

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni musicali
Ciclo XXIV

Settore concorsuale di afferenza:

10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore scientifico disciplinare:

L-ART/07 - Musicologia e Storia della musica

TECNICA, STILE E IDEOLOGIA NELLA MUSICA SINFONICA IN VIDEO:
LA QUINTA SINFONIA DI BEETHOVEN

Tesi presentata da
Gaia Valeria Varon

Coordinatore del Corso di Dottorato
Prof. Cesarino Ruini

Relatore:
Prof. Maurizio Giani

Relatore esterno:
Prof. Emanuele Senici

ESAME FINALE SOSTENUTO NELL'ANNO 2013

INDICE

CAPITOLO I

Introduzione p. 1

CAPITOLO II

La Quinta Sinfonia di Beethoven: una griglia per l'analisi p. 33

Capitolo III

Gli esordi. Arturo Toscanini e la televisione americana p. 67

CAPITOLO IV

Pionierismo e sperimentazione negli Stati Uniti. Leonard Bernstein,
Charles Munch, George Szell p. 113

CAPITOLO V

Il panorama europeo degli anni Sessanta e Settanta: Matačić, Stokowski,
Klemperer p. 207

CAPITOLO VI

Il caso Karajan p. 259

CAPITOLO VII

Confronto, ricontestualizzazione e conclusioni p. 283

BIBLIOGRAFIA p. 305

VIDEOGRAFIA p. 316

Capitolo I

Introduzione

Nella musica strumentale voleva che fosse nascosta il più possibile l'orchestra, poiché si viene distratti e confusi dagli sforzi meccanici e dai necessari e sempre curiosi gesti dei suonatori.

Goethe, *Wilhelm Meister*

Does seeing musicians scrape and blow and pound and pluck the instruments of their craft help the listener to hear the music any better?

Howard Taubman, *New York Times*, 25 aprile 1948

Se l'esecuzione di un brano di musica strumentale possa o debba essere vista oppure solamente ascoltata è una questione che precede senz'altro, cronologicamente e concettualmente, ogni mediazione tecnologica. Tale questione si pose tuttavia con una forza particolare agli esordi della televisione, quando la possibilità di un ascolto «puro» garantita dalla radiodiffusione e dalla registrazione sonora era oramai da tempo parte integrante della normale fruizione della musica.¹ In un capitolo, eloquentemente intitolato «Elogio della cecità», del suo libro sulla radio pubblicato nel 1936, lo studioso di psicologia della percezione nel campo delle arti Rudolph Arnheim descriveva i vantaggi di un ascolto musicale liberato dalla zavorra delle immagini,

¹ Sviluppata molto gradualmente nel corso della prima metà del Novecento, la tecnologia televisiva raggiunse uno stadio adeguato all'istituzione di un vero e proprio servizio con la metà degli anni Trenta e fu la Gran Bretagna, nel 1936, a inaugurarne il primo (cfr. R.W. BURNS, *Television. An International History of the Formative Years*, London, The Institution of Electrical Engineers, 1998); a causa della guerra, il vero e proprio esordio della televisione avvenne però, in Europa e negli Stati Uniti, fra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo (cfr. A. ABRAMSON, *The History of Television. 1942 to 2000*, Jefferson NC, McFarland & Company, 2008, in particolare il cap. 2, *The Postwar Era (1946-49)*, pp. 18-36).

toccando questioni nodali e punti specifici che negli anni successivi sarebbero stati al centro delle riflessioni sulla musica in televisione.²

L'aspetto del musicista, della sorgente sonora, mentre non apporta nulla alla musica stessa, interferisce però con il suo carattere peculiare. In primo luogo perché si presta simultaneamente attenzione al processo di esecuzione per cui la figura umana, e non la musica, sembra essere la parte principale e centrale dell'esecuzione. La musica si presenta come una specie di appendice della figura umana e del suo strumento. In secondo luogo perché i movimenti dei musicisti spesso non corrispondono al ritmo della melodia: i movimenti, per esempio, eseguiti da chi suona la tromba, non hanno un loro equivalente sonoro; i violoncellisti e i suonatori di contrabbasso muovono le mani in basso, mentre la melodia sale. In terzo luogo – e questa è anche un'osservazione più importante – perché l'orchestra sul palco offre un'immagine statica, mentre la musica stessa si caratterizza proprio per la sua temporalità.³

Arnheim rileva in sostanza «una contraddizione fondamentale tra il fenomeno ottico e il fenomeno acustico» e tutte le sue successive osservazioni mirano a valorizzare l'ascolto puro o «cieco», come egli lo definisce, garantito da un mezzo esclusivamente sonoro quale è la radio. Con un'enfasi motivata, forse, anche dall'esigenza o dal desiderio di contrapporre il nuovo al vecchio medium, la televisione ai suoi esordi fu invece intesa e promossa come un mezzo squisitamente visivo.

Il problema che si poneva dunque a chi affrontava i programmi di musica classica era come trasformare o tradurre in termini visivi un'esperienza estetica prioritariamente sonora. I nodi principali della questione furono esposti già nel 1946, con notevole lucidità, dal regista Herbert Graf in un breve saggio dedicato all'opera in televisione che si

² R. ARNHEIM, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Horfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979, tr. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 2003; il capitolo «Elogio della cecità: liberazione dal corpo» si trova alle pp. 103-48 e le riflessioni sulla musica in particolare alle pp. 110-14.

³ *Ivi*, p. 110.

apre con alcune riflessioni sulla musica da concerto: se il nuovo mezzo, ben più della radio, argomenta Graf, offre un'occasione d'oro per le forme musicali di cui una componente visiva è parte integrante, come opere, operette o balletti che saranno l'oggetto principale della sua riflessione, il vasto ambito della musica da concerto «pone vari problemi per la televisione» e non è chiaro quali possano essere le scelte di riprese e montaggio più appropriate.⁴ La pura e semplice ripresa dell'esecuzione, che ben si addice ai generi teatral-musicali, parrebbe di dubbia efficacia per la musica strumentale:

Should anything else be shown than the performing musician in person? It is likely that this will prove visually sufficient only in rare cases, when the artist possesses fascinating personality as well as musical genius. Instead, the camera might wander around to show close-ups of the face, fingers, or certain instrumental groups. But the use of this technique also is limited, for, in my opinion, it is most disconcerting to listen to a sweet pastoral melody being played and at the same time to see the strained, distorted face of the flutist. Camera switches during a musical selection will often prove distracting [...]. The same is true, I believe, in certain portions of the Toscanini film made by the Office of War Information, where the effect of the conductor's unique personality and beautifully played music is often distorted by the visually uninteresting faces of the players.⁵

⁴ H. GRAF, «Opera in Television», in *Music in Radio Broadcasting*, a cura di G. Chase, New York, McGraw-Hill, 1946, pp. 138-145, in particolare pp. 138-140. Il volume fu il primo pubblicato nell'ambito di una serie a cura della National Broadcasting Company, in collaborazione con la Columbia University Extension Service, con contributi di professionisti interni alla NBC dedicati a sfide e opportunità della produzione radiotelevisiva nell'immediato dopoguerra (cfr. O. ROSE, *Radio Broadcasting and Television: An Annotated Bibliography*, New York, H. W. Wilson Company, 1947, p. 35). Graf, viennese d'origine ed emigrato negli Stati Uniti nel 1934, fu dapprima direttore di palcoscenico alla Philadelphia Opera Company e al Metropolitan Opera House di New York; nel 1944 fu nominato direttore delle produzioni operistiche del Television Department della NBC (vedi *Music in Radio Broadcasting*, VIII-IX).

⁵ GRAF, «Opera in Television», cit., pp. 138-139.

Un'altra possibile scelta descritta da Graf è la «dramatization of concert music by visual illustration of the contents of the music, rather than actual views of the musicians»;⁶ un esempio considerevole, prosegue l'autore, è il film *Fantasia* di Walt Disney con la direzione musicale di Leopold Stokowsky. Anche in questo caso si pone tuttavia un problema delicato:

It is one of the happy advantages of concert music that each human mind can wander into its own wide paths of imagination. While one person might be satisfied with a particular form of visual illustration, another might have quite a different feeling about it. Therefore, visual interpretation of concert music becomes, in most cases, something imposed on the individual mind.⁷

Dell'insoddisfazione che una specifica illustrazione visiva può suscitare in uno spettatore Graf porta come esempio un'esperienza personale: da viennese e buon conoscitore del paesaggio dei dintorni della capitale austriaca da cui il sentimento pastorale di Beethoven traeva ispirazione, l'ambientazione della Sesta Sinfonia di Beethoven in un'immaginaria Grecia classica proposta nel già menzionato *Fantasia* gli era risultata del tutto sconcertante.

Graf individua ancora un'altra strada praticabile: ambientare l'esecuzione che è oggetto delle riprese in uno spazio che rimandi esso stesso alla musica; il regista riporta esempi di programmi di musica folk americana e di canzoni legate alla prima guerra mondiale (ambientati rispettivamente in una fattoria e in un *café* francese).

In una conclusiva ricapitolazione, Graf elenca dunque tre possibili modalità di trattamento della musica concertistica in televisione:

1. Concert photography – as if we were attending the concert with a camera in the concert hall.
2. Producing suitable optical background for music [...]

⁶ *Ivi*, p. 139.

⁷ *Ibid.*

3. Visual illustration of the content of the music, either by realistic treatment, showing the subjects [...], or by surrealistic treatment, as in Disney's *Fantasia*, or by a kaleidoscope.⁸

Il metodo migliore, conclude Graf, può essere combinare le tre modalità in relazione alla specifica musica che si esegue e riprende.

Nonostante le perplessità di Arnheim e Graf, nei decenni trascorsi dai loro scritti la musica strumentale è stata oggetto di molte e diverse produzioni televisive che, almeno per quanto concerne la sinfonica, hanno in gran parte la forma di esecuzioni riprese in studio o in sala da concerto e destinate originariamente all'esistenza effimera di una trasmissione in diretta o in differita, con al più qualche replica. Con la nascita e la successiva diffusione, dalla seconda metà degli anni Settanta, dell'home video - che ha determinato un immenso cambiamento nelle abitudini di fruizione delle opere audiovisive, per la prima volta disponibili per visioni private con tempi e modi scelti liberamente - le riprese di concerti hanno cominciato a essere progettate anche in vista della loro distribuzione commerciale, in videocassetta prima e in dvd poi (con una breve e sfortunata parentesi del laser disc) e le registrazioni storiche a essere ripescate dagli archivi e messe sul mercato, oltre che riproposte in televisione, dapprima solo in spazi di nicchia entro la programmazione dei canali generalisti, poi sempre più spesso sulle reti tematiche dedicate alla classica. Il personal computer ha quindi sostituito il lettore di videocassette e dvd che si appoggiavano al televisore di casa, ma l'ulteriore, radicale cambiamento nelle modalità di fruizione è arrivato con internet (propriamente con la diffusione della banda larga) e la possibilità che esso ha offerto di scaricare per una visione successiva oppure di guardare direttamente in *streaming* i video musicali; oggi in rete se ne trovano migliaia, quelli più recenti accessibili attraverso nuove forme di distribuzione (e in parte di produzione), come le web-tv tematiche dedicate alla classica (*Medici.tv*, *Mezzo*, *Classicalto*, per citarne solo alcune) o i siti di singole istituzioni musicali, e spesso addirittura di singoli artisti, che si fanno carico direttamente delle riprese e le

⁸ *Ivi*, p. 140.

rendono disponibili, gratuitamente o a pagamento (un esempio per tutti è la «sala da concerti digitale» creata dai Berliner Philharmoniker, www.digitalconcerthall.com); video musicali vecchi e nuovi, compresi quelli amatoriali e i rimaneggiamenti individuali di precedenti registrazioni professionali, sono inoltre resi disponibili mediante la condivisione fra singoli utenti, privatamente attraverso il *peer-to-peer* o pubblicamente grazie a specifici siti, il più celebre dei quali, *Youtube*, risale al 2005.

L'appassionato di musica sinfonica dispone dunque, più agevolmente che mai, di una vasta scelta di registrazioni audio e video di esecuzioni dei suoi brani preferiti: può vedere il gesto con cui Arturo Toscanini dava l'attacco della Quinta di Beethoven nel 1952 a Carnegie Hall e confrontarlo con quello di Herbert von Karajan coi Berliner nel 1966 oppure nel 1983; e questi con quello di Claudio Abbado, alla guida della stessa orchestra, a Roma nel 2001, Carlo Maria Giulini con la Los Angeles Philharmonic, Leonard Bernstein con i Wiener Philharmoniker, Leopold Stokowsky o Georg Solti con la BBC Symphony Orchestra e molti altri ancora. Può godersi una nuova esecuzione in diretta *streaming* sul computer domestico, ma anche sul tablet o sullo smartphone mentre viaggia in treno e sapendo di poterla rivedere di lì a breve sul medesimo dispositivo o su un altro, senza dover aspettare la pubblicazione del dvd. I siti che propongono esecuzioni in diretta sono in rapida crescita e *Youtube* è una miniera di reperti: scavando con pazienza, si trovano materiali che fino a pochissimi anni fa giacevano in archivi, inaccessibili alla gran parte delle persone, e che la rete rende ora fruibili, sia pur con una qualità tecnica molto varia e spesso molto bassa (al contrario delle riprese più recenti che parallelamente all'introduzione delle tecnologie digitali mirano a una definizione sempre più alta).

La mediatizzazione tecnologica è dunque centrale oggi nell'esperienza musicale, anche per il genere che più di ogni altro è nato entro e per l'esperienza del concerto dal vivo, ossia la musica sinfonica. E non si tratta solo di fruizione: la mediatizzazione è diventata – ma forse è stata fin dall'inizio – parte integrante dei processi produttivi della musica in sala: sempre più spesso coincidono il concerto in senso tradizionale, la trasmissione live sui media

tradizionali, radio e televisione, e oramai sovente in *streaming*, e la registrazione destinata a una replicabilità illimitata e autogestita. È molto probabile che, come è già successo con l'avvento della registrazione sonora, il nuovo ampliamento dello spazio di produzione e fruizione della musica garantito da internet e dal passaggio al digitale vada a modificare profondamente anche lo spazio che la musica occupa nel nostro orizzonte culturale. Quel che invece è certo è che nel corso del periodo che possiamo chiamare propriamente era televisiva – ossia i tre decenni abbondanti dalla nascita della televisione a quella dell'home video e poi del digitale che hanno cambiato le condizioni produttive e quindi (forse) i parametri in gioco – si è accumulato un corpus di registrazioni di riprese nate per la trasmissione in diretta o differita, ma in ogni caso per essere viste una volta o un numero limitato di volte, e che oggi sono invece disponibili per una fruizione illimitata e individualmente gestita.

L'esistenza di quel corpus genera alcune domande a cui sembra urgente provare a rispondere: qual è la natura di una ripresa televisiva di musica classica? In quale rapporto sta con la partitura e con l'esecuzione? Che cosa offre realmente a chi lo vede e ascolta? Fino a che punto può essere considerata un documento affidabile di un evento musicale e in che misura si tratta invece di un oggetto estetico a sé stante? Può servire come fonte per l'analisi e la storia dell'interpretazione? E quel corpus di versioni audiovisive di specifiche esecuzioni può essere oggetto di uno studio musicologico? E come?

Nell'attuale panorama degli studi musicologici, il vasto insieme dei rapporti fra musica e media gode, da qualche anno a questa parte, di una considerevole fortuna, ma la parte del leone la fanno gli studi che trattano di musica e cinema oppure di musica e dei prodotti – pubblicità, videoclip, videogiochi – in cui la musica coopera a una costruzione audiovisiva complessa, spesso con un'importante componente narrativa.⁹ Per quanto concerne invece la mediatizzazione

⁹ Vale la pena di menzionare almeno due studi che affrontano, con diversa impostazione, ma entrambi in una prospettiva propriamente musicologica, alcuni nodi centrali dei rapporti fra musica e immagine in movimento, e costituiscono due pietre miliari per ogni percorso d'indagine sull'audiovisivo, ossia M. CHION, *L'audiovision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990 (tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997) e N. COOK, *Analyzing Musical Multimedia*,

della musica che siamo soliti chiamare classica, il genere più studiato è l'opera lirica, che nella sua combinazione di testo, musica e azione scenica implica statutariamente una componente visiva.¹⁰ Le produzioni audiovisive di musica strumentale, e di quella sinfonica in particolare, sono invece un argomento singolarmente negletto; i pochi studi a esse dedicati sono perlopiù casi isolati che affrontano la questione da prospettive e con metodi di indagine relativamente disparati, di modo che chi affronti l'argomento non può appoggiarsi a un approccio scientifico già convalidato da diverse applicazioni.¹¹ In alcuni di questi studi, l'interesse è rivolto ai nodi fondamentali della mediatizzazione della musica e al suo impatto sull'esperienza musicale; in altri, forse i più numerosi, il prodotto audiovisivo è preso in considerazione in quanto documento di un'esecuzione ed è questa, con gli artisti che a essa partecipano, a costituire propriamente l'oggetto di indagine.¹²

Oxford, Clarendon Press, 1998.

¹⁰ Per un inquadramento della situazione degli studi sull'opera in video vedi E. SENICI, *Il video d'opera «dal vivo». Testualizzazione e liveness nell'era digitale*, «Saggiatore musicale», vol. XVI, n. 2, 2009, pp. 273-312.

¹¹ I contributi più specifici di cui sia a conoscenza sono la tesi di dottorato di Nicolette RICHTER, *Die Übertragung von Sinfoniekonzerten im Fernsehen: Probleme und Möglichkeiten der Bildregie*, Technische Universität Berlin, 1996 e il breve studio (*Studienarbeit*, Technische Universität Berlin, 2008) di Vesna DAKIC, *Grundlagen der Regietechniken und das standardisierte Verfahren bei Bildregie des Fernsehkonzerts*, Grin, 2011. È significativo che della voce «Television» contenuta nel Grove diverse porzioni siano redatte non da studiosi, ma da professionisti del settore: il paragrafo introduttivo, «Television and Music», si deve a Lionel Salter, che, ricoprendo diverse cariche successive fino al suo ritiro nel 1974, è stato il dirigente della BBC che ha dettato la linea dell'azienda in materia di programmi musicali negli anni cruciali per la produzione televisiva; il secondo paragrafo, «Concert and recital relays and recordings» è stato stilato da Humphrey Burton, regista televisivo fra i più attivi in campo musicale (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponibile online all'indirizzo <http://www.oxfordmusiconline.com>; consultato il 7 maggio 2013).

¹² Diversi studi si inseriscono nell'ambito delle biografie degli interpreti e spesso si limitano sostanzialmente ad elencare la videografia che li riguarda; entra invece ben più decisamente in merito alle questioni poste dalla trasposizione filmica nonché all'uso possibile del filmato come fonte per lo studio dell'interpretazione, trattandoli tuttavia solo in rapporto a un singolo caso e un singolo artista l'articolo di EMILE WENNEKES, *Mengelberg conducts Oberon: the conductor as actor, anno 1931*, «Music in Art», XXXIV/1-2 (2009), pp. 317-335. Affronta la tematica in una prospettiva ampia la recente monografia di DELPHINE VINCENT, *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, Paris, l'Harmattan, 2012, che parte dalla centralità della mediatizzazione nell'attuale esperienza musicale per studiarne gli effetti materiali e ricontestualizzarla

Oggetto di questo lavoro è un campione ristretto ma significativo di riprese televisive della Sinfonia in do minore op. 67 di Beethoven, la celeberrima «Quinta», prodotte in ciò che abbiamo provvisoriamente definito «era televisiva», ossia il periodo compreso fra la nascita della televisione e la fine degli anni Settanta; si tratta dunque di riprese concepite per un'esistenza effimera che l'evoluzione tecnologica ha trasformato in oggetti estetici con una propria vita materiale e reso disponibili a spettatori molto diversi da quelli a cui erano originariamente destinate. La ricerca mira innanzitutto a fare emergere, tramite un'analisi dettagliata delle singole registrazioni che costituiscono il campione, i loro meccanismi costruttivi, in senso sia tecnico sia culturale, e a mettere in luce i rapporti che volta a volta la ripresa televisiva istituisce con il testo musicale e la sua realizzazione sonora.

L'ipotesi di partenza, formulata a partire dalla visione di un numero cospicuo di riprese di musica sinfonica, è che nella prassi televisiva sia operante una sorta di sistema convenzionale che si traduce in ciò che possiamo chiamare un approccio standardizzato, quasi una «solita forma» del concerto televisivo. Tramite l'analisi delle registrazioni prese a campione, la ricerca mira a verificare quell'ipotesi, a individuare come e quando una tale convenzione si sia stabilita, a descriverla criticamente, a esaminare come la singola ripresa si rapporti a quella convenzione: come se ne appropri, come la incarni o come eventualmente la smentisca, anche dall'interno. Un obiettivo ulteriore è individuare quale sia, implicitamente, il paradigma che tale supposta «solita forma» sottende, quale sia cioè l'idea della musica che ne è l'oggetto e della sua fruizione. Obiettivi secondari della ricerca sono anche produrre una, sia pur parziale e provvisoria, catalogazione di tipologie di «messa in video» di composizioni sinfoniche in relazione ai

nella storia della ricezione; un capitolo («Concert filmé», pp. 13-101) è dedicato alle riprese di concerti, esaminate come un caso fra altri, accanto all'opera filmata e al videoclip. La riflessione sul prodotto audiovisivo come documento di una *performance* musicale, che si innesta su un'analogia e precedente attenzione rivolta alla registrazione sonora, occupa uno spazio importante in ambito etnomusicologico dove la produzione audiovisiva può essere già in partenza progettata per una finalità scientifica; vedi in particolare le riflessioni di G. ADAMO sulla distinzione tra reperto casuale e documento nel suo *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Lucca, LIM, 2010, pp. 119-122.

meccanismi costruttivi e di funzionamento e delineare, attraverso alcuni casi esemplari, una «storia» della trasposizione televisiva della Quinta Sinfonia nel mezzo secolo successivo alla nascita della televisione.

Video musicali: una prima catalogazione

La gran parte della riflessione critica sul rapporto fra musica e immagine in movimento riguarda, abbiamo detto, i casi in cui l'immagine precede, concettualmente o materialmente, il suono, com'è il caso dell'argomento più indagato, ossia la musica da film. Le produzioni audiovisive esaminate in questa ricerca appartengono invece all'insieme simmetrico e opposto in cui possono essere raccolti tutti i casi in cui a una traccia sonora (concettualmente o materialmente) preesistente viene accoppiata un'immagine in movimento: detto più semplicemente, i casi in cui il video è generato dalla musica (la ripresa di un'esecuzione musicale) o costruito sopra di essa (sperimentazioni, videoclip e altro ancora) e che perciò raccolgo sotto la definizione ombrello di video musicali, in un senso dunque più ampio di come la si intenda comunemente riferendosi alla sfera della musica di consumo.¹³

Una prima e provvisoria catalogazione dei video appartenenti a questo secondo insieme è utile per far emergere alcune modalità fondamentali di relazione fra musica e immagini e stabilire, di conseguenza, alcuni criteri funzionali per poi classificare in maniera più particolareggiata gli elementi del sottoinsieme (le riprese televisive di musica sinfonica) su cui verte la ricerca; alle spalle di questa prima classificazione ci sono una lunga frequentazione di video musicali di vari generi e alcune analisi condotte personalmente in diversi contesti, anche non accademici: è dunque il frutto di un procedimento empirico e ha una valenza principalmente euristica.

Per quanto concerne la relazione fra musica e immagini, si può innanzitutto tracciare un'ideale polarità entro la quale ogni video

¹³ Sull'accezione comune del termine nell'ambito della popular music vedi di A. BJÖRNBERG la voce «Video» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit.

musicale si colloca: da un lato una stringente corrispondenza biunivoca e dall'altro la totale indipendenza; fra i due poli stanno ovviamente diversi gradi intermedi, da una serrata cooperazione al contrappunto al contrasto voluto. I due estremi – la corrispondenza perfetta priva di ogni mediazione fra i due piani e l'indipendenza totale – non sono che ipotesi teoriche; nei fatti, ciò che più si approssima al primo polo si trova negli audiovisivi prodotti mediante applicazioni che fanno dell'impulso sonoro l'elemento generatore di immagini, in genere computer graphics. Nelle applicazioni più semplici la mediazione fra immagine e suono è data da un unico codice di trasformazione dell'impulso (coordinazione meccanica); in altre più sofisticate, dove entra invece in gioco una specifica intenzione creativa o artistica, la relazione fra sonoro e visivo si fa più complessa, con più codici operanti contemporaneamente o in alternanza. Un esempio interessante è il video *Gantz Graf*, realizzato nel 2002 dal regista e graphic designer britannico Alex Rutterford su un brano musicale degli Autechre (duo, anch'esso inglese, di musica elettronica attivo dal 1987), in cui un agglomerato di forme che solo vagamente evoca degli oggetti si trasforma, ruota, pulsa e infine si dissolve in un sincronismo costante, stretto e puntuale con la musica.¹⁴

Ben più numerosi sono gli esempi di abbinamenti audiovisivi, prossimi al polo opposto, in cui il piano dell'immagine procede in modo sostanzialmente autonomo rispetto a quello musicale poiché le connessioni fra i due restano generiche tanto nelle scelte di partenze (un clima emotivo, un rimando geografico o di periodo storico) quanto nelle corrispondenze di ritmo e montaggio che inevitabilmente si generano. Caso esemplare di un simile procedere si ha quando alla musica viene abbinata ciò che potremmo chiamare, ribaltando la consueta locuzione «musica di accompagnamento», una «immagine di accompagnamento»; si tratta tipicamente di sequenze di «belle» immagini di natura, fotografie o riprese di paesaggi. Se ne trovano a migliaia su *Youtube*, ma in commercio vi sono anche numerosi dvd di

¹⁴ Sul lavoro di Rutterford vedi S.R.J. WALTER, M. HANSON (a cura di), *Motion Blur: Graphic Moving Imagemakers*, London, Laurence King, 2004, pp. 149-160, e l'intervista col regista reperibile online all'indirizzo <http://warp.net/records/autechre/alex-rutterford-on-the-creation-of-the-gantz-graf-video>.

musica classica che presentano simili montaggi in luogo delle più canoniche riprese dell'esecuzione musicale. Vale la pena di notare come in questi casi, con un effetto per certi aspetti paradossale, le gerarchie di valore fra suono e immagine si trovino ribaltate e si finisca facilmente col ricadere nella convenzione più diffusa nella fruizione audiovisiva (il decorso di senso è dato, principalmente se non esclusivamente, dalle immagini; il suono «accompagna»): il montaggio visivo, concepito come accompagnamento di un oggetto fatto per essere soprattutto ascoltato, cattura l'attenzione e trasforma la traccia sonora in musica di sottofondo.¹⁵

In posizione intermedia, rispetto alla polarità sopra descritta, si collocano tutti i video la cui traccia sonora appartenga a generi musicali che offrono specifici ancoraggi all'immagine: tutte le forme di teatro musicale, per esempio, implicano un'azione scenica che il video può mostrare (riprendendo la rappresentazione) o ricostruire con mezzi eminentemente filmici, ma anche surrogare o evocare attraverso percorsi visivi con una propria autonomia rispetto al fatto esecutivo.¹⁶ In ambito pop, la gran parte dei brani che generano videoclip possiede un testo che fornisce multipli agganci per costruzioni visive che si sostituiscano o si alternino alla semplice ripresa della performance del cantante o della band. Un percorso autonomo delle immagini, con intersezioni più o meno strette e frequenti con la musica, è possibile

¹⁵ Quest'oscillazione nella gerarchia di funzioni fra musica e immagini si ritrova quasi in ogni genere di video musicali; dove opera anche una dimensione narrativa, può essere usata intenzionalmente, entrando e uscendo, si potrebbe dire, dalla diegesi filmica. Esaminando il caso di alcuni spot pubblicitari costruiti su specifiche scelte musicali o che mostrano una performance, in cui si gioca con quell'oscillazione, Nicholas Cook parla di negoziazione del significato e offre un modello di funzionamento della relazione fra musica e immagine negli spot pubblicitari in *Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998, tr. it. *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005, e, in forma più estesa, in *Analyzing Musical Multimedia*, cit., pp. 3-23.

¹⁶ Un esempio fra numerosissimi altri è offerto dal film *Aria* (UK, 1987), composto da dieci episodi, ciascuno basato su una diversa scena d'opera e firmato da un diverso regista (fra cui Robert Altman, Jean-Luc Godard, Derek Jarman e Ken Russell) a cui era affidata l'autonoma invenzione di una realizzazione visuale del brano musicale prescelto; merita di essere segnalata, fra i vari contributi critici a esso dedicati, la dettagliata analisi che N. Cook dedica all'episodio firmato da J.L. Godard («Reading Film and Rereading Opera: From *Armide* to *Aria*», in *Analyzing Musical Multimedia*, cit., pp. 215-260).

anche nel caso di video basati su brani solo strumentali, per i quali tuttavia è assai frequente la pura e semplice ripresa dell'esecuzione, che si colloca anch'essa, naturalmente, in posizione intermedia fra i due poli, ma idealmente più prossima a quella della corrispondenza: suono e immagine sono infatti generati simultaneamente dall'atto esecutivo.

Circoscrivendo la riflessione all'ambito della musica solo strumentale che siamo soliti chiamare classica, e in particolare alla produzione cameristica e sinfonica dal Settecento a oggi, è possibile puntualizzare ulteriormente la catalogazione tracciata fin qui in rapporto alle diverse tipologie di trasposizione audiovisiva di un brano sinfonico (o anche di altra musica strumentale), sempre distinguendole secondo le diverse forme di relazione fra immagini e musica che esse istituiscono. Richiamando la polarità sopra delineata fra corrispondenza stringente e massima autonomia fra piano sonoro e visivo, ritroviamo innanzitutto, in prossimità del secondo polo, il già menzionato caso dei dvd di musica strumentale (ma, sebbene più rari, vi sono anche esempi di programmi televisivi) che si offrono al consumatore come occasione di ascolto «immaginato», ossia corredato da un percorso visivo che non mostra l'atto esecutivo in cui il suono musicale si genera, bensì, come prefigurava Herbert Graf nel suo già menzionato saggio del 1946, un montaggio di immagini concepito secondo altri criteri.

Quest'autonomia rispetto all'esecuzione può tuttavia essere declinata secondo modalità e intenzioni differenti: quando alla musica è allineata una sequenza di belle immagini senza evidenti connessioni col brano (un'opzione che Graf non considera, rara nelle produzioni professionali e frequente invece in quelle amatoriali) la scelta è squisitamente decorativa; si può parlare invece di una modalità illustrativa quando il percorso visivo si fonda su rimandi storici o geografici alla biografia del compositore oppure mostra lo spazio in cui l'esecuzione avviene, spesso luoghi di valore artistico autonomo quali chiese o palazzi (un'opzione che non coincide quanto a prassi produttiva, ma è assimilabile negli effetti al secondo caso previsto da Graf, «producing a suitable optical background for music»); possiamo definire esplicitiva o interpretativa la scelta di tradurre in immagini il contenuto poetico o espressivo del brano (ed è questa la terza modalità

di trattamento che compare nel prospetto di Graf), il che accade più frequentemente con la cosiddetta musica a programma e dunque con composizioni che indicano quei contenuti verbalmente e in maniera più o meno esplicita. La già menzionata locuzione di immagini di accompagnamento è appropriata per tutti questi casi, accomunati dal fatto che la musica è l'oggetto estetico primario e il percorso visivo offre elementi concepiti per accrescere il godimento estetico e la comprensione del brano.

Rientrano ancora nel campo dell'autonomia dall'atto esecutivo, ma rappresentano un caso del tutto diverso i video basati su brani sinfonici o cameristici in cui il percorso visivo procede con una progettualità propria, per esempio narrativa o di sperimentazione visiva; in questi casi, il legame fra musica e immagini è mediato da un'intenzione artistica o comunque autoriale che spesso connette linguaggi e ambiti culturali molto distanti fra loro, ma è sovente molto stretto per quanto concerne la meccanica (e dunque anche l'estetica) costruttiva del video, quando sono elementi specifici della componente musicale a generare scelte corrispondenti sul piano visivo. Ricade sotto questa specie, per esempio, un certo filone di cortometraggi sperimentali delle avanguardie cinematografiche, in particolare quelli di Oskar Fischinger, così come una fetta importante del cinema di animazione.¹⁷ Richiamando ancora una volta lo specchietto di Graf, video di questo genere sarebbero ascrivibili alla terza tipologia («visual illustration of the contents of music») e, in particolare, alle sottospecie «surrealistic treatment» e «kaleidoscope».

Il corpus più significativo di video musicali legati alla musica strumentale classica, e in particolare a quella sinfonica, è tuttavia costituito, come abbiamo già detto, da riprese televisive (o più raramente filmate in pellicola) di esecuzioni effettuate in sala da

¹⁷ Sul lavoro di Fischinger vedi W. MORITZ, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, Eastleigh, John Libbey, 2004; il sito <http://www.oskarfischinger.org/> riporta un'estesa bibliografia e la filmografia, corredata di alcuni estratti, numerose immagini e alcuni utili collegamenti. Sul cinema d'animazione vedi G. RONDOLINO, *Storia del cinema d'animazione: dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, Torino, UTET, 2003, dove si trova anche una succinta disamina del lavoro di Fischinger (pp. 131-138).

concerto o in studio.¹⁸ Entro una catalogazione sommaria come quella sin qui tracciata, essi ricadrebbero tutti sotto una medesima specie (ciò che Graf chiama «concert photography»), prossima al polo della stretta corrispondenza fra musica e immagini dal momento che qui esse sono generate entrambe e contemporaneamente dall'esecuzione. L'atto esecutivo è in sé una vera e propria azione in divenire, costituita da una serie di gesti in rapporto gli uni con gli altri, e pare quasi contenere la propria messa in scena: la regia televisiva potrebbe (o dovrebbe) dunque limitarsi a riprenderlo; sarebbe, su un piano ideale, semplicemente «trasparente». Se per buona parte delle tipologie di video sin qui elencate, che prescindono dall'esecuzione musicale, la presenza di una mediazione autoriale fra piano sonoro e visuale è dunque evidente nonché parte riconosciuta delle regole del gioco, per quanto concerne quella che parrebbe l'ultima e omogenea tipologia, le ordinarie riprese televisive di concerti sinfonici, entra in campo un'ipotetica trasparenza che sottenderebbe l'assenza di ogni intenzione autoriale nel processo di mediatizzazione.

L'ambiguità, se non l'impossibilità, di una tale trasparenza è stata tuttavia più volte rilevata; riprendendo la terminologia di Bolter e Grusin, anche quando la trasparenza parrebbe essere l'obiettivo, si tratta sempre di rimediazione.¹⁹ Partendo dunque dalla premessa che quell'ipotetica neutralità è impossibile, fra gli elementi appartenenti al sottoinsieme «riprese televisive di musica sinfonica» esistono giocoforza differenze significative legate alla mediazione: l'analisi dettagliata delle riprese che costituiscono l'oggetto della ricerca consentirà di metterle in luce e di stilare quindi una catalogazione più fine dell'ultima specie fra quelle fin qui inventariate.

¹⁸ Di norma, la ripresa è proposta integralmente, ma vi sono rari casi in cui si mescola con altro; per esempio in alcune trasmissioni televisive dei Concerti di Capodanno da Vienna, mentre il suono scorre per intero, sul piano visivo la ripresa della performance si interrompe e lascia spazio a spezzoni, solitamente premondati, di immagini illustrative o esplicative.

¹⁹ J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini & Associati, 2002; vedi in particolare «La logica dell'immediatezza trasparente» all'interno del cap. 1, pp. 44-56.

La terza autorialità

Ogni ripresa musicale, audio o video, sia che porti alla sola diffusione immediata, sia che fornisca il materiale che poi sarà montato e distribuito successivamente, comporta l'intervento di una figura professionale a cui fanno capo decisioni e scelte, tecniche, ma inevitabilmente anche estetiche.²⁰ E ciò, come nota Nicholas Cook, mette in discussione la semplice autorialità del musicista:

[...] l'idea stessa di «autore» diventa azzardata se messa in relazione all'odierna produzione in studio, dove le tecniche di registrazione e di trattamento digitale del suono conferiscono al tecnico del suono e al produttore un'incidenza creativa equivalente a quella del cosiddetto artista [...].²¹

La questione si pone in maniera diversa per diversi generi musicali: nel pop, nel senso più lato, e più in generale nella musica dal secolo scorso a oggi, l'intervento della tecnologia riproduttiva sta in partenza nelle regole del gioco.²² Nel caso della musica cosiddetta «classica» o «colta» il problema è più intricato, sia perché il testo di partenza proviene da epoche in cui il fatto sonoro esisteva sempre e solo nell'atto esecutivo, sia in ragione di ciò che possiamo definire una doppia autorialità già implicita nella realizzazione sonora del testo musicale.

²⁰ Le riflessioni contenute in questo paragrafo sono state in parte anticipate nel mio «Suonala ancora, Web», in *Drammaturgie multimediali. Media e forme narrative nell'epoca della replicabilità digitale*, a cura di Gianni Canova, Milano, Unicopli, 2009, p. 111-40.

²¹ N. COOK, *Music. A Very Short Introduction*, cit, p. 49.

²² Una rapida carrellata sulle relazioni fra diversi generi musicali e tecnologie di registrazione e riproduzione si trova in A. RIGOLLI, «La musica riprodotta dal secondo Novecento ad oggi», in A. RIGOLLI e P. RUSSO (a cura di), *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, Atti del Convegno annuale del «Laboratorio per la Divulgazione Musicale», Parma, 10 e 11 novembre 2006, Torino, Edt, 2007, pp. 13-28. Per l'ambito della popular music, vedi F. FABBRI, *Il suono in cui viviamo*, Roma, Arcana, 2002² e G. SIBILLA, *Musica e media digitali. Tecnologie, linguaggi e forme sociali dei suoni, dal walkman all'iPod*, Milano, Bompiani, 2008.

La nozione di «interpretazione», concettualmente distinta dalla semplice esecuzione alla quale sovrappone un proprio strato autoriale, si è sviluppata per gradi parallelamente alla formazione e al progressivo consolidamento del repertorio – qui inteso pragmaticamente come il serbatoio cui attinge l’effettiva pratica concertistica da circa due secoli a questa parte, in cui si sono andati via via accumulando brani freschi di composizione e altri scritti o concepiti decenni o addirittura secoli prima: che uno stesso brano fosse suonato, e che dunque il pubblico dei concerti potesse ascoltarlo, più e più volte nel corso degli anni favorì la maturazione di una sempre più acuta e diffusa sensibilità nei confronti delle differenze fra le diverse esecuzioni e rese propriamente manifesto un problema intrinseco alla musica colta o classica che si genera e si trasmette principalmente attraverso un testo scritto, ossia la relazione che si istituisce fra quel testo e colui che lo trasforma in fatto sonoro.²³

Se la scrittura aveva consentito la separazione fra il compositore e la sua opera, fu l’avvento della registrazione a rendere possibile la separazione fra esecutore ed esecuzione, sancendo nei fatti un nuovo status per il lavoro dell’interprete: fissate materialmente tramite la registrazione, le diverse trasformazioni sonore di un testo musicale divengono a loro volta nuovi «testi», ciascuno opera di un nuovo «autore». Il confronto fra le diverse «letture» di una medesima pagina musicale, prima possibile solo attraverso l’esperienza diretta e la memoria del singolo, e dunque necessariamente circoscritto a

²³ Un pionieristico studio del problema posto dall’interpretazione, accompagnato da un’ampia rassegna di profili di interpreti del passato fino alla prima parte del Novecento, si trova in A. DELLA CORTE, *L’interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, Utet, 1951. La vivezza con cui la questione si poneva in quegli anni in Italia è testimoniata dal quasi coevo, agile e denso volume di GIORGIO GRAZIOSI, *L’interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1967² (1952), ma il tema era oggetto di riflessione critica in ambito musicologico già nei decenni precedenti e lo è stato ancor più in quelli successivi; il più ampio studio sistematico oggi disponibile è H. DANUSER, a cura di, *Musikalische Interpretation*, Laaber, Laaber-Verlag, 1992; vedi anche id., *Exekution – Interpretation – Performance: zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt*, in «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, n. 1, pp. 103-122; R. TARUSKIN, *Text and Act*, Oxford, Oxford University Press, 1995; J. STENZL, *In Search of a History of Musical Interpretation*, «The Musical Quarterly», LXXIX, n. 4, 1995, pp. 683-699; J. RINK, a cura di, *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

esecuzioni prodotte in tempi e spazi relativamente ravvicinati, si estende oggi a versioni prodotte in contesti ben più disparati e dunque con parametri estetici a volte considerevolmente distanti fra loro. Il «testo» che ora si dà all'ascoltatore non è più semplicemente la *Sinfonia n.5 in do minore op.67* di Beethoven, ma la «Quinta di Toscanini», o di Furtwängler, o di Abbado, e ciascuna di esse non è più solo un evento, necessariamente effimero, di cui si fa esperienza, bensì un oggetto sonoro o audiovisivo riproducibile all'infinito, virtualmente identico in ogni casa ancorché unico, poiché diverso da ogni altro, nella relazione che istituisce con il testo originario.

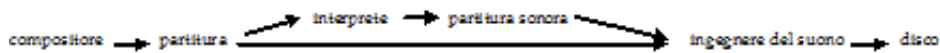
Se nella Quinta di Toscanini abbiamo dunque l'autore della composizione e l'autore dell'interpretazione, la trasposizione tecnologica dell'esecuzione implica una terza autorialità, quella di colui - o di coloro - a cui è affidata la realizzazione materiale della registrazione sonora o visiva. A quale piano autoriale si rapporta il terzo autore, ossia colui che è responsabile delle riprese? Jacques Hains delinea un sistema semplicemente lineare:

La registrazione ha introdotto nel processo musicale tradizionale un nuovo operatore (l'ingegnere del suono) e un nuovo oggetto (il disco). L'interprete non consegna più il prodotto finito, bensì una "partitura sonora" che l'ingegnere del suono deve a sua volta interpretare.²⁴

Successivamente Hains propone uno schema grafico con una serie di frecce, che dal compositore portano alla partitura, da quella all'interprete che produce la «partitura sonora» e da questa all'ingegnere del suono che produce il disco, il quale infine va all'ascoltatore. In realtà, l'ingegnere del suono sta in una relazione diretta anche con la partitura originaria, ossia si rapporta almeno a due

²⁴ J. HAINS, «Dal rullo di cera al CD», in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. Nattiez, vol.I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 783-819; citazione p. 783. Un'agile descrizione delle fasi del lavoro si trova in S. ALBARELLO, «Il tecnico del suono: l'altro interprete», in RIGOLLI e RUSSO, *Il suono riprodotto*, cit., pp. 121-126.

diversi livelli. Si potrebbe dunque modificare lo schema di Hains aggiungendo una freccia:



Fra gli ultimi due anelli della catena, sta una sorta di partitura ideale – che possiamo chiamare «sovrapartitura» – che l'ingegnere del suono intende tradurre sonoramente nel disco. La terza autorialità della registrazione sonora dunque (la locuzione di Hains, ingegnere del suono, è appropriata e funzionale, ma, analogamente a ciò che è vero per l'«interprete», spesso non si tratta di una sola persona in carne e ossa, bensì di una somma di persone e competenze diverse che partecipano al processo materiale e decisionale) produce una propria ipotesi analitica del testo e una propria ipotesi del tipo di ascoltatore a cui rivolgersi, ossia postula, consapevolmente o meno, una specifica modalità di ascolto.

Analogamente, possiamo parlare di terza autorialità e di sovrapartitura per quanto concerne la ripresa visiva, a sua volta ipoteticamente indagabile come testo. Come abbiamo già avuto modo di notare, a tutt'oggi la musica filmata, la «messa in video» della musica strumentale del repertorio colto o classico, non è stata oggetto di una riflessione sistematica, benché lo stile di ripresa dei concerti di Toscanini alla Carnegie Hall negli anni '50 o di quelli dei due decenni successivi delle televisioni europee o di programmi più sperimentali non solo offrono una notevole varietà di tipologie, modi e stili, ma a loro volta sottendono un doppio paradigma estetico: da un lato, un'idea, una concezione specifica dell'oggetto delle riprese, ossia della musica classica e dell'interprete, e dall'altro il sistema volta a volta coevo di prassi, convenzioni e stili televisivi e cinematografici. E l'accumulo di materiali nell'arco di mezzo secolo offre ampia materia per uno studio, tanto in una prospettiva storica che in una teorica ed estetica. Se la presenza ineludibile di quella terza autorialità costituisce

forzatamente un elemento che complica l'uso della documentazione audiovisiva ai fini di un'indagine musicologica del fatto interpretativo, essa costituisce invece, in se stessa, una fonte preziosa per ogni ricerca che si situi piuttosto sul versante della recezione e delle abitudini e modalità di ascolto e visione dell'opera musicale in un determinato contesto.²⁵

Nel procedimento di indagine qui proposto, l'obiettivo è esaminare la «messa in video» da un'angolazione ristretta e specifica, ipotizzando cioè che essa sia in sé una traccia leggibile dell'intenzione, implicita o esplicita, di quella che abbiamo definito terza autorialità. In altre parole, che dal suo esame si possa ricostruire la specifica lettura che l'autore della messa in video ha inteso dare della pagina musicale e dell'esecuzione in questione, la sua sovrartitura. Non è tuttavia l'autore materiale della cui lettura si va in cerca, quanto un autore ideale, astratto, la somma di competenze e autorialità, nonché delle convenzioni in esse operanti, che hanno condotto alla produzione di quella particolare ripresa.

La ripresa video

Terza autorialità della ripresa televisiva di un concerto è dunque una locuzione funzionale all'analisi e riassume in sé la somma di contributi specifici che portano alla produzione di una ripresa (a cui partecipano di norma regista, consulente musicale, operatori di ripresa, ingegnere del suono, fonici, assistenti); nella prassi, la figura a cui spesso si attribuisce la funzione autoriale è colui che in effetti coordina il lavoro dell'intera squadra, ossia il regista. Se i nomi dei registi televisivi restano nella maggior parte dei casi sconosciuti al grande pubblico, ve ne sono alcuni, come Kirk Browning, Brian Large o Humphrey Burton, che hanno conquistato nel tempo una certa notorietà. Al britannico Burton, regista televisivo, ma anche

²⁵ Sulle complicità derivanti dall'uso dei video come fonti per la storia dell'interpretazione vedi per esempio L. BOTSTEIN, *Musings on the History of Performance in the Twentieth Century*, «The Musical Quarterly», vol. 83, No. 1 (Spring 1999), pp. 1-5.

presentatore, autore di programmi nonché di libri (in particolare di due biografie di artisti, Leonard Bernstein e Yehudi Menuhin), si deve il paragrafo dedicato alle riprese di concerti contenuto nella voce «Television» del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, che offre dunque una descrizione di prima mano della preparazione e dello svolgimento di una ripresa:

[...] an agreed protocol of camera scripting for complete performances has long been in place. Following a detailed study of the score and (where possible) attendance at rehearsals, the director sets out to visualize ('story-board') in advance every moment of the forthcoming performance. Descriptions and instructions are written into the score as a series of numbered shots, which are then transcribed by the director's assistant and passed on to the individual camera operators in the form of annotated cards attached to the cameras next to the viewfinders. [...] As many as 1000 of these separate visual events will be incorporated in the camera script for a large-scale symphonic work. The precise moment when one shot succeeds another on the screen is decided at the control panel by the vision mixer ('switcher' in American usage), who works either from the director's score or to his or her verbal instruction, selecting the shots from a bank of preview monitors, one for each camera. (In the pioneering days this function was carried out by the director.) As each shot occurs, its number is identified over the intercom by the director's assistant, who also 'readies' the next shot.²⁶

Ci sono altre parti essenziali della fase di preparazione, quali la decisione su come e dove disporre le telecamere in base all'assetto dello spazio delle riprese e della disposizione dell'orchestra o l'organizzazione di un'illuminazione adeguata (un aspetto molto rilevante, soprattutto negli Cinquanta e Sessanta, quando le attrezzature erano meno sofisticate di oggi), che Burton traslascia – opportunamente rispetto al formato e agli obiettivi del suo testo – mentre descrive con una certa cura lo svolgimento materiale della

²⁶ H. BURTON, «Concert and recital relays and recordings», cit.

ripresa e in particolare il modo in cui il piano che è stato predisposto viene poi tradotto in documenti di diverso formato a seconda della persona a cui sono destinati (per l'operatore alla telecamera, ad esempio, non serve un copione che comprenda tutte le informazioni, ma solo una lista delle sue inquadrature) e seguito passo passo durante la ripresa vera e propria.

Vale la pena di soffermarsi su alcuni elementi dell'esposizione di Burton; il primo è che la fase di preparazione consiste sostanzialmente nel prefigurare, letteralmente, («to visualize [...] in advance») ciò che momento per momento si vorrà rendere visibile dell'esecuzione: materialmente significa pianificare con precisione ciò che sarà inquadrato (il direttore, il flauto), come sarà inquadrato, (il direttore a figura intera, il particolare delle dita dello strumentista), quando quell'inquadratura dovrà arrivare sullo schermo e come (con un movimento della telecamera che modifica l'inquadratura precedente oppure con il passaggio dall'immagine data da una telecamera a quella fornita da un'altra, con uno stacco netto o in dissolvenza). Una progettazione così dettagliata è possibile perché ciò che si riprende è in sé un'azione estremamente precisa e quasi del tutto prestabilita, salvo i pochi margini di libertà lasciati all'interprete; la scelta dei tempi esecutivi, per esempio, non è prescritta con un'esattezza sufficiente perché quelli della ripresa possano essere a loro volta fissati con precisione in anticipo: stabilito che una certa inquadratura corrisponda a un dato numero di battute, non si potrà decidere che duri sette o nove secondi, ma regista e operatore dovranno, ovviamente, conformarsi ai tempi della specifica esecuzione che stanno riprendendo.²⁷

²⁷ C'è in effetti un altro elemento rilevante per le riprese che può variare notevolmente da un'esecuzione all'altra ed è l'assetto strumentale, nel senso sia del numero di strumentisti che materialmente eseguono ogni parte (le partiture dell'epoca classica non prescrivono, se non di rado, quanti debbano essere gli strumenti ad arco; l'evoluzione degli strumenti a fiato ne ha modificato nel tempo la potenza e spesso il timbro, di modo che spesso il direttore opta per tre flauti o trombe dove la partitura ne indica magari due), sia, benché più di rado, di quali strumenti siano effettivamente impiegati (c'è una prassi consolidata, benché via via sempre meno consueta, di «correggere» le partiture originali in vari modi, di cui il più frequente è senz'altro ritoccare l'orchestrazione): al riguardo, chi prepara le riprese non può basarsi esclusivamente sulle informazioni date dalla partitura, ma deve

Un secondo elemento interessante della descrizione offerta da Burton è il riferimento a un «agreed protocol»: benché all'interno di singole strutture produttive possano esistere veri e propri protocolli normativi o prescrittivi, Burton intende qui, presumibilmente, una prassi condivisa a largo raggio, ma la naturalezza con cui ne dichiara l'esistenza avvalorata già quella dell'ipotizzata «solita forma» delle riprese di concerti. Va notato ancora che Burton descrive come un compito svolto dal regista il «dettagliato studio» della partitura che conduce alla preparazione del piano delle riprese, il che implica evidentemente che il regista sia uno specialista di questo genere di programmi e che abbia specifiche competenze musicali, com'è il caso di Burton stesso e di altri; tuttavia accade (forse più) spesso che le competenze musicali necessarie a quello studio dettagliato appartengano materialmente a persona diversa dal regista, persona che in ambito italiano è solitamente definito «consulente musicale». Può essere dunque quest'ultimo che opera, a partire dalla partitura, una selezione degli elementi da visualizzare da sottoporre al regista che decide poi quali riprendere e come.

Che si tratti dunque di una sola persona o già di una piccola équipe di lavoro, la fase di lavoro cruciale ai fini di questa ricerca è senz'altro questa fase di preparazione in cui la ripresa viene progettata minutamente. È ancora dal resoconto di Burton che possiamo cominciare a ricavare alcuni dei criteri usati per la scelta.

The music director's interpretative craft is to mirror in images the salient points of the music, its ebb and flow. There are basic rules of visual grammar, such as the need, with cameras positioned all round the orchestra, to avoid 'crossing the line': shots should not succeed each other in such a way that conductor and instrumentalists appear to be facing in the same direction. There are also aesthetic criteria concerning the creation of a harmonious sequence of pictures, alternating wide angles with close-ups. But inevitably the director's script treatment is largely subjective, depending upon visual taste as well as musical knowledge. The

essere al corrente delle specifiche scelte operate nell'esecuzione che si accinge a riprendere, ma si tratta in ogni caso di aspetti che sono decisi prima che l'esecuzione abbia luogo e che sono dunque già considerati nel piano delle riprese.

conductor is often the dominating element in a script. Images of the conductor, full length, mid-shot or close up (the baton in movement, or the conductor's hands, convey the music's pulse and can be as expressive as the face) are intercut with various aspects of the orchestra, which can be represented either in a wide-angle tutti, showing the complete ensemble, or by groups of instruments and by individual players. The conductor will be shown setting and modifying the tempos, providing the players with instrumental cues and with emotional inspiration: the eloquence of a conductor's body language is often the key to a successful transmission.²⁸

Burton tocca qui un punto che non può essere ignorato: la necessità che la ripresa sia efficace nell'uso del proprio linguaggio e nella comunicazione con il proprio pubblico. In quanto mezzo di comunicazione di massa, la televisione si rivolge al numero più ampio possibile di spettatori e non può dunque proporre una ripresa profilata solo (il «solo» è importante) per lo spettatore «colto», per lo spettatore cioè che frequenti già abitualmente le sale da concerto e che abbia una buona conoscenza e comprensione del linguaggio musicale e dei brani proposti; deve dunque valorizzare gli elementi che possono arrivare a un telespettatore meno preparato o anche al neofita, ma al tempo stesso non deve operare scelte che risultino sconcertanti o fastidiose per il telespettatore acculturato alla pratica concertistica. Si tratta, concretamente, di produrre riprese che mettano in risalto elementi vistosi e accattivanti in termini televisivi e al tempo stesso rispettino e valorizzino almeno alcuni tratti specifici di linguaggio e forme musicali complesse. Prima di procedere all'esame delle singole registrazioni, vale la pena di provare a definire su quali elementi possa dunque poggiare la ripresa di un concerto.

Fra gli elementi più immediatamente comunicativi vanno senza dubbio annoverati il rituale concertistico, la personalità del direttore, l'*appeal* dello spazio architettonico o del contesto dell'esecuzione, ma anche una certa parte del meccanismo di produzione del fatto sonoro, ossia di quell'azione in divenire che è l'esecuzione musicale. Rispetto al

²⁸ H. BURTON, «Concert and recital relays and recordings», cit.

testo musicale, si tratta, giocoforza, di elementi «superficiali» e in particolare di alcuni che spiccano: il colpo di timpani, per fare un esempio, ha, per un ipotetico generico telespettatore, una «emergenza» significativa dal tessuto musicale indipendente dal valore che esso può assumere in un'analisi strutturale, formale, armonica o storico-estetica. Non è semplice elencare a priori gli elementi musicali che possano assolvere una tale funzione, poiché il mero fatto tecnico, la specifica forma musicale del dettaglio o la sua veste strumentale, non determinano di per sé quel carattere di emergenza, quell'essere in rilievo, che rende l'elemento utile in questa prospettiva e che è invece perlopiù il frutto di una somma di circostanze, fra cui almeno l'incontro fra determinati tratti del singolo elemento e uno specifico contesto entro la forma e il flusso musicale del brano: un breve frammento affidato al clarinetto che raddoppia il tema principale del violino in un passaggio a piena orchestra non ha alcuna emergenza significativa; lo stesso frammento che torni mentre il resto dell'orchestra tace diventa improvvisamente l'elemento da mettere ineludibilmente in primo piano.

Un'ipotesi che questa ricerca si propone di verificare è se questi elementi di superficie della pagina musicale siano funzionali per una ripresa televisiva non solo ai fini di quella «emergenza» comunicativa – perché arricchiscono, si potrebbe dire, anche la superficie della ripresa stessa – ma anche perché le forniscono alcuni necessari punti di appoggio, come una cengotta o i chiodi per uno scalatore. Può essere utile, per chiarire quest'ipotesi, ricorrere a una nozione che Michel Chion elabora nell'ambito della sua riflessione sull'audiovisione in ambito cinematografico: «un punto di sincronizzazione – scrive Chion – è, in una catena audiovisiva, un momento saliente di incontro tra un momento sonoro e un momento visivo: un punto in cui l'effetto di sincretismo risulta più accentuato, come in una musica un accordo più marcato degli altri».²⁹ L'emergenza di questi punti in ambito filmico obbedisce largamente a leggi gestaltiche e Chion ne elenca diversi casi,

²⁹ M. CHION, *L'audiovisione*, cit., p. 55; la sincretismo, un termine che combina sincronismo e sintesi, «è la saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un fenomeno sonoro e un fenomeno visivo puntuale quando questi accadono contemporaneamente» (*ivi*, p. 58).

il più rilevante dei quali, nella prospettiva dell'analisi delle riprese musicali, è ciò che egli definisce «un primo piano che crea l'effetto di *fortissimo* visivo».³⁰

Può sembrare paradossale individuare particolari punti di sincronizzazione nella ripresa televisiva di un'esecuzione sinfonica, dove il suono dovrebbe, per definizione, essere sempre in sincrono con il video: tralasciando i rari casi in cui una telecamera abbandoni l'esecuzione per indugiare su altro (pubblico o dettagli della sala) o in cui siano inclusi inserti visivi che portano fuori dallo spazio esecutivo (come accade spesso, per esempio, nelle dirette dei Concerti di Capodanno da Vienna), lo standard delle riprese concertistiche esclude «divagazioni» visive, le inquadrature mostrano sempre gli interpreti, direttore o strumentisti, al lavoro e le immagini corrispondono sempre al suono poiché ne mostrano sistematicamente la fonte in una sincronia perpetua, necessaria e ineludibile. Se però consideriamo la questione dal punto di vista di uno spettatore, e uno spettatore non musicista, la sincronia è data sì per scontata, ma è effettivamente percepibile in modo molto diverso da un frammento a un altro. Molto sommariamente, tanto più larga è l'inquadratura tanto meno riconoscibile è la puntualità del legame fra suono e immagine, che diventa invece assai più marcata ed evidente quando le camere stringono su un dettaglio: il primo piano visivo che coincide con un elemento sonoro puntuale e marcato all'ascolto - l'inquadratura sul timpano che mostra il colpo nell'istante stesso in cui esso ha un forte rilievo sonoro - ripristina dunque, o perlomeno conferma in modo evidente, nella percezione dello spettatore quella sincronia che, forse proprio per la sua perpetuità, non veniva più rilevata come tale.

La sintassi del linguaggio televisivo e le convenzioni istituite nella prassi delle riprese comportano in generale una necessaria alternanza fra inquadrature diverse, fra la profondità di campo e il fuoco stretto su primi piani e dettagli.³¹ In linea generale, se, come

³⁰ *Ivi*, p. 55

³¹ Nell'uso del lessico tecnico, mi appoggio, con qualche adattamento dovuto alla specificità dell'oggetto delle riprese, a E. MENDUNI, *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche e formati*, Bari, Laterza, 2006⁸, in particolare al primo capitolo della terza parte, «Grammatica e sintassi delle immagini», pp. 95-110. Sempre dal volume di Menduni (p. 100) è tratta la tabella descrittiva di piani e campi che in una

abbiamo detto, quanto più larga è l'inquadratura, tanto meno riconoscibile è la puntualità del legame fra suono e immagine, le inquadrature larghe veicolano significati meno direttamente connessi al dettaglio del testo musicale e contribuiscono dunque maggiormente agli effetti di insieme e agli aspetti legati al rituale concertistico; piani medi, primi piani e dettagli portano invece l'attenzione su elementi specifici e assolvono dunque una funzione che potremmo definire didascalica. Il *découpage* (in senso stretto il termine appartiene all'ambito cinematografico, ma è utile prenderlo a prestito in questa sede per definire non solo la sequenza di stacchi e inquadrature, ossia il piano delle riprese o *shooting script* e la sua concreta attuazione nelle riprese e nel montaggio, ma anche la concezione complessiva che vi sta alle spalle) definisce dunque le singole inquadrature in rapporto a una specifica lettura del testo musicale, sottende cioè un'analisi del brano con una valutazione del peso e dell'importanza dei singoli elementi rispetto a una visione d'insieme.

Quell'analisi, e la decisione che ne consegue su cosa e come mostrare, non può basarsi su principi esclusivamente, diciamo così, musicologici: valutazioni quali quelle sulla forma del brano e sulla funzione che i singoli elementi assolvono devono essere contemplate con l'effettiva possibilità di visualizzare questo o quel tratto. Non tutti possono essere resi in immagini; al decorso armonico, per esempio, non corrispondono specifiche azioni dei musicisti distinguibili alla vista (se non forse per l'occhio esperto di un professionista in alcuni casi): un accordo di tonica a piena orchestra non è diverso, ai fini dell'inquadratura, da un accordo di settima diminuita suonato dallo stesso assieme; un assolo di violoncello si tradurrà nella stessa immagine sia che resti stabilmente nella tonalità d'impianto, sia che moduli nel modo più ardito. Un parametro cruciale per la gran parte dei modi che si sono venuti costituendo negli ultimi due secoli di procedere all'analisi e alle valutazioni estetico-critiche è dunque pressoché irrilevante per una disamina del brano funzionale alla ripresa televisiva; questa può eventualmente provare, in qualche caso, a tradurre nel proprio linguaggio gli effetti espressivi generati dal

mia rielaborazione (con l'aggiunta della colonna a destra) figura in appendice al capitolo.

percorso armonico (uno stacco netto o un particolare movimento di camera in corrispondenza di un accordo estraneo o di una repentina modulazione), ma gli effetti televisivi, ossia i mezzi e i risultati con cui sono tradotti sullo schermo gli effetti musicali, non saranno sostanzialmente diversi per un brusco cambio di armonia o di dinamica.

Eminentemente visualizzabili sono invece i tratti che già abbiamo definito di «superficie», ossia quelli che in quei procedimenti di analisi e valutazioni estetico-critiche sono solo molto raramente considerati significativi, come, per l'appunto, l'intervento del timpano in un accordo conclusivo. Altri aspetti, come le variazioni dinamiche o agogiche, possono invece essere resi in una sorta di equivalenza visuale con i movimenti di camera: un crescendo o un accelerando (ma anche un diminuendo o un rallentando) possono corrispondere a un allargando (ma anche a uno stringendo). I già menzionati procedimenti di analisi e valutazioni estetico-critiche maturati negli ultimi due secoli possono invece essere rilevanti per la lettura della partitura che sottosta al piano delle riprese almeno sotto un profilo, quello dell'architettura formale: benché nel linguaggio verbale sia invalsa l'abitudine di riferirsi alla forma di un brano musicale con termini che rimandano ad arti visive e statiche (architettura, appunto), la musica si svolge nel tempo, così come l'immagine in movimento, che di cinema o televisione si tratti. La scansione di quel tempo è marcata in un brano classico-romantico da elementi formali e nelle riprese dalla sequenza degli stacchi e delle inquadrature: è dunque agevole, e, per certi versi, forse addirittura una scelta obbligata, articolare questi secondo una segmentazione basata sulla forma musicale, in altre parole progettare un *découpage* che segua e riproduca l'articolazione formale del brano.

Il mezzo principale per realizzare quest'obiettivo è il posizionamento degli stacchi, ossia i cambi di inquadratura, che possono essere usati per marcare le cesure formali quando cadono in coincidenza con esse; uno stacco può essere più dolce o più marcato, a seconda di quanto brusco è il suo intervento e di quanto netto è il cambiamento fra le due inquadrature successive: è possibile dunque contrassegnare visivamente le cesure principali con stacchi più marcati e, vice versa, addolcire al massimo i passaggi quando si vuole evitare

che ne creino una non significativa; un segmento musicale può essere delimitato visualmente incorniciandolo fra due stacchi, un procedimento utile quando lo si vuole isolare in modo netto da ciò che precede e che segue oppure quando se ne vuole mettere in evidenza una ripetizione. Rilevante è ovviamente anche la scelta delle inquadrature: un gioco di campo e controcampo, ad esempio, illustra con la massima naturalezza un gioco di botta e risposta fra due segmenti; le stesse inquadrature possono ritornare per segnalare il ricorrere di un elemento. E anche un movimento di camera può servire a delimitare un dato segmento. Naturalmente, i singoli mezzi spesso cooperano in una medesima scelta di *découpage* e i loro effetti tendono a cumularsi lungo lo svolgimento progressivo della ripresa.

Le registrazioni esaminate.

Per poter mettere a confronto le scelte minute operate dagli autori delle riprese in rapporto al testo musicale era necessario concentrare l'indagine su un unico brano. La Quinta Sinfonia ha una serie di tratti che la rendono funzionale per il tipo di analisi che costituisce la parte preponderante della ricerca: è musica «pura», priva di espliciti rimandi extra-musicali; il primo movimento, su cui si concentra il lavoro di analisi minuta, ha una forma relativamente semplice e chiara, che fornisce un buon banco di prova per verificare se le scelte di *découpage* la mettano o meno in risalto, e presenta diversi tratti emergenti nel senso sopra descritto (un'accurata disamina di questi e dell'articolazione formale del brano è l'oggetto del prossimo capitolo). È una pagina celeberrima, che porta con sé l'aura della sua fama ed è fra le più frequentate nella programmazione concertistica.

Il campione preso in esame dalla ricerca comprende venti registrazioni della Quinta sinfonia di Beethoven, alcune delle quali oggetto di un'analisi dettagliata e altre usate, come un banco di prova, per confronti e verifiche su singole questioni. Salvo alcune, che ho potuto visionare grazie alla cortesia dei loro detentori, si tratta in gran parte di versioni che erano già in commercio, in videocassetta o in dvd,

all'inizio del lavoro (e qualcuna è stata pubblicata nel corso di questi tre anni).³² Il campione include tutte le registrazioni degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta che ho potuto reperire (è probabile tuttavia che negli archivi televisivi ve ne siano altre) e una selezione di quelle successive.

Il campione è eterogeneo sotto molti profili: le registrazioni differiscono non solo per luoghi, interpreti e date, ma per condizioni e modalità di produzione e per la storia materiale della registrazione stessa. L'arco temporale si estende fra il 1952, quando fu trasmessa in diretta la Quinta guidata dall'anziano Toscanini, e il 2005, a cui data il concerto della West-Eastern Divan Orchestra, diretto da Daniel Barenboim a Ramallah. Alcune delle esecuzioni esaminate sono produzioni da studio, altre furono originariamente trasmesse in diretta, e in qualche caso la registrazione è «di servizio», ossia non concepita e realizzata come supporto destinato a successive trasmissioni in replica; in altri casi, fin dai primi anni dell'attività televisiva, soprattutto in ambito statunitense, le registrazioni consentivano la trasmissione in differita sulle stazioni televisive minori, spesso di ambito locale, collegate al network. Le tecniche di registrazione e i supporti materiali su cui esse sono state conservate, dai cinescopi al digitale, sono cambiate in maniera considerevole molto nel corso del mezzo secolo considerato: la qualità della registrazione differisce dunque molto da un caso all'altro.³³

La ricerca esamina quelle registrazioni in quanto oggetti estetici, così come sono dati oggi, contemporaneamente, a un potenziale fuitore, ignorando dunque, programmaticamente, alcune aspetti della loro genesi e trasmissione e concentrandosi sulla loro fattura materiale e culturale; per ciascuna delle principali versioni esaminate, all'analisi

³² La mia gratitudine va in particolare alla sede di Milano della Rai Radiotelevisione Italiana e a Sky Classica.

³³ «Kinescope», letteralmente cinescopio, è una componente materiale del ricevitore televisivo, un tubo a raggi catodici; negli anni '40, «kinescope recording», poi semplicemente «kinescope» si diffuse negli Stati Uniti (in Inghilterra era più frequente «telerecording») per indicare la sola tecnica allora disponibile per registrare una trasmissione televisiva che consisteva nel filmare su pellicola sistemando una macchina da presa davanti allo schermo televisivo (vedi J.R. DOMINICK, F. MESSERE, B.L. SHERMAN, *Broadcasting, Cable, the Internet and Beyond: An Introduction to Modern Electronic Media*, New York, McGraw-Hill, 2003, p. 35).

minuta è affiancata una succinta ricostruzione del contesto in cui è avvenuta la ripresa: si tratta in buona parte di ricostruzioni ipotetiche basate sull'osservazione della registrazione, su una conoscenza personale dei processi produttivi e su una certa quantità di materiale documentario (non necessariamente legato alla specifica ripresa esaminata) e sono sempre funzionali alla disamina della costruzione visiva così come è data nella registrazione. Esula dagli obiettivi del lavoro una ricostruzione filologica del processo produttivo delle singole trasmissioni e registrazioni.

La ricerca, inoltre, si concentra sulla ripresa visiva, prendendo in esame gli aspetti sonori solo in rapporto alle scelte di regia video, e ciò per diverse ragioni: una disamina dettagliata dell'audio richiederebbe un approccio e una strumentazione analitica molto diversi e costituirebbe una ricerca a sé; non potrebbe prescindere da una prospettiva filologica, dalla necessità cioè di comprendere se l'audio che è dato nella registrazione in commercio sia stato rimaneggiato e come. Infine, ma non meno importante, la ripresa sonora è spesso curata da persone diverse da quelle che si occupano della ripresa visiva e le scelte operate dall'una e dall'altra équipe non sono necessariamente corrispondenti né è scontato che i criteri adottati siano gli stessi: è molto frequente, ad esempio, che la trasmissione in diretta avvenisse contemporaneamente in radio e in televisione o che le riprese televisive fossero prodotte da aziende radiotelevisive che disponevano di reparti addetti alle riprese sonore per la trasmissione radiofonica a cui era demandata la parte audio anche delle riprese televisive (è tuttora, per esempio, una prassi consueta per la Rai).³⁴

³⁴ Nel già menzionato *Suonala ancora, Web*, ho analizzato un caso in particolare, le riprese audio e video di un'esecuzione della Settima Sinfonia di Beethoven del 26 maggio 2008, con l'Orchestra Filarmonica della Scala e la direzione di Daniel Harding, trasmessa contemporaneamente in diretta su Radio3 e in *live streaming* sul sito dell'Orchestra. Una ricognizione su alcuni aspetti tecnici delle riprese sonore in ambito televisivo negli Stati Uniti negli anni Quaranta e Cinquanta e sui problemi metodologici connessi allo studio della musica in televisione si trova in S. VAN COUR, «The History of Television Sound», in *Music in Television. Channels of listening*, a cura di J. Deaville, New York and London, Routledge, 2011, pp. 57-79.

