



TRANS 18 (2014)

DOSSIER: VOCAL PERFORMANCE: NEW PERSPECTIVES IN THE STUDY OF VOCAL MUSIC

La “mélodie de l’esprit” dei *Frères corses* come “voce acusmatica”. Musica e effetto dal *mélodrame* al cinema

Emilio Sala (Università degli Studi di Milano)

<p>Resumen</p> <p>Anche se nel famoso libro di Peter Brooks (<i>The Melodramatic Imagination</i>, New Haven, CT: Yale University Press, 1976; ristampato nel 1995) si parla solo di passaggio e in modo alquanto impreciso di musica, sono numerosi gli studi musicologici che negli ultimi vent’anni si sono ad esso richiamati per attirare l’attenzione sull’importanza del <i>mélodrame</i> nel teatro (musicale e non) ottocentesco. Il mio articolo, all’interno di questo quadro, cercherà di esaminare la presenza della musica di scena nel <i>mélodrame</i> come una voce spesso invisibile, ma drammaturgicamente e narrativamente attiva. Il caso di studio prescelto riguarda un <i>mélodrame</i> francese (<i>Les frères corses</i>, 1850) che ebbe un enorme successo sulle scene anglosassoni e la cui “ghost melody” può essere considerata una tipica voce “melodrammatica”.</p>	<p>Abstract</p> <p>Peter Brooks in his famous book <i>The Melodramatic Imagination</i> (1976, reprinted in 1995) refers to music in a vague way. However, in the last twenty years have appeared numerous musicological studies about this topic, which indicate the importance of melodrama in the nineteenth century theater (not only musical). Within this framework, this article surveys the presence of melodrama’s incidental music as a voice often invisible, but dramaturgically and narratively active. The case study regards a French melodrama (<i>Les frères corses</i>, 1850) which was a huge success in the Anglo-Saxon stages and whose “ghost melody” can be considered a typical melodramatic voice.</p>
<p>Palabras clave</p> <p>voce dissociata, <i>mélodrame</i>, musica del pre-cinema</p>	<p>Keywords</p> <p>Dissociated voice, melodrama, proto-film music</p>
<p>Fecha de recepción: octubre 2013 Fecha de aceptación: mayo 2013 Fecha de publicación: octubre 2014</p>	<p>Received: October 2013 Acceptance Date: May 2013 Release Date: October 2014</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La “*mélodie de l’esprit*” dei *Frères corses* come “voce acusmatica”. Musica e effetto dal *mélodrame* al cinema

Emilio Sala (Università degli Studi di Milano)

Gli studi sulla “voce” (le virgolette sono d’obbligo visto il carattere sfaccettato del termine) hanno avuto un tale sviluppo negli ultimi trent’anni che sarebbe impossibile tentare di tracciarne anche solo per sommi capi lo stato dell’arte. Nelle pagine che seguono terrò presenti soprattutto tre tendenze critiche che verranno applicate a un caso di studio specifico. Esse sono: (1) la voce come “istanza narrativa” nel quadro teorico e analitico proposto da Gérard Genette (1980 [1972]); (2) la voce come “oggetto pulsionale” nella prospettiva lacaniana delineata soprattutto da Michel Poizat (1992 [1986]); (3) la voce come “dissociated voice” nell’ottica di Steve Connor (2000). Naturalmente questi riferimenti riguardano un’impostazione metodologica di tipo trasversale e generale che nel mio lavoro verrà drasticamente ristretta all’ambito della drammaturgia musicale ottocentesca e in particolare dell’Ottocento francese, un secolo in cui sembra emergere una vera e propria estetica della voce alienata dal corpo. Ne parla tra l’altro Serge Zenkine che utilizza, proprio come Connor, il concetto di “ventriloquia” in senso allargato, per designare “un certain art de produire des voix *déplacées*” (Zenkine 2001: 358).

Il caso di studio che prenderò in esame è quello di *Les frères corses*, un “drame fantastique” tratto dall’omonimo romanzo di Alexandre Dumas *père*, rappresentato al Théâtre-Historique di Parigi il 10 luglio 1850 e riconducibile per molti versi alla tradizione del *mélodrame* popolare. L’uso massiccio della musica come mezzo drammatico ha indotto vari studiosi a considerare il “melodrama as proto-film music”. Come ha sottolineato Jacqueline Waeber,

When dealing with the history of film music, scholars rarely miss an opportunity to remind us that the musical practices of nineteenth-century opera and melodrama were already ‘cinematic’, and thus impacted on the development of film music (Waeber 2011: 217).

In questo contesto – quello del *mélodrame* come archeologia del cinema – vorrei citare un altro lavoro fondativo che si è occupato a fondo di voce acusmatica e di discordanza tra voce e corpo: *La voix au cinéma* di Michel Chion (1999 [1982]).

