

$$\frac{A_{10}}{803}$$

Musica e cinema nella Repubblica di Weimar

a cura di

Francesco Finocchiaro

Contributi di

Gaia Varon, Anna Ficarella, Francesco Finocchiaro
Graziella Seminara, Leo Izzo



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A–B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4792-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2012

Questo volume vede la luce col contributo scientifico e finanziario del Dipartimento di
Musica e Spettacolo dell'Alma Mater Studiorum — Università di Bologna

*Cogliere con uno sguardo un'immagine del mondo è arte.
Ma quante cose entrano in un occhio!*

K. KRAUS

Indice

- 9 *Prefazione*
- 15 Sinfonie visive. Musica e cinema astratto nella Germania degli anni Venti
Gaia Varon
- 33 *Der Rosenkavalier* dall'opera al film: un controverso adattamento
Anna Ficarella
- 51 Arnold Schönberg e il cinema tedesco: dalla *Glückliche Hand* alla *Begleitungsmusik*
Francesco Finocchiaro
- 75 Il montaggio e il tempo nel teatro musicale di Berg
Graziella Seminara
- 109 *Metropolis* di Fritz Lang: la città del futuro nell'Età del jazz
Leo Izzo
- 127 Appendice fotografica
- 137 Bibliografia
- 149 Indice delle figure

Prefazione

FRANCESCO FINOCCHIARO

La musica per il cinema, com'è noto, non ha ricevuto che una sporadica attenzione da parte dei musicologi. In un passato fin troppo recente, il presunto statuto minore della cosiddetta musica “applicata” o “funzionale” che dir si voglia è stato causa di disinteresse verso un genere, quello della musica cinematografica, che tiene invece in modo indiscutibile un posto di spicco nella produzione musicale novecentesca¹. Tale posizione residuale nel panorama degli studi storico–musicali ha fatto sì che, negli anni, cadessero in oblio le figure di eminenti specialisti della musica per film, come Giuseppe Becce, Gottfried Huppertz, Edmund Meisel, Maurice Jaubert, Hugo Riesenfeld; dall'altra parte, essa ha sancito altresì la sottovalutazione del complesso rapporto che i rappresentanti delle avanguardie novecentesche, da Arnold Schönberg a Hanns Eisler, da Darius Milhaud ad Artur Honegger, da Paul Hindemith a Dmitrij Šostakovič, instaurarono di fatto con la musica per film e con il cinema in generale.

Solo da un decennio la musicologia ha conosciuto una sorta di « “scoperta” della musica per film »², ma si è ancora ben lontani dal fare di essa l'oggetto di una indagine storica sistematica. Le principali pubblicazioni degli ultimi anni hanno infatti carattere episodico e asistemico³: ciò è vero ad esempio per gli studi statunitensi, caratte-

1. Si veda in proposito il severo giudizio espresso da Massimo Mila: « La volontà d'espressione da sola, scompagnata da quel fenomeno d'emanazione involontaria in cui consiste l'espressione artistica, serve soltanto alla produzione di musiche illustrative a carattere utilitario, come, ad esempio, le partiture cinematografiche, nelle quali la musica viene abitualmente impiegata non per il suo valore artistico, bensì per il suo valore semantico, per le sue possibilità come linguaggio di pratica comunicazione ». M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1976, p. 152.

2. S. MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, 1^a ed. Discanto, Fiesole 1982, nuova ed. Bulzoni, Roma 2010, p. 14.

3. Facciamo nostro, con ciò, il giudizio espresso di recente da Sergio Miceli: « Se l'approccio critico–antologico che va dal taglio giornalistico al saggio scientificamente

rizzati troppo spesso da un'attenzione limitata a fenomeni riguardanti il cinema nordamericano⁴.