Capitolo I, Tabella 1 - Piani e campi

(rielaborazione da E. Menduni, *I linguaggi della radio e della televisione.*

Teorie, tecniche e formati, cit., p. 100)

Descrizione di Menduni dell'uso dei termini in ambito televisivo	Accezione specifica con cui i termini sono usati nella ricerca
<i>Piani</i>	
1. Dettaglio (DETT - <i>Extreme close-up</i>): il particolare di un volto, una mano, un oggetto	Il particolare del volto o delle mani del direttore, il particolare di uno strumento, le dita di un esecutore
2. Primitissimo piano (PPP - <i>Very close-up</i>): la parte essenziale del viso dai capelli al mento	La parte essenziale del viso del direttore, una parte rilevante di un esecutore con lo strumento o del solo strumento
3. Primo piano (PP - <i>Close-up</i>): il volto completo	Il volto completo del direttore, la parte essenziale di un esecutore con il suo strumento
4. Piano medio (PM) o Mezzo primo piano (MPP - <i>Medium close-up</i>): il mezzo busto [...]	Il busto del direttore; un singolo orchestrale con lo strumento o una coppia di esecutori (con lo stesso strumento)
5. Piano americano (PA - <i>Medium shot</i>): tutta la persona fino alle ginocchia	La figura del direttore o di un esecutore fino alle ginocchia
6. Figura intera (FI - <i>Full length shot</i>): tutta la persona dalla testa ai piedi	La figura intera del direttore o di un esecutore
<i>Campi</i>	
1. Campo medio (CM - <i>Medium long shot</i>): l'immagine complessiva di un ambiente	Gruppo di strumentisti o sezione d'orchestra, con o senza direttore (musicisti non a figura intera)
2. Campo lungo (CL - <i>Long shot</i>): scena in cui prevale la profondità [...]	Porzione estesa dell'orchestra o orchestra quasi completa con i musicisti a figura intera, con o senza direttore. Totale (TOT): l'orchestra intera
3. Campo lunghissimo (CLL - <i>Very long shot</i>): quando la profondità è ancora maggiore	Porzione estesa dell'orchestra o orchestra quasi completa dall'alto o dal fondo sala. Totale (TOT): l'orchestra intera.
4. Controcampo (CC - <i>Over-the-shoulder-shot, ripresa, ripresa da sopra la spalla</i>): inquadratura in cui si vede un personaggio di spalle e un secondo a mezzo busto, molto efficace perché mostra un rapporto o un dialogo fra loro. Secondo l'altezza della camera rispetto ai personaggi, varia la percezione del loro reciproco rapporto	Poiché implica la frontalità fra due soggetti dialoganti fra loro, ha come solo equivalente nelle riprese di concerti inquadrature che mostrino il direttore e uno o più strumenti. Più funzionale in questa ricerca è l'accezione di campo e controcampo corrente in ambito cinematografico, ossia come successione immediata di due inquadrature che mostrano ciascuna uno di due soggetti in dialogo, qui impiegata per i giochi di botta e risposta, per esempio fra archi e legni.

Capitolo II

La Quinta Sinfonia di Beethoven: una griglia per l'analisi

Obiettivo di questo capitolo non è fornire un'analisi della Quinta Sinfonia di Beethoven estesa e valida oltre i confini della dissertazione, bensì elaborare in via sperimentale, concentrandosi sul primo movimento e in particolare sull'esposizione, una griglia mirata alla disamina delle versioni audiovisive che formano l'oggetto della ricerca; l'obiettivo è enucleare e allineare, a partire dal testo musicale, gli elementi che possono essere rilevanti ai fini della ripresa televisiva di un concerto, disegnando una sorta di mappa utile per orientarsi poi nelle analisi minute e nelle ricontestualizzazioni critiche delle singole riprese della Quinta.

Abbiamo già formulato l'ipotesi che alcuni elementi, anche cruciali sul piano del linguaggio e del genere musicale nonché della costruzione del brano stesso, siano di scarso rilievo per chi si accinge a filmarne un'esecuzione, mentre altri, più decisamente «superficiali» possano fornire utili punti di appoggio, e che lo svolgersi nel tempo della forma musicale porti con sé una segmentazione con la quale necessariamente il *découpage* entra in relazione, quand'anche non scegliesse di conformarvisi. Un primo passo, dunque, per la definizione di una griglia o mappa utile all'analisi delle riprese è costruire una segmentazione del brano.

Il procedimento qui proposto si articola in diverse tappe: una disamina di alcune analisi di parte musicologica (dalla celebre recensione di E.T.A. Hoffmann a pagine di Schenker, Tovey, Reti, Weingartner) e altri commenti critici, anche divulgativi, mirata a far emergere la segmentazione corrispondente all'articolazione della forma indagata nei suoi elementi generativi di linguaggio musicale; un esame del testo musicale che conduca a una segmentazione più minuta, artificiosa per molti versi e intenzionalmente dettagliata all'eccesso, basata sugli elementi che abbiamo chiamato di «superficie», quali veste

timbrica, inflessioni dinamiche, gestualità strumentali, mirato ad allineare gli elementi più funzionali a una traduzione televisiva. Il confronto fra gli esiti di queste due diverse disamine, condotte sull'esposizione dell'Allegro con brio, permetterà di trovare un criterio sintetico per completare la mappa del brano da usare per le successive analisi delle riprese.

Primo movimento, Allegro con brio

Il primo movimento (Allegro con brio, do minore, 2/4) ha una struttura chiara e ben definita, agevolmente descrivibile con la convenzionale terminologia della forma-sonata. La tabella che segue illustra in maniera schematica l'architettura complessiva del brano;¹ mette in evidenza (colonna 1) la successione delle canoniche quattro sezioni (esposizione, sviluppo, ripresa e coda) e per ciascuna di esse un'essenziale articolazione interna, nella quale i singoli segmenti sono identificati in base a pochi tratti - numero delle battute (colonna 3), il colore strumentale prevalente (colonna 5), i livelli dinamici e le aree tonali (colonne 6 e 7 rispettivamente) - e mediante una succinta descrizione verbale, talvolta corredata da un simbolo che successivamente sostituisce la descrizione stessa (colonna 4); i colori identificano il materiale musicale, consentendo di rendere visibile a colpo d'occhio la parentela fra diversi frammenti, siano essi contigui o appartenenti a zone diverse del brano, e grazie a questa, un livello di articolazione intermedio fra quello dei singoli frammenti e quello delle quattro sezioni principali.

¹ La tabella in questione, così come quelle che seguiranno, è stata redatta prendendo a modello e rielaborando *ad hoc* quella proposta da Fabrizio Della Seta nel suo *Beethoven: Sinfonia Eroica. Una guida*, Roma, Carocci, 2004, pp. 62-67; alcuni suggerimenti grafici (in particolare, l'uso dei colori per mettere in evidenza l'articolazione della forma) sono tratti da M. LECOMPTE, *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, Paris, Fayard, 1995 (sulla Quinta pagg. 117-128). Come precisa per le proprie Della Seta, la tabella non va intesa «come un'analisi, ma come una sorta di mappa orientativa preliminare che consenta al lettore di seguire il commento sulla partitura e al commentatore di focalizzare l'attenzione sui problemi di volta in volta più importanti» (pp. 60-61). La descrizione dell'*Allegro con brio* esposta in forma succinta nella tabella tiene conto di diverse analisi della Sinfonia discusse successivamente nel corso del capitolo.

Capitolo II, Tabella 1 -Allegro con brio

E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		Archi e cl	<i>ff</i>	Do min.	
		6-21	I tema, I parte (A1)		Archi e fg	<i>p</i>	Do min. → Sol magg.	
		22-24	<i>m</i>		Tutti	<i>ff</i>	Fa min.	
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1	Archi, poi anche legni	<i>p / sf</i>	Do min.
	37-43			Episodio in ascesa				
	44-58			Tutti conclusivo	Tutti	<i>f / ff</i>		
	59-62	Inserito (<i>c</i>)		Corni	<i>ff / sf</i>	Mi bem. magg.		
	B	63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	Archi e legni, poi Tutti	<i>p / cresc., ff</i>	
				75-78, 79-82 progr.				
				83-93	«continuazione»			
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)		Tutti	<i>ff</i>				
110-124	Codetta (A)		Tutti	<i>ff</i>				
Ripetizione dell'Esposizione (bb. 1-124)								
S	A	125-28	<i>m</i>		Cor e cl. Poi + archi e fg	<i>ff</i>		
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A	Tutti		modulante
				142-57	Tema sviluppo			
				158-68	<i>Zwischensatz</i>			
	169-79			Accordi				
	180-2	<i>c</i>		VI	<i>sf</i>	(Sol)		
	(B)	183-240	Sviluppo di <i>c</i>	183-95	<i>c</i> (variante)	Tutti	<i>sf, dim > pp</i>	
				196-209	Svil di <i>c</i>			
				210-40	“ <i>diminuendo</i> ”			
	241-47	A		Tutti	<i>ff</i>			
R	A	248-52	<i>m</i> (variante)		Tutti	<i>ff</i>	Do min.	
		253-67	A (variato)		Archi e legni	<i>p</i>		
		268	<i>Adagio</i> (cadenza)		Oboe			
		269-87	Ripresa e variazione I tema		Archi, poi anche legni	<i>p / sf</i>		
		288-302	Transizione (A)		Tutti	<i>f / ff</i>		
		303-6	Inserito (<i>c</i>)		Fag (Corni)	<i>ff / sf</i>	Do magg.	
	B	307-45	II tema, I parte B1	307-30	307-22: fl/vl ogni 4 bb	Archi e legni, poi Tutti	<i>p / cresc., ff</i>	
					323-30: fl/vl ogni 2 bb			
				331-45	«continuazione»			
		346-61	II tema (B), II parte B2		Tutti	<i>ff</i>		
362-73	Codetta (A)		Tutti	<i>ff</i>				
C	374-98	A		Tutti	<i>Sf, ff</i>	Fa min.		
	399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in ♯, <i>Gegensatz</i>)		Tutti	<i>f</i>	Do min.		
	423-78	B (variante, tema di “marcia”, progressione)		Tutti	<i>sf</i>			
	479-82	<i>m</i>		Tutti	<i>ff</i>			
	483-502	A		Tutti	<i>p, ff</i>			

Articolazione del brano nelle quattro sezioni

Secondo la suddivisione illustrata nella tabella, le quattro sezioni occupano rispettivamente 124, 123, 126 e 129 battute (esposizione, bb. 1-124; sviluppo, bb. 125-247; ripresa, bb. 248-373; coda, bb. 374-502), ma in diverse descrizioni e analisi del movimento si trovano ripartizioni differenti: se c'è un generale consenso nell'identificare la zona in cui cade la cesura fra una sezione e la successiva, il suo posizionamento preciso, e dunque il conteggio esatto delle battute attribuite alle singole sezioni, diverge leggermente. Includendo nello sviluppo b. 248, considerando dunque b. 249 come l'inizio della ripresa, si ottiene lo schema proposto con maggiore frequenza, senza dubbio il più elegante e bilanciato, con 124, 124, 125 e 129 battute: quattro sezioni «equilibrate fra loro», come nota Maurizio Giani, «sino alla puntigliosità» con l'eccezione della lunga coda, «caso unico, nell'intero ciclo sinfonico beethoveniano, di sezione conclusiva del primo movimento che risulti più estesa dell'esposizione».² Per citare solo due esempi, fra loro molto diversi, di ripartizioni discordi, la concisa introduzione che accompagna la partitura Kalmus,³ assegna b. 248 allo sviluppo e le battute da 249 a 374 alla ripresa, lasciando l'inizio della coda a b. 375; la suddivisione che ne risulta è dunque di rispettive 124, 124, 126 e 128 battute per le quattro sezioni. Nella sua estesa e complessa analisi della sinfonia, Heinrich Schenker indica b. 125 come la conclusiva dell'esposizione e ascrive allo sviluppo le battute da 126 a 248 inclusa, di modo che le quattro sezioni risultano di 125, 123, 125 e 129 battute rispettivamente.⁴

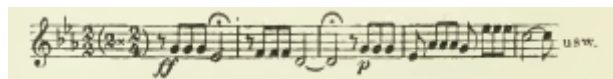
Queste minuscole discrepanze sono legate perlopiù al ripresentarsi della celebre cellula ritmico-melodica con cui esordisce la sinfonia e al suo essere ascritta, in tutto o in parte, alla sezione che si chiude oppure a quella che si apre, e fanno emergere un tratto rilevante

² M. GIANI, «Lo sguardo di Euridice. Alle origini del mito della Quinta» in A. BINI e R. GRISLEY, *Van Beethoven. Le Sinfonie e i Concerti per pianoforte*, Milano, Skira, 2001, pp. 103-118 (citazione, p. 109).

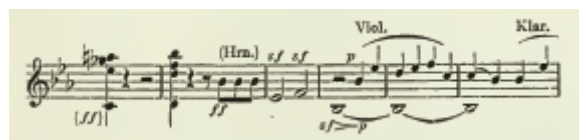
³ New York, E.F. Kalmus Orchestra Scores, c1932.

⁴ H. SCHENKER, *Der Tonwille*, vol. I: Issues 1-5 (1921-23), a cura di W. Drabkin, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 25. Rispetto al frequente schema che assegna lo stesso numero di battute alle prime due sezioni, Schenker individua dunque una diversa simmetria in cui esposizione e ripresa occupano un eguale numero di battute e lo sviluppo risulta la sezione più breve delle quattro.

dell'Allegro con brio, ossia un'ambiguità metrica che si manifesta, e che può essere sciolta, in modi diversi. Già nel 1906 Felix Weingartner notava come «la battuta apparentemente irregolare interpolata subito prima della seconda corona» nel tema principale fosse all'origine di varie discussioni e proponeva una propria, «semplice» soluzione a quell'arcano consistente nell'accoppiare le battute, contandone cioè due da 2/4 come una di doppio valore, producendo dunque questo schema:⁵



Quella scelta di conteggio, ovviamente, si estende anche al resto del brano, con ricadute significative su altri segmenti; per il secondo tema, Weingartner riporta quest'esempio:⁶



da cui risulta evidente come non solo le tre crome ribattute del corno, ma anche la prima battuta della melodia dei violini acquistino il carattere di un levare, con conseguenze sul fraseggio di ciò che segue che lo stesso Weingartner illustra poco oltre con un nuovo esempio:⁷

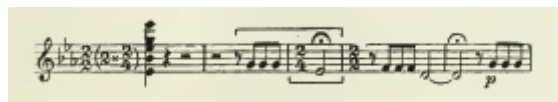
⁵ F. WEINGARTNER, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906, p. 60.

⁶ *Ivi*, p. 63.

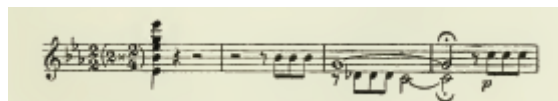
⁷ *Ivi*, p. 64 (bb. 75-93).



Accogliendo il riconteggio per coppie di battute, inoltre, le due misure che aprono il tema principale assumono un diverso valore nella ripetizione dell'esposizione (la prima va infatti a completare una misura che comincia con b. 123) ed è ora la minima coronata che costituisce una battuta di 2/4 difficilmente collocabile:⁸



Weingartner accoglie come dato di fatto questo duplice carattere ritmico del tema; rileva quindi che quando da b. 124 si procede con lo sviluppo la regolarità ritmica del conteggio in 2/2 risulta ininterrotta:⁹



che il tema iniziale, quando ritorna per la ripresa (bb. 248-52), possiede esattamente, secondo l'accoppiamento delle battute proposto, lo stesso valore ritmico dell'inizio del movimento e che nella coda ritrova invece quello della ripetizione dell'esposizione, di modo che si dà una

⁸ *Ivi*, p. 65.

⁹ *Ibid.*

corrispondenza fra inizio e ripresa da un lato, ripetizione e coda dall'altro. Sono osservazioni rilevanti in primo luogo per l'interprete e ai fini delle scelte esecutive, soprattutto di fraseggio, che è ciò che sta a cuore a Weingartner nel suo studio della sinfonia.

La esamina invece da una prospettiva più puramente analitica, e rivolgendosi soprattutto all'ascoltatore, Donald Francis Tovey, che nel suo saggio a essa dedicato (1935) mira dichiaratamente a confutare la diffusa convinzione, che egli definisce un'eresia, che l'intero primo movimento si basi sull'iniziale figura di quattro note.¹⁰ Dopo aver esposto in maniera quasi caricaturale quella convinzione, affronta criticamente, e con svariati esempi, la questione della centralità di figure puramente ritmiche in questa fase della produzione beethoveniana; riporta quindi due esempi musicali tratti dal primo movimento della Quinta, con l'esplicito obiettivo di «controbilanciare gli effetti dell'eresia della 'figura breve'» e di «rimuovere mediante l'uso di numerali l'equivoco generato dalla notazione di frasi lunghe in battute così decisamente brevi». Il primo contiene – in forma ridotta – le prime ventuno battute, che evidentemente costituiscono, commenta Tovey, solo la prima metà di una frase più lunga; l'altro esempio presenta l'inizio del secondo tema (bb. 59-70), con l'obiettivo di mettere in luce sia la presenza anche in esso della famosa cellula ritmica (♩♩♩) sia, grazie ai numerali, «la scansione del ritmo di quattro battute»:¹¹

¹⁰ D.F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis. Symphonies and Other Orchestral Works*, London, Oxford University Press, 1981, pp. 53-59. Che tutte le frasi [Sätze] siano corte, di due o tre battute, e costantemente palleggiate fra archi e fiati è una considerazione che si trova già (coll. 640-41) nella celebre recensione della sinfonia a opera di E.T.A. Hoffmann (pubblicata anonima, come *Sinfonie (...) par Louis van Beethoven*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», XII, n. 40, 4 luglio 1810, coll. 630-42, n. 41, 11 luglio 1810, coll. 652-59).

¹¹ TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, cit., p. 55.

Tovey non argomenta in alcun modo la scansione che propone, ma è interessante rilevare che per vie diverse giunge a un risultato analogo a quello di Weingartner, ossia di conferire alla prima battuta della melodia dei violini un carattere che possiamo definire ancora, seppure in questo caso meno propriamente, di levare, con tutte le conseguenze sulle battute successive già messe in evidenza da Weingartner. L'ambiguità metrica sembra generarsi con l'inizio stesso del brano, con l'incipit in levare dato dalla cellula ritmica che poi pervade l'intero movimento (e in una certa misura il resto della sinfonia) e il tema principale costruito su quella cellula, che esordisce dilatandone la conclusione con la corona e sviluppandosi su cinque battute per poi proseguire però con una tradizionale scansione per gruppi di quattro (e relativi multipli e sottomultipli) battute.

Affronta la questione da un'ottica ancora diversa Heinrich Schenker che nella sua analisi della Sinfonia in do minore tratta estesamente la questione dell'inizio: «Il motivo principale del primo movimento non comprende solo le due note delle bb. 1-2, come è stato erroneamente ritenuto sinora [...] bensì l'insieme delle quattro note nelle bb. 1-5 [...] Poiché b. 1 è da intendersi come una battuta metricamente debole - la ripetizione dell'esposizione [...] mostra come si tratti dell'ottava battuta (e dunque una battuta debole) del gruppo che inizia a b. 118 - il motivo principale è di quattro battute, con b. 1 come levare».¹² Coerentemente, nel prosieguo dell'analisi Schenker si riferirà al motivo principale e alle sue successive trasformazioni partendo sempre dalla battuta in cui compare la nota a cui approda il salto discendente (in altre parole, non nomina mai la battuta equivalente a b. 1, in cui si trova la nota superiore, perlopiù ribattuta, considerata sempre come un'anacrusi) e ciò spiega in parte le discrepanze del suo posizionamento delle cesure fra le diverse sezioni (e all'interno di esse fra le sottosezioni) rispetto ad altri commentatori; insiste inoltre a più riprese sulla necessità di considerare

¹² SCHENKER, *Der Tonwille*, cit., pp. 25-26 (la traduzione, qui e oltre, è mia dall'edizione inglese). Vale la pena di menzionare che al termine di una lunga disamina del motivo, Schenker annota che ciò che resta da aggiungere è che le corone sono, alla fin fine, una mera questione interna e che di esse in fondo si potrebbe fare a meno (p. 29).

sistematicamente il motivo nella sua interezza, ossia come una costruzione di quattro battute, motivandola anche con l'ambiguità armonica che le sole due prime battute sole genererebbero, con alcune osservazioni riguardo alla notazione delle diverse versioni del motivo che si trovano negli schizzi beethoveniani e con la *Urfinie* del brano.¹³

Schenker raccoglie in un breve prospetto il motivo principale e le sue successive trasformazioni:¹⁴

Fig. 3. Auftakt. 1 2 3 4

I^a
in T: 1-5
" 348-352
" 478-483

I^b
in T: 226-232
" 366-402
" 408-408
(in Viertel)

II^a
in T: 60-64
" 180-184

II^b
in T: 190-200

III^a
in T: 426-428
" 4. S. W.

III^b
in T: 23-24

Dal prospetto risulta con chiarezza l'articolazione in quattro battute; «la prima forma, Ia, con le note ripetute nel levare e nella seconda battuta e le corone nella prima e nella quarta è la versione più potente e funge da motto per il primo gruppo». ¹⁵ Riguardo al terzo esempio che compare nel prospettino, egli scrive: «IIa fornisce la seconda forma principale. Differisce da Ia per la sostituzione dei salti di terza con quinte, ma somiglia a Ib nel fare a meno delle corone e della ripetizione

¹³ Schenker ovviamente va molto oltre nella riduzione e gerarchizzazione delle singole note e armonie, offrendo osservazioni stimolanti e preziose che tuttavia non è utile prendere in conto ai fini di questa ricerca.

¹⁴ SCHENKER, *Der Tonwille*, cit., p. 25.

¹⁵ *Ibid.*

delle note nella seconda battuta. È il motto del secondo gruppo tematico: dà inizio dunque alla seconda parte dello sviluppo, da b. 180 in avanti [...].¹⁶ Risulta dunque chiara la succinta schematizzazione del movimento proposta da Schenker:¹⁷

Primo tema	
antecedente	bb. 1-21
conseguente e modulazione	bb. 22-59
Secondo tema	bb. 60-125
Sviluppo	bb. 126-248
Ripresa	bb. 249-373
Coda	bb. 374-502

In conclusione, le minute discrepanze fra diversi commentatori nel conteggio delle battute dipendono sostanzialmente dai criteri adottati da ciascuno per sciogliere l'ambiguità metrica generata dal tema principale.¹⁸ Qui, poiché la mappa del brano proposta anche in forma di tabella non mira a sottigliezze analitiche, ma a fornire un supporto per l'analisi delle riprese televisive della sinfonia, ho preferito

¹⁶ *Ivi*, p. 26.

¹⁷ *Ivi*, p. 25.

¹⁸ Benché non portino contributi alla questione specifica dell'articolazione formale del brano, sulle questioni metriche nell'Allegro con brio vanno tenute in debito conto le acute riflessioni espresse sotto forma di appunti da Adorno nel suo incompiuto studio su Beethoven: «Nel primo tempo della *Quinta Sinfonia* occorre analizzare la metrica. Questo tempo rappresenta un estremo di semplicità melodica, contrappuntistica, armonica. Correrrebbe il rischio di essere primitivo, se il trattamento del ritmo (ogni battuta è soltanto un battito) non riuscisse a conferire un'estrema molteplicità. Occorre pure mettere in evidenza:

le ragioni puramente musicali dell'irregolarità. (Contare il primo tema con i *punti coronati* – su di esso si basa ogni irregolarità. *Non* è in anacrusi!!)

la tecnica dell'irregolarità (zeugma, tendenza incessante alla sovrapposizione di fine e inizio di frase)

la *funzione* dell'irregolarità: trattenere il respiro (in particolare gli accordi di minime alternati nello svolgimento con gli inserti in *ff*).

la relazione tra irregolarità ed espressione. L'idea espressiva di questo tempo crea le stasi e viceversa.» Th.W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, 1993, tr. it. L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 155-156.

intendere battuta 1 e le sue varianti come parte integrante del motto e articolare di conseguenza le suddivisioni del brano.

Esposizione: primo tema

L'esposizione occupa dunque 124 battute ripartite con una certa equità fra i due gruppi tematici e una convenzionale codetta conclusiva. La celebre recensione di E.T.A. Hoffmann della Sinfonia in do minore, pubblicata nel 1810 sull'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, contiene la prima vera e propria analisi che si conosca del brano che l'autore esamina minuziosamente, quasi battuta per battuta. Gli aspetti ritmico-metrici non sembrano porre problemi allo scrittore e musicista, il quale rileva piuttosto l'ambiguità armonica dell'inizio che egli delinea quasi con un'evidenza plastica:

«[l'Allegro] comincia con l'idea principale [*Hauptgedanke*], consistente in due sole battute, che successivamente si ripresenta più e più volte in diverse forme. Nella seconda battuta, una corona; quindi una ripetizione dell'idea un tono sotto e di nuovo una corona; ambedue le volte solo archi e clarinetti. Non è ancora definita una tonalità; l'ascoltatore presume mi bemolle maggiore. Il secondo violino ricomincia con l'idea principale, nella seconda battuta [b. 7] la nota fondamentale Do, suonata da violoncelli e fagotti, stabilisce la tonalità di do minore, quindi entrano in imitazione viole e violini primi finché questi finalmente aggiungono due battute all'idea principale che suonano per tre volte [b. 14-19] (l'ultima delle quali con l'intera orchestra che si unisce) per poi concludere con una corona sulla dominante, lasciando nell'animo dell'ascoltatore un presentimento di ignoto e di mistero. L'inizio dell'Allegro fino a questo arresto [*Ruhepunkt*] determina il carattere dell'intero brano».¹⁹

Che b. 21 delimiti un'unità musicale è evidente all'ascolto, oltre che alla lettura e all'analisi, ed è rilevato, in modi diversi, da buona parte dei

¹⁹ HOFFMANN, AMZ, cit., col. 634 (qui e di seguito traduzione mia).

commentatori: è il frammento che, come abbiamo visto, Tovey porta come esempio di prima metà di una lunga frase e che Schenker classifica come antecedente del primo tema. C'è però chi scinde quest'unità in due blocchi, separando le prime cinque battute da ciò che segue; in una lunga e articolata analisi, volta a mostrare l'incidenza dell'elemento tematico nella costruzione dell'intera sinfonia, Rudolph Reti isola una «figura» [*Figure*], costituita, secondo la sua descrizione, dal celebre richiamo con cui il brano si apre e dalla sua ripetizione un tono sotto; tale forma [*shape*], prosegue l'autore, è stata talvolta chiamata «motto», un'espressione che egli accoglie giudicandola alquanto calzante.²⁰ Reti identifica in quelle prime cinque battute ciò che, tanto sul piano strutturale quanto su quello simbolico, determina il corso dell'intera composizione, e sottolinea l'aspetto rivoluzionario, per l'epoca in cui la sinfonia fu scritta, dell'iniziare un brano con frasi così brevi e isolate, che non vanno a comporsi in gruppi o in un periodo; definire, come è spesso stato fatto, quelle prime cinque battute come «tema iniziale» [*the opening theme*] è tuttavia, secondo l'analista, fuorviante: sono indubbiamente «tematiche» quanto alla loro funzione, ma non formano un «tema».²¹ Reti introduce quindi un esempio musicale (bb. 6-21) che mostra la linea melodica di ciò che egli individua come il «vero primo tema dell'Allegro, che viene subito dopo il "motto"»:

²⁰ R. RÉTI, *The Thematic Process in Music*, London, Faber & Faber, 1961, p. 165; alla Quinta sono dedicate le pagine 165-192.

²¹ Un esempio fra molti di commento in cui il primo tema è identificato con le bb. 1-5 si trova nell'analisi di Jean Chantavoine, pubblicata originariamente nel 1932, che dopo aver retoricamente domandato se sia necessario citare il «tema iniziale della sinfonia in do minore, esposto dapprima *fortissimo* dall'unisono di clarinetti e archi», inserisce l'esempio musicale con le prime cinque battute, quindi commenta estesamente il tema così inteso e poi, proseguendo nella disamina del brano, spiega come «il tema iniziale, una volta lanciato da clarinetti e archi, si ripete, circolando attraverso l'intera orchestra» (J. CHANTAVOINE, *Les symphonies de Beethoven*, Paris, Pierre Belfond, 1970, pp. 95-97). Va notato che E.T.A. Hoffmann non usa il termine «tema» per le bb. 1-5, ma parla di ritorno del tema principale [*Hauptthema*] per le bb. 125-128, che riproducono, una terza sopra e con diversa strumentazione, le cinque battute di apertura (AMZ, cit., col. 637).

Ex. 252

Nella mappa della sinfonia qui proposta in forma di tabella, l'articolazione corrisponde a quella di Reti, con le prime cinque battute identificate come «motto» (*m*) e le bb. 6-21 etichettate come primo tema (A); più che per una scelta di campo a favore della lettura analitica di Reti,²² questa ripartizione è qui preferibile in rapporto alla specifica funzione della mappa: circoscrivere il motto (e di conseguenza le sue successive modificazioni e varianti) significa delimitare un'unità musicale fortemente caratterizzata, ben distinta da ciò che segue (come poi da ciò che precede), che è facile, e talvolta necessario, tradurre nelle riprese in un'unità audiovisiva. Le bb. 22-24, una versione abbreviata del motto (indicata nel già citato prospetto di Schenker con le varianti del motivo principale come I^d) compaiono dunque in tabella come segmento a sé, seguite dalle bb. 25-58, identificate come seconda parte del primo tema (A2).

Pochi commentatori si soffermano su ciò che sta fra la corona di b. 21 e gli accordi a piena orchestra delle bb. 56 e 58; nella già citata schematizzazione del movimento proposta da Schenker, l'intero blocco costituisce una delle due partizioni del primo tema, etichettata «conseguente e modulazione», e si può presumere che per Tovey costituisca il completamento della lunga frase di cui le bb. 1-21 rappresentavano, come abbiamo visto, solo una prima parte. Hoffman articola invece quel blocco in diversi frammenti, senza peraltro menzionare la variante abbreviata del motto (bb. 22-24): «dopo la

²² La separazione del motto dal primo tema si trova peraltro, implicitamente o esplicitamente, in diversi commenti, fra cui, per esempio, quello di W.F. APHORP alla Sinfonia in *The Beethoven Companion*, ed. T.K. Sherman and L. Biancolli, New York, Doubleday & Company, 1972, pp. 569-574, in cui si legge: «Queste quattro grandiose battute introduttive sono seguite immediatamente dall'esposizione del primo tema» (*ivi*, p. 570; qui e oltre traduzione mia).

corona [b. 21], violini e viole rimangono alla tonica e imitano l'idea principale, mentre il basso inserisce di quando in quando una figura [*Figur*] che a sua volta la ricalca, fino a quando un episodio [*Zwischensatz*] in costante ascesa, che porta con sé nuovi presagi, ora ancora più risoluti e pressanti, conduce a un tutti il cui tema, ancora una volta, richiama la forma ritmica dell'idea principale e ad essa è strettamente legata».²³ Quel primo frammento caratterizzato, nella descrizione di Hoffmann, dal gioco imitativo può essere identificato con le bb. 25-36, l'episodio intermedio con le bb. 37-43 e il tutti con le rimanenti fino a b. 58, una suddivisione che è riportata in tabella come ripartizione interna del blocco identificato con A2.

Esposizione: secondo tema

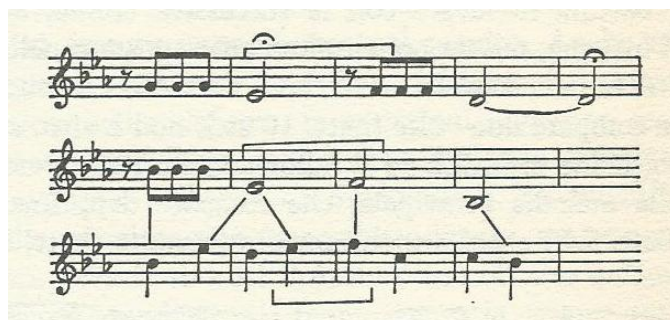
Dove e come inizi il secondo non è indicato in modo unanime nelle diverse disamine della sinfonia, per ragioni analoghe a quelle da cui dipendevano le piccole discrepanze nel frazionamento delle diverse sezioni e nella definizione del primo tema. Anche questa seconda parte dell'esposizione si apre infatti con un motivo breve e incisivo, nettamente distinto dal flusso musicale che precede e che segue, affidato ai corni soli; quel motivo segna il passaggio, preparato dall'accordo di b. 58, alla tonalità del relativo maggiore, mi bemolle, ma è indubbiamente imparentato col motivo principale del primo tema, di cui, come notano diversi commentatori, costituisce una variante. Hoffmann parla di imitazione dell'idea principale;²⁴ Schenker lo inserisce, indicandolo come II^a, nel suo prospetto già sopra citato e descrive minutamente la trasformazione in questione: «Con II^a troviamo la seconda forma principale [del motivo]. Si distingue da I^a per la sostituzione con quinte dei salti di terza, ma è simile a I^b nell'eliminazione della corone e delle note ripetute nella seconda battuta. È il motto del secondo gruppo tematico».²⁵

²³ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 637.

²⁴ Successivamente, trattando dello sviluppo, lo definirà un tema (vedi oltre).

²⁵ SCHENKER, *Der Tonwille*, cit., p. 26.

Il termine motto riferito a quest'inciso dei corni ricorre anche nell'analisi di Reti, che dapprima, anticipandone l'ingresso, vi allude come a un nuovo «richiamo del destino» o una forma [*shape*] «che rispecchia il motto iniziale»²⁶ e poi lo esamina più in dettaglio: «Questa forma, questo “secondo motto”, è una variante dell'inizio del brano, formato da una coppia di intervalli fra loro incrociati che ora sono quinte in luogo delle terze.²⁷ E come l'esclamazione iniziale, esposta dai violini, precedeva come suo motto il primo tema dell'Allegro, così questo richiamo dei corni, in veste di nuovo motto, annuncia il secondo tema».²⁸ Diversi commentatori, fra i quali lo stesso Reti, mettono in luce, oltre a quelli con le battute iniziali, anche alcuni legami fra questo secondo motto e la successiva melodia enunciata dai violini; Walter Riezler, per esempio, fornisce uno specchietto musicale semplice e chiaro, preceduto da poche righe: «il passaggio dal primo al secondo tema è un richiamo in quattro battute del corno, che si rifà a quello sulla cui debole eco si consolida la struttura del secondo tema».²⁹



²⁶ RETI, *The Thematic Process in Music*, cit., p. 174.

²⁷ L'elemento dell'incrocio è comparso già prima (p. 172) nell'analisi di Reti, che descrive come tratti salienti del motto (quello principale) la triplice ripetizione di una nota e la forma del gancio, ossia il suo essere costituito da una coppia di intervalli di terza che non vanno però a formare un unico arco, bensì si incrociano fra loro; ambedue questi tratti non caratterizzano solo, secondo Reti, il motto in sé e le sue trasformazioni, ma costituiscono due principi che permeano l'intera composizione.

²⁸ RETI, *The Thematic Process in Music*, cit., p. 175.

²⁹ W. RIEZLER, *Beethoven*, Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1977, tr. it. O.P. Bertini, Milano, Rusconi, (1977), 1994, p. 211.

L'inserto dei corni possiede dunque alcuni tratti che consentono di isolarlo e definirlo come elemento a sé stante e altri che lo connettono al primo tema, benché sotto molti aspetti sia logico e legittimo intenderlo come inizio del secondo tema, come fanno numerosi analisti, fra i quali i già menzionati Tovey, Weingartner e Schenker, il quale enuclea sì il motto come entità specifica, ma all'interno del secondo gruppo tematico. Altri commentatori, seguendo forse E.T.A. Hoffmann, non forniscono analisi dettagliate o concettualizzazioni dell'inserto dei corni, limitandosi in alcuni casi a descriverlo, ma individuano nella linea melodica dei violini che comincia a b. 63 l'inizio del secondo tema.³⁰ Coerentemente con le scelte adottate per le battute iniziali, nella mappa della sinfonia qui proposta l'inserto dei corni è indicato come segmento a sé stante, ma compreso nel blocco del secondo tema.

Dopo l'inserto dei corni, riprendendo l'analisi di Hoffmann, «i violini primi avviano un secondo tema, che è indubbiamente melodioso, ma mantiene il carattere bramoso e inquieto che si manifesta nell'intero movimento. Questo tema è suonato dai violini in alternanza con i clarinetti e ogni tre battute violoncelli e contrabbassi inseriscono la già menzionata figura imitativa, di modo che il nuovo tema si trova abilmente intrecciato nel tessuto complessivo. Nella continuazione [*Fortführung*] di questo tema, violini primi [e secondi] e violoncelli suonano per cinque volte, nella tonalità di mi bemolle minore, una figura di due battute, mentre i bassi [viale e contrabbassi] salgono cromaticamente, finché un nuovo episodio conduce al passaggio conclusivo [*Schluss*] in cui gli strumenti a fiato ripetono, in mi bemolle maggiore, il primo tutti e infine l'intera orchestra termina,

³⁰ «Il corno, *fortissimo*, riprende una variante del motivo, a cui risponde un nuovo tema affidato ai violini, poi ai clarinetti e quindi a flauti e violini», J.-G. PROD'HOMME, *Les symphonies de Beethoven*, (ed. orig. Paris, Charles Delagrave, 1906), New York, Da Capo Press, 1977, p. 187-188. «I corni, con la loro voce di richiamo, riprendono in mi bemolle questo tema [il tema iniziale], al quale risponde una frase melodica che, nell'architettura del brano, riveste il ruolo di secondo tema», CHANTAVOINE, *Les symphonies de Beethoven*, cit., p. 97. È curioso che nel già citato commento di Apthorp, in cui il motto iniziale è distinto dal primo tema, l'inserto dei corni sia invece descritto come inizio del secondo (cfr. APTHORP, «Symphony No. 5», in *The Beethoven Companion*, cit., p. 570).

con la già più volte menzionata imitazione del tema al basso, in mi bemolle maggiore».³¹

Reti sottolinea come il secondo tema, che anch'egli, come abbiamo visto, fa partire con la frase dei violini che comincia a b. 63, abbia un inizio «essenzialmente identico» a quello del primo (da b. 6), poiché ambedue fondati su un intervallo di quarta ascendente, e come sia costruito, ancora in analogia col primo tema, su due frasi incrociate che conducono a due apici (mi bemolle e fa); anche la sua descrizione distingue i segmenti successivi: «da qui in poi, il secondo tema descrive un ulteriore movimento ascendente costituito da terze costantemente ascendenti e discendenti [esempio musicale, linea dei violini, bb. 75-85] fino a un culmine gioioso. [...] Con una successiva frase conclusiva, seguita da due battute di pausa e dal segno di ripetizione, giunge al termine questa esposizione splendidamente concisa e concentrata».³² Se identifichiamo il culmine gioioso di Reti con quello che Hoffmann chiama il nuovo episodio che conduce al passaggio conclusivo, le segmentazioni proposte dai due autori coincidono, salvo che per la prima divisione, poiché per Hoffmann il tema da b. 63 a b. 82 (e il segmento successivo, quindi, comprende le bb. 83-94), mentre Reti fa partire il passaggio ascendente fin da b. 75.

Pochi commentatori si danno pena di articolare così dettagliatamente il blocco del secondo tema, che nella maggior parte dei casi è trattato nella sua interezza dopo una rapida descrizione della melodia iniziale; a proposito di questa, vale però la pena di notare che, mentre Hoffmann parla di un'alternanza fra violini e clarinetti, altri aggiungono i flauti: «un nuovo tema affidato ai violini, poi ai clarinetti e quindi a flauti e violini», scrive, ad esempio, Prod'homme.³³ Nel commento di Max Chop, che, come molti altri, mescola la descrizione del decorso musicale con una sua lettura semantizzante, si trova, a proposito del secondo tema:

Di fronte alla potenza elementare del destino l'elemento personale entra in primo piano: passando ancora dai violini, dai clarinetti e

³¹ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 637.

³² RETI, *The Thematic Process in Music*, cit., p. 175.

³³ PROD'HOMME, *Les symphonies de Beethoven*, cit., p. 188.

dal flauto ai primi violini, esso mantiene il suo posto, ma non senza contrasti. Nei violoncelli e nei contrabbassi si annuncia cupamente il motivo I col suo demoniaco bussare. E quando cerca di imporsi con maggior forza induce i violini a una vivace reazione alla quale la settima diminuita unisce l'asprezza della malinconia e del fiero cipiglio. Ciò nonostante la crisi della lotta porta l'eroe a vincere la sorte, e dalle nubi grige del minore e dalle sue molteplici trasformazioni erompe come un raggio di sole il trionfo in maggiore [es. mus., bb. 94-101]. La scalata dei violini con gli accordi a piena orchestra è una manifestazione di gioia alla quale si sottomette persino il tema principale (I) nell'inversione al mi bemolle maggiore. Col proprio tema di combattimento che nella lotta lo ha avvolto con grida e sospiri il Maestro festeggia la vittoria alla conclusione della prima parte.³⁴

Sia pure con un linguaggio e punti di riferimento diversi da quelli dei commentatori precedentemente citati, anche Chop articola dunque un primo segmento, caratterizzato dall'alternarsi della melodia fra i diversi strumenti e dalla cellula base del motto ai bassi, un secondo definito dall'imporsi di quest'ultima e dalla vivace reazione dei violini che conduce a un terzo, chiaramente identificato da un esempio musicale.

Esposizione e riprese televisive

Prima di procedere oltre con l'Allegro con brio, vale la pena di soffermarsi sull'analisi dell'esposizione e distinguere quali fra le molte osservazioni riportate possano essere funzionali alla preparazione (e all'esame) di una ripresa televisiva. Si è detto come l'articolazione formale, e con essa anche la sottosegmentazione delle singole porzioni del brano, possa rispecchiarsi nel *découpage*; ma quali elementi di queste prime 124 battute possono fornire punti d'appoggio a chi prepara o realizza una ripresa? A titolo di confronto, può essere utile produrre una segmentazione alternativa, basata su elementi o tratti

³⁴ *Le nove sinfonie di Beethoven*, commento storico-musicale di M. Chop, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1953, pp. 114-15.

percettivamente emergenti nel senso già descritto nel capitolo precedente; idealmente, è la segmentazione dell'autore terzo (regista e/o consulente musicale), sottostante la predisposizione del piano delle riprese. L'organizzazione grafica rispecchia dunque quella di uno *shooting script*: la numerazione corrisponde ai possibili stacchi, dunque a possibili singole inquadrature, e agli elementi che possono determinare specifiche scelte di ripresa (movimenti di camera, cambiamenti di inquadratura, eccetera).

La lista segue passo passo la partitura e segmentazione è la più dettagliata possibile, dunque, *ipso facto*, non realistica: nessun regista, o almeno nessuna ordinaria produzione televisiva o di dvd, prevederebbe mai in pratica un numero così elevato di stacchi e inquadrature (a maggior ragione, all'inizio del primo tempo del brano, e dunque a volte dell'intera ripresa, quando è più cogente l'esigenza di tradurre mediaticamente il rituale concertistico); si tratta invece di una lista ampia di possibilità da tenere come sfondo sul quale le scelte operate dai singoli registi possano essere confrontate quali selezioni personali.

**Capitolo II, Tabella 2 - Possibili punti d'appoggio per la scelta delle inquadrature
(Allegro con brio, esposizione)**

	Battute	Descrizione	
1	bb. 1-2	Nota ripetuta. Corona. Motto (<i>m</i>).	[1a]
2	bb. 3-5	Ripetizione dello stesso modulo (variante)	[1b]
3	bb. 5/6	Cambiamento di dinamica (<i>ff-p</i>) e texture. Nuovo spazio sonoro.	
4	bb. 6-9	Staffetta: il motivo passa da uno all'altro (frammentazione): vl. II, v.la, vl. I.	[2a]
5	bb. 10-13	Ripetizione: staffetta (variante)	[2b]
6	bb. 14-17	Variazione dello schema: gioco di specchi	[2c]
7	bb. 18-21	Fine della frammentazione. Affermazione. Accordi. Ritorno a <i>f</i>	[2d]
8	bb. 21/22	Corona sulla pausa. Attesa. Sospensione.	
9	bb. 22-24	Motto. Versione più lunga. Tutti, <i>ff</i> .	[3]
10	bb. 24/25	Cambiamento di dinamica (<i>ff-p</i>) e texture.	
11	bb. 25-28	Staffetta: il motivo passa da uno all'altro (frammentazione): vl. I, vl. II, v.la, vc	[4a]
12	bb. 29-32	Ripetizione dello stesso modulo (variante ultima battuta).	[4b]
13	bb. 33-36	Variazione del modulo (pingpong). <i>Cresc.</i>	[5a]
14	bb. 37-43	Ascesa e intensificazione [acme b. 44]	[5b]
15	bb. 44-47	Discesa [arrivo b. 48]	[6a]
16	bb. 47-48	Timpani	[7a]
17	bb. 48-51	Ripetizione: discesa (variante)	[6b]
18	bb. 51-52	Timpani	[7b]
19	bb. 52-55	Ripetizione dello schema: discesa (variante) con timpani	[6c+7c]
20	b. 56	Arresto. Accordo punto finale del passaggio (bb. 22-56)	[8]
21	b. 57	Pausa	[9]
22	b. 58	Accordo isolato. Pausa.	[10]
23	bb. 59-62	Inserito dei corni.	[11]
24	bb. 63-66	Melodia (II tema), violini	[12a]
25	bb. 67-70	Melodia (II tema), clarinetti	[12b]
26	bb. 71-74	Melodia (II tema), flauti	[12c]
27	bb. 75-82	Melodia (II tema), variante (vl I). Progressione.	[12d]
28	bb. 83-94	Melodia (II tema), variante, ascesa, intensificazione (da <i>p</i> a <i>ff</i>) (disegno motto)	[12e]
29	b. 94	Culmine. Accordo <i>ff</i> .	
30	bb. 95-101	Discesa [arrivo b. 101]	[13a]
31	bb. 101-102	Bilanciamento	[13b]
32	bb. 103-108	Ripetizione: discesa [arrivo b. 108]	[13c]
33	b. 109	Nuovo bilanciamento.	[13d]
34	bb. 110-113	Staffetta-discesa (variante fiati).	[14a]
35	bb. 114-117	Ripetizione staffetta-discesa.	[14b]
36	bb. 120-122	Motto. Variante. Accordi conclusivi.	[14c]
37	bb. 123-124	Pausa. Sospensione.	

Questa artificiosa ipersegmentazione elenca trentasette stacchi possibili (per un frammento musicale che dura in genere circa un minuto e mezzo scarso), corrispondenti a quattordici elementi, molti dei quali sono segmenti brevissimi che vengono ripetuti, in qualche caso anche più di una volta. La ripetizione, anche variata ma riconoscibile all'ascolto, si offre naturalmente come spunto all'autore terzo che può scegliere di sottolinearla o di metterla decisamente in evidenza; il primo caso di ripetizione nell'Allegro con brio si trova già nelle primissime battute, con la cellula iniziale, l'idea fondamentale nei termini di Hoffmann (indicata qui in tabella con [1a]): essa costituisce un gesto musicale potente e la ripresa può isolarla come tale, inserendo un cambio di inquadratura prima della sua ripetizione, oppure privilegiare l'unità costituita dalla sua doppia enunciazione e marcare questa con uno stacco fra le battute 5 e 6. Il tema immediatamente successivo [2] è costruito sulla medesima cellula ripetuta e articolato in moduli di quattro battute, con la cellula che passa da un gruppo di strumenti all'altro, quasi in una staffetta: una ripresa che volesse mettere in risalto questa sorta di rincorsa potrebbe marcare quei passaggi con stacchi o movimenti di camera (separando dunque [2a], [2b] eccetera); ma naturalmente la scelta potrebbe invece essere quella di delimitare il blocco del tema, contrassegnandone l'inizio e la fine. Battuta 21 pone un problema a sé, ossia come trattare l'effetto di sospensione dato dalla corona posta sul sol dei violini primi, e naturalmente la successiva enunciazione della versione abbreviata del motto [3] può essere trattata in modi diversi, a seconda di ciò che si voglia privilegiare: enfatizzare l'effetto di sospensione già cominciato con b. 21 oppure sottolineare il ripresentarsi del potente gesto musicale dell'inizio.

La seconda parte del primo tema presenta dapprima una scansione analoga a quella già vista nella prima parte, con moduli di quattro battute basati sulla cellula fondamentale e un effetto di rincorsa prima ([4a] e [4b]) e di palleggio poi ([5a] e [5b]), e offre dunque analoghe scelte all'autore terzo; anche in questo caso si giunge a un culmine (b. 43) che ora, anziché condurre a un effetto di sospensione, avvia un movimento inverso e precipitoso di discesa [6], a sua volta articolato in un modulo di quattro battute che si ripete, variato, per tre

volte, fino ad approvare a un punto di arresto, marcato da un accordo (b. 56, [8]), seguito da una pausa e da un nuovo accordo isolato. In questo blocco entra in gioco uno di quegli elementi che abbiamo definito propriamente emergenti, una breve figura dei timpani che interviene a marcare la fine del primo modulo di quattro battute e separarlo dal successivo (bb. 47-48) e si ripresenta al termine del secondo (bb. 51-52), poi i timpani sostengono con una nota ribattuta il modulo successivo e partecipano al primo accordo (ma non al secondo): l'autore terzo può dunque visualizzare uno o tutti gli interventi dei timpani, con l'effetto aggiuntivo di produrre così ciò che, nella nostra libera appropriazione del termine di Chion, abbiamo chiamato un punto di sincronizzazione.

Il successivo inserto dei corni [11] è un esempio di segmento agevolmente, e forse opportunamente, isolabile incorniciando fra due stacchi un'inquadratura sugli strumenti (i soli che suonano in quel momento). L'elemento musicale seguente si presta invece come il caso, già menzionato nella catalogazione dei mezzi dell'approccio didascalico, in cui la telecamera può illustrare la figura in rapporto alla sfondo che qui si coniuga alla questione della ripetizione: la breve melodia di quattro battute che apre il secondo tema è, come diversi commentatori notavano, esposta dai violini [12a], successivamente dai clarinetti [12b], quindi dai flauti assieme ai violini [12c], e si presta dunque a una successione di tre inquadrature ravvicinate che mostrino via via gli strumenti che la enunciano. Giunge quindi il segmento che Hoffmann chiamava la continuazione del tema, caratterizzato dal movimento ascendente e da un'intensificazione dinamica, che possono essere tradotte visualmente con un unico e continuativo movimento di camera. Segue un tutti che offre pochi appigli per inquadrature strette o particolareggiate e offre dunque un'eccellente occasione per un totale o per un piano sul direttore, mentre i primi due moduli di quattro battute della codetta conclusiva, ben scanditi in tre battute in cui prevalgono i fiati e l'ultima in cui, viceversa, emergono gli archi potrebbe prestarsi a una traduzione visiva dell'effetto di botta e risposta mediante cambio di inquadrature.

Ricapitolando, la tabella costruita a partire dalle analisi musicologiche fornisce una griglia che chiarisce, ovviamente, la struttura del brano e in particolare, nella prospettiva di un ipotetico autore di riprese televisive, scandisce le cesure principali e gli elementi di simmetria fra le diverse parti del brano; come prevedibile, l'elencazione iperminuziosa degli elementi di superficie comprende alcuni elementi del tutto assenti dall'altra, ma è interessante notare come talvolta giunga a delimitare segmenti corrispondenti a quelli messi in evidenza nella prima tabella, definendoli però sulla base di alcuni tratti emergenti agevolmente visualizzabili in una ripresa, e come, sempre sulla base di quei tratti, produca sovente ciò che possiamo definire una sottosegmentazione delle parti distinte nella prima tabella.

Produrre una simile, artificiosa ipersegmentazione per il prosieguo del brano sarebbe tuttavia, oltre che stucchevole, poco proficuo ai fini della successiva analisi delle riprese; l'esperimento mostra anche come un'analisi musicologica dettagliata come quella svolta per l'esposizione dell'Allegro con brio, se può indubbiamente contribuire a una miglior comprensione del brano, è tuttavia fin troppo approfondita rispetto alle esigenze, decisamente più spicciole, di chi predisponga un piano delle riprese. Nel completare dunque l'analisi dell'Allegro con brio risulterà più funzionale limitarsi a mettere in evidenza la segmentazione corrispondente all'articolazione formale del brano che possa riflettersi nel *découpage* ed elencare, man mano che li si incontra, quegli elementi che abbiamo definito emergenti e ogni altro tratto che possa fornire un punto d'appoggio per la ripresa televisiva.

Sviluppo

Lo sviluppo può essere sommariamente diviso in due parti centrate rispettivamente sul primo e sul secondo tema. Ancora una volta, è innanzitutto Hoffmann a delinearne il percorso, mettendo in

luce anche l'articolazione interna di ciascuna delle due parti:³⁵ dopo la ripetizione del «tema principale», ossia del motto, una terza sopra e suonato da clarinetti e corni, seguono, rispettivamente in fa minore (bb. 129-43), do minore (bb. 144-51) e sol minore, le varie parti [Sätze] dell'esposizione, disposte e strumentate in modo diverso; Hoffmann si sofferma quindi sul tessuto del breve episodio [Zwischensatz] che segue (bb. 158-68), basato ancora una volta sull'iniziale frase di due battute esposta alternativamente da violini e strumenti a fiato, mentre i violoncelli (e le viole) suonano una figura che procede per moto contrario e i contrabbassi salgono, e che approda infine agli accordi a piena orchestra delle bb. 168-79 di cui riporta l'esempio musicale.³⁶ «Sono suoni di fronte ai quali il petto, oppresso e impaurito da presagi di enormità, lotta in cerca di aria; e come una forma amica che si muove attraverso le nubi, rischiarando e illuminando la notte fonda, entra ora un nuovo tema che era stato toccato solo, in mi bemolle maggiore, dai corni alla battuta 58 [recte 59] della prima sezione».³⁷ Hoffmann distingue in sostanza cinque sottosezioni nella prima parte dello sviluppo, fino all'ingresso del motto del secondo tema.

Vale la pena di menzionare una diversa articolazione di questa prima parte, in due soli blocchi, proposta da Reti, che innanzitutto individua un nuovo elemento tematico enunciato prima da viole e violoncelli (Ex. 275a, bb. 142-46) e poi dai violini (Ex. 275b, bb. 148-52):³⁸

³⁵ Hoffmann non usa la terminologia poi entrata in uso per articolare la forma sonata (esposizione, sviluppo eccetera), ma distingue ogni sezione [Theil] come prima, seconda eccetera.

³⁶ HOFFMANN, AMZ, cit., col. 638.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ RETI, *The Thematic Process in Music*, cit., p. 176.

Reti lo chiama *development theme*, poiché, spiega, nello sviluppo non si limita a farsi sentire, ma svolge poi un ruolo importante, tanto da divenire «il tratto fondamentale che tiene legate molte delle enunciazioni successive».³⁹ La parte seguente dello sviluppo, sempre secondo l'analisi di Reti, che non suggerisce alcuna ulteriore ripartizione del blocco precedente, presenta «un'immagine pressoché unica nella letteratura sinfonica», con l'infuriare di una figura che sfocia in «blocchi massicci di dirompenti accordi *fortissimo* separati da pause repentine»; qui la segmentazione è conforme a quella tracciata da Hoffmann, con l'infuriare delle battute 158-68 che corrisponde allo *Zwischensaft* e i massicci blocchi di accordi (bb. 168-79) che altro non sono che i «suoni di fronte ai quali il petto, oppresso e impaurito da presagi di enormità, lotta in cerca di aria».⁴⁰

Giunge quindi la «forma amica che si muove attraverso le nubi» (il motto del secondo tema) e, seguendo ancora Hoffmann: «i violini all'ottava suonano questo tema prima in sol maggiore e poi in do maggiore mentre i bassi eseguono una figura discendente che ricorda in un certo modo la frase del tutti a b. 44. [ES] I fiati riprendono lo stesso tema *fortissimo* in fa minore, ma dopo tre battute gli archi si impadroniscono delle ultime due battute, alternandosi poi con i fiati nel ripeterle altre cinque volte, seguite da un'ulteriore alternanza di singoli accordi in un progressivo *diminuendo*».⁴¹ Di quella serie di accordi (bb. 210-17), Hoffmann esamina minuziosamente il percorso armonico e sottolinea come l'ultimo di essi (da b. 221), suonato via via sempre più delicatamente produca un effetto misterioso e sinistro, interrotto bruscamente dall'esplosione di «un tema in sol maggiore quasi identico a quello introdotto quarantuno battute prima, all'unisono salvo che per flauto e tromba che rimangono stabilmente sulla dominante Re».⁴² Il precedente di quarantuno battute prima è ciò che Hoffmann aveva descritto poc'anzi come la forma amica che si

³⁹ *Ivi*, p. 177.

⁴⁰ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 638.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, col. 639.

muove attraverso le nubi a rischiarare la notte e che nella mappa elaborata per questo lavoro è definito come inserto dei corni (*c*); il tema che interviene in questo punto dello sviluppo (bb. 228-32) ne costituisce una variante, come suggerisce Hoffmann.⁴³ Dopo sole tre battute, tuttavia, il tema è interrotto dall'accordo di settima diminuita ripetuto *pianissimo* per sette volte (bb. 233-39), ancora in un'alternanza fra legni da un lato e archi e corni dall'altro; l'idea principale è poi riproposta dapprima da archi gravi, corni e fagotti, quindi dagli altri strumenti all'unisono: «i bassi e le parti superiori procedono così in imitazione per cinque battute, si uniscono per altre tre e poi, alla battuta successiva, l'intera orchestra con trombe e timpani entra con il tema principale nella sua forma originaria».⁴⁴

Il suo grande impatto espressivo fa sì che quest'episodio sia quasi immancabilmente, se non descritto, almeno menzionato, spesso semplicemente come il «famoso *diminuendo*». La derivazione del modulo di due battute, su cui questo episodio è costruito, dall'intervallo di seconda che sta al centro dell'inserto dei corni è rilevata, oltre che da Hoffmann, anche da diversi altri commentatori⁴⁵ fra i quali Barry Cooper, che nella sua recente monografia beethoveniana descrive come questa riduzione del secondo tema dapprima a due accordi (bb. 196 e segg) e poi a uno solo (bb. 210 e segg) rappresenti il punto estremo del processo di frammentazione caratteristico degli sviluppi beethoveniani, perché «although only a single chord remains, it is still unmistakable motivic and continues to be developed»;⁴⁶ anche Apthorp sottolinea, in una prospettiva leggermente diversa, la tipicità del procedimento:

⁴³ Nel prospettino già citato, Schenker cataloga questo frammento, così come le sue successive apparizioni (in diverse tonalità) come seconda versione della forma iniziale del motto, colla quale condivide l'essere costituito da due intervalli di terza, laddove l'inserto dei corni ha le quinte; a renderlo invece somigliante a quest'ultimo è il fatto che la nota ripetuta si presenta solo all'inizio, un tratto che è forse più immediatamente rilevante per l'ascolto.

⁴⁴ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 639.

⁴⁵ Vedi, per esempio, SCHENKER, *Der Tonwille*, cit., p. 26, e TOVEY, *Essays in Musical Analysis*, cit., p. 55.

⁴⁶ B. COOPER, *Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 183.

Toward the end, the initial figure of the second theme – which, as will be remembered, is but another version of that of the first – comes in for a brief contrapuntal elaboration, which is followed by the characteristically Beethovenian “moment of exhaustion”, the working out gradually dying away in mysterious, unearthly antiphonal harmonies between the strings and the woodwinds.⁴⁷

La potenza di quest’episodio, che delimita un segmento temporale e un clima espressivo distinti dall’andamento incalzante che caratterizza gran parte del brano, sono stati sottolineati più volte: «écoutez – scrive per esempio Berlioz nel suo stile immaginifico e appassionato – ces hoquets de l’orchestre, ces accords dialogués entre les instruments à vent et les instruments à cordes, qui vont et viennent en s’affaiblissant toujours, comme la respiration pénible d’un mourant, puis font place à une phrase pleine de violence, où l’orchestre semble se relever, ranimé par un éclair de fureur; voyez cette masse frémissante hésiter un instant et se précipiter ensuite toute entière, divisées en deux unissons ardents comme deux ruisseaux de lave».⁴⁸ Ben isolabile, dunque, dal flusso complessivo, l’episodio è tuttavia, come abbiamo visto, strettamente connesso a ciò che precede tramite la derivazione dal motto del secondo tema esposto poco prima, ma si lega anche strutturalmente, come mette in evidenza Maurizio Giani, a ciò che segue:

Si tratta di una vera e propria *enclave* metrica, in cui il rimbalzare tra archi e fiati di incisi di due battute ciascuno, ridotti poi a una battuta, produce senza variazioni di metronomo un senso di stasi eccezionale. Beethoven ha però troppo forte il senso della grande forma per allentarne le maglie: l’episodio funge infatti da esteso *Auftakt* alla ripresa, e contiene una sottile quanto decisiva sfasatura ritmica, grazie alla quale si produce, tra le bb. 208 e 209 uno spostamento quasi inavvertibile del tempo forte: questa sfasatura, unita al moto dell’armonia, contribuisce a creare un clima di

⁴⁷ APTHORP, «Symphony No. 5», cit., pp. 570-71.

⁴⁸ H. BERLIOZ, *A travers chants*, édité par L. Guichard, Paris, Gründ, 1971, p. 51.

sospensione e di attesa, che rende tanto più dirompente il ritorno della tonica e del motto iniziale.⁴⁹

Ricapitolando, abbiamo dunque, nello sviluppo, una divisione in due parti, simmetricamente introdotte dai due motti di primo e secondo tema, molto diversi fra loro però dal punto di vista delle riprese televisive; il primo è preceduto da una cesura forte, contrassegnata da quasi tre battute di pausa: è dunque facilmente isolabile visualmente come elemento a sé, a differenza dell'altro che scaturisce invece inaspettatamente dalla serie di accordi. Le cinquanta battute della prima parte possono essere ulteriormente ripartite in diversi modi; aldilà di ogni valutazione sulla sua rilevanza costruttiva, il tema che Reti chiama dello sviluppo ha, pur nella sua brevità, un'innegabile evidenza plastica ed espressiva, probabilmente dovuta allo slancio ascendente, al crescendo e alla legatura che gli conferiscono un'intensa cantabilità; ha dunque alcuni caratteri che lo rendono un elemento musicale emergente e tuttavia non è inequivocabilmente traducibile in immagini: un'inquadratura sui violini lo illustra, letteralmente, ma forse non lo rende propriamente visibile nella sua emergenza, cosa cui forse si presta meglio l'immagine del direttore e del suo gesto. Il blocco successivo, a partire da b. 148, è imperniato su una breve figura ascendente affidata alternativamente a violini primi e secondi (con i corni che rintoccano la cellula ritmica fondamentale) e fiati, ma è un avvicinarsi molto serrato, a ogni battuta, e risulterebbe faticoso per lo spettatore se fosse tradotto in una corrispondente alternanza di inquadrature; si presta dunque più facilmente a un'unica inquadratura ampia sugli strumenti oppure sul direttore, salvo che si voglia riservare quest'ultimo per la successiva successione di accordi ribattuti. Un'alternanza di inquadrature è invece praticabile per il lungo episodio del *diminuendo*, con gli accordi scanditi ora dagli archi, ora dai fiati.

⁴⁹ GIANI, «Lo sguardo di Euridice», cit., p. 110.

Ripresa

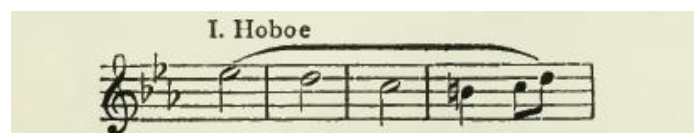
Per l'inizio della ripresa si pone un problema analogo a quello del secondo motto nello sviluppo, poiché il fatidico ta-ta-ta che si arresta bruscamente sulla corona è l'ultimo di una serie: difficile, e forse controproducente, marcare dunque la cesura formale con un cambio di inquadratura. Per quanto concerne la terza sezione, Hoffmann si limita ad annotare che intervengono alcune differenze rispetto all'esposizione e che il secondo tema, originariamente in mi bemolle maggiore, torna qui in do maggiore e conduce a una conclusione «giubilante» nella medesima tonalità;⁵⁰ non fa alcun cenno a un elemento musicale che ha invece un considerevole rilievo, soprattutto espressivo, e che interviene in conclusione del primo blocco di quattro per quattro battute (bb. 253-68) che seguono il motto e riproducono con alcune varianti le bb. 6-21 dell'inizio: il frammento si arresta, in entrambi i casi, su un accordo a piena orchestra che per tutti gli strumenti salvo uno ha la durata di un quarto; a b. 21 l'eccezione riguardava i violini, alcuni dei quali suonavano un sol di due quarti con corona, mentre a b. 268 il sol lungo e coronato si trova all'oboe ed è seguito da un brevissima cadenza scritta e indicata con *Adagio*. È un momento non solo intensamente poetico, ma in cui si ribaltano provvisoriamente i pesi dell'esecuzione poiché, nel silenzio generale, l'esecutore all'oboe diviene protagonista. Come nota Giani, «in questa nuova stasi, il timbro solistico sembra materializzare per qualche istante la "voce" del fantasmagorico soggetto protagonista del primo movimento; non per caso la cadenza ha sempre ricevuto particolari attenzioni dai direttori legati alla tradizione romantica, come Wilhelm Furtwängler e Willem Mengelberg (mentre Sergiu Celibidache, ostile a troppo scoperte concezioni narratologiche, la intendeva in termini assoluti come una "pausa strutturata" nel flusso generale)».⁵¹

È chiaro che la ripresa televisiva non può coi propri mezzi tradurre visualmente letture narrativizzanti né metafore quali quelle hoffmanniane già citate, dal petto oppresso alla forma amica, ma il farsi protagonista dell'oboe è, aldilà di ogni interpretazione che se voglia o possa dare, un puro e semplice fatto esecutivo e la scelta di ripresa è

⁵⁰ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 639.

⁵¹ GIANI, «Lo sguardo di Euridice», cit., p. 111.

quasi obbligata: il primo piano sullo strumento che, solo, suona. È invece un'osservazione di Weingartner che può fornire all'autore terzo un suggerimento utile ai fini dell'inquadratura: «la cadenza del primo oboe assume il suo pieno significato se non solo questa battuta, ma l'intero passaggio che la precede da [b. 55] è inteso come un assolo. Questa parte dunque, a partire dalla suddetta battuta, deve essere posta in evidenza e il resto dell'orchestra suonare con una certa discrezione. Direttore e orchestra devono badare attentamente al fatto che il crescendo entra qui più tardi che nel passaggio corrispondente della prima parte, il che è particolarmente importante in modo da mettere decisamente in rilievo le seguenti battute [bb. 262-65]»: ⁵²



La cadenza dell'oboe, nota ancora Giani, sostituisce «la seconda enunciazione del motto (che sarebbe stata inutilmente pedante dopo l'eruzione a piena orchestra di poche battute prima)»; ⁵³ la seconda parte del primo tema procede poi in maniera sostanzialmente corrispondente all'esposizione (con solo una diversa proporzione fra ripresa del tema, qui abbreviata a sette battute contro le dodici dell'esposizione, e ciò che Hoffmann descriveva come episodio in ascesa, qui esteso a dodici battute contro le sette di prima), mentre la partitura prescrive una variante molto significativa sul piano dell'emergenza per ciò che abbiamo chiamato secondo motto (o motto del secondo tema), ma anche inserto dei corni, che giunge da b. 303: non ai corni è affidato nella ripresa, bensì ai fagotti e tuttavia in molte esecuzioni questi non compaiono affatto e l'inserto è suonato proprio dai corni. Secondo Weingartner, la sostituzione dei corni con i fagotti era solo un modo per aggirare una difficoltà materiale: «Beethoven non poteva affidarlo ai corni in mi bemolle perché non poteva usare suoni

⁵² WEINGARTNER, *Ratschläge*, cit., p. 69.

⁵³ GIANI, «Lo sguardo di Euridice», cit., p. 111.

chiusi in un passaggio così potente e luminoso. Non c'era tempo per una trasposizione ed evidentemente non era disposto ad aggiungere un secondo paio di corni solo per queste poche battute. Non c'era dunque altra via d'uscita che ricorrere ai fagotti. L'effetto che producono, tuttavia, se confrontato con l'idea che ricaviamo da questo passaggio come appare nella prima parte, è deplorabile, anzi addirittura comico. Suona come se un pagliaccio fosse entrato nel concilio degli dei. [...] C'è una sola modifica radicale che può essere apportata [...] ed è sostituire i fagotti con i corni, come lo stesso Beethoven avrebbe fatto se avesse avuto a disposizione i nostri strumenti».⁵⁴

La prima parte del secondo tema è nella ripresa leggermente dilatata rispetto all'esposizione (al blocco delle bb. 63-93 corrispondono qui le bb. 307-345) e strumentata diversamente, con una più marcata incidenza dell'avvicinarsi fra gruppi strumentali diversi: le tre enunciazioni del frammento melodico iniziale qui diventano quattro e sono affidate a violini primi e flauti in un'alternanza che poi prosegue per moduli abbreviati (due in luogo di quattro battute) finché violini secondi e viole si uniscono ai primi per il crescendo, cui poi si uniranno i fiati, che conduce all'accordo ff di b. 346 (corrispondente a b. 94).⁵⁵ La seconda parte del secondo tema e la codetta riproducono abbastanza fedelmente i loro corrispettivi nell'esposizione, salvo che per la chiusa della codetta che ora sfocia, direttamente e repentinamente, nella coda conclusiva.

Coda

Dell'eccezionalità di una coda di queste proporzioni, più lunga cioè delle sezioni che la precedono, si è detto;⁵⁶ ne consegue, come nota Giani, che «già nell'Allegro con brio si assiste [...] allo spostamento del baricentro verso la chiusa, che caratterizza la sinfonia nel suo

⁵⁴ WEINGARTNER, *Ratschläge*, cit., p. 71.

⁵⁵ C'è qui, secondo Tovey, «a bitter note that was not in the original statement» (*Essays in Musical Analysis*, cit., p. 56).

⁵⁶ Sulla forma della coda come possibile «secondo sviluppo» vedi C. DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, ed. it. *Beethoven e il suo tempo*, tr. L. Dallapiccola, Torino, EDT, 1990, pp. 118-19.

complesso».⁵⁷ Lo snodo fra ripresa e coda produce un effetto di sorpresa attraverso uno scarto fra l'aspettativa creata e ciò che in effetti arriva giocato, come già prima nel brano, sull'idea fondamentale; se in precedenza un'incalzante serie di accordi si arrestava all'improvviso col manifestarsi del motto, ora la cellula ritmica con le tre note ribattute più una si ripete per tre volte a piena orchestra, e per le prime due è seguita da una pausa: ci si aspetta, e non solo per il ricordo dell'analogo passo nell'esposizione, che la terza (che inizia a b. 374) termini con un'enfatica nota lunga, invece arriva subito un nuovo enunciato della stessa cellula ai soli fiati, poi agli archi, poi ai fiati e via scorrendo, così che l'atteso arresto arriva solo a b. 386; l'effetto di sottrazione è accresciuto dal fatto che, per dirla con Hoffmann, «dalla giubilante chiusa in do maggiore della ripresa la musica vira al fa minore».⁵⁸

Qui la musica rimane per una prima sottosezione della coda, interamente costruita sull'idea fondamentale e possiamo seguire ancora una volta l'analisi che Hoffmann: dopo il già menzionato arresto di b. 386, clarinetti, fagotti e corni suonano piano un'imitazione dell'idea principale (bb. 387-88), seguita da una battuta di silenzio, sei battute di un accordo a piena orchestra e una nuova imitazione, ora enunciata da tutti i fiati (eccetto i corni, bb. 396-97); viole, violoncelli e fagotti ripropongono quindi «un tema che era già stato udito in precedenza, nella seconda sezione, in sol maggiore, mentre due battute più tardi i violini entrano all'unisono con un nuovo controsoggetto [*Gegensatz*]».⁵⁹ Il tema in questione (bb. 398-401) è una variante dell'inserito dei corni (per il quale evidentemente Hoffmann non trovava una definizione specifica, se già nel contesto dello sviluppo, come abbiamo visto, lo identificava riferendosi a un passo precedente) di cui all'ascolto sono riconoscibili in effetti solo le prime due battute (le tre crome ribattute e la prima minima) perché non appena entra, da b. 400, lo slanciato disegno ascendente che Hoffmann chiama controsoggetto, i due formano un agglomerato sonoro con una fisionomia propria e inedita (indicato nella mappa come variante di B),

⁵⁷ GIANI, «Lo sguardo di Euridice», cit., 110.

