesare's Attack (3.50)	<p>a) Base ritmica moderata di piano e basso, assolo di tromba</p> <p>b) Veloci effetti rumoristici, striduli e metallici</p> <p>c) Lento, <i>pianissimo</i> dei tre strumenti, quasi scomparendo</p> <p>d) Finale ritmato in <i>mezzo forte</i> dal piano e tromba</p>		
You must become Caligari (6.14)	<p>a) Tappeto di <i>slide</i> al piano e pizzicate di contrabbasso, sul quale si muove la tromba</p> <p>b) il ritmo degli <i>slide</i> e dei pizzicati aumenta in progressione ritmica, mentre la tromba esegue progressioni melodiche</p> <p>c) cellula melodico-ritmica ripetuta ostinatamente</p> <p>d) la tromba canta su ostinati ritmici del piano e basso</p> <p>e) su un tappeto strumentale si sviluppano gorgheggi e rimbrotti vocali</p>		
Is the prisoner safe? (1.07)	Accordi del piano sui quali si muovono acuti lamentosi di tromba		
The circle is closing in (2.45)	<p>a) Il tema del piano viene contrappuntato dalla tromba</p> <p>b) Il tema eseguito dal piano degenera passando al piano preparato</p> <p>c) ostinato degli strumenti in crescendo, aumentando via via il ritmo fino al caos finale che velocemente diminuisce d'intensità fino a sparire</p>		

5. IN THE NURSERY

Il gruppo *synth-pop* In the Nursery si forma a Sheffield, in Inghilterra, nel 1981, composto dai fratelli gemelli Klive e Nigel Humberstone e il bassista Anthony Bennett. Nel 1983 viene prodotto il loro primo mini album, *When cherished dreams come true*, che consente al trio di inserirsi nel panorama musicale *industrial* britannico. L'uscita dei successivi due nuovi mini album *Sonority* e *Temper*, nel 1985, creano le premesse per la realizzazione del primo intero album, *Twins* nel 1986, interamente composto dai fratelli Humberstone in seguito all'uscita dal gruppo di Bennett. L'album contamina atmosfere "teatrali" con un scenario "industriale", percussioni e rullante "militare", sul quale si inseriscono suoni sintetici di velleità classica (*synth* di archi e fiati) e vocalizzi femminili. L'uso incondizionato di sintetizzatori (quasi sempre volto ad emulare asetticamente le sonorità acustiche orchestrali), di campionamenti di strumenti musicali tradizionali e voci femminili rappresenteranno gli stilemi sonori sui quali si appoggerà gran parte (se non tutta) la produzione musicale dei gemelli Humberstone. L'uscita del secondo album *Stormhorse*, nel 1987, conferma la caratterizzazione di un linguaggio fortemente evocativo, definito dal gruppo come "colonna sonora di un film immaginario". L'uscita seguente di altri due album, *Koda* e *L'Esprit* nel 1989, chiudono questa prima fase permeata considerevolmente sulla composizione di ispirazione classicista. Con *Sense* (1991) e *Duality* (1992) gli Humberstone continuano a coltivare la natura "filmica" della loro musica, precludendo alla realizzazione di *An ambush of ghosts* (1993) prima vera colonna sonora per l'omonimo film diretto da Everett Lewis. Nel 1994 esce *Anatomy of a poet*, con la collaborazione del poeta Colin Wilson. La vocazione cinematografica della musica degli *In the Nursery* viene confermata nel 1995 dalla Warner Brothers, che utilizza il singolo *White robe* per la promozione del film *Intervista con il vampiro*, e il singolo *Hallucinations?* per *Streetfighter II*, prodotto dalla Sony. Il loro decimo album, *Deco*, è una collezione "organica" di canzoni ispirate al movimento artistico Deco, con la partecipazione vocale di Dolores Marguerite C.; canzoni che saranno adottate dalla Warner Brothers per la serie televisiva statunitense *La femme Nikita*. Nel 1998 vede la luce l'album *Lingua*, in cui il materiale sonoro è principalmente composto da fonemi e contributi vocali provenienti da tutto il mondo, tra cui anche la lingua friulana. Successivamente vengono prodotti *Groundloop* (2000) e *Engel*. La produzione di colonne sonore originali per film muti dei fratelli Humberstone vanta la realizzazione di *The Cabinet of Dr. Caligari* (1996), *Asphalt* (1997), *Man with a movie camera* (1999), *Hindle wakes* (2000) e *A page of madness* (2004); colonne sonore che sono state eseguite dal vivo in concomitanza con la proiezione dei film nei cinema indipendenti della Gran Bretagna, Europa, Messico e Australia.