Se una metodologia più rigorosa traspare dalla letteratura in lingua tedesca⁵, imbarazzante appare invece il silenzio della saggistica italiana, rotto soltanto dai contributi pressoché isolati di Sergio Miceli, Carlo Piccardi, Ennio Simeon⁶. Di un approccio incoerente e asistemico all'argomento è testimone il primo volume dell'*Enciclopedia della Musica* Einaudi (I: *Il Novecento*, 2001) che dedica appena tre dei complessivi sessantatré contributi alla musica per film, uno solo dei quali tratta, seppure di sfuggita, il contributo delle avanguardie storiche alla musica per il cinema⁷. In maniera del tutto speculare, si contano appena due saggi sulla musica per film nella monumentale *Storia del cinema mondiale* Einaudi⁸.

accreditato è ben rappresentato, quello propriamente storico deve ancora nascere». S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2009, p. 491.

4. Cfr. R. ALTMAN, *Silent Film Sound*, Columbia University Press, New York 2004, M. COOKE, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, L.E. MACDONALD, *The Invisible Art of Film Music*, Ardsley House, Lanham 1998, in misura minore M. MILLER MARKS, *Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford University Press, New York 1997.

5. Cfr. H. DE LA MOTTE – HABER – H. EMONS, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, Hanser, München 1980; U. RÜGNER, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, Olms, Hildesheim – Zürich – New York 1988; U.E. SIEBERT, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Lang, Frankfurt a.M. 1990; P. RABENALT, *Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino*, Vistas, Berlin 2004.

6. Oltre ai contributi di S. Miceli già citati, cfr. gli *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musica e Cinema (Siena, 19-22 agosto 1990)*, a cura di S. Miceli, « Chigiana », XLII, 1990; C. PICCARDI, *Mascagni e l'ipotesi del "dramma musicale cinematografico"*, ivi pp. 453-497, e C. PICCARDI, *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, « Civiltà musicale », LI-LII, 2004, pp. 35-139; E. SIMEON, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, « Musica / Realtà », XXIV, 1987, pp. 103-119, ed. E. SIMEON, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano 1995. Tra la più recente letteratura in lingua italiana segnaliamo al lettore R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, e G. MORELLI, *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Marsilio, Venezia 2011.

7. A. POIRIER, *Le funzioni della musica nel cinema*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, 5 vol., Einaudi, Torino 2001-2005, I: *Il Novecento* (2001), pp. 622-648.

8. R. ALTMAN, *Il rumore, la musica, il silenzio*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, 5 vol., Einaudi, Torino 1999-2005, II/1: *Stati Uniti*, pp. 371-392, e G. RONDOLINO, *La musica nel cinema*, ivi, V: *Teorie, strumenti, memorie* (2001), pp. 909-964.

In un quadro di per sé lacunoso emerge poi il ritardo della ricerca musicologica nello studio delle partiture per il “muto”, composte nei primi tre decenni del Novecento. Il silenzio della musicologia colpisce, in particolare, se lo si confronta con l’enorme interesse che da decenni ormai si registra negli studi di filmologia per il periodo della storia del cinema che precede l’invenzione del sonoro⁹.

A fronte di questa rarità di indagini, si vedono sorgere da più parti iniziative di recupero e restauro di accompagnamenti musicali per il “muto”, nell’ambito di svariati festival, rassegne, produzioni cinematografiche e concertistiche¹⁰. Tra i numerosi lavori di restauro musicale menzioniamo la ricostruzione a cura di Frank Strobel delle partiture originali di Huppertz per *Die Nibelungen* (1924) e *Metropolis* (1927) di Lang, il restauro a cura di Berndt Heller delle musiche di Erdmann per *Nosferatu* (1922) di Murnau; sono da ricordare poi le ricostruzioni, curate da Carlo Piccardi per la Radio Televisione della Svizzera Italiana, delle musiche di Becce per *Richard Wagner* (1913) di Froelich e della partitura di Meisel per *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) di Ruttmann; infine, il restauro a opera di Enno Patalas e Helmut Imig della partitura orchestrale di Meisel per la versione tedesca di *Bronenosec Potëmkin* di Ejzenštejn (1926).