⁵⁸ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 640.

⁵⁹ *Ibid.*

che si prolunga in una serie di quartine di crome fino a b. 422. Per l'episodio successivo, a partire da b. 423, Hoffmann offre una succinta descrizione tecnica che conclude poi con una nuova immagine poetica: un frammento melodico che, secondo la descrizione dell'autore, è apparentato col tema che iniziava a b. 71 (*recte* 72) è proposto dai violini (e dalle viole),⁶⁰ dapprima soli, poi (da tutti gli archi) in alternanza con gli strumenti a fiato (da b. 440); l'avvicendamento si fa via via più stretto, da due battute a una e infine a mezza. «È una spinta incalzante – un fiume che si gonfia le cui onde si frangono ogni volta più in alto – finché, a ventiquattro battute dalla fine, ritorna l'inizio dell'Allegro. Segue un pedale sopra il quale viene imitato il tema principale e infine il movimento giunge a una poderosa conclusione».⁶¹

Sono pochi gli elementi emergenti che si possono enucleare nella coda: senza dubbio, le due «imitazioni dell'idea principale» menzionate da Hoffmann sono ben isolate e distinte dal flusso dalle pause che le incorniciano e costituiscono un marcato restringimento della fonte sonora che potrebbe tradursi in un cambio da un'inquadratura ampia a un piano medio su clarinetti, fagotti e corni alle bb. 387-88 e su viole e violoncelli 398-99; per il successivo disegno dei violini (che Hoffmann chiama *controsoggetto*) valgono le considerazioni già fatte per il tema che Reti chiama dello sviluppo: si può optare per la semplice illustrazione, ma forse l'inquadratura sul gesto del direttore può risultare più efficace nel tradurre visivamente lo slancio espressivo del passo. Il tema nuovo e imparentato con la parte melodica del secondo è fortemente caratterizzato, come osserva Reti (vedi nota 61), dai tratti della marcia e da un'accentuazione marcata e regolare, che potrebbero essere resi più evidente da un'inquadratura statica per la prima parte, fino a b. 440, mentre il seguito, caratterizzato dall'alternarsi di fiati e archi ogni due battute offre il destro per una corrispondente alternanza di inquadrature.

⁶⁰ Anche Reti vede in questo frammento una parentela con la melodia del secondo tema, ma rimanda a battute diverse: «nella coda entra un nuovo tema, o, per essere precisi, una nuova versione di una parte del secondo tema dell'Allegro [riferimento a un precedente esempio contenente le bb. 75-84], ora sagomato con gli accenti simmetrici e giubilanti di una marcia vittoriosa», *The Thematic Process in Music*, cit., pp. 182-83.

⁶¹ HOFFMANN, *AMZ*, cit., col. 640.

Quest'itinerario attraverso l'Allegro con brio serve dunque ad allineare gli elementi che potrebbero fornire punti d'appoggio all'autore terzo. L'intento è disporre di una mappa funzionale all'esame di riprese realmente effettuate e non produrre una qualsivoglia simulazione di un piano delle riprese: è ben più interessante, infatti, con la consapevolezza acquisita attraverso questo esperimento di quanto ampio sia il ventaglio delle possibilità in gioco, ricavare a posteriori, dalle riprese stesse, la lista delle scelte effettivamente attuate nei singoli casi ed esaminarle criticamente.

Capitolo III

Gli esordi.

Arturo Toscanini e la televisione americana

Un grande vecchio. La figura stagliata su uno sfondo quasi buio. Lo sguardo severo, intenso. È l'immagine con cui inizia la ripresa televisiva della Quinta Sinfonia che Arturo Toscanini diresse il 22 marzo 1952 alla Carnegie Hall di New York con la NBC Symphony Orchestra.

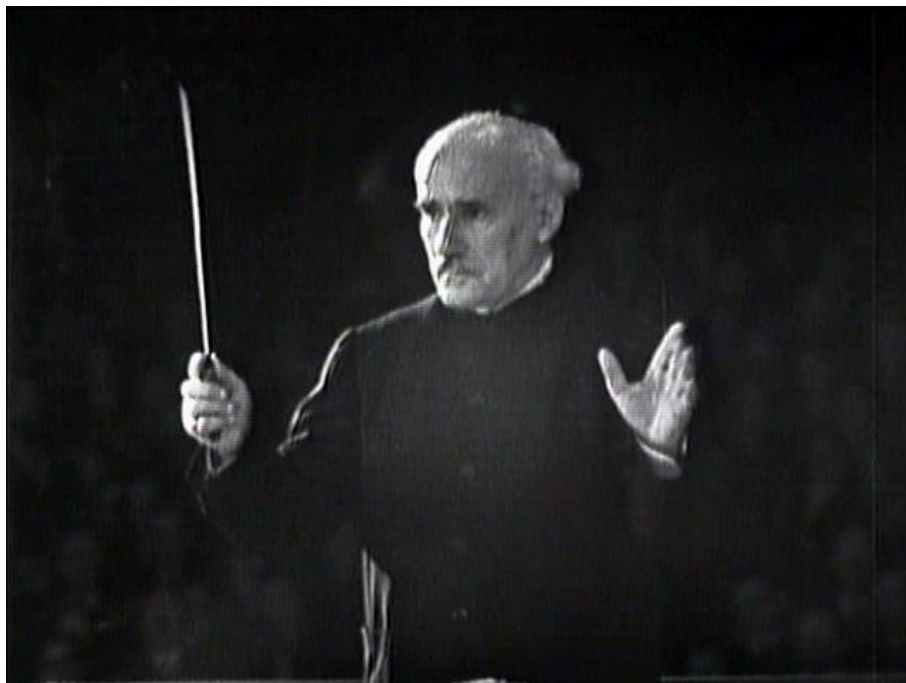
Bianco e nero, ovviamente. Non si tratta di una scelta stilistica: nel 1952 il colore era ormai comune al cinema, ma non ancora accessibile al più giovane mezzo televisivo. Per il pubblico di allora, il bianco e nero passava inosservato; per noi oggi è subito un indicatore temporale: questa ripresa è «antica». Contribuiscono a collocarla nel passato e in particolare agli esordi dell'era televisiva anche altri elementi, percepibili (benché forse non in modo pienamente consapevole) anche dallo spettatore comune, come le luci, il tipo di inquadrature, la grana dell'immagine.

Toscanini riempie lo spazio, è lo spazio, è tutto ciò che vediamo. Il bianco e il nero sono più presenti di ogni sfumatura intermedia: di nero (o di un colore che appare nero nelle riprese) è vestito interamente Toscanini, con una giacca attillata, abbottonata fino al colletto rigido che ne lascia affiorare un secondo, una sottile linea bianca, luminosa. È il solo elemento che emerge chiaro dal buio circostante, assieme al viso, alle mani, alla bacchetta di Toscanini, tutti quasi sbalzati fuori nel loro luore dal piano dell'immagine scura.

La luce proviene dal lato sinistro dello schermo, diretta e potente illumina il lato destro del direttore, staglia nettamente il suo profilo, o meglio il suo viso e le sue mani, sull'oscurità intorno, nella quale solo con determinazione si possono distinguere alcuni particolari, le teste degli spettatori; ma non è che uno sfondo vago, che non si dovrebbe forse neppure notare. Consapevolmente non si notano neppure i

dettagli del colletto, della giacca, che senz'altro cooperano però a costruire quell'immagine intensa e severa.

La severità sembra essere un tratto cruciale in cui si corrispondono il soggetto e l'immagine: Toscanini non sorride mai. Non c'è nulla di ammiccante e neppure di amichevole nel suo rivolgersi ai musicisti; il gesto è perentorio e preciso, l'espressione grave, austera, lo sguardo acuto e penetrante in occhi che appaiono tanto più scuri nel contrasto con la luminosità del volto e della chioma canuta.



Quest'immagine compare nella prima inquadratura e occupa poi, con alcune piccole varianti, buona parte di una ripresa che per lo spettatore odierno è singolarmente sobria e statica, e tuttavia capace di catturare l'attenzione ed emozionare proprio nel rigore, nell'assenza apparente di ogni elemento accattivante. Ciò che noi vi leggiamo oggi non è però solo il portato della distanza temporale o della sovrapposizione di abitudini di fruizione ormai molto diverse da quelle dei telespettatori a cui la trasmissione fu originariamente destinata (per dirla con Umberto

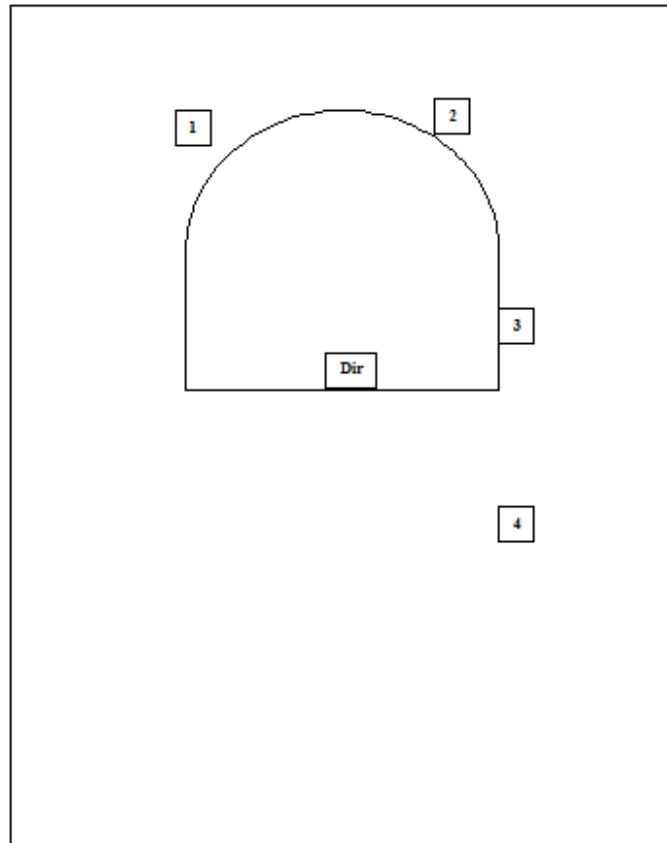
Eco, non si tratta di una «decodifica aberrante»): parte di quella severità, di quel contrasto marcato sono stati, come vedremo, attentamente pianificati. È proprio questo, oltre alla presenza di un interprete della statura di Arturo Toscanini all'apogeo della sua carriera e al fatto che la ripresa risale agli esordi della musica in televisione, un elemento che rende questa versione della Quinta particolarmente interessante ai fini della ricerca. Questo capitolo è dunque interamente dedicato a una disamina dettagliata di quella ripresa, articolata, per dirla con metafore attinenti, in due sequenze: una prima che mantiene il fuoco stretto sulla sua costruzione materiale e una seconda che allarga il campo al contesto culturale in cui essa fu realizzata.

La prima parte di questa disamina poggia sui criteri e gli elementi descritti nei due capitoli precedenti e fornisce qui la prima applicazione di un procedimento d'indagine elaborato *ad hoc* che sarà poi usato anche per altre riprese nei capitoli successivi. Questo procedimento comprende una ricostruzione ipotetica, a partire dalla registrazione che è giunta fino a noi, dell'impianto delle riprese (principalmente il numero e la posizione delle telecamere impiegate) e l'analisi di ogni singolo stacco della ripresa in base ad alcuni elementi tecnici - la telecamera impiegata, il tipo di inquadratura, i movimenti di camera, il contenuto dell'immagine - e alla relazione volta a volta istituita col testo musicale. L'analisi è svolta in maniera discorsiva ed è completata da due tabelle che figurano in appendice al capitolo: Tabella 1 contiene la lista completa di stacchi, inquadrature e movimenti di camera, durate, corrispondenti numeri di battute dell'intera ripresa; Tabella 2 si riferisce invece al solo Allegro con brio e mostra graficamente, partendo da una versione ridotta della tabella del movimento già usata per accompagnarne l'analisi nel secondo capitolo, la posizione degli stacchi in rapporto alla struttura formale del brano.

La ripresa

Nella ripresa televisiva di questo concerto operano quattro camere, due delle quali in posizione centrale entro lo spazio

dell'orchestra, alle spalle dei musicisti; una terza camera è sistemata sul lato destro dell'orchestra, una quarta è esterna al palco e, presumibilmente, su una balconata, in ogni caso in una posizione rialzata rispetto alle altre.



PIANTA DELLE RIPRESE - TOSCANINI, NBC, 1952

Le prime due camere (che indico convenzionalmente con [1] e [2]) sono disposte in maniera tale da riprendere il direttore l'una leggermente da sinistra (dove è posizionata la telecamera rispetto al punto di vista dello spettatore in sala illustrato nella pianta delle riprese sopra riportata; nell'immagine la prospettiva risulta ovviamente rovesciata), l'altra appena da destra; le inquadrature possibili (o almeno quelle usate in questa ripresa) vanno da un ampio mezzo busto, quasi un piano americano (camera 2), al primo piano sul volto di Toscanini.

Camera 1



L'inquadratura più larga di camera 1

L'inquadratura più stretta di camera 1

Camera 2



L'inquadratura più larga di camera 2

L'inquadratura più stretta di camera 2

Nessuna delle due inquadra mai altro che il direttore, alle spalle del quale si intravedono a malapena il pubblico e le barre che proteggono i tre lati del podio.

Nelle immagini delle altre due camere entrano invece anche gli strumentisti, inquadrati perlopiù in gruppo insieme a Toscanini. La [3] riprende il direttore di profilo che emerge da un mare di teste e archetti; gli strumenti e l'atto esecutivo non sono mai realmente visibili,

la loro presenza nell'immagine accresce l'elemento emozionale più che informare o descrivere qualcosa che non sia Toscanini: ci mostra il direttore in mezzo alla sua orchestra, talvolta da una distanza che privilegia l'assieme, talvolta avvicinandosi fino a rendere la presenza dei musicisti quasi un alone attorno alla figura centrale. In pochi casi, la camera è usata per un primo piano del direttore di profilo.

Camera 3



Campo lungo, camera 3



Campo medio, camera 3



Piano medio Toscanini, camera 3



Primo piano Toscanini, camera 3

L'ultima camera è la sola che offra una visione d'insieme dell'orchestra e che si spinga fino all'inquadratura di un ristretto gruppo di esecutori, abbandonando l'immagine del direttore; è la sola dunque che, mostrando il singolo strumento impegnato in un certo passaggio, svolge una funzione che possiamo definire «didascalica» o

informativa rispetto al testo musicale e alla sua realizzazione sonora; è inoltre la sola che fornisce informazioni al telespettatore che voglia vedere come è disposta l'orchestra. La varietà delle inquadrature usate è maggiore rispetto alle altre camere: si va dal campo lungo dall'alto che include quasi l'intero palco fino al primo piano su alcuni dei legni, passando per alcuni gradi intermedi.

Camera 4



Campo lungo, camera 4



Campo medio, camera 4



Campo medio, camera 4



Piano medio, camera 4

Nelle inquadrature più larghe di camera 4, chi è interessato a esaminare la ripresa televisiva può scorgere sullo sfondo una telecamera, la [1], opportunamente mascherata da un drappo:

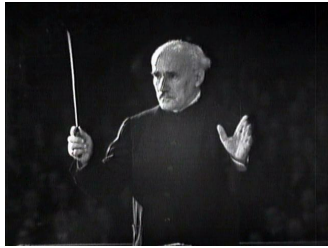


Totale di camera 4 (usato solo per gli applausi finali)

L'intera ripresa della Quinta Sinfonia è costruita alternando queste inquadrature, senza alcun effetto o movimento di camera. Per una durata totale di 28' 05" gli stacchi sono quarantadue, nemmeno due al minuto, e le inquadrature durano da un minimo di quattordici secondi a un massimo di un minuto e trentaquattro secondi (vedi Tabella 1 in appendice al capitolo).

I movimento, Allegro con brio

A colpo d'occhio, la sequenza delle inquadrature usate nel primo movimento offre in sé una rudimentale organizzazione formale, quasi una sorta di piccola narrazione: si inizia con l'immagine descritta all'inizio del capitolo, potente e severa di Toscanini solo, lo si ritrova poco dopo sempre ben profilato ma immerso ora nel suo elemento e successivamente si vede infine l'intera macchina sonora.



Stacco 1



Stacco 2



Stacco 3

Inizia quindi un percorso a ritroso, che ci riconduce, attraverso le inquadrature di Toscanini di profilo circondato dagli archi e poi solo a mezzo busto, questa volta da sinistra (camera 2), all'immagine iniziale, per poi concludere con un primo piano sul volto del direttore.



Stacco 4



Stacco 5



Stacco 6



Stacco 7

Le ultime due inquadrature sono rispettivamente la più lunga e la più breve del movimento (e, quest'ultima, anche dell'intera sinfonia) che, per una durata complessiva di 5' 44", comprende in tutto sette stacchi e dunque sei cambi di inquadratura.¹ Di questi, uno è in perfetta coincidenza con una cesura formale: il passaggio all'immagine dell'intera orchestra offerta dall'alto dalla camera 4 (stacco 3) cade nel silenzio fra battuta 124 e 125, là dove cioè inizia lo sviluppo (vedi Tabella 2, in appendice al capitolo).

Altri due cambiamenti di inquadratura sembrano corrispondere alla segmentazione del brano secondo il modello tradizionale della forma-sonata, intervenendo a separarne due sezioni pur essendo posizionati a qualche battuta dalla cesura vera e propria. Il primo di

¹ Non è questa la durata esatta della musica, bensì dell'estratto video che include anche i momenti di silenzio che precedono l'attacco e seguono la fine del brano.

questi si trova nell'esposizione, dove l'austera immagine iniziale del direttore campeggia per tutta l'enunciazione del primo tema (battute 1-58) e rimane durante il richiamo del corno (bb. 59-62) che dà l'avvio al secondo tema; l'immagine cambia solo con l'ingresso della frase dei violini (stacco 2).

L'altro stacco prossimo a una cesura formale arriva al termine dello sviluppo, quando il ritorno sul mezzo busto di Toscanini segna il passaggio alla sezione successiva; la ripresa in effetti inizia propriamente a battuta 248, ma il taglio (stacco 5) cade fra battuta 252 e battuta 253, ossia al termine della riproposta a piena orchestra del motivo principale del brano. In questo secondo caso, la scelta di non far cadere il cambio di inquadratura in perfetta coincidenza con la cesura formale è più che legittima, forse obbligata: le ultime battute dello sviluppo sono costruite sulla stessa cellula ritmico-melodica del motivo principale che viene suonata dapprima in un gioco imitativo fra strumenti gravi e acuti e in seguito dall'orchestra unita; la prima enunciazione del motivo dunque, sia pur differenziata mediante l'ingresso di trombe e timpani, giunge in piena continuità con ciò che precede e un cambio di inquadratura a battuta 248 risulterebbe probabilmente sconcertante in una ripresa così parca di tagli.

Vale invece la pena di soffermarsi brevemente sull'altro caso, ossia il cambio di inquadratura che separa primo e secondo tema nell'esposizione: abbiamo visto nel secondo capitolo come il breve richiamo del corno costituisca di fatto un elemento di transizione fra le due sezioni, particolarmente efficace poiché è al tempo stesso una sorta di eco conclusiva del primo tema, del quale riprende, sia pur variata, la cellula ritmico-melodica iniziale, e l'esordio del secondo tema, del quale introduce la tonalità, mi bemolle maggiore. E si è detto come sia per questi tratti, sia perché è preceduto e seguito da pause che lo separano nettamente da ciò che viene prima e ciò che viene poi, questo breve inserto si presti a essere introdotto come anche a essere concluso da un netto cambio di inquadratura: poiché i corni qui suonano soli, la scelta registica più semplice è proprio di incorniciarlo fra due cambi, mostrando per quelle quattro battute il dettaglio degli strumenti.

Nella ripresa toscaniniana ciò non accade, il che è coerente con una scelta stilistica di estrema parsimonia nell'uso di tagli e

inquadrature che si ritrova in tutta questa versione televisiva della Quinta Sinfonia e di cui questo passaggio offre allo spettatore il primo indizio. In teoria, il regista potrebbe qui non cambiare affatto e andare filato alla fine dell'esposizione, ma la differenza di carattere fra i due temi e la presenza di un elemento che con tale evidenza marca un cambiamento renderebbero goffa e pesante la continuità dell'immagine; egli deve dunque decidere se cambiare inquadratura a battuta 59 oppure a battuta 62. La scelta anche in questo caso diviene obbligata per ragioni di coerenza con l'impostazione stilistica complessiva; la nuova immagine infatti si distingue dalla precedente perché include gli archi e passare su di essa mentre questi non suonano sarebbe un errore di linguaggio visivo, sconcertante per lo spettatore, tanto più perché si passerebbe contestualmente da una visione chiara del gesto direttoriale a una resa meno incisiva dalla distanza: una volta deciso di rinunciare a mostrare il dettaglio dei corni, il cambio di inquadratura funziona meglio dove il regista lo situa, ovvero nel momento in cui assieme all'immagine rientra anche il suono degli archi, e dei violini in particolare, che per pochi istanti aveva abbandonato il campo sonoro.

È interessante mettere a confronto questo stacco con quello che suddivide in due parti lo sviluppo, che giunge là dove termina la sezione in cui domina il motivo principale nella sua forma originaria (il segmento indicato come A nella tabella fornita nel secondo capitolo a corredo dell'analisi del movimento) o, per dirla con Hoffmann, là dove cessano i massicci accordi «di fronte ai quali il petto, oppresso e impaurito da presagi di enormità, lotta in cerca di aria», ed entra proprio la variante del motivo dei corni (b. 179): qui il regista stacca appena un attimo prima dei tre re ribattuti (il motivo si presenta qui in sol maggiore), in modo da offrire allo spettatore un equivalente visivo di ciò che Hoffmann descrive come l'ingresso di «una forma amica che si muove attraverso le nubi, rischiarando e illuminando la notte fonda». Quando infine il motivo dei corni si ripresenta canonicamente durante la ripresa, l'inquadratura (stacco 5) rimane invece stabile sul mezzo busto del direttore: ora la materia musicale è nota e il regista sembra giudicare più importante mantenere o ricondurre l'attenzione dello spettatore su Toscanini; il cambio (stacco 6) arriva più tardi, su

una cesura riconoscibile che non corrisponde però a uno snodo principale (ossia là dove entra la seconda parte del secondo tema, a battuta 346) e ripropone sostanzialmente la stessa immagine dell'inquadratura precedente da una diversa angolazione. Nessun cambio segnala l'inizio della Coda o la sua articolazione nei diversi temi; l'ingresso dell'ultima inquadratura (stacco 7), un primo piano sin qui inedito sul volto di Toscanini, avviene in modo molto simile a ciò che accadeva all'inizio della ripresa, ovvero subito dopo il motivo principale a piena orchestra, quando i violini secondi innescano per l'ultima volta il gioco imitativo della cellula ritmico-melodica fra le diverse parti.

I cambi di inquadratura sembrano dunque proporre una propria organizzazione formale, o una propria narrazione, che in parte collima con quella narrata dalle immagini: una prima parte, fino all'inizio della ripresa, più squadrata e analitica, in cui i tagli corrispondono alle cesure formali e mostrano la macchina sonora a partire dal suo «motore» sul podio fino a mostrare la forma intera (complessivamente, 2' 55" su 5' 44" totali); e una seconda parte (2' 49") in cui la diminuzione di fatto del numero e della varietà delle inquadrature corrisponde a un crescendo emotivo, un'accelerazione empatica fino a una sorta di coincidenza fra il motivo principale, il movimento tutto - e forse metonimicamente la Quinta e Beethoven stesso - e il volto severo di Toscanini.

I movimenti successivi

Alcuni tratti di questo rudimentale schema formale della ripresa televisiva si ritrovano anche negli altri movimenti, in particolare la concentrazione sul direttore nella parte conclusiva: nell'Andante con moto, le ultime tre inquadrature sono altrettante varianti del mezzo busto di Toscanini e così le cinque conclusive del Finale, l'ultima delle quali è il primo piano più stretto dell'intera sinfonia; lo stesso accade per le ultime due dello Scherzo, che pure propriamente non termina, bensì sfocia nell'Allegro successivo. Il regista sceglie di marcare il punto di svolta di quella transizione con un cambio di inquadratura e il

nuovo movimento inizia dunque col campo lungo sull'orchestra intera per poi snodarsi con una scansione delle inquadrature che rispecchia l'articolazione formale del brano; il percorso è simile a quello dell'Allegro con brio, ma un poco più dilatato, proporzionalmente alla maggior durata del brano (8' 25''): tre stacchi per l'esposizione, di cui uno per l'enunciazione completa del primo tema e gli altri per i due tronconi in cui è divisibile il secondo; ancora due stacchi per lo sviluppo, il primo dei quali interviene qualche battuta prima del termine vero e proprio dell'esposizione; un nuovo stacco a ritagliare con precisione il breve inserto dello Scherzo che precede la ripresa, l'inizio della quale è segnato con chiarezza, in modo del tutto simile al cambio di inquadratura che apriva l'Allegro. Ripresa e coda nel primo movimento presentavano tre stacchi (contro i quattro precedenti) per una durata di poco inferiore a metà del brano, le corrispondenti sezioni del Finale occupano invece poco più della metà del pezzo e gli stacchi sono sei su dodici, di cui solo il primo mostra l'immagine di Toscanini di profilo fra i violini; mentre il primo movimento proponeva nella ripresa un diverso posizionamento dei cambi di inquadratura in rapporto ai temi rispetto all'esposizione, nel Finale la scansione dei primi tre stacchi della ripresa ripropone esattamente la stessa segmentazione dei temi applicata alla prima parte del brano.

Un elemento che distingue i due Allegri dai movimenti centrali è l'assenza, già rilevata a proposito del primo movimento, di inquadrature che escludano Toscanini e portino l'attenzione dello spettatore su uno o più strumenti in particolare; inquadrature di questo tipo che compaiono due sole volte in tutta la ripresa televisiva, una nell'Andante con moto e una nello Scherzo (stacchi 18 e 24), e in entrambi i casi si tratta di camera 4 che inquadra una parte dei legni.



Stacco 18, Andante con moto



Stacco 24, Scherzo

La prima interviene nell'Andante a battuta 133, in corrispondenza con un passaggio rarefatto, in cui, quasi richiamati da due dolci (come da indicazione in partitura) inserti di clarinetti prima e fagotti su leggero tappeto sonoro di archi, entrano in sequenza flauti, oboi e clarinetti che subito rimangono soli ad avvoltolarsi in uno sinuoso intreccio melodico per otto battute. Parrebbe quasi una scelta obbligata, mostrare i soli strumenti impegnati in quel punto, ma, come abbiamo visto a proposito dell'inserto dei corni del primo movimento, il regista non sembra in casi siffatti sentire l'esigenza di spostare la camera dal direttore al particolare; piuttosto sembra aver adottato in questo secondo movimento uno stile di ripresa che tramite le scelte di immagine distingue meglio alcuni tasselli di una forma musicale per alcuni tratti inconsueta.

Un intento simile sembra informare anche la scelta di altre inquadrature, sempre di camera 4, che rendono riconoscibile, «leggibile», la componente timbrica, ovvero gli strumenti in primo piano sonoro; sempre nel secondo movimento, all'inizio della seconda variazione, quando la prima parte del tema principale viene esposta, ovviamente variata, dapprima dai violoncelli e viole, poi dai violini e infine dai contrabbassi, la ripresa prevede per ciascun frammento una diversa inquadratura (stacchi 14, 15 e 16), la prima e la terza delle quali mostrano effettivamente il gruppo di strumenti impegnato (solo i violoncelli l'una, contrabbassi alle spalle dei violoncelli l'altra), mentre quella centrale, l'immagine oramai ben nota di Toscanini attorniato da

mezze immagini dei violini, permette solo a un occhio esercitato di riconoscere l'esecuzione del frammento.



Stacco 14



Stacco 15



Stacco 16

Quando poi, di lì a poco, giunge per la prima volta nella ripresa, un'inquadratura senza il direttore e col dettaglio dei legni, essa è dunque in certo modo «preparata» e non crea una dissonanza visiva con la precedente sequenza di immagini; e tuttavia, assieme alle precedenti, fa riposare lo sguardo dello spettatore prima della concentrazione sul direttore che conclude il movimento (stacchi 19-22).

L'immagine di corni, fagotti e clarinetti che compare nel terzo movimento (stacco 24) articola visivamente il contrasto fra il primo tema che sorge misteriosamente dagli archi gravi (mentre l'inquadratura sta su Toscanini e violini) e la squillante ed estroversa fanfara degli ottoni che gli risponde alla sua prima apparizione; poi si torna, e si rimane per tutto il resto dello Scherzo, sull'inquadratura precedente. Per l'inizio del Trio ritroviamo invece l'immagine offerta da camera 4 di violoncelli e contrabbassi che già avevamo incontrato nella seconda variazione dell'Andante con moto (stacco 16) e che qui fa da perno prima del nuovo ritorno su Toscanini e violini e poi di Toscanini solo via via più vicino.

Questa rapida carrellata attraverso gli ultimi tre movimenti mostra la continuità e la coerenza di un approccio registico estremamente parco di effetti televisivi, che sembra poco o nulla interessato a usare l'immagine come didascalia o a sussidio di una illustrazione della forma o di singoli elementi musicali (pur avendone

una chiara comprensione). Trattandosi di una ripresa realizzata a soli quattro anni dal debutto della musica sinfonica nella televisione americana, si potrebbe essere tentati di spiegare questa sobrietà con un'ancora scarsa agilità, materiale o culturale, del nuovo mezzo. Se ripercorreremo brevemente alcune tappe che precedono la realizzazione di questa ripresa, l'ultima apparizione televisiva di Toscanini, dobbiamo però concludere che non di scarsa agilità si tratta, ma di scelta precisa e ponderata.

Lo sfondo

Does seeing musicians scrape and blow and pound and pluck the instruments of their craft help the listener to hear the music any better? Does a close-up of a conductor's gyrations and facial expressions make music more expressive? In short, should conductors be seen?²

Con queste parole Howard Taubman, critico musicale del *New York Times*, si interrogava su *pro* e *contra* delle trasmissioni televisive di concerti sinfonici nell'aprile del 1948, a poco più di un mese dal loro esordio nella televisione americana, avvenuto nel marzo dello stesso anno. Per il giovane mezzo di comunicazione, conclusa la fase sperimentale degli anni Trenta, si era aperta col dopoguerra una stagione felice che coincise con una considerevole espansione del pubblico e in cui prosperò la programmazione culturale.³ In quel periodo, a cavallo tra gli ultimi anni '40 e i primi anni '50, il panorama statunitense era dominato da una proficua competizione fra tre

² «Vedere un musicista raschiare, soffiare, percuotere o pizzicare il proprio strumento aiuta l'ascoltatore a udire meglio la musica? Un primo piano sulle rotazioni e le espressioni facciali di un direttore rende la musica più espressiva? In poche parole, si devono vedere i direttori?» H. TAUBMAN, *Should Conductors Be Seen or Just Heard?*, «New York Times», 25 aprile 1948, pp. 17-28, citazione a p. 17.

³ Sulla televisione americana e la programmazione culturale dalle origini fino ai primi anni Ottanta un ottimo compendio è B. G. ROSE, *Television and the Performing Arts. A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*, New York - Westport, Ct - London, Greenwood Press, 1986.

principali reti commerciali, ABC (American Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System) e NBC (National Broadcasting Company). Furono le ultime due a contendersi il primato nella trasmissione televisiva di concerti, come racconta ancora Taubman in un articolo del 21 marzo:

A new dimension was added yesterday to the enjoyment of music over the air when two of America's major symphony orchestras - the NBC Symphony led by Arturo Toscanini and the Philadelphia directed by Eugene Ormandy - were seen over television network for the first time in this country. [...] There was competition between the National Broadcasting Company and the Columbia Broadcasting Systems as to which would put on the first telecast of an orchestra. CBS got it in first by an hour and a half when it put the Philadelphia on the air over its Philadelphia and New York television outlets at 5 P.M. for an hour's telecast. NBC telecast Mr. Toscanini and his orchestra at 6:30 P.M. for an hour over a network embracing New York, Washington, Philadelphia, Schenectady and Boston.⁴

Solo pochi giorni prima, il 18 marzo, il potente sindacato statunitense dei musicisti American Federation of Musicians, nella persona del Presidente James C. Petrillo, aveva di fatto indetto quella gara annullando un divieto che fino a quel momento aveva impedito la

⁴ «Una nuova dimensione si è aggiunta ieri al piacere della musica nell'etere quando due fra le maggiori orchestre americane - la NBC Symphony guidata da Arturo Toscanini e la Philadelphia diretta da Eugène Ormandy - sono apparse ieri sulle reti televisive per la prima volta in questo paese. [...] C'è stata una gara fra la National Broadcasting Company e la Columbia Broadcasting Systems su chi per prima avrebbe mandato in onda un'orchestra. CBS ha vinto di un'ora e mezza, avendo trasmesso quella di Philadelphia dalle 17.00 per un'ora sui propri canali televisivi di Philadelphia e New York. NBC ha mandato in onda il signor Toscanini e la sua orchestra alle 18.30, per un'ora, su un circuito che comprendeva New York, Washington, Philadelphia, Schenectady e Boston.» H. TAUBMAN, *Toscanini's Concert is Telecast by NBC*, «New York Times», 21 marzo 1948, p. 64.

trasmissione televisiva di musica dal vivo.⁵ Benché la prima a tagliare il traguardo sia stata dunque la CBS, la vera vincitrice fu senza dubbio la concorrente NBC, come racconta ancora Taubman nella sua recensione:

Both concerts, which were broadcasted via regular radio channels to their Saturday audiences of millions, were seen as well as heard by hundreds of thousands who included not only music lovers but the curious. The Toscanini concert, because of the maestro's pre-eminence and the larger network, drew the larger audience and the greater reaction.⁶

Toscanini e la NBC

Nel 1948, Arturo Toscanini aveva ottantuno anni (compiuti il 25 marzo, quattro giorni dopo il suo debutto televisivo) e negli Stati Uniti era, letteralmente, oggetto di un culto di lunga data.⁷ Il suo esordio sulla scena americana risale a poco meno di quarant'anni prima, quando diresse, il 16 novembre 1908, l'*Aida* al Metropolitan di New

⁵ Il bando alla musica dal vivo in televisione, durato circa tre anni, si iscrive in un lunga battaglia dell'AFM sulle royalties. Sul ritiro del bando vedi anche ROSE, *Television and the Performing Arts*, cit., alcuni articoli a pag. 5 nel numero del 27 marzo 1948 della rivista *The Billboard* e i resoconti delle due prime televisive pubblicati su *Life*, il 5 aprile 1948, alle pagine 43 e 46.

⁶ «Ambedue i concerti, che i normali canali radiofonici hanno trasmesso per i loro milioni di ascoltatori del sabato, sono stati visti oltre che sentiti da centinaia di migliaia di persone che comprendevano non solo gli amanti della musica, ma anche i curiosi. Il concerto di Toscanini, data la preminenza del maestro e la più vasta rete televisiva, ha attirato un più pubblico più vasto e una reazione maggiore.» TAUBMAN, *Toscanini's Concert is Telecast by NBC*, cit.

⁷ Nell'importante letteratura biografica su Toscanini, il testo di riferimento è H. SACHS, *Toscanini*, New York, J.B. Lippincott, 1978 (trad. it. di A. Levi Bassan, Torino, EdT 1981, riedito Milano, Il Saggiatore, 1998; i rimandi di pagina successivamente citati si riferiscono a quest'edizione). In *Understanding Toscanini* (New York, Alfred Knopf, 1987; trad. it. di Riccardo Mainardi, *Toscanini*, Milano, Mondadori, 1988; le successive citazioni fanno riferimento all'edizione italiana), Joseph Horowitz esamina con stile brillante e dovizia di documentazione la costruzione del personaggio pubblico e del mito direttoriale di Toscanini negli Stati Uniti secondo una prospettiva critica e a tesi, sulla quale vanno tenute in debito conto le obiezioni di Harvey Sachs, espresse in particolare in una recensione del 1987 ripubblicata nel suo *Reflections on Toscanini*, New York, Grove Weidenfeld, 1991, riedito Rocklin, CA, Prima Publishing, 1993, cap. 9, «Misunderstanding Toscanini», pp. 137-147.

York, primo impegno nell'ambito di un rapporto di collaborazione che l'avrebbe legato a quel teatro fino al 1915. Dopo alcuni anni trascorsi in Italia, nel 1926 ritornò nella città statunitense per guidare la New York Philharmonic Orchestra, dapprima come ospite e in seguito, a partire dal 1929, come direttore principale. Il suo ultimo concerto in questa veste ebbe luogo alla Carnegie Hall nel 1936:

Il 29 aprile venne organizzato un concerto straordinario di addio (...) Il concerto fu annunciato sui giornali del mattino il 16 marzo, e alle una del pomeriggio i biglietti erano esauriti (...) Il giorno del concerto la gente si mise in coda alle sette del mattino per i centoquaranta biglietti d'ingresso in piedi, che sarebbero stati messi in vendita più di tredici ore dopo. Alle otto e sei minuti, quando le porte si aprirono, c'erano cinquemila persone in coda; scoppiò un pandemonio mentre la folla ricacciava contro un muro due poliziotti a cavallo e lottava con altri cinquanta agenti. Alcuni dei centoquaranta fortunati aprirono una delle uscite di sicurezza e fecero entrare altre centocinquanta persone prima che la polizia riuscisse a bloccare quell'ingresso di fortuna.⁸

Una breve citazione è sufficiente a dare la misura del tono che si ritrova in un gran numero di articoli che trattarono del concerto e della partenza, pochi giorni più tardi, di Toscanini da New York:

Ieri sera la splendida Filarmonica diretta da Arturo Toscanini e la musica di Beethoven quale loro l'hanno eseguita hanno cessato del pari di esistere, e non udremo più niente di simile, né l'anno prossimo, né per molti anni a venire.⁹

Alla crescita di questo vero e proprio culto toscaniniano avevano contribuito, in poco meno di tre decenni fra il suo esordio operistico al

⁸ SACHS, *Toscanini*, cit., p. 271. Il resoconto che dello stesso concerto fornisce Horowitz (*Toscanini*, cit., pp. 170-71) è più colorito, con la folla che «prende d'assalto» la Carnegie Hall, cinque poliziotti a cavallo e sessanta a piedi, quattro arresti, e altre minute discrepanze rispetto alla più sobria versione di Harvey Sachs.

⁹ B.H. HAGGIN sul *Brooklyn Daily Eagle* del 30 aprile, riportato da Horowitz, *Toscanini*, cit., p. 172.

Metropolitan e la sua consacrazione quale direttore sinfonico alla guida della New York Philharmonic, molti e diversi fattori; fra questi, *last but not least*, anche la radio che proprio in quegli anni mosse i primi passi e conobbe un'espansione tanto rapida quanto massiccia. Fu allora che si costituirono i grandi network radiofonici, il primo e più importante dei quali fu nel 1926 la NBC, fondata per metà da General Electric e Westinghouse e per metà dalla RCA (Radio Corporation of America) che ne divenne sei anni più tardi unica proprietaria; ben presto la capostipite si trovò in accanita concorrenza con la CBS, costituita nel 1927. La prima trasmissione radiofonica di un concerto diretto da Toscanini con la New York Philharmonic Orchestra fu probabilmente nel febbraio del 1927 su una stazione del network NBC, ma fu poi la CBS a trasmettere regolarmente, a partire dal 1930, i concerti del sabato pomeriggio della Filarmonica.¹⁰

È ben comprensibile dunque che nel 1936, sulla scia del clamore e dell'emozione suscitati dal congedo di Toscanini dalla compagine newyorchese, il presidente della RCA David Sarnoff si desse un gran daffare per offrire sulle onde della NBC una *rentrée* che si preannunciava senz'altro sensazionale (e lucrativa). Fallito ogni tentativo di riportare il direttore italiano sul podio della New York Philharmonic, l'intraprendente Sarnoff tentò la carta di un'operazione coraggiosa: costituire una nuova orchestra di alto livello, destinata specificamente alle trasmissioni radiofoniche e creata appositamente per Toscanini. Grazie anche al contributo di Samuel Chotzinoff, un critico musicale estimatore e amico di Toscanini nonché direttore dei programmi musicali della NBC che fece da tramite, il progetto andò in porto e la nuova compagine esordì sotto la guida di Pierre Monteux che diresse i primi tre concerti radiotrasmessi nel novembre del 1937; nel giorno di Natale dello stesso anno ebbe luogo l'attesissimo debutto dell'oramai settantenne Toscanini con la «sua» NBC Symphony Orchestra, che egli avrebbe diretto stabilmente per complessive

¹⁰ SACHS, *Toscanini*, cit., p. 207; HOROWITZ, *Toscanini*, cit., p. 127.

diciassette stagioni, fino al vero congedo da New York col concerto, interamente dedicato a musiche di Wagner, del 4 aprile 1954.¹¹

Il lascito materiale, particolarmente importante di quella collaborazione, include le registrazioni di oltre duecento concerti trasmessi in diretta radiofonica fra il 1937 e il 1954 nonché quelle dei dieci concerti televisivi andati in onda, anch'essi in diretta, fra il 1948 e il 1952.¹² Questi ultimi, che assieme a un film, *The Hymn of the Nations*, girato nel 1944, rappresentano la sola testimonianza filmata di Toscanini sul podio, sono stati pubblicati dopo un attento restauro:

Drawing upon deteriorated kinescopes of the telecasts, RCA enhanced the fading contrast of the picture and replaced the excruciatingly distorted sound on the film with that of the excellent NBC reference discs and tapes.¹³

I primi telecast

La prima diretta televisiva (e radiofonica al tempo stesso) di un concerto con la NBC Symphony Orchestra diretta da Toscanini ebbe dunque luogo il 20 marzo 1948 dallo studio 8-H dell'edificio noto come Radio City presso il Rockefeller Center di New York, sede abituale dei concerti della stagione radiofonica della NBC, con un programma interamente dedicato a musiche di Wagner; il regista televisivo fu Hal

¹¹ Nel volume già citato Horowitz dedica tre capitoli alla genesi e all'intera vicenda del progetto NBC Symphony; interamente dedicato a essi è invece il volume, ricco di dati, di M. H. FRANK, *Arturo Toscanini. The NBC Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2002.

¹² SACHS, *Reflections*, cit., p. 135.

¹³ «Partendo da cinescopi deteriorati, la RCA ha intensificato il contrasto sbiadito dell'immagine e sostituito il suono drammaticamente distorto del film con quello degli eccellenti dischi e nastri dell'archivio della NBC.» FRANK, *Arturo Toscanini. The NBC Years*, cit., p. 285. I dieci concerti sono stati pubblicati nel 1990 da RCA Victor Gold Seal in videocassette e dischi laser (RCA 60333-60339); dal 2005 sono disponibili anche in formato dvd, in cinque volumi, editi da Testament (SBDVD 1003-1007).

Keith, ingegnere del suono Charles Grey.¹⁴ La già citata recensione di Howard Taubman sul *New York Times* fornisce una descrizione dettagliata dell'impianto delle riprese:

In Studio 8-H of Radio City, where Mr. Toscanini and his orchestra played, three cameras were set up for the telecast. One was at the rear corner of the stage behind the timpany; another was in the center of the balcony, and the third was at the right side of the balcony. A powerful flood lamp was near each camera, and there were eight large spots over the rear center of the stage.¹⁵

La prima camera (che si intravede in alcune inquadrature della terza) mostra quasi esclusivamente il mezzo busto di Toscanini e solo di quando in quando, tipicamente in momenti di elevata intensità espressiva (perlopiù con gradazioni dinamiche dal mezzo piano al pianissimo o in passi dall'orchestrazione rarefatta) stringe fino all'immagine del volto e delle spalle; le altre due camere alternano campi medi e lunghi che includono Toscanini e l'orchestra con inquadrature su singoli gruppi strumentali.

Al confronto con la ripresa della Quinta Sinfonia sopra esaminata, questa è decisamente più movimentata. Per averne la misura, basta considerare il primo brano del programma, il Preludio del III atto di *Lohengrin*:¹⁶ gli stacchi sono brevi e frequenti, undici per poco meno di tre minuti di musica; le due camere dalla balconata, e soprattutto quella centrale, si muovono con brevi panoramiche sull'orchestra; il cambio fra gli ultimi due stacchi avviene tramite una

¹⁴ Frank (*Arturo Toscanini. The NBC Years*, cit., pp. 285-288) riporta l'elenco dettagliato dei dieci concerti con date e programmi musicali senza tuttavia precisare la sede e i nomi di regista televisivo e ingegnere del suono, che sono invece indicati sulle copertine dei dvd.

¹⁵ «Nello studio 8-H di Radio city, dove hanno suonato il signor Toscanini e la sua orchestra, erano state disposte tre telecamere per la trasmissione. Una era nell'angolo posteriore del palco, dietro ai timpani; una era al centro della balconata e una terza sul lato destro della balconata. A fianco di ogni camera c'era un riflettore potente e sul fondo del palcoscenico erano piazzati otto fari.» H. TAUBMAN, «Toscanini's Concert is Telecast by NBC», cit.

¹⁶ Frank nell'elenco sopra menzionato riporta erroneamente Preludio all'Atto I (*Arturo Toscanini. The NBC Years*, cit., pp. 285).

dissolvenza incrociata. Lo stesso effetto, talora intensificato, si ritrova in altri passi dello stesso concerto ed è usato massicciamente nell'ultima parte della celebre Cavalcata dalla *Walküre* di Wagner che conclude il programma: a poco meno di un minuto dalla fine del brano, al mezzo busto di Toscanini della prima camera si sovrappone l'inquadratura più ampia della terza che mostra l'intera orchestra col direttore di spalle e che si fa rapidamente più leggibile dell'altra, la quale tuttavia non scompare, bensì rimane in sovrimpressione, vagamente fantasmatica, per cinquantacinque secondi e infine torna a occupare sola lo schermo sullo spegnersi dell'accordo conclusivo.



Concerto del 20 marzo 1948, fermo immagine a circa trenta secondi dalla fine dell'ultimo brano in programma, la Cavalcata delle Valchirie di Wagner (regia H. Keith)

Non c'è dubbio che qualche goffaggine si incontri in questa ripresa (movimenti di camera non perfettamente calibrati, stacchi che paiono arrivare in ritardo sulle intenzioni, una sovrimpressione che, al contrario, entra in anticipo e subito scompare), che fu del resto la prima diretta televisiva di un concerto che l'équipe della NBC si trovasse a

girare e che fu realizzata senza prove.¹⁷ Tuttavia diversi piccoli elementi, quale l'uso della sovrimpressioni, dimostrano un buon lavoro di progettazione, sia pure solo sulla carta, e una lucida consapevolezza, foss'anche solo intuitiva, di obiettivi e di mezzi utili per raggiungerli. Benché, ovviamente, uno standard ancora non ci fosse, la ripresa ne prefigura o ne determina alcuni tratti fondamentali, in particolare un equilibrio fra l'illustrazione del fatto musicale (la porzione d'orchestra impegnata su un singolo passo, il gesto direttoriale che determina un tempo, un'inquadratura o un movimento di camera che sottolineano una transizione dinamica) e l'esigenza di rendere manifesta la peculiarità di quell'evento concertistico e della possibilità per lo spettatore di prendervi parte, sia pure da casa propria mediante il televisore.

È chiaro che nel marzo del 1948, con il contemporaneo esordio in televisione della musica sinfonica e di Toscanini, questa funzione partecipativa garantita dal mezzo, con tutto il suo portato di emozione, era l'elemento prevalente. Tuttavia non suscitava minor interesse la possibilità di vedere attraverso lo schermo ciò che allo spettatore comune in sala solitamente è precluso. Le due cose si affiancano e si mescolano nelle prime impressioni di Taubman sul *New York Times*:

The screen brought images from all sides of the stage. There were shots of individual artists, and more stirring of all, there was the dedicated absorption of Mr. Toscanini. The Maestro [...] was now relaxed and concise in gesture, now tense and free-swinging in motion. One could see his every cue, watch his eloquent face and hands, notice him singing, humming, and once or twice almost roaring as the orchestra played a great climactic passage in the

¹⁷ «All the camera work during the broadcast was, in effect, improvisational. Aware of Toscanini's unpredictable temperament and his dislike for any intrusion during rehearsals, NBC opted to avoid preparing for the telecast by bringing cameras into studio 8H before actual airing. Thus decisions about the production were reached on the spot.» (Tutto il lavoro delle camere durante la trasmissione fu di fatto improvvisato. Conoscendo il temperamento imprevedibile di Toscanini e il suo fastidio verso ogni intromissione durante le prove, la NBC preferì rinunciare a preparare la trasmissione portando le telecamere nello studio in anticipo. Le decisioni più importanti della ripresa furono dunque prese sul momento), FRANK, *Arturo Toscanini. The NBC Years*, cit., p. 286.

course of the all-Wagner program. [...] For the hundreds of thousands who saw Toscanini in action for the first time his dynamic energy was a revelation.¹⁸

Il decano della critica del *Times*, nonché estimatore di lunga data di Toscanini, Olin Downes, intervenne pochi giorni più tardi sul quotidiano newyorchese a commento del secondo concerto trasmesso in diretta dalla NBC, il 3 aprile, con un impianto e uno stile di riprese molto simile al precedente.¹⁹ Il suo articolo è un piccolo miracolo di equilibrio fra la diffidenza, tinta di virtuosa indignazione e una punta di malcelato disprezzo, per il trasferimento della fruizione musicale dalla sala allo schermo e un cauto possibilismo riservato ai futuri sviluppi del mezzo televisivo.

We have seen the television performance by Arturo Toscanini and the NBC Symphony Orchestra of Beethoven's Ninth Symphony and have been mighty impressed by it; *not* because of what we consider the unsatisfactory state of television today, but because of

¹⁸ «Lo schermo trasmetteva immagini di ogni lato del palcoscenico. C'erano inquadrature di singoli artisti e c'era, più emozionante di ogni altra cosa, la concentrazione assorta di Toscanini. Il Maestro [...] era ora rilassato e conciso nel gesto, ora teso e liberamente espansivo nel movimento. Si poteva vedere ogni attacco che dava, l'eloquenza del suo viso e delle sue mani, accorgersi che cantava ora apertamente ora a bocca chiusa e un paio di volte quasi ruggiva mentre l'orchestra suonava un passaggio con un culmine espressivo nel programma interamente dedicato a Wagner. [...] Per le centinaia di migliaia di persone che per la prima volta hanno visto Toscanini in azione la sua energia potente è stata una rivelazione.» TAUBMAN, *Toscanini's Concert is Telecast by NBC*, cit.

¹⁹ Horowitz liquida spregiativamente Downes quale «capofila dell'adulazione di massa» (*Toscanini*, cit., p. 148), ma questo è il genere di commenti da considerare alla luce delle già menzionate riserve espresse da Sachs e anche tenendo conto che Horowitz stesso fu successore di Downes e Taubman sul *New York Times*, al quale collaborò alla fine degli anni Settanta.

what we know - and we have seen, accidentally - of its future performance.²⁰

Premesso che mai uno schermo televisivo potrà restituire la potenza e il senso del dramma dato allo spettatore nel vivo della sala e che solo per una minoranza la musica sta intera nell'esperienza di puro ascolto, Downes concede che

the visible fact of a great leader and a sizable army of brilliantly equipped musicians projecting by means of an invisible telepathy the concept of a composer is one that thrills the average music lover no more than it should thrill the musical specialist or critic. So that here television has a great and wonderful task to do. It will bring music by visual as well as by audible means nearer to people than has never happened before in history. This will [...] develop more intimacy between the interpreter and the listener than would otherwise have been possible.²¹

Il critico elenca quindi alcuni limiti tecnici della televisione di allora, dalle ridotte dimensioni dello schermo alla scarsa qualità dell'immagine fino alla bizzarria di vedere un'immensa e distorta mano di Toscanini, e alcune difficoltà materiali, particolarmente la temperatura elevata dovuta alla necessità di un'illuminazione potente. Infine racconta in modo quanto mai partecipato una propria esperienza, risalente a sette anni prima quando, dovendo parlare della musica di Sibelius durante l'intervallo del concerto trasmesso in diretta

²⁰ «Abbiamo assistito all'esecuzione televisiva della Nona Sinfonia di Beethoven con Arturo Toscanini e la NBC Symphony Orchestra e ne siamo stati profondamente colpiti, *non* per lo stato attuale della televisione che riteniamo del tutto insoddisfacente, ma per quello che sappiamo - e che per puro caso abbiamo avuto modo di sperimentare - che potrà essere in futuro.» O. DOWNES, *Seeing and Hearing*, «New York Times», 11 aprile 1948.

²¹ *Ivi*. «La possibilità di vedere un grande *leader* e un ragguardevole esercito di musicisti brillantemente equipaggiati è un fatto che elettrizza il comune amante della musica tanto quanto lo specialista o il critico musicale. E qui dunque la televisione ha un compito importante e meraviglioso: con mezzi visivi oltre che sonori porterà la musica più vicina alle persone di quanto non sia mai accaduto prima nella storia e [...] svilupperà un'intimità fra l'interprete e l'ascoltatore che in nessun altro modo potrebbe mai crearsi.»

da NBC e dedicato al compositore finlandese in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, assistette all'intera esecuzione da una postazione del tutto inconsueta per lo spettatore comune che la televisione potrebbe però rendere accessibile a molti.²²

We stood directly behind a glass window, facing the conductor, as the back ranks of his orchestra faced him, while he functioned. And then we saw, clearly as anyone can hope ever to see, genius, and the art of conducting, in actual process. We heard and we saw Toscanini commanding the orchestra by the exercise of his thought and his will, never wasting a second in a superfluous gesture. It was very much as though we were sitting among the players whom he confronted. We now understood why every player knew exactly what he was to do, every second of the time, and whither the interpretation was leading. [...] the experience of that evening prepared us, in some measure, for the evolution of "video" in years before us.²³

Aldilà dei deficit legati ad aspetti tecnici, le scelte di ripresa dei primi due telecast toscaniniani sembrano avere obiettivi molto lontani dal visionario auspicio di Downes di una televisione che consenta allo spettatore di vivere l'esperienza concertistica dal punto di vista del musicista che vi prende parte o di avere l'opportunità di osservare il lavoro direttoriale come il critico ebbe modo di fare durante la particolare occasione che racconta. Downes descrive la tecnica di Toscanini con dovizia di dettagli, sia pure in un taglio comunicativo

²² Nell'articolo Downes (forse per un refuso) colloca l'episodio nel 1941; molto probabilmente si riferisce però al concerto del 7 dicembre 1940 (vedi FRANK, *Arturo Toscanini. The NBC Years*, cit., p. 58), che precedeva di un giorno il settantacinquesimo compleanno di Sibelius.

²³ «Ci trovavamo subito dietro uno schermo in vetro, di fronte al direttore al lavoro nella stessa posizione degli ultimi ranghi dell'orchestra. E allora vedemmo, con la chiarezza massima che si possa desiderare, il genio e l'arte del dirigere in atto. Vedemmo e udimmo Toscanini comandare l'orchestra secondo l'esercizio del suo pensiero e della sua volontà, senza mai sprecare un secondo in un gesto superfluo. Era un po' come trovarsi seduti nel bel mezzo dei musicisti che egli aveva fronte e ora capivamo come mai ogni musicista sapeva esattamente cosa dovesse fare in ogni istante e dove conducesse l'interpretazione. [...] l'esperienza di quella sera ci preparò, in una certa misura, all'evoluzione del "video" negli anni a venire.» DOWNES, *Seeing and Hearing*, cit.

più narrativo ed enfatico che propriamente analitico, coerentemente con la destinazione giornalistica del suo testo. Il punto più interessante del suo discorso è però l'idea che messi in una posizione che consente di vedere il lavoro del direttore si comprenda «dove conduce l'interpretazione», idea che sembra stabilire *ipso facto* e in via implicita una specifica relazione «audio-visiva»: l'immagine del gesto che la fa scaturire consente di comprendere più a fondo la musica che si ascolta, di comprendere cioè non solo via via la meccanica puntuale (la mano dà l'attacco e di conseguenza si ode quel dato strumento o quel dato accordo), bensì la logica interna della particolare lettura direttoriale che genera per quella musica una specifica forma sonora. L'impressione è che Downes prefiguri un «valore aggiunto» portato dal video adeguato più a quella minoranza per cui la musica sta intera nell'esperienza d'ascolto, o perlomeno a un fruitore con una competenza d'ascolto già elevata, che non al comune amante di musica, il quale potrà sì esserne elettrizzato, ma difficilmente cogliere quella logica profonda che si schiude allo sguardo (al «videoascolto») di Downes.

Il più giovane collega della critica del *New York Times*, Howard Taubman, appare assai più scettico nel già citato articolo che è di pochi giorni successivo a quello di Downes. Riprendone gli argomenti, Taubman pone esplicitamente la domanda: si devono vedere i direttori? Dopo un excursus lungo, colorato e ricco di aneddoti su camminate, pettinature e gestualità di vari direttori nonché su diversi esperimenti di abbinamenti fra musica e immagini tentati negli ultimi due secoli, Taubman torna infine alla televisione e riprende commenti e descrizioni già offerti nella sua precedente recensione e in quella di Downes, per poi concludere:

Watching [Toscanini] gave you the illusion that a new dimension had been found for your comprehension of the music. Toscanini managed this trick at least twice. Will he be able to do it again and again? [...] That may turn out to be television's knottiest problem in dealing with instrumental music. Once you have seen a conductor, his act, so to speak, remains essentially the same. So does that of his players. Can television give enough visual variety to these performances to make each concert a fresh adventure? If it can, without sacrificing the integrity of the music, its

accomplishment will be tremendous. Until television achieves this miracle, skeptics will have to assume that symphonic music was meant for the ear and that it makes no difference whatever to your appreciation of the music whether you do or do not see the conductor. In fact, watching him on the television screen for a solid hour may interfere with proper attention to the music. Television, it may turn out, may establish for good that conductors, unlike children, should be heard, not seen.²⁴

Benché lo spiraglio che Taubman lascia a un possibile glorioso futuro della musica in televisione sia ben più stretto di quello, già esiguo, concesso da Downes, i due sembrano sostanzialmente allineati su una posizione consapevolmente elitaria e, soprattutto, normativa: la musica sinfonica, lo dicono entrambi esplicitamente, è fatta per essere ascoltata, non vista; guardare interferisce con la «giusta» attenzione che essa merita. Altri commentatori lasciano trapelare un ben più deciso entusiasmo per l'avvento della musica in televisione, pur condividendo implicitamente un analogo paradigma di ascolto, che potremmo definire alto, colto, dedicato, contemplativo.

Here the music was screened the way perfectionists had dreamed it might be - no woman in the audience to be fascinated, no man in the audience to be bored. As directed by Hal Keith, with the advice of Samuel Chotzinoff, NBC's serious music director, the

²⁴ «Vedere [Toscanini] in televisione dava l'illusione della scoperta di una nuova dimensione per comprendere la musica. Toscanini è riuscito a farlo almeno due volte: potrà ripeterlo ancora e ancora? [...] Questo potrebbe riverlarsi il problema più intricato per quanto concerne la musica strumentale. L'atto del dirigere, visto una volta, rimane per così dire sostanzialmente identico e lo stesso vale per quello dei musicisti. Può la televisione dare a queste esecuzioni varietà sufficiente per garantire freschezza e novità a ogni concerto? Se sì, e se può farlo senza sacrificare la musica, otterrà risultati magnifici. Finché la televisione non realizzerà questo miracolo, gli scettici dovranno ritenere che la musica sinfonica è fatta per le orecchie e che vedere o meno il direttore non ne cambia in alcun modo la comprensione. Semmai, vedere per un'ora intera il direttore sullo schermo può interferire con la giusta attenzione per la musica. Potrebbe finire che la televisione dimostri che i direttori, a differenza dei bambini, debbano essere sentiti, non visti.» TAUBMAN, *Should Conductors Be Seen or Just Heard?*, cit.

three cameramen concentrated on 1). Toscanini, 2). on the orchestra, and 3). on the first desk men.... it was a revelation.²⁵

Per le due successive trasmissioni, due concerti della stagione 1948-49, l'équipe tecnica rimase invariata, inclusa, probabilmente, la consulenza ufficiosa di Chotzinoff. È notevole che, dopo le due prime dirette commentate e lodate principalmente per la magnetica presenza in video di Toscanini, la terza, il 13 novembre 1948, si aprisse su un'immagine dell'orchestra che escludeva il direttore. L'impianto delle riprese è però sostanzialmente il medesimo, benché le inquadrature si presentino con numerose varianti, dovute principalmente alla presenza di solisti e a un considerevole mutamento di organico nella seconda parte, con la sostituzione dell'orchestra con coro e due pianoforti per i *Liebeslieder-Walzer* di Brahms. Per questo concerto televisivo così come per il successivo del 4 dicembre 1948, la qualità delle registrazioni è bassa vuoi per il deterioramento, vuoi forse per una cattiva realizzazione dei relativi cinescopi, ma ciò non impedisce di rilevare una decisa evoluzione delle tecniche di ripresa, con una ricerca di nuove inquadrature e un'evidente maggior aderenza al testo musicale.

Kirk Browning

Due simulcast televisivi (26 marzo e 2 aprile 1949) con *Aida* di Verdi in versione da concerto appartengono ancora alla stagione 1948-49, mentre nessun appuntamento di quella seguente fu teletrasmesso. La successiva documentata diretta televisiva è il concerto che aprì la quindicesima stagione il 3 novembre del 1951 alla Carnegie Hall, divenuta sede stabile della NBC Symphony Orchestra l'anno prima, quando la compagnia decise di trasformare lo storico studio radiofonico 8-H di Radio City in uno studio televisivo. La regia di questo come dei tre successivi concerti teletrasmessi nel corso della stessa stagione fu affidata a Kirk Browning, un giovane collaboratore della NBC che sarebbe diventato uno dei più rinomati e prolifici registi

²⁵ *Toscanini by Television*, «Newsweek», 29 marzo 1948, p. 29, riportato da ROSE, *Television and the Performing Arts*, cit., p. 94.

televisivi di opere e concerti, tanto da essere considerato «uno dei padri fondatori della televisione culturale americana».²⁶ In un'intervista rilasciata molti anni più tardi, Browning fornisce un sapido (ancorché, come vedremo, non coerente con i dati documentari) resoconto del suo subentro nel ruolo di regista delle riprese toscaniniane:

The Toscanini broadcasts were originally from Carnegie Hall, and because they were remote telecasts, they were given to the remote unit of NBC, which happened to be a sports unit. So the sports production people and the sports cameramen and the sports directors were in charge of the Toscanini TV concerts. This was in late 1949 or early 1950 and Chotzy [Chotzinoff], at that point, had no idea about television at all. He had no input into the television format. It was primarily a radio broadcast that was being photographed. Basically as long as they didn't interfere with the radio they were on their own. Things went along like this for a few broadcasts. Then one time Chotzy and I happened to be together looking at one of these telecasts. We were sitting and watching the monitor. Toscanini was conducting an orchestral transcription of Debussy *Girl with the Flaxen Hair*. The director, having noticed that they were going to be doing something called *Girl with the Flaxen Hair*, decided this was an opportunity to improvise a kind of visual embellishment, since there was very little to do with the orchestra, other than shoot Toscanini. So he had added a little setting somewhere in Carnegie Hall. He assigned a scenic designer. They put down this grass mat and a mirror with some fake lily pads, a pool and a girl sitting on a rock, looking down combing her flaxen hair. As we were looking at this broadcast, Chotzy was observing Toscanini, and then suddenly to one side of Toscanini's face you saw this girl combing her hair. Chotzy had this look of horror, and he said, "Kirk, from what I see here, you're going to do these telecasts from now on."

And that was it, just like that. "I don't know anything about television," he stated emphatically. "But if this is how it's done, it's going to change with Toscanini, and you're going to do

²⁶ B. ROSE, *Kirk Browning: The Maestro of Performing Arts Television*, in «Television Quarterly», XXXVIII, Numbers. 3 & 4, Spring-Summer 2008, pp. 84-87.

it. There's only one thing I want to tell you. Toscanini should be in every single picture you take. I'm not saying you can't shoot other musicians, just don't shoot a picture without Toscanini. Remember, just the music--nothing more."²⁷

Il racconto è più che plausibile; spesso le squadre addette alle riprese in esterni si trovano a lavorare su oggetti diversi come sport e spettacolo, musica classica inclusa, e sono numerosissimi gli esempi di trasmissioni televisive di concerti in cui vengono interpolate scenette illustrative più o meno pertinenti coi contenuti musicali.²⁸ La versione

²⁷ «Le trasmissioni di Toscanini avvenivano dalla Carnegie Hall, trattandosi dunque di riprese in esterni erano affidate alla squadra addetta che altro non era che quella dello sport. Dunque quelli delle produzioni sportive si occupavano dei concerti di Toscanini. Questo accadeva alla fine del 1949 o all'inizio del 1950 e Chotzy [Chotzinoff] all'epoca non sapeva nulla di televisione; non aveva un'idea di formato televisivo, si trattava di una trasmissione radio che veniva fotografata e fintanto che quelli che se ne occupavano non interferivano con la radio potevano regolarsi autonomamente. Le cose andarono così per alcune trasmissioni, finché una volta Chotzy ed io ci trovammo per caso assieme a vederne una. Eravamo seduti a guardare lo schermo e Toscanini dirigeva un arrangiamento per orchestra della *Ragazza dai capelli di lino* di Debussy; il regista, avendo visto il titolo delle riprese che si accingevano a fare, aveva pensato che potesse essere l'occasione per tentare una sorta di abbellimento visivo, visto che c'era poco da fare con l'orchestra se non riprendere Toscanini; perciò aveva preparato un piccolo set da qualche parte a Carnegie Hall, assoldato uno scenografo, sistemato un tappeto erboso e uno specchio con qualche finta ninfea, uno stagno e una fanciulla seduta su uno scoglio che guardava in giù mentre si pettinava capelli color del lino. Mentre seguivamo la trasmissione, Chotzy guardava Toscanini e improvvisamente ecco materializzarsi di fianco alla faccia di Toscanini questa fanciulla che si pettinava i capelli. Con lo sguardo orripilato, Chotzy disse, "Kirk, da quel che vedo, farai tu queste trasmissioni d'ora in poi". E così fu, in un attimo. "Non so nulla di televisione" continuò deciso. "Ma se è così che la si fa, per Toscanini cambierà e sarai tu a farlo. Ti dico solo una cosa: Toscanini deve essere in ogni singola immagine. Non dico che tu non possa riprendere anche altri musicisti, ma non girare una sola immagine senza Toscanini. E ricordati, solo la musica e nient'altro."» B. ROSE, *Televising the Performing Arts: Interviews with Merrill Brockway, Kirk Browning, and Roger Englander*, Greenwood Press, New York - Westport, Ct - London, 1992, p. 87. La stessa versione dei fatti è riportata in una forma più concisa anche nel precedente volume di Rose (*Television and the Performing Arts*, cit., p. 95) e anche in questo caso la fonte è Browning stesso in un'intervista con l'autore del 9 agosto 1983. Risale al 13 maggio del 2000 invece una lunga intervista filmata prodotta dall'*Archive of American Television* e qui, nella quinta parte, Browning racconta ancora il medesimo episodio con poche varianti (l'intervista è accessibile sul sito dell'*Archive*, <http://www.emmytvlegends.org/>, o anche attraverso *Youtube*).

²⁸ Scelte simili hanno accompagnato per esempio più volte le trasmissioni televisive dei celebri concerti di Capodanno dei Wiener Philharmoniker.

di Browning non trova però riscontri nella documentazione esistente sull'attività di orchestra, direttore e network radiotelevisivo, e anzi su alcuni punti addirittura collide; a metterne in dubbio l'attendibilità basta, tralasciando altre piccole questioni, rilevare come nel volume di Mortimer Frank su Toscanini e la NBC, che riporta in dettaglio (pur non menzionando mai registi e ingegneri del suono) l'intera programmazione delle diciassette stagioni, non vi sia traccia alcuna di concerti ripresi e trasmessi per televisione dalla Carnegie Hall prima di quello diretto da Browning nel novembre del 1951 né di programmi radiofonici in cui compaia, in una qualsivoglia versione, *La fille aux cheveux de lin*, brano che non figura neppure nel repertorio dell'orchestra elencato nel volume.²⁹

La registrazione di quel primo concerto sembra inoltre contraddire platealmente le indicazioni (o il *diktat*) che Chotzinoff, a quanto Browning racconta, gli avrebbe dato contestualmente all'assegnazione della responsabilità delle riprese.³⁰ Nel primo brano in programma, l'ouverture dall'*Euryanthe* di Carl Maria von Weber, lo stacco iniziale sul direttore dura dodici secondi, poi si passa a un'immagine del settore sinistro dell'orchestra dal quale la camera inizia una panoramica che conduce al settore opposto in una ventina di secondi, quindi a un'inquadratura dal basso dei primi violini col profilo di Toscanini.³¹



Euryanthe, stacco 1

Stacco 2, inizio

Stacco 3

²⁹ Anche Harvey Sachs riferisce che i concerti trasmessi in televisione furono in tutto dieci (*Toscanini*, p. 326) e non elenca il brano debussiano nel repertorio di Toscanini.

³⁰ Il racconto di Browning contraddice anche l'ipotesi del già citato recensore di *Newsweek* di una consulenza di Chotzinoff alle riprese televisive del 1949.

³¹ Nella seconda immagine è possibile riconoscere una delle telecamere piazzata sul lato sinistro del palcoscenico, sopra alla cornice di un ingresso.

Quindici secondi più tardi entra un piano dei contrabbassi su cui la telecamera sosta sette secondi per poi iniziare una panoramica a sinistra che conduce fino al lato estremo del palco, quindi ritornare indietro quanto basta per fermarsi (con qualche aggiustamento dell'inquadratura) altri sette secondi su un piano dei violini.³²

Euryanthe, stacco 4



Piano iniziale

Punto d'arrivo pan. a sin.

Piano finale

Segue uno stacco sui timpani in coincidenza con la pausa musicale che ne precede l'ingresso, ma non appena lo strumentista ha dato il primo colpo la camera riparte in panoramica e i tre colpi successivi scivolano inesorabilmente fuori dall'angolo in alto a sinistra dello schermo.