Il Caligari di In the Nursery.

Commento musicale commissionato dalla Metro Cinema (Derby), sulla pellicola di proprietà della *Friedrich-Wilhelm-Mournau-Stiftung/Transit Film GmbH*. Per l'analisi mi sono servito del *cd* audio in commercio, edito dalla *ITN Corporation*⁷⁶. Nello studio della presente colonna sonora, mi avvalgo delle medesime premesse impostate a pagina 62, nel capitolo dedicato a Dresser, in relazione all'esigenza di un sommario e arbitrario tentativo di sincronizzazione audio-video che mi aiutasse a percepire il *mood* della sensazione audiovisiva, in quanto non mi è stato possibile reperire alcuna copia video con la musica sincronizzata. Il *Caligari* dei fratelli Humberstone è interamente composto da sintetizzatori, dall'espressività alquanto asettica e insipida provocata proprio dal grossolano, riduttivo e sterile uso dei suoni di sintesi: tra le improbabili riproduzioni di sonorità tradizionali acustiche e il perseverare fino allo stremo, con velleità *new wave* e *ambient*, su timbri totalmente inflazionati e piuttosto comuni nei banchi di suoni dei più diffusi sintetizzatori in commercio.

Genere: synth-pop.

Strumentazione: Sintetizzatori e Pc (per l'elaborazione digitale del suono)

Tabella 7: analisi *Caligari di In the Nursery*.

Traccia Audio	Min.	Analisi
1. Opening	1.44	Il brano comincia con il rumore di un vecchio proiettore in funzione (rumore che però è palesemente falsato in digitale). Dopo alcuni secondi, viene introdotto il TEMA 1, con un suono sintetizzato molto largo e cadenzato che si muove sulle frequenze medio alte, su un pedale nelle basse dello stesso suono.
2. Act I	3.08	Dovrebbe essere in corrispondenza della scena iniziale in cui Francis comincia a raccontare la storia. Il TEMA 2 è condotto da un suono sintetizzato di archi, su un arpeggiatore fissato. Verso la conclusione partono dei campioni orchestrali in sottofondo e in dissonanza.
3. Town Hall	2.49	La scena del municipio. Il tappeto è composto da un suono sintetico fisso, leggermente modulato nell'apertura e chiusura dei <i>cut off</i> .

⁷⁶ Cd audio: *In the Nursery, The Cabinet of doctor Caligari*, ITN Corporation, 1996.

4. Fairground	2.46	Suono sintetico tenuto, sovrapposto di effetti sinistri. L'attenzione della folla in scena è attirata dalla campana di Caligari, doppiata dall'ingresso di un secondo strumento sintetico molto più forte del primo, che continua ostinatamente fino al termine della scena.
5. Act II	3.51	Dopo l'assolvenza iniziale, puntualizzata con un effetto, ritorna il TEMA 1. Sul cartello che racconta l'avvenuto omicidio del segretario, l'atmosfera diventa sinistra e cupa. Ritorna il TEMA 1. nelle brevi scene della fiera sembra esserci l'intenzione di riproporre didascalicamente anche le sonorità del punto 4. Sembra esserci anche una corrispondenza tra il secondo scampanare di Caligari, e la ripresa del suono che ne contraddistingueva l'entrata in scena, nel punto 4.
6. Das Kabinet	4.38	Suono sintetico cupo, tenuto e sovrapposto con ulteriori sonorità minacciose, probabilmente in sincrono con gli avvenimenti sulla scena.
7. Holstenwall	5.36	Ritorna il TEMA 2, già incontrato nel punto due. Degli interventi di suoni elettronici disturbano il tema, che nel frattempo si stabilizza in accordi tenuti dagli archi sintetizzati. Ritorna il TEMA 1, sommerso di sonorità sinistre (Omicidio di Alan). Il panorama sonoro cambia completamente strumentazione, ora una distorsione rimane, modulando, in primo piano; sotto, un <i>pad</i> di archi e delle note di pianoforte, commentano la disperazione di Francis.
8. Somnambulist's Prophecy	3.20	Pasta sonora tenuta e omogenea per quasi tutta la durata del brano. Nell'ultimissima parte, ritorna un breve passo di sonorità cupe, simile all'incipit del TEMA 1.
9. Doctor's House	3.16	L'atmosfera è resa distesa e pacata da una fascia sonora omogenea. Poi TEMA1, con degli effetti. Ritorna alla fine, la stessa situazione iniziale.

