

Musica, cinema muto e restauro.
Il caso "Gli ultimi giorni di Pompei" (1913)
STELLA DAGNA, MAURO GIORI¹

1. *Introduzione*

Obiettivo di questo saggio è delineare alcune forme nelle quali la partitura o lo spartito della musica composta per l'accompagnamento possono costituire una fonte documentale rilevante nel lavoro di restauro di un film². Il restauro cinematografico è una pratica relativamente giovane, che sta ancora riflettendo sulle proprie basi teoriche e, di conseguenza, sul proprio lessico; non sarà dunque inutile precisare che in questo contesto intendiamo con 'restauro' la ricostruzione di una copia-archetipo, mediante interventi di modificazione della struttura interna delle copie matrici giunte fino a noi³.

Questo genere di intervento, non immune da rischi legati all'inevitabile margine di arbitrarietà che nemmeno il più attento approccio filologico permette di evitare⁴, può talvolta rendersi necessario a causa delle profonde trasformazioni subite dalle copie nel corso della loro storia materiale, sia per decadimento e incuria, sia per manipolazioni e rimaneggiamenti intenzionali accumulatisi nel corso degli anni. In questi casi, avere a disposizione materiali extra-filmici si rivela una fonte preziosa per i restauratori a cui le pagine di musica previste per l'accompagnamento del film, in particolare, possono offrirsi come ricettacolo di informazioni utili⁵.

Allo scopo di esemplificare i modi in cui la musica scritta può essere utile a un lavoro di ricostruzione di questo tipo, si farà riferimento come caso di studio emblematico al restauro di *Gli ultimi giorni di Pompei* (Eleuterio Rodolfi, 1913)⁶, uno dei maggiori successi commerciali del cinema muto italiano, per il quale scrisse un'accompagnamento originale il musicista Carlo Graziani-Walter (Bruxelles 1851 - Firenze 1927).

The Last Days of Pompei, romanzo pubblicato nel 1835 da Edward G. Bulwer-Lytton, dosava abilmente passioni private e ricostruzione storica, scene di massa e celebrazione dei valori cristiani, offrendo al cinema degli anni Dieci un materiale particolarmente adatto al suo stile spettacolare. La casa di produzione torinese S.A. Ambrosio aveva già messo in scena una riduzione del romanzo nel 1908, per la regia di Luigi Maggi. Nella fondata speranza di replicare il successo che aveva arriso al primo adattamento, la Ambrosio per l'occasione rischiò un grosso investimento produttivo e orchestrò una lussuosa campagna pubblicitaria tesa a sottolineare il dispiego di mezzi profuso nelle scene di massa, anche per difendere il film dalla concorrenza di *Jone, ovvero Gli ultimi giorni di Pompei* (1913, Giovanni Enrico Vidali), pellicola tratta dallo stesso soggetto che la casa Pasquali distribuì appena tre giorni dopo l'uscita del film Ambrosio nelle sale⁷.

La sera della prima, l'orchestra eseguì la musica di Graziani-Walter davanti al pubblico delle grandi occasioni. La sua partitura, nelle parole di un recensore del tempo, ne rivela l'indole di "buon armonizzatore, buon strumentatore, non affannoso ricercatore di novità, ma percorritore sicuro di vie già battute"⁸. L'esperienza fu positiva se è vero che, come segnala un trafiletto sulla stampa dell'epoca, a seguito di questa esperienza Graziani-Walter creò La Cinema Musicale, società specializzata nella produzione di musica da film 'di qualità' "non per la diffusione del Cinema, che non ha bisogno di essere diffuso, ma per dare ai film artistici una maggior consistenza ideale ed una più perfetta – passateci la frase – personalità estetica"⁹. Malgrado le interessanti premesse, tuttavia, l'iniziativa negli anni a seguire non fece molto parlare di sé la stampa di settore.

2. Il restauro del 2006

Gli ultimi giorni di Pompei di Rodolfi è stato restaurato nel 2006 dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Cineteca del Comune di Bologna, a partire dall'analisi di ben undici copie testimone stampate da due negativi distinti e provenienti da archivi di tre continenti diversi¹⁰. Delle copie sopravvissute, solo quattro (selezionate in base alla completezza, alla qualità dell'immagine e alla conformità rispetto

alla copia italiana)¹¹ si sono rivelate utili per il lavoro di restauro. Le elenchiamo qui di seguito sulla base dell'archivio di provenienza:

- Murnau Stiftung di Wiesbaden (35mm, nitrato, positivo, 1886 metri, colore, didascalie tedesche);
- Cineteca Italiana di Milano (35mm, nitrato, positivo, 1570 metri, colore, didascalie italiane);
- Filmoteca Española di Madrid (35mm, nitrato, positivo, 720 metri, bianco e nero, didascalie spagnole);
- collezione privata di Bruno Boschetto (16mm, safety, positivo, 680 metri, bianco e nero, didascalie inglesi).

Esula dai fini della nostra indagine l'analisi di un processo di restauro così complesso. Quel che ci interessa in questa sede è piuttosto rendere conto del contributo importante che può dare lo spartito al lavoro di ricostruzione di un film. A questo scopo abbiamo scelto di soffermarci solo su alcuni passaggi significativi, scelti in base alle loro caratteristiche esemplari, senza pretese di esaustività¹². Diversamente da quanto accade nelle altre arti, nella pratica del restauro cinematografico è impossibile individuare in senso assoluto un 'originale' a cui riferirsi. Il cinema nasce multiplo e ogni copia, specie nel periodo di cui ci stiamo occupando, poteva presentare caratteristiche di montaggio, stampa o colore differenti fin dalla prima proiezione¹³. Dal momento che non si può dare per scontato un 'archetipo' comune, ogni lavoro di ricostruzione dunque deve dichiarare cosa pone come proprio originale di riferimento. Come avviene nella maggior parte dei casi, il restauro de *Gli ultimi giorni di Pompei* si è proposto di ricostruire la copia proiettata in occasione della prima proiezione pubblica in Italia, Paese di produzione del film. La copia è la stessa per cui venne composta la partitura musicale, il che costituisce una premessa indispensabile all'utilizzo dello spartito come fonte della ricostruzione.

Oltre alle copie reperite, nel corso del loro lavoro, i restauratori hanno avuto a disposizione anche una ricca messe di fonti extra-filmiche provenienti dalle collezioni del Museo: la sceneggiatura originale di Arrigo Frusta¹⁴, foto di scena¹⁵, brochure pubblicitarie¹⁶, recensioni e tre serie incomplete di lastre per didascalie in lingua inglese,

tedesca, portoghese¹⁷. Ognuno di questi materiali può contenere indicazioni utili, tuttavia la musica scritta ha su tutti un vantaggio: la mimetica aderenza a una copia effettivamente proiettata in sala in quell'anno e in quel Paese. Esiste sempre il rischio, invece, che i documenti di produzione, quali la sceneggiatura e le lastrine per didascalie, possano riferirsi a versioni intermedie del film, recanti traccia di scelte modificate prima dell'uscita. Anche i materiali pubblicitari, solitamente meno dettagliati ma apparentemente più affidabili, possono trarre in inganno. Lo dimostra, per esempio, la campagna promozionale messa in campo dalla Gloria Film per reclamizzare quella che doveva essere la terza versione de *Gli ultimi giorni di Pompei* a contendersi gli schermi del 1913: il film, pur ampiamente reclamizzato, non uscì mai nelle sale ma molti studiosi lo hanno inserito nelle filmografie ingannati dai dettagliati resoconti apparsi sulle riviste¹⁸.

Tra i materiali extra-filmici, la musica scritta dovrebbe dunque recare la traccia più prossima della copia-archetipo che il restauro si propone di ricostruire. Anche in questo caso, tuttavia, l'aderenza perfetta è impossibile da garantire e non solo perché lo spartito di Graziani-Walter oggi disponibile ai ricercatori, come vedremo, non è la partitura originale per orchestra usata in occasione della prima italiana bensì una successiva riduzione per pianoforte, ma anche perché la interpolabilità dei materiali e la natura performativa dello spettacolo cinematografico rendono il riferimento all'originale stabilito un obiettivo di natura più teorica che concreta.

3. Lo spartito di Graziani-Walter

Avanzate queste necessarie cautele, nel caso specifico di *Gli ultimi giorni di Pompei* la messe di informazioni tutt'altro che comune contenuta nello spartito di Graziani-Walter, pur nella sua riduzione per pianoforte accompagnatore¹⁹, rappresenta una fonte di informazioni ricchissima per la ricostruzione dell'archetipo a cui punta il restauro²⁰. La cura cui è sottoposta in questo caso la sincronizzazione è tale da indurre a precisare – nel retro della copertina – che l'“autore ha composto la musica in uno stile facile per il Pianista affinché questi

possa, durante la proiezione della Film, coordinare la misura dei tempi coll'azione che si sta svolgendo. Per avere una combinazione perfetta bisogna attenersi all'indicazione del Metronomo”. La prescrizione è addirittura ripetuta in una nota posta a piè di pagina in coincidenza di un passo in cui l'agogica si presenta particolarmente ricca di variazioni: “Si stia molto attenti al mutamento del movimento dei tempi indicati dal Metronomo” (p. 20)²¹.