La musica di Alphonse Varney per *Les frères corses*

Affrontare il *mélodrame* dal punto di vista della musica potrebbe apparire un azzardo o una forzatura: nella prima edizione di *Les frères corses* (Grangé e Montepin 1850), il nome dell’autore delle musiche di scena non è neppure citato. Alphonse Varney (1811-1879) – questo è il suo nome – compose varie musiche di scena per i drammi rappresentati al Théâtre-Historique della cui orchestra era direttore. Tra l’altro a lui si devono le musiche per il *Chevalier de Maison-Rouge* che Verdi vide a Parigi nel 1847 e che ho analizzato in un recente studio (Sala 2013). Purtroppo, come spesso succede in questi casi (le musiche di scena ottocentesche, strettamente legate alla performance, sono sopravvissute soltanto in minima parte), della partitura originale composta da Varney ci resta – a quanto ne so – un solo pezzo, la “mélodie de l’esprit”, che venne pubblicata in una riduzione per pianoforte e che esamineremo tra non molto (e che, per dirla in termini cinematografici, è un po’ il “main theme” dello spettacolo). Ma per quanto di natura effimera e incollata alla performance la musica di Varney è essenziale per il raggiungimento dell’effetto drammatico e credo che sarebbe assai improbabile capire davvero *Les frères invisibles* senza ricorrere ad essa. Per dirla con Michael Pisani,

At time when the study of nineteenth-century theatre largely meant drama as literature, the role of music could be marginalized, even ignored. This no longer the case now that drama is more often analyzed as a theatrical process, and the “mechanics” of production, including music, loom as important as dialogue, acting style, and scenic design (Pisani 2004: 70).

Come si diceva, *Les frères corses* sono un adattamento teatrale dell’omonimo romanzo che Dumas *père* pubblicò nel 1844. Nonostante il soggetto sia piuttosto noto, vale la pena riassumerlo brevemente. Louis e Lucien (ribattezzato Fabien nella *pièce*) de Franchi sono due fratelli gemelli legati da un rapporto profondissimo e per certi versi morboso. Nonostante il loro carattere opposto (Louis, melanconico e studioso, “partisan des réformes françaises”, si è recato a Parigi per diventare avvocato, mentre Lucien/Fabien, fiero e tradizionalista, è rimasto con la madre vedova, Savilia de Franchi, in Corsica), i due fratelli comunicano fra loro a distanza in modo telepatico. Come racconta lo stesso Lucien, lui e Louis nacquero gemelli siamesi e

il a fallu un coup de scalpel pour nous séparer; ce qui fait que, tout éloignés que nous sommes maintenant, nous avons toujours un même corps, de sorte que l'impression, soit physique, soit morale, que l'un de nous éprouve a son contrecoup sur l'autre (Dumas père 2007 [1844]: 59).¹

L'adattamento teatrale di cui ci occupiamo è diviso in tre atti. Il primo si svolge in Corsica e incomincia musicalmente: Maria (una domestica) "chante au filet" una canzone corsa che il testo segnala come un "air nouveau de M. Varney" e che crea la *couleur locale* in cui si svolgerà tutto l'atto.² La scena culminante è quella finale in cui, dopo vari preavvisi, il fantasma di Louis appare a Fabien:

FABIEN (*Il reste en chemise et s'assied à la table à droite, écrivant*)

"Mon frère, mon cher Louis, si cette lettre te trouve vivant encore, écris-moi à l'instant même deux mots pour me rassurer... J'ai eu un avertissement terrible, écris-moi! écris-moi!..."

(*Il plie sa lettre et la cache, en même temps paraît Louis de Franchi, en chemise comme son frère, mais avec une tache de sang à la poitrine*)

LOUIS (*poussant un soupir*) Ah!

FABIEN (*se retournant*) Mon frère... mort!

SAVILIA (*apparaissant sur le seuil de la porte, à gauche*) Qui a dit mort?...

LOUIS (*le doigt sur sa bouche et à Fabien*) Silence! Regarde!

(*Il marche à reculons, passe à travers la muraille et disparaît; au même moment la toile du fond se lève, on voit une clairière de la forêt de Fontainebleau; d'un côté est un jeune homme qui essuie son épée et de l'autre Louis de Franchi, couché entre deux témoins qui lui portent secours*) (Grangé e Montépin 1850: 11).³

Anche se il testo non fa la minima menzione alla musica, è chiaro che questa scena è impensabile senza l'accompagnamento dell'orchestra: è qui che compare per la prima volta la "mélodie de l'esprit". Essa è la "voce" di Louis che comunica (comunicazione telepatica) a Fabien di essere stato ucciso in duello.

Il secondo atto si apre con un sorprendente *flash-back*. Questo salto temporale all'indietro coincide con un cambio radicale di spazio e di atmosfera. Il sipario si apre mostrando "la galerie entre le foyer et les loges" dell'Opéra durante "une nuit du bal masqué" (ancora una volta l'atto incomincia musicalmente: "Pendant tout le tableau on entend jouer au fond les quadrilles du bal"). Ci spostiamo insomma dalla Corsica a Parigi (siamo nel bel mezzo del tipico carnevale parigino) e

¹ Queste parole di Lucien si ritrovano quasi identiche nella *pièce* (atto I, scena 8).

² Atto I, scena 1.

³ Atto I, scena 17.

ripercorriamo lo stesso arco cronologico del primo atto ma seguendo la vita di Louis. Questo salto all’indietro è un tipo di procedimento che Genette chiamerebbe “analessi omodiegetica interna”, perché il suo campo temporale coincide perfettamente con quello del racconto primo (Genette 1980 [1972]: 51). L’atto si concluderà infatti nello stesso punto del primo (e in modo speculare ad esso), con la morte in duello di Louis: quella di Fabien non era dunque stata una mera allucinazione. Ora ne siamo certi: Louis è stato veramente ucciso in un duello. Se nel finale del primo atto avevamo Fabien nella sua camera sul davanti e Louis colpito a morte, a mo’ di “visione”, in fondo alla scena, adesso le posizioni si invertono: Fabien e Servilia sono i fantasmi che appaiono sul fondo, mentre Louis morente è davanti ai nostri occhi. Quando i due testimoni si avvicinano a Louis disteso a terra e ormai agonizzante per chiedergli se volesse lasciare qualche messaggio per la sua famiglia, egli risponde:

LOUIS C’est inutile; elle saura tout.