10. After the Funeral	6.25	(Francis e Jane tornano dal funerale)TEMA 1, ripetuto più volte sopra il quale si sentono degli effetti disturbanti, che sembrano dialogare con Francis nella scena in cui spia all'esterno dell'alloggio di Caligari, sorgente di tutte le fonti rumoristiche. Mentre Cesare si avvicina a Jane dormiente, oltre al TEMA 1 (che finora non ha mai smesso di suonare) si inserisce una ritmica di batteria elettronica, che si interrompe, lasciando risuonare solo gli effetti, per poi ripartire a commentare l'inseguimento di Cesare. Alla morte di Cesare rimane solo il TEMA 1.
11. Police Station	5.58	Francis si reca alla stazione della polizia per chiedere di poter assicurarsi che il prigioniero sia ancora in cella. Un suono omogeneo rimane invariato per tutta la durata della scena. Nelle inquadrature che coinvolgono Caligari un suono sinistro lo commenta. Comincia il TEMA 1 all'apertura della bara con il fantoccio di Cesare. Quando inizia l'inseguimento a Caligari, si inserisce la ritmica elettronica già incontrata nella traccia precedente. Al termine dell'inseguimento rimane solo il tappeto sonoro del tema 1. Nel rimanente 1 minuto e 20 secondi della traccia l'atmosfera cambia completamente comparso una distorsione in primo piano con dei rimbombi metallici in sottofondo. Quest'ultimo commento si riferisce all'entrata di Francis a cospetto di Caligari, per poi fuggire via impaurito.
12. Caligari Sleeps	7.40	Una batteria elettronica scandisce il ritmo, su cui si appoggia un arpeggiatore. Talvolta delle fasce sonore nelle medio-alte frequenze creano delle tensioni che rompono la ritmicità del commento. La scena di riferimento è la lettura, da parte di Francis e dei medici, dei testi di Caligari mentre dorme. Nel <i>flashback</i> dell'incontro Caligari/Cesare smette la ritmica elettronica, lasciando scoperti gli altri suoni presenti. Riparte la ritmica al termine del <i>flashback</i> . Nella scena dell'ossessione di Caligari il crescendo delle sonorità già presenti (esclusa la batteria che nel frattempo, trattandosi di un <i>flashback</i> , ha smesso di suonare). Inoltre in aggiunta un altro suono sintetizzato aumenta d'intensità creando un effetto alienante. Il tutto finisce con un veloce <i>fade out</i> .

13. Sanitarium	4.28	Una fascia sonora omogenea rende l'atmosfera rilassata e distesa. Al ritrovamento del cadavere di Cesare gli archi sintetici ribattono e lasciano tenute delle note nelle frequenze alte. L'atmosfera non varia nemmeno nel momento in cui Caligari si dispera sul corpo di Cesare. Con la colluttazione dei medici rimane un accordo di archi.
14. Ende	2.24	TEMA 1, con effetti, e ritmica elettronica.

IV. CONCLUSIONI

IV. CONCLUSIONI

Abbiamo visto come la pellicola sia stata esposta ad inevitabili eterogenee interpretazioni, proprio in seguito alla diversa natura dei commenti musicali.