Il compositore ha dunque dispensato generosamente informazioni utili alla sincronizzazione: frequenti indicazioni al metronomo in ogni parte dello spartito; inclusione delle parti cantate legate al personaggio di Nidia; trascrizione delle didascalie originali²², in italiano e in francese; ulteriori indicazioni intermedie, relative allo sviluppo degli eventi e stampate in corpo piccolo.

In quest'ultimo caso si tratta perlopiù di semplici annotazioni descrittive, che talora hanno la sola funzione di indicare la fine della didascalia (*fig. 1*) ma più spesso additano al musicista i momenti salienti dell'azione compresa fra due didascalie, per consentirgli di sincronizzare i punti ritenuti più rilevanti, soprattutto se coincidono con cambiamenti di ritmo dell'azione e quindi dell'accompagnamento musicale, con eventuale relativa variazione del metronomo (*fig. 2*). Inoltre, queste annotazioni esplicitano talvolta informazioni persino superiori a quelle che fornisce il testo filmico, assolvendo a un potenziale ruolo paratestuale. Ad esempio, un'indicazione presenta i frequentatori della taverna di Burbo e Stratonica come gladiatori, fatto che non è indicato in nessuna didascalia né è deducibile da altri elementi visivi, quali gli elementi scenici o relativi ai costumi (la sceneggiatura, che come lo spartito esplicita l'informazione, precisa infatti che gli avventori sono “in maggioranza gladiatori, in abito civile, non di combattimento”). Un caso ancora più rilevante è offerto dalla disperazione di Jone all'inizio della parte quarta. Quando legge la didascalia “Jone apprende la terribile notizia”, lo spettatore può solo pensare che ci si riferisca alla condanna dell'amato Glauco, appena sancita con spettacolari scene d'insieme (ulteriormente enfatizzate dal compositore mediante un coro, su cui torneremo). Una conferma del fatto che questa era l'effettiva intenzione degli autori del film ci viene dalla sceneggiatura di Frusta:

Scena 2. TUTTO IL POPOLO, FITTO, VISTO DALL'ALTO.

La folla alza le braccia ed urla: Glauco alle fiere! Glauco alle fiere!

Scena 3. GRAN MURO BIANCO, DI MARMO.

In mezzo a una folla di donne, belle, Jone trepida e attende. È tutta avvolta da stoffe e veli neri, appena il viso scoperto. Qualcuno dall'alto del muro si china a gridare una notizia: Glauco condannato ALLE FIERE! E le donne si comunicano l'un l'altra la notizia. Jone, sostenuta dalle amiche, si accascia disperatamente e si copre la faccia coi veli neri.

Nello spartito, alla didascalia segue una marcia funebre, che potrebbe essere letta come un'anticipazione infausta del destino di Glauco. Ma subito dopo vi è un'ulteriore indicazione: "Jone disperata piange la morte del fratello". Questa annotazione non solo attribuisce al pianto della donna tutto un altro significato rispetto a quello pensato da regista e sceneggiatore, ma offre un'informazione sottaciuta nel film, e cioè che Apoecide (della cui morte è stato accusato Glauco) è il fratello di Jone. Se ne deve concludere che chi ha appuntato lo spartito doveva aver ben presente l'allora assai popolare romanzo di Bulwer-Lytton (dove il rapporto parentale fra Apoecide e Jone è particolarmente sviluppato), tanto da lasciarsene influenzare interpretando il film sulla base di informazioni extratestuali non previste da Rodolfi, e talora nemmeno da Frusta (pertanto estranee a qualsiasi *intentio auctoris*), non badando al fatto che tali informazioni non erano condivise con lo spettatore che non avesse letto il romanzo.

Nondimeno, nella loro componente meramente informativa queste glosse sono tanto rilevanti per il restauratore da rivelarsi talora persino decisive anche a fronte di tutti gli altri materiali, filmici ed extra-filmici. Anzitutto, per ricostruire la struttura originaria dell'opera, cadenzata da una studiata divisione in parti. In secondo luogo, per individuare le lacune delle copie sopravvissute e persino la loro entità, grazie alla possibilità di ricostruire con precisione la durata di sequenze, singole inquadrature e persino didascalie. In terzo luogo, per stabilire la corretta posizione di queste ultime, verificando che quelle presenti nelle diverse copie non siano state spostate e fornendo indicazioni su quelle non presenti da ripristinare. Infine, per risolvere dubbi di montaggio, che possono andare dalla ricostruzione del corretto ordine

delle inquadrature fino all'individuazione di eventuali inserti apocrifi o di manomissioni posteriori.

A questi obiettivi se ne aggiunge uno meno tecnico ma forse più importante. Lo studio della partitura ci permette di ripensare il film nella sua dimensione performativa mista, ancora molto legata all'idea di spettacolo dal vivo. Capire come il film veniva accompagnato può essere indispensabile per comprendere alcune scelte di racconto e di stile. Come vedremo, nello spartito di Graziani-Walter ciò è particolarmente evidente a proposito delle parti cantate legate al personaggio di Nidia.

4. La struttura

Accanto a ragguagli di carattere meramente biblio-filmografico, in copertina si mette in evidenza che la partitura è stata composta "espressamente" per il film, per valorizzarla rispetto alle comuni pratiche di assemblaggio di brani musicali già noti, e si fornisce una prima informazione che può essere utile al restauro laddove si precisa che il film è suddiviso "in cinque parti". È un'indicazione strutturale apparentemente trascurabile ma che può invece risultare rilevante, poiché non è raro che nelle copie l'impianto originario venga sottoposto ad alterazioni o vada semplicemente perduto. È appunto il caso di *Gli ultimi giorni di Pompei*, poiché nessuna delle copie sopravvissute conserva traccia della suddivisione in parti, indicate anche nella brochure del Teatro Costanzi²³, rispetto alla quale lo spartito ha il vantaggio di permettere l'individuazione puntuale dell'inizio e della fine di ogni sezione.

L'informazione pone anche una prima questione procedurale al restauratore. La divisione in parti, consueta nei lungometraggi degli anni Dieci, viene infatti talora tralasciata nelle ricostruzioni per non appesantire la visione ed evitare di spezzare il ritmo, in ossequio a pratiche di fruizione più moderne. A nostro avviso, invece, questo reintegro dovrebbe costituire parte di un progetto filologico che non voglia solo ricostruire un testo nella sua supposta versione originaria, ma anche ricreare una particolare esperienza di visione.

Da un lato si rispetterebbero così gli aspetti storici legati a una prassi che

risponde all'ovvio tentativo di accreditarsi quarti di nobiltà imitando modelli teatrali, ma anche all'esigenza di facilitare la fruizione del film da parte di un pubblico che non ha ancora assimilato completamente quello che alla sua comparsa, solo un paio di anni prima, era stato battezzato polemicamente il 'lunghissimo metraggio'.

Dall'altro lato, si metterebbero in evidenza intenzionali processi retorici quali, ad esempio, meccanismi di *suspense* attivati tramite la segmentazione del testo (né più né meno di quanto avveniva con il consueto *cliffhanger* in alcuni serial dell'epoca), o l'andamento della curva di attenzione supposta nello spettatore accentuando l'importanza di alcuni momenti dell'intreccio, come nel caso della chiusura della seconda parte tramite l'aggiunta del canto di Nidia (cfr. § 8).

È ad esempio evidente che le lunghe inquadrature allegoriche di una coppia di colombi e di un falco²⁴, che fanno seguito alla scoperta del legame sentimentale fra Glauco e Jone da parte di Nidia, appaiono come interruzioni improvvise e certo soverchie se lasciate nel flusso di un racconto continuo come accade nelle copie superstiti, mentre possono vedersi riconoscere la loro corretta funzione retorica solo nel momento in cui vengono poste a marcare il passaggio fra la prima parte e la seconda, come già immaginava Frusta nella sceneggiatura:

Scena 20. A MEDAGIONE

Appaiono per Fondù due colombelle bianche, che si beccano d'amore sul pavimento a mosaico, a disegno scuro. C'è poco oltre una rosa svogliata, abbandonata.

(Fine della Prima Parte)

PARTE SECONDA

Scena 1. SI RIPRENDE IL MEDAGLIONE

FINALE DELLA PRIMA PARTE.

Le due colombelle si accovacciano vicino, come prese da paura. E sul pavimento si distingue a poco l'ombra, dapprima appena percettibile, e poi sempre più grande, sempre più grande, d'un falco ad ali spiegate, come se piombasse dall'alto perpendicolo. Fondù.

Solo lo spartito permette di comprendere che il regista ha in questo caso mantenuto intatta l'idea di Frusta, girando due inquadrature delle colombe, entrambe 'a medaglione' ma delle quali una (*fig. 3*) – più breve – doveva chiudere la prima parte ("Apparizione di due

Colombi" si legge sullo spartito appena terminato il canto di Nidia, a sole cinque battute dalla fine), mentre l'altra – più lunga e legata alla successiva inquadratura del falco da una dissolvenza incrociata (*fig. 4*)²⁵ – doveva inaugurare la seconda parte, che sullo spartito si apre infatti con l'indicazione "I Colombi". Viste in continuità nelle copie di Wiesbaden e della collezione Boschetto²⁶, senza lo spartito alla mano le due riprese dei colombi non possono che sembrare invece semplicemente frammenti di un'unica inquadratura interrotta da una lacuna²⁷.