Stacco 5, piano iniziale

inizio della panoramica

³² Nell'inquadratura con i contrabbassi, l'immagine del musicista a sinistra è molto distorta; la distorsione è dovuta talvolta alla registrazione cinescopica, ma è possibile che in questo caso fosse presente già nella trasmissione in diretta e offra dunque un esempio di quelle carenze a cui lo sviluppo tecnico avrebbe in futuro posto rimedio di cui scriveva Downes nel suo articolo.

Tutto ciò accade in meno di un minuto e mezzo di musica: se non c'è nulla che non sia «musica», Toscanini sullo schermo è apparso ben poco, mentre le inquadrature sui musicisti sono state abbondanti e varie.

Il tasso di cambiamento delle immagini non è così elevato in ogni singolo minuto della ripresa, ma quest'inizio offre un assaggio significativo del movimentato approccio registico di Browning al suo primo concerto, a cui si aggiunge un'ancora limitata perizia tecnica che porta a frequenti piccoli incidenti, come la già menzionata difficoltà al termine della panoramica ad arrestarsi sull'inquadratura desiderata o ciò che accade al secondo stacco. Potrebbero esserci anche errori di illuminazione, anche se alcune oscillazioni e alcuni bruschi nella luminosità dell'immagine dipendono probabilmente dal deterioramento del cinescopio.



Euryanthe, stacco 1, oscillazioni della luminosità



Euryanthe, stacco 2, immagine iniziale e due secondi più tardi

Se gli errori tecnici erano probabilmente abbastanza frequenti nella televisione di quegli anni da non meritare soverchia attenzione (molti se ne trovano anche nei precedenti telecast toscaniniani), lo stile di ripresa così movimentato di Browning nella regia televisiva di questo concerto dava sufficientemente nell'occhio da suscitare il vivo disappunto del critico televisivo del *New York Times* Jack Gould:

It can only be regretted that there were some shortcomings in the telecast, especially since they were so unnecessary. Frequently throughout the hour, the director of the TV pick-up was infuriatingly restless and kept moving the cameras around every few minutes. This visual activity was very distracting and made it difficult to pay proper attention to the music. Time after time, the score cried out for more close-ups of Toscanini, but off the cameras would go to meaningless shots of the orchestra or over-all distant scenes from the back of Carnegie Hall.³³

Difficile dare torto al critico newyorchese: la ripresa è in effetti faticosa da seguire; giudicandola col senno di poi, ovvero con l'occhio ormai uso a riprese molto articolate e con un numero di stacchi spesso più alto di quello attuato da Browning, non è tanto la quantità di movimenti di camera o la frequenza di cambi di inquadratura a stancare lo sguardo e disturbare l'attenzione, quanto la diffusa goffaggine, l'elevato numero di piccoli errori e di conseguenti aggiustamenti, nonché una malriuscita, quando cercata, aderenza al fatto musicale. Si può dire che Browning qui sia, a tutti gli effetti, un principiante che alla limitata perizia tecnica aggiunge un entusiastico eccesso di intenzioni, ma è una combinazione che, a giudicare da un successivo articolo di Gould che ritorna sull'argomento, era

³³ «Non si può che dispiacersi per alcuni punti deboli della trasmissione televisiva, tanto più perché non erano assolutamente necessari. Spesso nel corso dell'intera ora il regista delle riprese era smaniosamente irrequieto e non faceva che muovere le camere ogni cinque minuti. Quest'attivismo visivo distraeva e rendeva difficile prestare alla musica l'attenzione dovuta. In molte occasioni la partitura richiedeva un primo piano su Toscanini ed ecco che invece le camere riprendevano inutili dettagli dell'orchestra o inquadrature distanti dal fondo di Carnegie Hall.» J. GOULD, *Radio and Television. Toscanini Conducting N.B.C. Symphony and Miss Truman Jesting With Durante Enliven TV*, «New York Times», 5 novembre 1951.

probabilmente diffusa nei programmi di un mezzo giovane e ancora in cerca di un proprio linguaggio e un proprio stile.³⁴

Le voci dei tre giornalisti del *Times* newyorchese sono in ogni caso sostanzialmente concordi sul fatto che l'immagine di Toscanini al lavoro basta da sé all'intera ripresa e ciascuno di loro avrebbe forse potuto, se richiesto, dare a Browning lo stesso consiglio che il regista attribuisce a Chotzinoff: «Toscanini, Toscanini e ancora Toscanini». Consiglio che del resto, quale che ne sia stata la fonte, Browning fece rapidamente proprio, tant'è che già per il concerto di poche settimane più tardi, il 29 dicembre 1951, la posizione delle camere e il taglio delle inquadrature erano radicalmente cambiati, facendosi assai meno sperimentali e ben più centrati sulla figura carismatica del direttore. Con questo secondo telecast Browning definì in sostanza l'impianto e stile di ripresa che avrebbe usato anche per i due successivi concerti della primavera del 1952, incluso quello con la Quinta beethoveniana.

In un articolo uscito pochi giorni dopo quest'ultimo sul *Christian Science Monitor*, si trova un resoconto piuttosto dettagliato dell'organizzazione del lavoro di ripresa, a partire dal lavoro di preparazione durante le prove.

Final preparations for the radio-television rehearsal got under way on Friday morning at 9:30, an hour before Toscanini's arrival. Kirk Browning, television director and his assistants, Herbert Grossman, Ogden Bowman, and John Block, crowded into the Telemobile to work over the shooting schedule. Mr. Grossman, an NBC staff assistant conductor, had already marked the scores with suggested cues for the cameras. It was now a matter of listing the camera shots on a master sheet; Mr. Bowman directed the cameramen by telephone. This elaborate, rather complicated

³⁴ In *Gilding The Lily. Production Effects Can Ruin a Video Show* («New York Times», 11 novembre 1951) Gould lamenta che un'ottusa convinzione della necessità che vi sia sempre azione sullo schermo abbia preso la mano in produzioni televisive di diverso genere fra le quali il concerto NBC in questione e in particolare che un primo piano di Toscanini sia evidentemente considerato dalla produzione della NBC come un esempio di televisione statica da evitare; al contrario, insiste Gould riprendendo un argomento già diffusamente trattato nell'articolo precedente, la semplice immagine di Toscanini è in sé una lezione oltre che il miglior corredo visuale possibile della musica.

process required the full hour before the rehearsal began. [...] Perhaps the most interesting feature of the telecast itself is that the entire televising is controlled by men who never see the live performance. Stationed in the Telemobile, the Messrs. Browning, Grossman, Bowman and Bloch work from a series of small monitor sets - one for each camera.³⁵

Accade che registi curiosi o coscienziosi (e più spesso coscienziosi collaboratori dei registi, in genere i consulenti musicali) vadano a seguire le prove precedenti, almeno per assaggiare appunto la «live performance»; se però la ripresa televisiva non vuole essere mera documentazione (per la quale basterebbe una camera fissa) bensì una forma a sé stante di fruizione del concerto, quel che conta per la regia televisiva sono quelle immagini sui monitor.

There's no question that there's a lot happening that would be wonderful to watch and that doesn't get onto the air, but I don't do these as taped performances, they are live shows.³⁶

Anche se Browning pronunciò queste parole molte anni più tardi, è chiaro che già nel 1952 concepì la ripresa del concerto con la Quinta Sinfonia come un *live show*, un evento spettacolare con una propria autonomia estetica, con propri criteri formali e propri intenti comunicativi.

We try to treat these telecasts primarily from the point of view of the Maestro's conducting. We eliminate a good many of the usual detail shots of the brasses, strings, woodwinds, and so forth... As far as the cameras are concerned, we treat the important music cues through the Maestro - the entrances, the crescendos, the diminuendos, the great mass effects... We want the person at the television set to see the whole thing through the Maestro. We are

³⁵ J. BEAUFORT, *Everything Focuses on Toscanini When NBC Orchestra Telecasts*, «Christian Science Monitor», 11 aprile 1952, p. 9.

³⁶ Intervista con Kirk Browning realizzata da Robert Willey il 23 giugno 2004, disponibile all'indirizzo <http://willshare.com/willeyrk/creative/papers/video/browning.htm>.

concentrating on his face and hands, eliminating as much as possible all extraneous and distracting elements.³⁷

Il talento di Browning si rivela in come nell'arco di tre concerti, lavorando di cesello su piccoli dettagli, di luce, di inquadrature, di scelta del dove far cadere gli stacchi, crei un *modus operandi*, uno stile di ripresa tagliato su Toscanini come un abito su misura. E l'abito appunto, in senso stretto e non metaforico, è un indizio eloquente: nei telecast del 1948 e del 1949 Toscanini veste con un'ordinaria eleganza da concerto.



Telecast del 20 marzo 1948

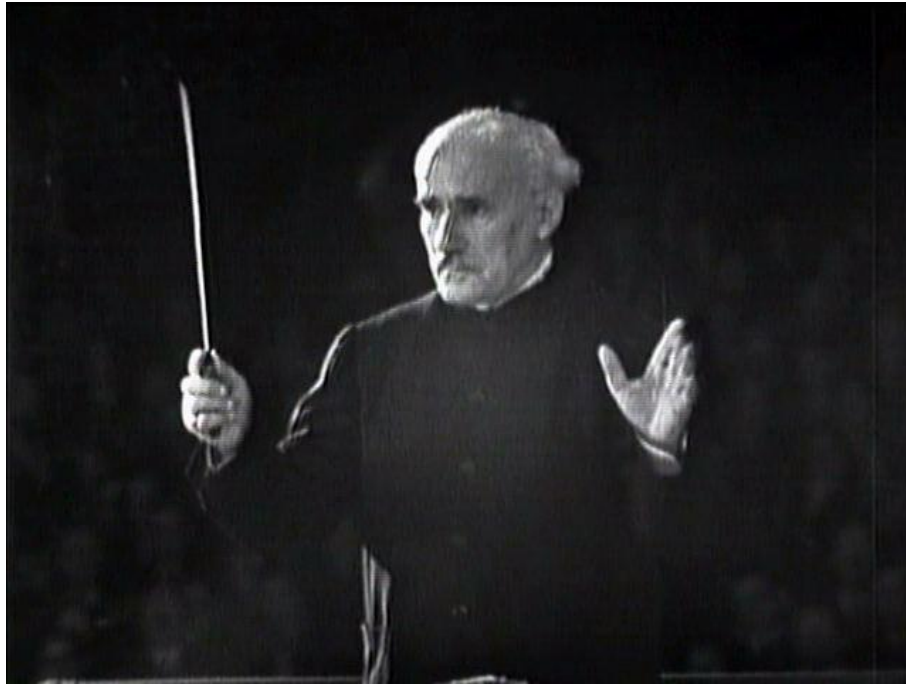


Telecast del 2 aprile 1949

Fu Browning, a quanto pare, a chiedergli di indossare per la ripresa dell'ultimo concerto la giacca spartana che Toscanini usava normalmente durante le prove.³⁸

³⁷ «Cerchiamo di trattare queste trasmissioni televisive principalmente dal punto di vista della direzione del Maestro. Eliminiamo molti dei consueti dettagli di ottoni, archi, legni e così via [...] Per quanto riguarda le telecamere, prendiamo attraverso il Maestro tutti i più importanti tratti musicali - entrate, crescendo, diminuendo, grandi effetti di massa [...] Vogliamo che la persona seduta davanti allo schermo veda tutto attraverso il Maestro. Ci concentriamo sulla sua faccia e sulle sue mani, eliminando il più possibile gli elementi estranei e distraenti.» in J. Beaufort, *Everything Focuses on Toscanini When Nbc Orchestra Telecasts*, cit., p. 9.

³⁸ Ivi. Vedi anche Horowitz, *Toscanini*, cit., p. 309.










La figura quasi confusa col fondo scuro sul quale si stagliano, soli elementi chiari, il viso, le mani e la bacchetta possono far pensare a un dipinto di Rembrandt.³⁹ Col colletto alto e abbottonato, con quella severa concentrazione, quel magnetismo intenso, la figura di Toscanini ricreata da Browning per lo schermo è propriamente un'immagine di culto, e di un culto duplice: del Maestro e della Musica.

³⁹ Horowitz, *Toscanini*, cit., p. 309; Rose, *Television and the performing arts*, p. 309.



Cap. III, Tabella 1













TOSCANINI, NBC Symphony Orchestra, 1952 - Lista delle inquadrature


I. Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 5' 44"

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	IMMAGINE	
1	[1]	00:00-00:48	48"	1-62	PM	Toscanini mezzo busto	
2	[3]	00:48-01:27	39"	63-124	CM	Toscanini con violini e viole	
3	[4]	01:27-02:02	35"	125-178	CL	Toscanini e lato sx dell'orchestra	
4	[3]	02:02-02:55	53"	179-252	CM	Come n. 2, più stretto	
5	[2]	02:55-04:05	1' 10"	253-345	PM	Toscanini mezzo busto	
6	[1]	04:05-05:30	1' 25"	346-482	PM	Toscanini mezzo busto	
7	[2]	05:30-05:44	14"	483-502 (fine)	PP	Toscanini, come n. 5 ma stretto	
		(resta sulla pausa)					








II. Andante con moto (durata del video 9' 01", 15 stacchi)

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	MOV.	IMMAGINE	
8	[4]	00:05-00:32	27"	1-10	CM	PA Toscanini con orchestra (vc)	
9	[3]	00:32-01:01	27"	10-22	CM	come n. 4	


10	[2]	01:01-01:21	20"	22-31	PM	come n. 5	
11	[3]	01:21-02:49	1' 28"	31-71	PM	più stretto	
12	[4]	02:49-03:23	34"	71-87	CL	come n. 3	
13	[3]	03:23-03:46	23"	87-97	CM	come n. 2	
14	[4]	03:46-04:04	18"	98-105	CM	come n. 8 (inizio del mov.)	
15	[3]	04:04-04:20	16"	106-113	CM	come n. 9	
16	[4]	04:20-04:41	21"	114-123	CM	più alta, non centrata su Toscanini bensì su archi gravi, soprattutto contrabbassi	
17	[2]	04:41-05:03	22"	123-132	PM	Toscanini, quasi PA	
18	[4]	05:02-05:27	25"	133-147	PM	legni (fl. e ob. in I piano). È la prima inquadratura senza Toscanini.	
19	[3]	05:27-06:07	40"	147-166	CM	come nn. 9 e 15	
20	[2]	06:07-06:42	36"	166-184	PM	come n. 17	
21	[3]	06:42-07:27	45"	184-204	PP	stretto	













22	[1]	07:27-09:01	1' 34"	204- (fine)	PM	Toscanini mezzo busto. Come il n. 1. È la prima volta che questa inquadratura compare nel II mov. (campo/controcampo)	
		(resta sulla pausa)					

III. Scherzo. Allegro (durata del video 4' 39", 7 stacchi)

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	MOV.	IMMAGINE	
23	[3]	00:13-00:41	28"	1-18	CM	Toscanini e orchestra (come n. 13)	
24	[4]	00:41-00:58	17"	19-45	PM	legni (fagotti al centro, corni e oboi)	
25	[3]	00:58-02:03	1' 05"	46-140	CM	Toscanini e archi (come n. 4)	
26	[4]	02:03-02:43	40"	141-177	CM	Toscanini e orchestra, come n. 16	
27	[3]	02:43-02:56	13"	177-196	CM	Toscanini e archi (come n. 4, e n. 25)	
28	[2]	02:56-03:43	47"	197-254	PM	Toscanini	
29	[3]	03:43-04:58	1' 15"	255-373 (fine)	PP	Toscanini	
(30)	[4]	sul passaggio			CL	Toscanini e orchestra	

IV. Finale. Allegro (durata del video 8' 50", 12 stacchi)

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.		MOV.	IMMAGINE	
30	[4]	00:00-01:02	1' 02"	374-416 (1-43)	CL	Toscanini e orchestra	

31	[3]	01:02-01:29	27"	417-436 (43-62)	CL	Toscanini e archi	
32	[1]	01:29-01:52	23"	437-452 (63-78)	PM	Toscanini	
33	[3]	01:52-03:04	1' 12"	453-504 (79-130)	CM	Toscanini e archi (come n. 4)	
34	[2]	03:04-03:32	28"	505-525 (131-151)	PM	Toscanini	
35	[4]	03:32-04:04	32"	526-578 (152-204)	CL	Toscanini e orchestra	
36	[3]	04:04-05:11	1' 07"	579-625 (205-251)	CM		
37	[2]	05:11-05:36	25"	626-645 (291-315)	PM	Toscanini	
38	[3]	05:36-06:06	30"	646-666 (316-359)	PP	Toscanini	
39	[1]	06:06-06:37	31"	666-689 (291-315)	PM	Toscanini	
40	[2]	06:37-07:30	53"	690-733 (316-359)	PP	Toscanini	
41	[1]	07:30-08:25	55"	733 (fine) (359-444)	PPP	Toscanini	
(42)	[4]	Applausi finali			CLL - TOT		

Cap. III, Tabella 2

Schema partitura				Schema delle riprese – Toscanini 1952							
				ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		1	1-62	00:00-00:48	Toscanini mezzo busto	PM		
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>M</i>								
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36							ripresa var. A1
				37-43							Episodio in ascesa
	44-58			Tutti conclusivo							
	59-62	Inserito (<i>c</i>)									
	B	63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	2	63-124	00:48-01:27	Toscanini con violini e viole	CM	
					75-78, 79-82 progr.						
				83-93	«continuazione»						
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)										
110-124	Codetta (A)										
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)					NO			
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>m</i>								
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36							ripresa var. A1
				37-43							Episodio in ascesa
	44-58			Tutti conclusivo							
	59-62	Inserito (<i>c</i>)									
	B	63-93	II tema, I parte (B1)	63-82							vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74
											75-78, 79-82 progr.
				83-93							«continuazione»
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)										
110-124	Codetta (A)										

S	A	125-28	<i>m</i>		3	125-178	01:27-02:02	Toscanini e orchestra	CL		
		129-79	Sviluppo di A	129-41							A
				142-57							Tema sviluppo
				158-68							<i>Zwischensaft</i>
				169-79							Accordi
180-2	<i>c</i>		4	179-252	02:02-02:55	Toscanini, violini e viole	CM				
183-240	Sviluppo di <i>c</i>	183-95							<i>c</i> (variante)		
		196-209							Svil di <i>c</i>		
		210-40							" <i>diminuendo</i> "		
241-47	A								5	253-245	02:55-04:05
248-52	<i>m</i> (variante)										
253-67	A (variato)										
268	<i>Adagio</i> (cadenza)										
269-87	Ripresa e variazione I tema										
288-302	Transizione (A)		6	346-482	04:05-05:30	Toscanini mezzo busto	PM				
303-6	Inserito (<i>c</i>)										
307-45	II tema, I parte B1	307-30							307-22: fl/vl ogni 4 bb		
									323-30: fl/vl ogni 2 bb		
		331-45							«continuazione»		
346-61	II tema (B), II parte B2		7	483-502	05:30-05:44	Toscanini	PP				
362-73	Codetta (A)										
374-98	A										
399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in <i>♩</i> , <i>Gegensatz</i>)										
423-78	B (variante, tema di "marcia", progressione)										
479-82	<i>m</i>		7	483-502	05:30-05:44	Toscanini	PP				
483-502	A										

Capitolo IV

Pionerismo e sperimentazione negli Stati Uniti.

Leonard Bernstein, Charles Munch, George Szell.

Questo capitolo esamina in dettaglio tre versioni televisive della Quinta Sinfonia di Beethoven prodotte negli Stati Uniti nel decennio successivo a quella di Toscanini. Si tratta in tutti e tre i casi delle registrazioni, attualmente in commercio, di esecuzioni trasmesse originariamente in diretta, nate però in tre condizioni fra loro diverse non solo per luoghi, orchestre e direttori, ma anche per le modalità produttive: la prima, che comprende in effetti solo il movimento iniziale della Sinfonia, accompagnava un documentario concepito e guidato da Leonard Bernstein nell'ambito di un programma culturale molto vario e con una decisa vocazione alla sperimentazione televisiva in onda su uno dei grandi network statunitensi, la CBS (Columbia Broadcasting Company). Le altre due, la ripresa di un concerto pubblico con la Boston Symphony Orchestra diretta da Charles Munch nel 1959 e un'esecuzione destinata alla sola trasmissione televisiva con George Szell alla guida della Chicago Symphony Orchestra nel 1961, furono prodotte invece dalle locali stazioni televisive (rispettivamente la WGBH-TV di Boston e la WGN-TV di Chicago) nell'ambito di regolari cicli di trasmissioni dei concerti dell'orchestra cittadina.

Nel corso degli anni Cinquanta la musica classica occupò uno spazio importante nella televisione americana all'interno di programmi fra loro diversi sia negli assetti produttivi sia nelle scelte stilistiche e formali, una varietà dovuta non solo alla giovane età del mezzo, ma anche alla specificità dell'industria televisiva statunitense che si andava sviluppando entro un regime concorrenziale e di mercato solo in parte pubblicamente controllato e regolamentato, ricco di piccole e medie stazioni locali benché presto dominato da alcune grandi aziende

(potenti network radiofonici consolidatisi nei decenni precedenti, case produttrici di elettrodomestici interessate alla diffusione dei propri apparecchi) e finanziato in larga misura dalla pubblicità.¹ Alle spalle dei programmi di musica classica vi era dunque una miscela volta a volta diversa di valutazioni riguardo ai costi, necessariamente elevati, al tipo e alla quantità di pubblico che era possibile raggiungere, al prestigio che il prodotto poteva portare alla rete e agli sponsor, a eventuali finalità educative, al valore attribuito alla cultura «alta» (a cui, più che all'intrattenimento, la musica classica era ed è tuttora ascritta nell'ambito della programmazione radiotelevisiva) e alla capacità del mezzo di convogliare in modo efficace i contenuti e valori a essa connessi.

In questo panorama non mancarono sperimentazioni, talvolta ardite, ma una parte considerevole delle trasmissioni televisive di concerti, analogamente a quella della Quinta Sinfonia diretta da Toscanini con la NBC Symphony Orchestra e ai telecast che l'avevano preceduta già esaminati nel terzo capitolo, rientrava semplicemente nella prima delle tre possibili modalità di trattamento della musica da concerto individuate pochi anni prima da Herbert Graf, ciò che egli chiamava «concert photography», alla quale possono essere ascritte a pieno titolo anche due delle tre versioni della Quinta esaminate in questo capitolo. Se la seconda opzione descritta da Graf, la creazione di uno spazio specifico e correlato al brano dove far svolgere l'esecuzione da riprendere, sembra aver suscitato maggiore interesse per altri generi musicali (ma è quella scelta, come vedremo, per il documentario di Bernstein), il resoconto di Kirk Browning sulle linee guida avute da Chotzinoff, con l'episodio della fanciulla dai capelli di lino, sembra indicare (aldilà dell'eventuale imprecisione sul caso specifico) come anche la terza possibilità indicata da Graf, ossia la «visual illustration of the content of the music», fosse percorsa già nei primissimi anni di attività televisiva senza tuttavia riscuotere grande successo.

¹ Per un inquadramento del panorama radiotelevisivo statunitense negli anni Cinquanta, vedi l'esteso studio di Erik Barnouw in tre volumi, in particolare *The Golden Web: A History of Broadcasting in the United States, 1933-53* New York, Oxford University Press 1968, e *The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States, 1953-* New York, Oxford University Press 1970.

In sostanza, sembra aver prevalso molto presto, sia in termini quantitativi sia quanto a favore nell'accoglienza ricevuta, un approccio «purista» per il quale le telecamere dovevano limitarsi a riprendere l'esecuzione nella maniera più sobria possibile, secondo la lezione di Browning con Toscanini.² Anche quest'approccio, tuttavia, non risolveva la problematicità della trasposizione televisiva della musica sinfonica già messa in luce da Graf e confermata dall'accoglienza riservata alle trasmissioni dei concerti toscaniniani sulla stampa periodica e dalle non poche perplessità espresse da critici come Downes e Taubman. Il nodo principale della questione, anche quando non formulato esplicitamente in questi termini, rimaneva quello del confronto fra l'audiovisione garantita dal nuovo mezzo e ciò che Arnheim chiamava l'ascolto cieco, già da tempo reso possibile dalle registrazioni e dalla radio: l'immagine arricchisce o danneggia l'esperienza musicale?

In un saggio brillante e dichiaratamente provocatorio, di poco posteriore all'ultima apparizione televisiva di Toscanini, Robert Cantrick, allora giovane docente di musica (allievo, fra le altre cose, di direzione d'orchestra con Georg Szell), tentò di sistematizzare la questione. Interrogandosi innanzitutto sul diffuso scontento verso le produzioni televisive di musica sinfonica, ne individuò le ragioni non nel mezzo in sé, ma in suo uso inopportuno o almeno inadeguato.

So far, the general reaction of music lovers to TV concerts has been "Please give us radio back again." And, of course, if the video portion of the telecasts they have seen has been a disturbing influence, who can blame them for complaining? On the other hand, no music lover in calm possession of all his senses will maintain that a telecast of a concert has to be objectionable by nature. Indeed, if he is in possession of all his senses, he has his eyesight, which he himself uses when he goes to a concert. He may not always enjoy what he sees; he may turn and whisper to his neighbor, "Isn't she a witch!" Nevertheless, he turns back again to stare some more at the witch and comes away from the concert with a more significant recollection than if he had been blind.

² ROSE, *Television and the Performing Arts*, cit., p. 96.

Television can add the video element to musical broadcasting. Therefore, television should make the total experience richer for the viewer than radio could. Why doesn't it? The cause is not any inherent defect in the medium; rather, it is bad directing - the pictures draw attention to themselves, rather than to the music.

The problem, in short, is to plan a pictorial sequence sufficiently skillful to efface itself completely from the attention of the viewer who can then transfer all of his interest to what he hears. He should not only hear music; he should "see" music.³

Cantrick parrebbe, in queste poche righe, auspicare una regia «trasparente» al servizio dell'opera del compositore, ma in effetti è ben consapevole non solo dell'ineludibile presenza della mediazione, ma anche della possibilità che essa consente di offrire un'esperienza musicale diversa tanto da quella dello spettatore in sala quanto da quella dell'ascoltatore della radio.

Let's get one thing clear right at the beginning, though. The TV camera cannot take the place of human eyes on the scene - not literally. It is not like eyes. It does not have the same angle of vision; it does not move in the same manner; it does not see binocularly. Therefore, to attempt to use the television camera as you use your eyes is a mistake. Rather, use the camera in ways which come naturally to it. Since the camera has a narrower angle of view than the eyes, it is more selective. Therefore, turn this selectivity to expressive advantage. Since it can dolly, tilt, pan, and truck - in ways totally different from the movements of the eyes - make these techniques reveal aspects of the performance inaccessible to the eyes alone. Since it transmits a picture in two dimensions - whereas the eyes work as a pair to give stereoscopic vision - exploit the flatness of the picture according to all the familiar principles of pictorial composition. Since it possesses enormous potentialities for fantasy, let it experiment with subjective-camera techniques, with choreography, and with abstract imagery. Then the television medium will be exploiting

³ R.B. CANTRICK, *Music, Television, and Aesthetics*, «The Quarterly of Film Radio and Television», vol. 9, No. 1 (Autumn, 1954), pp. 60-78, citazione pp. 60-61. Su Cantrick, vedi <http://cantrick-semantics-music.csdco.com/index.html>.

the great advantage it possesses over radio – not to take the place of a person present at the performance but, on the contrary, to witness in its own unique way. Television experience is no substitute for real experience, but it can get us closer to the real thing than radio can by exploiting its own characteristic way of “seeing” the music.⁴

Da una diversa prospettiva, Cantrick individua in sostanza due delle modalità di trattamento descritte da Graf, la ripresa dell'esecuzione e la sovrapposizione di un'autonoma costruzione visiva che illustri il contenuto della musica, ma pone con forza l'esigenza che la scelta, quale che sia, si fondi su una profonda comprensione del testo musicale.

The director's first responsibility is to reconstruct in his mind the course of thinking which has already taken place in the composer's mind. Such a re-creative process has proved a challenge to listeners of the highest intelligence for generations. Even the most gifted director will devise a superficial treatment if he underestimates the amount of musical insight required at the very outset. Yet this is only one third of his task. In the second place, he must find ways to translate the musical meaning into visual terms by exercising all the imagination at his command. Finally, he must critically review his work to guard against the possibility of having overdone the job and having created too much visual interest. The kind of creative work the director does, and the amount of it, have to be subordinated to the ironclad dictates of the composer.⁵

C'è dunque, nel lavoro del regista, una componente creativa che tuttavia deve essere messa al servizio del lavoro del compositore.

Cantrick paragona in questo senso il lavoro del regista televisivo che si dedichi alle riprese di concerti a quello del compositore che scriva musica da film: entrambi usano gli strumenti («tools and skills»)

⁴ CANTRICK, *Music, Television, and Aesthetics*, cit., pp. 61-62.

⁵ *Ivi*, p. 62.

della propria arte, ma in un modo completamente diverso da come farebbero in autonomia e al servizio di una costruzione preesistente basata su un diverso linguaggio. Come la musica composta per accompagnare un film risulta noiosa in sala da concerto perché non è costruita secondo principi organizzativi propri, la registrazione cinescopica della ripresa televisiva di un concerto risulterebbe, e deve risultare, altrettanto tediosa se privata dell'audio. Il ruolo del regista non è dunque uno di comando, ma di collaborazione creativa e ciò che gli si chiede è di comprendere la struttura formale e il contenuto estetico del brano e di usare i propri strumenti per rafforzare il valore del messaggio del compositore. Cantrick sottolinea la responsabilità artistica che un tale ruolo porta con sé:

Once a director fully accepts the nature of the challenge involved in telecasting concerts, he is bound to find himself in the realm of aesthetics. Whenever you have to search for general concepts which apply with equal validity to several arts, you become a philosopher of art.⁶

Cantrick sembra dunque essere il primo a riconoscere e teorizzare una specifica creatività dell'intervento registico nelle riprese televisive di concerti e un'autonomia estetica della ripresa stessa, anche là dove essa non è immediatamente evidente, ossia là dove l'obiettivo primario è «reporting a concert simply for its own sake, just as it took place».⁷

È evidentemente questo il caso che lo interessa maggiormente, che corrisponde alla prima delle due modalità di approccio che egli distingue in base agli obiettivi da perseguire e che denomina rispettivamente rinforzo visivo («video reinforcement») e contrappunto («video counterpoint»)⁸.

⁶ *Ivi*, p. 63.

⁷ *Ivi*, p. 65.

⁸ I due approcci, come abbiamo visto, sono in parte assimilabili rispettivamente alla «concert photography» e alla «visual illustration of the content of the music» di Graf, ma sono diverse le argomentazioni con cui i due autori giungono alla distinzione e le finalità ipotizzate, decisamente pragmatiche e descrittive nel caso di Graf, più concettuali e prescrittive per Cantrick. Si ha contrappunto visivo, nella teorizzazione di Cantrick, ogni volta che l'immagine aggiunge fattori estetici che non sono presenti

Video reinforcement is always accomplished by picturing the source of the sound – the singer, the pianist, the player in the orchestra who has the melody at the moment, etc. This is, of course, the most obvious thing to do; and everyone does it – the thoughtful and the thoughtless alike. Unfortunately, it is not successful when done thoughtlessly. How many times have we seen a soft, tranquil solo passage in the orchestra photographed as an intense, dramatic close-up? The camera gets as close as possible to the soloist at the most sensational angle possible. This is like seasoning white wine with catsup. By all means, let us really make the drama of the music visual; but sheer sensationalism is not the answer. Drama is more complex than that; it has many elements and utilizes every degree from the least to the most intense of the expressive spectrum. Moreover, it is constructed in time – with a beginning, a middle, and an ending, plus carefully balanced areas of tension and relaxation along the way. We must differentiate many ways of showing the source of the sound, each with its appropriate purpose.⁹

Cantrick offre quindi una dettagliata catalogazione dei mezzi a disposizione del regista televisivo, distinguendo fattori connessi alla telecamera (tipo di inquadrature, distanze, obiettivi, messa a fuoco, movimenti), fattori connessi ai modi di passaggio (stacco netto, dissolvenza incrociata o a nero, tendina, sovrapposizione, split screen), fattori legati alla successione delle inquadrature (ordine di grandezza della costruzione musicale, durata delle inquadrature e tasso di cambiamento, ripetizione e variazione).

Dato anche il tono volutamente provocatorio del saggio, è difficile sapere fino a che punto Cantrick, nel delineare così

nell'ordinaria esperienza dell'ascoltatore in sala da concerto, il che può avvenire in tre modi: con mezzi realistici, illustrando la fonte del suono (la telecamera traduce in linguaggio visivo elementi della musica, per esempio seguendo con un proprio movimento il ritmo musicale o sfocando volutamente l'immagine in corrispondenza a una nota o un gesto direttoriale di particolari durata o intensità); con mezzi realistici, illustrando qualcosa che non sia la fonte del suono («any real objects present in the concert hall, except the performers»); con mezzi non realistici (sperimentazioni visive slegate da specifici rimandi al contenuto musicale: proiezioni, giochi di luce, interventi coreografici e così via); vedi *Music, Television, and Aesthetics*, cit., pp. 74-77.

⁹ *Ivi*, p. 67.

lucidamente la funzione di ciò che qui abbiamo chiamato l'autore terzo, descriva un modo di lavorare che ha avuto occasione di conoscere direttamente o un modo ideale di procedere che egli giudica quello più consono.¹⁰ In ogni caso, il suo testo testimonia come nei soli sei anni trascorsi dal suo debutto nella televisione statunitense (avvenuto nel 1948, l'articolo fu pubblicato nel 1954), la musica sinfonica non solo avesse avuto largo spazio nelle programmazioni, ma fosse stata accompagnata, da un lato, da un forte investimento di progettualità e sperimentazione da parte di chi la produceva e, dall'altro, da un fervore critico sul piano della recezione.

¹⁰ Nel testo di Cantrick si trova un solo riferimento a un caso concreto, un ciclo di trasmissioni dalla vocazione esplicitamente sperimentale con la Minneapolis Symphony Orchestra, con la regia televisiva di Rudy Bretz e la supervisione musicale di Burton Paulu, di cui Cantrick esamina brevemente alcune scelte nel paragrafo che egli dedica al contrappunto visivo. Su quel ciclo vedi anche l'articolo, apparso sulla stessa testata pochi mesi prima di quello di Cantrick, scritto dallo stesso B. PAULU, *Televising the Minneapolis Symphony Orchestra*, «The Quarterly of Film Radio and Television», Vol. 8, No. 2 (Winter, 1953), pp. 157-171.

LEONARD BERNSTEIN E OMNIBUS

It really wasn't until 1954 when I got involved with television that I realized the tremendous power of the medium, the power it could have in terms of music [...] What I realized about it was not only what I thought and felt about these matters - about Beethoven and the creative process - but that I could share it with millions of people face to face, eye to eye, nose to nose, and that I could also use visual aids, which was a whole new wrinkle [...] I realized suddenly that my own teaching instinct, which I had inherited from my father and all my teachers who taught me how to teach, this old quasi-rabbinical instinct I had for teaching and explaining and verbalizing, suddenly found a real paradise in the whole electronic world of television.¹¹

La scoperta che Leonard Bernstein avrebbe raccontato, anni dopo, con queste parole avvenne con la sua partecipazione, il 14 novembre 1954,¹² a una puntata di *Omnibus*, un programma allora in

¹¹ Tratto dal film di Peter Rosen *Leonard Bernstein. Reflections*, The International Communication Agency, United States of America, 1978 (DVD Medici Arts 3078728), ca. 09:30-11:40. In J. PEYSER, *Bernstein: A Biography* (London, Bantam, 1988), alle pagine 208-210, è riportato un lungo testo in cui Bernstein racconta dei suoi esordi televisivi (e che include le parole citate qui) per il quale è citata come fonte il film di Rosen; la versione del film pubblicata in dvd contiene tuttavia solo parte del testo contenuto nella biografia di Peyser (e con alcune minuscole discrepanze).

La bibliografia su Leonard Bernstein è molto estesa, assai ridotto invece il numero di studi che ho potuto rintracciare dedicati alla sua attività televisiva. Delle molte biografie disponibili, quella più accurata e affidabile è *Leonard Bernstein* di Humphrey Burton (New York, Doubleday, 1994 e London, Faber&Faber, 1994). Il volumetto di memorie *Leonard Bernstein. Notes from a Friend* (New York, Walker&Company, 1992) di Schuyler Chapin, che col direttore collaborò a diversi progetti televisivi a partire dagli anni Sessanta, dedica un capitoletto affettuoso ma poco rilevante per lo studioso all'attività didattico-televisiva di Bernstein negli anni Cinquanta, essenzialmente *Omnibus* e i celebri *Young People's Concerts* («The Teacher's Gift», pp. 51-62). Sempre a Chapin si deve *Leonard Bernstein: The Television Journey*, «Television Quarterly», 25 (2) 1991, pp. 11-22. Interamente dedicati all'attività televisiva di Bernstein sono il catalogo della mostra *Leonard Bernstein. The Television Work* (Museum of Broadcasting, 1985) e il volume di R. LA ROCHELLE, *Leonard Bernstein, L'oeuvre télévisuelle*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2010.

¹² La puntata di *Omnibus* del 14/11/1954 fu l'esordio televisivo di Bernstein come autore e presentatore di programmi musicali, un ruolo che avrebbe continuato a

onda sulla CBS alla domenica pomeriggio.¹³ Serie a tutt'oggi fra le più inventive e interessanti della televisione culturale e «educational», *Omnibus* fu sviluppato dal *TV/Radio Workshop* della *Ford Foundation*, che ne fu anche a lungo il principale finanziatore (ma buona parte degli introiti derivò fin dall'inizio dalla pubblicità), su impulso del suo direttore Robert Saudek, con l'obiettivo di verificare la compatibilità di un prodotto impegnativo e di qualità elevata con la televisione commerciale.¹⁴ Il programma, della durata di novanta minuti e condotto da Alistair Cooke,¹⁵ era strutturato come un varietà che offriva un compendio di diverse arti nonché di letteratura, scienza e storia, confezionato con un'esplicita ricerca di originalità nell'uso del mezzo televisivo e una decisa vocazione sperimentale, declinate volta a volta in forme anche molto diverse.¹⁶ La prima partecipazione

rivestire con cura e passione negli anni successivi (un'accurata videografia di Bernstein si trova in LA ROCHELLE, *Leonard Bernstein, L'oeuvre télévisuelle*, cit., pp. 183-198). Il suo debutto televisivo è precedente, generalmente individuato nella trasmissione in diretta sulla NBC della sua opera, da lui diretta, *Trouble in Tahiti* nel novembre 1952 (vedi http://www.leonardbernstein.com/works_trouble_in_tahiti.htm; LA ROCHELLE, *Leonard Bernstein, L'oeuvre télévisuelle*, cit., p. 53); nella sua biografia, Burton menziona però un debutto per la NBC che risalirebbe addirittura al 1940, in una fase ancora pienamente sperimentale della televisione, con Bernstein in veste di pianista (BURTON, *Leonard Bernstein*, cit., pag. 72).

¹³ Dal novembre del 1952 all'aprile del 1956 *Omnibus* andò in onda regolarmente la domenica dalle 16.30 alle 18.00 sulla CBS per poi passare, nella stagione successiva, alla domenica mattina sulla ABC e quindi alla NBC negli anni seguenti con una programmazione via via più irregolare fino al 1961. Vedi la voce «*Omnibus*» (R. SIMON) della *Encyclopedia of Television* del *Museum of Broadcast Communications*, accessibile online sul sito www.museum.tv.

¹⁴ Vedi E. BARNOUW, *Tube of plenty*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 201-202.

¹⁵ Britannico di origine, naturalizzato americano nel 1941, Alistair Cooke era allora noto soprattutto quale corrispondente dagli Stati Uniti della BBC e in particolare modo come conduttore di un programma radiofonico di lungo corso della stessa BBC, *Letters from America*. Fu il volto di *Omnibus* per l'intera vita della serie sulle tre reti e dopo la sua chiusura nel 1957 proseguì la carriera di conduttore radiofonico e televisivo in altri programmi. Secondo Val E. Limberg, Cooke fu, come corrispondente della BBC, un moderno Alexis de Tocqueville, un osservatore fine e preciso della vita negli Stati Uniti descritta attraverso i mezzi audiovisivi del suo tempo e portò a *Omnibus*, insieme a una cultura raffinata e all'intento di realizzare un prodotto televisivo di qualità elevata, quella capacità di riflessione su aspetti della società americana poco trattati nei media (V.E. LIMBERG, voce «Cooke, Alistair», *Encyclopedia of Television* del *Museum of Broadcast Communications*, accessibile online sul sito www.museum.tv).

¹⁶ La prima puntata di *Omnibus*, il 9 novembre 1952, offriva Rex Harrison e Lilli

dell'allora trentaseienne Leonard Bernstein fu immediatamente accolta ed è tutt'oggi ricordata come uno dei contributi più inventivi e riusciti nella storia del programma.

La Quinta a *Omnibus*. Analisi della puntata

Il documentario

L'episodio musicale guidato da Bernstein è brevemente introdotto dal conduttore di *Omnibus*, Alistair Cooke, che, con richiami più o meno puntuali alla fama del brano e all'agiografia beethoveniana,

Palmer nelle vesti di Enrico VIII e Anna Bolena, un adattamento di un racconto di William Saroyan narrato dall'autore stesso, un approfondimento su *Mikado* di Gilbert&Sullivan con l'attore Martyn Green e uno su una cerimonia di danza voodoo, le immagini di un'esplorazione coi raggi x del sistema digestivo (il sommario delle puntate della prima stagione di *Omnibus* si trova a [http://ctva.biz/US/Anthology/Omnibus_01_\(1952-53\).htm](http://ctva.biz/US/Anthology/Omnibus_01_(1952-53).htm)). Le puntate, salvo rare eccezioni (per esempio quelle del febbraio 1953 interamente dedicate l'una al *Fledermaus* di Strauss e l'altra alla *Bohème* di Puccini, o quella del maggio dello stesso anno con *Arms and the Men* di G.B. Shaw), erano divise in vari segmenti, mediamente cinque, dedicati a diversi generi e argomenti. Nel corso degli anni gli interventi spaziavano da Orson Welles interprete di *Re Lear* nell'adattamento di Peter Brook e Peter Ustinov come Samuel Johnson alla danza esaminata in una prospettiva storica con Agnes de Mille e come forma atletica con Gene Kelly, da un pionieristico docudrama sulla vita di Abramo Lincoln in più parti a William Faulkner come guida sul Mississippi, da conversazioni con Frank Lloyd Wright sull'architettura alle immersioni di Jacques Cousteau. Per quanto concerne la musica colta, Saudek coniugò pedagogia e spettacolarità in una serie di lezioni televisive, aperta dall'introduzione di Leopold Stokowski al *Young Person's Guide to the Orchestra* di Benjamin Britten il 4 dicembre 1953, che divenne un modello per la televisione cosiddetta educational (R. SIMON, «*Omnibus*», cit.; per un succinto inquadramento anche critico dell'apporto di *Omnibus* nei diversi campi delle arti dello spettacolo, vedi B. Rose, *Television and the performing Arts*, cit., in particolare alle pagine 28-32 per la danza, 99-101 per la musica classica, 143-145 per l'opera e 203-205 per il teatro di prosa). Bernstein fu uno dei maggiori contribuenti al programma, con interventi, dopo quello sulla Quinta, dedicati a jazz, musical, grand-opéra, Bach, musica contemporanea e direzione d'orchestra, realizzati fra il 1954 e il 1958. Nel 2010 questi interventi sono stati commercializzati dall'Archive of American Television in un cofanetto *Leonard Bernstein. Omnibus. The Historic TV Broadcasts on 4 DVDs*, Archive of American Television, E1E-DV-6731, 2010.

fornisce, in poco meno di un minuto e mezzo, le informazioni essenziali su ciò che sta per andare in onda.¹⁷

Probabilmente il singolo tema più famoso in musica è quello che apre la Quinta sinfonia di Beethoven e oggi l'illustre compositore e direttore americano Leonard Bernstein ci mostrerà cosa questo tema e altri due significassero per Beethoven», esordisce Cooke, che poi non lesina luoghi comuni nel tratteggiare l'immagine del compositore avviato alla cecità e sordo ormai da tempo, costretto dunque a confidare solo nella sua immaginazione e capace di ciò perché era un genio trionfatore, come, promette Cooke, Bernstein mostrerà. Nel fare questo, e nell'eseguire poi per intero il primo movimento della Sinfonia, il direttore sarà coadiuvato da un'orchestra di cui il nome attuale, *Symphony of the Air*, suona forse poco familiare, ma che è in realtà ben nota: si tratta, spiega ancora Cooke, della NBC Symphony Orchestra, l'orchestra che «si rifiutò di morire» quando il suo celebre direttore Arturo Toscanini si ritirò dalle scene e che ora, riorganizzatasi e costituitasi in fondazione, spera si affermarsi, anche con un sostegno pubblico, come una grande orchestra nazionale.¹⁸

¹⁷ L'analisi concerne solo la porzione musicale, con Leonard Bernstein protagonista, della puntata di *Omnibus* trasmessa in diretta sul network della CBS il 14 novembre 1954 ed è condotta a partire dalla registrazione disponibile in formato dvd, pubblicata nel cofanetto *Leonard Bernstein. Omnibus. The Historic TV Broadcasts on 4 DVDs*, cit.; la parte esaminata, contenuta nel primo dvd, dura circa trentatré minuti. Oltre a quelli delle persone che compaiono in video (il presentatore, Alistair Cooke, l'orchestra The Symphony of the Air e l'ospite, Leonard Bernstein), il libretto di accompagnamento del dvd riporta i nomi di molti altri collaboratori del programma, fra cui il regista (Andrew McCullough), l'autore del *concept* della sceneggiatura (Arnold Sundgaard) e il folto gruppo che componeva i Robert Saudek Associates, a partire dal produttore da cui prendevano il nome.

¹⁸ Traduzione mia. In un articolo dedicato a un excursus storico-critico sulla musica classica in radio e televisione (*On the Air*, «Commentary», Aprile 1980, pp. 75-81), Samuel Lipman riporta un episodio narrato da Jerome Toobin in *Agitato*, un volume di memorie degli anni che egli trascorse nell'ambito dell'amministrazione musicale: nel tentativo di contrastare lo scioglimento deciso dall'azienda nel 1954 a seguito del ritiro di Toscanini, un comitato di membri dell'orchestra si rivolse a Samuel Chotzinoff, dirigente e responsabile dei programmi musicali della NBC, con una perorazione accorata dell'importanza della compagine per la musica, per la NBC e per la stessa RCA, nonché del suo valore quale tributo vivente al venerato maestro italiano; dopo averli lungamente ascoltati, racconta Toobin, Chotzinoff rispose

Fino a questo momento, si tratta di un annuncio piuttosto ordinario durante il quale solo la presenza di Cooke testimonia dell'appartenenza a *Omnibus* di ciò che stiamo vedendo, ma i pochi secondi successivi offrono una transizione brillante e un modo di entrare nella nuova parte del programma che è immediatamente rivelatore di quel particolare approccio alla musica, caratteristico di *Omnibus*, che viene sovente descritto come fresco e inconsueto.¹⁹ Dopo un attimo di esitazione (durante il quale, palesemente, attende o riceve indicazioni da qualcuno alle spalle della telecamera), Cooke conclude: «vedrete ora l'evoluzione di un capolavoro» e quando egli lo nomina, compare l'immagine di un dettaglio del frontespizio della partitura della Quinta, con il titolo ben visibile, che rimane poi sullo schermo mentre si ascoltano le prime due battute dell'*Allegro con brio*; durante il risuonare delle due battute successive vediamo un'immagine interamente scura salvo che per una piccola porzione centrale in cui la luce di un occhio di bue illumina distintamente un cerchio all'interno di ciò che pare essere una partitura e che poi scopriremo essere il pavimento dello studio; nel cerchio di luce si intravede una figura maschile in piedi e che si tratti di un direttore, il cui gesto governa i suoni che sentiamo, si comprende più grazie all'ombra che si staglia sul pavimento che non per ciò che ci è dato vedere della figura stessa.

lapidario: «volete davvero onorare Toscanini? Allora morite.» E dopo una pausa: «In quanto orchestra, beninteso.» (LIPMAN, *On the Air*, cit., p. 76).

¹⁹ «Fresh and unusual», in ROSE, *Television and the Performing Arts*, cit., p. 99, e CHAPIN, *Leonard Bernstein*, cit., p. 53 (è facile sospettare che vi sia una fonte comune oppure, e più probabilmente, a giudicare dal resto del paragrafo dedicato a cosa fosse *Omnibus*, che Chapin riprenda Rose senza citarlo).



La musica si arresta, le luci salgono, la camera si avvicina e Leonard Bernstein, alle cui spalle ora si vede distintamente la pagina iniziale della Quinta a mo' di pavimento, inizia, senza convenevoli, a parlare di ciò di cui tratterà il suo intervento:

We are going to try to perform for you today a curious and rather difficult experiment. We're going to take the first movement of Beethoven's *Fifth Symphony* and rewrite it. Now don't get scared; we are going to use only notes that Beethoven himself wrote. We're going to take certain discarded sketches that Beethoven wrote, intending to use them in this Symphony, and find out why he rejected them, by putting them back into the Symphony and seeing how the symphony would have sounded with them. Then we can guess at the reason for rejecting these sketches, and, what is more important, perhaps we can get a glimpse into the composer's mind as it moves through this mysterious creative process we call composing.²⁰

²⁰ Lo script della trasmissione del 14 novembre 1954 fu pubblicato da Leonard Bernstein a proprio nome (i crediti del programma riportati sul libretto che accompagna il dvd recano anche il nome di Max Wylie come «script editor»), assieme a quelli delle sue sei successive partecipazioni a *Omnibus* e ad altri testi, nel volume *The Joy of Music*, New York, Simon and Schuster, 1959. Le citazioni qui riportate sono

Circa diciassette secondi separano le ultime parole di Cooke dalle prime di Bernstein, ma in quei pochi secondi siamo passati da un modo ordinario - e tutto sommato, per quanto giovane sia ancora il mezzo televisivo, già «tradizionale» - di rivolgersi al pubblico a uno ben più originale e inconsueto, che mira con evidenza a un coinvolgimento al tempo stesso sensoriale, intellettuale ed emozionale. Luci, movimenti di camera e la costruzione stessa del set cooperano a «introdurre», a portare letteralmente lo spettatore dentro quest'esplorazione della musica fino a cercare di entrare, come Bernstein promette, nella mente stessa del compositore. Non si tratta che di una sorta di sigla, di un piccolo dispositivo iniziale, ma efficace nel segnare il passaggio a un nuovo spazio, non solo di programmazione, non solo logistico - un set a sé stante - ma soprattutto di approccio.

La prima parte del contributo di Bernstein a *Omnibus*, quella che possiamo chiamare la parte documentaria, dura complessivamente ventitré minuti e mezzo, durante i quali, con indiscutibile talento comunicativo, il direttore racconta, spiega, suona al pianoforte, chiama i professori d'orchestra a prendere posizione sulla pagina stampata a terra, ciascuno sul rigo che gli compete, e li fa suonare, spesso dirigendoli dal pianoforte. Gli stacchi sono frequenti, le inquadrature varie e di tanto in tanto, soprattutto quando entrano in campo immagini fisse (perlopiù dettagli della partitura o del facsimile del manoscritto), intervengono alcuni effetti, come tendine o sovraimpressioni.

È un modo vivace e soprattutto inventivo di usare il mezzo televisivo che mette a frutto e combina fra loro vari elementi. Lo specifico allestimento dello studio costituisce senz'altro un «suitable optical background», per dirla ancora con Graf, ma non solo quello: non si tratta semplicemente di un fondale, di un contenitore scenico connotato e decorativo, bensì di uno spazio funzionale a una specifica azione, uno spazio che diviene esso stesso «attore» di quell'azione grazie all'animazione resa possibile dalla dinamica del lavoro delle

tratte da una successiva edizione dello stesso volume, Pompton Plains, NJ, 2004, in cui lo script della puntata sulla Quinta si trova alle pagine 85-105 (questo estratto a p. 85).

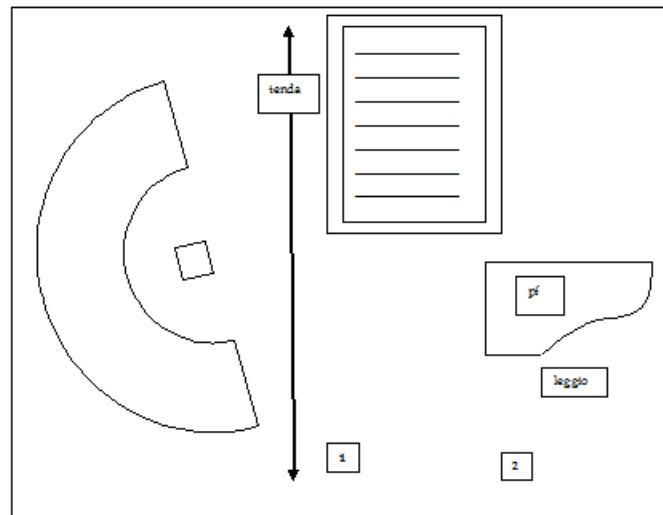
telecamere. L'esigenza di varietà, spesso invocata quasi come una legge fondamentale e ineludibile del linguaggio televisivo, qui non è perseguita per se stessa, ma è costantemente al servizio del contenuto del programma. Testo, suoni, luci, assetto materiale dello spazio scenico, azione, inquadrature, movimenti di camera, stacchi cooperano fluidamente e senza forzature: a dare la misura dell'organicità del risultato basta la prima inquadratura, con quella presa dall'alto sul piccolo ritaglio della partitura-pavimento illuminato su cui si disegna la silhouette dell'altrimenti invisibile motore del suono che nel frattempo si ascolta.

L'esecuzione

Dopo il commento conclusivo di Leonard Bernstein e un rapido cambio di inquadratura,²¹ mentre una voce fuori campo descrive il movimento in atto e preannuncia l'esecuzione del primo movimento della sinfonia, la telecamera inquadra il direttore, seguendolo intanto che si allontana dal pianoforte per raggiungere il podio e l'orchestra, ora infine schierata in un tradizionale assetto da concerto. Questo spostamento permette di scoprire una parte del set (quella dedicata all'esecuzione) rimasta finora invisibile e segna il definitivo abbandono della zona allestita in modo così insolito ed efficace per la porzione documentaria del programma. Per lo spettatore l'effetto è di uno spostamento fra due spazi funzionali, da una sorta di «sala da studio» a una sorta di «sala da concerto», ma di fatto lo studio - nel senso televisivo del termine - è il medesimo e saranno le stesse telecamere a riprendere anche l'esecuzione. In una ricostruzione ipotetica (soprattutto per quanto concerne le misure e le proporzioni fra le

²¹ C'è uno stacco «difettoso» nel passaggio dall'inquadratura frontale di Bernstein a mezzo busto alla successiva dall'alto; benché sia difficile esserne certi al semplice visionaggio, ritengo che si tratti non di una goffaggine prodottasi durante le riprese, ma di un problema di montaggio nella produzione del dvd (o di una precedente versione materiale della registrazione), dovuto forse al raccordo e alla giustapposizione fra diverse parti delle registrazioni originali (accade infatti anche oltre, a circa 6'43").

diverse parti) e fortemente schematizzata, questo poteva essere all'incirca l'assetto dello studio.



PIANTA DELLE RIPRESE - *OMNIBUS*, CBS, 1954

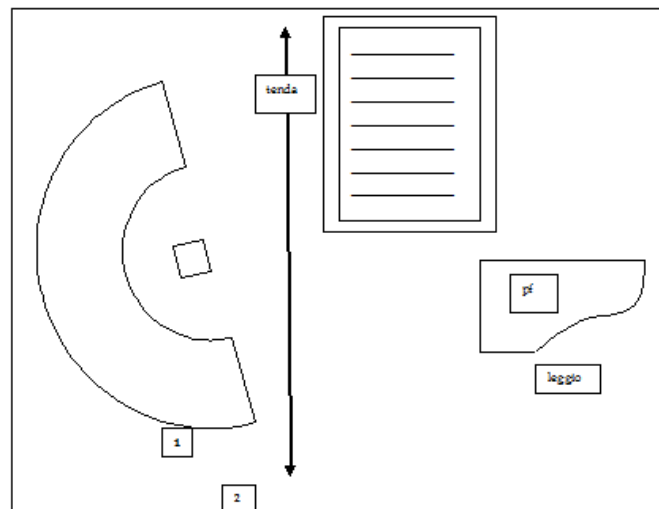
A destra, nello schema, si trova la zona in cui era ambientata la parte del programma che abbiamo chiamato documentaria, con il pianoforte al quale Bernstein siede più volte e davanti al quale spesso parla, seduto o in piedi, e la porzione di pavimento in cui è riprodotta la pagina iniziale della sinfonia; a sinistra, dalla parte opposta dello studio, si trova invece la zona allestita per l'esecuzione. Le due telecamere impiegate, fornite di gru, potevano spostarsi agevolmente da destra e sinistra e viceversa lungo il fronte dello studio televisivo e variare le inquadrature anche sull'asse verticale.²²

²² Le foto sono tratte da http://www.leonardbernstein.com/other_lectures.htm.



Foto del set della puntata di *Omnibus*, 14 novembre 1954

Al termine della parte documentaria, non è solo l'inquadratura a seguire Bernstein, ma le telecamere stesse si spostano a loro volta verso la zona dell'esecuzione, dove assumeranno posizioni fra loro molto ravvicinate, che possiamo, sempre ipoteticamente, indicare così.

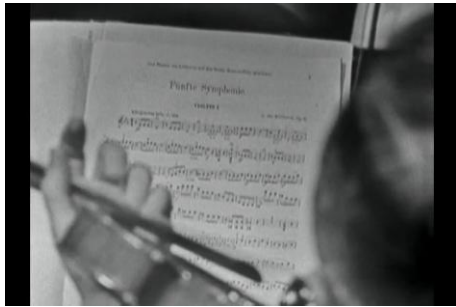


PIANTA DELLE RIPRESE - *OMNIBUS*, CBS, 1954

Ciò comporta che ciascuna camera disponga di un ventaglio limitato di punti di vista su orchestra e direttore e che essi siano molto simili; di fatto quella indicata come camera 1, in posizione più

avanzata, è usata principalmente per inquadrature ravvicinate e raramente arretra fino al campo lungo.

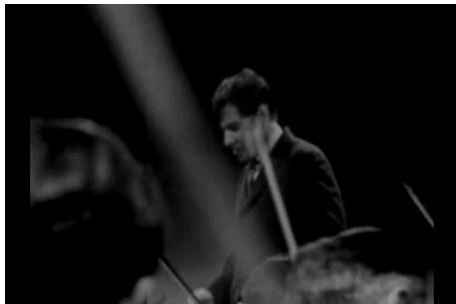
Camera 1



Dettaglio, camera 1



Primo piano, camera 1



Campo medio, camera 1



Campo lungo, camera 1

Inversamente, camera 2 fornisce solo inquadrature larghe e sfrutta la profondità di campo; ciò accade in modo particolarmente evidente sul finale del movimento, quando dal lato sinistro dell'orchestra la camera si sposta, con un lungo movimento a vista, alle spalle di Bernstein, fino a posizionarsi, con una spettacolare carrellata all'indietro, al centro dell'area dello studio in cui si era svolta la prima parte del programma.

Camera 2



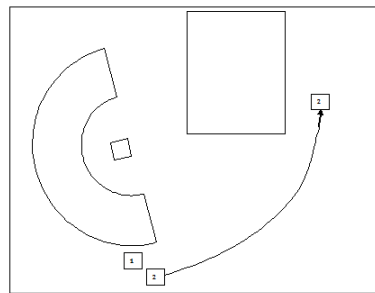
Campo lungo, camera 2



Campo lungo, camera 2



Punto di partenza della carrellata



Rappresentazione grafica del movimento della telecamera



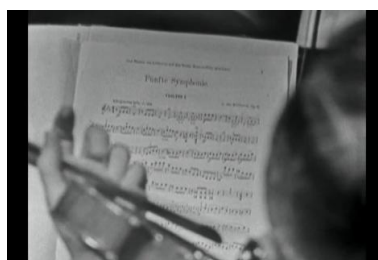
Alcuni fermo immagine della carrellata e inquadratura conclusiva

Con l'eccezione di quest'effetto finale, durante tutta l'esecuzione le camere riprendono immancabilmente da sinistra e si alternano con un ritmo relativamente lento: nei 7' 30" dell'*Allegro con brio* si susseguono in tutto nove inquadrature, mediamente di una durata attorno al minuto scarso, salvo tre decisamente più brevi e quella finale che occupa un minuto e venti secondi (vedi Tabella 1 in appendice al capitolo).

La parte esecutiva si apre con camera 2, che, dopo aver seguito Bernstein nello spostamento fino al podio, completa il proprio movimento ben oltre l'attacco della musica e continua dunque a carrellare all'indietro (e minimamente poi a destra) durante l'enunciazione del motto, giungendo solo in coincidenza con battuta 6 su un campo lungo con direttore e orchestra che poi mantiene inalterato durante tutta l'esposizione del primo tema. A battuta 59, in coincidenza dunque col già menzionato inserto dei corni soli che fa da snodo fra i due temi, interviene il primo stacco (n. 2) su un dettaglio offerto da camera 1: non sono però mostrati i corni, bensì il dettaglio della mano sinistra di un violinista di fila e sullo sfondo la sua parte sul leggio.



Stacco 1



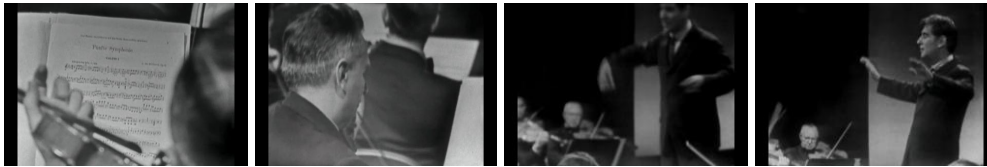
Stacco 2

La scelta può apparire inopinata; a stupire non è tanto l'assenza del particolare dei corni: è possibile che nessuna delle due camere avesse modo, da quelle posizioni sul lato sinistro, di inquadrarli in maniera leggibile, ma è anche perfettamente plausibile che non ci fosse l'intenzione di mostrarli, di cercare la perfetta corrispondenza fra

suono e immagine; nella ripresa dell'esecuzione diretta da Toscanini i corni non erano resi visibili e ciò non costituiva in alcun modo un problema. Ciò che qui risulta sconcertante – almeno a uno sguardo ormai uso a un linguaggio televisivo dalle convenzioni consolidate – è piuttosto la comparsa, durante quel preciso passaggio musicale, in cui il suono è solo quello del corno, del dettaglio di un altro strumento, che, ovviamente, in quell'istante non sta suonando, e di una pagina musicale su cui il suono che ascoltiamo non è scritto: il dettaglio, tanto più quando arriva dopo un'inquadratura larga, invita implicitamente lo spettatore a compiere con l'attenzione o con la percezione lo stesso movimento a cui è costretto lo sguardo, a restringere la propria attenzione appuntandola su ciò che l'immagine porta in primo piano. Nel caso in questione, costringendo il suo sguardo su uno strumento che non è quello di cui egli ode in quel momento il suono, questo stacco trae in inganno il telespettatore (anche se certamente non era questa l'intenzione di chi ha progettato la ripresa), tanto più che si tratta di un programma che esplicitamente si rivolge a un pubblico curioso, interessato, ma non necessariamente esperto.

In effetti, la scelta ha una spiegazione più semplice: data la loro posizione ravvicinata, le possibilità di ripresa delle due telecamere sono quasi le stesse, ma la successione di due inquadrature simili risulterebbe goffa e fastidiosa; variare la distanza, l'angolo o il fuoco nel passaggio dall'una all'altra serve a garantire fluidità e interesse alla sequenza. Dopo un campo lungo, lo stacco su un dettaglio fornisce la necessaria varietà fra le due inquadrature contigue; lo sconcerto, inoltre, è di breve durata: tre secondi dopo lo stacco, il violino inquadrato inizia effettivamente a suonare e il dettaglio si rivela allora funzionale, non solo nel far coincidere suono e immagine, ma portando effettivamente l'attenzione su uno specifico elemento musicale, la melodia del secondo tema enunciata appunto dai violini, al cui carattere cantabile bene si intona il successivo movimento in avanti; questo conduce gradualmente a ritrovare, senza alcuna stanchezza dello sguardo e in coincidenza col *crescendo* a partire da battute da 83, l'immagine di Bernstein solo, che rimane in campo per tutta la seconda parte (B2) del tema e la codetta conclusiva dell'esposizione.

Stacco 2



Inquadratura iniziale - Movimento di camera - Inquadratura finale

Lo stacco seguente, con cui si apre la ripetizione dell'esposizione, taglia a metà il gesto del direttore che dà l'attacco del motto, facendo rientrare (n. 3) il campo lungo di camera 2 esattamente nel momento in cui ha inizio l'effetto del gesto stesso, quando cioè attacca l'orchestra; quell'inquadratura è mantenuta per tutta la seconda volta del primo tema, ferma durante la prima parte (A1), con un lento e leggero movimento combinato (stringendo e carrellando a sinistra) per la seconda (A2). A battuta 59 si torna, a stacco, sul campo medio di Bernstein di camera 1 (n. 4): i corni non si vedono, ma il gesto del direttore ne guida, visibilmente, il suono; l'inquadratura rimane ferma durante tutto il seguito del secondo tema, codetta inclusa. La ripetizione dell'esposizione propone dunque lo stesso schema di ripresa già adottato per la prima volta, con unico stacco da camera 2 a camera 1, che cade in entrambi i casi a battuta 59 (vedi Tabella 2, in appendice al capitolo); al primo tema corrisponde in entrambi i casi l'inquadratura più larga, con orchestra e direttore, la prima volta movimentata all'inizio e poi ferma, la seconda viceversa. Per la prima parte del secondo tema, abbiamo sempre camera 1, ma con due inquadrature diverse fra le due volte (dal dettaglio del violino e poi allargando la prima, subito il piano medio su Bernstein la seconda); si trova invece la stessa inquadratura (appena più larga nella ripetizione), e sempre di camera 1, per la seconda parte del tema (B2) e la codetta conclusiva dell'esposizione (scelta che consente un interessante raffronto nel lavoro direttoriale su uno stesso passaggio musicale).

Allo snodo formale fra esposizione e sviluppo non corrisponde alcuno stacco nella ripresa e il successivo cambio interverrà solo venti battute prima della ripresa, ossia all'interno dell'episodio del *diminuendo*: l'inquadratura precedente, il piano medio del solo

Bernstein, già mantenuta durante tutto il secondo tema nella seconda volta dell'esposizione, continua dunque immutata per il motto che apre lo sviluppo, per tutta la sua prima parte, per il motto del secondo tema potentemente enunciato dai violini e poi ripreso, per tutto l'alternarsi fra fiati e archi prima ogni due battute e poi, *sempre più piano*, a ogni battuta; si passa, a stacco, sul campo lungo di camera 2 (n. 5) nel momento (b. 228) in cui il clima sospeso e la sonorità sommessa sono repentinamente interrotte dalla ripresentazione *ff* e a piena orchestra del motivo *c*; questa nuova inquadratura copre l'ultima parte dell'episodio fino al suo sfociare nell'enunciazione del motto (bb. 248-52) che segna l'inizio della ripresa.

Qui la successione degli stacchi evita di riproporre la stessa articolazione usata già per due volte nell'esposizione: l'ordine delle due camere risulta ora invertito e il cambio non cade sulla cesura fra primo e secondo tema; la nuova inquadratura (n. 6), il solo campo lungo fornito da camera 1, col direttore che emerge dall'infilata di teste degli archi, interviene subito dopo il motto e copre tutta la riesposizione del primo tema e l'inizio del secondo: nessun primo piano, dunque, per l'inserito *c* al suo ripresentarsi né per la cadenza dell'oboe. Come già nel caso di Toscanini, mentre l'oboe suona la sua poetica battuta di *Adagio*, sullo schermo rimane inquadrato il direttore; se là, però, l'immagine del grande vecchio, chino e assorto, che si ritraeva da ogni intervento per lasciare libertà all'esecutore, era potente e poetica, qui Bernstein concede all'oboista una sorta di «ascolto attivo»: sia pure in una posizione bassa e discreta, la sua mano destra si muove assieme alla melodia strumentale, un po' assecondandola, un po', tuttavia, anche dirigendola; manca dunque l'effetto di arresto del flusso incalzante che l'immobilità di Toscanini invece garantiva.

La seconda inquadratura della ripresa dell'Allegro con brio (n. 7), di nuovo il campo lungo di camera 2, arriva a battuta 331, dove inizia il *crescendo* che conduce alla seconda parte del secondo tema (B2) ed è presto sostituita, all'inizio della Codetta (b. 363), dal ritorno al piano medio del direttore di camera 1 (n. 8), il quale a sua volta lascia rapidamente (poche battute dopo l'inizio della coda conclusiva) il posto all'ultima e più lunga inquadratura del brano, in cui ha luogo il già menzionato complesso movimento della camera che si sposta alle

spalle del direttore e poi carrella indietro fino alla massima profondità di campo.

Non si può che concordare col secco giudizio di Jay Nelson Tuck:

When it came to the straight playing of the music, however, *Omnibus* fell down again. There was no originality or thoughtfulness in the camera work that accompanied the music, and Bernstein's physical antics on the podium were a serious distraction.²³

In effetti, per la parte esecutiva, ogni cura, ricerca o invenzione nell'uso delle telecamere è assente. Lo schema delle riprese è disperatamente ripetitivo e monotono, l'uso dei dettagli inesistente (l'unico che compare è essenzialmente solo un punto di partenza per lo spostamento successivo), i movimenti di camera sono minimi e generici nella prima parte e cessano del tutto nella seconda, probabilmente per garantire un maggior effetto a quello finale. È chiaro che c'è una questione logistica: due telecamere sono poche per la ripresa di un movimento sinfonico e l'assetto iniziale, con le due camere posizionate entrambe a sinistra e alle spalle di buona parte degli strumentisti, rendeva pressoché impossibile la varietà dei soggetti, il gioco fra diversi tipi di inquadrature, l'uso di movimenti altri che l'avvicinarsi e allontanarsi. Lo spostamento di camera 2 che interviene durante la coda mostra però che sarebbe stato possibile posizionare le camere diversamente (e ciò anche ammettendo che sia stato necessario spostare il pianoforte per lasciare spazio alla telecamera). L'impressione è che possa essere stato più semplice accontentarsi di una soluzione tecnicamente agevole, avendo investito in cura e originalità nelle riprese della prima (e più lunga) parte del programma.

