

Musica: teoria del film e composizione in Adorno

di Giacomo Fronzi

ABSTRACT

Composing for the Films, scritto da Theodor W. Adorno e Hanns Eisler nel 1947, sembra essere stato consegnato a un destino di sostanziale oblio. I motivi potrebbero essere legati alla querelle sull'autorialità del lavoro, che secondo alcuni conterrebbe poco di "adorniano", oppure al fatto che in esso sono condensate tesi che qualcuno considera superate oppure, ancora, alla preferenza data a temi come la musica dodecafonica, il feticismo in musica, il jazz o la pop music considerati più rilevanti. A una lettura approfondita, invece, questo saggio rivela un'importanza tendenzialmente sottovalutata e che risiede nel fatto di sintetizzare le tesi che Adorno elabora in relazione alla musica di massa (pop music e jazz) e quelle relative all'industria culturale. È allora interessante, a cinquant'anni dalla morte di Adorno, ridare dignità e centralità a Composing for the Films, anche in virtù del tentativo, che forse altrove non compare con eguale sincerità, di mediare tra musica e tecnologia.

Composing for the Films, written by Theodor W. Adorno and Hanns Eisler in 1947, seems to have been consigned to a fate of oblivion. The reasons could be related to the controversy about the authorship of the work or to the fact that it contains condensed theses that some consider outdated or, again, to the preference given to themes such as dodecaphonic music, fetishism in music, jazz or pop music considered more relevant. On closer examination, however, this essay reveals a tendentially underestimated importance that lies in the fact that it summarizes the theses that Adorno elaborates in relation to mass music (pop music and jazz) and those related to the cultural industry. It is then interesting, fifty years after Adorno's death, to restore dignity and centrality to Composing for the Films, also by virtue of the attempt, which perhaps elsewhere does not appear with equal sincerity, to mediate between music and technology.

Parole chiave

Teoria del film, Composizione, Industria culturale, Standardizzazione, Sperimentalismo

Film Theory, Musical Composition, Cultural Industry, Standardization, Experimentalism

1. Le ragioni di una rilettura

Nel 1980, in un articolo intitolato *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films*, Philip Rosen scrive:

Important recent work on the ideological operations of cinema bases itself on a view of the history of the graphic arts deriving from studies by Francastel and a more or less Althusserian view of ideology. But cinema incorporates non-graphic elements which have their own histories and social roles “outside of” and “before” cinema, and ideological analysis must account for the integration into cinema of such elements. One such component of film is music. An important study of film music based on a distinctive view of music as an autonomous art form and with a concern for the ideological operations of film already exists in the often noted but rarely discussed 1947 book *Composing for the Films* (Rosen 1980, p. 157).

Probabilmente, a distanza di quasi quarant’anni da queste parole, potremmo dire che quel libro, scritto da Hanns Eisler e Theodor W. Adorno, è ancora consegnato a un destino di sostanziale oblio. I motivi potrebbero essere legati alla *querelle* sull’autorialità del lavoro, che per alcuni conterrebbe poco di “adorniano”, oppure al fatto che in esso sono condensate tesi che qualcuno considera superate oppure, ancora, alla preferenza accordata a temi – considerati teoricamente più rilevanti (Beethoven, la musica dodecafonica, il feticismo in musica, il jazz, la *popular music*, e così via) – trattati da Adorno in altre opere.

Indubbiamente, la musica per film sembra coinvolgere una piccolissima porzione della produzione di Adorno, porzione che, peraltro, divide con il co-autore Eisler. Tuttavia, le relazioni tra questo lavoro e le esplosive tesi sull’industria culturale, così come anche con l’adorniana filosofia della musica, assegnano alla rilettura di *La musica per film* (da ora, *MF*), scritto nel 1944 e pubblicato in Italia nel 1975, il carattere dell’interessante e inedita ri-scoperta. Ed è indubbio come sia necessario contestualizzare questo saggio sulla musica per film all’interno della produzione adorniana di quegli anni: “*Composing for the Films* needs to be contextualized within other writings of both authors at the time. Adorno’s contributions to this book cannot be separated from his concurrent reflections in *Philosophy of New Music* or *Dialectic of Enlightenment* and the critique of the culture industry, which he developed in the 1940s” (Stegmann 2005, p. 483).

Questo saggio, quindi, rivela un’importanza tendenzialmente sottovalutata e che risiede nel fatto di sintetizzare le tesi che Adorno elabora in relazione alla musica di massa (*popular music* e jazz) e quelle relative all’industria culturale. È come se nel cinema (hollywoodiano) si condensasse, per così dire, il peggio dell’industria culturale e il peggio delle degenerazioni commercialistiche massificanti a cui la musica, nell’età del capitalismo avanzato, non sfugge. Credo sia allora interessante, a cinquant’anni dalla morte di Adorno, ridare dignità e, perché no, centralità a *MF*, anche in virtù del tentativo, che forse altrove non compare con eguale sincerità, di mediare tra musica e tecnologia.

A tal riguardo, è sufficiente richiamare due passaggi, che, alla luce di molti altri saggi adorniani, hanno qualcosa di stupefacente:

La tecnicizzazione della musica fornisce [...] al contempo la possibilità di sottrarsi a quella giurisdizione che essa stessa ha diffuso. Invece di dare l'illusione di una condizione armonica indivisa, com'è uso oggi, riesce a esprimere la contraddizione insita nel concetto stesso di musica tecnica e, proprio in virtù di questa contraddizione, a influire sulla condizione contemporanea (MF, p. 37).

Nel secondo passaggio, collocato all'interno della trattazione dell'"ideale di stile" della musica per film, troviamo un Adorno (con Eisler) decisamente inedito. Si pensi, ad esempio, alle prime righe dell'introduzione di *Philosophie der neuen Musik* (1949), nelle quali Adorno riprende lo Schönberg della prefazione alle *Drei Satten* per spiegare la scelta di aver limitato la trattazione a Schönberg e Stravinskij: "Denn der Mittelweg ist der einzige, der nicht nach Rom führt"¹ (Schönberg 1926, p. 3). Qui, al contrario, gli autori si spingono a sostenere l'utilità di una soluzione di mezzo:

Che quello predominante, romanticizzante, sia inadeguato e falso, non c'è bisogno di dimostrarlo. Se si volesse in sua vece propagare un radicale oggettivismo, musica "meccanica" alla maniera del neoclassicismo, a ciò indotti dal carattere tecnico del cinema, si agirebbe in modo appena migliore. Il difetto della immedesimazione del raddoppiamento superfluo sarebbe soltanto, in tal caso, compensato da quello della mancanza di relazione. Non v'è da attendersi che un compromesso, la linea "mediana" tra i due estremi, dunque qualcosa come uno stile espressivo e nel contempo costruttivo, possa evitare il male (MF, p. 80).