5. Lacune

Per quanto riguarda l'individuazione delle lacune, la sequenza in cui viene presentato allo spettatore l'antagonista, il sacerdote Arbace, offre un buon esempio di come la partitura possa rivelare aspetti del film 'originale' altrimenti destinati a rimanere occulti. Si consideri la sequenza così come è preservata nella copia Boschetto: alla didascalia "L'egiziano Arbace, grande sacerdote d'Iside, ed il suo discepolo Apocide"²⁸ fa seguito un'inquadratura in cui Arbace e Apocide salgono una scalinata avanzando verso la macchina da presa, salutano Glauco e Claudio ed escono infine fuori campo a sinistra per entrare nel tempio (*fig. 5*). La piena coincidenza fra quanto annunciato dalla didascalia e le immagini non consente di sospettare alcuna mancanza. Nemmeno la sceneggiatura di Frusta in questo caso rivela l'esistenza di lacune poiché, con la sobrietà che la caratterizza²⁹, descrive la scena in questione (la numero 3 della Parte prima) in termini che rispondono pienamente a quanto si vede nella copia Boschetto:

TERRAZZA D'AVANTI IL TEMPIO D'ISIDE.

L'estremità superiore d'una gradinata di marmo bianco.

L'EGIZIANO ARBACE, GRAN SACERDOTE D'ISIDE, E IL SUO DISCEPOLO

APOECIDE. Appaiono salendo sulla gradinata e sulla terrazza

incontrano Glauco e Claudio. Saluti. I due sacerdoti s'avviano al tempio. I due giovani scendono la gradinata.

In realtà la sequenza della copia Boschetto è stata ridotta a quasi metà della sua durata iniziale, come dimostra il confronto con la copia di Wiesbaden, in cui è conservata integralmente. Se non ci fossero state copie testimone ad attestare la modifica subita, tuttavia, l'analisi

dello spartito avrebbe consentito non solo di verificare la presenza di un'amputazione consistente ma anche di misurarne l'esatta entità. Le indicazioni metronomiche ci restituiscono infatti un'inquadratura molto lunga: 19 battute con ritmo 2/4 e metronomo a 80 al quarto, seguite da 19 battute, sempre con ritmo di 2/4 e metronomo a 50 al quarto, corrispondono a una durata poco superiore al minuto, mentre l'inquadratura nella copia Boschetto dura circa 35". Inoltre, dopo la didascalia che introduce la sequenza sono appuntate tre ulteriori precisazioni descrittive: "I sacerdoti s'incamminano al tempio"; "Arbace s'avanza" (dove si passa dal Maestoso alquanto mosso all'Andante più lento, con relativo cambio di indicazione metronomica); "Arbace entra nel Tempio seguito da Apoecide" (fig. 6). Un confronto con la copia Boschetto rende evidente che è stata asportata la prima parte della sequenza originaria: la copia inizia infatti in coincidenza della seconda indicazione fornita ai musicisti per la sincronizzazione ("Arbace s'avanza"), che è esattamente quanto annunciava già la didascalia. La prima parte, puramente spettacolare ma non funzionale alla diegesi, nella quale si mostravano altri sacerdoti³⁰ e comuni abitanti a passeggio intorno alla scalinata del tempio, è venuta meno. Lo spartito evidenzia quindi non solo la presenza di una lacuna, ma anche il suo contenuto (i sacerdoti cui fa riferimento la prima indicazione) e consente di comprenderne carattere e senso rispetto all'intera inquadratura, scandita in tre momenti.

Tra l'altro, esempi analoghi nella copia Boschetto ci inducono a ritenere che i tagli non siano dovuti tanto ad accidenti di percorso della copia quanto a mirate varianti d'edizione, cioè a modificazioni posteriori (forse degli anni Venti) intervenute a insaputa dell'autore per ragioni differenti dalla sua volontà, come suggerisce il caso più complesso della frantumazione della sfilata dei gladiatori mediante un apocrifo montaggio alternato (cfr. § 7). In questo e in altri casi si è trattato insomma di una sistematica asportazione di ripetizioni e 'tempi morti' (legati a una diversa estetica, di carattere attrazionale, laddove sull'opportunità narrativa si fa prevalere l'occasione spettacolare) al fine di serrare l'azione per adeguare il film a nuovi gusti e forme di racconto³¹. Anche nell'ambito di un lavoro di filologia 'tradizionale' come la ricostruzione di una presunta copia 'originale', occorre

dunque evitare di considerare erronee tutte le varianti, in favore di un'identificazione e di una contestualizzazione degli interventi dovuti a intenzioni non prive di un interesse storico, i quali testimoniano della vita complessa e molteplice del film.

6. *Le didascalie*

Nel cinema muto le didascalie erano la parte più facilmente e frequentemente modificata del film, fin dalla sua origine. Lo spartito di *Gli ultimi giorni di Pompei*, rispetto alle altre fonti presenta in proposito alcune discrepanze di cui occorre anzitutto rendere conto. Ne riporta infatti 79, sicché ne mancano all'appello tre: la numero 40 ("È per lui? Allora ti darò una bevanda che sconvolge il cervello. Farò di Glauco un essere abietto, senza giudizio, folle..."), presente sia nella copia di Milano, l'unica in italiano, sia nella brochure del teatro Costanzi; la numero 42 ("L'effetto del filtro") e la numero 75bis ("Il torrente infuocato si avanza"), entrambe assenti dalla copia di Milano ma incluse nella brochure. La numerazione è comunque corretta³², anche tenendo conto della presenza di tre didascalie dalla doppia numerazione (21bis, 31bis, 32bis).

Nonostante queste piccole mancanze, lo spartito offre informazioni sufficienti per mettere a segno tre operazioni importanti per il restauro. In primo luogo, l'accertamento del testo originale delle didascalie. Nel caso specifico di *Gli ultimi giorni di Pompei*, ci rimangono anche altri documenti extra-filmici che danno la stessa testimonianza, a cui lo spartito offre semplicemente un'ulteriore conferma. Vi è però almeno un caso in cui la partitura rappresenta l'unica fonte del testo di una didascalia originale italiana: nella brochure manca infatti quella inserita fra la 39 e la 40, presente in tedesco nella copia di Wiesbaden³³, nonché nello spartito (dove è indicata col numero 38: "Le maledizioni della strega").

In secondo luogo, l'identificazione dell'esatta collocazione delle didascalie. Un esempio può chiarire l'importanza di una simile risorsa. L'ultima didascalia del film, "Nidia non soffre più", non è presente in nessuna delle copie superstiti, tranne che in quella milanese. Si tratta però di una delle sette didascalie non conformi (cioè non originali)

inserite nella copia in epoca più tarda, facilmente riconoscibili per la diversa impostazione grafica e per l'assenza di numerazione (fig. 7). Una didascalia non conforme, in quanto tale, non ha valore documentale e a maggior ragione risulta inaffidabile qualora manchino riscontri nelle altre copie. La conferma del testo richiede in questo caso (che è il nostro) altre fonti, necessariamente extra-filmiche: per *Gli ultimi giorni di Pompei* l'informazione è desumibile dalla brochure e dallo spartito, ma solo quest'ultimo indica la giusta collocazione della didascalia. La battuta precedente alla sua comparsa reca infatti l'annotazione "Nidia sparisce nel flutto", mentre in coincidenza di quella che segna il riapparire del film si legge: "Si vede il corpo di Nidia galleggiare ricoperto di rose". Sono le descrizioni precise, rispettivamente, della conclusione della penultima inquadratura e dell'evidente reminiscenza della *Ophelia* (1852) di John Everett Millais che impreziosisce il finale (fig. 8). Dallo spartito risulta dunque inequivocabilmente che la didascalia compariva fra la penultima inquadratura del film (Nidia che si inoltra nel mare e vi sprofonda) e l'ultima (il cadavere di Nidia che galleggia tra i fiori). Inoltre, come vedremo, la canzone *Glauco addio!* ha inizio esattamente dopo la penultima didascalia ("La povera cieca ha compiuto la sua opera d'amore. Ora ella non cerca altro che pace!") e accompagna per intero l'inquadratura di Nidia che entra in mare per terminare sulla sua scomparsa (cioè appunto in concomitanza con l'apparizione dell'ultima didascalia), segnando con ancora maggior forza lo stacco fra le ultime due inquadrature. Lo spartito conferma così la correttezza del posizionamento della didascalia nella copia di Milano, a dispetto di un montaggio ulteriormente manipolato che poteva indurre leciti sospetti circa l'attendibilità del finale nel suo complesso: la discesa di Nidia in mare è infatti frammentata dall'inserimento di un'inquadratura della barca che si allontana dal golfo, che invece dovrebbe precederla, come stabilito correttamente nella copia restaurata³⁴.

Infine, grazie ancora alle indicazioni metronomiche, la partitura può servire a individuare la giusta lunghezza delle didascalie ricostruite. Il passaggio dalla didascalia all'inquadratura successiva è infatti sempre chiaramente marcato nello spartito, mediante una doppia stanghetta (fig. 9) e/o una succinta descrizione dell'inquadratura che le fa seguito

(fig. 1), o ancora un'indicazione generica (come "Appare la film"). Si tratta di un dato tutt'altro che secondario rispetto ai compromessi tra esigenze filologiche e fruibilità della copia riproposta al pubblico che un restauratore deve tenere in considerazione. Vi sono infatti diverse scuole di pensiero rispetto all'opportunità di mantenere la lunghezza originale a fronte di un pubblico diversamente alfabetizzato e quindi in grado di leggere più velocemente, sicché può trovare troppo lento il ritmo originale.