Si può anche formulare tuttavia un'altra ipotesi: durante tutta la prima parte, per oltre venti minuti di documentario introduttivo,

²³ J.N. TUCK, *On the Air*, «The New York Post», 15 novembre 1954, parzialmente riprodotto su leonardbernstein.com.

l'attenzione del telespettatore era stata costantemente portata sul testo beethoveniano, sulla scrittura, sulla concezione della musica. Forse Bernstein (o il regista, Andrew McCullough) andava in cerca di uno stile di ripresa per l'esecuzione che non guidasse l'ascolto verso i dettagli, ma si tenesse, diciamo così, un passo indietro, restasse per scelta discreto e non interessante, in modo da favorire una sorta di ascolto «globale», l'impressione complessiva della pagina musicale piuttosto che l'andare in cerca di aspetti specifici. Una versione più maliziosa di quest'ipotesi (e le due non si escludono a vicenda) è che Bernstein, dopo essersi prestato al ruolo di divulgatore, volesse ora mantenere l'attenzione dello spettatore sul proprio dirigere: guardandolo, è facile pensare che la gestualità e la mimica che adoperava fossero messe in atto più per la telecamera che per gli strumentisti che aveva davanti, ai quali senz'altro sarebbero bastate indicazioni meno danzate, meno eleganti, meno plateali. Seducente forse per lo spettatore medio e non necessariamente esperto di musica a cui si rivolgeva *Omnibus*, a un occhio più consumato quel dispiego può indubbiamente risultare, come suggerisce Tuck, distraente e meritare l'epiteto di «pagliacciate».

CHARLES MUNCH A BOSTON

Chiamato nel 1949 come direttore stabile della Boston Symphony Orchestra (dove subentrava a Serge Koussevitsky che l'aveva guidata nei precedenti venticinque anni), l'allora cinquantottenne Charles Munch era un musicista aperto al rapporto con i nuovi mezzi di comunicazione e approdò nel New England con un già sostanzioso curriculum europeo di registrazioni e trasmissioni radiofoniche. L'orchestra di cui egli assumeva la guida non era da meno: fondata nel 1881, la Boston Symphony Orchestra fu, nel corso del Novecento, fra le compagini statunitensi che diedero maggior spazio alla mediatizzazione della propria attività, pur non essendo una filiazione diretta di un'azienda radiotelevisiva: i suoi concerti furono trasmessi per radio sin dal 1926, a due anni più tardi risalgono le prime registrazioni discografiche e il debutto televisivo avvenne nel dicembre 1949 (in un concerto per le Nazioni Unite, alla Carnegie Hall di New York, con la direzione di Leonard Bernstein).²⁴

La prima apparizione televisiva di Munch con la BSO avvenne nel novembre del 1951; dopo altri singoli telecast, fu a partire dalla stagione 1956-57 che i concerti dell'Orchestra cominciarono a essere programmati con regolarità dalla rete televisiva pubblica WGBH-TV.²⁵ Il biografo di Munch D. Kern Holoman descrive brevemente come si svolse la ripresa televisiva del primo concerto in onda su WGBH-TV.

²⁴ Sulla storia della BSO vedi la pagina relativa sul sito dell'Orchestra, www.bso.org. Nella sua biografia di Munch, D. Kern Holoman riassume brevemente la storia dell'orchestra e ne descrive i rapporti con i media all'epoca in cui Munch ne divenne direttore stabile (D.K. HOLOMAN, *Charles Munch*, New York, Oxford University Press, 2012, in particolare alle pp. 91-93).

²⁵ La rete WGBH, dapprima solo radiofonica e dal 1955 anche televisiva, prese il nome da «Great Blue Hill in Milton», dove nel 1951 fu posizionato il primo trasmettitore in modulazione di frequenza collegato a uno studio radiofonico ricavato nella storica sede della BSO, la Symphony Hall (D.K. HOLOMAN, *Charles Munch*, cit., p. 121). Fu da subito parte di ciò che negli studi sulla televisione statunitense viene in genere chiamata «non-commercial television», un variegato insieme di stazioni locali con un sostegno economico, spesso fornito da università e altre strutture comunitarie, oltre che da amministrazioni locali, e una dichiarata vocazione «educational», coordinate a partire dal 1954 nel NET (National Educational Television), che sarà poi sostituito, nel 1970, dal PBS (Public Broadcasting Service); sulla «educational television» e su «Non-commercial Television» e musica, vedi ROSE, *Television and the Performing Arts*, cit., rispettivamente pp. 6-10 e pp. 107-114.

The BSO concert of October 30 was simulcast on FM radio and television from MIT's Kresge Auditorium, just adjacent to WGBH-TV. The idea was to tune a high-quality FM set to the radio broadcast and watch the images on television. Two cameras were used, one placed in the projection booth facing the orchestra, and a second in a loft to stage right above the players. Jordan Whitelaw, the producer, called the shots in real time by following the orchestra score himself.²⁶

Da allora al 1979 oltre centocinquanta concerti furono trasmessi in diretta; di circa un centinaio di essi sono state conservate, negli archivi della WGBH-TV o in quelli della BSO, le registrazioni, rimaste tuttavia inaccessibili anche agli studiosi per via di problemi legali fino al 2005, quando alcune di esse hanno cominciato a essere pubblicate prima da Video Artists International (due dvd con le registrazioni di concerti del 1962 e 1963 con musiche di autori francesi) e successivamente da International Classical Artist (alla primavera del 2013 sono usciti complessivamente otto dvd, ciascuno dei quali contiene estratti di diverse trasmissioni originali degli anni fra il 1958 e il 1962, raggruppati per autore o gruppi di autori ritenuti affini).²⁷

La registrazione della diretta televisiva dell'esecuzione della Quinta Sinfonia, con Munch alla guida della BSO, risale al 3 novembre 1959 ed è abbinata ad altre due composizioni beethoveniane. La sede di tutte le esecuzioni pubblicate in questa serie è il Sanders Theatre della Harvard University, che la BSO aveva iniziato a usare abitualmente fin dalla sua prima stagione, nel 1881, per cicli di appuntamenti, con prezzi molto contenuti e dedicati agli studenti dell'Università, chiamati fin da allora «Cambridge Concerts».²⁸ Nei primi anni di

²⁶ HOLOMAN, *Charles Munch*, cit., p. 154.

²⁷ Vedi R. DYER, «Charles Munch conducts Beethoven», testo contenuto nel libretto di accompagnamento del dvd contenente le registrazioni di tre esecuzioni beethoveniane, *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43 (estratti, 8/3/1960), Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60 (18/4/1961) e Sinfonia n. 5 in do minore op. 67 (3/11/1959) con la Boston Symphony Orchestra diretta da C. Munch (ICAD 5016).

²⁸ Sull'attività musicale nel Sanders Theatre, inclusi i Cambridge Concerts che vi si tennero fino agli anni Sessanta, vedi il breve testo di E. FORBES «Sanders Remembered. The Musical Tradition» reperibile sul sito dell'Università di Harvard (<http://www.fas.harvard.edu/~memhall/remember.html>), dove si trova anche una rapida descrizione della storia del Teatro (<http://www.fas.harvard.edu/~memhall/sanders.html>).

programmazione regolare, la WGBH-TV riprese e trasmise i concerti di quella serie anziché quelli tenuti nella Symphony Hall, sede principale della BSO. Il palco del Sanders Theatre è relativamente piccolo e in tutte le riprese i musicisti appaiono un po' accalcati; l'acustica tuttavia era considerata eccellente.²⁹

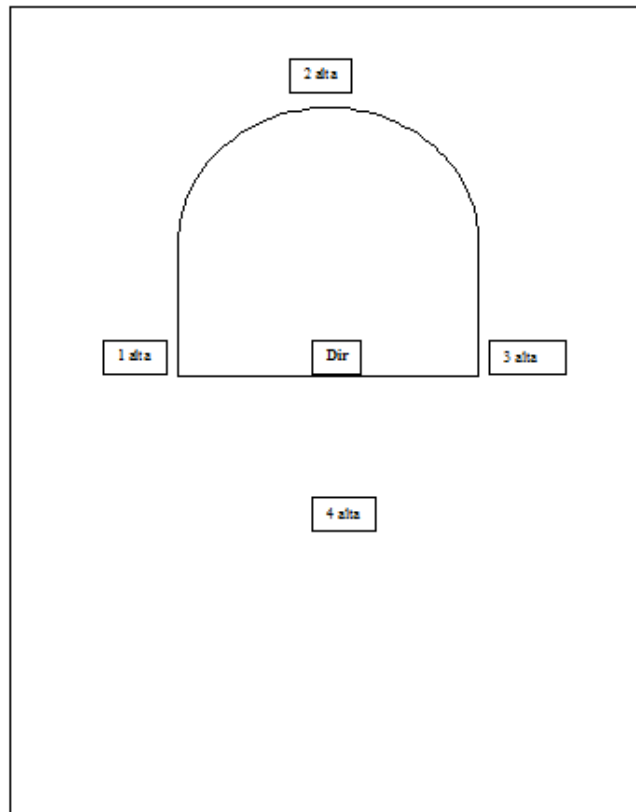
Per quanto si può giudicare dalle indicazioni fornite a corredo degli estratti proposti nei dvd, il già menzionato Jordan Whitelaw rimase stabilmente il *producer* di tutte le dirette dei concerti della BSO almeno fino al 1962, affiancato da un regista (*director*) che fu Whitney Thompson fino alla stagione 1958-59 e David M. Davis dalla successiva, di cui fa parte la ripresa della Quinta beethoveniana qui esaminata.³⁰

La ripresa

L'impianto delle riprese comprende quattro telecamere, tre delle quali disposte attorno all'emiciclo dell'orchestra e una più arretrata nello spazio della sala, tutte in posizione elevata di modo che le inquadrature sono immancabilmente dall'alto.

²⁹ Vedi R. DYER, «Charles Munch conducts Ravel and Debussy», testo contenuto nel libretto di accompagnamento del dvd ICAD 5014.

³⁰ *Producer* indica ruoli e funzioni molto diversi a seconda dei contesti in cui viene impiegato; negli Stati Uniti, in ambito televisivo il *producer* è il principale responsabile del programma con compiti che vanno, a seconda dei casi, dalla supervisione materiale del processo produttivo, alla supervisione creativa, alla scrittura dei copioni alla preparazione degli attori, assumendo dunque funzioni da «autore» e da «regista»; il *director* è allora un tecnico che sovrintende alla realizzazione materiale delle riprese. Per la mia esperienza, in ambito europeo, nei programmi musicali il *producer* (in genere tradotto con «produttore esecutivo») può avere la responsabilità economica e del complessivo progetto culturale del programma, ma non si sovrappone in genere al ruolo del regista che cura le singole riprese assumendosene anche le scelte musicali (assieme ad eventuali collaboratori quali il consulente musicale). Le righe sopra citate dalla biografia di Munch attribuiscono a Whitelaw anche la responsabilità delle riprese per la prima trasmissione televisiva della BSO con WGBH-TV, ma è possibile che in seguito, quando i telecast divennero regolari, egli abbia mantenuto la responsabilità complessiva e le riprese vere e proprie facessero capo ai registi. Sul lavoro di Davis come regista televisivo di programmi musicali oltre ai concerti della BSO, vedi la recensione di H. POLLACK alla serie di dvd *Aaron Copland. Music in the 20's* (Kultur D4760, 3 dvd), «Journal of the Society for American Music», vol. 7, issue 1, febbraio 2013, pp. 119-121.



PIANTA DELLE RIPRESE - MUNCH, WGBH-TV, 1959

La telecamera che ho denominato 1 offre molte inquadrature larghe, fra cui il totale dell'orchestra, vari campi medi e un buon numero di piani medi su singoli strumenti.

Camera 1



Totale, camera 1



Campo lungo, camera 1



Campo medio, camera 1



Piano medio, camera 1



Piano medio, camera 1



Piano medio, camera 1

Camera 2 è posizionata in maniera da riprendere frontalmente il direttore ed è la sola che consenta di intravedere, alle spalle di Munch, il pubblico in sala.

Camera 2



Piano medio, camera 2



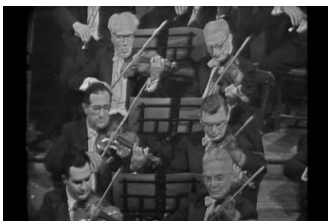
Piano americano, camera 2

La terza telecamera, al lato opposto della n. 1, consente inquadrature ampie speculari rispetto a quella ed è usata inoltre per campi medi sui violini primi e gruppi di fiati.

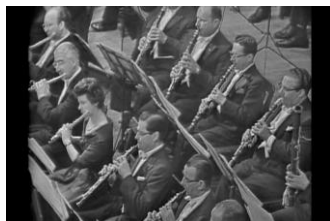
Camera 3



Campo lungo, camera 3



Campo medio, camera 3



Campo medio, camera 3

La camera n. 4, infine, è quella che può maggiormente sfruttare la profondità e offre numerose inquadrature sia ampie sia ristrette su singoli strumenti.

Camera 4



Totale, camera 4



Piano medio, camera 4



Piano medio, camera 4

I movimento, Allegro con brio

La ripresa è assai più movimentata di quelle sin qui esaminate (in appendice al capitolo le tabelle 3 e 4 contengono la lista delle inquadrature e il confronto grafico con l'articolazione del brano). L'inquadratura iniziale dell'esecuzione è la stessa che, molto larga e dall'alto, aveva poco prima accompagnato l'ingresso di Munch; nei brevi istanti che precedono l'attacco, la camera stringe, velocemente e con qualche goffaggine, fino ad arrivare a un campo medio nel momento in cui comincia la musica e completa il movimento durante l'enunciazione del motto. Rimane quindi ferma per pochi istanti, il tempo della corona, e poi, in coincidenza con l'inizio del primo tema, torna ad allargare, fino a recuperare, quando risuona la versione abbreviata del motto delle bb. 22-24, un'inquadratura larga quasi quanto quella dell'ingresso del direttore.

Stacco 1



Arrivo di Munch

Attacco, motto

Motto breve (bb. 22-24)

L'inquadratura rimane ferma ancora quanto basta per mostrare il gesto con cui Munch dà l'attacco del frammento successivo, poi si passa, a stacco, su un piano medio di alcuni leggii dei violini primi, mantenuto per quasi tutto ciò che resta del primo tema e sostituito, a b. 52, da un dettaglio dei timpani che rimangono in campo fino a b. 58 (dunque anche sull'ultimo accordo in cui essi non suonano, unici strumenti a non partecipare all'accordo di b. 58).

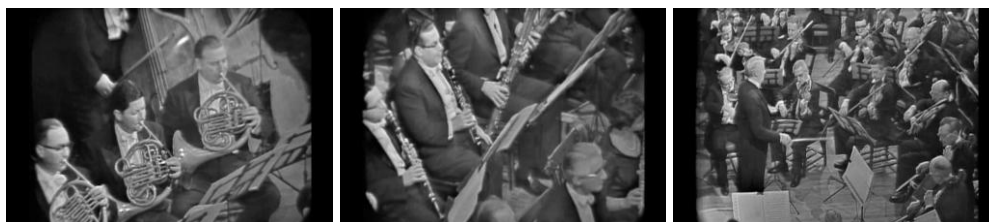


Stacco 2

Stacco 3

Per il motto del secondo tema, entra un piano medio dei corni (st. 4), a cui segue ciò che pare un errore: la telecamera infatti sosta sui corni anche dopo che essi hanno finito di suonare, quindi inizia un po' bruscamente a muovere, come se il segnale o la risposta dell'operatore fossero arrivati in ritardo, e giunge a includere in campo dapprima i clarinetti, dopo che essi hanno concluso le loro quattro battute (67-70), e successivamente anche il flauto quando oramai anche la sua frase è

pressoché terminata. L'intenzione era probabilmente di iniziare ad allargare l'inquadratura dopo l'inserito dei corni, sfruttare le quattro battute di enunciazione della melodia ai violini (che in quest'inquadratura non c'era modo di far entrare) per arrivare comodamente sull'immagine dei clarinetti in tempo per mostrare la loro risposta e seguire poi con il movimento della telecamera il passaggio della frase al flauto. Anche il cambio all'inquadratura successiva, un campo medio di direttore e orchestra (st. 5), sembrerebbe influenzato dai ritardi precedenti: doveva forse cadere a battuta 75 e arriva invece quasi due battute dopo.



Stacco 4 - inizio

Stacco 4 - bb. 71-72

Stacco 5

Quest'inquadratura viene mantenuta, senza movimenti di camera, durante il seguito della prima parte del secondo tema (fino a ciò che Hoffmann chiamava la *Fortführung*), poi, sul punto culminante del *ff*, a b. 94, lascia il posto a un piano medio dei contrabbassi che conduce fino all'inizio della codetta (st. 6). La scelta di quest'immagine si può forse spiegare con l'intento di portare l'attenzione sulla linea due volte ascendente del basso, ma il suono dei violini è molto presente, reso quasi un po' aspro dalla presa di suono, e domina timbricamente l'impasto, così che solo un orecchio esercitato può effettivamente distinguere la linea dei contrabbassi. La codetta si apre con un campo medio sui legni, in corrispondenza con il loro disegno discendente nelle prime quattro battute (110-113), dal quale la telecamera panoramica fino ad avere in campo il direttore su uno sfondo di archi per le battute conclusive dell'esposizione (st. 7).



Stacco 6

Stacco 7 - inizio

Stacco 7 - fine

L'esposizione non viene ripetuta e si passa quindi direttamente allo sviluppo che si apre, televisivamente, con un'inquadratura dei corni del tutto simile a quella usata in precedenza per b. 59 e sulla quale vale la pena di soffermarsi. Nelle prime quattro battute dello sviluppo torna il motivo base del motto (l'idea principale, nei termini di Hoffmann), esnunciato dapprima da soli clarinetti e corni (con un rinforzo del fagotto sulla nota coronata) e quindi riproposto variato dagli archi; il regista può dunque optare per un piano sul direttore, che traduca, tramite il suo gesto, il carattere marcato e imperioso del motivo; oppure per un'inquadratura relativamente ampia che includa fiati e archi, poco precisa rispetto alla fonte del suono, ma funzionale a convogliare visivamente l'effetto di potenza dato dall'esplosione del *ff* dopo quasi tre battute di silenzio; o, ancora, può scegliere un piano sui fiati che includa clarinetti e corni, analogo al precedente ma senz'altro meno efficace; può, infine, optare per un'inquadratura relativamente stretta, dal piano medio al dettaglio, vuoi sui clarinetti, vuoi sui corni, ossia sui soli strumenti che effettivamente suonano nella prima battuta dello sviluppo; e fra queste ultime due possibilità, tenendo conto del già menzionato effetto di potenza di quest'inizio, dato dal *ff* che segue il silenzio, ma anche dal colore strumentale, l'immagine dei corni sembra più funzionale.

È chiaro che il regista, nell'operare la propria scelta riguardo all'inquadratura da usare per l'inizio dello sviluppo, deve anche tenere conto sia dell'immagine che precede immediatamente questa sia di quella che vorrà poi far seguire. Nel caso in questione, le due inquadrature precedenti a quella con cui si apre lo sviluppo paiono insieme riassumere (e dunque rendere meno opportuno, nei termini

della sintassi televisiva, usarle nuovamente nell'immediata successione) tutte le possibilità elencate salvo l'ultima: l'esposizione si chiude infatti su un campo medio che mostra il direttore, e dunque il gesto con cui egli guida gli accordi conclusivi della sezione, su uno sfondo di archi; e quest'inquadratura era immediatamente preceduta dall'immagine di un gruppo di fiati. Davis (o Whitelaw) avrebbe potuto senz'altro aprire lo sviluppo con una diversa inquadratura di Munch, ma è chiaro che lo stacco fra due immagini nettamente diverse è particolarmente desiderabile in corrispondenza con una cesura formale importante e così marcata; il restringimento di campo, inoltre, che si produce sul piano dell'immagine nel passaggio dall'inquadratura relativamente ampia con direttore e orchestra a quella più stretta su un unico strumento (sia pure triplicato con i tre esecutori) incarna visivamente il restringimento di campo sonoro fra le battute 119-120 e poi 121-122, in cui il modulo dell'idea fondamentale si presenta sotto forma di accordi a piena orchestra, e l'enunciazione di quello stesso motivo ad opera dei soli clarinetti e corni alle bb. 125-126. Se dunque vi sono una serie di elementi che rendono quest'inquadratura estremamente efficace in questo punto del brano, e tanto più venendo da un'altra più ampia con direttore e orchestra, va tenuto conto che ritrovare una stessa immagine a breve distanza da quando essa era già comparsa si presta a essere percepito come l'esplicitazione o la sottolineatura visiva del ripresentarsi di un elemento musicale o di una simmetria formale del brano; in questo caso, per la variante del motto iniziale che apre lo sviluppo torna il piano sui corni già usato per il motto del secondo tema (stacco 4), con un effetto quantomeno ambiguo.³¹

Nell'esposizione gli stacchi erano complessivamente sette, lo sviluppo comprende invece, in altrettante 124 battute, solo quattro inquadrature, due delle quali molto brevi e due marcatamente più lunghe: la già esaminata immagine dei corni (che dura 4") e una successiva dei timpani (st. 10, durata 7") incorniciano infatti il primo blocco dello sviluppo (st. 9, durata 24"), mentre il secondo è interamente racchiuso (st. 11, durata 49") fra due piani dei timpani (gli

³¹ Ciò non si verificherebbe se le due immagini dei corni fossero diverse, inquadrati, per esempio, una volta da destra e una da sinistra.

stacchi 10 e 12, 7" ciascuno). Dopo il piano dei corni che accompagna il motto, entra dunque un campo lungo dell'orchestra col direttore di spalle ripresi da sinistra (stacco 9); l'inquadratura entra in corrispondenza con l'inizio dell'incalzante primo tema e lo accompagna per intero (circa 10"). In perfetta corrispondenza con l'ingresso di ciò che Reti chiamava il tema dello sviluppo (b. 142), la telecamera inizia a muovere, lentamente, verso destra, senza modificare la profondità di campo, fino ad arrivare, in corrispondenza con b. 158, ad avere al centro dell'inquadratura Munch e l'emiciclo dell'orchestra, e quest'immagine resterà fino all'ingresso dei timpani a b. 168.

Prima parte dello sviluppo



St. 8, bb. 125-28

St. 9, inizio (bb. 129-41) e fine (bb. 158-68)

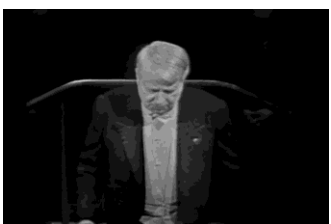
St. 10, bb. 168-79

La segmentazione è fine e impeccabile: corni per il motto, prima forma del campo lungo per il primo tema, movimento di camera per il tema dello sviluppo e, infine, timpani per gli accordi «di fronte ai quali, il petto, oppresso e impaurito da presagi di enormità – come scriveva Hoffmann – lotta in cerca di aria». L'ingresso della «forma amica» coincide ora con quello di un'immagine sin qui inedita, un piano medio frontale di Munch offerto da camera 2, che sarà mantenuto invariato durante tutta la seconda parte dello sviluppo e sostituito da una nuova inquadratura sui timpani nel punto preciso in cui ha inizio la ripresa (b. 248).

Seconda parte dello sviluppo



Stacco 10 (7'')



Stacco 11 (49'')



Stacco 12 (7'')

Sembra dunque esserci una chiara strategia registica per lo sviluppo, con tre inquadrature strette e di breve durata usate a mo' di scansioni (a segnare l'inizio, a disgiungere primo e secondo tema, a marcare la fine della sezione e l'inizio della successiva) e due lunghe che corrispondono alle due sottosezioni e ne traducono dunque visivamente l'unità formale, con due modalità ben diverse: se la prima di esse è articolata al suo interno in modo da mettere in luce tramite il movimento la segmentazione del blocco, la seconda resta ostentamente ferma e invariata durante le quasi settanta battute in cui si attraversano la nuova enunciazione di *c* e poi una sua variante, ambedue *sf*, l'inizio del gioco di botta e risposta fra archi e fiati e il suo sfociare nell'intenso episodio *diminuendo*, e infine l'irrompere dell'idea fondamentale che porta con sé il ritorno del *ff*. Anche per il fatto che questa è la prima inquadratura ravvicinata di Munch, l'effetto è comparabile a quello, descritto nel terzo capitolo, dell'immagine del vecchio Toscanini fermo mentre l'oboe solo suona fuori campo la propria cadenza: la ripresa non offre appigli visivi, informativi o didascalici, sul passo musicale particolarmente espressivo che risuona e che siamo implicitamente invitati ad ascoltare «attraverso» le orecchie (e in questo caso, anche il gesto, naturalmente) del direttore.

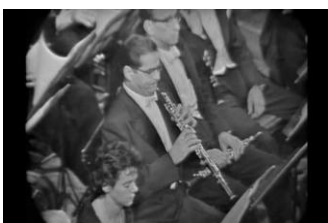
È probabilmente grazie alla lunghezza e all'intensità espressiva della lunga inquadratura su Munch durante tutta la seconda parte dello sviluppo che qui la regia può marcare con uno stacco (n. 12) il vero e proprio inizio della ripresa dell'Allegro con brio, intercettando, per così dire, l'ingresso dei timpani e mantenendone l'immagine in campo durante l'enunciazione del motto. Lo stacco successivo, analogamente a quello del primo blocco dello sviluppo, è relativamente

lungo (dura 34") e articolato al suo interno per mezzo dei movimenti di camera: si apre con un campo medio di orchestra e direttore per il ritorno del primo tema; sul *crescendo* delle battute 266-267, che Munch marca con un deciso *rallentando*, la telecamera muove a sinistra, stringe fino a un piano medio sull'oboe sul quale rimane mentre egli suona la sua cadenza; sull'ultima nota di *Adagio*, la telecamera riprende a muoversi, ora nella direzione opposta, in modo da ritrovarsi sul campo medio precedente quando il tema riprende la sua corsa incalzante.

Stacco 13



Battute 253-267



Battuta 268



Battute 269-286

Il cambio successivo arriva sette battute più tardi, dove inizia la versione variata di ciò che Hoffmann chiamava, nell'esposizione, l'episodio in ascesa, quando si passa a un campo medio in cui sono molto presenti i violini che in quell'ascesa hanno la parte prominente; l'inquadratura è mantenuta per l'inizio della transizione che conclude il primo blocco tematico, ma durante le ultime battute di essa interviene, come già era accaduto durante l'esposizione e in coincidenza con il loro ingresso, un piano medio dei timpani (st. 15). La simmetria nelle scelte televisive fra esposizione e ripresa continua con il passaggio dai timpani agli strumenti soli che intonano il motto del secondo tema che qui però, in conformità con ciò che la partitura prescrive e diversamente da ciò che spesso avviene nella prassi, non sono i corni, bensì i fagotti.



Stacco 14



Stacco 15



Stacco 16

L'enunciazione della parte melodica del secondo tema è il passaggio più articolato della ripresa televisiva dell'Allegro con brio (gli stacchi da 16 a 19 durano il primo 3" e i successivi 2"), benché, come già nell'esposizione in questo stesso punto, si abbia l'impressione che alcune goffaggini nel lavoro delle telecamere comportino dei ritardi e dunque un risultato materiale che non corrisponde appieno a ciò che parrebbe essere l'intenzione di chi progettò la ripresa, ossia un susseguirsi di stacchi ogni quattro battute, in corrispondenza al passare della melodia da uno strumento a un altro. Anche in questo caso, infatti, l'inquadratura (stacco 16) indugia sugli strumenti del motto (là i corni, qui i fagotti) anche dopo che essi hanno terminato il loro frammento e mentre risuona l'inizio della melodia ai violini, i quali entrano dunque in campo (stacco 17) quando la loro frase è pressoché terminata (la frase occupa le battute 307-310 e l'inquadratura entra appunto a battuta 310); arriva quindi con una battuta di ritardo anche l'inquadratura seguente sul flauto (stacco 18, battute 312-314) e solo il successivo ritorno sui violini (stacco 19) sembra infine cadere al punto giusto e recuperare la scansione delle quattro battute della melodia (battute 315-318).

Si torna poi nuovamente sul flauto che resta inquadrato durante l'ultima replica di quattro battute (stacco 20); quando il dialogo con i violini, a partire da battuta 23, si fa più serrato, con moduli ora di due battute, la telecamera comincia a muovere verso destra, allargando l'inquadratura, fino ad arrivare a un campo lungo che include Munch in coincidenza con il *crescendo* in cui si ripete insistente la frase di quattro battute degli archi (da b. 330) e di lì, con un ulteriore movimento, giungere a un totale dall'alto in tempo per l'accordo *ff* con cui si apre la seconda parte del secondo tema (b. 346). Il totale viene

mantenuto ancora per buona parte della codetta, ma, una volta di più, sono i timpani a entrare in campo (stacco 21) per le ultime battute (da b. 370) e restarci durante il passaggio alla coda.



St. 20, inizio

St. 20, campo lungo

St. 20, totale

Stacco 21

Il successivo cambio di inquadratura interviene esattamente dove i timpani cessano di suonare, così che gli ultimi accordi martellati del passaggio (bb. 382-286) sono accompagnati dal piano medio di Munch finora usato solo nella seconda parte dello sviluppo e che resta ancora durante il breve richiamo dei fiati (stacco 22); col ritorno degli accordi martellati torna anche l'inquadratura sui timpani, sostituita poi da un campo medio dei violoncelli (stacco 24) da b. 398, là dove questi intonano la variante del motto del secondo tema su cui i violini innestano il nuovo disegno che Hoffmann indicava come *Gegensatz*. Anche in questo caso, come già per l'immagine dei contrabbassi che interveniva nell'ultima parte dell'esposizione, la scelta di inquadrare gli strumenti gravi si spiega senz'altro con l'intenzione di favorire la percezione del loro suono (e qui anche di un elemento musicale strutturalmente significativo quale è il disegno che essi intonano), ma l'effetto è notevolmente limitato dalla predominanza, nell'impasto sonoro, della melodia dei violini.

Per ciò che Reti chiamava il tema nuovo della coda, da b. 423, entra in campo nuovamente l'immagine di Munch, ripreso da camera 2 ma ora con un'inquadratura un po' più ampia, con la figura fino alle ginocchia (una sorta di piano americano, stacco 25), che consente dunque di vederne, per la prima volta a una distanza relativamente ravvicinata, il gesto in tutta la sua ampiezza. Come già per la variante più stretta nella seconda parte dello sviluppo, anche in questo caso l'inquadratura è mantenuta a lungo (32") ed è infine sostituita da un

ulteriore piano dei timpani in coincidenza con la riproposizione del motto (bb. 478-482, st. 26). Entra quindi un'inquadratura sui clarinetti, un po' inaspettata ma che sarebbe tuttavia efficace (il breve inserto melodico del clarinetto è in effetti una variante significativa del primo tema che qui si ripresenta; inoltre un'inquadratura stretta si presta a tradurre visivamente il restringimento del campo sonoro che questo frammento rappresenta dopo il lungo passaggio a piena orchestra che lo precede) se non fosse anch'essa inficiata da una cattiva realizzazione: la telecamera riprende infatti inizialmente terzo e quarto clarinetto, che visibilmente non stanno suonando, e corregge velocemente l'inquadratura, arrivando però ad avere in campo l'esecutore quando il suo primo inserto (bb. 485-87) è quasi terminato; inoltre, anche in questo caso, la presenza sonora del clarinetto non è tale da rendere agevolmente discernibile a un orecchio non esercitato il suo inserto nel breve tempo in cui esso è inquadrato, prima che intervenga l'ultimo stacco dell'Allegro con brio, ancora un piano medio dei timpani, per gli accordi conclusivi.

La ripresa contiene, come si è visto, diverse imprecisioni e goffaggini; se, come ho ipotizzato in base ai dati offerti dalle registrazioni disponibili, Davis aveva assunto l'impegno di regista per le trasmissioni in diretta dei concerti della Boston Symphony Orchestra a partire dalla stagione 1959-60, questa ripresa, realizzata nel novembre del 1959, doveva essere una delle prime da lui curate e può darsi che quelle goffaggini fossero dovute a una relativa inesperienza (ma è possibile anche che si trattasse dell'imperizia dell'operatore di camera che rispondeva tardivamente ai segnali). Tuttavia la ripresa appare progettata con estrema cura e con quella comprensione del testo che Cantrick raccomandava come indispensabile, una cura e una comprensione che trovano conferma anche dall'esame dei movimenti successivi; ed è possibile che tale accurata progettazione si dovesse non a Davis, o non solo a lui, ma che fosse opera in tutto o in parte di Whitelaw.

Nella ripresa non ci sono dettagli né primi o primissimi piani, le inquadrature più strette sono i piani medi su strumentisti singoli o a piccoli gruppi e sul direttore. Ciò sembra spiegabile anche con fattori

materiali, ossia l'assetto del palco e della sala e il posizionamento delle telecamere che essi consentivano; ma non si può escludere che sia anche il frutto di una scelta stilistica o di gusto.³² C'è in ogni caso un equilibrio sapiente nell'alternanza fra inquadrature larghe e strette e la scelta delle une o delle altre appare sempre giustificata non tanto o non solo dalle esigenze della sintassi televisiva, ma da ragioni musicali. Ciò è vero anche per i movimenti di camera, in altre riprese spesso usati (il caso dei primi concerti di Browning esaminati nel terzo capitolo ne offre un esempio emblematico) come un elemento, potremmo dire, ornamentale, ossia per vivacizzare televisivamente le singole inquadrature e le sequenze o per convogliare la percezione dello spazio, l'imponenza dell'orchestra, la particolarità della sala. Qui invece, come abbiamo visto, il movimento di camera è sovente usato per articolare al suo interno il singolo stacco in maniera che rifletta l'articolazione musicale del passaggio inquadrato.³³

Un esempio significativo dell'oculatezza con cui sono scelte e usate le inquadrature è dato dal piano medio di Munch fornito da camera e che è in effetti la sola inquadratura che consenta una buona visione sul direttore e sul suo lavoro: se paragoniamo questa ripresa alle due già esaminate, appare singolare la parsimonia con cui quest'immagine è utilizzata. Di fatto, per tutta l'esposizione e per metà

³² Fra i fattori materiali va considerato anche un aspetto tecnico, ossia la possibilità per le telecamere di variare la lunghezza focale ed effettuare dunque un primo piano da lontano; nel primo decennio di regolare attività televisiva, le telecamere disponevano di ottiche (obiettivi) di lunghezza focale fissa e per realizzare inquadrature diverse era necessario sostituire ogni volta l'ottica (le telecamere erano dunque spesso equipaggiate con torrette rotanti su cui erano montati tre obiettivi con diverso focale); lo zoom (ossia di un obiettivo la cui lunghezza focale può essere variata) cominciò a diffondersi dalla fine degli anni Cinquanta e fu solo nei decenni successivi che le telecamere cominciarono a esserne sistematicamente dotate (vedi A. LARI, *Sistemi di ripresa e registrazione in RAI dal 1950 ad oggi*, Albino (BG), Sandit, 2012; una versione più concisa, *L'evoluzione tecnologica in RAI dal 1950 ad oggi attraverso i vari sistemi di ripresa e registrazione*, è disponibile online all'indirizzo http://www.rai.it/dl/docs/1337158072181Evoluzione_della_ripresa_televisiva_in_RAI_dal_1954_ad_oggi.pdf).

³³ Nel secondo movimento, dall'iniziale inquadratura sulle viole la telecamera muove, molto lentamente, fino a riprendere Munch, quindi allarga a includere una buona parte dell'orchestra e infine stringe sui legni nel momento della loro risposta agli archi e lo stesso movimento si ritrova per l'inizio delle successive variazioni (ovviamente, con le dovute varianti, partendo dai violoncelli in un caso, da un'inquadratura ampia con viole e violoncelli in un altro).

sviluppo il direttore si vede solo quasi a figura intera e in inquadrature molto ampie in cui egli appare, di lato o di spalle, e ciò accade in soli quattro stacchi su dieci (e in uno di essi Munch entra in campo solo al termine di un movimento di camera); dopo essere intervenuto per la prima volta nella lunga inquadratura della seconda parte dello sviluppo, il piano medio di Munch torna solo, brevissimamente, all'inizio della coda e poi per la più lunga inquadratura che accompagna il tema dello sviluppo. È chiaro che se Davis (o Whitelaw) avessero seguito criteri analoghi a quelli suggeriti a Browning da Chotzinoff («Toscanini, Toscanini, e ancora Toscanini!»), avrebbero usato quel piano medio molto più spesso e in alcuni momenti topici, se non altro l'attacco e la chiusa dell'Allegro con brio. Qui invece la presenza di Munch funziona quasi come un dispositivo per circoscrivere alcuni passi del brano e conferire loro un'intensità espressiva particolare.

Il piano medio che viene usato invece con maggior frequenza e che, non a caso, interviene almeno in alcuni momenti topici è quello sui timpani: essi compaiono sistematicamente a chiudere (stacchi 3, 10, 15, 21 e 28) e in due casi ad aprire (stacchi 12 e 26) i segmenti basati sul primo tema, e in un caso (lo stacco 21, che copre la conclusione della codetta e l'immediato irrompere della coda) svolgono il doppio ruolo. Non si tratta, credo, di leggere questa scelta come una sorta di motivo conduttore visivo (più semplicemente, sono i passi in cui Beethoven prevede una presenza significativa dei timpani), ma questo è in parte l'effetto che ne risulta. Inoltre il loro ingresso sistematicamente in prossimità di snodi formale fa sì che in alcuni casi funzionino quasi come una cornice: si è già detto del loro racchiudere, come dentro un inciso, il primo piano medio di Munch nella seconda parte dello sviluppo e un effetto analogo si ha alla fine della coda, con il piano medio dei clarinetti per l'ultimo ingresso del primo tema preceduto e seguito dai timpani.³⁴

Nonostante dunque le già menzionate goffaggini, la ripresa è molto efficace nel tradurre visivamente l'articolazione formale del

³⁴ La predilezione per quest'inquadratura è confermata anche dal fatto che i timpani restano in campo durante tutta la transizione dal terzo al quarto movimento della sinfonia.

brano usando con sapienza i mezzi a disposizione. Per quanto le inquadrature siano in realtà poche e si ripetano in diversi casi identiche, non si ha alcuna impressione di monotonia; e d'altro canto, i cambi relativamente frequenti, ma calibrati sulla musica non generano il tipo di affaticamento che Jack Gould percepiva nella prima ripresa televisiva di Browning. Il critico newyorchese avrebbe forse solo lamentato la ridotta presenza di immagini di Munch ed è una mancanza che in effetti rende la ripresa un documento meno funzionale di quanto potrebbe desiderare chi volesse, a oltre mezzo secolo di distanza, analizzare la tecnica direttoriale di Munch.

GEORG SZELL A CHICAGO

Nel dicembre del 1961 Georg Szell, che dal 1946 rivestiva il ruolo di direttore stabile della Cleveland Orchestra, andò a Chicago per dirigervi due concerti, con la Chicago Symphony Orchestra.¹ Ambedue furono trasmessi in televisione nell'ambito della terza serie del programma *Great Music from Chicago* prodotto dalla WGN-TV e di cui è conservata la registrazione.²

¹ Nell'estate dello stesso anno, a Szell era stato offerto di assumere l'incarico di direttore stabile della CSO, succedendo a Fritz Reiner che si accingeva a trasferirsi alla Metropolitan Opera di New York; in settembre, Szell declinò l'offerta, preferendo mantenere il suo legame con l'Orchestra di Cleveland (vedi M. CHARRY, *George Szell. A Life in Music*, Urbana, Chicago, and Springfield, University of Illinois Press, 2011, pp. 196-7).

² Il programma del concerto comprendeva anche il Preludio alla *Khovanshchina* di Mussorgskij e l'Ouverture *Le carnaval romain* op. 9 di Berlioz. Negli archivi della Chicago Symphony Orchestra (Rosenthal Archives, consultabili online all'indirizzo <http://theodore.cso.org/>) è presente una scheda relativa alle copie della registrazione della trasmissione televisiva conservate presso gli archivi stessi, dalla quale si apprende che esiste un kinescope attualmente presso la MacDonald & Associates Collection, una bobina master (2 pollici) realizzata dalla WGN (e presumibilmente da essa tuttora posseduta) e altre copie (fra cui una bobina a un pollice tratta dal master originale) in vari formati conservate presso gli archivi dell'Orchestra; la descrizione del contenuto (unica per tutte le copie) include, oltre ai tre brani, un «opening» e un «closing» non meglio precisati (della durata di 43" e 1' 15" rispettivamente) nonché un «commentary» (1' 48") fra primo e secondo brano e uno (1' 52") fra secondo e terzo. La registrazione è stata commercializzata da VAI International in formato VHS («Chicago Symphony Orchestra, Historic Telecasts, Volume Two», VAI 69602, settembre 1999) e successivamente ripubblicata in abbinamento con un altro concerto televisivo della stessa serie, anch'esso diretto da Szell il 10 dicembre 1961 («Chicago Symphony Orchestra, Historic Telecasts with Georg Szell», VAI 4222, settembre 2007). Il dvd si apre con alcuni titoli generici che introducono la serie commerciale di trasmissioni storiche della Chicago Symphony Orchestra pubblicate da VAI (Video Artists International), in collaborazione con l'Orchestra stessa e la WGN Television, e poi un titolo che annuncia laconicamente i nomi del direttore e della violinista Erica Morini in «Programs originally telecast December 1961»; segue un breve spezzone di quella che si presume essere la sigla originaria del programma in cui erano trasmessi in diretta i concerti dell'Orchestra in quell'anno, «Great Music from Chicago», quindi le esecuzioni dei brani in successione (nell'ordine in cui si presentavano nei due concerti, prima quello del 10 e poi quello del 17 dicembre), separate l'una dall'altra da rapidi passaggi a nero, e infine uno spezzone che, di nuovo, sembrerebbe l'originaria sigla di chiusura di con i seguenti titoli di coda: «Great Music from Chicago / Produced and Directed by Richard Doerschuk / Art Director Robert Stebbins / Musical Co-ordinator Robert Trendler / For The Orchestral Association Seymour Raven / A WGN Television Production». Nel dvd non compare alcun commento fra un brano e l'altro né viene segnalato in alcun modo che i brani siano stati eseguiti e

Con già molti anni di trasmissioni radiofoniche alle spalle, la Chicago Symphony Orchestra cominciò ad apparire in televisione nel 1951 in una serie televisiva, *One Hour of Music*, inizialmente prodotta dalla rete WENR e che a partire dal 1953, con l'arrivo di Fritz Reiner in veste di direttore stabile dell'Orchestra, passò alla WGN-TV e fu modificata e arricchita; nella fase iniziale non veniva impiegata la compagine nella sua interezza, ma vi prendevano parte, a rotazione, circa la metà dei componenti, cresciuti dal '53 fino a una media di cinquanta per ogni concerto, e il repertorio era relativamente leggero.³ La serie proseguì fino al 1958, per poi lasciare spazio a una nuova, concepita anche per dare maggior lustro all'Orchestra, che prese il via a partire dal 1959 con il titolo *Great Music from Chicago* che continuò fino al 1963; come già per la precedente, Reiner dirigeva di norma il primo e l'ultimo concerto di ciascuna stagione, mentre gli appuntamenti intermedi erano affidati a direttori ospiti, come appunto avvenne con Szell nel 1961. Qui l'Orchestra era impiegata al completo (vi erano impegnati mediamente settanta musicisti) e il concerto televisivo prevedeva un programma diverso, spesso semplicemente più breve, ma talvolta con varianti di «impaginato», rispetto a quello presentato in abbonamento.⁴ Philip Hart, all'epoca assistant manager della Chicago Symphony Orchestra, ha lasciato una descrizione dell'iter produttivo delle dirette:

trasmessi in origine in due puntate diverse; per come i titoli di coda si presentano, sembrerebbe di doverli riferire a tutti i brani inclusi nel dvd e che la squadra responsabile delle riprese sia dunque stata la stessa per entrambi i concerti. Il corredo cartaceo del dvd commercializzato da VAI è estremamente parco di informazioni: fornisce l'elenco dei brani, le due date delle trasmissioni originarie (senza precisare quando fu eseguito cosa), i nomi del direttore e della solista (Erica Morini, che partecipò al concerto del 17 dicembre); nulla si dice del luogo delle riprese o della squadra tecnica che le ha effettuate né vi è alcun riferimento riguardo alle fonti materiali usate per produrre il dvd, agli interventi di taglio e montaggio e a eventuali ritocchi o restauri. Ho appreso da una comunicazione personale dell'archivista della CSO che il concerto di Szell qui esaminato è stato girato negli studi della WGN.

³ P. HART, *Fritz Reiner. A biography*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1994, pp. 169-170.

⁴ B. NELSON-STRAUSS, *A Brief History of the Chicago Symphony Orchestra on Television*, <http://vaimusic.com/chicagoweb/HISTORY.shtml>.

The Orchestra assembled two hours before air-time, had a straight one-hour run-through, followed by a break. During that break, we would confer with the producer and settle such last minute production problems as light shining in a player's eyes, the location of the soloist, or resolution of final timings and cuts, if necessary. Fifteen minutes before air-time the Orchestra, conductor, and soloist (if any) took their places on stage, and at air-time the program went out 'live'. Even after the program was taped for syndication, the program was played straight through.⁵

La ripresa

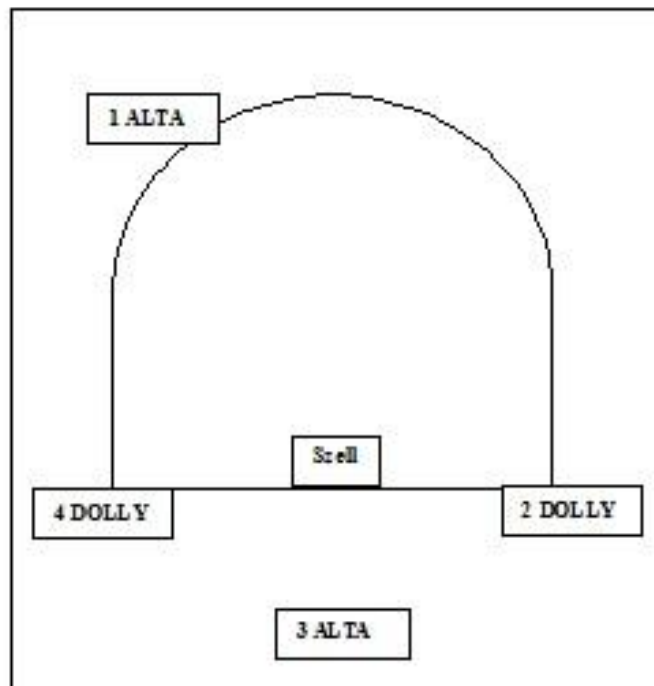
La ripresa fu realizzata negli studi della WGN-TV,⁶ presumibilmente secondo la prassi produttiva del programma descritta da Hart, dunque con una prova filata seguita, dopo una breve pausa, dall'esecuzione ripresa e trasmessa (e registrata) in diretta; lo spazio appare in tutto e per tutto come il palco di una sala da concerti, ma non c'è pubblico e le telecamere sono dunque dislocate liberamente anche nell'area antistante il palco: dal tipo di inquadrature e movimenti di camera che si trovano nella registrazione si può supporre che quell'area, là dove sarebbero le prime file di poltrone di un'ipotetica platea, sia sgombra e disponibile per telecamere mobili, su carrelli o dolly.

In una ricostruzione ipotetica e schematizzata, la loro disposizione per le riprese poteva essere questa.⁷

⁵ *Ivi.*

⁶ Comunicazione personale di Frank Villella dei Rosenthal Archives.

⁷ Se, come ipotizzo, ci sono almeno due telecamere in grado di muoversi agevolmente e liberamente lungo il fronte del palco, grazie a carrelli o dolly (e forse una gru), esse possono prendere in certi momenti l'una la posizione dell'altra e alcune inquadrature potrebbero dunque essere frutto dell'una come dell'altra telecamera. Ho organizzata la mia analisi delle riprese sull'ipotesi delle quattro camere disposte come indicato nella piantina, ossia due (la n. 1 e la n. 3) sistemate in alto, l'una nel perimetro del palco e l'altra in quello della «platea», e due (la n. 2 e la n. 4) posizionate rispettivamente sul lato destro e sinistro del palco e ambedue in condizioni di spostarsi lateralmente. Non posso escludere tuttavia che la ripresa sia stata realizzata con sole tre telecamere, una fissa (corrispondente alla n. 1 della piantina) e due



PIANTA DELLE RIPRESE - SZELL, WGN-TV, 1961

In posizione elevata e presumibilmente fissa, alle spalle dell'emiciclo occupato dall'orchestra ma un po' spostata sulla sinistra, la telecamera n. 1 inquadra sempre dall'alto, perlopiù il direttore, con o senza l'orchestra.

mobili, di cui una almeno con mobilità sia laterale sia verticale (corrispondenti a quelle indicate in piantina come 2 e 4). In particolare, le inquadrature che indico come dovute a camera 3 potrebbero in effetti essere state realizzate dall'una o dall'altra delle due camere mobili, spostatasi dal lato al centro dello spazio antistante il palco. L'ipotesi delle quattro camere sembra tuttavia rendere ragione più agevolmente della sequenza degli stacchi e consente di distinguere con maggior chiarezza quattro «punti di vista» di cui si fa uso nelle riprese.

Camera 1



Campo lungo, camera 1



Campo medio, camera 1



Piano medio, camera 1

È usata inoltre, di quando in quando, per inquadrature più ristrette su piccoli gruppi di strumentisti e per quelle di dettaglio su timpani e corni.



Campo medio, camera 1



Primo piano, camera 1



Primo piano, camera 1

Nella maggior parte dei casi, le inquadrature sono ferme (i rari movimenti di camera sono limitati e un po' goffi) e senza effetti; quelle sul direttore intervengono in modo pressoché sistematico all'inizio e alla fine dei singoli movimenti.

La camera n. 2, all'estremità destra del palco, ha un buon margine di movimento laterale, presumibilmente garantito da un carrello o dolly; serve per campi medi, primi piani e dettagli di flauto, trombe e contrabbassi.

Camera 2



Primo piano, camera 2



Piano medio, camera 2



Campo medio, camera 2



Dettaglio, camera 2

Più spesso inquadra, prevalentemente di taglio, le sezioni degli archi, con o senza il direttore e con campi più o meno lunghi:



Campo medio, camera 2



Campo lunghissimo, camera 2



Campo lungo, camera 2



Piano medio, camera 2

Se le inquadrature del primo gruppo intervengono perlopiù a stacco e sono generalmente ferme, quelle del secondo sono spesso punto di partenza o arrivo di un ricco gioco di movimenti, soprattutto col passare, carrellando o stringendo, dal campo più lungo e con la massima profondità (come nella seconda immagine della serie qui sopra) al primo piano sul direttore e, naturalmente, viceversa.

Da una posizione elevata e centrale di fronte al palcoscenico, presumibilmente fissa, la terza camera offre in campo lungo una visione d'assieme dell'orchestra - che comunque non è mai inquadrata nella sua interezza - e piani ravvicinati di quasi tutti gli strumenti, inquadrati individualmente, per coppie o per piccoli gruppi:

Camera 3



Campo lungo, camera 3



Campo lungo, camera 3



Campo medio, camera 3



Dettaglio, camera 3



Primo piano, camera 3



Primo piano, camera 3



Primo piano, camera 3



Primo piano, camera 3



Primo piano, camera 3



Piano medio, camera 3



Piano medio, camera 3



Piano medio, camera 3

Le inquadrature sono quasi tutte ferme, salvo il caso di brevissime panoramiche laterali che permettono di spostare il piano ravvicinato da uno strumento a un altro (per esempio, dal clarinetto al fagotto).

La camera 4 è senza dubbio quella più agile e movimentata: occupa una posizione simmetrica e opposta rispetto alla 2, producendo dunque anche inquadrature simmetriche e opposte, ma nei movimenti sfrutta, oltre alle carrellate avanti e indietro, anche quelle laterali e movimenti combinati. Inquadra principalmente direttore e orchestra di taglio da sinistra, con campi più o meno lunghi.

Camera 4



Campo medio

Campo lungo

Campo lunghissimo

ma può fornire primi piani, inquadrati anche dall'alto, può «entrare» maggiormente nel gruppo degli archi e talvolta carrellare fino a inquadrare il lato destro dell'orchestra:



Primo piano, camera 4



Campo lungo, camera 4



Campo lungo, camera 4



Campo medio, camera 4

Le camere sono dunque posizionate in maniera ottimale per garantire varietà di inquadrature, trasmettere efficacemente il senso

dello spazio e produrre un incisivo gioco di botta e risposta. La sequenza degli stacchi (130 in totale, di cui 37 per il primo movimento, 43 per il secondo, 20 per il terzo, l'ultimo dei quali coincide col primo del Finale, che ne comprende poi altri 30) rivela una lettura esemplarmente chiara della partitura.

I movimento, Allegro con brio

L'esecuzione si apre con un'inquadratura larga di camera 1 che abbraccia dall'alto buona parte dell'orchestra col direttore al centro e che rimane invariata durante le prime ventitré battute; il primo cambio interviene, con una breve dissolvenza, durante la corona posta sull'ultima nota della variante breve del motto (b. 24) e conduce a un piano medio di Szell (camera 2) che consente una visione chiara del suo gesto, in particolar modo del braccio destro con la bacchetta, durante tutta la seconda parte del primo tema e fino all'attacco dato ai corni in corrispondenza di b. 59.



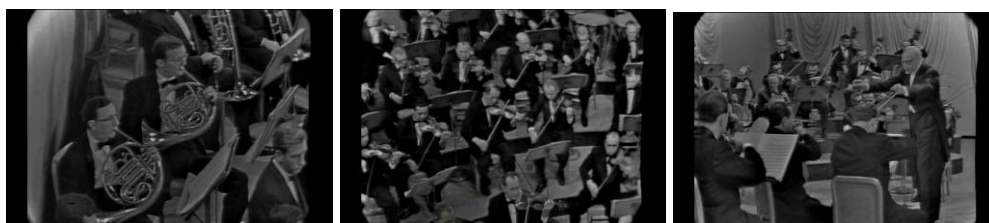
Stacco 1



Stacco 2

All'inserto dei corni corrisponde il dettaglio degli strumenti (n. 3), ripresi dall'alto (camera 1), seguito immediatamente da uno stacco (n. 4) su un campo lungo dell'orchestra (camera 3) che include i violini nel momento in cui essi attaccano la melodia del secondo tema (b. 63); quest'inquadratura rimane durante tutta la prima parte del secondo tema. Un nuovo cambio interviene in corrispondenza di b. 94, sul

culmine del crescendo, col passaggio a una nuova inquadratura larga (n. 5), che mostra ora, per la prima volta, Szell a figura intera assieme agli archi dell'orchestra e che rimane fino al termine dell'esposizione.



Stacco 3

Stacco 4

Stacco 5

I primi due stacchi della seconda volta dell'esposizione propongono uno schema simile a quello della prima: assieme coprono l'intero primo tema e il cambio di inquadratura che li separa interviene nel punto corrispondente a dove si trovava la prima volta, ossia dove entra il motto in versione abbreviata. Ci sono tuttavia differenze minute e significative poiché il fuoco dell'attenzione è qui ribaltato; se la ripresa si apriva mostrando, con un'inquadratura ampia, l'intera macchina sonora al lavoro e l'attenzione si spostava solo successivamente sul suo motore, qui avviene il contrario: la ripetizione comincia con un piano medio sul direttore (n. 6) che ci mostra il suo gesto durante il motto e la prima parte del primo tema; ciò rende possibile che lo stacco intervenga ora non già, come la prima volta, durante la seconda enunciazione del motto, sfruttandone la corona per passare da una visione da lontano a una ravvicinata del gesto di Szell, bensì nel momento stesso in cui il motto risuona: l'immagine abbandona l'inquadratura sul direttore che col braccio alzato regolava la corona, fissando la durata della nota e poi la sua conclusione, per preparare infine l'attacco successivo, e approda alla macchina sonora, vista ora da un'angolazione e con una profondità di campo sin qui inedite, nel momento in cui l'orchestra tutta suona all'unisono (n. 7).

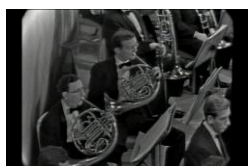


Stacco 6



Stacco 7

Per l'inserto dei corni, la seconda volta presenta uno stacco (n. 8) identico, per durata e inquadratura, a quello della prima; segue quindi l'immagine di un'infilata di violini mentre espongono la loro breve melodia (n. 9), presto sostituita da un primo piano sul clarinetto mentre esso la enuncia a sua volta in risposta. Sono queste le prime due inquadrature di breve durata della ripresa televisiva (circa due secondi l'una; tutte le altre sin qui avevano durate fra i diciotto e ventisei secondi, con l'eccezione di quella sui corni, che durava ambedue le volte circa tre secondi) e questo passo - dall'inserto dei corni fino allo stacco successivo all'inquadratura sul clarinetto che porta nuovamente in campo i violini (n. 11) per la terza enunciazione del frammento melodico - determina un'accelerazione del movimento filmico, con uno spostamento, potremmo dire, di intento comunicativo: se fin qui la sequenza di stacchi e inquadrature metteva in primo piano la relazione fra direttore e orchestra (con l'eccezione dell'inserto dei corni), in questo passaggio il fuoco sembra spostarsi sul dialogo, interno alla musica stessa, fra i suoi diversi elementi e non è un caso che questa sia anche la prima volta che l'immagine del direttore non compare in una serie di inquadrature successive.



Stacco 8



Stacco 9



Stacco 10



Stacco 11

Quest'impressione di uno stile filmico più vivace, che invita in un certo senso il telespettatore a entrare maggiormente nel farsi della musica, è confermata dal fatto che la quarta inquadratura in sequenza, quella iniziata col piano medio sui violini, sia la prima della ripresa in cui intervengono movimenti di camera (è anche la più lunga nell'Allegro con brio con una durata di trentaquattro secondi): dopo corni, infilata sui violini e clarinetto, la nuova inquadratura sull'infilata di violini è mantenuta durante la loro enunciazione del frammento melodico (bb. 71-75) e ancora per le successive dodici battute (nove secondi complessivi); poi, poco dopo l'inizio del crescendo (siamo in ciò che Hoffmann chiamava la *Fortführung*), la telecamera inizia una panoramica a destra, impeccabilmente calibrata in modo da giungere su un campo lungo, che include ora anche Szell assieme a buona parte dell'orchestra, in coincidenza con b. 94, dove comincia la seconda parte del secondo tema. Su quell'immagine, la telecamera sosta un istante e poi inizia un diverso movimento, una carrellata all'indietro che determina un allargamento di campo con una profondità via via crescente; il movimento parte lentamente, poi accelera appena e si arresta infine su un campo lunghissimo esattamente nel momento in cui ha inizio la codetta, durante la quale la telecamera rimane ferma.

Stacco 11 (bb. 71-124)



Inizio, bb. 71-87 - [Panoramica, bb. 88-94] - Sosta, b. 94 - [Carrellata, bb. 95-109] - Fine, bb. 110-24

L'immagine che accompagna la nuova forma del motto con cui si apre lo sviluppo è un primo piano su un solo corno (gli strumenti impegnati qui sono corni e clarinetti), ripreso da un'angolatura diversa, quasi un controcampo, rispetto all'inquadratura già usata due volte per l'insero dei corni; è mantenuta per soli tre secondi, il tempo

dell'enunciazione del motto, quindi si passa, in dissolvenza, a un'inquadratura del solo Szell, ripreso in una sorta di piano americano dall'alto (n. 13), che copre buona parte del primo blocco dello sviluppo (fra cui il passo in cui interviene il tema che, seguendo Reti, abbiamo chiamato dello sviluppo) fino al rapido *crescendo* che conduce al breve episodio degli accordi «di fronte ai quali il petto oppresso lotta in cerca di aria»; con una rapida dissolvenza proprio sul *crescendo* arriva un campo medio dall'alto sull'orchestra, in particolare sui violini secondi (n. 14), che sarà mantenuto durante gli accordi e l'ingresso del motto del secondo tema (la «forma amica») enunciato dai violini (parte dei quali ben visibili nell'inquadratura).



Stacco 12

Stacco 13

Stacco 14

Mentre i violini tengono l'ultima nota del motto e gli archi gravi introducono una figura discendente, entra una nuova inquadratura, con i violini primi ripresi da destra, che subito comincia ad allargarsi, grazie a una carrellata all'indietro, fino ad arrivare alla massima profondità di campo e includere quasi tutta l'orchestra assieme al direttore; il movimento comincia in corrispondenza con la nuova enunciazione del secondo motto (da b. 187), continua durante la successiva che sfocia nell'inizio dell'alternanza di accordi fra archi e fiati, e giunge a compimento là dove propriamente inizia l'episodio in *diminuendo* (là dove, cioè, l'indicazione compare per la prima volta in partitura, a b. 210).

Stacco 15



Inizio, bb. 183-187 - [Carrellata bb. 187-210] - Fine, bb. 211-227

Qui alla stasi della musica corrisponde quella dell'inquadratura e ambedue sono interrotte, a b. 228, dal repentino ritorno del secondo motto in *ff*, che visivamente si traduce in uno stacco secco su un'inquadratura sin qui inedita, un campo medio dall'alto che riprende Szell di spalle e un piccolo gruppo di strumentisti che gli stanno di fronte (n. 16).



Stacco 16, bb. 228-232

Il ritorno al *pp* porta con sé un piano medio di Szell (n. 17), presto sostituito, in corrispondenza col nuovo ingresso del motto in *ff*, dal già noto campo lunghissimo di camera 2 (n. 18); la telecamera lo mantiene fermo fino al ritorno del motto iniziale che segna l'inizio della ripresa dell'Allegro, poi comincia a muoversi, con un lento avvicinamento, in corrispondenza con l'ingresso del primo frammento del primo tema (durante il quale, vale la pena di notare, la linea

dell'oboe ha, nella registrazione, un deciso rilievo sonoro), fino ad arrivare a un'immagine di Szell a figura intera in cui è ben visibile il gesto con cui egli guida l'orchestra a un evidente rallentando (non prescritto in partitura) e dà l'attacco all'accordo conclusivo con cui inizia b. 268; quando l'accordo risuona, però, uno stacco ha portato al primo piano dell'oboe (n. 19), in tempo per la sua nota coronata e la cadenza.



Stacco 18, inizio

Stacco 18, fine

Stacco 19

Mentre il primo tema riprende la sua corsa incalzante, una dissolvenza veloce porta a un'inquadratura stretta su un gruppo di violini e un elegante movimento combinato della telecamera la trasforma in un campo medio su direttore e orchestra che a sua volta si muta in un campo lungo da sinistra che rimane fino alla conclusione del frammento.

Stacco 20



Inizio

**Fine della prima parte
del movimento**

Inquadratura finale

Torna il primo piano dei corni (in sostituzione dei fagotti) per il motto del secondo tema, anche in questo caso subito soppiantato da una nuova inquadratura che, come già era accaduto nella ripetizione dell'esposizione e come ora avviene in modo assai più marcato, dà inizio a una sequenza di stacchi ravvicinati (nn. 22-29): il gioco di botta e risposta fra violini e flauti nella forma variata dell'enunciazione del secondo tema è illustrato puntualmente da uno scambio di inquadrature (campo medio dei violini primi alternato al primo piano su un solo flauto) che si ripete quattro volte; con l'ingresso dell'ultimo campo medio dei violini della serie (n. 30), ha inizio un movimento di camera all'indietro che riconduce al campo lungo da destra e si conclude appena prima dell'inizio della codetta, durante la quale (come già accadeva nella ripetizione dell'esposizione) l'immagine rimane ferma.



Stacchi 22, 24, 26, 28



Stacchi 23, 25, 27, 29



Stacco 30, inizio



Stacco 30, fine

A b. 374 si passa a un campo lungo dall'alto (n. 31) con uno stacco brusco e inaspettato quanto l'accordo che dà inizio alla coda e forse il lieve effetto di sconcerto provocato dal cambio di inquadratura è, in questo senso, ricercato; l'inquadratura (la stessa dell'inizio dell'Allegro con brio e mai più ripetuta da allora) è mantenuta durante tutto il passo di accordi ribattuti che si arresta a b. 386, quando cambia l'immagine e c'è un errore evidente: si passa infatti a un primo piano sui flauti (n. 32) che però in quel momento non suonano; la pervasiva cellula ritmica della sinfonia, ciò che Hoffmann chiama l'idea fondamentale, è infatti esposta qui da clarinetti, fagotti e corni, con un deciso restringimento di sonorità (dal tutti *ff* dell'accordo conclusivo della serie, dopo una pausa, arriva il piccolo gruppo strumentale e l'indicazione *pp*) che il cambio d'inquadratura intendeva evidentemente tradurre visivamente col passaggio da un'immagine molto ampia e profonda della quasi interezza della macchina sonora al primo piano sulla coppia di strumenti. Il piano sui flauti è abbandonato dopo due secondi, probabilmente non in risposta all'errore ma secondo un disegno prestabilito: tornano gli accordi ribattuti fortissimo e con essi un campo medio di Szell e orchestra; anche questo dura pochi secondi, il tempo dell'inserito di accordi, e lascia spazio nuovamente al piano precedente sui flauti, ora però appropriato perché la cellula ritmica è in questo caso affidata a tutti i legni con trombe e timpani.



Stacco 31

Stacco 32

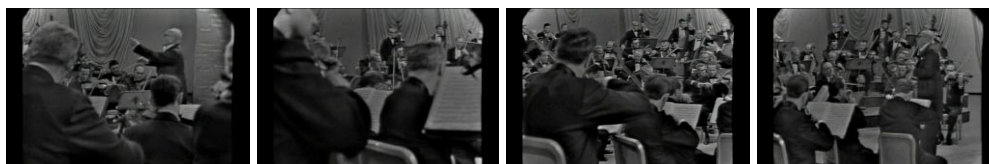
Stacco 33

Stacco 34

Due secondi e lo stacco successivo (n. 35) riconduce al campo medio su direttore e orchestra immediatamente precedente, che ora costituisce il punto di partenza per un complesso movimento in cui la telecamera dapprima ruota verso destra e contemporaneamente panoramica leggermente a sinistra, in modo da escludere dal campo

Szell e riprendere i violini di spalle, poi continua la rotazione fino a portarsi in una posizione che le permette di riprendere da sinistra il direttore insieme a una buona parte dell'orchestra.

Stacco 35



Inquadratura iniziale - movimento combinato - Inquadratura finale

È un movimento lungo (dura quasi quindici secondi) e sinuoso che traduce visivamente con grande efficacia quel movimento, anch'esso a suo modo rotante, dell'agglomerato sonoro che alla variante di *c* degli archi gravi sovrappone il disegno di crome dei violini, prima arcuato e poi progressivamente discendente. Il movimento di camera giunge a compimento a b. 420, appena prima che cominci il frammento melodico apparentato con la seconda parte del secondo tema sagomato, per dirla con Reti, come una marcia vittoriosa, durante il quale l'inquadratura rimane ferma.

Lo stacco successivo, che riconduce al piano americano dall'alto di Szell, giunge con b. 440 dove, terminato il passaggio scandito da tutta l'orchestra, comincia un'alternanza di moduli di due battute (del frammento precedente) fra fiati e archi alla fine del quale ricompare l'idea fondamentale che sfocia poi in una nuova ed enfatica enunciazione del motto; qui si inserisce un cambio di inquadratura, ambizioso ma di discutibile efficacia, che riconduce a un campo lungo su direttore e orchestra e cade esattamente fra le bb. 468 e 469, ossia arriva contemporaneamente alla prima nota lunga coronata del motto; è questa l'ultima inquadratura del movimento, in cui la telecamera rimane ferma mentre fa timidamente e per l'ultima volta capolino il primo tema e stringe appena durante gli accordi *ff* delle ultime battute.

La ripresa è per molti versi esemplare; il *découpage* è chiaro, ben articolato e in buona misura conforme alla segmentazione della forma musicale, sia nelle sue scansioni principali che in quelle più minute: la successione delle inquadrature che articolano la parte melodica del secondo tema ne offre un esempio eccellente. Il dialogo fra le diverse parti del discorso musicale è messo in evidenza in modo efficace da garbati giochi di campi e controcampi, quale il serrato scambio fra le immagini rispettive di violini e flauto che si trova nella ripresa, ancora in corrispondenza con il blocco del secondo tema. I movimenti di camera sono usati con parsimonia, raramente ad articolare gli stacchi al loro interno e più spesso per sottolineare o tradurre visivamente una certa enfasi espressiva, come accade, per citare un solo esempio, per il discreto avvicinamento nelle ultimissime battute del brano.

Non sembra esserci tuttavia l'intenzione di associare specifici movimenti o inquadrature con determinati elementi musicali. La carrellata in avanti o all'indietro di camera 2, per esempio, è, in termini televisivi, un dispositivo con un chiaro impatto emozionale e il campo lungo che essa offre alla massima distanza è un'inquadratura caratterizzata e diversa dalle altre, che si presta dunque a essere memorizzata dal telespettatore e associata, foss'anche inconsapevolmente, alla porzione musicale a cui è associata. La si trova per la prima volta, presa a stacco, per la seconda parte del primo tema nell'esposizione; torna quindi nello sviluppo, quando la telecamera parte dall'inquadratura dei violini (a b. 183, variante di c), inizia subito a carrellare indietro mentre inizia lo scambio fra archi e fiati ogni due battute e giunge al campo lunghissimo un istante prima che inizi l'episodio in diminuendo, durante il quale l'inquadratura resta ferma; si crea dunque una sorta di equivalenza fra la dinamica rarefatta e l'effetto di distanza dato dall'immagine. Dopo il veloce inserto di una diversa inquadratura in corrispondenza con l'irrompere in *ff* dell'idea fondamentale, alla seconda parte dell'episodio in diminuendo corrisponde un piano medio del direttore e poi si ritrova bruscamente il campo lunghissimo di camera 2, ora però in coincidenza col ripresentarsi del *ff*: quell'inquadratura, che poco prima era parsa il perfetto equivalente visivo della sonorità rarefatta, dovrebbe qui

tradurre all'immagine il senso di potenza e dell'interrezza della macchina sonora.

È interessante l'uso delle inquadrature strette: nel primo movimento compaiono, come abbiamo visto, diversi primi piani su singoli strumenti ma nessun dettaglio e lo stesso accade nell'Allegro finale; se ne trovano invece nei due movimenti centrali, per i quali lo stile di ripresa è leggermente variato, quasi a tradurre, soprattutto nell'Andante con moto, un maggior senso di intimità. L'immagine dei timpani, così presenti nella versione di Munch con la BSO, qui compare una sola volta in tutta la ripresa, nelle prime battute della transizione che conduce dallo Scherzo al finale: il regista Richard Doerschuk (o il coordinatore musicale Robert Trendler) usa dunque le inquadrature strette preferibilmente per piccoli incisi, perlopiù esplicitamente melodici, e quasi mai per marcare l'elemento ritmico, tradotto in genere con inquadrature più ampie che corrispondono alla potenza sonora che spesso nell'Allegro con brio caratterizza gli elementi tematici più ritmati. Vale la pena ancora di rilevare, a proposito di piani su singoli strumenti, la diversificazione dell'immagine dei corni fra quando sono inquadrati durante il motto del secondo tema e quando invece per l'inizio dello sviluppo, una scelta che conferma l'attenzione per la traduzione visiva dell'articolazione formale del brano.

Sperimentazione, convenzione e declino.

Gli anni Cinquanta sembrano essere stati il periodo d'oro per la musica classica nella televisione statunitense, come nota concisamente Humprey Burton.