Tuttavia quest'aspetto sembra non essere recepito oggi in alcune edizioni in commercio, dove la musica viene relegata al mero ruolo di comparsa, conferendo atmosfere del tutto inadeguate e asettiche, non rivelando neppure il nome del compositore o la provenienza delle compilazioni inserite. Dall'esperienza di ricerca, inoltre, ho potuto constatare quanto gli studi di cinema trascurino il fattore sonoro del film: veramente pochi (e quasi sempre occasionali) sono stati, infatti, i riferimenti alla componente musicale nei testi da me consultati. Questa circostanza mi ha lasciato alquanto basito poichè ho potuto costantemente verificare, nel corso delle analisi svolte, quanto sia altamente improbabile un'esegesi filmica che prescindendo dalla variabile audio (soprattutto nell'ottica di un intento filologico). La componente musicale, infatti, si è rivelata fondamentale ai fini della percezione globale del film, conferendo talvolta interpretazioni contrastanti e divergenti alle intenzioni registiche. La necessità di una analisi audio-visiva sta dunque alla base di tutte le considerazioni finora esposte.

Tra le composizioni analizzate emergono, a mio avviso, le interessantissime soluzioni sonore di Edison Studio, innovative ed eclettiche, rivelatesi estremamente moderne e rivoluzionarie nell'ambito delle *live soundtracks*.

V. RINGRAZIAMENTI

Ringrazio il Prof. Calabretto per la disponibilità e pazienza. Ringrazio i miei genitori, mio fratello e mia zia per tutto. Ringrazio tutti coloro che mi hanno aiutato nel reperimento del materiale bibliografico, in particolare: Edison Studio, Giovanni Renzo, Mark Dresser, Nicola Negrini, Roberto Benatti e tutta la Cineteca di Bologna. Un affettuosissimo ringraziamento va ai miei compari di “sventure”: Zeno, Simone, Pierpaolo “Barone” (e tutti i Greggi). Esprimo inoltre una enorme gratitudine e stima nei confronti di Madda, senza la quale non sarei riuscito a terminare questo lavoro... e molto altro. Il saluto finale spetta di diritto a tutta la Compagnia dei Togon, incastrati perennemente tra il passato remoto ed il futuro incerto... “Schei e paura? Mai ‘vudi!”.

VI. BIBLIOGRAFIA:

- TESTI
- FILMOGRAFIA
- DISCOGRAFIA
- SITOGRAFIA

VI. BIBLIOGRAFIA

TESTI:

Simeon E., *Per un pugno di note*, Rugginenti Editore, Milano 1995.

Lissa Z., *Asthetiik der Filmmusik*, Henschel, Berlino 1965.

Miceli S., *Musica e cinema nella cultura del novecento*, Sansoni, Milano 2000.

Jung U. , Schatzberg W., *Robert Wiene. Der Caligari Regisseur*, Henschel Verlag, Berlin 1995.

Bertetto P., Monti C., *Robert Wiene. Il Gabinetto del Dottor Caligari*, Lindau, Torino 1999.

Kurtz R., *L'espressionismo e il film*, Longanesi&C., Milano 1981.

Ketchif N., *Dr Caligari's Cabinet, A Cubist Perspective*, «The Comparatist», 5, 1984.

Bruno E., *Il cinema nel movimento espressionista tedesco e le figure di Carl Mayer*; in M. Verdone (a cura di) *Carl Mayer, L'Espressionismo*, Bianco e Nero, Roma 1969.

Kracauer S., *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947.

Budd M.(a cura di), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*, Rutgers University Press, London 1990. (saggi di Mike Budd, Kristin Thompson, Thomas Elsaesser, Catherine B. Clément, Patrice Petro).

Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919-20, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1995.

Robinson D., *Das Cabinet des Dr. Caligari*, BFI publishing, London 1997.

Quoted in George Huaco, *The Sociology of Film Art*, Basic Books, New York 1965.

Manvell R., Fraenkel H., *The German Cinema*, J.M. Dent and Sons, London 1971.

Zangrando F., *Ricordo di Giuseppe Becce*, in «Immagine - Note di Storia del Cinema», II/1, 1982.
(Pubblicato dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma).

Un pioniere del commento musicale del film Giuseppe Becce, «Le Venezie e l'Italia», IX/2, 1970.
(Rivista di cultura e turismo delle regioni italiane).

Simeon E., *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*,
«Musica/Realtà», VII, 1987.

Pietrini J., *Le Cabinet du Caligari*, «Cinèmagazine», 9, 1922.

Martinelli V., *Dal Dott. Calligari a Lola-Lola: il cinema tedesco degli anni Venti e la critica italiana*, Cineteca del Friuli, Pordenone 2001.