7. Il montaggio

Le variazioni di montaggio sono la manifestazione più esplicita della natura manipolabile delle copie di un film. Una natura che espone a profonde modificazioni talvolta tradotte in veri stravolgimenti del ritmo o addirittura del significato di una scena.

Gli ultimi giorni di Pompei, rispettando i neonati canoni del genere peplum, prevede una lunga sequenza ambientata nell'arena, in cui la magnificenza del set si sposa al fascino della rappresentazione della violenza e all'ansia per la sorte del protagonista destinato alle belve. La convinzione che "ciascun esemplare del film non nasce unico ma lo diventa"³⁵ non potrebbe trovare esempio più efficace: in nessuna delle copie analizzate per il restauro questa sequenza è identica. La natura spettacolare della sfilata e dei combattimenti dell'arena, infatti, non risponde a una rigida concatenazione causale, il che permette alla narrazione di mantenere un'apparente coerenza interna anche cambiando la posizione di alcune inquadrature; questa possibilità combinatoria rende più difficile individuare l'ordine originario di concatenazione, non identificabile come l'unico diegeticamente 'corretto'. Le immagini del circo, inoltre, nel montaggio ricostruito grazie al lavoro di restauro, sono intervallate da quelle che mostrano la giovane cieca Nidia, prigioniera di Arbace, trarre in inganno lo schiavo Sosia incaricato di sorvegliarla e recarsi a chiedere aiuto a Claudio; le due linee narrative, messe in scena da questo abbozzo di montaggio alternato, si ricongiungono col proseguire del racconto, quando Nidia irrompe nell'arena per salvare Glauco. Questa alternanza si traduce in un'ulteriore possibilità di ricomposizione. Neppure la copia di

Wiesbaden e la copia di Milano, i testimoni in genere più affidabili per completezza e coerenza, presentano nel montaggio una coincidenza di massima.

Ancora una volta lo spartito può aiutarci a comprendere come fosse originariamente concepita questa complessa sequenza, in primo luogo segnalando la posizione esatta delle didascalie. Ciò permette di individuare almeno alcuni blocchi diegetici di riferimento (la sfilata/la battaglia/le operazioni di preparazione per il supplizio di Glauco) e offre un primo schema di alternanza tra le inquadrature dell'arena e quelle dedicate a Nidia. Le indicazioni descrittive sono talvolta sufficientemente dettagliate da individuare con precisione una corrispondenza visiva con le immagini: all'inizio della sequenza, per esempio, la nota "Appare la film" segnala esattamente la durata della didascalia di presentazione e la descrizione subito seguente "Si vedono da lontano avanzare i gladiatori" rivela con pochi margini di dubbio qual è l'inquadratura di attacco, così come la successiva nota "s'avanzano i gladiatori a cavallo".

Purtroppo, però, le indicazioni dello spartito previste per l'accompagnamento di questo episodio non sono molte e diverse pagine di musica si susseguono senza appunti. La logica diegetica interna e l'analisi delle copie testimone³⁶, tuttavia, possono sopperire alla mancanza di indicazioni, suggerendo accostamenti di montaggio cui il controllo delle durate reso possibile dallo spartito fornisce una ulteriore possibilità di verifica: la lunghezza delle inquadrature contenute tra due 'punti fermi' individuati dallo spartito (didascalia e/o immagine riconoscibile nelle descrizioni sopra il pentagramma) dovrebbe corrispondere a quella della musica scritta; la traccia è indicativa perché, come abbiamo visto, le frequenti lacune possono portare alla perdita di parti anche consistenti del film, tuttavia è certo che la durata delle immagini non potrà mai essere maggiore di quella pensata per l'accompagnamento.

Dover emendare errori o manipolazioni di montaggio è una pratica comune nel lavoro di ricostruzione. Meno frequente, ma non raro, che ci si trovi a ragionare sull'opportunità di togliere o mantenere immagini che potrebbero essere spurie, cioè non presenti alla prima uscita pubblica del film, aggiunte per variare le versioni di distribuzione

o per aggiornare riedizioni di anni successivi.

La copia tedesca, principale referente per il restauro di *Gli ultimi giorni di Pompei*, si apre con le immagini del vivace viavai delle strade pompeiane del I secolo d.C., in quasi perfetta consonanza con l'incipit delle descrizioni apparse nelle eleganti brochure pubblicitarie del film, teso a proiettare il lettore/spettatore nell'atmosfera raffinata della città romana:

Un golfo meraviglioso, lunato ad arco verso il mare d'un azzurro cupo simile quasi ad una immensa coppa di smeraldo: ecco il panorama dove si svolge il dramma. Una città opulenta, ricca di marmi e di fontane, digrada verso il mare giù per ubertosi clivi dove alligna l'ulivo e fiorisce l'arancio: questa città è Pompei, nell'anno 79 di Cristo³⁷.

La testa e la coda del rullo di pellicola sono le parti più esposte a danni e tagli, dunque non stupisce che l'inizio dei film sia spesso lacunoso, come accade alle copie di Milano e di Madrid, che cominciano ad azione già avviata rispettivamente una e tre inquadrature più tardi. La copia proveniente dalla collezione privata di Bruno Boschetto, invece, riserva una sorpresa. La prima inquadratura mostra infatti l'apparizione di un vecchio dalla lunga barba (*fig. 10*)³⁸; l'uomo regge una falce, appoggiato ad un basso muro di pietra che si affaccia sulle rovine di Pompei e dopo aver steso la mano sulla città sepolta, afferra una clessidra appoggiata accanto a lui e la rovescia, per poi chinarsi in atteggiamento pensoso ad osservare lo scorrere della sabbia che segna il passaggio del tempo. Solo a questo punto la didascalia annuncia le immagini della via Domitia di Pompei che aprono la copia tedesca.

Questa inquadratura di apertura, non presente in nessuna delle copie più antiche e complete, appare, oltre che nella copia in questione, solo in un positivo derivante dal negativo americano, dunque non considerato referente utile alla ricostruzione della copia italiana. Molti elementi suggerivano cautela rispetto alla possibilità di utilizzare questa immagine simbolica, pur tanto suggestiva, nella collazione in vista del restauro, in primo luogo la natura stessa della copia in cui appariva: la pellicola conservata da Boschetto è un 16mm con didascalie inglesi di tarda generazione, fortemente manipolato, con ogni probabilità circuitato sul mercato americano molto dopo la prima distribuzione

del film. In quel caso non è stato possibile stabilire con sicurezza se il negativo di partenza per la stampa di questo testimone fosse quello del mercato europeo o quello per il mercato americano, tuttavia il fatto che la copia fosse circuitata negli USA rendeva più probabile la seconda ipotesi. Nessuna didascalia introduce il personaggio del vecchio e, come abbiamo visto, le descrizioni delle brochure non riportano nessun accenno in proposito. Poteva dunque trattarsi di una variante pensata per il pubblico americano, magari in un'edizione successiva alla prima distribuzione.

La sceneggiatura di Arrigo Frusta sembra effettivamente suggerire l'esistenza di una sequenza di apertura che fungesse da introduzione simbolica tesa a mettere in relazione il presente con il passato: "Scena 1. – Panorama attuale di Pompei e del Vesuvio = Fondù". Questa breve nota, tuttavia, non prevede personaggi e, soprattutto non può essere presa come riferimento sicuro, considerando che non sono pochi i punti in cui la sceneggiatura è stata leggermente variata in sede di ripresa.

In questo caso è davvero solo lo spartito a poter fugare i dubbi sulla opportunità di inserire o meno l'inquadratura all'inizio del film: la prima notazione ad apparire sul pentagramma in lettere maiuscole è "IL TEMPO", un chiaro riferimento all'uomo barbuto che proietta lo spettatore nel passato rovesciando la clessidra. Una verifica della durata della sequenza in relazione alle battute conferma la corrispondenza. Il film, evidentemente, si apriva con questa emblematica evocazione vagamente allusiva al 'memento mori'.

8. La dimensione performativa: i cori e le 'canzoni'

Abbiamo analizzato fin qui alcuni esempi di come la partitura possa fornire indicazioni tecniche alla ricostruzione del tessuto narrativo di un film. Il restauro cinematografico, tuttavia, è spesso costretto a trascurare la natura performativa del suo oggetto: il film, nella memoria sociale degli spettatori che vi hanno assistito, non si riduce alla pellicola su cui è impressionato, ma vive all'atto della proiezione, in una dimensione di interconnessione in cui le immagini sullo schermo dialogano con gli stimoli d'ambiente³⁹. Questo aspetto esperienziale,

sempre vivo ma decisamente accentuato negli anni del muto, trova naturalmente la sua espressione più compiuta proprio nella musica. Anche se l'orizzonte reattivo del pubblico è profondamente cambiato, lo studio e l'ascolto dell'accompagnamento pensato per il film all'epoca della sua uscita può contribuire in maniera profonda alla comprensione dei suoi meccanismi spettacolari. In questo senso lo spartito di Graziani-Walter per *Gli ultimi giorni di Pompei* ci offre uno strumento in più per approfondire questo aspetto: le parti cantate.