9. Per restare al cinema di lingua tedesca, segnaliamo K. KREIMEIER, *Die Ufa–Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, Hanser, München–Wien 1992, in particolare pp. 1–202; *A Second Life. German Cinema’s First Decades*, a cura di Th. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996; TH. ELSAESSER, *Das Weimarer Kino — aufgeklärt und doppelbödig*, Vorwerk, Berlin 1999, Id., *Weimar Cinema and After. Germany’s Historical Imaginary*, Routledge, London – New York 2000; *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, a cura di Th. Elsaesser, M. Wedel, Edition Text+Kritik, München 2002; *Expressionist Film. New Perspectives*, a cura di D. Scheunemann, Camden House, New York 2003. In lingua italiana cfr. *Schermi germanici. Ufa 1917–1933*, a cura di G. Spagnoletti, Marsilio, Venezia 1993, *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di G. Grignaffini e L. Quaresima, Marsilio, Venezia 1978, *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, a cura di L. Quaresima, La Casa Usher, Firenze 1984; cfr. inoltre TH. ELSAESSER, *Cinema muto tedesco, 1895–1919*, L. QUARESIMA, *Cinema tedesco: gli anni di Weimar*, F. BONO, *Ombre viennesi. Cinema muto austriaco*, in *Storia del cinema mondiale cit.*, III/1: *L’Europa. Le cinematografie nazionali* (2000), rispettivamente pp. 61–84, 85–118, 171–186.

10. Sia fatto cenno, per la Germania, agli “StummfilmKonzerte” e all’opera della “Film Philharmonie” di Berlino; per la Francia, al “Festival International Ciné–Mémoire” di Parigi; per l’Italia, vanno ricordate le “Giornate del Cinema Muto” di Pordenone, con la rassegna “Musica delle ombre — Festival Internazionale del Cinema Muto con Orchestra”, e il Festival “Il Cinema Ritrovato” promosso dalla Cineteca di Bologna, che da anni propone grandi capolavori del cinema muto con accompagnamento musicale dal vivo. Per un quadro completo si rimanda a MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento cit.*, pp. 249–278.

Nel quadro attuale s'impone pertanto una duplice necessità: da un lato, occorre colmare le carenze della storiografia musicale attraverso l'esame sistematico dei documenti, delle forme e delle modalità di relazione dei compositori d'avanguardia con la musica per il cinema, che superi i generici profili fin qui tracciati da pochi studi pionieristici; dall'altro, occorre affrancare le produzioni cinematografiche dedicate al "muto" da una componente musicale che in più d'un caso si rivela inattendibile, perché frutto di una prassi non sostenuta da rigore filologico o perché non suffragata dalle fonti documentali¹¹.

Per una ricerca storica sulla componente musicale nell'era del "muto", la stagione del cinema tedesco compresa fra il 1913 e il 1929 costituisce un caso di studio esemplare, poiché, per molte ragioni, essa rappresenta, nella sua complessità, uno snodo di assoluta importanza nella storia dell'arte cinematografica e musicale. Da un versante, le opere cinematografiche di Hofmannsthal Schnitzler Reinhardt Mayer segnano l'evoluzione del cinema tedesco in direzione di un'arte dotata di un autonomo valore estetico; dall'altro, le partiture per il "muto" di Strauss Hindemith Erdmann Meisel Huppertz evidenziano, accanto a una stupefacente poliformità stilistica, la ricerca di un'autonomia di linguaggio, conseguita attraverso l'individuazione di una specifica drammaturgia musicale. In più d'un caso — si pensi ora al connubio tra Huppertz e Lang, o all'intesa artistica fra Hofmannsthal, Strauss e Wiene — la realizzazione del film è il risultato di una collaborazione paritaria tra compositore e regista, segno di una costante ricerca sulle possibilità di convergenza fra le due componenti e del superamento di quella impermeabilità fra i linguaggi che aveva contraddistinto la stagione delle compilazioni. Sul piano più strettamente musicale, l'accesso dibattito articolatosi fra secondo e terzo decennio del Novecento sulle riviste specialistiche « Film-Ton-Kunst », « Kinomusikblatt », « Melos », « Musikblätter des Anbruch » ecc., e riecheggiato negli scritti sul cinema di Arnheim, Balázs, Adorno, getta luce sulla dialettica tra musica d'arte e musica per film e sulla faticosa maturazione di una specifica drammaturgia musicale cinematografica. Sotto questa prospettiva,