AA.VV., *Theater Stops German Film*, «Los Angeles Examiner», 8 maggio 1921.

Riot over German Feature Picture, «Cabinet of Caligari» Egged on Coast, «Variety», 13 maggio 1921.

Skal D. J., *The Monster Show*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.

Noted Art Critic Praises Recent Modernist Film, «Variety», 15 aprile 1921.

Hoffmann C., *Comes Stravinsky to the Film Theatre*, in *Sounds for Silents*, , DBS, New York 1970.

Simeon E., *La musica di Giuseppe Becce tra cinema muto e sonoro*, «Music in Film Fest», Vicenza 1987.

Kracauer S., (a cura di L. Quaresima), *Da Caligari a Hitler: una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001.

Paganelli G.(a cura di), *Da Caligari a M : cinema espressionista e d'avanguardia tedesco 1918-1931*, Torino 2003. (Pubblicato in occasione della rassegna omonima organizzata dal Museo Nazionale del Cinema nell'ambito della manifestazione Sintonie promossa da Regione Piemonte e Citta di Torino, svoltasi a Torino, 30 gennaio-8 febbraio 2003)

Hardt U., *From Caligari to California: Erich Pommer's life in the international film wars*, Berghahn Books, 1996.

Prawer S. S., *I figli del dottor Caligari: il film come racconto del terrore*, Editori Riuniti, Roma 1994.

Barthelme D., *Ritorna, dr. Caligari*, Bompiani, Milano 1967.

Murray B., *Film and the German left in the Weimar Republic: from Caligari to Kuhle Wampe*, University of Texas, Austin 1990.

Danese S., *Inquadratura e montaggio in "Caligari" e "Der Letzte Mann" : film espressionista, espressionismo cinematografico*, Università degli studi di Pavia, Pavia 1981.

Wiene R., (a cura di F. Pucci), *Il gabinetto del dottor Caligari di Robert Wiene, 1919: sceneggiatura originale definitiva desunta dalla comparazione delle copie del film esistenti presso le cineteche di Urbino, Roma, Parigi, Vienna, Wiesbaden, Fano video festival '95, Fano 1995.* (Supplemento di Cineclub/ Federazione italiana dei Cineclub).

Barsacq L., *Caligari's cabinet and other grand illusions: a history of film design*, Elliot Stein, New York 1976.

AA.VV. (a cura di P. Cherchi Usai, L. Codelli), *Prima di Caligari : cinema tedesco 1895-1920*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1990.

AA.VV (a cura di M. Galli), *Da Caligari a Goog bye, Lenin : storia e cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze 2004.

Adkinson R.V., *The Cabinet of Dr Caligari*, Lorrimer Publishing, London 1972.

Barlow J. D., *German Expressionist Film*, Twayne Publishers, Boston 1982.

Kaul W., *Caligari und Caligarismus*, Deutsche Kinemathek, Berlin 1970.

Elsaesser T., *Social mobility and the fantastic: German silent cinema*, in Donald J., *Fantasy and the cinema*, BFI, London 1989.

Cinegraph lexikon zum deutschsprachigen fil, (edition text + kritik), Munchen 1984. (Alla voce Giuseppe Becce).

Robinson D., *Les amis des musiciens Rapee et Becce in Musique et cinèma muet*.

The cabinet of Dr. Caligari, *Film Reviews*, «Variety», April 8, 1921.

Anderson G., *Music for silent films 1894-1929. A guide*, Library of Congress, Washington 1988.

Becce G., *Wie das "Kinomusikblatt" entstand*, in «Film-Tom-Kunst», VI, 1, 1926.

AA.VV., (a cura di G. Gori), *Ombre silenziose. Materiali per una storia del cinema muto*, Cineclub, Back/Flash.

Brownlow K., *The parade's gone by...*, Alfred A. Knopf, New York 1968.

Hanson P. K., Hanson S. L., *Film review index Vol. I 1882/1949*, Oryx Press.

AA.VV., *Musik und Stummfilm*, Alteoper, Frankfurt 1988.

Simeon E., *Musica dotta e musica volgare nel cinema muto*, «Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici», XLII, Firenze 1992.

Erdmann H., Becce G., *Allgemeines Handbuch der Film-Music*, Schlesinger, Berlin 1927.