La voce umana, in questo caso, è chiamata ad assolvere due funzioni opposte: l'esaltazione della magniloquenza scenografica nei cori che accompagnano le scene di massa e l'accentuazione della dimensione intima nelle canzoni per soprano che chiudono rispettivamente il primo, il secondo e il quinto atto. Ognuno di questi passaggi, come specifica una iscrizione vergata sullo stesso spartito in corrispondenza della prima canzone e del primo coro, "si può omettere a piacere" per ovvi motivi pratici, tuttavia la loro esecuzione muta la modalità di ricezione delle sequenze, offrendo un esempio particolarmente suggestivo di come la riproposizione della copia del film non esaurisca l'esperienza filmica.

Le parti assegnate al coro non sono canti veri e propri ma quasi delle 'grida' musicali, che attribuiscono alle masse un'energia violenta e carica di presagi nefasti. Proprio alle scene di massa, dunque, fungono da cassa di risonanza, esaltando con l'effetto sonoro il significativo dispiego di mezzi e di comparse destinato ad esercitare un grande fascino, pur nelle diverse modalità della messinscena, sul pubblico di allora come su quello di oggi. I film peplum pubblicizzavano con enfasi il numero dei figuranti utilizzati e dei soldi spesi per le scene più spettacolari, spesso esagerando per provocare stupore e curiosità. Queste modalità pubblicitarie ritornano curiosamente nella nota descrittiva all'inizio del primo coro che recita: "Più di 1500 persone urlano la morte di Glauco". Il passaggio corrispondente del film mostra una folla inferocita che agita i pugni al cielo ripresa *en plongée* per chiedere la condanna del protagonista, creduto un assassino, al supplizio dei leoni; l'inquadratura mette in campo un notevole dispiego di figuranti che, tuttavia, non si avvicina certo alla cifra iperbolica riportata tra i pentagrammi (fig. 11). È come se il coro, invocando

ripetutamente "A morte! Alle fiere! Glauco alle fiere!" dilatasse questa presenza prendendo possesso anche dello spazio sonoro della sala, dando voce alla didascalia che poco prima annunciava l'urlo della folla presente al processo.

Una didascalia esplicativa, indispensabile alle proiezioni che non avrebbero potuto prevedere le parti cantate, appare nel corso del secondo coro, altrettanto sanguinario seppur rivolto al sacerdote Arbace anziché all'incolpevole eroe Glauco. Al pubblico dell'arena, animato dalla volubilità che sempre lo contraddistingue nel cinema di questo genere, è bastata infatti qualche parola di Claudio per mutare idea e chiedere "Ah! A morte, a morte l'egiziano. Ai leoni! Si salvi Glauco!", finché un ulteriore grido "Guardate il Vesuvio!" introduce l'ultimo intervento corale, limitato a diversi "Ah!" di lamento durante le scene di fuga precipitosa (fig. 12)⁴⁰.

I cori, che non a caso aprono e chiudono la parte propriamente attrazionale del film, furono accolti con gran favore e, se diamo affidamento a questa recensione d'epoca, adempirono con efficacia la loro funzione di 'traino' spettacolare:

Un vivissimo applauso del pubblico a proiezione aperta (si dirà così?) salutò lo spettacolo dell'orda di popolo invocante la morte di Glauco per il creduto assassinio di Apocide. E, da allora, ogni quadro suscitò nella sala l'entusiasmo e l'ammirazione del pubblico⁴¹.

Furono tuttavia le delicate canzoni per soprano che, pur non essendo una formula inedita, fecero la maggior sensazione:

Il maestro Graziani-Walter ha ottenuto il suo scopo: quello di rendere sempre più animata l'attenzione del pubblico verso la riproduzione cinematografica e ha studiato un effetto che gli è riuscito stupendamente: quello di temperare insieme l'azione del dramma cinematografico, una musica strumentale descrittiva e la voce umana. Le note che la signora Tosca Ferroni cantò simultaneamente all'azione del personaggio della giovinetta cieca nella film, suscitavano nel pubblico una viva impressione. Sembrava veramente che il personaggio della film cantasse. È questa un'applicazione da studiarsi e che può avere effetto di aggiungere attrattiva alle riproduzioni cinematografiche⁴².

Le parti cantate, come sottolineato dal commentatore, sono attribuite al personaggio più patetico della storia, la giovane schiava cieca

Nidia, innamorata senza speranza del proprio padrone Glauco. Nel romanzo di Bulwer-Lytton Nidia viene descritta come musicista dalla voce soave, interprete di canzoni tipiche della Tessaglia, sua terra di origine; la dolcezza del suo canto, dunque, nella finzione letteraria è una sua caratterizzazione importante, quasi l'autore avesse inteso creare una sorta di contraltare sonoro all'assenza della vista⁴³. Questa abilità musicale, difficilmente traducibile in immagini mute, nella messinscena del film non viene rappresentata. Le canzoni previste nell'accompagnamento di Graziani-Walter, dunque, restituiscono alla giovane schiava una delle sue caratteristiche più affascinanti, esaltando attraverso l'interpretazione dal vivo e l'effetto sorpresa l'eccezionalità della sua sensibilità di innamorata infelice.

La posizione dei canti a fine atto risponde a una logica ancora una volta tesa a riavvicinare la proiezione del film alle arti performative classiche, in particolare l'opera e il teatro. Oltre ad offrire all'interprete la possibilità di ricevere gli applausi del pubblico senza distrarlo dal procedere della storia ed evitando l'applauso "a proiezione aperta", la canzone a fine atto crea un climax emotivo che riverbera il proprio potenziale lirico su tutti gli eventi appena raccontati proponendo una sorta di chiave di lettura. La musica, in questo caso, offriva attraverso il canto anche l'esaltazione di un ritmo del racconto pensato in funzione della divisione in parti. In questa luce il personaggio di Nidia, a cui è affidata la chiusura di quattro parti su cinque, assume una rilevanza che ne fa la protagonista assoluta del clima emotivo del film.

Alla fine del primo atto la schiava tessala scopre che il suo amato padrone Glauco è fidanzato felicemente alla bella greca Jone. La coppia si scambia effusioni a fondo campo mentre Nidia, rivolta verso la macchina da presa, non vista porge orecchio alle loro parole e si strugge indovinandone il tono amoroso (fig. 13). La musica accompagna questo momento di dolore con un canto, introdotto da una tra le note descrittive più poetiche dell'intero spartito ovvero "Nidia prorompendo internamente" (fig. 14):

*Glauco io t'amo! Glauco io t'amo!
Son tua nella vita e nella morte.
Glauco t'amo t'amo t'amo!*

Si tratta dunque di una sorta di canto mentale, teso a dare voce ai sentimenti che Nidia in quel momento non può certo esprimere ad alta voce. Le parole d'amore, invero assai semplici, non contengono manifestazioni di gelosia, delusione o minaccia, solo una disperata e reiterata dichiarazione. Si noti che fino a quel momento la natura del sentimento nutrito dalla schiava verso il padrone gentile non era ancora così chiara per chi non avesse letto il romanzo. Certo, Nidia manifesta entusiasmo, tenerezza e sottomissione verso Glauco, sparge fiori al suo passaggio e, come recita una didascalia, "è felice" sotto il suo tetto; tuttavia, tutto potrebbe ricondursi a manifestazioni di gratitudine profonda verso l'uomo che l'ha sottratta alla brutalità dei padroni precedenti pagandola a peso d'oro. 'Prorompere internamente' significa dunque anche ammettere con se stessi la profondità di una passione che si manifesta in maniera palese per la prima volta in questa grande scena di gelosia. La relazione tra musica e immagini, dunque, non coinvolge più solo il ritmo e il tono emotivo ma addirittura la causalità narrativa, svelando l'impetuosità di un sentimento che si rivelerà motore dell'azione successiva.

Il canto mentale diviene preghiera alla fine del secondo atto, quando Nidia, al tempio, implora l'idolo di pietra di dare sollievo al suo struggimento (figg. 15-16):

*Oh amore amor fatale rendi la pace al mio cor
Questa fiamma che mi divora mi tormenta mi fa morir!
Amore amor fatale Amore amor fatale
Rendi la pace al mio cor.*

Anche in questo caso si può supporre che la canzone assuma una valenza di sostegno narrativo: la preghiera esplicitata permette ad Arbace, sacerdote del tempio, di ascoltare il segreto d'amore della fanciulla per sfruttarlo a proprio vantaggio. Questa funzione però, è secondaria in relazione alla creazione di un'atmosfera lirica e soprattutto all'approfondimento psicologico che offre un nuovo importante tassello al delinarsi del dramma intimo di Nidia: la ragazza vorrebbe liberarsi della sua ossessione amorosa e si affida per questo agli unici dèi che conosce con sincerità e trasporto; la sua preghiera rimarrà inascoltata, ma questo desiderio di superare il proprio sentimento egoista renderà più accettabili gli errori che la ragazza commetterà nel

corso della storia, somministrando, sia pur per errore, una pozione avvelenata a Glauco. Il romanzo da cui il film è tratto celebrava, attraverso le complesse trame di molteplici personaggi, anche l'avvento della nuova religione cristiana, naturalmente presentata come forza rigenerante destinata a sopravvivere alla caduta di un mondo corrotto. Nel film, probabilmente per esigenze di semplificazione narrativa, cadono i riferimenti all'avvento del cristianesimo, ma rimane la polemica contro i culti falsi e manipolatori incarnati dal sacerdote egiziano. La scena della preghiera assume dunque anche un significato religioso: la purezza del sentimento spirituale poteva essere sincera anche nel culto pagano; ancor più grave è approfittarsi della buona fede dei credenti che, come Nidia, incorreranno inevitabilmente nell'errore per mancanza di riferimenti affidabili.