Più che in altri luoghi, qui Adorno cerca di mediare tra musica e sviluppo tecnologico, immaginando, un po' come farà nel saggio dedicato all'impiego musicale della radio (Adorno 1963), la possibilità che i due ambiti possano costruire le ragioni di un dialogo. Nel saggio MF – non si può dire se per merito di Eisler o di Adorno – l'analisi proposta riesce a tenere insieme il piglio critico che caratterizza tutti gli scritti adorniani, in particolare quelli che hanno come oggetto l'industria culturale, i suoi prodotti e le sue dinamiche, con un atteggiamento quasi conciliatorio o, quanto meno, interessato all'individuazione di opzioni positive e costruttive. Non manca certo la consueta tendenza a creare polarità dialettiche, procedendo per mediazioni provvisorie. Tuttavia, sembra emergere un approccio che, rispetto a molti altri testi adorniani, appare più "morbido".

Ma entriamo nelle questioni più nel dettaglio. Il contributo sarà diviso in tre parti: a) nella prima, ricostruirò, sebbene parzialmente e avvalendomi di un lavoro di Sally Bick (2010), le circostanze, an-

¹ [La via di mezzo è l'unica che non conduce a Roma].

che bizzarre, legate alla pubblicazione del saggio; b) nella seconda, riprenderò le principali tesi del lavoro di Eisler-Adorno, proponendone una lettura critica; c) nella terza, ne verificherò gli eventuali motivi di attualità, rintracciando esempi di effettiva applicazione nel cinema di alcune tesi proposte in *MF*.

2. In cerca d'autore

Partiamo da una domanda: quale rapporto si crea, nel Novecento, tra *musica moderna* e *cinema*? Per Adorno, in questo come in altri casi, si tratta di smascherare i meccanismi economico-sociali che sottendono alle produzioni cinematografiche le quali si avvalgono dell'introduzione dell'elemento musicale. E anche in questo caso emerge la chiara preferenza di Adorno per un cinema diverso, alternativo, tendenzialmente esterno al grande circo della commercializzazione di massa, un cinema d'eccezione, quello che generalmente chiamiamo cinema *d'essai*. Ma procediamo per gradi.

Al di là di accenni e riferimenti sparsi, il lavoro adorniano più compiuto dedicato a questo tema è appunto *MF*, scritto a quattro mani da Adorno e Eisler. Non si tratta di una collaborazione tra filosofi, ma tra un filosofo-musicista e un musicista di professione, più esattamente compositore, formatosi alla scuola di Schönberg, al quale, però, Eisler volta presto le spalle.

La pubblicazione di questo volume è legata a diverse vicende, spiegate da Adorno nella prima edizione tedesca della versione originale. Essa viene pubblicata, per la prima volta, nel 1947, presso la Oxford University Press a New York, in lingua inglese. In quell'occasione, come unico autore compare Eisler. Di comune accordo, Adorno preferisce non figurare accanto ad Eisler, poiché quest'ultimo, in quel periodo (sono gli anni del cosiddetto 'maccartismo'), insieme al fratello Gerhard, è duramente attaccato sul piano politico. "Io non avevo nulla a che fare con quell'attività – scrive candidamente Adorno – e non volevo esservi implicato. [...] non avevo alcuna vocazione di martire per una causa che non era – e non è – la mia" (*MF*, p. 139). Una scelta che non gli fa onore, ma che Eisler sembra apparentemente accettare, dimostrando una certa comprensione. Tuttavia, nel 1949, Eisler pubblica l'opera presso la Bruno Henschel Verlag di Berlino Est, di sua iniziativa, apportando modifiche (a parere di Adorno, numerose) a esempi musicali ma, soprattutto, a livello linguistico: "volgarizzò la lingua, a scapito del suo rigore e della sua gravidanza" (*MF*, p. 139). Il motivo di tale scelta è il fatto che, in luogo della vecchia prefazione, Eisler ne scrive una violentemente antiamericana. A seguito di questa vicenda,

Adorno si sente libero e legittimato a procedere con un'ulteriore pubblicazione (Roger&Bernhard, München) nel 1969, eliminando le modificazioni apportate all'edizione del 1949 e ricollocando ambedue i nomi degli autori.

Resta pressoché aperta, da ormai settantacinque anni, la questione relativa proprio alla paternità dell'opera. In sintesi: il testo, completato dai due autori a Hollywood nel 1944, è stato pubblicato in diverse versioni e in diverse lingue. In alcune di queste compaiono entrambi i nomi, mentre in altre soltanto quello di Eisler. In una lettera ai genitori, Adorno sostiene non solo di aver scritto, ma addirittura di aver concepito il 90% dei contenuti del libro, riducendo quindi al minimo l'apporto che avrebbe offerto Eisler. Quest'ultimo, peraltro, in qualità di direttore aveva lavorato sul Film Music Project, del quale esplicitamente sono riportati i risultati in *MF*, nel capitolo intitolato *Relazione sul Film Music Project*. Secondo Bick, l'analisi di alcune lettere getterebbe nuova luce sulla storia di questa pubblicazione, rivelando la falsa pretesa di Adorno di attribuirsi gran parte dei contenuti del saggio.