Simeon E., *Musicisti italiani nel cinema tedesco anni '20*, «Immagine», 12.

Simeon E., *Musicology and film music*, Trento Cinema, 1988.

Manvell R., Fraenkel H., *The technique of the film music*, edizione riveduta, Londra 1975 (Trad. It. *Tecnica della musica nel film*, Roma 1959).

Thomas T., *Music for the movies*, London 1973.

AA.VV., *Film und Musik: Avantgarde filme der Zwanziger Jahre*, Oberhausen, 1983.

AA.VV., *Theater Stops German Film*, «Los Angeles Examiner», 8 maggio 1921.

FILMOGRAFIA:

The Cabinet of Dr. Caligari, Madacy Entertainment Group Inc., 2002.

The Cabinet of Dr. Caligari, Delta Entertainment Corporation, 2004.

The Cabinet of Dr. Caligari, Alpha Video Distributors Inc., 2002.

The Cabinet of Dr. Caligari, Front Row Entertainment Inc., Canada, 2003.

The Cabinet of Dr. Caligari, Image Entertainment, 2002.

Das Cabinet des Dr. Caligari, Universal.

Das Kabinett des Doktor Caligari, Cinè-Club Film sans frontières.

The Cabinet of Dr. Caligari, Kino Video, 2002.

Le Cabinet du Docteur Caligari, Les films du Siècle.

Das Kabinett des Dr. Caligari, Prima Immagine.

DISCOGRAFIA:

Brock T., *The Cabinet of Dr. Caligari*, 1996.

Becce G., *Das Cabinet des Dr. Caligari, Musik zum Stummfilm*, Koch Schwann/Classics GmbH, 2001.

In the Nursery, *The Cabinet of Doctor Caligari*, ITN, 1996.

Dresser M., *The Cabinet of Dr. Caligari*, Knitting Factory, 1994.

The Club Foot Orchestra, *The Cabinet of Dr Caligari*.

Nelson B., *The cabinet of Dr. Caligari*.

Taapet, *The Cabinet of Dr. Caligari*, FACT Records, 2000.

Needle & io, *The Cabinet of Dr. Caligari*, Electronic Music& the Moving Image.

SITOGRAFIA:

<http://www.clubfoot.com/>
<http://www.sitescrape.com/AM/blend/Cabinet.asp>
<http://www.inthenursery.com/caligari.html>
<http://www.transmissionfilms.com/tf/films/55>
<http://www.massdist.com/Massdist1/devilpage/press/concordmonitor.htm>
http://www.frameonline.it/Eventi_Progettomusica.htm
<http://www.dulcimer.co.uk/biog.htm>
http://www.girodivite.it/breve.php3?id_breve=491
<http://www.goethe.de/ins/gb/lon/acv/flm/en101638.htm>
http://www.riai.ie/public/downloads/Cab_Doc_Cal.pdf
<http://www.nationaltheatre.org.uk/?lid=9568>
<http://www.iic.org.sg/EdisonStudio.htm>
<http://www.belfastfilmfestival.org/title.php?id=52>
http://membres.lycos.fr/benjaminfkn/biereau_cc02-03-03.htm
http://www.cs.bsu.edu/homepages/kevinp/Kevin_Previous_con.html
<http://www.eleguarecords.com/caligariandnosferatu.htm>
<http://www.factrecords.co.il/shopdisplayproducts.asp?id=1&subcat=9&cat=TaaPet>
<http://www.nypl.org/>
<http://www.ithaca.edu/news/article.php?id=1515>
<http://www.attheroxy.com/perfectpie/castbio.php>
<http://www.canoe.ca/JamMusicArtistsN/nashtheslash.html>
<http://www.taz.de/pt/2002/10/08/a0274.nf/text>
http://www.eofftv.com/k/kab/kabinettdesdr_caligari_main.htm
<http://www.rimusicazioni.it/vecchie/hk2.htm>
<http://www.stradedelcinema.it/>
<http://www.silentera.com/DVD/cabinetofDrCaligariDVD.html>
<http://www.dvdcompare.net/comparisons/film.php?fid=1225>
http://www.brilliantlybirningham.com/event/index.php?mm_action=view&id=77
http://fermedubiereau.eu.org/biereau_cc.htm
<http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Calendar/Film?Film=oid%3A138581>
<http://www.canoe.ca/JamMusicPopEncycloPagesN/nashslash.html>
<http://www.fsc.edu/publicrelations/news/100104DrCaligari.html>