Il finale del film ancora una volta gioca sui toni intimi e patetici, esaltati dal contrasto con le scene di massa appena precedenti; Nidia ha guidato Glauco e Jone fino al mare salvandoli dall'eruzione del Vesuvio e decide di non seguirli ma di lasciarsi morire tra i flutti (fig. 8). In questo caso la canzone è intervallata da una prima didascalia e chiusa da una seconda, evidentemente inserite a beneficio di chi avrebbe visto il film senza canzoni:

*Oh l'abbandono Glauco!
Nelle braccia di Jone
Io pregherò dal ciel per la tua la tua felicità
Dal ciel pregherò
Dal ciel pregherò per la tua felicità
Pregherò pregherò pregherò*

[didascalia 78: La povera cieca ha compiuto la sua opera d'amore. Ora non cerca altro che pace!]

*Glauco addio! Glauco addio!
La tua Nidia muore
addio Glauco addio addio
Oh Glauco*

[didascalia 79: Nidia non soffre più].

In questo caso non solo la canzone crea un raccordo sonoro che ammorbidisce il passaggio dallo spettacolo epico al finale lirico, ma l'improvviso interrompersi del canto prima delle ultime note dello

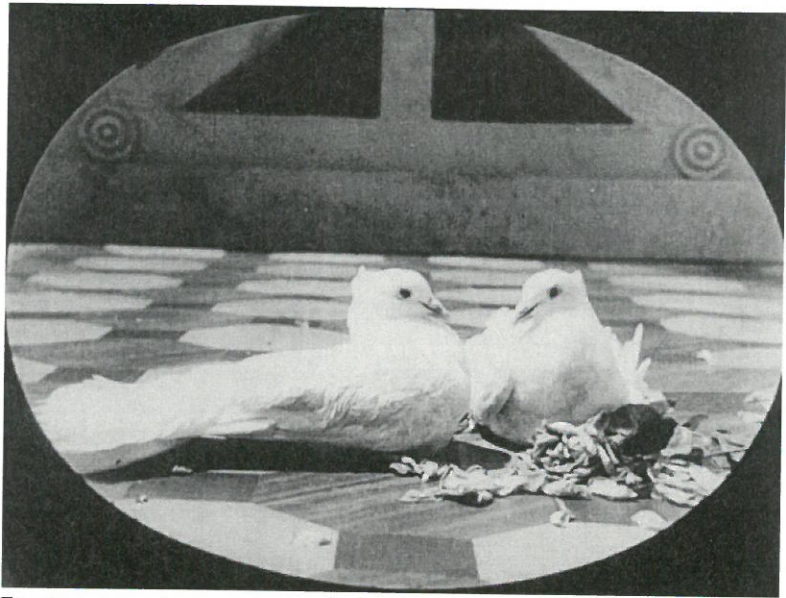


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Arbace Cavata
Arbace Cavata
MAESTOSO PIU LENTO (♩ = 50)
M. S.

costante marcato
M. D.
Violoncelli e Fagotto

pesanti
Cl. Fag. e Corni

Arbace entra nel Tempio seguito da Apesilde
Arbace entra dans le Temple suivi de Apesilde

ff pesanti e ritenuto
p
tutti con ottavi

Fig. 6

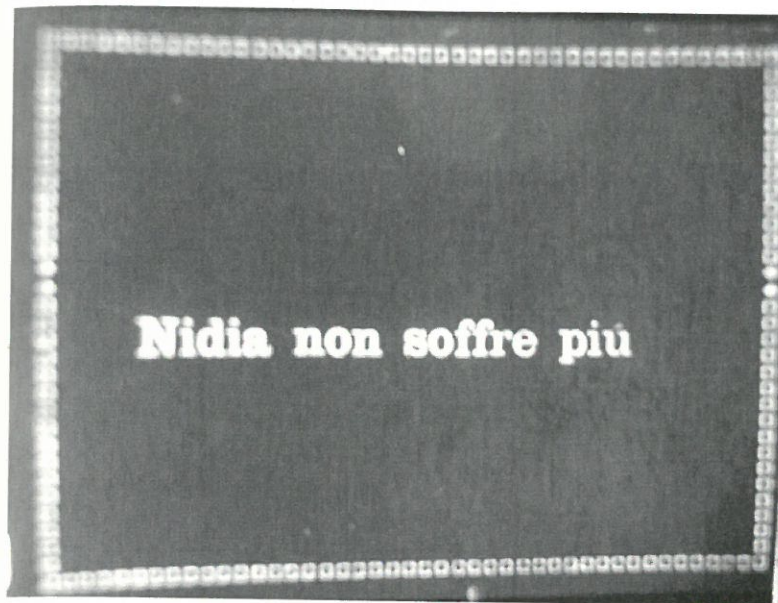


Fig. 7

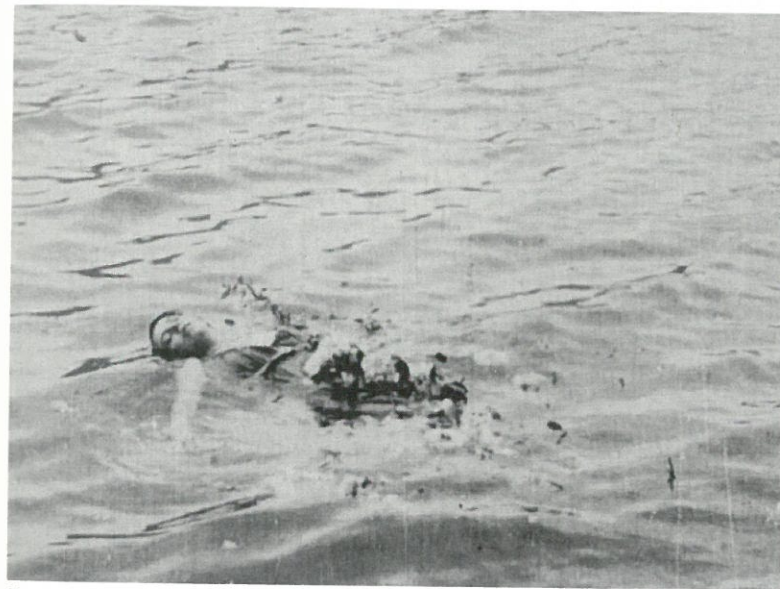


Fig. 8



Fig. 9

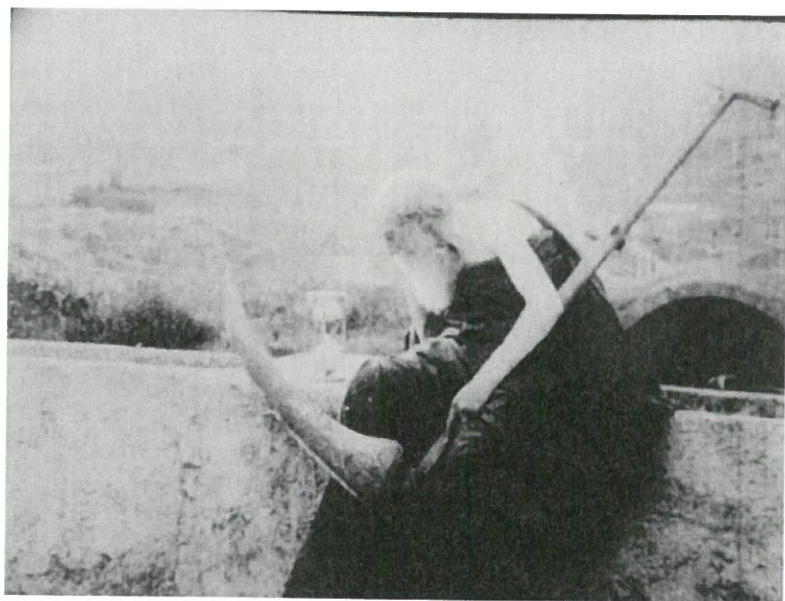


Fig. 10



Fig. 11

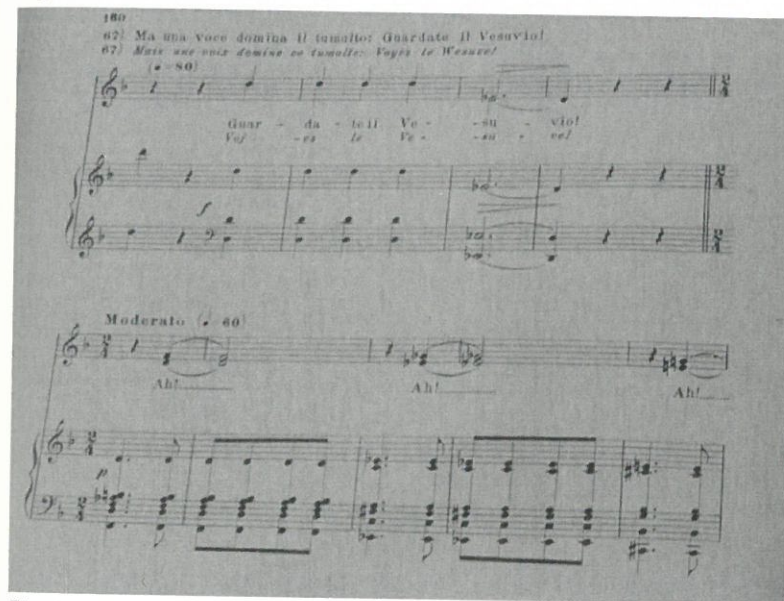


Fig. 12



Fig. 13

es. 1 Le spine della gelosia.
es. 2 Les épines de la jalousie

con impeto

Nella precomparsa internamento. (canto che si può omettere a piacere).
 Nella scène: intérieurement (chant qui l'accompagne)