11. Impossibile dar conto in questa sede della moltitudine di rimusicazioni arbitrarie, per tacere di operazioni dilettaistiche o palesemente inadeguate, che assediano la produzione del cinema muto in VHS e DVD. Sull'argomento rimandiamo a CALABRETTO, *Lo schermo sonoro* cit., segnatamente il capitolo "Il cinema muto tra rimusicazioni d'autore e dilettaisti allo sbaraglio", pp. 262-267.

finanche partiture dalla latente ispirazione cinematografica come la *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 di Schönberg o i *Vier Stücke* di Schreker rivelano, per la loro collocazione eccentrica nell'alveo della musica per film, l'insanabile contraddizione, insita nella musica per il "muto", fra drammaturgia musicale e drammaturgia filmica.

Il volume che il lettore ha tra le mani non pretende certo di dare risposta a tutte queste questioni, ma intende offrire un contributo in direzione di una ricerca storica di ampio respiro, volta a documentare le relazioni fra musica d'avanguardia e cinema nel secondo e terzo decennio del Novecento. Tanto complesso e poliedrico è l'oggetto di studio, tanto sfaccettato e vario è l'approccio che i cinque saggi propongono ad altrettanti temi paradigmatici. L'articolo di Gaia Varon, esperta delle relazioni fra musica e linguaggi visivi e multimediali, interroga le convergenze tra arte cinematografica e musicale nel cinema astratto di Richter ed Eggeling. Il saggio di Anna Ficarella, studiosa mahleriana e della Vienna *fin de siècle*, mette a nudo ambiguità e aporie nella collaborazione Hofmannsthal, Strauss e Wiene per il film *Der Rosenkavalier*. Lo scritto di Leo Izzo, musicologo attento alla musica afroamericana e alla sua recezione europea, propone un'interpretazione illuminante delle implicazioni della componente jazzistica nella partitura di Huppertz per *Metropolis*. I contributi per molti versi speculari su Alban Berg e Arnold Schönberg di due storici della musica del Novecento, Graziella Seminara e Francesco Finocchiaro, insistono sulla controversa recezione in seno alla Wiener Schule della musica per film e del cinema come forma d'arte.

In questa sede, si trovano perciò raccolti gli Atti del seminario sulla *Musica per film nella Repubblica di Weimar*, svoltosi nell'anno accademico 2010/2011 nel Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Alma Mater Studiorum — Università di Bologna e rivolto agli studenti della laurea magistrale in Discipline della musica. Il seminario, coordinato da chi scrive, ha avuto il patrocinio dell'Associazione culturale "Il Saggiatore musicale" e del "CIMES — Centro interdipartimentale di musica e spettacolo", e ha visto altresì la collaborazione della Cineteca di Bologna, che, coerentemente con le tematiche del seminario, ha ospitato nella programmazione del Cinema Lumière una rassegna di proiezioni di film muti con accompagnamento musicale in sincronizzazione.

Il seminario e la rassegna congiunta di conferenze e proiezioni sono stati resi possibili dal sostegno del direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Giuseppina La Face Bianconi, che ha sposato sin dal principio il progetto di una ricerca sulla musica per il cinema; di Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca di Bologna, e di Anna Fiaccarini, responsabile degli archivi della Cineteca. Un ringraziamento particolare va a Sergio Miceli, Carlo Piccardi e Roberto Calabretto, per i preziosi consigli offerti, e a Francesco Scognamiglio, che ha curato la realizzazione degli esempi musicali.