MONTGIRON Quand?

LOUIS Ce soir!

MONTGIRON Et qui le lui apprendra?

LOUIS Moi!

(Il retombe évanoui. Étonnement général. Pendant ces derniers mots, le fond du théâtre s’est ouvert lentement. On voit la chambre du premier acte, l’horloge marquant neuf heures dix minutes; madame de Franchi sur le seuil, et Fabien regardant dans la position exacte qu’ils occupaient tous deux)

FABIEN *(à sa mère qu’il fait mettre à genoux)* Priez pour Louis, ma mère, moi je vais le venger!

(Le rideau baisse) (Grangé e Montépin 1850: 21)

Il terzo atto è quello della vendetta. Ma è interessante notare che, come i due precedenti, anch’esso si apre musicalmente, con una canzone che un boscaiolo intona mentre lavora nel bosco di Fontainebleau (il modello è la canzone del becchino nell’ultimo atto dell’*Amleto* shakespeariano).⁴ Ci troviamo infatti nello stesso luogo in cui è stato ucciso Louis e in cui Fabien ucciderà Château-Renaud (questo è il nome dell’assassino del fratello). Anche l’ultimo atto finisce con un *tableau* visionario. Dopo che Fabien ha compiuto la sua vendetta, e il corpo di Château-Renaud giace nello stesso luogo in cui era giaciuto quello di Louis, assistiamo all’ultimo contatto telepatico tra i due fratelli.

⁴ Non è un caso che l’*Hamlet* di Shakespeare venne adattato per la scena del Théâtre-Historique il 15 dicembre 1847.

FABIEN (*s'éloignant*) Ma mère, je vous ai tenu parole! Louis! Louis!... Je puis le pleurer maintenant!
(*Il fond en larmes dans les bras d'Alfred*)

SCÈNE VIII

LES MÊMES, LOUIS

LOUIS (*apparaissant et posant sa main sur l'épaule de Fabien*) Eh! pourquoi me pleurer, frère? Est-ce que nous ne nous reverrons pas là haut?

(*Le rideau baisse*) (Grangé e Montépin 1850: 26)

Credo che sia bastato questo breve resoconto a far emergere l'importanza della drammaturgia del "doppio" o dell'identità sdoppiata in questo "drame fantastique". La presenza della voce alienata è un dato paranormale ma anche psicologico. Basti pensare alle voci disincarnate che caratterizzano le "scene di pazzia" operistiche. La nostra strada principale va dal *mélodrame* al cinema, ma non può non passare attraverso l'opera italiana (soprattutto attraverso le scene di pazzia belliniane e donizettiane). Prendiamo le entrate di Imogene, Lucia ed Elvira nelle seguenti opere: *Il pirata* di Bellini (1827), *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (1835) e *I puritani* di Bellini (1835).

The melody in F minor played by the *cor anglais* cues Imogene's entrance and serves as an "aria without words", according to Friedrich Lippmann's description,⁵ but corresponds to a mysterious voice that Imogene translates in a pantomime, during which "she comes forward with slow steps, looking around in bewilderment; it seems she is searching for something in the sky above", and so on.⁶ A voiceless body hearing a disembodied voice. Lucia, too, appears in pursuit of a voice [a mysterious sound played by the flute solo]: "Il dolce suono / mi colpì di sua voce!"... And Elvira in *I puritani*, too, sings: "Qui la voce sua soave" ... [Her scena and aria begins with a acousmatic melody] sung off stage: "Ah, rendetemi la speme / o lasciatemi morir!" From the wings these words anticipate their refrain-like recurrence throughout the cantabile: Elvira's voice pursues another voice (Sala 1994: 29).

Tornando a *Les frères corses*, i due fratelli, visceralmente uniti eppure così diversi (quasi antagonisti), venivano interpretati dallo stesso attore (a Parigi: Charles Fechter). Dunque avevano – letteralmente – *la stessa voce*. Il testo pubblicato della *pièce* riporta a questo proposito una interessante "Note des auteurs":

⁵ Adamo e Lippmann (1981: 400).

⁶ Questa didascalia non compare nel libretto di Felice Romani bensì nella partitura autografa di Bellini.

L’acteur chargé, en province, des deux rôles de Fabien et de Louis devra s’efforcer de donner au rôle de Fabien un caractère d’âpreté sauvage et à celui de Louis une teinte mélancolique; double physionomie que M. Fechter a su imprimer à ces rôles avec tant de bonheur (Grangé e Montépin 1850: 26).

L’effetto che l’attore deve ricercare insomma è quello della “double physionomie”, ossia della *diversità nell’identità*. Pur opposti fra loro per carattere e per scelte culturali (tanto “civilizzato” Louis quanto “selvaggio” Fabien), i due fratelli (che erano nati gemelli siamesi) si attraggono irresistibilmente. Nel corso dell’azione il fluido magnetico che li unisce è espresso musicalmente attraverso la “mélodie de l’esprit”. Quest’ultima è una sorta di sonorizzazione della famosa e tipicamente “melodrammatica” *voix du sang*.