La *querelle* va intanto collocata all'interno di alcune differenze che, al netto degli interessi comuni, della comune pratica pianistica e compositiva e di una generale coabitazione dello spazio teorico marxista, segnano la distanza tra Eisler e Adorno. La principale differenza risiede nel diverso approccio al marxismo: il primo, detto in sintesi, è votato alla causa rivoluzionaria con un'attenzione particolare al momento della prassi; il secondo, almeno secondo Eisler, rinvia la prassi (per usare la nota espressione di Marzio Vacatello), chiudendosi in un isolamento teorico ed evitando qualsiasi forma di compromissione politica. In verità, questa eventuale mancanza di compromissione diretta potrebbe essere legata a una precisa idea di *engagement* che, tuttavia, segna, come dicevamo, una distanza tra i due autori. Distanza che avrà ripercussioni anche sulla *querelle* legata alla pubblicazione di *MF*, dal momento che, a seconda dell'edizione, ciascuno dei due ha cercato di utilizzare il saggio come una sorta di carta d'identità politica, come segno distintivo d'appartenenza a una precisa tradizione intellettuale e culturale, quella marxista. Sotto questo angolo visuale, il testo avrebbe un chiaro contenuto politico, che peraltro è stato alla base di gran parte delle successive letture. Adorno, tuttavia, nega che questa sia la prospettiva dalla quale interpretare il lavoro: "[...] il libro – assolutamente impolitico – ha conosciuto finora, sia in Oriente che in Occidente, una esistenza apocrifa che ha proprio base politica e che ha raggiunto pochi soltanto di coloro ai quali, forse, avrebbe qualcosa da dire" (*MF*, p. 140).

Inoltre, Eisler e Adorno partono da due posizioni specifiche e differenti. Il primo è autore di musiche per film e convinto sostenitore della necessità di utilizzare il cinema come strumento di diffusione e affermazione del marxismo. Il secondo, in particolare dopo il trasferimento negli Stati Uniti, elabora la sua critica al capitalismo avanzato a partire dalle sue manifestazioni, partendo da *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (Adorno 1938) fino ai saggi sul jazz e la *popular music*, passando per *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Horkheimer, Adorno 1947).

Lungo le vie marxiste statunitensi, Eisler e Adorno si incrociano. Eisler ottiene un contratto con la Oxford University Press (OUP) per completare un suo progetto sulla musica per film e due anni dopo, nel 1942, si trasferisce così a Hollywood cercando di inserirsi nel mondo del cinema in qualità di compositore. La ricerca di un impiego rende a un certo punto necessaria l'individuazione di un collaboratore, di qualcuno che possa aiutarlo a portare a termine il libro con la OUP. Probabilmente si è rivolto prima all'amico Brecht, ma poi sarà invece Adorno ad accettare la proposta.

Alla fine di novembre del 1942, Eisler scrive all'editore, spiegando di voler condividere l'autorialità e le *royalties* con Adorno, dal momento che è con lui che, per molte settimane, ha lavorato alla stesura del libro: "The status of Dr. Adorno (sic) co-authorship is not only a matter of honesty but also of expediency because I feel that without his intense collaboration the completion of the book may be considerably delayed or even endangered" (27 novembre 1942) (Bick 2010, p. 144). Per parte sua, per come riporta ancora Bick, Adorno condivide con i suoi genitori l'entusiasmo per questo lavoro:

We have something pleasing to report: Hanns Eisler, with whom I am on very good terms [...] and who, as you probably know, is director of the Rockefeller Film Music Project, and now has to write a book about it, has asked me to write it together with him. The official confirmation from the publisher (OUP) came yesterday, stating that we both have the status of authors and will split the royalties 50:50. As I had made preparations long in advance, I will be able to manage it comfortably in my spare time. I think it will be a very substantial external success. Eisler is being *extremely* loyal (21 dicembre 1942) (Bick 2010, pp. 144-145).

La collaborazione, dunque, parte sotto i migliori auspici e sembra avviata verso esiti più che positivi, nello spirito di un "glücklichen Kompromiß", come l'ha definito Eberhardt Klemm. Così però non andrà. Già prima della pubblicazione, nell'estate del 1947, emergono dissapori, culminati con il ritiro, da parte di Adorno, della co-autorialità, solo poche settimane prima dell'uscita del libro.

Quindi, abbiamo l'edizione inglese (OUP 1947) e tedesca (Henschel 1949) nelle quali compare solo un autore: Eisler. Si dovrà attendere l'edizione Rogner&Bernhard del 1969 per vedere entrambi i nomi e così accadrà per le edizioni successive.

A ogni modo, un segnale chiaro del fatto che l'autorialità (o co-autorialità) di Adorno è stata oggetto di dubbi e perplessità è anche il fatto che nella gran parte dei libri e dei saggi dedicati al filosofo di Francoforte *MF* viene, al massimo, accennato di passaggio, con poche eccezioni (Porcarelli 1976; Rosen 1980; Thomas Y. Levin 1984, 1990; Leslie 2005). Chi, invece, si è occupato di Eisler tendenzialmente ha approfondito l'apporto di entrambi gli autori.

Non ci sono dubbi circa la collaborazione di Adorno, così come anche sulla supervisione linguistica della traduzione inglese. Tuttavia, l'aver affermato di essere l'autore del 90% del libro appare a qualcuno un'esagerazione piuttosto pretenziosa. Molte questioni riportate nel lavoro, scrive Bick, si basano su esempi pratici direttamente tratti dal *Film Music Project* di Eisler, il quale aveva, come detto, una diretta esperienza nella composizione di musiche per film. I capitoli dedicati alla funzione e alla drammaturgia, nonché agli aspetti sociologici e alle nuove risorse musicali – continua Bick – possono essere direttamente ricondotti all'esperienza teorica, pratica e compositiva di Eisler, così come anche le parti che possiamo genericamente considerare di critica marxista dell'industria culturale.

Per concludere, le dichiarazioni di Adorno relative al proprio contributo apparirebbero esagerate: “Adorno's statements regarding his authorial contributions to *Composing for the Films* appear inconsistent and at times exaggerated” (Bick 2010, p. 153). Personalmente, non trovo affatto esagerata l'auto-attribuzione adorniana dei nuclei teorici di fondo di questo saggio. Concetti e formule centrali come “industria culturale”, “pseudo-individualizzazione”, “neutralizzazione”, “musica convenzionale”, “musica autonoma”, “emancipazione”, “standardizzazione” sono di chiarissima matrice adorniana e attraversano l'intero saggio, quasi senza soluzione di continuità.