Bologna, 4 gennaio 2012

Sinfonie visive. Musica e cinema astratto nella Germania degli anni Venti

GAIA VARON

1. Idea di cinema assoluto

Il 3 e il 10 maggio 1925 ebbe luogo, all'Ufa-Theater am Kurfürstendamm di Berlino, una *Filmmatinee* intitolata "Der Absolute Film", nel cui programma figuravano cortometraggi di Hans Richter (*Film ist Rhythmus*), Viking Eggeling (*Symphonie diagonale*), Walther Ruttmann (*Lichtspiel Opus 2, Opus 3, Opus 4*), Fernand Léger e Dudley Murphy (*Images mobiles*), Francis Picabia e René Clair (*Entr'acte*), preceduti da un *Lichtspiel* di Ludwig Hirschfeld-Mack (*Dreiteilige Farbensonatine*). Si incontravano dunque artisti di area tedesca e francese e ciò che li accomunava era una stretta contiguità al mondo delle arti visive, una sperimentazione dell'ancor giovane mezzo cinematografico inteso come "arte cinetica" e una programmatica presa di distanza dal cinema documentario o narrativo, particolarmente da ciò che oggi chiameremmo *mainstream*¹.

Vale la pena di notare l'elevata incidenza di termini musicali nei titoli e di metterla in relazione con il titolo della *Matinee* berlinese: "Absoluter Film" richiama, e non per caso, la nozione di "musica assoluta", di una musica cioè svincolata da ogni riferimento esterno,

1. Cfr. P. BERTETTO, *Il cinema d'avanguardia. Teorie, poetiche, immaginazione*, in *Il cinema d'avanguardia. 1910-1930*, a cura di P. Bertetto, Marsilio, Venezia 1983, pp. 9-122. Vale la pena di ricordare che nella Germania degli anni Venti il cinema aveva già le dimensioni di un mezzo di comunicazione di massa: a Berlino le sale cinematografiche erano 16 nel 1905, ma già 205 nel 1913 (B. EISENSCHITZ, *Storia del cinema tedesco. Dalle origini alla riunificazione* (1999), Lindau, Torino 2008, p. 15); nel 1919 si contavano 2400 sale in tutta la Germania, salite nel 1929 a 5600. Nella sola Berlino furono 400 milioni i biglietti venduti nel 1924 e la media stimata di presenze giornaliere in tutto il Paese negli anni Venti è di due milioni (E.D. WEITZ, *La Germania di Weimar. Speranza e tragedia* (2007), Einaudi, Torino 2008, p. 274).

che fosse poesia, narrazione, dramma, danza, cerimonia, una musica dunque basata esclusivamente sugli elementi a essa propri: ritmo, armonia, melodia, timbro, forma; analogamente, le avanguardie europee dell'immediato dopoguerra miravano a un cinema affrancato dalla documentazione e dalla finzione narrativa. A seconda che l'accento cada maggiormente sulla provenienza, sui caratteri o sulle aspirazioni di quella produzione, si parla dunque oggi di cinema d'avanguardia, puro, sperimentale, integrale, astratto (con chiaro rimando all'omonima corrente pittorica) o, appunto, assoluto. Nella *Matinee* berlinese si incontrarono artisti della scena francese, Léger, Picabia e Clair, e di quella tedesca, a cui più propriamente si riferisce la dicitura "Absoluter Film", Viking Eggeling, Hans Richter e Walther Ruttmann. I tre artisti, ai quali va aggiunto Oskar Fischinger, non formarono mai una "scuola" o un gruppo compatto; furono tuttavia in contatto gli uni con gli altri e un legame stretto unì in particolare Eggeling e Richter.