Dalla “mélodie de l’esprit” alla “ghost melody”

Les frères corses ebbero l’onore di una bella recensione di Gérard de Nerval che apparve sul quotidiano *La Presse* il 12 agosto 1850 e che incomincia opponendo radicalmente il *merveilleux* tradizionale e il moderno *fantastique* (a cui *Les frères corses* appartengono): “Jamais le drame fantastique n’avait encore été traité en France de la façon selon laquelle l’entendent les allemands. – Nous confondons presque toujours le fantastique avec le merveilleux”. Nerval rievoca in modo assai efficace l’effetto del *tableau* finale del primo atto. Fabien ha appena finito di scrivere la sua lettera al fratello che il fantasma di Louis gli appare:

Alors on voit monter jusqu’au plafond une brume épaisse, qui bientôt s’éclaircit et laisse voir des formes indecises; – elle se fond bientôt comme les brouillards sous les rayons du jour, et l’on aperçoit au fond du théâtre un carrefour de la forêt de Fontainebleau. La neige couvre les rochers et poudre les arbres. Une longue avenue, où les troncs des tilleuls jettent d’informes silhouettes sur le tapis blanc de la neige de la terre, se perd au fond de l’horizon. Deux hommes immobiles sont debout d’un côté; de l’autre, un homme soutient dans ses bras un autre jeune homme, frappé à mort. – C’est un duel et la victime est Louis de Franchi. La toile baisse sur ce tableau (Nerval 1850).

Anche la ripresa *speculare* di questa stessa scena alla fine del secondo atto è ben commentata da Nerval che non manca di metterne in evidenza tutta la novità:

La décoration qui termine le premier acte reparaît ici mais tournée dans le sens inverse et l'on entrevoit au fond la chambre même de la maison, où Fabien voit à travers une hallucination providentielle les causes et la catastrophe du duel de son frère. Rien n'est plus satisfaisant et plus neuf au théâtre que cet intermède mystique où, comme Hamlet, Fabien regarde *par les yeux de l'âme* (Nerval 1850).

Non solo gli occhi, ma anche le *orecchie dell'anima*, perché in queste due scene parallele si sente appunto la “mélodie de l'esprit” che verrà poi ripresa anche alla fine del dramma. Il fatto che Nerval non nomini mai la musica nella sua recensione ci riporta al carattere effimero di quest'ultima nell'ambito del *mélodrame*. Come si legge in un articolo apparso nel 1834, che anticipa un luogo comune critico diffusissimo negli scritti sulla musica per film, “Depuis plus de trente ans que la musique de mélodrame est connue en France, elle a été entendue tous les jours, mais elle a été très peu écoutée” (Anon. 1834). Per lo studioso di oggi la musica dei *mélodrames* è un “oggetto perduto” che va innanzitutto *ricostruito*.

Nonostante l'apprezzamento di Nerval, *Les frères corses* ottennero più un *succès d'estime* che non un *succès fou*, ma è assai significativo che la “mélodie de l'esprit” composta da Alphonse Varney venne pubblicata a Parigi in una riduzione per pianoforte (Varney 1850).⁷ La trascriviamo per intero all'Appendice 1. Prima di esaminarla, però, vale la pena di metterne in evidenza la grande diffusione. *Les frères corses* infatti, come spesso accadeva ai *mélodrames* francesi, varcarono ben presto la Manica e l'oceano riscuotendo un enorme successo nel mondo anglosassone. A Londra, *The Corsican Brothers* vennero rappresentati il 24 febbraio 1852 al Princess' Theatre in un adattamento di Dion Boucicault con Charles Kean nel ruolo dei due gemelli. A New York, lo stesso dramma andò in scena il 21 aprile 1852 al Bowery Theatre con Edward Eddy. È interessante notare che in una recensione apparsa pochi giorni dopo la *première* londinese si fa riferimento alla musica che accompagna l'apparizione di Louis alla fine del primo atto:

Nothing can exceed the art with which this is managed; with ghostly terror, heightened by low tremolos of the violins, and the dim light upon the stage, the audience, breath-suspended, watches the slow apparition, and the vision of the duel which succeeds: a scenic effect more real and terrible than anything I remember (Lewes 1852 citato in Smith 1976, 143).

L'effetto sonoro del tremolo in *pianissimo* dei violini è inscindibile dall'effetto visivo dell'abbassamento delle luci “upon the stage” ed entrambi, musica e luci, sono fondamentali per

⁷ Un esemplare di questo raro opuscolo è conservato a Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, A. 48935 (Fonds du Conservatoire).

creare the “scenic effect” di questo *tableau*. Ora, credo che sia importantissimo sottolineare un fatto che finora non è stato mai preso nella dovuta considerazione, e cioè che la musica utilizzata a Londra per questa scena è la stessa “mélodie de l’esprit” che Alphonse Varney aveva composto per la *mise en scène* parigina.

David Mayer ha per primo attirato l’attenzione sulla “ghost melody” dei *Corsican Brothers* ma l’ha attribuita erroneamente al “musical director” del Princess’ Theatre, Richard Hugues (Mayer 1976: 120). Il suo articolo resta comunque molto importante per due ragioni: la prima è che egli ha trascritto la linea melodica della “ghost melody” (il che ci consente di affermare con certezza che, nonostante il cambio di metro, da 2/4 a 4/4, si tratta proprio della “mélodie de l’esprit” di Varney), la seconda è che nel suo lavoro viene documentata la persistenza di questo brano anche nelle riprese successive del dramma: la “ghost melody” farà parte delle musiche di scena dei *Corsican Brothers* fino agli anni ’20 del XX secolo.⁸ Non ci stupiamo allora che ad essa faccia ancora riferimento Norman O’Neill (1875-1934) nel suo interessante *Music to Stage Plays* del 1911.