Resta però il fatto che questo testo, frutto di una collaborazione dai contorni davvero ancora poco chiari, è uno dei pochi che, in quel periodo, affrontano e “decostruiscono” la prassi musicale hollywoodiana, indagando le implicazioni teoriche, estetiche e pratiche della musica per film. Secondo Bick, i due autori presentano l'industria cinematografica commerciale americana come una forza distruttiva che plasma e controlla il gusto e i valori del pubblico, sulla base degli interessi dei potenti studi cinematografici. Le logiche e i meccanismi di produzione hollywoodiana vengono interpretati

dai due autori come una sorta di specchietto per le allodole, che distoglie l'attenzione da un meccanismo ben più ampio: la musica per film hollywoodiana, prosegue Bick, viene creata con l'obiettivo di generare falsi piaceri per le masse e nascondere i mali sociali del capitalismo, distruggendo la coscienza politica e sociale degli individui.

Queste tesi le ritroviamo anche nel saggio adorniano *Transparencies on Film* (1966), nel quale l'autore colloca stabilmente il cinema di massa, il "cinema di papà", nella più ampia e fagocitante cornice dell'industria culturale. I film western e i film gialli standardizzati, così come i film comici tedeschi, i "polpettoni regionali" o i colossali di Hollywood, rientrano nell'estesa prateria dei prodotti che reiterano *ad infinitum* il processo di massificazione, che autoriproducono meccanicamente l'esistente nelle sue forme stabilite, rafforzando così le logiche di dominio. Nell'età del capitalismo avanzato, un film è un'opera d'arte, scrive Adorno, quanto meno si presenta come tale. Non è un caso che Adorno citi il cortometraggio del 1962 di Mauricio Kagel *Antithèse. Spiel für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen klängen*. Questo riferimento ci avvicina ai contenuti del saggio *MF*, dal momento che il lavoro di Kagel può ben esemplificare l'idea che Adorno ha di commistione tra immagine filmica e composizione musicale. Björn Heile sintetizza efficacemente il risultato a cui Kagel perviene, definendolo come una sorta di transito continuo tra ascolto semantico e ascolto estetico (potremmo anche dire, tra livello semantico e livello estetico), giacché non si può mai essere certi che la musica sia un prodotto dell'azione scenica o la accompagni (Heile 2006, p. 46). Il cortometraggio di Kagel sarebbe la dimostrazione di come il cinema sia costretto, come scrive Adorno in *Transparencies on Film*, a cercare il suo potenziale altrove: "For the time being, evidently, film's most promising potential lies in its interaction with other media, themselves merging into film, such as certain kinds of music" (Adorno 1981-1982, p. 203). E veniamo così, più nello specifico, ai contenuti del saggio.

3. Contro il descrittivismo musicale

I due autori partono dal presupposto che il cinema non può essere concepito isolatamente, ma come il più caratteristico dei mezzi della cultura di massa, sia per il fatto di avvalersi di tecniche di riproduzione meccanica sia per il fatto di offrire alle masse un forte impulso a distrarsi e a divertirsi. Come già aveva sostenuto Adorno nel saggio sulla *popular music* (1941), nell'introduzione al volume

sulla musica per film si sottolinea la forte tendenza, nell'epoca del capitalismo avanzato, a determinare apriori tempi e modi di svago e distrazione, allo scopo di ripristinare le forze lavorative che vanno perse nell'alienazione del processo produttivo di lavoro. Il cinema si inserisce a pieno titolo in tale tendenza.

A tal riguardo, MF, secondo Rosen, è un'opera di *descrizione* e *prescrizione*. Forse la cosa più interessante di questo lavoro è il fatto che esso costituisce una delle rare discussioni hegel-marxiste "a grandezza naturale" su qualsiasi aspetto del cinema:

Composing for the Films is a work of description and prescription. What is described are the methods and products of what some now call classical cinema – the kind of film – making dominated economically, technologically, and aesthetically by Hollywood during the period of the studio system. The book thus takes narrative as a given and treats film as a major branch of the "cultural industry". Perhaps most interesting is the fact that the book is one of the rare full-scale Hegelian Marxist discussions of any aspect of film; hence, despite the totalizing view of the culture industry usually imputed to Adorno, Adorno and Eisler base their analysis on the delineation of contradictions. For example, filmic narrative as a problem for the composer is discussed in terms of an opposition beloved by Hegelian aestheticians, i.e. as an alternation between dramatic and novelistic (epic) methods (Rosen 1980, p. 165).

L'obiettivo dei due autori è in effetti quello di trattare un particolare e determinato aspetto dell'industria culturale, "vale a dire la relazione fra cinema e musica, nelle sue possibilità e contraddizioni tecniche e sociali" (MF, p. 19). Già da subito si coglie l'intonazione che gli autori danno al problema e da quale prospettiva guardano al rapporto musica-cinema, il cui sviluppo è derivato dalla "cruda pratica quotidiana e si è indirizzato in parte secondo le immediate necessità della riproduzione cinematografica, ed in parte secondo i dettami correnti della musica e delle rappresentazioni musicali" (MF, p. 21). Da ciò sono scaturite una serie di regole empiriche, via via superate dallo sviluppo tecnico sia del cinema che della musica (non per film), ma, ciononostante, rimaste in vita sotto forma di saggezza ereditata, anziché di pregiudizi e cattive abitudini. Tra queste, Eisler e Adorno individuano le più rappresentative, analizzandone i caratteri principali.

Innanzitutto, il *Leitmotiv*. Quel che di musicale attraversa un film è tenuto insieme da alcuni motivi conduttori, che hanno lo scopo di riattivare, nello spettatore, il ricordo di scene, azioni, inquadrature o personaggi comparsi precedentemente. Ma il concetto di *leitmotiv* in musica si è affermato con Wagner, sebbene avesse altre e più pregnanti funzioni, che non quella puramente rievocativa. Ci sono due problemi, uno tecnico e uno estetico, che negano la possibilità che questa soluzione possa essere adatta, in virtù della

propria intelligibilità, al cinema. Il primo è legato al fatto che il *leitmotiv*, essendo costitutivamente un elemento che non è in sé musicalmente sviluppato, necessita di un contesto musicale ampio per acquisire un senso compositivo che vada oltre la semplice indicazione o rievocazione. È questo, infatti, il caso dei grandi drammi musicali wagneriani e post-wagneriani, nei quali “l’atomizzazione del materiale corrisponde alla monumentalità della costruzione” (MF, p. 22). Ma questa corrispondenza, nel cinema, viene meno, dal momento che la tecnica principale su cui esso si fonda è il montaggio, il quale implica interruzioni costanti anziché continuità. Inoltre, si tratta necessariamente di forme brevi che, per quanto dicevamo, non ammettono l’utilizzo del *leitmotiv*. A ciò si aggiunge il secondo problema, di natura estetica. Nelle opere wagneriane, il *leitmotiv* è legato a rappresentazioni simboliche, non a riferimenti immediati. Esso “deve elevare gli avvenimenti scenici nella sfera dei significati metafisici”, mentre, nel cinema, “il quale si prefigge esatte illustrazioni della realtà, non v’è spazio alcuno per un tale simbolismo” (MF, p. 23).