2. Viking Eggeling: linea, basso continuo, contrappunto plastico

Nato nel 1880 a Lund, in Svezia, da una famiglia di origine tedesca, Viking Eggeling si mantenne lavorando come libraio durante gli studi di pittura e storia dell'arte, compiuti dapprima in Germania, poi a Milano e infine a Parigi, dove rimase fino all'inizio della prima guerra mondiale. Nel 1915 si trasferì a Zurigo, dove allacciò rapporti stretti e fertili con il movimento dada e in particolare con Jean (Hans) Arp e Tristan Tzara. Fu quest'ultimo a presentargli Hans Richter, che con Eggeling condivideva l'interesse a condurre una ricerca artistica sul rapporto tra immagini, ritmo e movimento; alla fine del 1919, i due si trasferirono in Germania, dove esplorarono la pittura del movimento dapprima in rotoli disegnati e successivamente in film. Nel 1922 Eggeling acquistò una macchina da presa e un proiettore e iniziò, separatamente da Richter, a lavorare a un nuovo tipo di cinema. Nel 1923 presentò un film, oggi perduto, intitolato *Horizontal-vertical Orchestra* e nell'estate dello stesso anno cominciò a lavorare a *Symphonie diagonale*, che fu proiettata dapprima in forma privata nel 1924 e infine alla *Filmmatinee* berlinese l'anno successivo. Eggeling morì due settimane più tardi.

Per cogliere il fitto intreccio di rigore e utopia, di legame con la materia del fare artistico e di aspirazione a una teoria dal respiro universale che caratterizza tanto il pensiero quanto la produzione di Eggeling bastano le prime, poche righe tratte dal suo articolo, *Principi teorici dell'arte del movimento*, pubblicato nel 1921 sulla rivista ungherese «Ma»:

I disegni per il quadro cinetico raffigurano i principali momenti del processo immaginato. L'opera avrà la sua realizzazione nel film. Il processo consiste in sviluppi drammatici ed evoluzioni nella sfera dell'arte pura (forme astratte); come dire analogamente ai processi musicali avvertiti tramite l'udito.

Come nella musica, anche qui (in senso tutto spirituale) l'intreccio si produce con materia pura e con questa materia pura giunge alla tensione ed allo scioglimento, in un senso che, in mancanza di qualsiasi confronto materiale, è elementare = magico.²

Louise O' Konor, autrice di un'ampia monografia³, a tutt'oggi riferimento imprescindibile per lo studio dell'opera di Eggeling, rintraccia alcune radici del pensiero teorico dell'artista svedese negli scritti di Goethe sull'arte e nel pensiero di Paul Klee, ma soprattutto nello *Spirituale nell'arte* di Vassilij Kandinskij, in particolare per gli elementi di misticismo, il rifiuto di ogni forma di espressione puramente materialistica e l'insistenza sulla necessità interiore dell'uomo come principio della creazione artistica. L'elemento metafisico e speculativo, come nota O' Konor, è ben presente nell'articolo del 1921 sopra citato, che prosegue con un paragrafo intitolato «Generalbaß» (basso continuo):

La "lingua" (la lingua della forma) nella quale qui il "parlare" procede, si basa su un alfabeto formato da un principio elementare della contemplazione: la polarità. La polarità, come principio di vita universale = metodo compositivo di ogni manifestazione formale. Proporzione, ritmo, numero, intensità, risonanza della posizione, misura del tempo, ecc. Dal punto di vista empirico: rapporti-contrasti di piccole e grandi antitesi; spiritualmente: rapporti-analogie di quelle cose, che in un'altra sfera esteriore si differenziano l'una dall'altra. Cambiamenti creativi, eguaglianze e disuguaglianze logiche nella concezione centrale della creazione.⁴

2. V. EGGELING, *Elvi Fejtegetesek a Mozgoművészetről*, «Ma», VIII, 1921; trad. italiana *Principi teorici dell'arte del movimento*, in BERTETTO, *op. cit.*, pp. 152-155: 152.

3. L. O' KONOR, *Viking Eggeling, 1880-1925. Artist and Film Maker. Life and Work*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1971.