Gi - u - so - lo t'è - mol Gi - u - co - lo
 Oh Giu - sua je fui - mol Oh Giu - sua je

f

Fig. 14

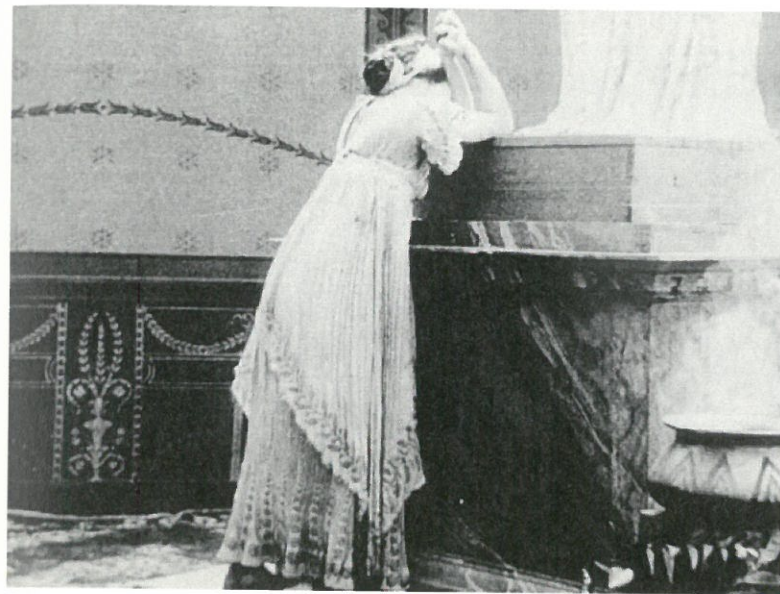


Fig. 15

76

cot que - sta fiam - ma che mi di - vo - ta mi tor -
 corer cet - le fiam - me qui me de - co - rrer me sor -

men - ta mi fa mo - rit! A - mo - re a - mor fa -
 men - te et me fait mou - rit! Ôh a - mour a - mour fa -

ta - le A - mo - re a - mor fa - ta - le
 tal Ôh a - mour a - mour fa - tal

ren - di la pa - ce al mio cor!
 rend moi la paix la paix à mon cœur!

FINE DELLA SECONDA PARTE
 MU. DI LA TERZA PARTE

Fig. 16

195

79) Nidia non soffre più.
 79) Nidia a tout souffrir.

dio ad - di - o Ah! (Mad - ris)
 dieu a - di - eug ah! Dieu -

Si vede il corpo di Nidia palmezzato il corpo di rose.
 C'est tout le corps de Nidia surmonté de roses.

pp dolce

Fig. 17

¹ Questo saggio riunisce, in forma ampliata, gli interventi che i due autori hanno tenuto insieme in occasione dei convegni *La musica nel cinema muto* (Milano, 27 maggio 2012) e *Immagini e suoni della Vestale nel cinema muto* (Jesi, XIII Festival Pergolesi-Spontini, 12 ottobre 2013). Il saggio è stato pensato e discusso in comune dagli autori in ogni sua parte; la stesura si deve segnatamente a Stella Dagna per i paragrafi 1, 2, 7 e 8, e a Mauro Giori per i paragrafi 3, 4, 5 e 6. Gli autori ringraziano Emilio Sala e il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Le immagini del film a corredo del saggio provengono dalla collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

² L'analisi qui proposta ha valore esemplificativo e non intende esaurire le informazioni che si possono evincere da un esame delle componenti strutturali e più prettamente musicali delle partiture di accompagnamento. Nell'ambito dell'ormai ampia letteratura sulla musica nel cinema muto (per un regesto della quale si veda C. Tieber, H. J. Wulff, *Silent Film Music: A Working Bibliography*, Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere 149, 2013; Stummfilmmusik, consultabile online <http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0149_13.pdf>) si rimanda, per quanto pertiene al nostro argomento, almeno al pionieristico lavoro compiuto da Gillian Anderson su *Intolerance* (Id., 1916) di David W. Griffith in 'Niente musica fino al punto indicato': la ricostruzione di *Intolerance* con la partitura di Joseph Carl Breil, "Griffithiana", n. 38-39, 1990 e poi in *D.W. Griffith's Intolerance: Revisiting a Reconstructed Text*, "Film History", vol. 25, n. 3, 2013.

³ Talvolta questo tipo di procedimento viene denominato 'ricostruzione' in opposizione a una pratica di 'restauro' che si limiterebbe alla messa in campo di procedimenti tecnici atti a eliminare o ridurre i problemi di decadimento e decomposizione (per esempio eliminando i graffi e lo sporco, ottimizzando i valori di stampa). Per un'esposizione delle varianti semantiche implicite nelle definizioni di duplicazione/restauro/ricostruzione, cfr. per esempio S. Venturini, *Il restauro cinematografico, storia moderna*, in Id. (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2006, pp. 13-52. Michele Canosa, per citare una proposta terminologica alternativa, propone di definire il restauro come integrazione della 'ricostruzione testuale' e dell'"intervento sul materiale", cfr. M. Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. IX, *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, p. 1082.

⁴ La pratica del restauro come ricostruzione e la stessa legittimità di applicare i criteri della filologia al campo del film sono oggetto di critica e dibattito, proprio in relazione ai margini di arbitrarietà e ai rischi di manipolazione che comportano (cfr. S. Dagna, *Perché restaurare i film?*, Pisa, ETS, 2014, pp. 89-103). In questo contesto utilizziamo il termine 'filologia' nella convinzione che questa scelta terminologica non ponga la pratica del restauro cinematografico in posizione ancillare rispetto agli studi letterari, come ritiene invece, per esempio, Paolo Cherchi Usai in un saggio, peraltro

illuminante, sui problemi relativi alla conservazione e al restauro del patrimonio cinematografico; cfr. P. Cherchi Usai, *La cineteca di Babele*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. IX, cit., p. 1039.

⁵ Per una riflessione sull'importanza dei materiali extra-filmici in alcuni casi emblematici di restauro, cfr. C. Gianetto, *I restauri del Museo Nazionale del Cinema. Da 'La guerra e il sogno di Momi' a 'Gli ultimi giorni di Pompei'*, in C. Ceresa, D. Pesenti Campagnoni (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 2007, pp. 82-93. Nel testo è presentato anche un breve excursus sul restauro di *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913).

⁶ *Gli ultimi giorni di Pompei*, regia: Eleuterio Rodolfi; riduzione e sceneggiatura: Arrigo Frusta; interpreti e personaggi: Fernanda Negri-Pouget (Nidia), Eugenia Tettoni Florio (Jone), Ubaldo Stefani (Glauco), Vitale De Stefano (Claudio), Antonio Grisanti (Arbace), Cesare Gani-Carini (Apoedice), Ercole Vaser, Carlo Campogalliani; produzione: S.A. Ambrosio, Torino; distribuzione: Giuseppe Barattolo, Roma; visto di censura: n. 994 del 1.12.1913; prima visione romana: 24 agosto 1913; lunghezza originale: 1958 metri.

⁷ La concorrenza tra l'adattamento Ambrosio e quello Pasquali approdò in tribunale, fornendo materiale ad una delle prime riflessioni giuridiche italiane sul problema del diritto d'autore in ambito cinematografico. Il processo ebbe vasta eco sulla stampa d'epoca e in particolare sulla rivista "La Cine-Fono". Cfr. per esempio *Causa Ambrosio-Pasquali per 'Gli ultimi giorni di Pompei'*, "La Cine-Fono", n. 253, 11 ottobre 1913, p. 39; *La sentenza nel processo Ambrosio contro Pasquali*, "La Cine-Fono", n. 254, 18 ottobre 1913, pp. 3-4. Per una panoramica sul processo e le sue conseguenze, vedi F. Soro, *Splendori e miserie del cinema*, Milano, Consalvo, 1935 e G. Covents, *'Gli ultimi giorni di Pompei' in tribunale*, "Immagine", n. 14, 1990, pp. 5-8.

⁸ Jarro in "La Nazione", 24 ottobre 1913, cit. in A. Bernardini, V. Martinelli (a cura di), *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913. Parte seconda*, numero monografico di "Bianco e Nero", n. 3-4, 1993, p. 318.

⁹ [Noi], *Musica e Cinematografia*, "La Cine-Fono e la Rivista fono-cinematografica", n. 259, 22 novembre 1913, p. 23.

¹⁰ Copia restaurata: 35mm, poliestere, positivo, 1940 metri, 106' a 16 fps, colore (Desmetcolor da originale imbibito e virato), muto, didascalie italiane.

¹¹ Del film furono girati due negativi, utilizzati rispettivamente per stampare le copie distribuite in Europa e per quelle distribuite in America. Volendo ricostruire la copia della prima distribuzione italiana, tutte le copie riconducibili al secondo negativo hanno dovuto essere escluse dalla collazione in vista del restauro.