Ma le cattive abitudini e i pregiudizi non contemplan solo il *leitmotiv*. La musica per film è fortemente limitata nel suo sviluppo per il fatto di essere strenuamente legata alla melodia e al bel suono, nonostante il melodizzare lirico presupponga l’indipendenza del compositore, la sua libera scelta. Tale esercizio della libera scelta è, evidentemente, precluso al compositore di musiche per film, dal momento che esso deve piegarsi alle esigenze commerciali e la sua attività è condizionata da una sceneggiatura scritta e determinata da altri. Ma, in fin dei conti, la musica non si dovrebbe sentire. Secondo un pregiudizio largamente diffuso, la musica avrebbe una funzione diversificata, servile, nei confronti delle altre componenti del film. La musica si troverebbe ora a riempire silenzi e spazi vuoti, ora a “seguire l’andamento visivo ed illustrarlo, sia che si limiti ad imitare, sia che si avvalga di cliché che si è soliti associare a contenuti di espressione o di raffigurazione delle immagini che compaiono” (MF, p. 28). La musica, nel film, assumerebbe così una funzione descrittiva, rappresentativa, illustrativa.

Per descrivere, rappresentare e illustrare, però, non vengono elaborate musiche per l’occasione (di qualità, peraltro, scadente), ma viene utilizzata una piccola quantità di brani musicali etichettati che, a partire dal loro titolo, vengono collegati alle situazioni che devono accompagnare. Ecco risuonare il motivo del primo tempo della *Sonata* “Al chiaro di luna” di Beethoven, in una notte di luna, oppure la marcia nuziale del *Lohengrin* di Wagner, durante un matrimonio. Quest’uso di etichette “è un’indecenza barbarica”,

nonostante “si può concedere che la fiducia nell’eterna forza immaginifica di un coro nuziale e di una marcia funebre, in confronto a partiture originali composte appositamente, ha qualche cosa di conciliante” (MF, p. 31).

Eppure, rispetto alla questione dell’illustrazione e dell’imitazione di ciò che avviene a livello di immagini, gli stessi autori sono dell’avviso che la musica, nel film, possieda una *funzione drammaturgica* forte, decisiva per la caratterizzazione finale di una scena. Ma, a questo punto, si pone il problema di valutare le soluzioni musicali dal punto di vista, per l’appunto, drammaturgico. Relativamente a questo tema, gli autori manifestano la propria preferenza nei confronti di quella musica che, anziché “esaurirsi nel convenzionalismo dell’imitazione di ciò che avviene nelle immagini o del suo senso traslato, fa spiccare il senso scenico là dove si pone in contrapposizione con gli avvenimenti di superficie” (MF, p. 40), allo scopo di rifuggire da un vago senso di sentimentalismo e indurre gli spettatori a *reazioni adeguate*.

La musica possiede i mezzi e le soluzioni per raggiungere questo scopo, per suscitare tensione. Eisler e Adorno ricordano, ad esempio, la tecnica del pedale armonico (utilizzato nel passaggio dal terzo al quarto movimento della *Quinta sinfonia* di Beethoven), le finte cadenze o il prolungamento della cadenza. E il cinema, difatti, ha utilizzato innanzitutto questa drammaturgia della tensione, finendo, però, per stereotiparla e neutralizzarla. Ciò che musicalmente non era ancora stato utilizzato è l’interruzione, “che si può definire completamente della tensione e suo effetto opposto” (MF, p. 42).

Veniamo così alla *pars construens* del volume di Adorno ed Eisler che, nei suoi tratti essenziali, si rifà alle componenti e tecniche della nuova musica, vale a dire ciò che era stato espresso dalle opere di Schönberg, Bartók e Stravinskij. In netta contrapposizione al supposto feticismo melodico di Hollywood, gli stili di questi compositori potrebbero contribuire a creare una musica ricca di dissonanze e contrasti, andando ben al di là del ruolo di un semplice “sfondo rumoroso” (Stegmann 2005, pp. 484-485). Ma non si tratta semplicemente di arricchire le opere di dissonanze, ma di dissolvere il “linguaggio musicale pretestuoso, convenzionale” (MF, p. 44), riconducendo la musica alla *necessità costruttiva*, abolendo ogni cliché e ogni retorica.

The call for a genuinely rational film music in *Composing for the Films* has much in common with the outlook of *Philosophy of New Music*. In general, Adorno and Eisler prescribe the displacement of the fetishization of a certain, extremely limited musical ‘nature’ prevalent in film music (and general musical culture) with strategies

of composition made possible by the most advanced developments in twentieth-century music (Rosen 1980, p. 176).

La nuova musica per film dovrebbe essere soggetta, secondo gli autori, allo stesso processo di razionalizzazione che ha coinvolto la musica moderna, la musica “progredita”, un processo in virtù del quale la necessità di ogni singolo momento musicale è dedotta e deducibile dalla costruzione del tutto. Un’oggettivazione di questa natura “consente di essere puntualmente all’altezza dei compiti e delle situazioni, continuamente mutanti, del cinema” (MF, p. 45).