4. BERTETTO, *op. cit.*, p. 152.

Eggeling prosegue spiegando il significato del proprio alfabeto, i cui principi estetici, ribadisce, « mostrano la strada per tutte le opere d'arte [...] non solo per la pittura, ma in ugual misura per la musica, la lingua, la danza, l'architettura, l'arte drammatica »⁵, e offre poi una duplice definizione dell'arte, « trascendentale » e « pratica ». La prima equipara l'arte alla volontà creatrice dell'uomo e ne indica l'obiettivo nella realizzazione di un'unità superiore; a muovere verso quel fine è un'esigenza etica che poggia sulla consapevolezza umana della potenzialità di attingere un'esistenza più perfetta. La definizione pratica di arte include la più stretta economia di mezzi, la disciplina più rigorosa, che sole rendono possibile la continuazione della costruzione.

L'arte non è l'esplosione sostanziale, d'un individuo, ma è la lingua organica della più seria significazione dell'uomo. Perciò nelle sue basi deve essere talmente immune da errori e lapidaria da potersi adoperare veramente come una lingua dell'umanità. Sarebbe un errore credere che il valore dell'arte dipenda dal livello delle singole opere artistiche; in verità l'arte impone agli individui che la loro attività creativa totalizzi in un pensiero la moltitudine dei sentimenti individuali.⁶

Eggeling non giunse mai a una stesura organica ed esaustiva del proprio pensiero e della teoria fondamentale del suo lavoro, quel « basso continuo della pittura » cui fece riferimento a più riprese anche negli appunti degli anni successivi, ma quest'articolo e pochi altri scritti, in gran parte sotto forma di frammenti, permettono di comprendere l'orizzonte di intenti entro il quale si sviluppò il suo lavoro.

La vocazione quasi ascetica, il perseguimento di una rigorosa purezza espressiva si traducevano in una pratica artigianale meticolosa, con lunghe fasi di preparazione e di esecuzione; della prima si trova una descrizione in un interessante articolo dell'artista e scrittore olandese Theo van Doesburg per la rivista di cui era anche fondatore, « De Stijl », del 1921; la composizione di cui si parla è con ogni probabilità *Horizontal-vertical Orchestra* (v. fig. 1), di cui è andato perduto il film, ma di cui sono rimaste invece tre serie di disegni preparatori, disegni che, come era sistematico nel lavoro di Eggeling, hanno la

5. Ivi, p. 153.

6. Ivi, p. 154.

forma di “rotoli”, ossia lunghe strisce di carta in cui i singoli disegni si susseguono lungo l’asse verticale:

I disegni necessari per la produzione meccanica di una composizione consistono in lunghi rotoli che fanno da partitura in cui lo sviluppo della composizione è fissato in un assetto consecutivo [...] Benché realizzati con estrema accuratezza in bianco, nero e grigio, questi disegni risultavano ancora non sufficientemente precisi.⁷

Da una testimonianza di Raoul Hausmann, artista legato al dada berlinese, si traggono invece alcune informazioni sulla fase di realizzazione del film:

Durante il 1924 incontrai Eggeling abbastanza spesso nel suo atelier a Wittenbergplatz, dove ebbi modo di vedere la progressione del suo primo film astratto. Usava grandi fogli di stagno. Per la realizzazione tecnica dei suoi schemi e la loro disposizione in successioni cinematografiche si avvaleva della collaborazione di Madame Renate Green.⁸

Il procedimento era lungo, laborioso e metodico. Il film veniva realizzato secondo i procedimenti del cinema di animazione; ciascun elemento della composizione veniva ritagliato separatamente, in principio da fogli di carta a cui furono successivamente sostituiti fogli di stagno o alluminio, rivelatisi più funzionali. Gli elementi venivano poi ripresi uno a uno, con singole esposizioni di un solo fotogramma⁹.

Hausmann si riferisce senz’altro a *Symphonie diagonale* (v. fig. 4), film al quale Eggeling cominciò a lavorare nel 1923. Come per *Horizontal-vertical Orchestra*, restano per *Symphonie diagonale* i rotoli dei disegni preparatori, ma in questo caso anche una copia del film di cui Louise

7. TH. v. DOESBURG, *Abstracte filmbeelding*, « De Stijl », 10 maggio 1921, parzialmente riprodotto in traduzione inglese in M. LE GRICE, *Abstract Film and Beyond*, Studio Vista, London 1977, p. 22, e in O’ KONOR, *op. cit.*, pp. 46–47.