The music to the latter [*The Corsican Brothers*] has become almost traditional with the pit and gallery, and I have heard them sing the famous ghost theme with the orchestra. This is not a great melody, and has no particular musical value, but it certainly fits the situation. You will no doubt remember the ghost of one brother appears to another. The lights go down, the music starts in true melodramatic fashion, but still it holds the audience (O’Neill 1945 [1911]: 128).

Se consideriamo il *mélodrame* (compresa la sua musica) come uno dei fattori che sta alla base della “modern popular culture”, credo che sia imprescindibile affrontarlo come un fenomeno in gran parte internazionale e dunque con un approccio di tipo interculturale. La popolarizzazione della “ghost melody” è a questo proposito rivelatrice, ma non è l’unico caso. Per esempio nella versione inglese della *Pie voleuse*, uno dei più fortunati *mélodrames* francesi (Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 29 aprile 1815), dal cui soggetto Rossini avrebbe tratto *La gazza ladra* (1817), viene conservato un brano musicale che Alexandre Piccini aveva composto per la scena culminante della *pièce* (quella in cui Annette, innocente perseguitata, viene condotta al patibolo).⁹ Questa marcia funebre fu eseguita nella stessa scena anche a Londra, dove il “melo-drama” venne rappresentato,

⁸ Come documentato da David Mayer, sia la produzione di Charles Fechter (lo stesso attore che aveva interpretato i ruoli di Fabien e Louis a Parigi) del 1866, sia quella di Henry Irving del 1880 conservano la “ghost melody” originale nelle musiche di scena dei loro nuovi allestimenti.

⁹ Ho analizzato la musica di Alexandre Piccini per *La pie voleuse* in Sala (1995).

col titolo *The Magpie or the Maid?*, al Covent Garden il 15 settembre 1815. Le musiche per la versione inglese si devono a Henry Bishop (“director of the music to the Theatre Royal Covent Garden”) e vennero pure pubblicate in una riduzione per pianoforte, ma non è un caso che sul frontespizio di tale edizione si legga: “The whole of the music, with the exception of one air, composed and arranged for the pianoforte by Sir Henry R. Bishop” (1815). All’interno dello spartito, nel luogo corrispondente, tale marcia funebre (l’unico “air” non composto da Bishop) è indicato correttamente come di A. Piccini (Bishop 1816: 23).

Tornando a *The Corsican Brothers*, va detto che la “ghost melody” venne pubblicata anche a Londra, in un’edizione illustrata nel cui frontespizio è riprodotto il famoso *tableau* che chiude il primo atto della *pièce* (Stoepel 1852). Si tratta di un *tableau* così strettamente e indissolubilmente legato al brano musicale di Alphonse Varney che vale la pena riprodurre l’immagine contenuta nel frontespizio di questa edizione all’Appendice 2. Se si crede a quanto indicato nel frontespizio di questa edizione (O’Neil 1945 [1911]: 128), le musiche per *The Corsican Brothers* non vennero approntate (come suggerito da David Mayer) da Robert Hughes, bensì da Robert Stoepel (1821-1887), un compositore che aveva tra l’altro lavorato al Théâtre-Historique di Parigi, dove aveva collaborato – proprio con Varney e Sylvain Mangeant – alla realizzazione delle musiche di scena del *Monte-Cristo* di Alexandre Dumas *père* (1848).¹⁰ Non è improbabile che Stoepel abbia avuto un ruolo importante nella introduzione della “ghost melody” a Londra.

Dobbiamo ora cercare di rimettere insieme ciò che abbiamo considerato separatamente (ricomporre la sinestesia): la musica dell’Appendice 1 e l’immagine dell’Appendice 2. Osservando con attenzione quest’ultima, è evidente che si tratta della prima apparizione del fantasma di Louis alla fine del primo atto. Louis sale dal sottopalco attraverso la “Corsican trap” (come venne chiamata), sospira e tocca la spalla del fratello che ha appena finito di scrivere la sua lettera. Fabien si volta ed esclama: “Mon frère... mort!”. In questo momento entra anche Savilia (la vedova madre dei due fratelli) e il fantasma di Louis mormora due parole al fratello (accompagnandole con un gesto): “Silence! Regarde!”. David Mayer commenta la scena così:

Fabien is startled by the ghost who then gestures toward the upstage wall and abruptly vanishes down another trap. The wall, a gauze, becomes transparent to reveal a tableau of Louis’ death in Forest of Fontainebleau. The curtain slowly falls (Mayer 1976: 120).

¹⁰ La *première* del *Monte-Cristo*, che Alexandre Dumas *père* adattò per la scena dividendolo in due serate con la collaborazione di Auguste Maquet, ebbe luogo al Théâtre-Historique di Parigi nei giorni 3 e 4 febbraio 1848. Ho analizzato le musiche di scena per questa *pièce* in Sala (2013).