Concerts of classical music remained a regular if infrequent feature on American television throughout the 1950s. When, in 1950, the New York PO inaugurated television relays from its outdoor summer season at the Lewisohn Stadium, *Variety* noted that the new medium was capable of handling 'cultural longhair programming' as well as 'horror-whodunnit' shows; the close-up shots of Nathan Milstein's bowing and fingering in Brahms's Violin Concerto 'added to appreciation of the music'. Television, the article added (enjoying the paradox), offered the same benefits as at a prize fight: 'viewers had a better seat for the proceedings than did ringsiders in the stadium'. In 1958, CBS started national telecasts of Young People's Concerts, four a season, under the dynamic leadership of the New York PO's newly appointed music director, Leonard Bernstein. At the peak of their success, in the early 1960s, they were watched by 25 million Americans (many of them far from young), but televised music was never again to enjoy such popularity.⁸

Entro quel decennio, tuttavia, l'investimento non solo economico, ma di fiducia nelle possibilità del nuovo mezzo fu considerevole. A integrazione del breve itinerario fornito nel capitolo con l'esame delle tre registrazioni a oggi disponibili di riprese televisive della Quinta Sinfonia nel panorama considerato, è interessante esaminare rapidamente un'altra testimonianza, che si trova in un articolo del 1953 di Burton Paulu, in cui l'autore descrive dall'interno il caso del tutto particolare di una serie di nove concerti televisivi, con regia di Rudy Bretz (poi Roger Gardner) e progetto e supervisione musicale dello stesso Paulu, prodotti, all'inizio di quello stesso anno, dalla Minneapolis Symphony Orchestra con la collaborazione e il sostegno economico di diverse istituzioni, fra cui la

⁸ H. BURTON, «Concert and recital relays and recordings», cit.

stazione televisiva locale WCCO-TV (commerciale, ma diretta da un management con uno spirito da servizio pubblico, come nota Paulu), la stazione radio KUOM dell'Università del Minnesota (di cui Paulu era dirigente dal 1938), la National Association of Educational Broadcasters, l'American Federation of Musicians e altre ancora.⁹

Paulu esordisce ponendo anch'egli le domande centrali sulle possibilità offerte dalla televisione per la musica sinfonica e i problemi che essa pone: «Should symphony orchestras be televised? Or is the broadcasting of instrumental music a task for radio alone?». Dopo un rapido inquadramento della serie televisiva che è oggetto dell'articolo, Paulu articola quindi la sua esposizione in diverse parti, a cominciare da un paragrafo teorico in cui delinea i criteri adottati per la trasposizione televisiva dei concerti.

One basic problem underlies the telecasting of symphonic music. Instrumental music appeals mainly to the ear; what is seen is of secondary importance. But television's appeal is primarily visual. The producer of a symphony-television series, therefore, has to use a sight-oriented medium to project a sound-oriented art. His problem is to provide something to watch which will supplement and reinforce what is being heard. In theory, at least, it is relatively easy to decide what to do when telecasting such musical works as opera and ballet, which include visual staging, movement, and drama. But what about symphonic music? For that, the cameras can either show the musicians as they play, or they can show something else. We therefore experimented with cameras both on and off the orchestra.¹⁰

Sono in effetti due possibilità già prefigurate sette anni prima da Graf e che di lì a poco Cantrick chiamerà «video reinforcement» e «video counterpoint», ma Paulu ne descrive l'applicazione in un caso concreto, illustrando le scelte effettivamente messe in pratica e le ragioni di quelle scelte.

⁹ Vedi B. PAULU, *Televising the Minneapolis Symphony Orchestra*, cit., pp. 157-59.

¹⁰ *Ivi*, p. 159.

What can be gained by putting the musicians on screen? To do so is to assume that watching the process of music making may increase the viewer's enjoyment and understanding. We believed it might do that, and accordingly our cameras were on the orchestra much of the time.¹¹

Contrariamente alla convinzione di Arnheim che vedere l'aspetto del musicista e la sorgente sonora nulla apportino e anzi interferisca col carattere peculiare della musica, Paulu ritiene dunque che vedere gli esecutori al lavoro accresca tanto il piacere quanto la comprensione dello spettatore.

In planning these camera shots we proceeded on the following assumptions: (1) It is interesting to watch musicians at work, especially when camera close-ups can take the viewer "inside" the orchestra. (2) The recognition of important musical themes is made easier if the instruments playing them are on screen. (3) There is a relationship between at least some music-making movements – for example, timpani beats and conductors' gestures, and the emotional feelings aroused by the music they produce. (4) The musical relationships between passages played by musicians seated apart from each other may be suggested by superimpositions bringing the instruments together on the screen. (5) The viewer's emotional reactions may be intensified through watching the performing musicians. (6) Finally, close-ups, superimpositions, and camera movements may reinforce the aural effects of musical climaxes.¹²

Secondo questi assunti, in sostanza, il mezzo televisivo può essere usato, oltre che per rispondere alla curiosità nei confronti dell'esecuzione, per agevolare la comprensione di aspetti formali e linguistici della musica (riconoscere i temi principali, cogliere le relazioni fra passaggi affidati a diversi strumenti) e per accrescere gli effetti emozionali sullo spettatore (mettendone in luce il legame con

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, pp. 159-160.

alcuni elementi specifici del fare musica o sottolineando i passaggi più espressivi). Ciò richiede che ogni scelta registica sia attentamente calibrata sugli obiettivi.

Throughout this series the musical content of the selections being telecast, rather than the pictorial possibilities of the instruments playing, determined the production techniques used. Television served musical objectives, and technique never became an end in itself. Thus, there were no harp-violin supers or other pretty or trick shots without musical justification. What then did the cameras show? For the most part the viewer saw musicians, singly or in groups, playing something musically important: usually the principal melody line, a counter melody, an accompaniment, a persistent rhythmical figure, or an important percussion entrance. Always it had to be something both *heard* and *important*. We also showed the conductor, either by himself or with the orchestra; and sometimes the whole orchestra was on screen. We tried not to show musicians unless they were playing something important, and never if not playing at all, because that tended to distract the viewer rather than to reinforce his aural impressions.¹³

L'esigenza di non indulgere in ciò che potremmo chiamare un uso estetizzante e fine a se stesso del linguaggio televisivo ricorre dunque nelle opinioni dei critici, in quella di uno studioso come Cantrick e in un musicologo pratico come Paulu, il quale prosegue poi descrivendo in maniera più dettagliata alcuni criteri operativi applicati nel corso delle trasmissioni.

For the most part cameras followed the melody line. When an entire section played, we would show all or most of it. If the concertmaster or some other soloist was heard for any length of time, we concentrated on him or his instrument. In some selections the melody was tossed back and forth so rapidly among sections not seated within the range of one camera as to make continuous camera coverage impossible. In such cases we showed one or another of the participating players, slowly panned over the

¹³ *Ivi*, p. 160.

sections concerned, or put the camera on the conductor. We also used the conductor as an orchestral symbol during some full orchestra passages.¹⁴

In altre parole, nella selezione degli elementi musicali da mettere in risalto attraverso il mezzo televisivo, Paulu assegnava la posizione principale alla melodia, ossia a ciò che, nella maggior parte dei casi, è l'elemento in primo piano sonoro e che in altri termini potremmo chiamare la figura rispetto allo sfondo. Occasionalmente, si scelse invece di abbandonare la melodia per portare l'attenzione su altri elementi: Paulu porta l'esempio dell'Allegro dell'Ouverture dalla *Semiramide* di Rossini in cui fu deciso di privilegiare l'insistente accompagnamento in ottavi dei bassi, con un'inquadratura che partendo stretta sui contrabbassi allargava progressivamente fino a includere prima i violoncelli e poi anche le viole, con l'intento di rafforzare la reazione del telespettatore al tipico *crescendo* rossiniano.

Our cameras seldom remained static except during short solos: if a camera was in continuous use for more than fifteen or twenty seconds, it moved enough to provide a changing picture. Whenever musical interest centered on one instrument or section for a long time, there was a change of cameras to provide variety in shot angles. In slow-paced music, such as the Wagner *Lohengrin Prelude*, the cameras moved very slowly. For fast, nervous, or agitated music, such as the first movement of the *Classical Symphony*, movements were faster. When possible, we panned from one instrument or section to another rather than cutting between cameras, since frequent camera changes tended to disorient viewers not familiar with symphony orchestras.¹⁵

Qui vanno sottolineati due punti toccati da Paulu nel trattare della durata delle inquadrature: il primo è il dato numerico, ossia i quindici o venti secondi che egli considerava la durata limite oltre la quale era indispensabile che intervenissero movimenti di camera o

¹⁴ *Ivi*, pp. 160-161.

¹⁵ *Ivi*, p. 161.

addirittura, quando la lunghezza del passo musicale rendeva necessario mantenere l'inquadratura su uno stesso soggetto, scambi con altre telecamere. Un altro punto interessante è la predilezione accordata al movimento di camera piuttosto che allo stacco nel passare da un soggetto a un altro perché, scrive Paulu, troppi tagli disorientano gli spettatori che non hanno familiarità con l'orchestra sinfonica: è chiara la consapevolezza di rivolgersi, attraverso la televisione, a un pubblico diverso da quello delle sale da concerto.

Dopo scelta del soggetto dell'inquadratura, durate, movimenti di camera e cambi, Paulu si sofferma sull'uso di effetti televisivi.

We employed special camera effects as often as required or justified by musical content. Television can take the viewer "inside" an orchestra, showing him things he never saw before from his normal vantage point in the auditorium. For this reason, at the beginning of the Berlioz *Will O' the Wisps Minuet*, for example, where the melody is played by the first piccolo, we showed an extreme close-up of the hands of the solo piccolo player. Likewise, we often televised the conductor from various angles-sometimes catching him just as he cued a player, with the next shot a dissolve to the instrument concerned. Superimpositions were used to point up the relationship between the playing of instruments seated apart, as well as to heighten musical climaxes; often both objectives were served at the same time. [...] All such devices, however, were used only to intensify musical values, with television techniques serving musical objectives rather than vice versa.¹⁶

Paulu conclude il paragrafo teorico con un rapido accenno all'altra via percorsa nelle trasmissioni, ossia la sostituzione delle immagini dell'esecuzione con altri elementi visivi, quindi dedica un lungo paragrafo, intitolato «Practice», alla descrizione di come materialmente furono realizzate le singole puntate: in diretta, dalla consueta sala da concerto dell'Orchestra, ma senza presenza di pubblico, e con un iter produttivo estremamente accurato, dalla scelta

¹⁶ *Ivi*, pp. 160-161.

delle inquadrature svolta sulla partitura, attraverso varie fasi di preparazione e di prove fino alla ripresa vera e propria.¹⁷

Può essere interessante, in conclusione di capitolo, mettere rapidamente a confronto alcune osservazioni ricavate dall'esame delle tre versioni della Quinta Sinfonia con i criteri e le pratiche descritte da Paulu. Nessuna delle tre versioni della Quinta qui esaminate fa ricorso agli effetti televisivi che Paulu descrive. La preminenza che egli assegnava alla melodia come contenuto dell'immagine sembra in linea generale essere un criterio condiviso anche dagli autori delle riprese dei concerti di Munch e Szell: in ambedue i casi l'oboe è inquadrato durante il suo assolo; per i frammenti esplicitamente cantabili e di più ampio respiro del secondo tema entrambe le versioni offrono brevi sequenze costruite per accompagnare visivamente il telespettatore attraverso i passaggi della melodia da uno strumento all'altro, con però alcune varianti sulle quali vale la pena di soffermarsi. Nel caso di Munch, aldilà degli errori materiali nella realizzazione, la tecnica usata per seguire la melodia è quella descritta come preferibile da Paulu, un movimento di camera che conduca l'inquadratura sullo strumento (o sugli strumenti) via via impegnati a enunciare la melodia; per ovvie

¹⁷ *Ivi*, pp. 163-166; l'articolo contiene anche la riproduzione di alcuni estratti della partitura annotata, dello script delle riprese a uso del regista e della lista delle inquadrature a uso dell'operatore alla telecamera, relativi all'inizio dell'Ouverture del *Freischütz* di Weber. Oltre alle tappe successive dell'iter produttivo, Paulu descrive anche la disposizione delle telecamere, di cui viene fornita anche una pianta; merita di riportare che delle tre telecamere impiegate la n. 1 era posizionata su una piattaforma appositamente costruita (Paulu nota come, oltre all'onere iniziale, anche il montaggio e lo smontaggio settimanali rappresentassero un costo importante) e sistemata lungo il fronte del palco, con una propaggine che si estendeva all'interno della sala, che la telecamera, fornita di dolly, poteva dunque percorrere in lungo e in largo, mentre la n. 2, anch'essa su dolly, si muoveva liberamente nella parte sinistra dell'emiciclo dell'orchestra, sfruttando gli spazi vuoti fra archi, legni e percussioni: salvo l'estensione della propaggine, è un assetto simile a quello ipotizzato per le riprese del concerto diretta da Szell. La terza camera, l'unica fissa e a sua volta su una propria piattaforma, era posizionata sul fondo dello spazio dell'orchestra, alla destra delle percussioni e alle spalle degli ottoni (l'autore riporta per ciascuna camera il dettaglio dei tre obiettivi di cui era fornita). Data questa disposizione, precisa Paulu, era inevitabile che talvolta una telecamera ne inquadrasse un'altra, rompendo una delle leggi non scritte della televisione di allora, ma poiché il programma comprendeva anche una parte introduttiva i telespettatori ne venivano avvertiti in anticipo.

ragioni di posizionamento degli esecutori, era agevole far muovere l'inquadratura, che partiva dai corni del motto, sui clarinetti e sui flauti, mentre per mostrare i violini sarebbe stato necessario un taglio e il passaggio a un'altra telecamera, possibilità che Davis (o Whitelaw) preferiscono evidentemente non perseguire, forse sulla base di una convinzione analoga a quella di Paulu che troppi tagli risultino disorientanti per uno spettatore poco uso all'assetto di un'orchestra sinfonica. Doerschuk (o Trendler) sceglie invece proprio la via dei cambi da una telecamera a un'altra, con una successione violini, clarinetto e ancora violini (rinunciando dunque a sottolineare visivamente il raddoppio del flauto nella terza enunciazione della melodia); nel valutare questa soluzione vanno tenuti in conto però anche altri due elementi: uno è che lo scambio avviene durante la seconda volta dell'esposizione, mentre per la prima enunciazione del secondo tema è usata un'unica e più lunga inquadratura larga sui violini; l'altro è che l'andirivieni fra violini e clarinetto della seconda volta anticipa il più serrato gioco di campi e controcampi che Doerschuk (o Trendler) introdurrà nel passo corrispondente della ripresa dell'Allegro con brio.

Non solo in questo passaggio, ma in generale la ripresa di Munch si avvicina maggiormente ai criteri di Paulu rispetto a quella di Szell: è più articolata grazie non tanto agli stacchi, che pure non sono pochi (sono ventotto nella ripresa di Munch senza la ripetizione dell'esposizione, trentasette in quella di Szell di cui undici nella seconda volta), ma al più assiduo movimento delle camere all'interno di essi. Anche l'uso così massiccio che Davis (o Whitelaw) fa dell'inquadratura sui timpani può essere letto in base al terzo assunto di Paulu (esiste una relazione fra almeno alcuni gesti del fare musica, e fra questi il colpo di timpani, e l'emozione che suscita la musica così prodotta), senza che ciò contraddica i già menzionati effetti funzionali (di elemento scansione formale e di motivo conduttore visivo) che l'inquadratura giunge a svolgere nella ripresa. La versione televisiva della Quinta di Szell sembra invece mirare maggiormente alla chiarezza e non andare in cerca di quel rafforzamento degli aspetti emozionali che Paulu esplicita e la versione di Munch incarna nelle scelte di ripresa.

Aldilà delle pur rilevanti differenze di scelte stilistiche, le due versioni condividono un'impostazione complessiva che permette di cominciare a tracciare un primo abbozzo dell'ipotetica convenzione (o solita forma) delle riprese televisive: entrambe ricalcano la ritualità concertistica, evitano qualsiasi immagine che non pertenga strettamente all'atto esecutivo, presentano un *découpage* che riflette largamente la struttura formale del brano, usano i mezzi televisivi in modo accurato ma al servizio della pagina musicale.

La ripresa dell'esecuzione proposta al termine dell'intervento musicale di Bernstein a *Omnibus* non sembra corrispondere a un'analogia concezione, ma in effetti si tratta di una porzione di un prodotto televisivo ben diverso dalle altre due versioni qui esaminate e che non si iscrive dunque nella linea delle trasmissioni televisive di una parte della regolare attività sinfonica di un'orchestra stabile a cui le altre appartengono a pieno titolo.

Coerentemente con le osservazioni di Burton citate all'inizio del paragrafo, si può tuttavia rilevare come il caso di *Omnibus* da un lato e la serie di Paulu dall'altro (soprattutto per gli aspetti, qui tralasciati, di un uso misto di riprese dell'esecuzione e inserti visivi di altro genere) condividano una propensione alla sperimentazione televisiva che già nelle riprese di Munch e Szell sembra decisamente affievolita. E sono ancora alcune riflessioni di Paulu che possono forse contribuire a chiarire alcuni degli elementi in gioco nel progressivo declino della musica sinfonica nella televisione statunitense.

Nel penultimo paragrafo del suo articolo, Paulu riferisce dell'accoglienza ricevuta dalle trasmissioni che egli aveva curato. La prima osservazione è che il telecast di un'esecuzione sinfonica raggiunge un pubblico considerevolmente più vasto non solo di quello normalmente ospitato nella sala da concerto, ma anche degli ascoltatori abituali di musica attraverso la radio o i dischi. Perché sia considerato riuscito, non serve che il consenso che esso raccoglie sia universale, ma bisogna che non sia inferiore a quello riscosso dagli altri media che consentono la fruizione di un concerto sinfonico e soprattutto che riesca ad accrescere la comprensione e il piacere di chi già apprezza la musica classica e al tempo stesso sappia attrarre un nuovo pubblico. Il dato quantitativo riportato da Paulu è una media di centomila

spettatori per ogni singola trasmissione, ma egli si sofferma poi sul dato qualitativo, ovviamente solo empirico.

There were reports of regular and enthusiastic viewing by people not previously symphony minded. For example, orchestra members often reported with pleasure and surprise meeting strangers in such places as gasoline stations or grocery stores who would greet them enthusiastically with "I saw you on television," and would then go on to comment with some degree of understanding on the program. This was encouraging since one of our hopes in televising the orchestra was to find a new audience for serious music. Apparently many people who will not concentrate on symphonic music in the concert hall or from a loud speaker will follow a telecast which offers something to watch as they listen. These people enjoyed watching the musicians work; they liked seeing the players and their instruments at close range; and they found it easier to follow musical themes when the cameras showed them what to listen for.¹⁸

Ci fu anche però chi considerava l'immagine un'interferenza e una diminuzione di piacere rispetto, per dirla con Arnheim, all'ascolto cieco.

It is hard to determine what differences in musical background existed between those viewers who liked and those who disliked the television series, since the critics included people of widely varying degrees of musical sophistication. However, the slight evidence available seems to indicate much acceptance by the musically trained and the very naïve (provided the latter were willing to accept symphonic music through any medium at all), with a tendency to rejection by people in the middle group. One might theorize that the musically sophisticated are used to associating specific instruments with the sounds they produce and that the naïve found the addition of pictures a relief from the "boredom" of music alone; whereas, the in-between group found their customary pattern of unstructured and aimless listening

¹⁸ *Ivi*, p. 167.

upset by the guidance forced upon them by the images we placed on their television screens. Perhaps for the latter group organized symphony telecasts could provide valuable instruction in listening. But all this is speculative and at present must be considered hypothetical.¹⁹

È chiaro che il declino della musica in televisione dopo una prima fase di entusiasmo e sperimentazione è un fenomeno complesso, dovuto a una serie di fattori concomitanti, benché il meccanismo, ridotto all'osso, sia stata la progressiva diminuzione di sponsorizzazioni e introiti pubblicitari legati a risultati di audience inferiori rispetto ad altri, più lucrosi, programmi televisivi. C'è tuttavia un'assonanza interessante fra le considerazioni di Paulu e quelle di del giornalista musicale e attuale collaboratore del *New York Times* John Rockwell.

The 1930s into the 1950s represented what might be called the apex of middlebrow culture. But "middlebrow", a term used by self-styled highbrows, is deliberately disparaging. What that period represented was the last effort by a dominant white, Eurocentric culture to impose its values on the country as a whole; not out of snobbish disdain, but from a genuine belief that those values were good and absolute.²⁰











¹⁹ *Ivi*, p. 168.







²⁰ J. ROCKWELL «Leonard Bernstein's "Omnibus" Telecasts: the Birth of a Consummate Musical Educator», testo contenuto nel libretto di accompagnamento del già menzionato cofanetto dell'Archive of American Television (pp. 4-8, cit. p. 4).

Cap. IV, Tabella 1

BERNSTEIN, *Omnibus*, 1954 (esecuzione) - Lista delle inquadrature

Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 7' 36"

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	MOV.	IMMAGINE	
1	[2]	00:00-00:48 (mus. da 00:03)	48" (mus. 45")	1-59	CM	Subito carr in	LB e sezioni archi	
		(00:10)		6	TOT		LB e orchestra	
2	[1]	00:49-01:34	45"	59-123	DETT		Dettaglio della mano di un violinista (che inizialmente non sta suonando, comincia tre secondi più tardi) e della prima pagina della sua parte.	
		(00:52)		63				
				67		Alza e pan avanti, poi dx, quindi ferma	Scopre progressivamente i leggi antistanti fino a inquadrare parte della sezione dei violini I e dei II dirimpetto nonché LB, sul quale resta	
					CM LB			
3	[2]	01:35-02:17	42"	1-58 (II v.)				
				(da 25)		String e carr sx		
4	[1]	02:18-04:13	54"	59-123				
5	[2]	04:14-04:37	23"	228-52	TOT			
6	[1]	04:38-05:39	61"	253- 330			(niente oboe nella cadenza)	
7	[2]	05:40-05:59	19"	331-62				

8	[1]	06:00-06:11	11"	363-80				
9	[2]	06:11-07:33 (06:14) (06:45)	1' 21"	380-502 (430)		Stringe e ruota lentamente fino a trovarsi alle spalle di LB Lentamente arretra allargando	(fra le bb. 342 e 343 manca un frammento di suono, forse difetto rx o problema di raccordo; al video però sembra non mancare nulla)	    

Cap. IV, Tabella 2




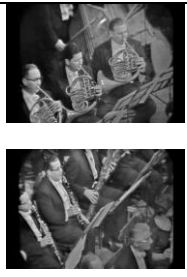



Schema partitura					Schema delle riprese – Bernstein (Omnibus), 1954							
					ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)			1	1-58	00:00-00:48	LB, vl. II e vc LB e orch.	CM TOT	ALL	
		6-21	I tema, I parte (A1)									
		22-24	<i>m</i>									
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1							
				37-43	Episodio in ascesa							
			44-58	Tutti conclusivo								
	B	59-62	Inserito (<i>c</i>)				2	59-124 (63)	00:49-01:35	Dett. mano vl Bernstein	Dett PM	PAN ALL
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74							
					75-78, 79-82 progr.							
				83-93	«continuazione»							
94-109	II tema, II parte (transizione) (B2)											
110-124	Codetta (A)											
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)			3	1-58	01:35-02:18	LB e orch.	CL		
		6-21	I tema, I parte (A1)									
		22-24	<i>M</i>									
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1							
				37-43	Episodio in ascesa							
			44-58	Tutti conclusivo								
	B	59-62	Inserito (<i>c</i>)				4	59-227	02:19-04:13	LB	PA	
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74							
					75-78, 79-82 progr.							
				83-93	«continuazione»							
94-109	II tema, II parte (transizione) (B2)											
110-124	Codetta (A)											
S	A	125-28	<i>m</i>									
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A							
				142-57	Tema sviluppo							
				158-68	<i>Zwischensaft</i>							
				169-79	Accordi							
	180-2	<i>c</i>										
	(B)	183-240	Sviluppo di <i>c</i>	183-95	<i>c</i> (variante)							
				196-209	Svil di <i>c</i>							
				210-40	"diminuendo"							
	241-47	A				5	228-52	04:14-04:37	LB e orch.	TOT		
R	A	248-252	<i>m</i> (variante)			6	253-330	04:38-05:39	Bernstein e orch.	CL		
		253-67	A (variato)									
		268	<i>Adagio</i> (cadenza)									
		269-87	Ripresa e variazione I tema									
		288-302	Transizione (A)									
	B	303-6	Inserito (<i>c</i>)									
		307-45	II tema, I	307-30	307-22: fl/vl ogni 4 bb							
323-30: fl/vl ogni 2 bb												












C		parte B1	331-45	«continuazione»	7	331-62	05:40-05:59	Bernstein e orch.	CL	
		346-61	II tema (B), II parte B2							
		362-73	Codetta (A)		8	363-79	06:00-06:10	Bernstein	PM	
		374-98	A		9	380-502 (430)	06:11-	Bernstein e orch.	CL CM	STRING
		399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in ♯, <i>Gegensatz</i>)							CARR DX
		423-78	B (variante, tema di "marcia", progressione)							CARR IN
		479-82	<i>m</i>							
		483-502	A							CLL












Cap. IV, Tabella 3






MUNCH, Boston Symphony Orchestra, 1959 - Lista delle inquadrature

Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 6' 26"

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	MOV.	IMMAGINE	
1	[1]	00:18-00:40 (string. comincia a 00:16) (all da 00:26)	22"	1-24	CL CM CL dall'al to	Attacco su stringendo, ferma per il motto poi subito all	Munch e orch.	
2	[3]	00:41-00:58	18"	25-51	CM		Violini	
3	[4]	00:59-01:03	4"	52-58	PP		Timpani	
4	[1]	01:03-01:14 (01:10)	11"	59-75 (70)	PP	ALL	Corni (tre) [errore, mov tarda e arriva tardi sui flauti] [anche stacco successivo in ritardo sulla scansione musicale]	
5	[3]	01:15-01:26	11"	76-94	CM		Munch e orch.	
6	[4]	01:27-01:36	9"	95-109	PM		Contrabbassi	
7	[3]	01:37-01:46 (01:42)	9"	110-24 (119- 24)	CM CM	PAN sx fino a:	Fiati Munch e orch.	

8	[1]	01:47-01:51	4"	125-28	PM		Corni	
9	[4]	01:52-02:16	24"	129-68 (142)	CL	PAN dx fino a:	Munch e orchestra	 
10	[1]	02:17-02:24	7"	168-79	PM		Timpani	
11	[2]	02:25-03:14	49"	180-247	PM		Munch	
12	[4]	03:14-03:21	7"	248-52	PM		Timpani	
13	[1]	03:22-03:56 (03:31) (03:34-03:47)	34"	253-75 (268)	CM PM CM	PAN e string. fino a: PAN e allarga fino a:	Munch e orchestra Oboe (solo cadenza)	  
14	[3]	03:57-04:08	11"	276-95	CL		Munch e orchestra	
15	[4]	04:09-04:13	4"	295-302	PM		Timpani	

16	[1]	04:14-04:17	3"	303-309	CM		Fagotti [parte "tardi"]	
17		04:18-04:19	2"	310-11	CM		Violini	
18		04:19-04:21	2"	312-14	PM		Flauto	
19		04:22-04:23	2"	315-18	CM		Violini	
20	[1]	04:24-04:55 (04:27) (04:31) (04:34)	31"	319-69 (323)	PM CL TOT	All e PAN dx fino a: All indietro fino a:	Flauto Munch e orchestra	  
21	[4]	04:56-05:03	7"	370-81	PM		Timpani	
22	[2]	05:03-05:08	5"	382-89	PA		Munch	
23	[4]	05:08-05:13	5"	390-97	PM		Timpani	
24	[1]	05:14-05:28	14"	398-422	CM		(Violoncelli)	

25	[2]	05:29-06:01	32"	423-77	PM		Munch	
26	[1]	06:02-06:11	9"	478-82	PM		Timpani	
27	[3]	06:12-06:17 (06:14)	5"	483-90	PM		Clarinetti [errore: inquadrati quelli che non suonano, aggiustamento]	 
28	[1]	06:18-06-24	6"	491-502	PM		Timpani	

Cap. IV, Tabella 4










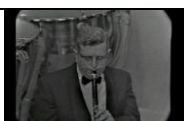
Schema partitura					Schema delle riprese – Munch 1959							
					ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)			1	1-24	00:18-00:40 (string. comincia a 00:16) (all da 00:26)	Munch e orch.	CL CM	Attacco su stringendo, ferma per il motto poi subito all	
		6-21	I tema, I parte (A1)									
		22-24	<i>M</i>									
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1		2	25-51	00:41-00:58	Violini	CM	
	37-43			Episodio in ascesa								
	44-58			Tutti conclusivo								
					3	52-58	00:59-01:03	Timpani	PP			
	B	59-62	Inserito (c)				4	59-75 (70)	01:03-01:14 (01:10)	Corni (tre) [errore, tardi sui flauti]	PP	ALL
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74							
				75-78, 79-82	progr.							
83-93		«continuazione»		5	76-94	01:15-01:26	Munch e orch.	CM				
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)				6	95-109	01:27-01:36	Contrabbassi	PM			
	110-124	Codetta (A)				7	110-24 (119-24)	01:37-01:46 (01:42)	Fiati Munch e orch.	CM CM	PAN sx fino a:	
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)									
		6-21	I tema, I parte (A1)									
		22-24	<i>m</i>									
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1							
	37-43			Episodio in ascesa								
	44-58			Tutti conclusivo								
	B	59-62	Inserito (c)									
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74							
				75-78, 79-82	progr.							
83-93		«continuazione»										
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)											
	110-124	Codetta (A)										












S	A	125-28	<i>m</i>		8	125-28	01:47-01:51	Corni	PM			
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A	9	129-68 (142-57) (158-68)	01:52-02:16	Munch e orchestra	CL	PAN dx	
				142-57	Tema sviluppo					CL		
				158-68	<i>Zwischensaft</i>							
169-79	Accordi	10	168-79	02:17-02:24	Timpani	PM						
(B)	180-2	<i>c</i>		11	180-247	02:25-03:14	Munch	PM				
	183-240	Sviluppo di <i>c</i>	183-95						<i>c</i> (variante)			
			196-209						Svil di <i>c</i>			
			210-40						" <i>diminuendo</i> "			
241-47	A											
R	A	248-52	<i>m</i> (variante)		12	248-52	03:14-03:21	Timpani	PM			
		253-67	A (variato)		13	253-75	03:22-03:56	Munch e orchestra	CM	PAN e string. fino a: PAN ALL		
		268	<i>Adagio</i> (cadenza)						PM			
		269-87	Ripresa e variazione I tema						CM			
		288-302	Transizione (A)		14	276-95	03:57-04:08	Munch e orch.	CL			
					15	295-302	04:09-04:13	Timpani	PM			
	B	303-6	Inserito (<i>c</i>)		16	303-309 [306]	04:14-04:17	Fagotti [parte "tardi"]	CM			
		307-45	II tema, I parte B1	307-30	307-22: fl/vl ogni 4 bb	17	310-11	04:18-04:19	Violini	CM		
							18	312-14	04:19-04:21	Flauto	PM	
							19	315-18	04:22-04:23	Violini	CM	
						20	319-69	04:24-04:55	Flauto	PM		
323-30: fl/vl ogni 2 bb							Munch e orch.	CL	All e PAN			
331-45	«continuazione»			TOT		All indietro						
346-61	II tema (B), II parte B2											
362-73	Codetta (A)											
				21	370-81	04:56-05:03	Timpani	PM				
C	A	374-98	A									
					22	382-89	05:03-05:08	Munch	PM			
					23	390-97	05:08-05:13	Timpani	PM			
	399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in <i>♩</i> , <i>Gegensatz</i>)		24	398-422	05:14-05:28	(Violoncelli)	CM				
	423-78	B (variante, tema di "marcia", progressione)		25	423-77	05:29-06:01	Munch	PA				
	479-82	<i>m</i>		26	478-82	06:02-06:11	Timpani	PM				
	A	483-502	A		27	483-90	06:12-06:17	Clarineti	PM			
				28	491-502	06:18-06:24	Timpani	PM				












Cap. IV, Tabella 5









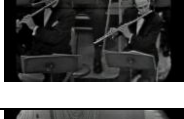


SZELL, Chicago Symphony Orchestra, 1961 - Lista delle inquadrature





Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 7' 42"

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	MOV.	IMMAGINE	
1	[1]	00:15-00:35	20"	1-23	CLL dall'alto		Szell e orchestra	
2	[2]	00:35-00:59	25"	24-59	PM da dx		Szell mezzo busto	
3	[1]	00:59-01:02	3"	59-62	PM dall'alto		corni	
4	[3]	01:02-01:22	20"	63-93	CLL		CLL violini (II tema)	
5	[4]	01:23-01:41	18"	94-124	CL		Szell (figura intera) e archi	
6	[1]	01:41-02:02	21"	II volta, 1-21	PM		Szell	
7	[2]	02:03-02:29	26"	22-58	CLL		Szell e orchestra da dx	
8	[1]	02:29-02:32	3"	59-62	PM dall'alto		Corni (identico a stacco 3)	
9	[4]	02:32-02:34	2"	63-66	PM		Violini, fila, da sx	
10	[3]	02:35-02:37	2"	67-70	PP		clarinetto	

11	[4]	02:38-03:12 (02:38-02:47)	34" (9")	71-124	PM		Violini da sx (come stacco 9)	
		(02:48-02:52) (02:53)	(4")	Da 88 94	CL	PAN DX	Da 02:48 pan dx fino a 02:53, quando si ferma su: (Szell e archi) per un attimo,	
		(02:53-03:02) (03:03)	(9") (10")	95-109 110-24		ALL	poi allarga fino a:	
12	[3]	03:13-03:16	3"	125-28	PP		Corno	
13	[1]	03:17-03:42	25"	129-68	PA		Szell	
14	[3]	03:43-03:52	9"	169-82	CLL		archi	
15	[2]	03:53-04:23	30" (15")	183- 227	CL	Subito ALL	Violini (sezione)	
		(04:10)			CLL	fino a	Szell e orchestra	
16	[3]	04:24-04:27	3"	228-32	CM		Szell e orchestra	
						Diss vel		
17	[1]	04:28-04:32	4"	233-39	PM		Szell	
18	[2]	04:32-04:56) (04:42-04:56)	24"	240-67 (da 253	CLL		Szell e orchestra	

						STRING fino a (ma subito stacca a:)		
19	[3]	04:56-05:10	14"	268	PP		Oboe	
						Diss vel		
20	[4]	05:11-05:31	20"	269- 302	CM			
				(274) (280)	CL	PAN DX fino a:		
					CLL	poi Carr. indietro fino a:		
21	[1]	05:32-05:35	3"	303-06	PM dall'alto		Corni	
22	[2]	05:35-05:37	2"	307-10	CM		Violini (sezione)	
23	[3]	05:37-05:40	3"	311-14	PP		Flauto	
24	[2]	05:40-05:43	3"	315-18	CM		Violini (sezione)	
25	[3]	05:43-05:46	3"	319-22	PP		Flauto (1)	
26	[2]	05:46-05:47	1"	323-24	CM		Violini (sezione)	

27	[3]	05:47-05:48	1"	325-26	PP		Flauto (1)	
28	[2]	05:49-05:50	1"	327-28	CM		Violini (sezione)	
29	[3]	05:50-05:51	1"	329-30	PP		Flauto (1)	
30	[2]	05:51-06:19	27"	331-73	CM	Subito ALL fino a	Violini (sezione)	 
31	[1]	06:20-06:28	8"	374-86	CM		Szell e orchestra	
32	[3]	06:28-06:30	2"	387-88	PM		Flauti (2) [ma non suonano]	
33	[4]	06:30-06:34	4"	389-95	CM		Szell e orchestra	
34	[3]	06:34-06:36	2"	396-97	PM		Flauti (2)	
35	[4]	06:36-07:01 (06:48)	25"	398-439	CM	Mov Ruota e stringe su PP vl di spalle poi ALL	Szell e orchestra	 

						fino a		
36	[1]	07:01-07:28	27"	440-78	CM		Szell e un violino	
37	[2]	07:28-07:52	25"	479-502	CLL	STRING	Szell e orchestra	
(38)	[1]	--			PM		Szell	

Cap. IV, Tabella 6

Schema partitura				Schema delle riprese - Szell, 1961							
				ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		1	1-23	00:15-00:35	Szell e orchestra	CLL dall'alto		
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>M</i>								
	A	25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1	2	24-58	00:35-00:59	Szell mezzo busto	PM da dx	
				37-43	Episodio in ascesa						
				44-58	Tutti conclusivo						
	B	59-62	Inserito (c)			3	59-62	00:59-01:02	corni	PM	
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	4	63-93	01:02-01:22	violini	CLL	
				75-78, 79-82	progr.						
	83-93	«continuazione»									
	94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)			5	94-124	01:23-01:41	Szell (figura intera) e archi	CL		
	110-124	Codetta (A)									
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		6	1-21	01:41-02:02	Szell	PM		
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>m</i>								
	A	25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1	7	22-58	02:03-02:29	Szell e orchestra da dx	CLL	
				37-43	Episodio in ascesa						
				44-58	Tutti conclusivo						
	B	59-62	Inserito (c)			8	59-62	02:29-02:32	Corni	PM	
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	9	63-66	02:32-02:34	Violini, fila, da sx	PM	
	83-93	«continuazione»									
	94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)				88-94		Szell e archi	CL	PAN DX ALL	
	110-124	Codetta (A)				95-109					
						110-24		CLL			
S	A	125-28	<i>m</i>		12	125-28	03:13-03:16	Corno	PP		
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A	13	129-68	03:17-03:42	Szell	PA	
				142-57	Tema sviluppo						
				158-68	<i>Zwischensaft</i>						
	169-79	Accordi	14	169-82	03:43-03:52	archi					
(B)	180-2	<i>c</i>									

R	A	Sviluppo di <i>c</i>	183-240	183-95	<i>c</i> (variante)	15	183-227 (187)	03:53-04:23	Violini	CL	ALL	
			196-209	Svil di <i>c</i>					Szell e orch.	CLL		
			210-40	"diminuendo"		16	228-32	04:24-04:27	Szell e orch.	CM		(Diss vel)
						17	233-39	04:28-04:32	Szell	PM		
		241-47	A			18	240-67	04:32-04:56)	Szell e orch.	CLL	STRING	
		248-52	<i>m</i> (variante)									
		253-67	A (variato)									
		268	<i>Adagio</i> (cadenza)			19	268	04:56-05:10	Oboe	PP	(Diss vel)	
		269-87	Ripresa e variazione I tema			20	269-302	05:11-05:31	Violini	CM	PAN DX e CARR IND	
		288-302	Transizione (A)						Szell e orchestra	CL CLL		
		303-6	Inserito (<i>c</i>)			21	303-06	05:32-05:35	Corni (fag)	PM		
		307-45	II tema, I parte B1	307-30	307-22: fl/vl ogni 4 bb	22	307-10	05:35-05:37	Violini	CM		
	23					311-14	05:37-05:40	Flauto	PP			
	24					315-18	05:40-05:43	Violini	CM			
	25					319-22	05:43-05:46	Flauto	PP			
	26					323-24	05:46-05:47	Violini	CM			
	27					325-26	05:47-05:48	Flauto	PP			
28	327-28					05:49-05:50	Violini	CM				
29	329-30					05:50-05:51	Flauto	PP				
30	331-73					05:51-06:19	Violini	CM	Carr			
	331-45					«continuazione»	Szell e orch.	CLL				
	346-61	Il tema (B), II parte B2										
	362-73	Codetta (A)										
C	A	A	374-98	31	374-86	06:20-06:28	Szell e orch.	CM				
			32	387-88	06:28-06:30	Flauti [err.]	PM					
			33	389-95	06:30-06:34	Szell e orch.	CM					
			34	396-97	06:34-06:36	Flauti (2)	PM					
	399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in ♩, <i>Gegensatz</i>)	35	398-439	06:36-07:01	Szell e orch.	CM	Movim. combin.				
	423-78	B (variante, tema di "marcia", progressione)	36	440-78	07:01-07:28	Szell e 1 vl	CM					
	479-82	<i>m</i>	37	479-502	07:28-	Szell e orch.	CLL	CARR IN				
483-502	A											

Capitolo V

Il panorama europeo degli anni Sessanta.

Matačić, Stokowsky, Klemperer.

Questo capitolo prende in esame tre versioni audiovisive della Quinta Sinfonia di Beethoven, prodotte in Europa fra il 1963 e il 1970, tutte registrazioni di riprese nate per la trasmissione televisiva nell'ambito di una regolare programmazione di musica sinfonica all'interno di un'azienda pubblica (la RAI per una versione diretta da Lovro von Matačić nel 1963, la BBC per due esecuzioni guidate rispettivamente da Leopold Stokowski nel 1969 e da Otto Klemperer nel 1970).

Il panorama televisivo europeo è, ai suoi esordi e coerentemente con quello radiofonico dei decenni precedenti, radicalmente diverso da quello statunitense: se questo, sia pure con una complessa serie di regolamentazioni che si sono susseguite, si è configurato da subito come uno spazio commerciale aperto con più imprese fra loro concorrenti, nei paesi europei, con modalità e tempi diversi l'uno dall'altro, il modello dominante è quello di un'azienda pubblica operante in regime di monopolio.

Fra le molte differenze che conseguono a quelle fra i due sistemi, se ne può individuare in questa sede almeno una, rilevante nella ristretta prospettiva delle trasmissioni radiofoniche e televisive di musica classica e strettamente legata alla questione cruciale del finanziamento delle aziende televisive, ossia il rapporto con il pubblico. In ambito statunitense si pone da subito e in modo imprescindibile la questione che possiamo chiamare, con il termine oggi corrente anche in italiano, dell'audience: una programmazione che non venisse incontro ai gusti del proprio pubblico e non ottenesse dunque un adeguato

numero di telespettatori non generava sufficienti introiti pubblicitari per sopravvivere.

Completamente diverso è il modo di porsi verso i propri spettatori di un'azienda televisiva pubblica che può contare su finanziamenti cospicui e regolari, che non deve temere la concorrenza di programmazioni più accattivanti e la cui attività si inquadra come servizio pubblico, con un mandato che spesso è sancito da norme o convenzioni di esercizio. La British Broadcasting Company, che nel panorama europeo occupa storicamente una posizione di preminenza e che sotto molti aspetti è servita da modello alle aziende televisive pubbliche di diversi altri paesi, porta ancor oggi il segno della filosofia del suo fondatore, John Reith, spesso riassunta in una celebre trilogia di obiettivi: educare, informare e intrattenere.¹ Allo stesso Reith si deve anche l'ampio spazio che nella programmazione della BBC fu, fin dagli esordi, dedicato alla musica classica, intesa come «patrimonio e piacere condiviso dell'intera umanità» e la cui diffusione era perciò considerata una necessaria attività quotidiana.² Nel 1946, quando, dopo la parentesi bellica, fu ripristinato e pienamente avviato, un regolare servizio televisivo, quell'attenzione privilegiata non era venuta meno, così come la consapevolezza dell'influenza che la programmazione radiotelevisiva poteva esercitare sul proprio pubblico quanto a conoscenza della musica, come testimonia la convinzione espressa nel 1948 dall'allora direttore generale, William Haley, che la BBC avesse «un dovere verso l'arte musicale».³ La politica musicale dell'azienda si concretizzò, dunque, per molti anni, sostanzialmente in due modi:

¹ John Reith fondò la BBC nel 1922 come compagnia privata e ne fu poi il primo direttore generale quando, cinque anni più tardi, essa divenne pubblica; per un rapido inquadramento della figura vedi le pagine dedicate a Reith sul sito della BBC (http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/resources/in-depth/reith_1.shtml). Il monopolio in Gran Bretagna si concluse, dopo un decennio di accese controversie, nel 1955 (vedi «The End of the Monopoly», in A. BRIGGS, *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, vol. IV, *Sound and Vision*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995, pp. 803-930). Per una panoramica sulla situazione europea aggiornata ai primi anni Sessanta vedi B. PAULU, *Radio and Television Broadcasting in the European Continent*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967.

² «The common property and common enjoyment of mankind»; il virgolettato è tratto da J. REITH, *Broadcast over Britain* (1924), p. 173, citato da A. BRIGGS, cit., p. 658.

³ A. BRIGGS, cit., p. 657.

«trasmettere un ampio ventaglio [di musica] di altissima qualità e aiutare un pubblico di massa a capirla e amarla».⁴

Non si trattava dunque di andarsi a cercare una fetta di pubblico venendo incontro al suo gusto, bensì di rivolgersi a un pubblico costituito idealmente dall'intera popolazione del paese, dunque senz'altro variegato al suo interno, e di offrirgli una programmazione intesa in partenza come la migliore possibile, assieme agli strumenti perché chi non la comprendesse e apprezzasse già potesse imparare a farlo. La musica era dunque intesa più come parte di un complessivo progetto educativo che come semplice intrattenimento, un modello che, in Gran Bretagna come in altri paesi europei, sarà poi messo in crisi dal profondo cambiamento culturale intervenuto a partire dalla fine degli anni Sessanta.

Un altro aspetto rilevante è che in molti paesi europei la televisione nacque come un'espansione, resa possibile dalla disponibilità di una nuova tecnologia, all'interno di aziende radiofoniche pubbliche ormai forti e collaudate che già da tempo proponevano una fitta programmazione di opere e concerti di diversi generi ed erano spesso dotate di strutture interne specializzate nella produzione musicale che portavano in dote una lunga esperienza in materia di trasmissioni musicali, con prassi collaudate e specifiche posizioni estetiche. Molte di quelle aziende disponevano di proprie orchestre sinfoniche e da camera, protagoniste di vere e proprie stagioni di concerti (di musica anche lirica, oltre che vocale e strumentale) trasmessi per radio e sovente anche aperti al pubblico, e intendevano come parte del mandato anche la valorizzazione di orchestre e teatri del paese, di cui riprendevano e trasmettevano in parte la produzione.⁵ All'interno di queste aziende, dunque, buona parte della programmazione della televisione ai suoi esordi si modellò agevolmente su quelle prassi consolidate, configurandosi in sostanza come un ampliamento visivo della programmazione musicale radiofonica.

⁴ A. CRISELL, *An Introductory History of British Broadcasting*, London, Routledge, 2001², p. 30.

⁵ Per un rapido inquadramento vedi S. L'ECUYER, «La musica classica alla radio», in *Enciclopedia della musica*, vol.I, cit., pp. 834-848.

LOVRO VON MATAČIĆ ALLA RAI DI MILANO

Nel 1952, a pochi mesi dalla nascita del Terzo programma radiofonico e a seguito di una profonda ristrutturazione aziendale dell'anno precedente, scriveva Giulio Razzi, allora Direttore Centrale dei Programmi della RAI:⁶

Ogni trasmissione musicale è affidata ora ad un «assistente», il quale è un tecnico, un competente e un musicista. Due le sue funzioni: accertarsi che la parte preparatoria organizzativa si svolga normalmente, e assicurare che la ripresa radiofonica, la «trasmissione», riproduca fedelmente l'interpretazione del Direttore d'orchestra. Con immagine realistica direi che l'assistente è l'orecchio del Direttore d'orchestra, in sala di regia. Non si tratta quindi di sovrapporre due personalità, ma di sciogliere ogni difficoltà perché quella del Direttore d'orchestra non abbia a essere modificata da ragioni di ordine tecnico od organizzativo.⁷

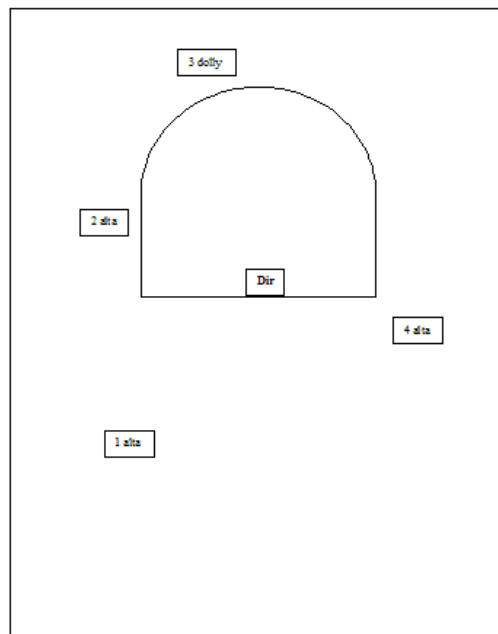
Razzi mantenne la carica fino al 1965, dando fino ad allora un'impronta precisa alla produzione musicale della RAI, che in misura considerevole poggiava sull'attività delle sue Orchestre; si può dunque presumere che la posizione estetica che trapela dalla breve citazione sopra riportata, una ripresa radiofonica al servizio dell'interprete, abbia informato anche le produzioni televisive del periodo 1954-65, a cui appartiene anche la ripresa, con regia di Carla Ragionieri, del concerto dell'Orchestra Sinfonica di Milano della Rai, diretto da Lovro von Matačić e trasmesso sul Secondo programma il 2 febbraio 1963.⁸

⁶ L'acronimo stava allora per Radio Audizioni Italia; mantenendo la stessa sigla, la denominazione fu cambiata in Radiotelevisione Italiana nel 1954, l'anno in cui fu inaugurato il servizio pubblico televisivo (vedi F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2009⁶, in particolare il capitolo «Vedere a distanza», pp. 268-294.

⁷ G. RAZZI, «I programmi differenziati», in *RAI. Radio Italiana. Annuario 1953. Relazioni e bilancio dell'esercizio 1952*, Torino, ERI [1953], pp. 167-169 (citazione p. 168).

⁸ La registrazione, mai pubblicata, è conservata negli archivi della sede di Milano della RAI.

La sede è quella abituale dei concerti dell'Orchestra, generalmente presentati in abbonamento e aperti al pubblico, la Sala Verdi del Conservatorio G. Verdi di Milano. La disposizione delle telecamere usate per la ripresa è, come già per quelle esaminate nei precedenti capitoli, ricostruita in via ipotetica a partire dalla registrazione della ripresa stessa. Le inquadrature sono tutte dall'alto e nel loro complesso mostrano quasi l'intera area del palco dove siedono i musicisti, senza rendere mai visibile una telecamera; la sala e il pubblico sono ripresi solo prima che inizi e dopo che è finita l'esecuzione, anche se entrano in campo in molte inquadrature su direttore e musicisti.



Terminati i cartelli (molto sobri, nero su fondo bianco, che annunciano i nomi di direttore, orchestra e regista televisiva, i titoli successivi scorreranno poi in sovrimpressione), la ripresa si apre con un lento movimento della telecamera che ho chiamato n. 1, che parte

da un piano medio sul pubblico a metà sala, poi scopre gradualmente le prime file di poltrone e quindi l'area dell'orchestra, dove i musicisti sono già seduti e dove arriva ben presto – lo sentiamo, grazie agli applausi, prima di vederlo – il direttore; il punto d'arrivo del movimento coincide con l'inquadratura più ampia e profonda che la camera può offrire dalla sua posizione, in sala, sul lato sinistro e relativamente arretrata; nel corso della ripresa, stringendo e spostando l'inquadratura ulteriormente verso sinistra, fornisce poi campi lunghi su parte dell'orchestra.

Camera 1



Campo medio

Campo lunghissimo

Totale

Campo lungo

Sempre a sinistra, ma più prossima al palco, si trova camera 2, che garantisce campi medi e primi piani su piccoli gruppi di strumenti, perlopiù fiati.

Camera 2



Campo lungo

Campo medio

Piano medio

La camera n. 4, sistemata sul lato opposto, a destra del palco ma al di fuori del suo perimetro, in una posizione che sembra corrispondere alle prime file della sala e più elevata rispetto a camera 2, è sfruttata per campi lunghi e lunghissimi su orchestra e direttore.

Camera 4



Campo lungo



Campo lunghissimo (totale)

Fra le due, sul fondo dello spazio dell'orchestra, si trova camera 3, che è dotata di un'ampia possibilità di movimento, in particolare di spostarsi da un lato all'altro del palco, e offre inquadrature in cui si vedono i musicisti di spalle, il direttore di fronte e sullo sfondo la sala con il pubblico, spesso con una considerevole profondità di campo; è presumibile dunque che sia una camera con dolly, posizionata su una sorta di balconata che si può intravedere nelle inquadrature larghe delle camere 1 e 4.

Camera 3



I movimento, Allegro con brio

L'esecuzione si apre sull'ampia inquadratura (n. 1) che già accompagnava l'ingresso del direttore e che viene mantenuta poi fino alla ripetizione in forma abbreviata del motto; per la seconda parte del primo tema si passa quindi, in dissolvenza, a un campo lunghissimo di camera 3, che ben presto, con una lenta carrellata, si sposta verso sinistra fino ad avere Matačić al centro dell'inquadratura (il movimento è a sinistra per l'operatore e dunque per lo spettatore televisivo; se guardato dalla sala va invece dal lato sinistro del palco verso destra).



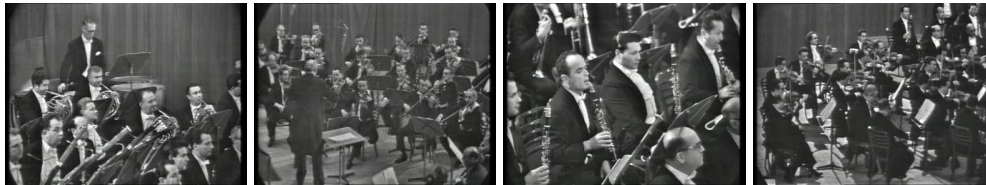
Stacco 1



Stacco 2 - inizio

Al motto del secondo tema corrisponde l'immagine dei corni (n. 3), ripresi non in un primo piano bensì in campo medio, all'interno di un piccolo gruppo di fiati; entra quindi, per la prima volta, un'inquadratura di camera 4 che mostra Matačić di spalle con i violini (n. 4) e copre le prime quattro battute di enunciazione della melodia del secondo tema; quando questa passa ai clarinetti per le quattro battute successive, una nuova inquadratura (n. 5) ne mostra un po' infelicemente quattro dei quali solo uno, quello più lontano, al margine destro dell'immagine, suona. Quando la melodia torna quindi ai violini, uno stacco (n. 6) conduce, in dissolvenza e con un leggero ritardo, nuovamente al loro gruppo, ripreso ora frontalmente in campo lungo da camera 1 che mantiene quell'inquadratura anche per le quattro battute successive e poi, in coincidenza con b. 79, ossia con il

secondo modulo della progressione, comincia a spostarsi verso destra, allargando lentamente, fino a includere il direttore.



Stacco 3

Stacco 4

Stacco 5

Stacco 6 - inizio

Lo stacco successivo (n. 7) arriva bruscamente a b. 94, con un effetto alquanto sconcertante: il movimento precedente assecondava e incarnava visivamente la doppia salita nella musica data dal movimento ascendente e dal *crescendo*, e proprio all'approssimarsi dell'acme si cominciava a vedere, sulla destra, la figura del direttore, che inevitabilmente attraeva lo sguardo; lo stacco, che arriva mentre il movimento di camera 1 è ancora in corso, conduce a un'inquadratura anch'essa larga in cui il direttore compare all'estrema sinistra dell'immagine e il telespettatore ci mette un certo tempo a riorientarsi. Benché giochi qui anche una debolezza di sintassi televisiva, questo stacco offre un esempio di come una segmentazione efficace alla lettura del testo musicale possa tradursi infelicitemente in una corrispondente cesura di *découpage*.



Stacco 6 - inizio

Stacco 6 - fine

Stacco 7

L'inquadratura introdotta a b. 94 è mantenuta sino al termine dell'esposizione, che viene quindi ripetuta. La seconda volta ripropone inizialmente le stesse immagini usate in apertura: dapprima il totale di camera 1, che qui però viene tenuto solo per le prime cinque battute (n. 8), poi il campo lungo di camera 3 che entra dunque, con una rapida dissolvenza, a b. 6; il cambio successivo (n. 10) interviene, come già la prima volta, a b. 24, con un ritorno all'inquadratura più raccolta sulla parte sinistra dell'orchestra di camera 1, che rimane ferma per il primo blocco (bb. 25-36) e inizia poi, in corrispondenza con l'inizio dell'episodio in ascesa, a muoversi, inizialmente verso destra e poi allargando, fino a riguadagnare la massima ampiezza e profondità appena prima dei due accordi conclusivi, di modo che ora il primo tema termina con la stessa immagine con cui si era aperta la seconda volta dell'esposizione.



Stacco 10 - inizio



Stacco 10 - fine

A partire dall'inserito dei corni, la sequenza degli stacchi della ripetizione ripropone esattamente quella della prima volta, incluso il cambio su b. 94 che in questo caso risulta però più efficace perché nell'inquadratura che lo precede il movimento di camera comincia ora con qualche battuta d'anticipo (qui da b. 76, là da b. 79), giunge dunque prima a includere il direttore e ha modo di sostare su quell'immagine per tre secondi prima che intervenga lo stacco: la corrispondenza fra le cesure della forma musicale e del *découpage* funziona grazie a una più chiara articolazione della sintassi visiva.

Per lo sviluppo sono usate tre sole inquadrature: dapprima, brevemente, per il solo motto, l'immagine ormai nota del gruppo di

fiati che comprende i corni (n. 16), quindi una lunga carrellata che parte dall'estrema sinistra (nella prospettiva dell'operatore e dunque dello spettatore televisivo, corrisponde all'estrema destra per lo spettatore in sala), lentamente guadagna il centro, a cui approda in corrispondenza degli accordi che chiudono la prima parte dello sviluppo, lo sorpassa mentre arriva la variante del motto del secondo tema, prosegue durante tutto l'episodio in diminuendo, fino a giungere all'altra estremità del palco quando, con le bb. 228-32, entra in *ff* la nuova variante del motto, e da lì tornare un po' indietro durante il nuovo frammento in *pp*: solo il ritorno del *ff* segnerà la fine di questo movimento continuo che dura ben ventisei secondi.

Stacco 17



Inizio (da b. 129)



Posizione centrale
(in corrispondenza
con le bb. 169-79)



Punto d'arrivo

Il nuovo stacco (n. 18) giunge dunque a b. 241, con un passaggio al totale ripreso da destra e dall'alto da camera 4 che copre l'intero blocco *ff* conclusivo dello sviluppo e il ritorno del motto che dà l'avvio alla ripresa, quest'ultimo contrassegnato da un effetto: la sovrimpressionazione del dettaglio dei timpani (ripresi da camera 2).

Stacco 18



bb. 241-47



bb. 248-52

Per il successivo blocco del primo tema, dall'immagine del lato destro dell'orchestra si passa a quella del lato sinistro con un campo lungo di camera 1 (n. 19), a cui segue un errore evidente: quando, a b. 268, comincia la cadenza dell'oboe, uno stacco porta all'inquadratura già vista più volte sul gruppo dei fiati, che include corni e fagotti, ma non l'oboe (si intravede appena il capo dello strumentista); subito la camera si muove per correggerla, indietro e allargando, così da includere, sì, l'oboe solista, ma con esso l'intero gruppo dei legni: l'esecutore della cadenza rimane sostanzialmente indistinguibile per l'occhio non esercitato e la carica poetica di quel momento di sospensione va del tutto perduta fra l'immagine di un fagottista che gira le pagine e il movimento di camera privo di una logica interna.

Stacco 20



Tutta la seconda parte del primo tema della ripresa è coperto da un'unica inquadratura, articolata al suo interno tramite movimenti di camera: essa si apre come campo lungo sulla parte sinistra dell'orchestra e tale rimane sino all'inizio del crescendo, quindi la telecamera inizia a muoversi, dapprima panoramicando verso destra fino a includere il direttore e poi, in coincidenza con la transizione conclusiva, arretra di poco che il blocco si chiude su un totale.

Stacco 21



Inizio, bb. 269-276 punto d'arrivo centrale (b. 287) Punto d'arrivo finale

Anche al primo blocco del secondo tema corrisponde un'unica inquadratura, che si apre come campo medio sul gruppo dei fiati che include i corni, quindi allarga lentamente sull'orchestra e infine, in coincidenza con ciò che Hoffmann chiamava la *Fortführung*, panoramica a destra fino a includere Matačić.

Stacco 22



Inizio - allargando - b. 329 - panoramica - punto d'arrivo

Lo stacco successivo, un totale di camera 1, interviene a b. 346 ed è mantenuto per tutta la parte conclusiva del secondo tema, per la codetta della ripresa e ancora per tutto il primo segmento *ff* della coda dell'Allegro con brio, al termine del quale, in corrispondenza col breve inserto dell'idea fondamentale da parte di clarinetti, corni e fagotti (bb. 387-90), entra un campo medio sul gruppo dei fiati (stacco 24). Al ripresentarsi del *ff* da b. 390 torna all'immagine un totale dell'orchestra, fornito questa volta da camera 4 (stacco 25) e che è mantenuto per buona parte di ciò che resta della coda; in corrispondenza con l'ultimo ingresso *pp* del primo tema è sostituito brevemente da un'inquadratura più stretta (un campo lungo sull'orchestra), ma infine torna per i poderosi accordi conclusivi del brano. La coda si presenta dunque come una sequenza di totali interrotta due sole volte da inquadrature più strette che intervengono dove si restringe anche il campo sonoro.

Coda



Inizio

bb. 387-390
(cl., fg., cor.)

bb. 390-482

bb. 483-491
(I tema, *pp*)

bb. 492-502

La disamina del primo movimento suggerisce un'accurata preparazione a tavolino delle riprese, fondata su un'attenta lettura, più che agli elementi di superficie, alla forma del brano, intesa non solo in senso architettonico, come semplice scansione di una serie di segmenti successivi (che pure sono indubbiamente identificati e marcati tramite gli stacchi o tramite una loro articolazione interna mediante i movimenti di camera), ma come processo: nelle scelte di regia si riconosce l'intenzione di cogliere e tradurre nel linguaggio televisivo almeno qualcosa dell'essenza, della sostanza poetica o della funzione

che potremmo chiamare drammaturgica di ciascuno di quei segmenti.⁹ L'esempio più interessante ed efficace della ripresa, in questo senso, è senz'altro la lunga carrellata che copre sostanzialmente l'intero sviluppo, o meglio, tutto il corpo centrale dello sviluppo da cui sono separati, quasi a cornice, il motto d'apertura e il blocco conclusivo che può essere visto come un motto dilatato (dal ritorno dell'idea fondamentale in *ff* fino all'inizio della ripresa): senza ricorrere a qualcuna delle molte metafore o narrazioni che hanno accompagnato la recezione della sinfonia, ciò che il linguaggio televisivo traduce qui con mezzi propri è che tutto ciò che si trova racchiuso fra quei due momenti così marcati e riconoscibili, pur essendo variegato al suo interno, può essere inteso come un'entità a sé, con un proprio itinerario e una propria unità poetica. L'assenza di primi piani e la scarsità di inquadrature strette trova forse ragioni anche nella posizione delle telecamere: il dettaglio dei timpani, tuttavia, era possibile e l'averlo usato in un solo caso e in sovrimpressione è ovviamente una scelta consapevole. Molti elementi, fra cui una considerevole attenzione per le dinamiche, sembrano (intenzionalmente) riflettere anche la lettura di Matačić, lenta imponente, con scarti repentini di leggerezza.

⁹ Per un rapido e puntuale inquadramento della concezione della forma come architettura e come processo, vedi F. Della Seta, *Beethoven: Sinfonia Eroica*, cit., pp. 57-60.

STOKOWSKI E KLEMPERER ALLA BBC

With so vast an actual audience – about three-quarters of a million is the smallest public for a musical programme – and so even more vast a potential, it is clear that [...] the responsibility of those in charge is very great. The B.B.C. music staff's first duties are to the art they serve and to their audience: a constant and keen watch is kept on standards and on taste, and a subsidiary obligation is recognized to creative and interpretative artists.¹

Queste parole, in perfetta continuità con lo spirito di Reith e la con storica attenzione per la musica della BBC, sono di Lionel Salter, musicista e musicologo, che in veste di dirigente dell'azienda (presso la quale ricoprì diverse cariche successive fra il 1936 e il 1974) ne dettò la linea in materia di programmi musicali negli anni cruciali per la produzione televisiva.² L'articolo da cui è tratta la citazione risale al 1957 e offre una succinta ma penetrante ricognizione sulle possibilità e i problemi di allora della musica televisiva in Gran Bretagna (ossia, alla BBC).

Salter pone innanzitutto l'attenzione sul pubblico a cui la produzione si rivolge e si ritrova nelle sue considerazioni l'esigenza, rilevata anche dai commentatori statunitensi già citati, di trovare un taglio e uno stile che vengano incontro alle aspettative sia di telespettatori inesperti sia degli appassionati.

[...]with only a single B.B.C. channel at present available, and that competing with a commercial vehicle for mass-entertainment, programmes for minority tastes (e.g. music) should also, as far as possible, make some appeal to the wider public; and, to put it the

¹ L. SALTER, *Music in Television*, «The Musical Times», Vol. 98, No. 1367 (Jan., 1957), pp. 12-15, cit. p. 12.

² All'epoca dell'estensione dell'articolo era il responsabile delle produzioni televisive dell'azienda («Head of Music Productions in the B.B.C.'s Television Service»).

other way round, that in trying to reach the wider public we should not offend or bore musically-informed viewers.³

Nel distinguere fra generi musicali più o meno adatti alla televisione, anche Salter pone all'apice quelli che hanno una costitutiva componente visiva (opere e operetta), mentre tutte le forme di musica solo strumentale sono senza dubbio le più problematiche.

[...] requirements for sound radio and for television differ, and works (or artists) suitable for one are not necessarily so for the other. In the early days of radio, a famous aphorism divided all material into 'that which cried out for the microphone, and that which could be broadcast'. *Mutatis mutandis*, the same principle applies to television; and the fact has to be faced that in this context music for the most part tends to fall into the second category. Foremost of the 'second category' programmes are the orchestral concerts, which range through B.B.C. regional house orchestras, outside organizations from the London Mozart Players to the Scottish National, the City of Birmingham or the National Youth Orchestra of Wales, and the B.B.C. Symphony Orchestra under such conductors as Sargent, Scherchen, Malko and Freitas Branco.

Poco oltre nell'articolo, Salter spiega che se per l'opera si erano privilegiate, fino a quel momento, le produzioni da studio (preferibili per la disponibilità di spazi e attrezzature nonché per la maggior libertà nel posizionare le telecamere), per quanto concerne la musica sinfonica la scarsa qualità acustica degli studi televisivi aveva fatto propendere per le produzioni in esterni, nonostante i problemi che esse comportavano (oltre ai limiti nel loro posizionamento, l'impossibilità di usare telecamere mobili, a cui si aggiungevano aspetti pratici legati all'organizzazione concertistica, come ridotti tempi di prova per le riprese). La questione chiave restava però quella delle scelte registiche e anche per Salter il riferimento alla radio è centrale e il già rilevato

³ L. SALTER, *Music in Television*, cit., p. 12.

dualismo fra musica con immagini e ascolto cieco è inevitabilmente presente.

The criticism is frequently heard that changes of shot, or of camera position, are distracting to musical listeners. Yet a static long-shot of the full orchestra would very quickly become impossibly boring; and of course, at a concert, our eyes do move about from one place to another: it is simply that we may resent not being able to select the viewpoint for ourselves. It is here that the producer's ingenuity, imagination and musicality are put to the test; for if he chooses his shot well and cuts according to the musical phrase, the likelihood is that the viewer will be unaware of a change.⁴

Formulata diversamente, spunta dunque anche nelle riflessioni di Salter la nozione di una regia televisiva «trasparente»: un cambio di inquadratura è ben fatto quando il telespettatore non se ne accorge e ciò accade, benché Salter non lo esprima propriamente in questi termini, quando il regista porta l'immagine là dove lo spettatore della sala da concerto indirizzerebbe il suo sguardo. La chiave per una regia efficace sembrerebbe dunque facile da trovare, senonché si pongono altri problemi.

It is natural to glance at an instrument which has a solo; but if the camera gives us a close-up of a soloist we expect to hear his part prominently - if it is buried in the general texture the effect is most upsetting. Yet in that case what about the musical perspective as a whole? It would be artistically intolerable to change the overall balance with every change of shot.⁵

La questione è nodale e Salter ci torna sopra, in maniera più puntuale e dettagliata, anche in uno scritto successivo, contenuto in una breve monografia appartenente a una serie edita, dalla fine degli anni Cinquanta, dalla BBC, di cui ciascun numero affronta una specifica questione tecnica legata alle riprese televisive e descrive il

⁴ *Ivi*, pp. 12-13.

⁵ *Ivi*, p. 13.

lavoro prodotto al riguardo dalla *Engineering Division* dell'azienda; la seconda parte del n. 40 della serie, *The Broadcasting of Music in Television*, pubblicato nel 1962, è costituita da un breve testo di Salter in cui egli inquadra a tutto campo la questione del suono nelle diverse produzioni televisive di musica, fra cui quelle di concerti sinfonici.

Some knotty problems of perspective can arise in orchestral concerts on television. If the camera approaches an orchestral player - still more if it comes into close-up - an immediate contradiction of sight and sound is precipitated if the part he is playing cannot be easily distinguished by the ear; yet at the same time it would clearly be physically almost impossible, and artistically quite intolerable, if the sound perspective were constantly to be changed. The onus must rest on the producer, who should avoid close-ups unless they are musically motivated, i.e. unless the instrument concerned has a real solo.⁶

Salter fa quindi cenno a eventuali sviluppi tecnologici (menziona in particolare la sperimentazione in atto nel campo della stereofonia) che potrebbero in futuro permettere di superare le difficoltà che in quel momento erano tuttavia, a suo giudizio, insormontabili.

È interessante accostare alle parole di Salter qualche estratto di altri due testi contenuti nella medesima monografia. Nella prima parte, R.F.A. Pottinger, che scrive in veste di «Assistant Head of Technical Operations» dei servizi televisivi della BBC, inquadra innanzitutto la questione della «prospettiva sonora».

The important point to be made here is that television sound cannot develop in itself separated from consideration of the picture. The producer must decide the character of sound he wants, bearing in mind that the viewer does not watch without listening, or listen without looking at the picture - he takes in both picture and sound. This leads to the important factor of perspectives. Although it has become rather unfashionable to

⁶ L. SALTER, «Part II: Sound and vision», in *The Broadcasting of Music in Television*, BBC Engineering Monograph No. 40, London, BBC Publications, 1962, pp. 6-7, cit. p. 7.

speak of 'sound perspective' in television the fact remains that when picture and sound perspectives match they combine to give an illusion of reality which often has a vital subjective effect. [...]⁷

Nel trarre le conseguenze di queste premesse, Pottinger si mostra decisamente più possibilista di Salter.