È giusto il caso di accennare, in questo contesto, al fatto che sia Arnold Schönberg che Alban Berg si sono confrontati direttamente con la composizione di musiche per film. Tra la fine del 1929 e l’inizio del 1930, l’editore Heinrichshofen commissiona a Schönberg e ad altri compositori un pezzo per orchestra da camera, da utilizzare per un ipotetico scenario cinematografico. Il compositore, nell’accettare di comporre *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* [Musica d’accompagnamento per una scena di film], probabilmente è stato attratto dalle possibilità che il cinema offriva rispetto, ad esempio, alle difficoltà di allestimento che comportava lo spettacolo espressionista, al quale pensava componendo *Erwartung* e *Die glückliche Hand*. Pertanto, “niente di più facile che il film fosse apparso al compositore come un mezzo che gli permetteva trucchi scenici e luminosi impossibili in teatro [...], mentre l’introduzione del sonoro garantiva la conservazione audiovisiva della migliore interpretazione possibile” (Miceli 2000, p. 221). L’opera composta da Schönberg, scritta secondo il metodo dodecafonico, richiama la forma sinfonica in un unico movimento e si caratterizza per la creazione di una costante tensione e di una crescente drammaticità, indicata dai titoli dei tre episodi che la compongono (*Pericolo imminente – Angoscia – Catastrofe*).

Anche Alban Berg ha avuto rapporti con il cinema, dalle cui potenzialità è particolarmente attratto. È noto come Berg, ad esempio, avesse pensato a una trasposizione cinematografica del suo *Wozzeck*, così come si sa che tra i suoi progetti è stato ritrovato l’abbozzo di una composizione per film. Ma è il caso di ricordare che fino al 1930, Berg, impegnato nella fusione di *Erdegeist* e *Die Büchse der Pandora* di Wedekind nella sua *Lulu*, pensa, per via delle difficoltà di tale fusione, di inserire un filmato che avrebbe avuto il compito di ripercorrere alcune vicende significative della vita di Lulu. Non si tratta, in questo caso, di realizzazione di musica per film, ma di una vicenda di rilievo nell’ambito della storia del rapporto tra musica radicale e cinema. Ma torniamo al saggio che stiamo analizzando.

Dal punto di vista di Adorno e di Eisler, applicare le tecniche e lo stile della nuova musica possiederebbe diversi vantaggi.

Given Adorno's argument elsewhere that Schoenberg is the latest in a compositional line which progressively establishes control over a greater and greater amount of sonic resources, it is unsurprising that Adorno and Eisler argue that modern music can supply the methods and models which would enable the film composer to organize the necessarily wide variety of musical material he or she may have to use (Rosen 1980, p. 177).

La musica moderna, inoltre, conduce lo spettatore lontano dal rischio, sempre presente nella tradizionale e melodica musica per film, di produrre associazioni, le quali “provocano sulla musica per film una falsa coscienza di ciò che sta accadendo nel film” (MF, p. 46)². I nuovi mezzi musicali stimolano invece a comprendere la scena in sé, e non solo ad ascoltarla, ma anche a vederla in senso non tradizionale, riuscendo a centrare “il tono di una scena, la particolare situazione sentimentale, il grado di serietà o di mancanza di serietà, l'importanza o l'indifferenza, l'autenticità o l'apparenza” (MF, p. 46). I traumi della musica moderna appaiono incomparabilmente migliori e più efficaci di qualsiasi soluzione musicale tipica dell'accompagnamento tradizionale. Inoltre, la condensazione della forma musicale, propria della musica moderna, si presta perfettamente alla discontinuità del film e alla sua brevità.

Gli autori, mentre sostengono la necessità di applicare i criteri della nuova musica alle composizioni per film, ammoniscono e mettono in guardia da eventuali rischi. Più in particolare, Eisler avverte che innanzitutto è pericoloso avvalersi dei nuovi mezzi per “comporre a casaccio, irresponsabilmente”. In secondo luogo, anche i compositori più esperti dovrebbero guardarsi da alcuni pericoli: “complessità eccessiva del dettaglio, mania di rendere più interessante possibile ogni momento dell'accompagnamento musicale, pedanteria, giochetti formalistici” (MF, p. 52).

Dal canto suo, Adorno sostiene che, dal momento che le innovazioni radicali sono, per considerazioni commerciali, del tutto escluse, il maggior pericolo viene dal seguente “malaugurato postulato: moderno, ma non troppo” (MF, p. 53). L'utilizzo di certe tecniche della musica moderna trapassa dal rifiuto alla *routine*, all'abuso, così da risultare neutralizzate nella loro efficacia. È attraverso me-

² Probabilmente, uno dei cineasti che, pur non utilizzando musica sperimentale, bensì musica di repertorio, ha lavorato sulla divergenza tra immagini e musica, facendo saltare la corrispondenza intuitiva tra di esse e producendo risultati di grandissima efficacia, è stato Stanley Kubrick. Sarebbe quindi possibile individuare una via intermedia tra le polarità rappresentate dalla musica melodica descrittiva e dalla musica sperimentale non descrittiva.

diazioni di questo tipo, concludono Adorno e Eisler, che il senso del linguaggio radicale non si allarga, ma si perde.

Vi è poi un altro elemento che rende problematico l'utilizzo della musica radicale in ambito cinematografico. Come rileva Rosen, per Adorno, la musica autonoma nella società capitalistica avanzata è in grado di confrontarsi con i problemi reali della soggettività e della conoscenza solo grazie al suo isolamento sociale, alla sua particolare "inutilità", che permette di costruire una totalità autosufficiente.

But film music, by definition, not only retains a relation with something outside its musical structure, namely the drama conveyed through the images; it must even subordinate itself to something external, although still avoiding a simple duplication of that something. Film music is therefore denied the self-contained isolation which enables serious music to construct a more genuine position of musical subjectivity. Film music must still refuse to identify itself with the external (visual and, more distantly, social), yet it is denied the solution of blocking all relations with the external (Rosen 1980, p. 179).

Ma, tornando a un quadro più ampio, come interpretare le tesi esposte nel saggio? È possibile considerarle tuttora valide? Ci sono casi, per così dire "extra-hollywoodiani" che danno ragione ai due autori?