La musica accompagna dunque il *tableau*-visione che si svolge dietro un tulle (“a gauze”) reso trasparente dal cambio di illuminazione. La “ghost melody” è la *voce del silenzio* invocato da Louis e ciò che *fa vedere* il *tableau*. Come risulta nell’Appendice 1, la melodia è accompagnata da un “tremolo dolce” che crea un alone corrispondente al tulle dietro cui si volge la scena. Faccio riferimento alla prima esposizione del brano (quella in Do maggiore) perché la ripresa variata della melodia in Sol maggiore mi pare possa essere considerata (forse) quella che accompagnava l’ultimo *tableau*, alla fine del terzo atto. Dunque la melodia in do maggiore dovrebbe essere la versione della “ghost melody” così come si manifestava alla fine dei primi due atti. Si può anche stupirsi, con Norman O’Neill, che una melodia così priva di “musical value” abbia suscitato un così forte effetto drammatico, ma poiché essa “certainly fits the situation” bisogna chiedersi il perché.

Uno degli elementi fondamentali è l’associazione di una musica dolce e dal sapore “religioso” (in modo maggiore) a una scena terribile. Il tremolo che nella retorica melodrammatica si combina di norma a situazioni di tipo “agitato” è qui usato in un contesto agogico disteso e in *anticlimax*. Anche l’armonia di settima diminuita (battute 17-18), altro *topic* “melodrammatico”, che si inserisce come diversivo a mo’ di cadenza evitata, non ha nulla di “agitato” ma serve a creare un effetto di parentesi “misteriosa” prima della clausola finale. Michael Pisani, in un recente articolo, parla di tale effetto “misterioso” come di una sorta di “sweetness of memory” (Pisani 2012: 37). In questo importante lavoro, di cui sono venuto a conoscenza quando avevo ormai terminato il mio studio, si viene a sapere che la versione originale della “ghost melody” era in B major, la stessa inconsueta tonalità del motivo di reminiscenza della *Dame aux camélias* di Dumas *fils* (1852), composto da Édouard Montaubry per accompagnare la morte di Marguerite Gautier.¹¹

L’altro aspetto che va sottolineato è la cantabilità, quasi ascoltassimo una melodia concepita per essere intonata con un testo non verbalizzato o indicibile. Essa appare come un canto acusmatico e *senza parole*: non a caso attacca quando Louis (“le doigt sur sa bouche”) dice a Fabien di fare silenzio. Diventa una insomma una voce-oggetto nel senso di Poizat: The voice as object is thus constructed both as lost object and as first object of jouissance. It is thus not surprising that a quest for the object is set in motion, a search for lost phonic materiality, now dissolved behind signification (Poizat 1992 [1986]: 103).

Nel momento della separazione definitiva, i due fratelli sembrano *anche* ritrovarsi. Nella scena finale, quando Fabien può finalmente dare libero sfogo al suo dolore, il fantasma di Louis gli appare

¹¹ Ho analizzato le musiche di scena di Montaubry per *La dame aux camélias* di Dumas *fils* in Sala (2013). Non si dimentichi che il ruolo di Armand Duval venne creato a Parigi dallo stesso attore (Charles Fechter) che aveva interpretato quello dei due gemelli nei *Frères corses*.

per l'ultima volta e gli dice: "Eh! pourquoi me pleurer, frère? Est-ce que nous ne nous reverrons pas là haut?". Ed è a questo punto che risuona per l'ultima volta la "ghost melody".

The best way not to lose an object is to identify with it, to make oneself that object. To identify with the lost vocal object is to become loss oneself, [...] to *be* silence; in other words, to die (Poizat 1992 [1986]: 104).

Dalla scena allo schermo

Il classico studio di A. Nicholas Vardac (*Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*), pubblicato nel 1949, è stato stato sottoposto recentemente a varie critiche. La tesi di Vardac che il cinema debba essere considerato "as the ultimate aesthetic expression of a cycle of realistic-pictorial theatrical production which had been a part of the rebirth of the objective spirit in the middle of the eighteenth century" (Vardac 1987 [1949]: XVIII) appare oggi troppo teleologica e soprattutto confusa nel modo in cui utilizza il termine "realismo". Una interessante discussione di questo punto si trova nel libro *Melodrama and Modernity* di Ben Singer che sposta giustamente l'attenzione dal "pictorial realism" a quello che egli chiama "absorptive realism",

a mode of "illusionism" in which the spectator experiences a powerful sense of absorption in the diegesis. [...] Absorptive realism, which one might also call diegetic illusionism, is what typically has been regarded as the goal of effective commercial filmmaking. [...] Vardac argued that "pictorial realism" was the ultimate goal of stage melodrama. It is not clear, however, what he meant by this. [...] Given Vardac's argument that movies beat melodrama at its own game, and given the pervasive critical emphasis on cinema's absorptive powers, I am inclined to think Vardac's pictorial realism was essentially equivalent to absorptive realism (Singer 2001: 177).¹²

Resta comunque il fatto che, con tutte le precisazioni e le correzioni, l'approccio intertestuale e intermediale allo studio delle origini del cinema offre ancora tantissime possibilità di applicazione e sviluppo, e che anche la musica deve essere considerata un elemento fondamentale (e sottovalutato) in questo quadro storico e teorico.