http://www.ithaca.edu/ithacan/articles/0409/16/accent/0jazz_cellist.htm
<http://www.pomonauk.com/books/billnelson/biog.php>
<http://www.ravennafestival.org/database.php?a=1995>
http://www.museostorico.tn.it/Archivio/news/Iniziative_psichiatria.htm
<http://www.unisa.it/utility/newsgest/dettaglio.asp?codice=507>
http://www.mentelocale.it/cinema/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_10965
<http://misfu.dyne.org/bio.php>
<http://servizi.comune.pergine.tn.it/PergineVetrina/pvA2003M04.pdf>
<http://www.sistemamusica.it/2003/gennaio/17.htm>
<http://www.rimusicazioni.it/vecchie/hk1.htm>
http://www.dissonanzen.it/pagine_sito/multimedia_index.cfm
http://www.cinetecamilano.it/2003/03_maggiu/rass_occhi.htm
http://www.dissonanzen.it/pagine_sito/ensemble_conc.cfm?data_evento=2003
http://www.gransole.net/gransole_prodart/prodart/suonoimmagine.htm
<http://cinema.supereva.it/intersezioni/artI1604.html>
<http://www.chiassoshop.ch/Cal04.pdf>
http://www.german-cinema.de/archive/film_view.php?film_id=573
http://www.eofftv.com/k/kab/kabinett_des_dr_caligari_main.htm
<http://www.internetbookshop.it/video/ser/serdsp.asp?e=8009068041316>
http://www.cinematografo.it/bdcm/bancadati_scheda.asp?sch=33841
<http://www.horror.it/cinema/news2003/0127.php>
<http://www.claudicolombo.net/Dvd/ilgabinettodeldottorcaligari.htm>
<http://www.rimusicazioni.it/circuito.htm#caligari>
<http://209.236.237.80/index.ideal?arb=39&id=296&langue=fr>
<http://www.imdb.com/title/tt0010323/>
http://www.dvdmoviecentral.com/ReviewsText/cabinet_of_dr_caligari.htm
<http://www.laserdisken.dk/html/visvare.dna?vare=9556593716009>
<http://www.laserdisken.dk/html/visvare.dna?vare=107407791468054>
<http://www.laserdisken.dk/html/visvare.dna?vare=10429056294572312>
<http://digilander.libero.it/giovannirengo/caligari.htm>
<http://www.clubghost.it/cinema/g/gabinetto-.htm>
<http://cinema.castlerock.it/film.php/id=1786>
<http://www.kutmusic.com/i-kut053.htm>
<http://www.sentieriselvaggi.it/articolo.asp?idarticolo=6301&idsezione=5>

http://www.sanbiagiocesena.it/container.asp?Section=Article_Details&Id=25

<http://deposit.ddb.de/Harvest/brokers/exil/query-glimpse.htm>

<http://www.municipio.re.it/cinema/catfilm.nsf/0/C96D85C71BF21991C1256DAD0031ED75?openDocument>

http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/tg/stores/detail/-/dvd/B000067IW0/tech-info/ref=ed_tec_dp/026-2490859-7662857

http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B00000208D/qid=1099583027/ref=sr_8_xs_ap_i1_xgl/026-2490859-7662857

http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B000005TAO/qid=1099583027/ref=sr_8_xs_ap_i1_xgl/026-2490859-7662857

http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B00005ONOM/qid=1099583634/ref=sr_8_xs_ap_i1_xgl/026-2490859-7662857

http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B000003SYR/qid=1099583865/sr=1-1/ref=sr_1_8_1/026-2490859-7662857

http://www.municipio.re.it/manifestazioni/ufficio_cinema/Archivio_schede/schede_tutte/Wiene/KabinettDrCaligari.htm

Per i confronti tra le edizioni, consiglio questi due interessanti siti:

<http://www.silentera.com/DVD/cabinetofDrCaligariDVD.html>

<http://www.dvdcompare.net/comparisons/film.php?fid=1225>