4. *Attuale o inattuale?*

Nel 1976, Franco Porcarelli insisteva proprio sulla centralità delle riflessioni sviluppatesi all'interno della Scuola di Francoforte per poter elaborare un'autentica "teoria del cinema", alla quale assegnare il compito di "chiarire quale sia il significato, l'essenza e il portato sociale, culturale e artistico del cinema 'in generale', senza arrestarsi all'indagine circostanziata dei singoli prodotti cinematografici, o addirittura dei singoli aspetti del film [...]" (Porcarelli 1976, p. 146). In quest'ottica, solo nelle opere di Adorno, Horkheimer o Benjamin si troverebbero i "prolegomeni" a ogni futura filosofia del cinema. Il tempo non ha dato ragione a Porcarelli. Tanto il cinema quanto il rapporto tra il pensiero filosofico e la settima arte si sono andati sviluppando in maniera distinta e separata rispetto alle analisi francofortesi (tranne pochi casi, come il film *La notte* di Michelangelo Antonioni, espressamente citato da Adorno in *Transparencies on Film*: Adorno 1981-1982, p. 201). Tuttavia, al di là di questo, il lavoro di Adorno e Eisler non è, come sostiene Porcarelli, un trattato che parla essenzialmente di cinema, altrimenti, molto più semplicemente, avrebbe avuto quanto meno un altro titolo. Il volume si intitola *Composing for*

the Films e a questo argomento pensavano i due autori, ambedue impegnati sul fronte musicale e filosofico. È evidente che, per loro, discutere del rapporto tra musica e cinema, anzi tra musica e film, significava anche affrontare più in generale questioni legate al cinema come forma d'arte o, comunque, come produzione di film. Il discorso sul cinema è un derivato, un riferimento imprescindibile, ma non è il cuore del problema, che resta, in ogni caso, di tipo socio-musicologico.

Questo lavoro, come ha scritto Stegmann, to this day “remains a cornerstone, a major, and possibly the first, large-scale statement on film music composition” (Stegmann 2005, p. 486). E di tale importanza ne è consapevole anche Adorno, il quale, nella “postfazione” alla prima edizione della versione originale, nel 1969, scrive:

Non lo considero invecchiato. Persino i pensieri che potrebbero essere molto utili per la pratica compositiva del cinema, come quelli sviluppati nel capitolo sulla drammaturgia, possono tanto poco essere realizzati oggi, quanto un tempo a Hollywood. È sorprendente che il nuovo cinema di tutti i paesi consideri appena i problemi connessi con l'uso della musica. Spero un giorno di poter apportare un contributo a questa problematica, insieme ad Alexander Kluge (MF, p. 140).

A parte l'ultima annotazione, che lascia intendere la volontà di Adorno di continuare a occuparsi di questo tema, va sottolineato come proprio tra gli anni Sessanta e Settanta, in piena neoavanguardia, si è tentata una collaborazione tra cinema e musica sperimentale, in particolare musica elettronica.

Di questo dà conto Roberto Calabretto in un saggio dedicato al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica che si è svolto a Firenze dal 9 al 14 giugno 1968 (Calabretto 2015), organizzato da Pietro Grossi. In quell'occasione, soprattutto grazie agli interventi di Evgenij Murzin (Studio sperimentale di musica elettronica di Mosca) e Paolo Ketoff, è emerso il carattere estremamente produttivo e, per così dire, adorniano delle possibili relazioni tra film e musica sperimentale. Si tratta di un rapporto che parte probabilmente dall'interesse dei compositori nei confronti della tecnica cinematografica (come dimostra anche il cortometraggio di Kagel) e che, negli anni Sessanta, trova spazio soprattutto nelle scuole dell'Est Europa. Tuttavia, l'eco di quella forma di collaborazione giunge anche in Italia. Calabretto richiama, ad esempio, la posizione del compositore Vittorio Gelmetti (autore della colonna sonora de *Il deserto rosso* di Antonioni del 1964), secondo il quale il lavoro di montaggio che si faceva, negli anni Sessanta, durante le fasi di realizzazione di opere di musica concreta ed elettronica aveva molto a che fare con il montaggio filmico. Tale consonanza

tecnico-pratica, secondo il compositore si presentava come un'ottima premessa per una collaborazione produttiva.

Dello stesso avviso è anche Luciano Berio, il quale, oltre ad aver lavorato con Antonioni per *Chung Kuo Cina* (1972) e aver ideato e realizzato lo straordinario ciclo televisivo dal titolo *C'è musica&musica* (febbraio 1972), sosteneva con convinzione la pratica compositiva in ambito cinematografico, senza però istituire tra musica e film una relazione di subordinazione e subalternità della prima al secondo. La musica, resasi autonoma e avendo dismesso i panni dell'arte applicata, si presenta allora come un elemento strutturale che contribuisce alla realizzazione dell'unità formale del film, un'*unità formale* nella quale suoni e immagini stabiliscono una continuità semantica ed estetica.

Questo tipo di sperimentazioni, i casi di riuscita e felice combinazione tra musica sperimentale e cinema non sono forse così tanti. Ci sono, tuttavia, delle eccezioni significative: *Mozart Rondo* (1949), *Hot House* (1949) e *Celery Stalks at Midnight* (1951) dei Fratelli John e James Whitney, la sonorizzazione dal vivo di Sylvano Bussotti del/nel suo film *Rara* (1967-69), l'Andrej Tarkovskij di *Solaris* (1972)³, i lavori di Antonioni che hanno visto coinvolti Berio, Gelmetti o Fusco, *Synchromy* (1971) di Norman McLaren. Questo ci riporta al tema più generale che attiene al grado di ricezione delle arti sperimentali e a quanto il cinema, in gran parte orientato verso un consumo generalizzato, possa essere in grado di trovare un equilibrio tra originalità e diffusione, tra qualità reale e successo di pubblico. Non è facile articolare una risposta. Probabilmente è più funzionale formulare una domanda, riprendendo una considerazione di Luigi Rognoni, relativa alla prima musica elettroacustica. Il cinema sperimentale, così come la musica d'avanguardia, non considerando adeguatamente il proprio rapporto con il pubblico, rischia forse di muoversi in "un vicolo cieco, perduta nelle astrazioni del calcolo matematico, [...] solo preoccupata di raggiungere costruzioni sbalorditive ed assurde, vuote di quel contenuto 'emotivo' [...] che aveva giustificato e rese valide le opere dei suoi più diretti predecessori" (Rognoni 1966, p. 23)?

Resta tuttavia il problema dell'attualità delle analisi e delle proposte contenute in *MF*. Tale attualità era legata all'esatta radiografia del rapporto tra cinema e industria culturale, tra produzioni cinematografiche e commercializzazione, tra confezionamento del film (anche sotto il profilo musicale) e reazioni del pubblico. In particolare, la musica per film, secondo Adorno e Eisler, do-

³ In questa pellicola, Tarkovskij utilizza il corale di J.S. Bach "Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ" (BWV 639), realizzato al sintetizzatore da Édouard Artemiev.

vrebbe rispondere all'esigenza più importante, vale a dire "che venga spezzato l'automatismo dell'associazione, che attira in una sequenza quella musica che cade di volta in volta sotto la stessa rubrica ed è già familiare: lo schema: 'e ora un po' di musica'" (MF, p. 132).