8. R. HAUSMANN, *Mémoire sur Viking Eggeling*, Limoges, aprile 1967, non pubblicate se non parzialmente in O’ KONOR, *op. cit.*, p. 45.

9. Una descrizione accurata si trova nelle memorie della compagna di lavoro di Eggeling; nata Erna Niemeyer si fece in seguito chiamare Renate Green e infine, dal cognome del nuovo marito, Ré Soupault ed è con questo nome che pubblicò nel 1977 le *Erinnerungen an Viking Eggeling*, in *Film als Film. 1910 bis heute*, a cura di B. Hein e W. Herzogenrath, Hatje, Köln 1978, pp. 24–26. La stessa descrizione è riportata in CH.N. BRINCKMANN, “Abstraktion” und “Einfühlung” im deutschen Avantgarde-Film der 20er Jahre, in ID., *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Chronos, Zürich 1997, pp. 247–275.

O' Konor ha condotto un'analisi minuziosa¹⁰. I 7.356 fotogrammi che compongono *Symphonie diagonale* (per una durata di 7':40" se proiettato alla velocità consueta per il film muto di 16 fotogrammi al secondo) sarebbero divisibili, secondo la studiosa, in quaranta brevi sezioni. Il film, scrive O' Konor, « inizia come un semplice tema che si sviluppa, viene messo a fuoco, si dissolve e ricompare in nuove forme »¹¹. Tutto ciò accade, ovviamente, nel tempo e la serie continua di variazioni, spostamenti, trasformazioni, riproposte di alcuni temi e ripetizioni in forma rovesciata segue e insieme genera un ritmo. Non è possibile qui seguire passo passo l'analisi proposta da O' Konor, che risulta peraltro agevolmente identificabile alla visione del film: ogni sezione, soprattutto nella parte iniziale del film, è caratterizzata dall'ingresso di un nuovo "motivo" o di un nuovo "tema", ossia elemento formale, e coincide in genere con un frammento ben scandito ritmicamente (incorniciato da brevissime "pause" a nero). Via via che il film procede, motivi e temi si ripresentano riconoscibilmente, ora variati, ora combinati fra loro, ora, infine, variati e combinati a un tempo.

L'analisi di O' Konor mette in luce le concatenazioni formali, i rimandi e gli sviluppi dei singoli motivi e temi visivi e permette di cogliere la complessità della concezione pittorica e filmica di Eggeling. Come nota Rondolino, *Symphonie diagonale* rappresenta « la conseguenza estrema e rigorosamente controllata del superamento della pittura da cavalletto già sperimentata nei "rotoli" [...] vere pitture in movimento, o meglio "spartiti pittorici" costruiti secondo le regole della composizione musicale applicati ai segni e alle linee »¹².

Il richiamo alla musica, alle sue leggi e alla sua terminologia si ritrova a ogni passo, negli scritti di Eggeling stesso, nelle testimonianze e nelle recensioni di chi vide i suoi lavori all'epoca del loro farsi, negli studi critici posteriori. Se il ricorso a quel linguaggio è comune ad altri artisti delle avanguardie di allora, nel caso di Eggeling c'è una ragione forte e diretta. Secondo la testimonianza di Marcel Janco, uno

10. O' KONOR, *op. cit.*, pp. 131-141. *Symphonie diagonale* è disponibile in commercio nella raccolta *Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*, 2 CD, Kino Video, 2005. Sulla disponibilità in rete di film delle avanguardie cfr. D. BIRCHALL, *The Avant-Garde Archive Online*, « Film Quarterly », LXIII, 2009, pp. 12-14.

11. O' KONOR, *op. cit.*, p. 133.

12. G. RONDOLINO, *Storia del cinema d'animazione: dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, UTET, Torino 2003, pp. 123-124.