Se riprendiamo l'immagine dell'Appendice 2 non possiamo infatti non associare la scena a una situazione cinematografica *ante litteram*. I personaggi sbigottiti e immersi nel buio sul davanti

¹² Per un'altra interessante critica del libro di Vardac, si veda Brewster e Jacobs (1997).

sono come degli spettatori cinematografici e il *tableau* che si svolge sul fondo (dietro al “theatrical gauze” illuminato) è come uno “schermo cinematografico”. La musica dell’Appendice 1 può essere allora interpretata come l’agente di un’illusione-immersione che è nello stesso tempo teatrale e cinematografica. Tornando all’articolo di Michael Pisani già citato, devo dire che concordo con lui quando sottolinea che la musica di scena per il teatro può essere considerata spesso come una “prehistory of film music” (Pisani 2012: 31). Per quanto riguarda *The Corsican Brothers*, Pisani suggerisce un parallelismo abbastanza suggestivo che vale la pena di essere citato.

The tremolo of the ghost melody increased dramatic tension and even raised the level of suspense. (For a recent analogy, think of the moment near the climax of Hitchcock’s *Vertigo*, while Scotty waits for the transformed Judy to appear as the dead Madeleine, and the strings played a hushed – *sul ponticello* – tremolo version of his longing motive. The sense of combined fear and anticipation is eerily similar) (Pisani 2012: 37).

Si potrebbe anche dire che il tremolo della “ghost melody” prefigura la tipica atmosfera che sarà della “voce” di strumenti elettronici quali il Theremin e le Ondes Martenot a cui il cinema attribuirà un campo semantico legato alla sfera dell’inconscio e del soprannaturale: “the Theremin’s and the Ondes Martenot’s qualities of portamento and vibrato and their timbral resemblance to the human voice were crucial for associating them with spectral, extraterrestrial and disturbing anthropomorphic presences in films” (Corbella e Windisch 2013: 65). Oltre a queste analogie di carattere “strutturale” si devono però tenere presenti anche percorsi genealogici di tipo storico, in cui si può documentare il rapporto di continuità tra ambito teatrale e ambito cinematografico partendo dal punto di vista musicale. Si prenda per esempio il film *The Corsican Brothers* (1898), uno dei “trick films” girato da George Albert Smith nello stile di Méliès.

One of the twin brothers returns home from shooting in the Corsican Mountains, and is visited by the ghost of the other twin. By special photographic contrivances the ghost appears quite transparent. After indicating that he has been killed by a sword thrust, and appealing for vengeance, he disappears. A “vision” then appears showing the fatal duel in the snow. To the Corsican’s amazement, the duel and the death of his brother are vividly depicted in the vision, and finally, overcome by his feelings, he falls to the floor just as their mother enters the room (Low e Manvell 1997 [1948]: 78).

Orbene, la scena della visione venne realizzata con le “special photographic contrivances” del mezzo cinematografico ma è altamente probabile che la musica utilizzata per accompagnarla fosse

proprio la “ghost melody” della tradizione teatrale.

La continuità tra l'*incidental music* per il *melodrama* e l'accompagnamento musicale per il cinema muto di tipo narrativo è infatti un elemento sul quale bisognerebbe riflettere più a fondo, in una prospettiva sia storica sia teorica. Anne Dhu Shapiro (McLucas) ha ricordato come l'attore James O'Neill, dopo aver rilanciato la grande voga teatrale di *Monte Cristo* nel 1883, abbia non a caso interpretato il ruolo di Edmund Dantes in un film muto di Adolphe Zukor nel 1912. E terminando il suo studio sottolinea come una certa continuità debba essere considerata anche per quello che riguarda l'accompagnamento musicale. Certo, la musica del film muto consiste in un flusso ininterrotto che manca nell'*incidental music* fortemente discontinua e localizzata del *melodrama*. Ma se pensiamo che “the same musicians who accompanied melodrama became the suppliers of music for the silent film, it is not surprising to find some of the same conventions with some of the same names – “hurry” and “agitato”, for example – in the cue sheets and piano books for films” (Dhu Shapiro 1991: 73). Ai brani musicali del tipo “hurry” o “agitato” dovremmo aggiungere naturalmente il “tremolo misterioso” della “ghost melody”. Anche Martin Marks mette in luce un caso simile – quello di Walter Cleveland Simon che dopo essere stato un esperto autore di *incidental music* per il teatro diventò un importante compositore di musica per film. Secondo Marks, la musica per film di Simon “reflected the practices of many anonymous theater musicians of his day and of earlier days, whose works do not happen to survive” (Marks 1991: 97). La stessa Gillian Anderson ha riportato varie testimonianze tratte da alcuni periodici statunitensi degli anni 1913-1915 dalle quali si evince “that many orchestras were still using the music they had used years before, for the spoken drama” (Anderson 2004: 179).

Senza cadere nell'ingenuità delle genealogie di tipo derivativo, credo importante sottolineare che se si passa dal *melodrama* alla pantomima (due ambiti notoriamente molto legati fra loro), e dunque dalla musica intermittente del primo a quella continua della seconda, troviamo intere partiture che, composte in prima istanza per una pantomima teatrale, sono state riadattate per il cinema. Due esempi in questo senso fondamentali sono *L'enfant prodigue* e *L'histoire d'un Pierrot*. Il primo caso riguarda una pantomima con le musiche di André Wormser (1890) che venne trasformata o ri-mediata in una versione cinematografica da Michel Carré nel 1907 (con lo stesso titolo e con le stesse musiche). Il secondo caso riguarda una pantomima con le musiche di Mario Costa (1893) la cui versione cinematografica venne realizzata allo stesso modo nel 1914 da Baldassarre Negroni. Questa transizione dalla pantomima al cinema è stata recentemente studiata da Carlo Piccardi in un articolo che resta fondamentale (Piccardi 2008-2009), ma gli studi che

affrontano in una chiave intermediale la drammaturgia musicale tra teatro e cinema sono ancora agli albori. Il mio articolo vuole essere un contributo a spingere la ricerca in questa direzione.