In the presentation of instrumentalists there are two schools of thought: one says a good 'normal' sound balance should be achieved, leaving the producer free to take close-ups of solo instruments whenever he chooses; the other says close picture should be matched by close sound, and therefore the producer should only take close shots of instruments when they are musically dominant.⁸

In un esteso e accurato testo dedicato agli aspetti operativi delle riprese televisive di musica che occupa la terza parte della stessa monografia, E.M.G. Alkin, «Senior sound supervisor» dei servizi televisivi della BBC, giunge a trattare lo stesso punto.⁹ Dopo una parte introduttiva dedicata all'importanza del suono in televisione, una componente spesso sottovalutata sia per ragioni inerenti al mezzo (di cui l'aspetto visivo è generalmente, ma, secondo Alkin, a torto, ritenuto preminente) sia in ragione della più lunga prassi di riprese sonore che induce a considerare risolti gran parte dei problemi che esse pongono, l'autore esamina lo scarto nella qualità di riproduzione del suono fra gli apparecchi radiofonici disponibili allora e quelli televisivi nonché alcune questioni materiali in ragione delle quali i criteri operativi di produzione del suono in un concerto televisivo erano necessariamente diversi da quelli usati per una registrazione o per una trasmissione radiofonica. L'elemento su cui si appunta principalmente l'attenzione

⁷ R.F.A. POTTINGER, «Part I: Introduction», in *The Broadcasting of Music in Television*, cit., pp. 5-6, cit. p. 6.

⁸ *Ibid.* «Questions of this sort – prosegue Pottinger – are important from a technical point of view, because a development in ideas of presentation will lead to a change in operational technique, which in turn might require new technical equipment.»

⁹ E.M.G. ALKIN, «Part III: Operational Technique», in *The Broadcasting of Music in Television*, cit., pp. 7-17.

di Alkin è ciò che egli chiama «sound balance», ossia l'equilibrio sonoro complessivo secondo il bilanciamento delle singole componenti. Un brano orchestrale, scrive Alkin, è di per sé concepito con un ideale bilanciamento interno (i rapporti fra le diverse sezioni e fra i singoli strumenti) ottimale per un ascolto in sala da concerto, dunque a una certa distanza. La ripresa sonora è di conseguenza piuttosto semplice e in una sala con una buona acustica un solo microfono, trovata la posizione ottimale, garantisce quel bilanciamento.¹⁰

La questione si complica, ovviamente, quando entra in gioco l'immagine.¹¹

In order to give visual impact to the production, and because the long-shot of an orchestra is somewhat indistinct on the small screen, a large proportion of the time is taken up with close-up shots of individual instruments or sections. The sound mixer is at once faced with a dilemma. If he takes no notice of the picture and maintains the normal, distant, flat perspective, the close-up pictures will appear most incongruous with the sound, whereas any serious attempt to match sound with picture would result in a disturbance of the perspective relationships within the orchestra that could be disastrous with the music.

The choice is clear – music must be the first consideration and any adjustments occasioned by the presence of the picture must not detract from the music in any way. But when close-up shots of soloists and sections are shown, it is essential that they are clearly audible and the balance becomes even more critical.¹²

Alkin insiste con forza sul fatto che l'elemento visivo impone di prestare una maggior attenzione a quello sonoro: l'immagine non deve

¹⁰ Alkin precisa anche un aspetto pratico della routine di una ripresa: il «sound supervisor» seguirà le prove, partitura alla mano, in modo da segnalare al direttore d'orchestra eventuali discrepanze che la ripresa presenti nel bilanciamento sonoro rispetto al suono di sala e discuterà con lui eventuali interventi correttivi (*ivi*, p. 9).

¹¹ Alkin si sofferma, fra le altre cose, anche sulla diversa disposizione dell'orchestra nel caso di riprese televisive da studio e sull'effetto che questa ha sull'equilibrio sonoro complessivo (*ibid.*). È chiaro che nel caso di riprese in esterni di concerti con il pubblico eventuali aggiustamenti sulla posizione degli strumentisti per favorire le inquadrature possono essere solo minimi.

¹² *Ivi*, p. 10.

fungere da «alibi», come invece spesso accade; se lo spettatore in sala, puntando lo sguardo su uno strumento o una sezione, può usare la propria capacità di ascolto binaurale per meglio discriminare il suono entro il bilanciamento complessivo, questa possibilità non è data all'ascoltatore di una ripresa monofonica che riceve un segnale sonoro con un bilanciamento dato.

If the solo, or important part, is submerged or indistinct, a close-up picture will not make it any clearer but will merely increase the viewer's frustration.¹³

Ne consegue, continua Alkin, che la ripresa con un solo microfono, funzionale per la radio o per il disco, dà risultati insoddisfacenti in televisione, dove diviene necessario usare una certa dose di missaggio per ottenere un bilanciamento sonoro «immacolato e chiaro»; e ciò va realizzato con estrema sottigliezza in modo che il suono degli strumenti che appaiono all'immagine risulti chiaro, senza che ciò comporti però alterazioni inappropriate nel bilanciamento complessivo.

The concert-goer uses his eyes to select the important instrument and in so doing he hears it more clearly, but he does not leave his seat and move over to where it is, so that for him its sound perspective remains unchanged.

The requirements as far as television is concerned, therefore, is that the sound in general should have slightly more 'presence' than is usual for sound broadcasting. This does not mean that the sound should be lacking in reverberation, but rather that the direct sound should precede the indirect in a manner that provides a clear attack for each note. This is a subtle distinction, but a very important one. In a hall with live acoustics this effect can be obtained by employing a mixture of microphones that are

¹³ *Ivi*, p. 11.

respectively too close and too distant for a single-microphone technique.¹⁴

Dopo aver esaminato, con altrettanta acutezza e dovizia di dettagli, diversi aspetti tecnici e riprese di diversi tipi e di diversi generi musicali (da studio, di opere liriche, di balletto, di musica leggera), Alkin torna infine a insistere su ciò che ritiene il punto principale.

The desirable aesthetic standard of sound is not diminished by the presence of the visual aspect, although the problems in its achievement (particularly in the case of music) are usually greatly increased by it. The picture should often supply the reason for a particular quality of sound. It should never supply the excuse for it.¹⁵

E le sue conclusioni sembrano in parte contraddire la posizione di Salter, riportata sopra, che demandava al regista di rinunciare a primi piani che non corrispondessero a veri e propri passaggi solistici dello strumento inquadrato.

It would be a comparatively simple matter to achieve high-quality sounds at all times by imposing serious restrictions upon the scope of visual presentation, but such a policy is considered unlikely to be in the general interest of the service.¹⁶

Questa breve antologia di riflessioni e descrizioni del modo di lavorare del personale interno della BBC non solo dimostra una profonda attenzione riguardo al problema del rapporto fra musica e immagine, ma sembra delineare propriamente un specifico approccio nei confronti della ripresa televisiva (una specificità dovuta, probabilmente, alla presenza all'interno dell'azienda di personale da

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 17.

¹⁶ *Ibid.*

tempo specializzato nelle riprese musicali radiofoniche le cui competenze, non solo tecniche ma estetiche, furono poste al servizio della televisione fin dai suoi esordi). Benché le registrazioni commercializzate non possano, come si è detto, essere considerate testimoni affidabili di ciò che originariamente andò in onda, e ciò particolarmente per il suono, più facilmente, e in qualche caso necessariamente, soggetto a interventi di restauro e di manipolazione (valga come esempio la procedura usata per i video di Toscanini, di eliminare *simpliciter* l'audio originale e sostituirlo con le registrazioni delle trasmissioni radiofoniche andate in onda nella stessa serata), le riflessioni esaminate offrono alcuni criteri utili per analizzare la componente visiva delle due riprese della Quinta sinfonia di Beethoven prodotte dalla BBC a breve distanza l'una dall'altra.

Leopold Stokowski a Fairfield Hall

È questa la prima ripresa a colori fra quelle qui esaminate (la televisione a colori era iniziata in Gran Bretagna dal 1967); è tratta dalla registrazione di un concerto tenuto alla Fairfield Hall di Croydon l'8 settembre 1969, con Leopold Stokowsky alla guida della London Philharmonic Orchestra, che fu trasmesso nell'ambito di una serie, intitolata «Stokowsky conducts», con regia Walter Todds, un nome che compare di frequente nelle registrazioni disponibili di riprese televisive di concerti della BBC degli anni '60.¹⁷

La ripresa

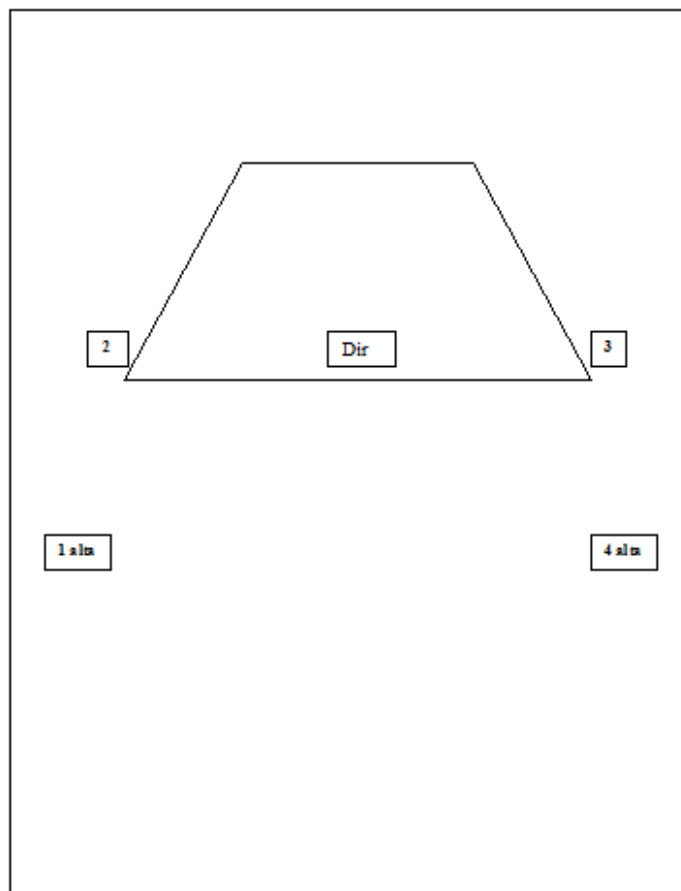
La ripresa si avvale di quattro telecamere, disposte simmetricamente a destra e a sinistra, due ai lati del palco e leggermente rialzate, due arretrate a centro sala e in posizione più elevata. In tutte le riprese già esaminate realizzate in un ordinario assetto da concerto (faceva eccezione la puntata di *Omnibus*), c'erano due o tre telecamere posizionate ai lati e in sala, ma ce n'era sempre almeno una sistemata all'interno dell'area del palco e alle spalle dei musicisti, che consentiva una ripresa frontale (in genere non centrale, ma leggermente da destra o da sinistra o dall'alto) del direttore; in questo caso, possiamo supporre che sia stato deciso diversamente anche in ragione dell'assetto della Fairfield Hall, in cui una parte del pubblico è disposta ai lati e alle spalle dell'orchestra. Nell'inquadratura più ampia fornita da camera 1 è possibile intravedere, nell'angolo più alto a destra dell'immagine, una camera sistemata al di sopra dello spazio, chiuso da un tenda, che dà accesso al palco.

¹⁷ Nel catalogo degli archivi della BBC, figura come data di trasmissione il 28 settembre 1969 per il programma «Stokowsky conducts» in cui furono presentate la Quinta beethoveniana e *l'Incompiuta* di Schubert, tratte dall'esecuzione pubblica registrata a Fairfield Halls (consultato online 23/5/2013) con la regia di Walter Todds. Fairfield Hall, situato a Croydon, a sud di Londra, è un centro artistico aperto nel 1962, che comprende numerosi e diversi spazi funzionali, fra cui un teatro e una galleria d'arte; l'ampia sala da concerti è stata ed è spesso usata come sede per le registrazioni della BBC. La registrazione del concerto è pubblicata in dvd da EMI Classics (DVA 4928429).



L'immagine mostra anche la disposizione dell'orchestra, diversa dal più consueto assetto che, con minime varianti, abbiamo visto nelle riprese fin qui esaminate: per il concerto diretto da Stokowsky, il palco comprende più livelli; in quello più elevato sul fondo, trovano posto nella fila estrema i contrabbassi, davanti a loro i violoncelli e su un prolungamento a destra i timpani; trombe e tromboni (tre e tre) siedono su un gradone intermedio e su uno successivo hanno posto i corni (quattro); il più vasto piano inferiore, che in parte si incunea in quello più elevato, è occupato invece dagli archi, da sinistra a destra rispettivamente violini primi e secondi e viole; alle spalle di queste, sul lato destro del palco, sono sistemati i legni.

La ripresa non offre un'inquadratura che renda visibile una telecamera piazzata in posizione opposta e simmetrica a quella riconoscibile nell'immagine riportata sopra, ma in qualche caso si intravede, sopra la tenda del lato sinistro, qualcosa che potrebbe esserne la base; ho dunque supposto che vi siano due telecamere sistemate sopra le due tende e due in sala.



Data una disposizione così simmetrica, anche le inquadrature possibili sono simili e speculari fra le coppie di telecamere: totali e campi medi dall'alto per le due in sala; campi lunghi e medi per le due posizionate sopra gli accessi al palco.

Camera 1

Camera 4



Campo lungo

Campo medio

Campo medio

Campo lungo

Camera 2



Campo medio



Campo lungo



Campo lungo



Campo medio

C'è una dissimetria, dovuta alla disposizione degli strumentisti, solo nei primi piani e nei dettagli forniti dalle telecamere, con una netta prevalenza di camera 2 che inquadra agevolmente tutti gli strumenti a fiato e le viole.

Primi piani di camera 2



I movimento, Allegro con brio

La ripresa televisiva dell'Allegro con brio comprende, per sei minuti e quarantun secondi di musica, diciannove stacchi senza contare l'inquadratura iniziale di camera 4 che accompagna Stokowsky dal suo ingresso fino a quando egli sale sul podio, rivolge al pubblico plaudente un inchino austero e infine si volta verso l'orchestra. Lo vediamo dunque di spalle mentre si prepara a dare l'attacco, ma nel bel mezzo del suo gesto interviene un rapido cambio di inquadratura che permette di vederne il compimento da una prospettiva più frontale un attimo prima che l'orchestra inizi a suonare. Da quell'immagine, un campo medio che mostra direttore e alcuni leggi di violini e viole (n. 1), la telecamera comincia subito a stringere, più rapidamente durante

il motto e con un movimento più lento per l'inizio del primo tema, fino a giungere a un primo piano su Stokowsky che viene mantenuto fino alla nuova e più breve enunciazione del motto (bb. 22-24).



Stacco 0 (inizio del gesto)

Stacco 1 - inizio

Stacco 1 - fine

Si passa poi a un campo lungo di camera 4 (n. 2) e anche in questo caso interviene subito un movimento a stringere, che sembra assecondare l'incalzare della seconda parte del primo tema e va ad arrestarsi su un campo medio degli ultimi leggi dei violini secondi durante il tutti conclusivo. All'inserto dei corni corrisponde un primo piano sugli strumenti, che cede poi il passo a un nuovo campo lungo di Stokowsky e orchestra, ora ripresi dal lato destro (n. 4, camera 3); l'immagine rimane ferma il tempo della prima enunciazione della melodia da parte dei violini e quando questa viene ripresa dai clarinetti la telecamera comincia a stringere, molto lentamente, con un movimento che accompagna tutto il resto del secondo tema, fino ad approdare a un piano medio sul direttore, di cui vediamo dunque con chiarezza il gesto che dà il via allo sviluppo (l'esposizione non viene ripetuta).



Stacco 3

Stacco 4 - inizio

Stacco 4 - fine

Se finora i movimenti di camera erano sempre partiti da un'inquadratura larga, andando poi a stringere, ora accade l'inverso: terminata la variante del motto con cui lo sviluppo si apre, uno stacco conduce a un campo medio sugli archi (n. 5), ripreso dall'alto da camera 1, che comincia quasi subito ad allargare fino a raggiungere, al termine del crescendo, la massima ampiezza di campo e l'immagine dell'intera orchestra che rimane fino al ritorno di *c* e al suo sviluppo; solo in corrispondenza di b. 210, là dove compare la prima indicazione di *diminuendo*, si torna con una lenta dissolvenza a un piano medio sull'anziano direttore (n. 6) che viene mantenuto (stringendo un poco) fino al ritorno del motto che apre la ripresa.



Stacco 5 - inizio

Stacco 5 - fine

Stacco 6

Si passa quindi a un campo medio dei violini per la prima parte del primo tema (n. 7) e poi, in dissolvenza, a un primo piano dell'oboe durante la sua cadenza (n. 8); quando riprende la corsa incalzante del tema torna un campo medio dell'orchestra (n. 9) che ben presto comincia a muovere, panoramizzando a sinistra e poi stringendo, fino a ritrovare, in piano medio, l'immagine del direttore che resta fino all'attacco dei corni.



Stacco 7

Stacco 8

Stacco 9 - inizio

Stacco 9- fine

Ai corni non è riservata qui una specifica inquadratura e si passa invece, durante il loro inserto, a un totale di camera 1 che accompagna tutta l'enunciazione della parte melodica del secondo tema ed è sostituito, durante ciò che Hoffmann chiamava la *Fortführung*, da un nuovo piano medio di Stokowsky (n. 11).

La coda dell'Allegro con brio, aperta da un cambio di inquadratura che coincide precisamente con la cesura formale (a b. 374 si ritorna al totale di camera 1 che già aveva accompagnato il secondo tema durante la ricapitolazione) offre una breve sequenza di dettagli visivi che è interessante esaminare alla luce delle considerazioni estratte dalla monografia della BBC e sopra riportate. Lo stacco 13 porta in campo le trombe in corrispondenza con le battute 390-395, dove esse partecipano all'iniziale enunciazione dell'idea fondamentale e poi, assieme agli altri fiati, tengono la nota mentre gli archi ribattono gli accordi; il suono delle trombe è tuttavia totalmente inglobato nell'insieme da cui ciò che emerge più distintamente è l'elemento percussivo creato dalla ripetizione degli accordi da parte di archi e timpani. Si produce dunque proprio la situazione che Salter e Alkin raccomandavano di evitare: la telecamera offre il primo di uno strumento e lo spettatore si aspetta di sentirne anche il suono, che è invece «buried in the general texture».

Poco oltre, dopo un veloce stacco sui timpani (anche il loro suono non sarebbe propriamente emergente dal tessuto complessivo al semplice ascolto, ma qui l'immagine contribuisce senz'altro a renderlo riconoscibile), si dà un caso diverso di discrepanza fra suono e immagine; l'episodio musicale è quello basato su una variante di c esposta da viole e violoncelli a cui si sovrappone un nuovo disegno enunciato dai violini (il *Gegensatz* di Hoffmann) che occupa distintamente il primo piano sonoro. Nella ripresa qui l'intenzione del regista Walter Todds parrebbe essere quella di usare l'immagine per portare l'attenzione su un elemento che è musicalmente di un'importanza primaria benché sonoramente in secondo piano, un obiettivo solo in parte raggiunto: il suono dei violini predomina decisamente durante l'inquadratura dei violoncelli e se questa può essere d'aiuto per un ascoltatore esperto, che sia già in grado, non solo di distinguere i violini dai violoncelli, ma di cogliere una linea

melodica che sta in secondo piano sonoro, il rischio è che un telespettatore meno esperto (quelli che la televisione dichiarava di voler raggiungere) abbini semplicemente l'immagine dei violoncelli al suono dei violini. Questo caso, così come il piano sulle trombe esaminato poco prima, mostrano quanto sia effettivamente spinosa la questione ampiamente discussa nella monografia dai tre collaboratori della BBC.

Otto Klemperer al London Festival Hall

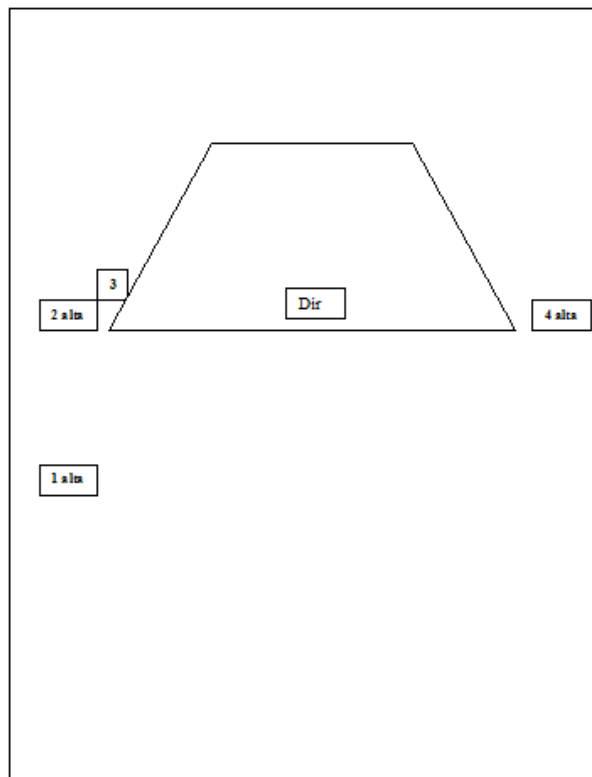
Il confronto fra la ripresa diretta da Stokowski or ora esaminata e l'altra già menzionata produzione della BBC dell'anno successivo, con Otto Klemperer alla guida della Philharmonia Orchestra, presenta molti elementi di interesse, anche in ragione di alcune analogie (un «grande vecchio» sul podio, l'assetto della sala), ma soprattutto perché per entrambe la regia è di Walter Todds.¹⁸

Come nel caso di Stokowsky a Fairfield Hall, anche per il concerto diretto da Klemperer, in questo caso al London Festival Hall, una parte del pubblico siede alle spalle e ai lati del palco dove è posizionata l'orchestra, il cui assetto è però, in questo caso, più tradizionalmente simmetrico: gli archi sono sistemati a emiciclo, con violini primi e secondi rispettivamente a sinistra e a destra del podio che racchiudono violoncelli e viole sul piano più basso; sul fondo al centro, su gradoni via via più alti, i legni su due file, quindi corni e trombe, infine timpani e tromboni; ancora sui gradoni, sul lato sinistro e su due file, si trovano i contrabbassi.

¹⁸ Nel catalogo dell'archivio BBC sono elencate le trasmissioni dell'intero ciclo delle sinfonie beethoveniane, dirette da Klemperer, con la New Philharmonia Orchestra, in occasione del bicentenario della nascita del compositore, andate in onda fra il 19 giugno e il 5 luglio 1970; il concerto con la Quarta e la Quinta Sinfonia fu trasmesso il 26 giugno. La registrazione, a quanto ne so, non è pubblicata (ringrazio Sky Classica che mi dato la possibilità di visionarla).



La disposizione delle telecamera per la ripresa è meno simmetrica di quella usata per il concerto di Stokowski.



È possibile che, come già per il concerto di Stokowsky, l'assenza di una telecamera alle spalle dell'orchestra che offra un'inquadratura più o meno centrale sul direttore si debba alla posizione del palco, ma in questo caso il fatto che Klemperer diriga seduto rende probabilmente più efficaci le inquadrature laterali, un compito affidato a una camera posizionata sul lato sinistro (indicata in piantina come n. 3) che fornisce principalmente primi piani e piani medi del direttore Klemperer e di alcuni singoli strumenti.

Camera 3



Primo piano

Piano medio

Primissimo piano

Delle quattro telecamere complessivamente impiegate, due (indicate in piantina come n. 2 e n. 4) sono, come già per la ripresa di Stokowsky, disposte simmetricamente, in alto ai due lati del palco, e offrono dunque campi lunghi e medi simili e speculari, con la possibilità tuttavia di stringere fino a inquadrature strette su singoli strumenti.

Camera 2



Campo medio



Campo lungo

Camera 4



Campo lungo



Campo medio

Camera 1, infine, posizionata a centro sala, sul lato sinistro e in alto, inquadra frontalmente l'orchestra, con il direttore di tre quarti di spalle.

Camera 1



Campo lunghissimo



Campo medio









La ripresa sembra pacata e intensa, quasi riflettesse lo stile direttoriale di Klemperer; i cambi di inquadratura tendono a coincidere con cesure formali, i movimenti sono in genere lenti e ben calibrati. Nello sviluppo, merita di essere segnalato il lungo movimento che lo copre quasi per intero (stacco 6): dall'inquadratura relativamente raccolta che accompagna la corsa in *p* del primo tema un allargando, che corrisponde al *crescendo*, conduce all'immagine dell'intera macchina sonora in coincidenza con il secondo motto *sf*; lì la telecamera sosta per la sua ripetizione e per l'inizio dell'alternanza archi fiati, poi una dissolvenza lenta (di cui in questa ripresa si fa un uso molto parco) porta in campo, in perfetta corrispondenza con l'apparire sulla partitura della prima indicazione del *diminuendo*, un'inquadratura stretta su Klemperer, un primo piano delle sue mani che viene mantenuta fino alla fine dell'episodio (con qualche goffaggine, poiché prima cerca di seguire l'ampliarsi del gesto con l'arrivo del *ff* delle *bb*. 228-32, poi torna stretta per il nuovo *pp* delle successive e infine tenta ancora nel trovare un'inquadratura appena più larga per l'incalzare degli accordi che conducono al motto che apre la ripresa).








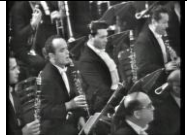


Questa sorta di corrispondenza fra stile televisivo e stile direttoriale è tanto più sorprendente se si considera che il *découpage* di questa ripresa è quasi perfettamente sovrapponibile a quello della ripresa del concerto di Stokowski (il confronto fra le tabelle 4 e 6 in appendice al capitolo lo mostra con chiarezza): quattro stacchi per l'esposizione (che nessuno dei due direttori ripete), con la sola variante che nel caso di Stokowski l'ultimo si prolunga fino alle prime battute dello sviluppo, per le quali nel concerto di Klemperer interviene uno stacco separato. La lunga inquadratura sullo sviluppo ha esattamente la stessa estensione nelle due riprese e lo stesso vale per i quattro stacchi successivi (6-9 in Stokowski e 7-10 in Klemperer); qualche variante fra le due versioni nella seconda parte della ripresa e l'inizio della coda, ma anche molte somiglianze, fra cui il primo piano sulla tromba in coincidenza con gli accordi ribattuti *ff* (bb. 391-95, stacco 14) che anche in questo caso si offre come esempio della mancata corrispondenza fra suono e immagine che i citati collaboratori della BBC raccomandavano di evitare. In questa ripresa lo stesso effetto si produce anche con la successiva inquadratura sui timpani che interviene per il secondo inserto dell'idea fondamentale (bb. 396-7), ora esposto dai fiati coi timpani: non solo qui i timpani sono pressoché indistinguibili, ma è netta la presenza in primo piano sonoro dell'impasto dei fiati da cui emerge, ora sì, il suono delle trombe.











Aldilà delle minute analogie fra le due versioni della BBC, le tre riprese esaminate in questo capitolo sono accomunate da un'impostazione forse meno inventiva dal punto di vista del linguaggio televisivo, ma senz'altro fondata sull'esperienza e le competenze di personale formatosi anche attraverso lunghi anni di musica alla radio. Se nel panorama statunitense l'enfasi, tanto degli addetti ai lavori che dei critici, sembrava essere principalmente sulla novità del mezzo televisivo e sulle possibilità tecniche, linguistiche e creative che esso offriva, in quello europeo, dominato dalle aziende di servizio pubblico, l'attenzione sembra puntata sulla musica, come testo, come interpretazione e come fatto sonoro; la logica produttiva della televisione, in sostanza, è quella di una radio illustrata.











Cap. V, Tabella 1

MATAČIĆ, Orchestra Sinfonica di Milano della RAI, 1963 - Lista delle inquadrature
Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 8' 42" (titoli
da 1'11" a 2'22")

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	MOV.	IMMAGINE	
1	[1]	02:40-03:08	28"	1-24	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić di spalle	
						Diss in		
2	[3]	03:09-03:34	25"	25-58	CLL	PAN sx	Parte dell'orchestra di spalle, Matačić sullo sfondo, sala alle sue spalle	
3	[2]	03:34-03:37	3"	59-62	CM		Corni (in gruppo fiati)	
						Diss		
4	[4]	03:38-03:40	2"	63-66	CL		Matačić e vl	
						Diss		
5	[2]	03:41-03:44	3"	67-70	PM		Cl (quattro inquadrati ma suona solo il più lontano)	
						Diss		
6	[1]	03:44-04:01 (03:48)	17"	71-93 (da 79)	CL		Vi da sx	
						PAN dx e all fino a CL	Orchestra, parziale, e Matačić da sx	
7	[4]	04:02-04:23	21"	94-124	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić da dx	
						diss		

8	[1]	04:24-04:32	8"	1-5	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić di spalle	
						Diss		
9	[3]	04:33-04:51 (da 04:39)	18"	6-24 (14)	CLL		Parte dell'orchestra di spalle, Matačić sullo sfondo, sala alle sue spalle	 
						Pan sx fino a		
10	[1]	04:52-05:17 (05:00)	25"	25-58 (37)	CL		Orchestra, parziale (vl e fiati)	
						Pan dx e all fino a:	Palco con orchestra intera e Matačić di spalle	
11	[2]	05:18-05:21	3"	59-62	PM		Corni (in gruppo fiati) (come st. 3)	
						diss		
12	[4]	05:22-05:24	2"	63-66	CM		Matačić e violini da dx	
13	[2]	05:25-05:27	2"	67-70	PM		Cl (come stacco 5)	
14	[1]	05:28-05:45	17"	71-93 (76)	CM		Orchestra, parziale (vl e fiati)	
						Pan dx e all fino a	Orchestra, parziale (vl e fiati) e Matačić	

15	[4]	05:45-06:07	22"	94-124	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić da destra	
16	[2]	06:08-06:13	5"	125-8	PM		Corni (in gruppo fiati) (come st. 3)	
						diss		
17	[3]	06:14-07:40	1' 26"	129-240	CLL	Lunga carr lenta da sx a dx infine legg pan sempr e dx fino a	Parte dell'orchestra di spalle, Matačić sullo sfondo, sala alle sue spalle	 
18	[3]	07:41-07:55 (07:48-07:54)	14"	241-53 (249-52)	CLL		Palco con orchestra intera e Matačić da dx Timpani in sovrapposizione (camera 2)	 
						diss		
19	[1]	07:56-08:06	10"	254-67	CL		Orchestra, parziale, da sx (oboe visibile in fondo)	
20	[2]	08:07-08:21	4"	268	PM CM	All	Gruppo fiati (come st. 3) Errore: inq troppo alta, prende cor e fg ma non l'oboe; si muove subito per correggere indietreggiando e all fino a inquadrare tutti i legni, ma l'oboe si vede poco e male	 
21	[1]	08:22-08:46 (08:34)	24"	269-303	CL		Orchestra, parziale (vl e fiati) Orchestra, parziale (vl e fiati) e	
						Pan dx fino a		

						poi all Totale diss	Matačić Palco con orchestra intera e Matačić di spalle	 
22	[2]	08:47-09:20 (09.08)	33"	304-45	CM CL	all a dx fino a Poi pan a dx fino a	Corni (in gruppo fiati) (come st. 3) Orchestra, parziale (fiati e pochi archi) Orchestra, parziale, e Matačić da sx	  
23	[1]	09:20-09:50	30"	346-87	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić di spalle (Attacco della coda: suono degli OTTONI)	
24	[2]	09:51-09:53	2"	387-90	CL		[In corrispondenza con il frammento dei corni]	
25	[4]	09:54-11:05	1' 11"	390-482	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić da dx	
26	[1]	11:06-11:12	6"	483-91	CL		[Breve inserto <i>pp</i> del I tema]	
27	[4]	11:13 -11.22	9"	491-502	TOT		Palco con orchestra intera e Matačić da destra	










Cap. V, Tabella 2








Schema partitura				Schema delle riprese – Matačić, 1963							
				ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		1	1-24	02:40-03:08	Palco con orchestra intera e Matačić di spalle	TOT		
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>m</i>								
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1	2	25-58	03:09-03:34	Parte dell'orchestra di spalle, Matačić sullo sfondo, sala alle sue spalle	CLL	PAN sx
	37-43	Episodio in ascesa									
	44-58	Tutti conclusivo									
	59-62	Inserto (c)			3	59-62	03:34-03:37	Corni (in gruppo fiati)	CM	Diss	
	B	63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	4	63-66	03:38-03:40	Matačić e vl	CL	Diss
					5	67-70	03:41-03:44	Cl (quattro)	PM	Diss	
					6	71-93 (da 79)	03:44-04:01 (03:48)	Vi da sx Orch. e Matačić da sx	CL	PAN dx e all fino a CL	
75-78, 79-82 progr.											
83-93	«continuazione»										
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)			7	94-124	04:02-04:23	Palco con orchestra intera e Matačić da dx	TOT			
110-124	Codetta (A)								diss		
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		8	1-5	04:24-04:32	Palco con orch intera e Matačić di spalle	TOT	Diss	
		6-21	I tema, I parte (A1)		9	6-24 (14)	04:33-04:51 (da 04:39)	orchestra, Matačić sfondo, sala alle sue spalle	CLL	Pan sx	
		22-24	<i>m</i>								
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1	10	25-58 (37)	04:52-05:17 (05:00)	Orchestra (vl e fiati)	CL	Pan dx e all fino a:
	37-43	Episodio in ascesa									
	44-58	Tutti conclusivo									
	59-62	Inserto (c)			11	59-62	05:18-05:21	Corni (fiati) (come st. 3)	PM	diss	
	B	63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	12	63-66	05:22-05:24	Matačić+vl da dx	CM	
					13	67-70	05:25-05:27	Cl (come st. 5)	PM		
					14	71-93 (76)	05:28-05:45	Orchestra (vl e fiati)	CM	Pan dx e all fino a	
75-78, 79-82 progr.											
83-93	«continuazione»					Orchestra, parziale (vl e fiati) e Matačić					
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)			15	94-124	05:45-06:07	Palco con orchestra intera e Matačić da destra	TOT			
110-124	Codetta (A)										







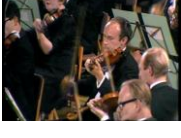



S	A	125-28	<i>m</i>		16	125-8	06:08-06:13	Corni (in gruppo fiati) (come st. 3)	PM	diss	
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A	17	129-240	06:14-07:40	Parte dell'orchestra di spalle, Matačić sullo sfondo, sala alle sue spalle	CLL	Lunga carr lenta da sx a dx infine legg pan sempre dx
				142-57	Tema sviluppo						
				158-68	<i>Zwischensafft</i>						
	169-79			Accordi							
(B)	180-2	<i>c</i>		183-240	Sviluppo di <i>c</i>	183-95	<i>c</i> (variante)				
183-240	196-209	Svil di <i>c</i>									
	210-40	"diminuendo"									
R	A	241-47	A		18	241-53	07:41-07:55	Palco, orch e Matačić da dx	CLL	diss	
		248-52	<i>m</i> (variante)								(249-52)
		253-67	A (variato)		19	254-67	07:56-08:06	Orchestra, parziale, da sx	CL		
		268	<i>Adagio</i> (cadenza)		20	268	08:07-08:21	fiati - Errore correz	PM CM	All	
		269-87	Ripresa e variazione I tema		21	269-303	08:22-08:46	Orch (vl e fiati)	CL	Pan dx poi all	
		288-302	Transizione (A)								(08:34)
	B	303-6		Inserito (<i>c</i>)		22	304-45	08:47-09:20	Corni (gruppo fiati) (come st. 3)	CM	all a dx
		307-45	II tema, I parte B1	307-30	307-22: fl/vl ogni 4 bb						
					323-30: fl/vl ogni 2 bb						
				331-45	«continuazione»						
346-61	II tema (B), II parte B2		23	346-87	09:20-09:50	Orchestra intera e Matačić di spalle	TOT				
362-73	Codetta (A)										
C	374-98		A		24	387-90	09:51-09:53		CL		
	399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in ♩, <i>Gegensatz</i>)		25	390-482	09:54-11:05	Palco con orchestra intera e Matačić da dx	TOT			
		B (variante, tema di "marcia", progressione)									
	479-82		<i>m</i>								
	483-502		A		26	483-91	11:06-11:12	Orch parziale	CL		
					27	491-502	11:13 -11.22	orchestra intera e Matačić	TOT		

Cap. V, Tabella 3

STOKOWSKI, London Philharmonic Orchestra, 1969 - Lista delle inquadrature
Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 7' 04"

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	MOV.	IMMAGINE	
0							Stokowski di spalle (e un violino)	
1	[1]	00:22-00:49	27"	1-24 (6)	CM PP	Subito string.	Stokowski	  
2	[4]	00:50-01:12	22"	25-58	CL CM	Sul <i>cresc.</i> string.	Stokowski e orchestra. Violini I	 
3	[2]	01:13-01:16	3"	59-62	PP		corni	
4	[3]	01:17-02:06	49"	63-128	CL PM	String. lentiss.	Stokowski e orchestra. Stokowski e violini I	 

5	[1]	02:06-03:07	1' 01"	129-210	CM	sibito all.	violini	
					TOT	Diss.. incr. lenta		
6	[2]	03:08-03:46	38"	211-52	PM		Stokowski	
7	[4]	03:47-03:58	11"	253-68 (268)	CM		violini	
8	[2]	03:58-04:12	14"	268	PP		Ob.	
						Diss. veloce		
9	[3]	04:13-04:37	24"	269-302	CM	Subito string. e pan. a sinistra fino a	Archi	
					PM		Stokowski	
10	[1]	04:38-05:00	22"	303-31	TOT		(non immagine dei corni)	
						diss.		
11	[2]	05:00-05:29	29"	332-73	PM		Stokowski	
12	[1]	05:29-05:38	9"	374-89	TOT			

13	[2]	05:38-05:42	4"	390-95	PP		Trombe	
14	[1]	05:43-05:45	2"	396-98	PP		Timpani	
15	[3]	05:46-06:01 (05:59)	15"	399-422	PM CM	All. fino a Diss. vel	Violoncelli	 
16	[1]	06:01-06:11	10"	423-38	CM		Archi	
17	[2]	06:12-06:53 (ca 06:20) (ca 06:30)	41"	439-90	CM PM PM	String. Pan.	Stokowski e orchestra archi Stokowski	  
18	[1]	06:54-07:00	6"	491-99	TOT			
19	[2]	07:01-07:03	2"	500-02	PP		Stokowski	

Cap. V, Tabella 4


Schema partitura					Schema delle riprese – Stokowski, 1969							
					ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)			1	1-24 (6)	00:22-00:49	Stokowski	CM PM PP	Subito string	
		6-21	I tema, I parte (A1)									
		22-24	<i>m</i>									
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1							
	37-43	Episodio in ascesa										
	44-58	Tutti conclusivo										
	B	59-62	Inserito (c)				3	59-62	01:13-01:16	corni	PP	
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74		4	63-128	01:17-02:06	Stokowski e orchestra.	CL	String. lentiss.
					75-78, 79-82 progr.							
					83-93 «continuazione»							
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)							Stokowski e violini I	PM			
110-124	Codetta (A)											
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)									
		6-21	I tema, I parte (A1)									
		22-24	<i>m</i>									
		25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1							
	37-43	Episodio in ascesa										
	44-58	Tutti conclusivo										
	B	59-62	Inserito (c)									
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74							
					75-78, 79-82 progr.							
					83-93 «continuazione»							
94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)											
110-124	Codetta (A)											
S	A	125-28	<i>m</i>			5	129-210	02:06-03:07	violini	CM TOT	subito all.	
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A							
				142-57	Tema sviluppo							
				158-68	Zwischensaft							
	169-79	Accordi										
	180-2	<i>c</i>										
	(B)	183-240	Sviluppo di c	183-95	<i>c</i> (variante)		6	211-52	03:08-03:46	Stokowski	PM	Diss.. incr. lenta
196-209				Svil di c								
210-40	"diminuendo"											
241-47	A											
R	A	248-52	<i>m</i> (variante)			7	253-68	03:47-03:58	violini	CM	Diss. veloce	
		253-67	A (variato)									
	268	Adagio (cadenza)				8	268	03:58-04:12	Ob.	PP	Diss. veloce	


B	269-87	Ripresa e variazione I tema		9	269-302	04:13-04:37	Archi Stokowski	CM PM	string. e pan. fino a	
	288-302	Transizione (A)								
	303-6	Inserito (c)		10	303-31	04:38-05:00		TOT	diss.	
	307-45	II tema, I parte B1	307-30							307-22: fl/vl ogni 4 bb
										323-30: fl/vl ogni 2 bb
			331-45	«continuazione»	11	332-73	05:00-05:29	Stokowski	PM	
		346-61	II tema (B), II parte B2							
	362-73	Codetta (A)								
C	374-98	A		12	374-89	05:29-05:38		TOT		
				13	390-95	05:38-05:42	Trombe	PP		
				14	396-98	05:43-05:45	Timpani	PP		
	399-422	B (variante c, disegno in ♩) <i>Gegensatz</i>)		15	399-422	05:46-06:01 (05:59)	Violoncelli	PM CM	All. fino a Diss. vel	
	423-78	B (variante, tema di "marcia", progressione)		16	423-38	06:01-06:11	Archi	CM		
				17	439-90	06:12-06:53 (ca 06:20) (ca 06:30)	Stokowski orch archi Stokowski	CM PM PM	String. Pan.	
	479-82	<i>m</i>								
	483-502	A								
				18	491-99	06:54-07:00		TOT		
			19	500-02	07:01-07:03	Stokowski	PP			











Cap. V, Tabella 5

KLEMPERER, Philharmonia Orchestra, 1970 - Lista delle inquadrature

Allegro con brio - durata del video (inclusi silenzi all'inizio e alla fine) 7' 22"

ST.	CAM.	TEMPO	DUR.	BATT.	INQ.	MOV.	IMMAGINE	
1	[3]	00:02-00:30	28"	1-24	PP		Klemperer	
2	[2]	00:31-00:55	24"	25-58	CL dall'al to dx	Al cresc. stringe sulla spalla	Klemperer e orchestra	 
3	[3]	00:56-00:59	3"	59-62	DETT		Corno, solo strumento	
4	[4]	01:00-01:47	47"	63-124 (da 82 a 93) (94)	CL dall'al to sx	Al cresc. String su vl I	Klemperer e orchestra	 
5	[2]	01:48-01:54	6"	125-28	CM		Corni	
6	[1]	01:55-03:01	1' 06"	129- 210 (da 158 a 178) (179)	CL TOT	All fino a: Diss lenta	Klemperer e orchestra	 

7	[3]	03:02-03:41	39"	210-52	PP		Klemperer (mani)	
8	[2]	03:42-03:56	14"	252-68	CL	Diss lenta	Klemperer e orchestra	
9	[4]	03:57-04:09	12"	268	PP			
10	[1]	04:10-04:36	26"	270-302 (da 280)	CL CLL	All fino a:	Klemperer e orchestra	 
11	[2]	04:37-04:40	3"	303-06	PM		Fagotti	
12	[4]	04:41-05:11	10"	307-45 (da 332)	CL	All	Klemperer e orchestra	
13	[1]	05:12-05:46	34"	346-90 (da 362)	CLL (TOT)	String	Klemperer e orchestra	
14	[4]	05:47-05:49	2"	391-95	PP		Trombe	
15	[2]	05:50-05:52	2"	396-8	PP		Timpani	

16	[1]	00:53-06:03	10''	399-415	CM	diss	Archi	
17	[4]	06:04-06:12	8''	416-22	CM		Contrabbassi	 
18	[1]	06:13-06:24	11''	423-38	CL CM	String fino a	Orchestra parziale	 
19	[3]	06:25-07:09	44''	439-91 (da 454) (467-8)	CL PM PP	String, fino a Ferma poi all. a destra fino a	Klemperer e orchestra	  
20	[1]	07:10-07:16	6''	492-502	CL		Klemperer e orchestra	
21	[3]	07:17-07:22	5''	501-2	PP		Klemperer	

Cap. V, Tabella 6

Schema partitura				Schema delle riprese – Klemperer, 1970							
				ST.	BATT.	TEMPO	IMMAGINE	INQ.	MOV.		
E	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)		1	1-24	00:02-00:30	Klemperer	PP		
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>m</i>								
	A	25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1	2	25-58	00:31-00:55	Klemperer e orchestra	CL dall'alto dx	Al cresc. stringe sulla spalla
				37-43	Episodio in ascesa						
				44-58	Tutti conclusivo						
	B	59-62	Inserito (<i>c</i>)			3	59-62	00:56-00:59	Corno	DETT	
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74	4	63-124	01:00-01:47	Klemperer e orchestra	CL	String su vl I
				75-78, 79-82	progr.						
	83-93	«continuazione»				(82-93) (94)					
	94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)									
	110-124	Codetta (A)									
II v.	A	1-5	Motivo <i>m</i> (motto)								
		6-21	I tema, I parte (A1)								
		22-24	<i>m</i>								
	A	25-58	I tema, II parte (A2)	25-36	ripresa var. A1						
				37-43	Episodio in ascesa						
				44-58	Tutti conclusivo						
	B	59-62	Inserito (<i>c</i>)								
		63-93	II tema, I parte (B1)	63-82	vl. 63-66, cl. 67-70, vl.+fl., 71-74						
				75-78, 79-82	progr.						
	83-93	«continuazione»									
	94-109	II tema (B), II parte (transizione) (B2)									
	110-124	Codetta (A)									

S	A	125-28	<i>m</i>		5	125-28	01:48-01:54	Corni	CM		
		129-79	Sviluppo di A	129-41	A	6	129-210 (158-178)	Klemperer e orchestra	CL	TOT	ALL
				142-57	Tema sviluppo						
				158-68	<i>Zwischenshaft</i>						
169-79	Accordi										
(B)	180-2	<i>c</i>		7	210-52	03:02-03:41	Klemperer (mani)	PP		Diss lenta	
	183-240	Sviluppo di <i>c</i>	183-95								<i>c</i> (variante)
			196-209								Svil di <i>c</i>
210-40	" <i>diminuendo</i> "										
R	A	241-47	A		8	252-68	03:42-03:56	Klemperer e orchestra	CL	Diss lenta	
		248-52	<i>m</i> (variante)								
		253-67	A (variato)								
		268	<i>Adagio</i> (cadenza)								
		269-87	Ripresa e variazione I tema								
		288-302	Transizione (A)								
	B	303-6	Inserito (<i>c</i>)		11	303-06	04:37-04:40	Fagotti	PM		
		307-45	II tema, I parte B1	307-30	307-22: fl/vl ogni 4 bb	12	307-45 (da 332)	04:41-05:11	Klemperer e orchestra	CL	All
					323-30: fl/vl ogni 2 bb						
				331-45	«continuazione»						
346-61	II tema (B), II parte B2		13	346-90 (da 362)	05:12-05:46	Klemperer e orchestra	CLL (TOT)	String			
362-73	Codetta (A)										
C	A	374-98	A		14	391-95	05:47-05:49	Trombe	PP		
					15	396-8	05:50-05:52	Timpani	PP		
					16	399-415	00:53-06:03	Archi	CM		
	B	399-422	B (variante <i>c</i> , disegno in ♩ <i>Gegensatz</i>)		17	416-22	06:04-06:12	Contrabbassi	CM		
		423-78	B (variante, tema di "marcia", progressione)		18	423-38	06:13-06:24	Orchestra	CL CM	String fino a	
					19	439-91 (da 454) (467-8)	06:25-07:09	Klemperer orch. VI. Klemperer	CL PM PP	String. fino a all. fino a	
	479-82	<i>m</i>		20	492-502	07:10-07:16	Klemperer orch.	CL			
	483-502	A									
					21	501-2	07:17-07:22	Klemperer	PP		

Capitolo VI

Il caso Karajan

«Rehearsal is the best time for watching Karajan. In rehearsal he uses it all – the face, the body, the hands. In rehearsal he truly ‘conducts’ – works. Performance, as Karajan has said, is more a concept. [...] Karajan is perhaps the least distracting conductor to watch in performance, but even for him it is a public projection of self, with as much posturing as pedantry involved.¹

Gli occhi chiusi. Un veggente cieco. L'immagine cambia negli anni, anche Karajan diventa un grande vecchio. Diversissimo tuttavia da Toscanini, il cui sguardo pungente controlla tutto e dunque, attraverso lo schermo, anche lo spettatore. Karajan non «controlla», non è un uomo che dirige in rapporto con una partitura materiale, che con lavoro e fatica trasforma in evento sonoro una somma di indicazioni. Non è neppure semplicemente il ministro di un culto, che pure è un essere umano il cui compito di tramite fra cielo e terra è svolto con lavoro e fatica, resa visibile dal sudore che cola sul viso. L'immagine che Karajan ha voluto lasciare di sé è piuttosto quella di un semidio, qualcuno che si colloca a metà fra cielo e terra e che da quella privilegiata posizione può comunicare direttamente con la divinità (Beethoven, ovviamente).

Karajan fu sempre molto attento alla propria immagine anche fuori dallo schermo e oltre l'atto del dirigere, ma fu eccezionalmente lucido sull'importanza crescente della mediazione tecnologica nella fruizione della musica, al punto di divenire, nell'ultima fase della sua vita, regista di se stesso. Questo percorso e la disponibilità di fonti attraverso le quali saggiarlo rendono il suo caso particolare e di grande interesse nell'ambito di questa ricerca. Esistono quattro versioni della

1 R. VAUGHAN, *Herbert von Karajan. A Biographical Portrait*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1986, p. 205

Quinta Sinfonia di Beethoven dirette da Karajan, tutte con i Berliner Philharmoniker, prodotte fra il 1957, in piena era televisiva, e il 1983, quando chi produceva la ripresa di un concerto era consapevole della possibilità che la registrazione fosse oggetto di una fruizione individuale e domestica tramite il videoregistratore. Attraverso queste quattro versioni, è possibile non solo guardare da una prospettiva particolare all'evoluzione delle riprese televisive, ma soprattutto saggiare l'itinerario personale di un artista che non pago di incarnare la seconda autorialità volle appropriarsi anche della terza.

LE QUATTRO VERSIONI

Giappone, NHK, 1957

La prima versione disponibile della Quinta sinfonia diretta da Karajan è parte della registrazione conservatasi della ripresa televisiva che la rete giapponese NHK effettuò e trasmise in occasione della tournée del direttore con i Berliner in Giappone, il 3 novembre 1957.² La qualità del video (e dell'audio) è molto bassa, più di quanto non giustificino le tecnologie di ripresa disponibili all'epoca (è decisamente inferiore a quella di Toscanini), forse a causa del deterioramento della registrazione; per i primi quarantanove secondi, manca il video originale. Compaiono sovratitoli colorati in giapponese, ma ogni tanto (nei movimenti successivi) se ne vedono anche altri,

² Ho avuto modo di visionare, grazie alla cortesia di Sky Classica, la versione distribuita per la trasmissioni su reti tematiche e su quella si è basata inizialmente la mia analisi. Nel 2011 è stato commercializzato un dvd (Dynamic 33644) con una versione priva della parte video originale, sostituita da fotografie tenute come fermo immagini, nei primi quaranta secondi della Quinta Sinfonia; il libretto di accompagnamento contiene una succinta nota che denuncia genericamente alcuni difetti del materiale originario, precisando l'esistenza di un problema dell'audio all'inizio dell'Allegro con brio e annotando poi genericamente che in alcuni punti la parte video è sostituita da immagini fisse. Qui, pur con le immagini a coprire i difetti, la registrazione è dunque completa, mentre nella versione distribuita alle televisioni che avevo visionato in precedenza era stata semplicemente sacrificata la prima volta dell'esposizione con le parti rovinata e si faceva partire il video direttamente dalla seconda volta. L'impressione è che la rete giapponese avesse ritrasmesso il concerto tratto dagli archivi, con un minimo di interventi nelle giunture (in testa, in coda e fra un movimento e l'altro), e poi distribuito la copia usata per la ritrasmissione.

presumibilmente quelli originali, in bianco. Gli stacchi fra un movimento e l'altro sono bruschi e si ha qua e là l'impressione che siano stati inseriti degli spezzoni tratti da altre parti della registrazione, forse per coprire frammenti difettati; fra primo e secondo movimento si vede, per esempio, un'arpa, con l'arpista (uomo) seduto a braccia conserte.

La ripresa è semplice e perlopiù statica; gli stacchi sono relativamente pochi, ancor meno le inquadrature che si ripresentano spesso identiche nei diversi stacchi (sono di fatto cinque inquadrature, due delle quali con varianti).³ Non abbiamo mai una visione frontale di Karajan o della sala alle sue spalle (non c'è cioè una camera posizionata dentro lo spazio dell'orchestra che ci mostri Karajan frontalmente e il pubblico non è mai inquadrato. L'orchestra compare intera solo negli spezzoni fra un movimento e l'altro, inquadrata dall'alto. Non ci sono primissimi piani o dettagli, le inquadrature più strette, per esempio sui timpani, sui corni e sull'oboe, mostrano sempre il musicista a mezzo busto. Per ciò che ne mostra il video, Karajan dirige sempre a occhi chiusi, spesso a capo chino, con una postura «chiusa». Nessuna mimica facciale.

Le camere impiegate sembrano essere quattro, due sul lato sinistro, una a destra, una alta al centro. La prima, posizionata a sinistra, inquadra in genere Karajan di tre quarti a mezzo busto; solo sul finale del primo movimento offre un'inquadratura più ampia, quasi un piano americano del direttore. La seconda telecamera riprende dall'alto, come se fosse posizionata su una balconata o in un palco; fornisce per lo più i piani medi di strumenti al centro (timpani e fiati) e il totale dell'orchestra dall'alto. La terza è l'unica camera che riprende da destra e interviene di rado, ma serve per il primo piano sui corni e l'immagine della fila dei fiati. L'ultima telecamera ha una posizione centrale, alle spalle di Karajan (potrebbe essere in un corridoio centrale

³ Per il primo movimento, per una durata di 7' 05", gli stacchi visibili sono sedici; ipotizzando che sia stata usata la stessa sequenza di stacchi per prima e seconda volta dell'esposizione, bisognerebbe conteggiarne altri tre per i primi quarantanove secondi di cui manca l'immagine, il che porterebbe a un totale di diciannove. Ritengo che questo sia il numero massimo e che semmai potessero essere meno: sulla base delle analisi condotte son qui, la ripetizione può essere più movimentata della prima volta, non viceversa; per semplicità, considero tutto l'estratto privo del video originale come stacco 1.

o sul fondo della sala) e offre dunque, idealmente, la visione tipica dello spettatore in sala; le si debbono buone panoramiche e una volta ci mostra il lato destro del palco, coi un'immagine parziale dei violoncelli. Spesso l'immagine sembra schiacciata, come per effetto di una distorsione, dovuta forse alle ottiche usate dalle telecamere nelle riprese o, più probabilmente, a un difetto della registrazione cinescopica.

Camera 1



Camera 2



Camera 3



Camera 4



Il découpage, chiaro e lineare, riflette l'articolazione formale del brano, con stacchi che marcano gli snodi principali, inquadrature sui frammenti solistici e qualche inserto dei timpani, in genere in coincidenza con la conclusione dei blocchi del primo tema, un andamento che è ben illustrato dalla sequenza che compare per la seconda volta dell'esposizione: due stacchi per il primo tema, uno più lungo su Karajan e uno sui timpani per le ultime sette battute, a cui segue un'inquadratura sui corni per il loro inserto; tutto ciò che resta del secondo tema è visualizzato con un piano medio di Karajan, che rimane ancora fino all'enunciazione del motto che apre lo sviluppo.

Esposizione, II volta



bb. 1-51

bb. 52-58

bb. 59-62

bb. 63-128

La diretta televisiva giapponese del 1957 della Quinta Sinfonia si iscrive dunque agevolmente in un modo semplice, un po' generico e già convenzionale di riprendere un concerto sinfonico; lo stile è senz'altro meno ricercato rispetto alle registrazioni statunitensi di Boston e Chicago esaminate nel quarto capitolo o a quella della RAI esaminata nel quinto, ma sembra confermare l'esistenza di una sorta di standard stabilito già allora, caratterizzato dal costante equilibrio fra due elementi: una modalità costruttiva che possiamo definire didascalica, ovvero informativa ed esplicativa, che parte dal dettaglio del testo musicale e mostra il meccanismo della sua trasformazione in fatto sonoro, e l'esigenza di assolvere la funzione partecipativa propria della diretta («Ti faccio essere qui con noi»).

Per quanto concerne il piccolo campione di riprese esaminate in questo capitolo, questa è l'unica versione della Quinta Sinfonia diretta da Karajan che possa essere definita a pieno titolo una produzione televisiva analoga a quelle sin qui analizzate nella ricerca; in tutte le successive, la presenza di un progetto artistico e di un'autorialità forte sono nettamente più marcate. Quest'esperienza con la televisione giapponese durante la tournée del 1957 e durante una successiva tournée nel 1959 con i Wiener Philharmoniker fu del resto, secondo una testimonianza dello stesso Karajan, un fattore determinante nel convincerlo dell'importanza che la mediazione anche visiva andava assumendo nella fruizione della musica.⁴

⁴ Vedi l'estratto di intervista riprodotto nel film di Georg Wübbolt *Herbert von Karajan. Maestro for the Screen* (2008, Arthaus Musik 101 459) in cui Karajan riporta i numeri forniti dalla NHK (fra i diciotto e i venti milioni di telespettatori per ciascun

Karajan e Clouzot, COSMOTEL, 1966

Nel percorso di ricerca che porterà Karajan a diventare egli stesso il regista delle produzioni video che lo riguardano, una tappa importante fu la collaborazione con Henri-Georges Clouzot, intorno alla metà degli anni Sessanta. Cineasta di notevole fama, autore di alcuni celebri *noir*, Clouzot aveva realizzato nel 1956 un film documentario ambizioso, *Le mystère Picasso*. Per mostrare il celebre pittore al lavoro e rendere visibile cinematograficamente la genesi di un'opera d'arte, Clouzot aveva adottato un dispositivo filmico estremamente efficace, a partire da una tecnica inventata da un incisore americano: Picasso dipingeva su uno schermo semi-trasparente, sul lato opposto del quale era puntata la macchina da presa. Lo spettatore vedeva, letteralmente, il quadro formarsi davanti ai propri occhi. Un'arte eminentemente spaziale e statica veniva dunque tradotta filmicamente in una sequenza temporale.

Karajan fu forse attratto dal documentario su Picasso e dalla possibilità di sperimentare con il suo autore una soluzione visiva al problema opposto, rendere afferrabile uno svolgimento temporale attraverso la dimensione spaziale; o forse semplicemente dall'opportunità di lavorare con un regista di considerevoli fama ed esperienza, dal quale, come lui stesso dichiarò, ebbe modo di imparare molto sulla tecnica cinematografica.⁵ Assieme a Leo Kirch, Karajan aveva fondato nel 1964 la COSMOTEL, una società di produzione televisiva specializzata nella musica (che due anni più tardi si trasformerà nella UNITEL) e assoldò Clouzot per una serie di documentari televisivi sulla direzione d'orchestra, *Die Kunst des Dirigierens* (un vasto progetto poi solo parzialmente realizzato), fra i quali quello dedicato alla Quinta sinfonia, prodotto nel 1966 a Berlino.⁶

concerto trasmesso in diretta in occasione delle tournée) e li confronta con l'assai più modesto numero di persone fisicamente presenti in sala (l'estratto si trova da 03:29 a 03:51 ed è preceduto e seguito da altre testimonianze riguardo all'impatto di quell'esperienza televisiva).

⁵ Vedi, dal già citato film *Karajan. Maestro for the Screen*, l'estratto di intervista a Karajan (14:28-14:41) e la testimonianza del critico musicale Klaus Geitel, secondo il quale Karajan andò da colui che era allora «l'Adorno del cinema» come «regista apprendista» (11:59 a 12:16).

⁶ Su COSMOTEL e UNITEL vedi il sito www.unitel.de. Nella sua biografia di Karajan, Richard Osborne dedica un capitolo alla collaborazione fra il direttore e il regista

In una strutturazione comparabile a quella della già esaminata puntata di *Omnibus* con Leonard Bernstein (il confronto con il direttore americano e le sue produzioni televisive era inevitabile per Karajan), l'episodio dedicato alla Quinta sinfonia comprende due parti, una prima propriamente documentaria, con una sorta di lezione di direzione d'orchestra tenuta da Karajan a un giovane allievo, e una seconda con l'esecuzione dell'intera sinfonia. Per questa seconda parte, Karajan e Clouzot optarono per uno spazio che non richiamasse in alcun modo la sala da concerti e apparisse piuttosto come un vero e proprio set allestito *ad hoc*, con una disposizione di direttore e strumentisti inconsueta (è un assetto ordinario per una sala di registrazione televisiva, ma è improbabile che uno telespettatore non specialista dell'epoca l'avrebbe riconosciuto come tale). Il bianco e nero, ancora usuale nelle produzioni televisive, funziona qui anche da fattore stilistico, così come la disposizione delle luci, il chiaroscuro contrastato, tutti tratti propri di uno stile filmico fortemente connotato qual era quello di Clouzot.

È difficile, in assenza di documentazione, formulare delle ipotesi riguardo al numero di camere utilizzate, allo svolgimento delle riprese, all'apporto del montaggio nel prodotto finale; a differenza di ciò che accadeva nelle versioni sin qui esaminate, in cui le riprese erano sempre realizzate, e dunque progettate, per una trasmissione in diretta, la Quinta di Karajan e Clouzot è un prodotto da studio ed è presumibile che ci siano state più fasi di lavoro e che l'esecuzione sia stata ripresa più volte.⁷ Ai fini di questa ricerca, tuttavia, l'elemento

francese, in cui, dopo aver tratteggiato un rapido ritratto di Clouzot, offre una breve descrizione della realizzazione delle prime puntate del progetto, a Vienna nel 1965 (il Quinto concerto per violino di Mozart col Yehudi Menuhin e la Quarta Sinfonia di Schumann) e poi dell'ultima (il *Requiem* di Verdi, filmato al Teatro alla Scala di Milano nel 1967), limitandosi invece a una rapida menzione delle due puntate registrate a Berlino nel 1966, con la Quinta beethoveniana e la *Sinfonia del nuovo mondo* di Dvořák (R. OSBORNE, *Herbert von Karajan. A Life in Music*, London, Chatto&Windus, 1998; vedi in particolare il cap. 59, «Henri-Georges Clouzot», pp. 535-544). La registrazione dell'episodio dedicato alla Quinta sinfonia di Beethoven è pubblicato in dvd, assieme a quello dell'anno precedente dedicato alla Quarta sinfonia di Schumann, da EuroArts (2072118).

⁷ Si sa per esempio che nelle produzioni da studio che realizzò successivamente con i Berliner Philharmoniker, Karajan preferiva procedere registrando prima la musica e facendo poi seguire la ripresa visiva con i musicisti che mimavano in playback, una

d'interesse sta nella scelta delle immagini e nella loro successione per come appaiono nel prodotto finito.

Ciò che le immagini mostrano principalmente è una macchina sonora, più nella sua interezza e nella sua potenza che nelle sue componenti minute, con al centro il «motore» che la fa agire. I cambi di inquadratura nell'Allegro con brio sono trentadue in poco meno di sette minuti di musica; non sono pochi ma neppure se molti, se confrontati con quelli di trasmissioni in diretta come quelle di Munch (ventotto senza ripetizione dell'esposizione) o Szell (trentasette) e considerando che la produzione da studio consentiva gli interventi in sala di montaggio. Sono pochi anche i movimenti di camera (in confronto ancora alla versione di Munch o a quella di Stokowski), ma non è nell'abbondanza degli uni o degli altri che si dispiegano, come vedremo, l'originalità e la ricerca di invenzione di questa produzione.

La ripresa si apre con Karajan di spalle (in una *mise* ricercatamente non da cerimonia) per il tempo del motto e passa quindi alla prima ampia inquadratura sull'orchestra per l'enunciazione del primo tema.



Stacco 1 - bb. 1-5



Stacco 2 - bb. 6-56

I dettagli sono usati con parsimonia e come elemento di drammaturgia audiovisiva e nessun primo piano interviene durante il

prassi del resto piuttosto consueta per le produzioni televisive, soprattutto di opera, dell'epoca. Ipotizzo che anche per questa produzione della Quinta sia stato seguito lo stesso metodo, poiché qua e là nel corso del video vi sono minimi scarti fra il suono e il movimento degli strumentisti inquadrati.

motto del secondo tema: i corni addirittura – e sono corni soli - sono fuori dall'inquadratura, in uno spazio che è solo evocato attraverso il gesto direttoriale. Vale la pena di notare che, in una ripresa relativamente parca di inquadrature e che rinunci all'immagine dei corni si pone il problema, già considerato per i casi di Toscanini e di Bernstein, di come gestire un cambio in corrispondenza con questa cesura formale e senza che un'immagine che non corrisponde al suono che si sente in quel momento crei un momentaneo sconcerto (anche inconsapevole) nel telespettatore; se, infatti, lo stacco cade esattamente a battuta 59 è inevitabile aspettarsi che l'immagine che entra in campo corrisponda alla novità sonora costituita in quel punto dello svolgimento musicale dal breve passo dei corni. Nel caso in questione, il problema è risolto (o evitato) anticipando lo stacco al termine di battuta 56, così che la nuova inquadratura è già in campo durante l'ultimo accordo del blocco del primo tema (b. 58), il che risulta visivamente molto efficace perché marca l'effetto di risposta o eco che il secondo accordo può produrre rispetto al primo.

Le due inquadrature usate durante il secondo tema offrono un percorso speculare rispetto alle due del primo, riconducendo da una vista d'insieme all'immagine del direttore al centro dell'orchestra.



Stacco 3 - bb. 57-82



Stacco 4 - bb. 83-124

È interessante vedere cosa accade nella ripetizione dell'esposizione. Nella prima volta, all'inizio del secondo tema abbiamo trovato un'inquadratura con Karajan e violini, che è in

perfetta continuità costruttiva con ciò che precede e ne completa le informazioni: in una segmentazione della componente filmica, possiamo definire la prima volta dell'esposizione come una sequenza che assolve *in primis* una funzione informativa, fornendoci gli elementi del gioco e mostrandocene il campo. Luci, contrasti, chiaroscuro sono elementi stilistici già presenti, ma ancora marginali. La ripetizione è una sequenza nuova, aperta, filmicamente parlando, da un piccolo colpo di scena, come se l'azione prendesse il via solo ora. Potremmo dire che qui Clouzot ci fa vedere chi è e lo fa attraverso l'uso di un dettaglio.



Stacco 5 (bb. 1-21)

Questa è l'inquadratura più caratteristica dell'intera ripresa, non solo per ciò che inquadra, ma per le luci e il contrasto. Qui è evidente la sovrapposizione alla ripresa di un'esecuzione musicale di uno stile filmico, estremamente connotato e la strategia di Clouzot nell'uso dei dettagli e dei primi piani è al servizio di questo stile. In tutta la ripresa, come si è detto, i dettagli sono pochi e molti di essi non sono canonici. Un'inquadratura come quella sulle mani di Karajan è del tutto inconsueta e assume una potenza espressiva incomparabilmente maggiore del singolo «dettaglio» o primo piano offerto dall'approccio convenzionale. Non è la lettera del testo musicale che

quest'inquadratura illustra, o meglio non solo: essa surroga e condensa altri piani di significato attorno all'elemento musicale che diviene quasi un pretesto. Da questo frammento in poi è chiaro che si tratta di una lettura visiva anti-didascalica. Ci mostra la macchina sonora, il potere che la governa, il dramma, tanto nel senso di azione scenica che di sfera di significati che la Quinta beethoveniana porta con sé; non il meccanismo della costruzione musicale e della sua traduzione in atto.

In questa chiave si può guardare anche a un'altra inquadratura, il campo medio che, nella seconda volta dell'esposizione, interviene durante il motto del secondo tema, là dove in altre riprese, fra cui quella giapponese sopra esaminata, abbiamo trovato quasi sempre un primo piano o un dettaglio dei corni. Qui entra un campo medio che mostra un'infilata di corni.



La scelta di usare per questo inserto otto corni (e analogamente poi otto trombe) potrebbe essere finalizzata più a un effetto visivo che a uno acustico. E qui si pone un problema interessante: percettivamente, la potenza di un frammento non è necessariamente proporzionale al numero di strumenti impiegati, ma dipende in buona parte dal timbro (un violino solo non fa mai «massa», è sempre un «individuo», sonoro ma sottile; un corno, anche da solo, ha un suono più «largo», più «grosso»; un timpano suonato *forte* può da solo trasmettere la sensazione di massima potenza) e dall'altro dal contesto in cui lo

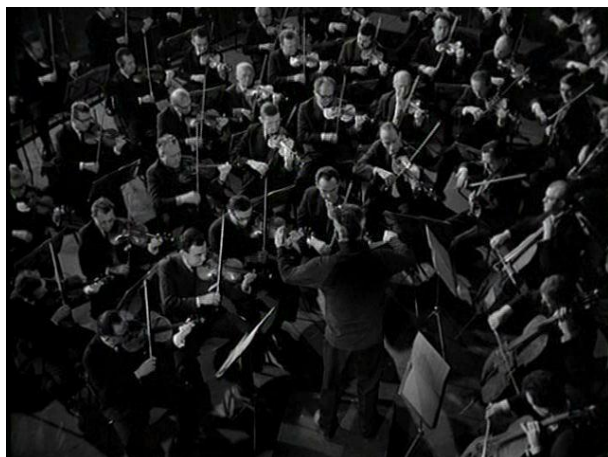
strumento o gli strumenti intervengono (dalla *texture*). In questo passo dell'Allegro con brio, l'impatto dei corni, due corni secondo la partitura (come due trombe), è esaltato dalla drammaturgia sonora del passaggio: subito prima un passaggio incalzante, che impegna tutta l'orchestra, si arresta su un accordo seguito da una pausa, poi da un secondo accordo secco di risposta, a sua volta seguito da una pausa. L'ingresso del corno «risponde» alla tensione accumulata nel passaggio e ancor più nell'arresto del flusso musicale e schiude contemporaneamente un nuovo spazio sonoro mediante una *texture* completamente diversa. I due strumenti soli riempiono sonoramente lo spazio.

Hanno sentito il bisogno Karajan e Clouzot di un'immagine che corrispondesse a quella «potenza»? Certamente l'inquadratura è studiata per enfatizzare l'idea di un suono spazialmente potente, che viene da e arriva lontano: una sorta di equivalenza sinestesica con la fila che, per l'angolatura da cui è inquadrata, sembra correre a perdita d'occhio. Va detto peraltro che lo stesso effetto è dato da una serie di altre inquadrature, che intervengono in passi in cui il testo musicale non prevede analoghi effetti di apertura di nuovi spazi sonori e che sembrano rispondere più genericamente a un'idea di potenza orchestrale (il Beethoven di Karajan è certamente lontano da quello più asciutto e aggraziato delle scuole esecutive cosiddette «filologiche»).



Sembra ancora intervenire come un segno dello stile filmico di Clouzot la plongée che arriva dapprima alla fine della seconda volta

dell'esposizione dell'Allegro con brio e sarà poi usata ripetutamente nel quarto movimento. È un'inquadratura che, soprattutto nel cinema di genere, porta con sé un'idea di sperdimento o di ristrettezza, di trappola, e che perciò si trova spesso nei gialli e nei noir.⁸



La ripresa fa dunque uso di quando in quando di inquadrature cinematografiche che assumono, nel contesto di una produzione televisiva, un particolare peso drammaturgico e più in generale di inquadrature ampie; i rari dettagli, come abbiamo visto, sembrano a loro volta al servizio, più che del testo musicale, di una drammaturgia filmica o perlomeno consentono la sovrapposizione con un altro piano narrativo. Un altro esempio si trova nello scambio fra il primo piano sull'oboe in corrispondenza alla sua cadenza di b. 268, al quale si arriva stringendo progressivamente da un'inquadratura più larga, e il successivo passaggio in dissolvenza all'immagine stretta sulle mani di Karajan: è fin troppo facile leggerlo come un passaggio del «potere», con le mani che riprendono il comando (o forse, come suggerisce la dissolvenza, che non l'hanno mai ceduto).