Quest'ultima, come molte riflessioni contenute nel volume, sono di grande aiuto per dipanare i nodi principali del rapporto tra composizione musicale, film, industria cinematografica e pubblico, ma che, secondo alcuni detrattori del saggio, "nessun filmologo – oggi – si sentirebbe di avallare". Come sostiene ad esempio Sergio Miceli, "calati loro malgrado nel tessuto della *Zivilisation* americana e venuti a contatto col cinema sotto specie hollywoodiana, che di quel tessuto era forse l'espressione più brutale, ne colgono la sola lezione sociale negando a priori al cinema qualsiasi potenzialità artistica" (Miceli 2000, p. 16).

Non credo affatto, invece, che Adorno e Eisler neghino le potenzialità artistiche al cinema. Tentano, semmai, di indicare a quali condizioni esse possono esprimersi, anche in presenza di una componente musicale radicale, perché quella presenza avrebbe dimostrato la capacità del cinema di giungere a un elevato grado di autocoscienza, liberandosi, così, dai limiti imposti dall'industria culturale, possibilità che, come nel caso della musica jazz e di altri generi, si è presentata, nel tempo, sotto varie forme.

Adorno e Eisler danno l'impressione di sperare in una svolta positiva degli sviluppi del cinema e, più in generale, del rapporto tra arte e tecnica. Sviluppi di questa natura appaiono più a portata di mano realizzando una nuova alleanza tra costruzione filmica e accompagnamento musicale, volta alla correzione di due tipi di difetti: le imperfezioni tecniche in senso lato (tutto ciò che nella musica per film contrasta con lo spirito del progresso tecnico) e le fonti di errore propriamente sociali ed economiche (il rispetto per il mercato, l'inconscia volontà di conformismo, ecc.). Rispetto alla situazione a loro contemporanea, Adorno e Eisler auspicano una ricollocazione della musica nei confronti del cinema, così che la prima possa, al contempo, avvicinarsi e allontanarsi dal secondo.

Avvicinata: non venendo offerta come stimolo meramente aggiuntivo, [...] quasi come una ulteriore portata del pranzo, una ulteriore attrattiva, ma in ogni momento centrando la cosa stessa e condeterminandola. Allontanata: non limitandosi a raddoppiare automaticamente, in particolare non diminuendo la distanza fra immagine e spettatore per mezzo della *Stimmung*, ma [...] accentuando la mediatezza e l'estraneità dell'azione fotografata e della parola fotografata e impedendo la confusione tra riproduzione e realtà (MF, p. 129).

È questo uno dei passaggi più interessanti, dal punto di vista della sua efficacia nel tempo presente, unitamente all'idea (quanto mai utopica) per la quale la grande industria dovrebbe avere il coraggio di correre rischi, proponendo film nei quali sia presente una musica “magistralmente composta e drammaturgicamente strutturata, senza la riserva mentale del puro e semplice sperimentare in pro di intellettuali [...]” (MF, p. 130). Quel che resta da chiedersi è se ciò sia avvenuto o potrà mai avvenire.

Bibliografia

Adorno, Th.W.

- 1938 *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, a. VII, n. 3, pp. 321-33 (poi in *Dissonanzen*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970 ss., Bd. 14); tr. it. *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1990.
- 1941 *On Popular Music*, in “Studies in Philosophy and Social Science”, ix, 1, pp. 17-48 (poi in *Nachgelassenen Schriften Abteilung I*, Bd. 3)
- 1947 *Composing for the Films*, Oxford University Press, New York; tr. it. *La musica per film* (= MF), Newton Compton, Roma 1975.
- 1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, Amsterdam (poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 3); tr. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2008.
- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tübingen (poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 12); tr. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- 1963 *Über die musikalische Verwendung des Radios*, in *Der Getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. (poi in *Gesammelte Schriften*, Bd. 15); tr. it. *Impiego musicale della radio*, in *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Einaudi, Torino 1975, pp. 241-279.
- 1966 *Transparencies on Film*, in “Die Zeit”, 18 novembre; poi in “New German Critique”, n. 24-25, Special Double Issue on New German Cinema (autumn 1981-winter 1982), pp. 199-205; tr. it. *Cinema in trasparenza*, in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano 2011, pp. 127-134.

Bick, S.

2010 *The Politics of Collaboration: Composing for the Films and Its Publication History*, in "German Studies Review", vol. 33, n. 1 (February), pp. 141-162.

Calabretto, R.

2015 *La musica per film al Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica di Firenze del 1968: alcuni segnali provenienti dall'Est*, in "Musica/Tecnologia", n. 8-9, pp. 157-180.

Heile, B.

2006 *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge, London.

Leslie, E.

2005 *Adorno, Benjamin, Brecht and Film*, in M. Wayne (a cura di), *Understanding Film: Marxist Perspectives*, Pluto Press, London-Ann Arbor (MI), pp. 34-57.

Levin, Th.Y.

1984 *The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound*, in "Screen", vol. 25, n. 3 (May-June), pp. 55-68.

1990 *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, in "October", vol. 55 (Winter), pp. 23-47.

Miceli, S.

2000 *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano.

Porcarelli, F.

1976 *A proposito di Adorno-Eisler: appunti per una filosofia del cinema*, in "Il cannocchiale", n.s., a. I, n. 1/3 (gennaio-dicembre), pp. 145-153.

Rognoni, L.

1966 *La musica "elettronica" e il problema della tecnica*, in *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari.

Rosen, Ph.

1980 *Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for*

the Films, in "Yale French Studies", n. 60 *Cinema/Sound*, pp. 157-182.

Schönberg, A.

1926 *Vorwort zu den "Drei Satiren"*, Universal Edition, Wien-New York.

Stegmann, V.

2005 *Frauenschicksale: A DEFA Film Viewed in Light of Brecht's Critique of the Opera and Eisler/Adorno's Theory of Film Music*, in "German Studies Review, vol. 28, n. 3 (October), pp. 481-500.