¹² Al restauro di *Gli ultimi giorni di Pompei* sono state dedicate due tesi di laurea: L. Gervasio, *'Gli ultimi giorni di Pompei': ricerca documentazione e restauro del film*

dell'Ambrosio 1913, tesi di laurea, a.a. 2004-05, Università degli Studi di Udine (rel. dott. Davide Pozzi); O. Mura, *La colossale storia di una film. Il restauro de 'Gli ultimi giorni di Pompei'*, tesi di laurea, a.a. 2005-06, Università degli Studi di Torino (rel. prof. Dario Tomasi). Il restauro è stato presentato in anteprima il 13 novembre 2006 nel corso del 26° Torino Film Festival; per l'occasione Stefano Maccagno ha orchestrato lo spartito originale per l'esecuzione del Trio Debussy con flauto, soprano e coro, diretto da Paolo Ferrara.

¹³ P. Cherchi Usai, *Storia ed estetica delle copie originali. Un modello di analisi*, in *Leggere il cinema: le storie e i generi*, Milano, Editrice bibliografica, 1987, pp. 57-118.

¹⁴ Sceneggiatura in quattro parti, 1913, dattiloscritto di 29 ff conservato presso il Museo Nazionale del Cinema (d'ora in poi MNC), A344/17.

¹⁵ 14 fotografie di scena e 6 fotografie dei personaggi in costume, MNC, F11507/000, F15508/000, F40509/000.

¹⁶ Brochure, MNC, P01177; Brochure Teatro Costanzi, MNC, P41203; Brochure Teatro Lirico, MNC, P41204; Brochure Cinema Bios di Bologna, MNC, P41205; Brochure Cinema Bios di Bologna "Ultime rappresentazioni, prezzi popolari", MNC, P41206; Brochure Ambrosio Serie Oro, MNC, P41515; Brochure Ambrosio "Produzioni di dicembre 1913", MNC, P41512-P41513.

¹⁷ 18 didascalie in inglese, MNC, F11782/000; 17 didascalie in tedesco, MNC, F11783/000; 20 didascalie in portoghese, MNC, F11784/000.

¹⁸ Nell'errore incorrono per esempio Eugenio Ferdinando Palmieri in *Vecchio cinema italiano*, Venezia, Zanetti, 1940 e Maria Adriana Prolo in *Storia del cinema muto italiano*, vol. 1, Milano, Poligono, 1951.

¹⁹ Conteneva quindi frequenti indicazioni relative all'orchestrazione. L'organico, precisato sul retro della copertina, prevedeva archi, un'arpa, una grancassa, timpani e un ridotto insieme di fiati (un flauto, un oboe, due clarinetti, due corni, una tromba, due tromboni e un basso tuba). Una copia dello spartito, pubblicato dalle edizioni Al mondo musicale, è conservata alla Biblioteca Nazionale di Torino.

²⁰ Un archetipo certamente circolato in Italia e in Francia (tutte le didascalie e le annotazioni dello spartito sono in italiano e in francese), presumibilmente più in generale nel mercato europeo. Come già segnalato, negli Stati Uniti vennero invece distribuite da Kleine copie provenienti da un diverso negativo, per le quali fu commissionato un differente accompagnamento musicale (cfr. M. Miller Marks, *Music and the Silent Film. Context and Case Studies, 1895-1924*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 103 e 193).

²¹ Si tratta della scena ambientata presso la taverna di Burbo e Stratonica, nella quale Glauco compra la serva Nidia per sottrarla ai maltrattamenti cui è sottoposta. Per assecondare le oscillazioni del tono della sequenza, in poco più di 4' di proiezione

(e sei pagine di spartito) Graziani-Walter modifica le indicazioni metronomiche ben tredici volte.

²² La conformità delle didascalie presenti sulla partitura a quelle delle copie italiane di prima distribuzione è confermata dal confronto con le didascalie presenti nella copia incompleta di Milano, che contiene circa la metà delle didascalie originali, e con quelle trascritte nella brochure del Teatro Costanzi di Roma (oggi comunemente noto come Teatro dell'Opera). Quest'ultima brochure, diversamente dalle altre conservate (quelle del Cinema Bios di Bologna e del Teatro Lirico di Milano), premette l'elenco completo delle didascalie italiane all'*Argomento*, cioè a un'ampia sinossi non priva di interventi di una certa libertà e di qualche ambizione letteraria, tanto da apparire come una sorta di novellizzazione *ante litteram* del film. Del resto, le radici di tale pratica intermediale sono state fatte risalire sino ai cataloghi delle origini: cfr. A. Gaudreault, Ph. Marion, *Dal filmico al letterario: i testi dei cataloghi della cinematografia-attrazione*, in A. Autelitano, V. Re (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine 2005, Udine, Forum, 2006.

²³ La sceneggiatura di Arrigo Frusta aveva previsto invece una più consueta suddivisione in quattro parti.

²⁴ Conservate in tre delle quattro copie di riferimento per il restauro (mancano infatti in quella di Madrid).

²⁵ Rodolfi ricorre a questo *escamotage* stilistico presumibilmente per stringere il legame fra le due inquadrature e cercare così di suggerire una certa tensione allegorica, essendosi evidentemente trovato nella necessità di modificare l'idea iniziale di Frusta (troppo complessa da realizzare) ricorrendo a una ripresa molto più semplice, quella di un innocuo falco appollaiato su un ramo.

²⁶ Nella copia di Milano la prima delle due inquadrature dei colombi è caduta.

²⁷ Come tali sono state trattate anche nella copia restaurata, dove sono affiancate all'inizio della seconda parte.

²⁸ Nella copia Boschetto la didascalia è in inglese, ma coincide con l'originale, come conferma la lastra per didascalia corrispondente.

²⁹ Per un'analisi della sceneggiatura, cfr. S. Alovisio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 327-341.

³⁰ Inizio tanto più fuorviante per il fatto che lo spettatore, non avendo ancora incontrato Arbace e Apocide, non è in grado di capire che i due non fanno parte del gruppo di sacerdoti che vede all'inizio dell'inquadratura.

³¹ È questo un caso assimilabile a quello che Elena Dagrada definisce "sindrome di Griffith". Cfr. E. Dagrada, *Hollywood, Rossellini et le syndrome de Griffith*, "CINÉMAS", n. 1-2, 2002, pp. 129-141.

³² Le didascalie mancanti non sono riportate nello spartito ma sono contemplate nel conteggio, sicché si salta dalla 39 alla 41 e dalla 41 alla 43. La loro assenza può quindi essere attribuita semplicemente alla mancanza di necessità di sincronizzazione musicale in questi momenti del film. Si salta anche dalla 15 alla 17, ma si tratta solo della correzione di un'imprecisione della prima parte, nella quale la numerazione inizia sulla prima didascalia vera e propria ("L'anno 79 dopo Cristo. La via Domitia a Pompei") mentre nella copia originale la didascalia numero uno è quella con il titolo del film. A partire dalla seconda parte la numerazione torna dunque semplicemente ad allinearsi a quella della copia.

³³ La didascalia è presente anche nella copia di New York, però in inglese (al di là del fatto che la copia non rientra, per le ragioni che si sono viste, nella rosa di quelle cui il restauro ha fatto riferimento).

³⁴ La quale tuttavia colloca la didascalia a precedere la scomparsa di Nidia in mare inframmezzando la penultima inquadratura, cui segue senza soluzione di continuità l'ultima.

³⁵ M. Canosa, *Per una teoria del restauro cinematografico*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. XI, cit., p. 1085.

³⁶ L'analisi della pellicola di una copia testimone può fornire informazioni circa il montaggio, per esempio attraverso lo studio delle giunte o delle tracce stampate dal negativo.

³⁷ Il passaggio è riportato, per esempio, nella brochure del Teatro Costanzi, in quella del Teatro Lirico e in quella del Cinema Bios.

³⁸ L'inquadratura della copia Boschetto, probabilmente lacunosa, si apre con i fotogrammi finali dell'apparizione del vecchio in sovrimpressioni, appena percepibili durante la visione. Evidentemente in origine lo spettatore assisteva al graduale materializzarsi del personaggio.

³⁹ Sul tema si vedano per esempio M. Loiperdinger (ed.), *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*, New Barnet, John Libbey, 2011 e S. Dagna, *Perché restaurare i film?*, cit., pp. 147-164.

⁴⁰ L'utilizzo dei cori nella musica di accompagnamento per *Gli ultimi giorni di Pompei* e in particolare le grida di terrore provocate dal vulcano ricordano alcuni effetti sonori utilizzati molti anni dopo da Giovanni Pastrone per la riedizione del suo film più famoso, *Cabiria*, uscita nel 1931 con nuovo accompagnamento sonoro registrato. Quasi sicuramente Pastrone nel 1913 aveva assistito alla proiezione del film della casa concorrente Ambrosio con l'accompagnamento musicale dell'orchestra e le parti cantate; non è escluso che in occasione della riedizione del suo film si sia ricordato di qualche effetto che aveva trovato convincente e ne abbia tratto spunto.

⁴¹ *'Gli ultimi giorni di Pompei' della casa Ambrosio al Teatro Costanzi di Roma*, "La vita cinematografica", n. 16, 1913, p. 47.

⁴² Jarro in "La Nazione", cit.

⁴³ Il romanzo di Bulwer-Lytton riporta i testi di numerose canzoni eseguite da personaggi e in contesti diversi, che sembrano voler comporre una sorta di 'colonna sonora' del romanzo. La prima è proprio *La canzone della fioraia cieca* interpretata da Nidia alla sua prima apparizione.