⁸ Va considerato però anche, forse non come riferimento di Clouzot e Karajan, ma senz'altro familiare allo spettatore oggi, la ripresa dall'alto in teatro, che certamente non porta con sé connotazioni analoghe a quelle della plongée cinematografica, anzi è più facile associarla a un senso di ampliamento dello spazio, di maggior o miglior «comprensione» di esso.



Anche quest'immagine conferma una lettura visiva anti-didascalica, narrativizzante o meglio, drammatizzante. L'inquadratura sulle mani è emblematica, ma l'insieme delle scelte operate qui è coerente e cooperante, benché alcune di esse, singolarmente prese e guardate indipendentemente dal contesto, possano sembrare opinabili. Certamente qui il segno di Clouzot è forte e Karajan negli anni seguenti, pur ritenendo la lezione del regista francese, opererà in maniera molto diversa.

Karajan regista, UNITEL 1972, TELEMONDIAL 1983

For over twenty years I have been experimenting with how we show music: not only the work of the orchestra, how they play, but also the way the instruments are brought in as part of the musical argument.

Nel 1989 Richard Osborne pubblicò in forma di libro le trascrizioni di una serie di interviste e conversazioni informali che aveva svolto con Karajan nel corso degli anni precedenti e un capitolo del volume è dedicato alle produzioni audiovisive.⁹ Nel corso della

⁹ R. OSBORNE, *Conversations with Karajan*, Oxford, Oxford University Press, 1989; il capitolo in questione, «Gramophone and Films. The Recorded Legacy», è alle pagine 126-136 e la citazione sopra riportata è tratta da p. 129.

conversazione, Karajan torna a sottolineare l'importanza della possibilità offerta dalla musica in video di raggiungere milioni di persone e non solo i tradizionali gruppi ristretti di appassionati che già dispongono del denaro e delle competenze, ma anche, cosa che sembra stargli più a cuore, di consentire una nuova comprensione della musica. In risposta a una sollecitazione di Osborne, che suggerisce che Karajan sia «the first conductor in history to use film as an integral extension of your work as an interpretative artist», il direttore ribatte insistendo sull'arricchimento che l'esperienza della musica con le immagini può offrire all'ascoltatore/spettatore e descrive il fine a cui mira con i propri film musicali.

To make an image of the music that will deepen the understanding of those who watch. I remember some years ago being called by a man who told me he had just now heard things for the first time in the Beethoven's Fifth. I said, 'This is very good, but the performance you are talking of is on film. Don't you mean "seen"?' 'No, I mean *heard*.' This is the power of film when it is properly used.¹⁰

I passaggi più interessanti della conversazione ai fini di questa ricerca sono però quelli in cui Karajan descrive praticamente il suo lavoro registico (suo e dell'équipe assemblata nel corso di anni di collaborazione il cui necessario affiatamento egli paragona a quello dell'equipaggio di una barca a vela).

[...]we have the resources to create an image not just of the conductor or the orchestra but of the whole ensemble of the music and the performers. First of all, we have three banks of cameras: left, right, and diagonally. And there are five cameras in each group. At the start of the filming we bring in a students' orchestra and we rehearse for three days, six sessions in all. And during this time I am on the monitor studying the whole thing so that we can make our plans and adjustments for our filming with the real orchestra. In my mind the whole time there is the simple question,

¹⁰ *Ivi*, p. 132.

‘What is music supposed to say?’ Because we have so many cameras I can have for the editing a great many possibilities; and if we have filmed the music properly in the first place we can already have created some very important effects just with one shot - the violins may have the principal melody with an important counter-melody or harmonic details in the violas, so we might shoot the passage in such a way that we have the violins bows in the foreground, the conductor, and the violas clearly focused as the third element in the shot.¹¹

È un ordine di grandezza decisamente fuori dall’ordinario, sia per il numero di telecamere impiegate (dalla media di due/quattro degli anni Cinquanta si era progressivamente passati a sei e in qualche caso a otto, che è oggi l’organico standard usato per le riprese live di musica sinfonica finalizzate alla produzione di un dvd) sia per i tempi e i modi delle prove (le truppe televisive devono in genere arrangiarsi a sfruttare per le proprie le prove musicali degli artisti). Benché nel testo non venga detto esplicitamente, la prassi che Karajan descrive in questo passaggio è quella che egli aveva stabilito per le produzioni della società che egli stesso aveva fondato nel 1982, Télémondial.¹²

Nella conversazione con Osborne, Karajan fornisce alcune altre indicazioni riguardo alle prassi produttive e ai criteri delle riprese, in particolare riguardo alla distanza da cui, nella sua concezione registica, devono riprendere le telecamere.

The limit is four or five metres. Perhaps once in a film, for a special moment, I might show the whole orchestra, or perhaps at the very end, with the lights down. But as a general rule the image must be at no more than five metres distance.¹³

¹¹ *Ivi*, pp. 130-131.

¹² Vedi OSBORNE, *Karajan. A Life in Music*, cit., in particolare alle pp. 658-59. Per un rapido inquadramento della vasta attività imprenditoriale di Karajan vedi il capitolo «The Karajan Empire» in P.E. ROBINSON, *Herbert von Karajan. The Maestro as Superstar*, Lincoln (NE), iUniverse, 2007, pp. 75-81.

¹³ OSBORNE, *Conversations with Karajan*, cit., p. 132.

Spiega inoltre perché usi spesso inquadrature che mostrano solo lo strumento, evitando di includere la figura del musicista.

At other times we will focus only on the instruments, and here you can make effects that are almost abstract. In Smetana's 'Moldau', in the night sequence, it is possible to use the lights and the textures of the instruments to create a night-time, moonlit effect. It must not be overdone, but it can make a suggestion of mood that the listener will have.¹⁴

È possibile che in quest'idea vi sia un lascito di Hugo Niebeling, uno dei registi con i quali Karajan collaborò, dopo l'esperienza con Clouzot e prima di assumere *in toto* la direzione dei propri film, per una produzione televisiva dell'intero ciclo delle sinfonie beethoveniane nell'esecuzione dei Berliner Philharmoniker attorno ai primi anni Settanta.¹⁵ A Niebeling si deve una delle prime produzioni, quella della Pastorale, in cui i mezzi filmici sono spinti fino a un estremo sperimentalismo nell'uso delle inquadrature, delle luci, dei movimenti di camera. Il risultato finale è molto lontano dalle ordinarie riprese di musica sinfonica e non piacque affatto a Karajan, ma sopravvisse per ragioni economiche.

Per quanto concerne la ripresa della Quinta sinfonia che fa parte di quel ciclo, la regia e la supervisione artistica sono firmate dallo stesso Karajan e un rapido raffronto con il film di Niebeling sembra confermare l'ipotesi che dalla tecnica del regista della Pastorale Karajan abbia ritenuto, sia pur trasformandoli e inserendoli in una concezione complessiva differente, diversi elementi, soprattutto l'uso di immagini volutamente non nitide, non perfettamente leggibili ma rese espressive da una sorta di alone e un certo modo di inquadrare da vicino gli strumenti.

¹⁴ *Ivi*, p. 134.

¹⁵ L'intero ciclo, pubblicato originariamente in videocassetta, è attualmente disponibile in un cofanetto con 3 dvd (UNITEL/Deutsche Grammophon 00440 073 4107).



La ripresa di Karajan del 1972 è decisamente movimentata; gli stacchi sono complessivamente ottantatré e si possono essenzialmente ripartire in due tipologie: inquadrature strette e rapidissime (come quelle riportate sopra), che durano una battuta e a volte anche meno, perlopiù primissimi piani o dettagli di singoli strumenti, e altre più estese, nei tempi (l'ordine di grandezza è le decine di secondi e di battute) e nel formato dell'immagine, in genere più ampio.



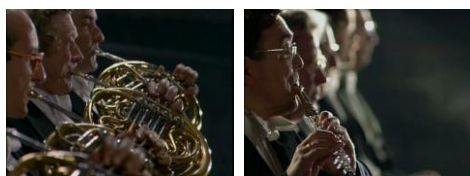
L'andamento sembra essere organizzato quasi con un'alternanza fra i due tipi, ossia le inquadrature del primo tipo intervengono sovente vicine le une alle altre, creando brevi sequenze molto dense, con un tasso di cambiamento elevato, dopo le quali segue in genere un'inquadratura più lunga. Poiché gli stacchi di durata maggiore, che appartengono al secondo tipo, consistono in gran parte di inquadrature su Karajan e, in misura minore, di immagini mediamente ampie dell'orchestra (in effetti, non c'è mai un vero e proprio totale e quasi

nessun campo lungo), la presenza del direttore è decisamente preponderante. Egli sembra inoltre riservare per sé (ed è questo anche un elemento che distingue l'uso dei due tipi di inquadrature) tutti i passi di carattere cantabile o espressivo: è sempre il gesto di Karajan che dà forma sullo schermo a frammenti come il tema dello sviluppo, ma anche a molte enunciazioni delle varianti del motto del secondo tema; addirittura Karajan qui (memore forse della ripresa di Browning e Toscanini?) rinuncia a mostrare l'oboe solo durante la cadenza e mostra se stesso intensamente partecipe di quelle note.

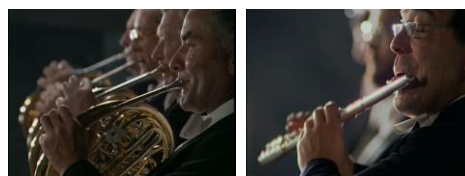
Gli stacchi più brevi e stretti intervengono invece soprattutto in risposta a qualche altro elemento musicale, spesso il gesto di Karajan, oppure come sottolineatura visiva di un impulso ritmico; ciò vale per i timpani, ma non solo: inquadrature così ravvicinate fanno sì talvolta che il movimento dello strumentista, che sia il dito sul tasto o la bocca che «attacca» l'imboccatura di uno strumento a fiato, assuma una visibilità del tutto fuori dall'ordinario e con essa una specifica energia ritmica.

Pur con quest'andamento movimentato e alterno, il *découpage* non viola mai l'articolazione formale del brano e alle cesure musicali corrispondono in linea di massima altrettante cesure filmiche (lo si può vedere nelle tabelle riassuntive delle diverse versioni esaminate allegate al capitolo settimo). Karajan inoltre adotta propri dispositivi filmici per marcare alcune scansioni; fra prima e seconda volta dell'esposizione, per esempio, là dove si ripresentano le stesse immagini di strumenti in corrispondenza ai loro passi musicali, le inquadrature tornano rovesciate o speculari.

I volta



II volta



Come già la versione del 1966, anche questa ripresa della Quinta può tuttavia essere definita antididascalica: stacchi e inquadrature non sembrano intervenire per «chiarire», per favorire una comprensione dell'intelletto, bensì per intensificare un'esperienza complessiva.

Quest'approccio appare ancora più evidente nell'ultima Quinta in video con la direzione musicale e la regia di Karajan, realizzata nel 1983.¹⁶ Questa versione è meno movimentata e, sotto diversi profili, più equilibrata di quella del 1972, un fatto che emerge anche dal mero dato numerico: contro gli ottantatré della ripresa precedente, gli stacchi qui sono cinquantatré. Si ritrova anche qui tuttavia l'alternanza fra momenti dall'andamento più serrato, con brevi serie di stacchi ravvicinati, e inquadrature di più ampio respiro, in genere centrate su Karajan. I dettagli e i primi piani e sugli strumenti sono, rispetto alla ripresa del 1972, generalmente più nitidi e più «leggibili».



Un breve raffronto fra le due versioni può contribuire a illustrare sia gli elementi comuni, i tratti tipici dello stile registico di Karajan, sia il loro diverso carattere.

Il blocco del primo tema comprende otto stacchi nella versione del 1972; il primo è il più lungo (e ha anche un movimento di camera, un progressivo allargamento dell'inquadratura), poi la successione si fa via via più serrata.

¹⁶ Fra il 1982 e il 1984 Karajan realizzò, nella doppia veste di direttore e regista, un secondo ciclo filmato delle nove sinfonie di Beethoven; la Quinta fu registrata fra settembre e dicembre nel 1983 alla Philharmonie di Berlino. Tutte le registrazioni sono disponibili in formato dvd in un cofanetto pubblicato da Sony nel 2007 (88697195439).

Esposizione, I volta, I tema, versione 1972



St. 1, bb. 1-23

St. 2, bb. 24-33

St. 3, bb. 33-37

St. 4, bb. 38-46



St. 5, bb. 47-48

St. 6, bb. 48-51

St. 7, bb. 51-52

St. 8, bb. 53-58

La versione più tarda prevede, per le prime cinquantotto battute, solo tre stacchi, di cui l'ultimo con l'aggiunta di un effetto (i timpani in sovrapposizione); di fatto si tratta però di un'unica inquadratura, quella iniziale, che viene inframmezzata dall'immagine dei timpani, i quali poi infine vi si uniscono.

Esposizione, I volta, I tema, versione 1983



St. 1, bb. 1-46

St. 2, bb. 47-48

St. 3, bb. 48-58

St. 3, effetto timpani

Nel blocco del secondo tema, fino all'inizio della codetta, Karajan usa nove stacchi, tutte inquadrature molto ravvicinate e in una successione serrata, nella versione del 1972.

Esposizione, I volta, II parte, versione 1972



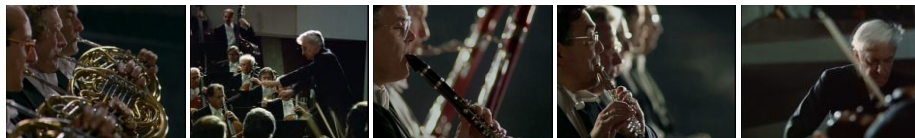
St. 9, bb. 59-62 St. 10, bb. 63-70 St. 11, bb. 71-74 St. 12, bb. 75-83 St. 13, bb. 84-85



St. 14, bb. 86-87 St. 15, bb.88-90 St. 16, bb. 91-101 St. 17, bb. 101-9

Sono solo cinque nella versione successiva, le inquadrature sono più ampie, le immagini più nitide e dopo una prima sequenza di stacchi ravvicinati, durante l'enunciazione del tema, l'ultima inquadratura copre le trentacinque battute seguenti.

Esposizione, I volta, II parte, versione 1983



St. 4, bb. 59-62 St. 5, bb. 63-66 St. 6, bb. 67-70 St. 7, bb. 71-74 St. 8, bb. 75-110

Benché sia i mezzi sia il loro impiego differiscano dunque sotto diversi aspetti, ciò che sembra accomunare le due versioni è proprio la concezione di fondo che definisco anti-didascalica: anche quando l'inquadratura dei corni o dei flauti interviene in un punto che, dopo la disamina delle riprese nei capitoli precedenti, possiamo tranquillamente chiamare canonico, il modo in cui essa è trattata fa sì che non funzioni come una didascalia, come una spiegazione sotto forma di illustrazione: mira piuttosto a sollecitare un'esperienza sensoriale attraverso l'altra, l'udito per mezzo della vista, o, meglio, a sollecitare un'esperienza sensoriale integrata. Ciò a cui lo stile registico

di Karajan sembra mirare è un'esperienza estetica organica e si ha l'impressione che egli rifugga dagli ordinari dispositivi filmici di «illustrazione» musicale, come se troppa informazione potesse interferire con la pienezza esperienziale che egli auspica.

Non è dunque il fatto puro e semplice della sovrapposizione fra seconda e terza autorialità, né alcuni, pur realissimi, elementi pratici e tratti esteriori (gli aspetti produttivi o la tante volte vituperata vocazione a costruire attraverso i film il proprio lascito, se non il proprio monumento) a sancire fra i film di Karajan e ogni altra produzione televisiva una differenza radicale, bensì questa concezione di fondo che si potrebbe definire immersiva.

Capitolo VII

Confronto, ricontestualizzazione, conclusioni

Questo lavoro non può che considerarsi un esperimento pionieristico su un argomento, il caso particolare della ripresa filmata di concerti sinfonici, a oggi quasi ignorato nel pur fertile ambito di studi sul rapporto tra musica e immagine in movimento. Il campione preso in esame è senza dubbio esiguo rispetto alla mole di produzioni audiovisive oggi disponibili e che si accresce quasi ogni giorno; tuttavia proprio la sua ristrettezza ha consentito di condurre una disamina molto dettagliata delle singole riprese che lo compongono, disamina che era l'obiettivo del lavoro e che ha consentito di rispondere, almeno in parte, alle domande che stavano alla radice del lavoro.

Nel predisporre una prima e provvisoria griglia per l'analisi delle riprese della Quinta Sinfonia, avevamo formulato alcune ipotesi: che solo alcuni tratti del fatto musicale, gli elementi che abbiamo chiamato emergenti o «di superficie», siano immediatamente e agevolmente visualizzabili; che altri, come il decorso armonico, non lo siano affatto; che altri ancora richiedano una qualche forma di traduzione visiva, l'istituzione per esempio di un'equivalenza fra un *crescendo* musicale e un allargando dell'inquadratura. E, infine, che il *découpage* – inteso non solo in senso materiale, come sequenza di stacchi e inquadrature prefigurato nello *shooting script* e concretamente attuato nelle riprese e nel montaggio, ma anche in senso culturale, come progetto in cui si incarna una specifica lettura – possa agevolmente, e forse debba, ricalcare o riprodurre con i propri mezzi l'articolazione formale del brano.

Il doppio percorso di analisi («musicologica» e «di superficie») condotto nel secondo capitolo in maniera sperimentale sull'esposizione dell'Allegro con brio aveva permesso di constatare quanto ampio sia il

ventaglio delle possibilità e dei criteri di scelta che si offrono all'autore terzo che prepari e realizzi una ripresa televisiva della Quinta Sinfonia; quell'analisi e la predisposizione della mappa orientativa del movimento, sintetizzata nella tabella, consentiva di ordinare provvisoriamente gli elementi che possono fornire punti d'appoggio all'autore terzo. Dopo aver esaminato dettagliatamente le singole riprese, un confronto permette di verificare quali scelte siano state, almeno per quanto concerne il campione preso in esame, effettivamente attuate, con quali mezzi e con quali risultati, e di verificare infine le ipotesi di partenza dell'analisi.

Découpage e articolazione formale

Una prima osservazione, persino banale, è che il numero di stacchi e inquadrature impiegati nelle singole riprese aumenta in modo progressiva col passare degli anni. Il dato si spiega, naturalmente, innanzitutto con fattori materiali: nel corso degli anni le telecamere sono diventate più economiche (il che ha reso possibile usarne in numero maggiore), più maneggevoli e, soprattutto, più versatili e capaci; la semplice invenzione dello zoom ha notevolmente accresciuto il numero e la varietà delle inquadrature disponibili. È possibile che abbia avuto peso il formarsi, all'interno delle strutture produttive, di truppe specializzate nelle riprese musicali.

Più interessante è soffermarsi sull'incidenza di questa crescita nel rapporto fra il testo musicale (e la sua esecuzione, naturalmente) e il découpage nel senso qui attribuito al termine. Alcune tabelle, inserite al termine di questo capitolo, sovrappongono schematicamente la successione degli stacchi delle undici versioni televisive della Quinta esaminate in dettaglio nei capitoli precedenti. A queste ho ritenuto utile aggiungere una dodicesima linea in cui è riportato il découpage di una ripresa televisiva assai più recente, prodotta a quasi mezzo secolo di distanza dalla versione di Toscanini da cui la ricerca è partita: si tratta della registrazione live del concerto con la Quinta sinfonia, ancora una volta con i Berliner Philharmoniker ma qui sotto la direzione di Claudio Abbado, nell'ambito dell'esecuzione del ciclo

completo delle sinfonie beethoveniane all'Accademia di Santa Cecilia di Roma nel 2001.¹ La ripresa esemplifica efficacemente lo standard attualmente diffuso sia per le trasmissioni televisive che per le produzioni di dvd (due pratiche che spesso coincidono materialmente). Le tabelle sono cinque, una per ogni sezione dell'Allegro con brio (inclusa la ripetizione dell'esposizione).²

Osservando Tabella 1, il primo dato che salta all'occhio è che sono solo due le riprese che separano con uno stacco il motto iniziale della sinfonia da ciò che segue. Il dato non pare essere correlato al maggior o minor numero complessivo di stacchi: è vero che una delle due versioni in cui accade è quella di Abbado, una delle più segmentate filmicamente (settantacinque stacchi in totale), ma il motto non è separato in nessuna delle due versioni con regia di Karajan, compresa quella articolatissima del 1972 (che ha il più alto numero di stacchi, ottantatré in totale, fra le riprese esaminate; è invece quella con Karajan direttore e la regia di Clouzot che uno stacco interviene a separare il motto da ciò che segue). Non sembra neppure essere legato a un'evoluzione generale nelle abitudini di ripresa: non c'è separazione fra motto e ciò che segue nella versione di Leonard Bernstein con i Wiener Philharmoniker (1977, regia di Humphrey Burton), in quella di Riccardo Muti con la Filarmonica della Scala (1998, regia di Hugo Käch) e neppure in quella diretta da Daniel Barenboim nel 2012 in un contesto esecutivo fra i più informali, i BBC Proms. Persino una delle Quinte televisive più movimentate, la versione con Georg Solti alla guida della BBC Symphony Orchestra, che pure inserisce uno stacco

¹ La registrazione del ciclo completo è stata prodotta da EuroArts, in collaborazione con RAI TRADE e RAI-Radiotelevisione Italiana e pubblicata nello stesso anno in formato dvd (il volume con le Sinfonie n. 2 e n. 5 ha il numero di catalogo 2051158); è inoltre disponibile online sia tramite il sito dei Berliner Philharmoniker (<http://www.digitalconcerthall.com/en/concert/82/abbado-beethoven>) sia su MediciTv. La regia televisiva della Quinta sinfonia è di Bob Coles.

² Le tabelle sono organizzate in orizzontale, cosa che rende più immediatamente riconoscibili le singole linee per le nostre abitudini di lettura e dei testi e della musica; nella parte inferiore di ciascuna tabella tre linee riproducono in maniera succinta lo schema grafico dell'Allegro con brio predisposto nella Tabella 1 del secondo capitolo e poi usato per alcune successive tabelle di confronto fra l'articolazione formale del brano e i découpage delle singole riprese. A differenza delle tabelle precedenti, queste mostrano visivamente i rapporti reali di lunghezza fra i diversi frammenti: a ogni battuta corrispondono cm. 0,2, dunque un segmento di cinque battute è lungo un centimetro e così via.

sconcertante, passando da una primissima inquadratura sul direttore intento a dare l'attacco a un totale sull'orchestra con il direttore di spalle per l'inizio della musica, una volta recuperata, con coincidenza con b. 2, l'immagine di Solti la mantenga ben oltre il resto del motto.

In questa scelta ha probabilmente un certo peso un elemento che potremmo chiamare di retorica televisiva e che è significativo anche ai fini dell'identificazione dei tratti di ciò che ho chiamato la solita forma della ripresa di concerti: soprattutto nel caso del live, ma non solo, le riprese tendono a conformarsi al più antico e consolidato rituale concertistico, al quale il medium televisivo garantisce la partecipazione; i primi venti, trenta secondi sono importanti per instaurare la relazione fra schermo e spettatore e un'abbondanza di movimento potrebbe forse essere meno efficace di un'inquadratura più durevole, soprattutto se questa mostra colui che governa l'evento musicale a cui, tramite la televisione, lo spettatore ha modo di partecipare (per verificare quest'ipotesi, sarebbe interessante esaminare cosa accade all'inizio di altri brani sinfonici, in particolar modo di quelli che presentano un inizio molto scandito o segmentato).

Si può tuttavia anche guardare alla questione da una diversa angolatura: implicitamente gli autori terzi mostrano di riconoscere una necessaria continuità fra il motto e ciò che segue; detto in altri termini, di non intendere il motto come una prima entità circoscrivibile o separabile dal resto. Considerando la feticizzazione di cui quest'inizio è stato oggetto, non sarebbe stato sorprendente che si stabilisse l'abitudine di isolarlo visivamente dal seguito.³ Sarebbe interessante sapere quale sia, in questa percezione dell'unità fra motto e primo tema (secondo l'articolazione, anche terminologica, usata nel secondo capitolo di questa ricerca), l'apporto dei musicisti che cooperano alle riprese, di coloro cioè, registi o consulenti che siano, che ipotizzano gli stacchi a partire dalla partitura.

Per verificare il peso delle ragioni musicali rispetto a quelle di retorica televisiva è utile vedere cosa accade nella seconda volta dell'esposizione: qui la separazione è appena più frequente; la si

³ Di «feticizzazione» del motto parla André Bouchourechliev all'inizio del suo capitolo «Strategie» dedicato alla Quinta Sinfonia in BINI e GRISLEY, *Van Beethoven. Le Sinfonie e i Concerti per pianoforte*, cit., pp. 95-102.

ritrova ancora nella versione di Abbado (in cui però si approda al motto in continuità con lo stacco che chiudeva la prima volta); accade poi nella ripresa di Matačić e nella versione del 1972 con la regia di Karajan, dove peraltro il motto stesso è diviso in due parti da uno stacco.

Il ritorno del motto nella ripresa e la versione variata che apre lo sviluppo non sono invece comparabili, sono questo profilo, a quello iniziale; ciascuno dei due rappresenta un caso a sé, per ragioni già discusse nei capitoli precedenti. Il ritorno del motto all'inizio della ripresa (bb. 248-52), come si è detto, si trova in perfetta continuità con la precedente serie di accordi ribattuti ed è dunque opportuno, e talvolta necessario, non interrompere quella successione con uno stacco. Fra le dodici riprese esaminate, sette approdano in effetti al motto della ripresa in continuità con lo stacco precedente, cinque di queste inseriscono tuttavia uno stacco al termine del motto: sono dunque solo le versioni di Szell e Clouzot a non segnalare per mezzo di stacchi la cesura formale; marcano invece la cesura con un doppio stacco a incorniciare il ritorno del motto le versioni di Karajan 1957, Munch e Abbado. Karajan regista non solo introduce uno stacco fra gli accordi e il motto, ma fraziona poi il motto stesso, in due parti nella versione più tarda e addirittura in quattro in quella del 1972.

È invece pressoché sistematicamente incorniciata fra due stacchi la versione abbreviata del motto che introduce lo sviluppo (fanno eccezione solo le versioni di Toscanini e di Bernstein, coerentemente con le rispettive assenza e scarsità di inquadrature strette), di cui già si è detto e in corrispondenza della quale è funzionale inserire un'inquadratura stretta (sui corni o sul gruppo di fiati) per tradurre visivamente il restringimento di campo sonoro. Non meno sistematica (sempre con le eccezioni di Toscanini e Bernstein, già discusse nei rispettivi capitoli, cui si aggiunge il pure discusso caso della versione di Clouzot), sia nella prima che nella seconda volta dell'esposizione, è l'inquadratura sui corni per il motto del secondo tema; molto più variabile invece la presenza dell'inquadratura corrispondente nella ripresa.

Anche il seguito del secondo tema si presta a un molteplici confronto fra le due volte dell'esposizione e la ripresa e qui parrebbe di

ravvisare una doppia crescita, sia nel susseguirsi delle sezioni dell'Allegro sia nel senso di un'evoluzione lineare parallela allo scorrere degli anni, ancorché con alcune eccezioni: tutte le riprese degli anni Cinquanta e Sessanta, salvo quella di Matačić (le cui goffaggini di realizzazione sono state discusse nel capitolo che lo riguarda) non mostrano alcun tentativo di tradurre visivamente tramite la segmentazione filmica il passaggio del frammento melodico dai violini ai clarinetti e poi ancora ai violini col raddoppio del flauto nella prima volta dell'esposizione; lo fanno invece tutte le successive. Nella seconda volta la sottosegmentazione del tema si trova anche nella ripresa di Szell, che ne propone una ancora più articolata per la variante del secondo tema che interviene nella ripresa; nello stesso passo, si trova un'articolazione (un po' goffa, come si è descritto in precedenza) anche nella versione di Munch.

Il caso del secondo tema coopera nella generale tendenza ad avere un numero di stacchi più ridotto nella prima volta dell'esposizione rispetto alla seconda, parte della tendenza ancora più generale ad avere più stacchi in ogni sezione successiva (e anche questo è un fatto che può trovare spiegazione tanto nella retorica televisiva quanto in tratti musicali specifici del brano e che sarebbe interessante mettere a confronto con altri casi). Anche a colpo d'occhio si può vedere come la ripresa sia però la sezione dell'Allegro con brio più segmentata filmicamente, mentre merita di essere sottolineata una tendenza che pare significativa a trattare con poche inquadrature lunghe lo sviluppo: l'esempio più evidente è quello, già discusso, della ripresa di Matačić, ma basta scorrere la tabella per vedere che il suo caso spinge all'estremo un approccio che pare sostanzialmente condiviso.

Queste osservazioni conclusive, in aggiunta a quelle riportate via via in corpo alle analisi delle singole riprese, mostrano come in tutte le riprese esaminate, il *découpage* rispecchi, sia pure in modi e con mezzi diversi da un caso all'altro, l'articolazione della forma; da un lato poggia su di essa e dall'altro coopera a renderla più evidente o manifesta (facendo per esempio coincidere i tagli, o i tagli più netti, con le cesure formali); interessanti sono i casi in cui le scelte lavorano «attorno» all'articolazione formale, ossia scelgono talvolta di

sottolinearla mediante la coincidenza fra tagli e snodi della forma, tal altra di lavorare, come direbbe Browning, in «sincope», giocare su un consapevole sfasamento fra le due strutture formali.

La «solita forma» del concerto televisivo

An effective camera script for a music telecast is one in which the viewer is unaware of the director's visual interpretation; in terms of perceptive priority the eye should never do more than gently reinforce the ear, since otherwise the basic musical purpose of the telecast will have been undermined.⁴

Le poche dichiarazioni esplicite dei registi riguardo al proprio lavoro sembrano perlopiù, come quella sopra riportata di Burton o come quelle di Kirk Browning citate nel terzo capitolo, evocare, sia pure con parole diverse, la trasparenza; il tema ricorre con tale frequenza che suona come un elemento non semplicemente convenzionale, ma addirittura retorico.

È interessante notare l'analogia fra il modo di porsi del regista nei confronti dell'interprete e quello dell'interprete nei confronti della partitura: entrambi proclamano, più o meno esplicitamente, l'intenzione di essere «fedeli» a ciò che coi propri mezzi «traducono»: la partitura in fatto sonoro, l'atto esecutivo in una ripresa audiovisiva. Un po' come innumerevoli interpreti si dichiarano determinati a tradurre, nella propria esecuzione, l'intenzione dell'autore, ma danno luogo a oggetti musicali a volte radicalmente diversi fra loro, così chi cura una ripresa per una trasmissione in diretta si prefigge in genere di offrire al telespettatore una partecipazione, sia pur mediata, all'evento concertistico, la condivisione di quel rito e con essa un riconoscimento entro una comunità. La trasparenza sarebbe dunque il modo necessario di garantire allo spettatore quella partecipazione e all'interprete che il

⁴ H. BURTON, «Concert and recital relays and recordings», cit.

suo lavoro, e dunque le sue scelte autoriali, siano trasmesse senza manipolazioni altrui.

La nozione stessa di trasparenza, tuttavia, come quelle di fedeltà, di autenticità o di rispetto della partitura o altre ancora, è in buona misura provvisoria e muta col mutare delle circostanze: è chiaro, tanto per fare un esempio, che parlare di fedeltà al testo nella Quinta di Toscanini o in quella di Abbado implica considerare il cambiamento che si è prodotto nel paesaggio interpretativo durante gli anni che li separano. Le prassi di ripresa, trasmissione e diffusione, sia audio che video, sono analogamente soggette a uno spirito del tempo e la trasparenza a cui poteva mirare Browning, che usava, tanto per sottolineare un solo aspetto della questione, un mezzo giovanissimo, le cui convenzioni erano ancora in larga misura da costruire, è molto diversa da quella che dichiara di perseguire Burton, che opera da anni in un sistema televisivo ormai fortemente codificato.

L'aspirazione più o meno sincera alla fedeltà e a quell'ipotetica «trasparenza» - che, come abbiamo già ricordato, è impossibile in un processo di rimediazione - sembra dunque essersi retoricamente codificata fra gli elementi costitutivi di ciò che abbiamo chiamato approccio standardizzato o solita forma del concerto televisivo. In concreto quell'approccio si traduce in scelte che mediano, letteralmente, fra il piano del testo, quello dell'esecuzione e quello della costruzione audiovisiva, che al termine del percorso di indagine possiamo provare a catalogare schematicamente, in maniera analoga alla prima catalogazione di video musicali già tracciata nel capitolo introduttivo.

Possiamo individuare innanzitutto una modalità «didascalica» in cui l'immagine è usata essenzialmente e in modo puntuale per fornire informazioni, spesso quasi spiegazioni, su ciò che si ascolta, in una sorta di deissi continua. In questo senso la telecamera può ambire a surrogare, a «illustrare» ciò che è indicato nel testo musicale: mostrando la fonte del suono, che spesso è ovviamente tutta l'orchestra o buona parte di essa; oppure mostrando selettivamente vuoi l'elemento più udibile, la figura rispetto allo sfondo (una melodia dell'oboe), vuoi lo sfondo (gli archi che accompagnano), vuoi ancora

una figura di secondo piano (il controcanto del fagotto);⁵ i movimenti di camera possono tradurre, fungendo quasi da corrispettivi visivi, quelli sonori dettati dalle indicazioni agogiche e dinamiche; il *découpage*, in una prospettiva didascalica, può conformarsi alla struttura formale del brano e dunque renderla visibile; e ancora, la ripresa può invece mirare a rendere chiari e comprensibili alcuni aspetti dell'esecuzione, portando l'attenzione sulla prestazione tecnica di un singolo musicista oppure illustrando il rapporto fra gesto direttoriale e risultato sonoro.

A tutto ciò si aggiunge una convenzione tacita che pare essere pressoché ineludibile nelle riprese realizzate in sala da concerto (finalizzate che siano alla trasmissione in diretta o alla registrazione): l'assunzione mediatica del rituale concertistico. Attraverso il lavoro delle telecamere lo schermo funziona come una sorta di quarta parete: il pubblico, la parte della sala che lo ospita, non sono mai direttamente inquadrati durante l'esecuzione e compaiono invece in video nei momenti in cui canonicamente spetta loro agire, durante gli applausi o nei momenti che incorniciano il concerto vero e proprio.⁶

Ciò che abbiamo definito approccio standardizzato offre una sapiente (nei casi migliori) combinazione fra la modalità didascalica sopra descritta, informativa ed esplicativa, che parte dal dettaglio del testo musicale e mostra il meccanismo della sua trasformazione in fatto sonoro, e l'esigenza di trasmettere allo spettatore il senso di una condivisione esperienziale di quel particolare evento, nello specifico di quel particolare concerto, di assolvere cioè la funzione partecipativa

⁵ Idealmente, mostrandoli tutti e lasciando la possibilità di scegliere fra essi si ricostruirebbe la condizione dello spettatore del concerto in sala.

⁶ Sulla quarta parete in televisione vedi le riflessioni in A. ABRUZZESE, *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova 1995, pp. 134-5. Ovviamente, quando il concerto ha luogo in sale in cui il pubblico è disposto anche ai lati o alle spalle dell'orchestra (come nelle due produzioni BBC qui esaminate o anche nel caso della versione di Karajan del 1972) questo risulta visibile alle spalle degli strumentisti al lavoro, così come a volte gli spettatori si intravedono alle spalle del direttore d'orchestra; ma non sono loro l'oggetto ricercato dall'inquadratura. Fanno parziale eccezione il già citato Concerto di Capodanno da Vienna e altri simili occasioni celebrative, nelle quali l'evento nel suo insieme (comprensivo di fiori, gioielli, lussuose mises e ospiti celebri facilmente riconoscibili) costituisce l'oggetto multiplo della documentazione visiva - *mutatis mutandis*, come nella ripresa di un concerto pop-rock.

propria della diretta («Ti faccio essere qui con noi»)⁷. Questo standard sottintende sostanzialmente una concezione della televisione come «radio con immagini», o «radio illustrata».

Vi sono però anche altri approcci in cui chi cura le riprese usa i mezzi propri del linguaggio televisivo per dare forma e rendere più o meno esplicitamente riconoscibile una propria lettura del brano o della particolare esecuzione; possiamo allora parlare di una modalità «interpretativa». Fra le riprese esaminate nella ricerca, l'esempio più lampante di un approccio «interpretativo» è la versione della Quinta Sinfonia diretta da Karajan con la regia Clouzot nel 1966, che mette in campo una tecnica e uno stile di ripresa puramente cinematografici, marcati da convenzioni e stilemi propri di un genere fortemente connotato come il *noir*. Si può citare anche, come altro esempio emblematico, tratto dal ciclo delle Sonate per pianoforte di Beethoven interpretate da Daniel Barenboim nel 1983 e riprese con la regia di Jean Pierre Ponnelle che sceglie una cifra stilistica diversa per ogni sonata: per l'ultimo movimento, *Allegretto*, dell'Op. 31 n. 2, filmata a palazzo Kinsky a Vienna, il carattere ipnotico della pagina, costruita sopra una cellula che si ripete ossessivamente, con un'evoluzione minima, lenta ma costante, è tradotta da Ponnelle mediante una scelta visiva netta, e per certi versi anticonvenzionale: un solo movimento di camera, che parte stretto sul viso del pianista e lentissimamente, quasi impercettibilmente allarga, scoprendo via via lo spazio circostante, le mani alla tastiera, lo strumento, la luce del giorno. Se in questo caso di tratta di una scelta di fondo che informa la ripresa del brano nella sua interezza, un approccio di questo genere può intervenire anche di concerto o in alternanza con quello descritto come didascalico.

È ora possibile riepilogare, ancora in forma di tabella, questa catalogazione, includendovi sia i tipi di video esaminati nel primo capitolo che quelli ora elencati.

⁷ Su funzioni identitarie e partecipative, trattate in rapporto alla radio, cfr. E. MENDUNI, *Il mondo della radio*, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 61-64.

- percorso visuale diverso dall'esecuzione:
 - a. decorativo: «belle» immagini senza evidenti connessioni col brano
 - b. illustrativo: immagini legate al brano da una connessione
 - i. storico-geografica col brano o con l'autore
 - ii. logistica (con l'esecuzione)
 - c. esplicativo/interpretativo: traduzione per immagini del contenuto poetico e/o espressivo del brano
 - d. percorso visuale progettualmente autonomo
 - i. sovrapposizione di una narrazione
 - ii. sequenze di immagini organizzate con criteri formali

- riprese dell'esecuzione
 - modalità didascalica (sintattico-grammaticale):
 - a) rispetto al testo musicale:
 - i. illustrazione letterale: l'inquadratura mostra la fonte del suono (quasi sempre tutta l'orch.)
 - ii. illustrazione selettiva: l'inquadratura mostra
 - a. l'elemento più «udibile» (la figura vs lo sfondo)
 - b. lo sfondo
 - c. la/una figura di secondo piano
 - > idealmente: il totale mostra tutto e lascia la possibilità di scegliere (condizione dello spettatore del concerto in sala)
 - iii. cooperazione: i movimenti di camera corrispondono a indicazioni agogiche o dinamiche
 - iv. corrispondenza: il découpage si conforma all'articolazione formale del brano
 - b) rispetto all'esecuzione musicale: l'inquadratura mostra
 - a. il lavoro dello strumentista
 - b. la relazione fra gesto direttoriale e conseguenza esecutiva
 - modalità interpretativa: regia e montaggio traducono nel linguaggio televisivo
 - i. una particolare lettura analitica o poetica del brano
 - ii. la lettura registica della linea interpretativa del direttore e dei musicisti
 - modalità creativa: una specifica lettura registica si sovrappone quelle del testo e dell'interpretazione musicale (drammatizzazione, narrativizzazione...)

Conclusioni

Ci sono alcune questioni che la messa in video di un concerto sinfonico solleva e che qui si possono solo accennare, dallo statuto dell'opera alla questione del museo, che nel caso della musica è stata ampiamente discussa da Lydia Goehr. Vale la pena di citare alcune riflessioni di Delphine Vincent:

Secondo un'opinione ben radicata, la nuova mediazione operata dalla ripresa video della musica strumentale avrebbe alterato lo statuto di quest'ultima nella nostra società. Tuttavia, se si studiano le tecniche abitualmente utilizzate dai registi e la loro evoluzione dall'inizio del sonoro sino ad oggi, possiamo individuare un certo numero di topoi ricorrenti nei modi di ripresa della musica strumentale, e renderci conto di come essi attestino una sostanziale continuità nella concezione dell'oggetto musicale lungo il ventesimo secolo ed oltre. Malgrado l'evoluzione tecnica, la storia della musica strumentale filmata mostra la tendenza a riprodurre (persino nelle produzioni in studio promosse da Karajan) l'ideologia corrente del concerto, per mezzo di una ripresa che si vorrebbe neutra. Ovviamente, nessuna ripresa è neutra, ma le scelte adottate sembrano voler mettere in rilievo l'opera musicale, secondo dei modi che richiamano quel costruito ideologico tipicamente otto/novecentesco che usiamo definire - sulla scia di André Malraux o di Lydia Goehr - un «museo immaginario».⁸

Vincent rileva poi come lo stile di ripresa sia indifferente alla specificità dei generi, che non esistono impostazioni specifiche tali da sottolineare la differenza fra una sinfonia di Berlioz e un concerto di Brahms, oppure fra opere di epoche diverse.

Ciò che invece si nota è una certa evoluzione dell'impianto di ripresa secondo l'anno in cui questa è stata realizzata. Questa constatazione ci fa pensare che il video musicale è il riflesso della visione dominante della musica nella nostra società, una visione

⁸ La citazione è tratta dal testo che Delphine Vincent ha presentato al Convegno Internazionale «La musica negli occhi. La musica d'arte in televisione», Bologna, 22-25 ottobre 2010; ringrazio l'autrice per avermelo messo a disposizione.

che nel tempo si modifica leggermente. Ora, il fatto che tutte le opere siano trattate, a una data epoca, con gli stessi mezzi filmici, evoca il concetto del museo: l'uniformità dei principi di ripresa fa le veci delle sue pareti neutre.⁹

Vincent descrive dettagliatamente diverse tipologie di museo e la «logica di museificazione» in cui raccoglie gran parte delle produzioni video, trovando argomento a sostegno di questa tesi anche nell'importante presenza, fra i nuovi prodotti sul mercato, di registrazioni tratte dal passato e recuperate dagli archivi.

Quella logica di museificazione o, più in generale, la codificazione retorica della trasparenza su cui già ci siamo soffermati sembrano però stare in un rapporto stringente con un paradigma centrale nella storia della musica otto e novecentesca, e dunque della sua recezione. Tale paradigma, che seguendo Nicholas Cook possiamo chiamare modernista, si è costituito soprattutto attorno a una porzione specifica della produzione musicale classico-romantica: è musica solo strumentale, è musica il cui testo originario appartiene a un mondo astratto, organizzato e indagabile in una prospettiva costruttivistico-formalistica. Secondo quel paradigma, questa musica deve innanzitutto essere compresa nella sua costruzione formale e nella solita forma del concerto televisivo è evidente l'intenzione di cooperare a quella comprensione o almeno di evitare tutto ciò che potrebbe interferire.

Restano molte questioni aperte per rispondere alle quali sarebbe necessario affiancare a questa sulla Quinta ulteriori indagini su altri brani. Arnheim tocca un punto chiave: ciò che noi vediamo è l'esecuzione della musica, non la musica stessa; ma quanto della musica emerge attraverso l'esecuzione? E la ripresa televisiva, in quanto dispositivo che manipola l'attenzione, la può orientare, sia pure passando attraverso l'esecuzione? Quando inquadro il flauto, è vero che mostro l'esecuzione, ma comunque conduco l'attenzione sul prodotto di quell'esecuzione, manipolo cioè l'ascolto.

Un'altra questione aperta è la relazione fra vernacolo e opere d'arte: se si guarda ai video solo come prodotti, ciò che serve è solo la parte descrittiva e i criteri sono certi; se però, da musicologi,

⁹ *Ibid.*

guardiamo ai video come specifiche incarnazione di opere d'arte, è appropriato definire uno sfondo, un vernacolo della musica sinfonica per televisione, e valutare alcuni di essi come riuscite individuali che definiscono i termini anche per la valutazione del vernacolo (analogamente al ragionamento che fa Charles Rosen distinguendo le opere di Haydn, Mozart e Beethoven da quelle dei contemporanei nel suo *Lo stile classico*).

Un'ultima questione, nodale per le riprese televisive, è come esse si situino in rapporto alla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, nei termini di Walter Benjamin. «La TV eredita - scrive Enrico Menduni - gli usi sociali della radio potenziando rispetto ad essa la concorrenzialità con il cinema» e la spartizione di campi fra radio (spazio domestico, suono) e cinema (pubblico, immagine) si ripropone in quella fra cinema (pubblico, registrato) e televisione (domestico, diretta).¹⁰ Questo può spiegare il considerevole divario di stile di ripresa fra un film come *Carnegie Hall* e i concerti di Toscanini, soprattutto la staticità di queste ultime per le quali non è inappropriato l'aggettivo «notarile» che usa Enrico Menduni.¹¹ La televisione tuttavia, proprio in quanto mezzo che consente di partecipare al momento stesso dell'esecuzione, ricostituisce nei propri termini una forma di quell'aura che, secondo Benjamin, andava perduta con la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte.

Tanto Lukács quanto Benjamin parlano di cinema riconducendo l'origine di quell'esperienza e di quel linguaggio audiovisivo allo slittamento direttamente nello *hic et nunc* del pubblico dello *hic et nunc* dell'opera teatrale, sacralità che il cinema consente solo al *set* delle riprese e perde irreparabilmente nell'immagine proiettata

¹⁰ E. MENDUNI, *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche, formati*, Bari, Laterza, 2006 (nuova edizione), p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p.5: «(...) i media cercano di essere meno dipendenti da eventi esterni e di crearne al loro interno, e quindi di sviluppare un linguaggio proprio. (...) Fondamentale, nel cinema, è il ruolo del montaggio che rielabora le immagini e fornisce al film la possibilità di prendere le sue distanze dall'evento *tout court*, di interpretarlo e non riprodurlo passivamente, quasi in maniera notarile.» Menduni parla di una «fase notarile» per la radio, ricordandone la definizione di «ancella degli avvenimenti», due nozioni che possiamo trasporre alla televisione per il ciclo Toscanini e più in generale per gli anni '50.

sugli schermi. Ma la TV, attraverso la *diretta*, darà modo di rimettere in gioco lo schermo, l'emozione che il pubblico prova nella performance dello spettacolo dal vivo, in piazza, e dunque di riprodurre a suo proprio modo il teatro.¹²

Non sembra avere altra spiegazione l'immane mantenimento della «quarta parete» in televisione: finché c'è musica, non c'è pubblico (e non c'è sala).

Ci sono altri luoghi comuni e convenzioni che entrano in gioco. Menduni dà per scontato che, almeno in televisione, «se suona un telefono in una stanza vuota il pubblico non si accontenta di sentire il trillo che si ripete, ma vuole vedere anche un apparecchio telefonico».¹³ Al cinema spesso non è così: un telefono che suona e si vede è una cosa, un telefono che suona fuori campo è un'altra (nei termini di Chion, acusmatico). Toscanini che rista immobile, assorto, lo sguardo basso, durante la breve cadenza dell'oboe comunica qualcosa di radicalmente diverso da un'inquadratura sullo strumento o sull'esecutore. Nel contesto di quelle riprese, la scelta di mantenere l'inquadratura su Toscanini è determinata da questioni di coerenze con le scelte operate per la ripresa dell'intera Sinfonia, e probabilmente durante la diretta televisiva del 1952 apparve del tutto naturale quel che a noi oggi appare inconsueto ed emozionante. La categoria della «verità», così eminentemente televisiva, non è primaria per la musica classica dove l'«aura», quella nuova aura che la mediatizzazione crea o garantisce, è più importante. In quest'ottica, potremmo definire Kirk Browning come estremista della tradizione, tradizione che però non esiste e che egli stesso inventa, per dirla con Eric Hobsbawm:

'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.... However,

¹² ABRUZZESE, *Lo splendore della TV*, cit., p. 131.

¹³ E. MENDUNI, *I linguaggi della radio e della televisione*, cit., p. 98.

insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of 'invented' traditions is that the continuity with it is largely fictitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition.¹⁴

Grazie a questa tradizione inventata, Browning introduce nella trasmissione televisiva l'aura perduta. Browning era consapevole di mirare a quell'obiettivo, anche se forse non l'avrebbe saputo porre nei termini di Benjamin; ciò che è accaduto e accade aldilà delle sue intenzioni registiche è che quell'aura, mediaticamente reinventata per una trasmissione in diretta, si è trasferita a una registrazione che viene riprodotta costantemente e sempre più attraverso media che neppure esistevano quando Brwoning diresse la ripresa del concerto toscaniniano. Nelle innumerevoli riproduzioni quell'aura, lungi dall'andare perduta, cresce col passare del tempo. I dodici secondi della ripresa di Browning che mostrano il vecchio Toscanini immobile, a testa china, che trattiene il gesto e persino lo sguardo, mentre sentiamo il suono di un invisibile oboe solista sono uno dei momenti più stupefacenti e straordinari di tutta la musica filmata. E appartengono tanto al nostro passato, ideale o immaginario, quanto al nostro presente. E, forse, futuro.

¹⁴ E. HOBSBAWM and T. RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 1.

Cap. VII, Tabella 1 - Allegro con brio, Esposizione, I volta

Abbado '01	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16 (cont.)					
Karajan '83	1					2	3		4	5	6	7	8				9	10	11	12	13 (cont.)
Karajan '72	1			2		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Klemp '70	1			2					3	4											
Stok '69	1			2					3	4 (continua)											
Karajan '66	1	2					3					4									
Matac '63	1			2					3	4	5	6			7						
Szell '61	1			2					3	4					5						
Munch '59	1			2				3	4			5			6		7				
Karajan '57	MANCA VIDEO (ipoteticamente stacco 1)								2												
Bernst '54	1								2												
Toscan '52	1								2												
	1-5	6-21		22-4	25-36		37-43	44-58		59-62	63-74		75-82	83-93		94-109		110-24			
					Ripr e var A1		Ep asc.	Tutti conclusivo			Enunc. melodia		Progr.	«Fortführung»							
	<i>m</i>	A		<i>m</i>	A				<i>c</i>	B1				B2		Codetta					

Cap. VII, Tabella 2 - Allegro con brio, Esposizione, II volta

Abbado '01	Seg. 16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
Karajan '83	Segue 13								14	15	16	17	18	19	20	21
Karajan '72	¹⁹	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	³²	33	34
Klemp '70																
Stok '69																
Karajan '66	5			6				7	8				9	10		
Matac '63	8	9		10				11	12	13	14		15			
Szell '61	6			7				8	9	10	11					
Munch '59																
Karajan '57							4	5	6 (continua)							
Bernst '54	3						4 (continua)									
Toscan '52																
	1-5	6-21		²²⁻⁴	25-36	37-43	44-58	⁵⁹⁻⁶²	63-74	75-82	83-93	94-109		110-24		
					Ripr e var A1	Ep asc.	Tutti conclusivo		Enunc. melodia	Progr.	«Fortführung»					
	<i>m</i>	A		<i>m</i>	A			<i>c</i>	B1			B2		Codetta		

Cap. VII, Tabella 4 - Allegro con brio, Ripresa

Abbado '01	46	47	48	49	50	51					52	53	54	55	56	57	58		59	60	61	62	
Karajan '83	36	37			38	39							40			41		42	43	44	45		
Karajan '72		56					58	60	61	62			63	64	65	66	67	68	70	71		72	
Klemp '70	Seg. 7	8		9	10				11	12					13 (continua)								
Stok '69	Seg. 6	7		8	9				10					11									
Karajan '66	Segue 18			19	20			21			22					23							
Matac '63	Seg. 18	19		20	21				22					23 (continua)									
Szell '61	Segue 18			19	20				21	22	23	24	25	26	27	28	29	30					
Munch '59	12	13			14		15	16	17	18	19	20					21 (cont.)						
		CM		P M	CM																		
Karajan '57	10	11		12	13				14 (continua)														
Bernst '54	Segue 5	6										7					8 (continua)						
Toscan '52	Segue 4	5										6 (continua)											
	248-52	253-267		8	269-287			288-302		303-6	307-322			323-30	331-345		346-61		362-373				
											Fl/vl ogni 4 bb			Ogni 2 bb	«continuazione»								
	<i>m</i>	A			A			Trans (A)		<i>c</i>	B1					B2		Codetta					

Cap. VII, Tabella 5 - Allegro con brio, Coda

Abbado '01	63	64		65	66		67			68	69	70	71	72	73	74	75		
Karajan '83	46	47		48	49		50	51	52		53	54	55		56	57			
Karajan '72	73			74	75		76	77			78	79	80	81		82	83		
Klemp '70	Segue 13		14	15	16		17	18		19						20	21		
Stok '69	12		13	14	15			16		17						18	19		
Karajan '66	24			25			26		27	28	29		30	31	32				
Matac '63	Segue 23		24	25										26	27				
Szell '61	31		32	33	34	35				36				37					
Munch '59	Segue 21	22	23	24			25						26	27	28				
Karajan '57	Segue 14		15	16			17												
Bernst '54	Segue 8	9																	
Toscan '52	Segue 6												7						
	374-98			399-422			423-78						479-82	483-502					
	A			B (variante, ♯, Gegensatz)			B (variante, tema di «marcia», progressione)						<i>m</i>	A					

BIBLIOGRAFIA

Enciclopedia della musica, a cura di J.J. Nattiez, vol. I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

Le nove sinfonie di Beethoven, commento storico-musicale di M. Chop, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1953.

Leonard Bernstein. The Television Work, Museum of Broadcasting, 1985.

The Broadcasting of Music in Television, BBC Engineering Monograph No. 40, London, BBC Publications, 1962.

A. ABRAMSON, *The History of Television. 1942 to 2000*, Jefferson NC, McFarland & Company, 2008.

A. ABRUZZESE, *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova 1995.

G. ADAMO, *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Lucca, LIM, 2010.

Th.W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, 1993, tr. it. L. Lamberti, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001.

S. ALBARELLO, «Il tecnico del suono: l'altro interprete», in RIGOLLI e RUSSO, *Il suono riprodotto*, pp. 121-126.

E.M.G. ALKIN, «Part III: Operational Technique», *The Broadcasting of Music in Television*, pp. 7-17.

W.F. APTHORP, «Symphony No. 5 in C minor, Opus 67», in *The Beethoven Companion*, ed. T.K. Sherman and L. Biancolli, New York, Doubleday & Company, 1972, pp. 569-574.

R. ARNHEIM, *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Horfunk*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1979, tr. it. *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, Roma, Editori Riuniti, 2003.

E. BARNOUW, *The Golden Web: A History of Broadcasting in the United States, 1933-53* New York, Oxford University Press 1968.

E. BARNOUW, *The Image Empire: A History of Broadcasting in the United States, 1953-* New York, Oxford University Press 1970.

E. BARNOUW, *Tube of plenty*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1990.

J. BEAUFORT, *Everything Focuses on Toscanini When NBC Orchestra Telecasts*, «Christian Science Monitor», 11 aprile 1952, p. 9.

H. BERLIOZ, *A travers chants*, edité par L. Guichard, Paris, Gründ, 1971.

L. BERNSTEIN, *The Joy of Music*, New York, Simon and Schuster, 1959, nuova ed. Pompton Plains, NJ, 2004.

A. BINI e R. GRISLEY, *Van Beethoven. Le Sinfonie e i Concerti per pianoforte*, Milano, Skira, 2001.

A. BJÖRNBERG, «Video», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini & Associati, 2002.

L. BOTSTEIN, *Musings on the History of Performance in the Twentieth Century*, «The Musical Quarterly», vol. 83, No. 1 (Spring 1999), pp. 1-5.

A. BRIGGS, *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, vol. IV, *Sound and Vision*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1995.

R.W. BURNS, *Television. An International History of the Formative Years*, London, The Institution of Electrical Engineers, 1998.

H. BURTON, «Concert and recital relays and recordings», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponibile online all'indirizzo <http://www.oxfordmusiconline.com>; consultato il 7 maggio 2013

H. BURTON, *Leonard Bernstein*, New York, Doubleday/London, Faber&Faber, 1994.

G. CANOVA, *Drammaturgie multimediali. Media e forme narrative nell'epoca della replicabilità digitale*, a cura di, Milano, Unicopli, 2009.

R.B. CANTRICK, *Music, Television, and Aesthetics*, «The Quarterly of Film Radio and Television», vol. 9, No. 1 (Autumn, 1954), pp. 60-78.

J. CHANTAVOINE, *Les symphonies de Beethoven*, Paris, Pierre Belfond, 1970.

S. CHAPIN, *Leonard Bernstein: The Television Journey*, «Television Quarterly», 25 (2) 1991, pp. 11-22.

S. CHAPIN, *Leonard Bernstein. Notes from a Friend*, New York, Walker&Company, 1992.

M. CHARRY, *George Szell. A Life in Music*, Urbana, Chicago, and Springfield, University of Illinois Press, 2011.

G. CHASE, *Music in Radio Broadcasting*, a cura di New York, McGraw-Hill, 1946.

M. CHION, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.

N. COOK, *Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998, tr. it. *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005.

N. COOK, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

- B. COOPER, *Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- A. CRISELL, *An Introductory History of British Broadcasting*, London, Routledge, 2001².
- C. DAHLHAUS, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, ed. it. *Beethoven e il suo tempo*, tr. L. Dallapiccola, Torino, EDT, 1990.
- V. DAKIC, *Grundlagen der Regietechniken und das standardisierte Verfahren bei Bildregie des Fernsehkonzerts*, Grin, 2011.
- H. DANUSER, a cura di, *Musikalische Interpretation*, Laaber, Laaber-Verlag, 1992.
- H. DANUSER, *Exekution – Interpretation – Performance: zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt*, in «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, n. 1, pp. 103-122.
- J. DEAVILLE, a cura di, *Music in Television. Channels of listening*, New York and London, Routledge, 2011
- A. DELLA CORTE, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Torino, Utet, 1951.
- F. DELLA SETA, *Beethoven: Sinfonia Eroica. Una guida*, Roma, Carocci, 2004.
- J.R. DOMINICK, F. MESSERE, B.L. SHERMAN, *Broadcasting, Cable, the Internet and Beyond: An Introduction to Modern Electronic Media*, New York, McGraw-Hill, 2003.
- O. DOWNES, *Seeing and Hearing*, «New York Times», 11 aprile 1948.
- R. DYER, «Charles Munch conducts Beethoven», testo allegato al dvd ICAD 5016.
- R. DYER, «Charles Munch conducts Ravel and Debussy», testo allegato al dvd ICAD 5014.

- F. FABBRI, *Il suono in cui viviamo*, Roma, Arcana, 2002².
- E. FORBES «Sanders Remembered. The Musical Tradition», <http://www.fas.harvard.edu/~memhall/remember.html>.
- M. H. FRANK, *Arturo Toscanini. The NBC Years*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 2002.
- M. GIANI, «Lo sguardo di Euridice. Alle origini del mito della Quinta» in A. BINI e R. GRISLEY, *Van Beethoven. Le Sinfonie e i Concerti per pianoforte*, Milano, Skira, 2001, pp. 103-118.
- H. GRAF, «Opera in Television», in *Music in Radio Broadcasting*, a cura di G. Chase, New York, McGraw-Hill, 1946, pp. 138-145.
- G. GRAZIOSI, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1952, 1967².
- J. GOULD, *Radio and Television. Toscanini Conducting N.B.C. Symphony and Miss Truman Jesting With Durante Enliven TV*, «New York Times», 5 novembre 1951.
- J. GOULD, *Gilding The Lily. Production Effects Can Ruin a Video Show* («New York Times», 11 novembre 1951
- J. HAINS, «Dal rullo di cera al CD», in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.J. Nattiez, vol.I, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 783-819.
- P. HART, *Fritz Reiner. A biography*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1994.
- E. HOBSBAWM and T. RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- E.T.A. HOFFMANN, *Sinfonie (...) par Louis van Beethoven*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», XII, n. 40, 4 luglio 1810, coll. 630-42, n. 41, 11 luglio 1810, coll. 652-59.

D. K. HOLOMAN, *Charles Munch*, New York, Oxford University Press, 2012.

J. HOROWITZ, *Understanding Toscanini*, New York, Alfred Knopf, 1987, tr. it. di Riccardo Mainardi, *Toscanini*, Milano, Mondadori, 1988.

R. LA ROCHELLE, *Leonard Bernstein, L'oeuvre télévisuelle*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2010.

A. LARI, *L'evoluzione tecnologica in RAI dal 1950 ad oggi attraverso i vari sistemi di ripresa e registrazione*, http://www.rai.it/dl/docs/1337158072181Evoluzione_della_ripresa_televisiva_in_RAI_dal_1954_ad_oggi.pdf.

A. LARI, *Sistemi di ripresa e registrazione in RAI dal 1950 ad oggi*, Albino (BG), Sandit, 2012.

M. LECOMPTE, *Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven*, Paris, Fayard, 1995.

S. L'ECUYER, «La musica classica alla radio», in *Enciclopedia della musica*, vol. I, pp. 834-848.

V.E. LIMBERG, «Cooke, Alistair», *Encyclopedia of Television, Museum of Broadcast Communications*, www.museum.tv.

S. LIPMAN, *On the Air*, «Commentary», Aprile 1980, pp. 75-81.

E. MENDUNI, *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche e formati*, Bari, Laterza, 2006⁸.

E. MENDUNI, *Il mondo della radio*, Il Mulino, Bologna 2001.

F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2009⁶.

W. MORITZ, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, Eastleigh, John Libbey, 2004.

B. NELSON-STRAUSS, *A Brief History of the Chicago Symphony Orchestra on Television*, <http://vaimusic.com/chicagoweb/HISTORY.shtml>.

R. OSBORNE, *Conversations with Karajan*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

R. OSBORNE, *Herbert von Karajan. A Life in Music*, London, Chatto&Windus, 1998.

B. PAULU, *Televising the Minneapolis Symphony Orchestra*, «The Quarterly of Film Radio and Television», Vol. 8, No. 2 (Winter, 1953), pp. 157-171.

B. PAULU, *Radio and Television Broadcasting in the European Continent*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1967.

J. PEYSER, *Bernstein: A Biography*, London, Bantam, 1988.

H. POLLACK, *Aaron Copland: Music in the 20's*. David M. Davis, director. Kultur D4760, 2011, 3 DVDs, «Journal of the Society for American Music», vol. 7, issue 1, 2013, pp 119-121.

R.F.A. POTTINGER, «Part I: Introduction», *The Broadcasting of Music in Television*, pp. 5-6.

J.-G. PROD'HOMME, *Les symphonies de Beethoven*, Paris, Charles Delagrave, 1906, ristampa New York, Da Capo Press, 1977.

G. RAZZI, «I programmi differenziati», in *RAI. Radio Italiana. Annuario 1953. Relazioni e bilancio dell'esercizio 1952*, Torino, ERI [1953], pp. 167-169.

R. RÉTI, *The Thematic Process in Music*, London, Faber & Faber, 1961.

N. RICHTER, *Die Übertragung von Sinfoniekonzerten im Fernsehen: Probleme und Möglichkeiten der Bildregie*, Technische Universität Berlin, 1996.

W. RIEZLER, *Beethoven*, Mainz, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1977, tr. it. O.P. Bertini, Milano, Rusconi, (1977), 1994.

A. RIGOLLI e P. RUSSO (a cura di), *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, Atti del Convegno annuale del «Laboratorio per la Divulgazione Musicale», Parma, 10 e 11 novembre 2006, Torino, Edt, 2007.

A. RIGOLLI, «La musica riprodotta dal secondo Novecento ad oggi», in A. RIGOLLI e P. RUSSO (a cura di), *Il suono riprodotto*, pp. 13-28.

J. RINK, a cura di, *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

P.E. ROBINSON, Herbert von Karajan. The Maestro as Superstar, Lincoln (NE), iUniverse, 2007.

J. ROCKWELL «Leonard Bernstein's "Omnibus" Telecasts: the Birth of a Consummate Musical Educator», testo contenuto nel libretto (pp. 4-8) allegato a «Leonard Bernstein. Omnibus. The Historic TV Broadcasts» 4 dvd, The Archive of American Television, EIE-DV-6731.

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

B. ROSE, *Television and the Performing Arts. A Handbook and Reference Guide to American Cultural Programming*, New York - Westport, Ct - London, Greenwood Press, 1986.

B. ROSE, *Televising the Performing Arts: Interviews with Merrill Brockway, Kirk Browning, and Roger Englander*, Greenwood Press, New York - Westport, Ct - London, 1992.

B. ROSE, *Kirk Browning: The Maestro of Performing Arts Television*, in «Television Quarterly», XXXVIII, Numbers. 3 & 4, Spring-Summer 2008, pp. 84-87.

O. ROSE, *Radio Broadcasting and Television: An Annotated Bibliography*, New York, H. W. Wilson Company, 1947.

H. SACHS, *Reflections on Toscanini*, New York, Grove Weidenfeld, 1991, riedito Rocklin, CA, Prima Publishing, 1993.

H. SACHS, *Toscanini*, New York, J.B. Lippincott, 1978, tr. it. A. Levi Bassan, Torino, EdT 1981, riedito Milano, Il Saggiatore, 1998.

L. SALTER, *Music in Television*, «The Musical Times», Vol. 98, No. 1367 (Jan., 1957), pp. 12-15.

L. SALTER, «Part II: Sound and vision», *The Broadcasting of Music in Television*, pp. 6-7.

L. SALTER, «Television and Music», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

E. SENICI, *Il video d'opera «dal vivo». Testualizzazione e liveness nell'era digitale*, «Saggiatore musicale», vol. XVI, n. 2, 2009, pp. 273-312.

H. SCHENKER, *Der Tonwille*, vol. I: Issues 1-5 (1921-23), a cura di W. Drabkin, Oxford, Oxford University Press, 2004.

T.K. SHERMAN and L. BIANCOLLI (ed.), *The Beethoven Companion*, New York, Doubleday & Company, 1972.

G. SIBILLA, *Musica e media digitali. Tecnologie, linguaggi e forme sociali dei suoni, dal walkman all'iPod*, Milano, Bompiani, 2008.

R. SIMON, «Omnibus», *Encyclopedia of Television, Museum of Broadcast Communications*, www.museum.tv.

J. STENZL, *In Search of a History of Musical Interpretation*, «The Musical Quarterly», LXXIX, n. 4, 1995, pp. 683-699.

R. TARUSKIN, *Text and Act*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

H. TAUBMAN, *Toscanini's Concert is Telecast by NBC*, «New York Times», 21 marzo 1948, p. 64.

H. TAUBMAN, *Should Conductors Be Seen or Just Heard?*, «New York Times», 25 aprile 1948, pp. 17-28.

D.F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis. Symphonies and Other Orchestral Works*, London, Oxford University Press, 1981.

J.N. TUCK, *On the Air*, «The New York Post», 15 novembre 1954.

S. VAN COUR, «The History of Television Sound», in *Music in Television. Channels of listening*, a cura di J. Deaville, New York and London, Routledge, 2011, pp. 57-79.

G. VARON, «Suonala ancora, Web», in *Drammaturgie multimediali. Media e forme narrative nell'epoca della replicabilità digitale*, a cura di Gianni Canova, Milano, Unicopli, 2009, p. 111-40.

R. VAUGHAN, *Herbert von Karajan. A Biographical Portrait*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1986.

D. VINCENT, *Musique classique à l'écran et perception culturelle*, Paris, l'Harmattan, 2012.

S.R.J. WALTER, M. HANSON (a cura di), *Motion Blur: Graphic Moving Imagemakers*, London, Laurence King, 2004.

F. WEINGARTNER, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906.

E. WENNEKES, *Mengelberg conducts Oberon: the conductor as actor, anno 1931*, «Music in Art», XXXIV/1-2 (2009), pp. 317-335.

R. WILLEY, «Interview with Kirk Browning», 23 giugno 2004, <http://willshare.com/willeyrk/creative/papers/video/browning.htm>.

EDIZIONI E RIPRODUZIONI DI FONTI MUSICALI.

BEETHOVEN, Ludwig Van, *Sinfonia n. 5, op. 67, Do min.*, nelle seguenti edizioni:

Faksimile nach dem Autograph in der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz / Ludwig van Beethoven ; mit einem Kommentar, herausgegeben von Rainer Cadenbach. - [Partitura], Laaber : Laaber Verlag, c2002.

Urtext, herausgegeben von Jonathan Del Mar. - Studienpartitur, Kassel [etc.] : Bärenreiter, c2001.

Ed. Henry Litolff, Henry Litolff's Verlag, n.d.(ca.1865)

E.F. Kalmus Orchestra Scores, New York, c1932.

Ed. Max Unger, Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d.(ca.1925), Reprint - New York: Dover Publications, ca.1980.

VIDEOGRAFIA

Riprese di esecuzioni della Quinta Sinfonia

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, NBC Symphony Orchestra, dir. Arturo Toscanini, New York, Carnegie Hall, 22 marzo 1952.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, BPO, dir. Herbert von Karajan, tournée in Giappone, Tokyo, 1957.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Boston Symphony Orchestra, dir. Charles Munch, Harvard University, Sanders Theatre, 3 novembre 1959, Ica Classics.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Chicago Symphony Orchestra, dir. George Szell, Chicago, Symphony Center, 10 dicembre 1961, VAI.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Orchestra Sinfonica di Milano della Rai, dir. Lovro von Matacic, 1963.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan, regia di Georges Henry Clouzot, 1966, Unitel/EuroArts.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, London Philharmonic Orchestra, dir. Leopold Stokowski, Croydon, Fairfield Hall, 8 sett.1969, BBC/Emi Classics.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, New Philharmonia Orchestra, dir. Otto Klemperer, London Festival Hall, maggio 1970 (con introduzione di Richard Baker).

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan, Berlin, Philharmonie, febbraio 1972, regia di Herbert von Karajan.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Wiener Philharmoniker, dir. Leonard Bernstein, Wien, Konzerthaus, settembre 1977, Unitel/Deutsche Grammophon

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan, Berlin, Philharmonie, 8 dicembre 1983, regia di Herbert von Karajan.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, BBC Symphony Orchestra, dir. Georg Solti, 1985, BBC.

BEETHOVEN, *Sinfonia n.5 in do min. op.67*, Berliner Philharmoniker, dir. Claudio Abbado, Roma, Accademia di S.Cecilia, febbraio 2001, Rai/EuroArts Music International.

Documentari e altri programmi televisivi

L. BERNSTEIN, «Beethoven's Fifth Symphony», *Omnibus*, 14 novembre 1954.

P. ROSEN *Leonard Bernstein. Reflections*, The International Communication Agency, United States of America, 1978.

G. WÜBBOLT *Herbert von Karajan. Maestro for the Screen*, 2008.