BIBLIOGRAFÍA

Adamo, Maria Rosario e Friedrich Lippmann. 1981. *Vincenzo Bellini*. Torino: ERI.

Anderson, Gillian. 2004. “Musical Missionaries: ‘Suitable’ Music in the Cinema, 1913-1915. *Civiltà musicale* 19(51-52): 172-189.

Anonimo. 1834. “De la musique de mélodrame”. *Le Ménestrel*, 19 gennaio.

Bishop, Henry. 1815. *The Magpie or the Maid?* London: Goulding, D’Almaine, Potter & Co.

Brewster, Ben e Lea Jacobs. 1997. *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press.

Chion, Michel. 1999 [1982]. *The Voice in Cinema*, trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Connor, Steve. 2000. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.

Corbella, Maurizio e Anna Katharina Windisch. 2013. “Sound Synthesis, Representation and Narrative Cinema in the Transition to Sound (1926-1935)”, *Cinémas*, Special Issue “Nouvelles Pistes sur le son. Histoires, technologies et pratiques sonores”, ed. by Martin Barnier and Jean-Pierre Sirois-Trahan, 24(1): 59-81.

Dhu Shapiro (McLucas), Anne. 1991. “Nineteenth Century Melodrama: From *A Tale of Mystery* to *Monte Cristo*”, *Harvard Library Bulletin: Bits and Pieces, Music for Theater*, ed. by Lowell Lindgren, new series, 2(4): 54-73.

Dumas père, Alexandre. 2007 [1844]. *Les frères corses*. Paris: Gallimard.

Genette, Gérard. 1980 [1972]. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Grangé, Eugène e Xavier de Montépin. 1850. *Les frères corses. Drame fantastique en trois actes et cinq tableaux, tiré du roman de M. Alexandre Dumas*. Paris: Imprimerie de Dondey-Dupré.

Lewes, Georges Henry. 1976 [1852]. “Charles Kean in *The Corsican Brothers*”, *The Leader*, 28 febbraio. Cit. in Smith, James L. “Introduction to *The Corsican Brothers*”. In *Victorian Melodramas. Seven English, French and American Melodramas*, ed. James L. Smith, 142-143. London: Dent.

Low, Rachael e Manvell, Roger. 1997 [1948]. *The History of British Film, 1896-1906*. London: Routledge.

Marks, Martin. 1991. “The first American Film Scores”. *Harvard Library Bulletin: Bits and Pieces, Music for Theater*, ed. by Lowell Lindgren, new series, 2(4): 78-100.

- Mayer, David. 1976. "Nineteenth Century Theatre Music". *Theatre Notebook* 30(3): 115-122.
- Nerval, Gérard de. 1850. "Recensione di *Les frères corses*". *La Presse*, 12 agosto.
- O'Neill, Norman. 1945 [1911]. "Music to Stage Plays". In *Norman O'Neill. A Life of Music*. Hudson, Derek, 124-138. London: Quality Press.
- Piccardi, Carlo. 2008-2009. "Pierrot at the Cinema: The Musical Common Denominator from Pantomime to Film" [in two parts], trans. Gillian Anderson, Lidia Bagnoli and Lauren Gregor, *Music and the Moving Image*, 1(2) and 2(2): 37-52 and 7-23.
- Pisani, Michael. 2004. "Music for theatre: Style and Function in Incidental Music". In *Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, ed. Kerry Powell, 70-92. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____.2012 "*The Corsican Brothers* and the Legacy of its Tremulous 'Ghost Melody'". *The Journal of Film Music* 5 (1-2): 29-39.
- Poizat, Michel. 1992 [1986]. *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*. trad. Arthur Denner. Ithaca: Cornell University Press.
- Sala, Emilio. 1994. "Women Crazyed by Love: An Aspect of Romantic Opera". *The Opera Quarterly* 10(3): 19-41.
- _____.1995. *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*. Venezia: Marsilio.
- _____.2013. *The Sounds of Paris in Verdi's "La traviata"*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Singer, Ben. 2001. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Stoepel, Robert (arr.) 1852 *The Melody from The Corsican Brothers. Composed by M. Varny of the Théâtre Historique Paris*. London: Chappell.
- Vardac, A. Nicholas. 1987 [1949]. *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. New York: Da Capo Press.
- Varney, Alphonse. 1850. *Mélodie de l'esprit jouée dans Les frères corses*. Paris: S. Richault, pl. no. R 11449.
- Waeber, Jacqueline. 2011. "The Voice-Over as 'Melodramatic Voice'". In *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*, ed. Sarah Hibberd, 215-232. Aldershot: Ashgate.
- Zenkine, Serge. 2001. "Voix déplacées, voix déformées: pour une phénoménologie du corps romantique". In *La voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, ed. Jacques Wagner, 351-361. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

APPENDICE 1

Mélodie de l'esprit
jouée dans
Les Frères corses

Prière pour piano

Composée par A. Varney

Moderato religioso

pp ben sostenuto il canto

tremolo dolce

pp *ff* *ff* *rall.*

Même Prière (en Sol avec une variante mélodique)

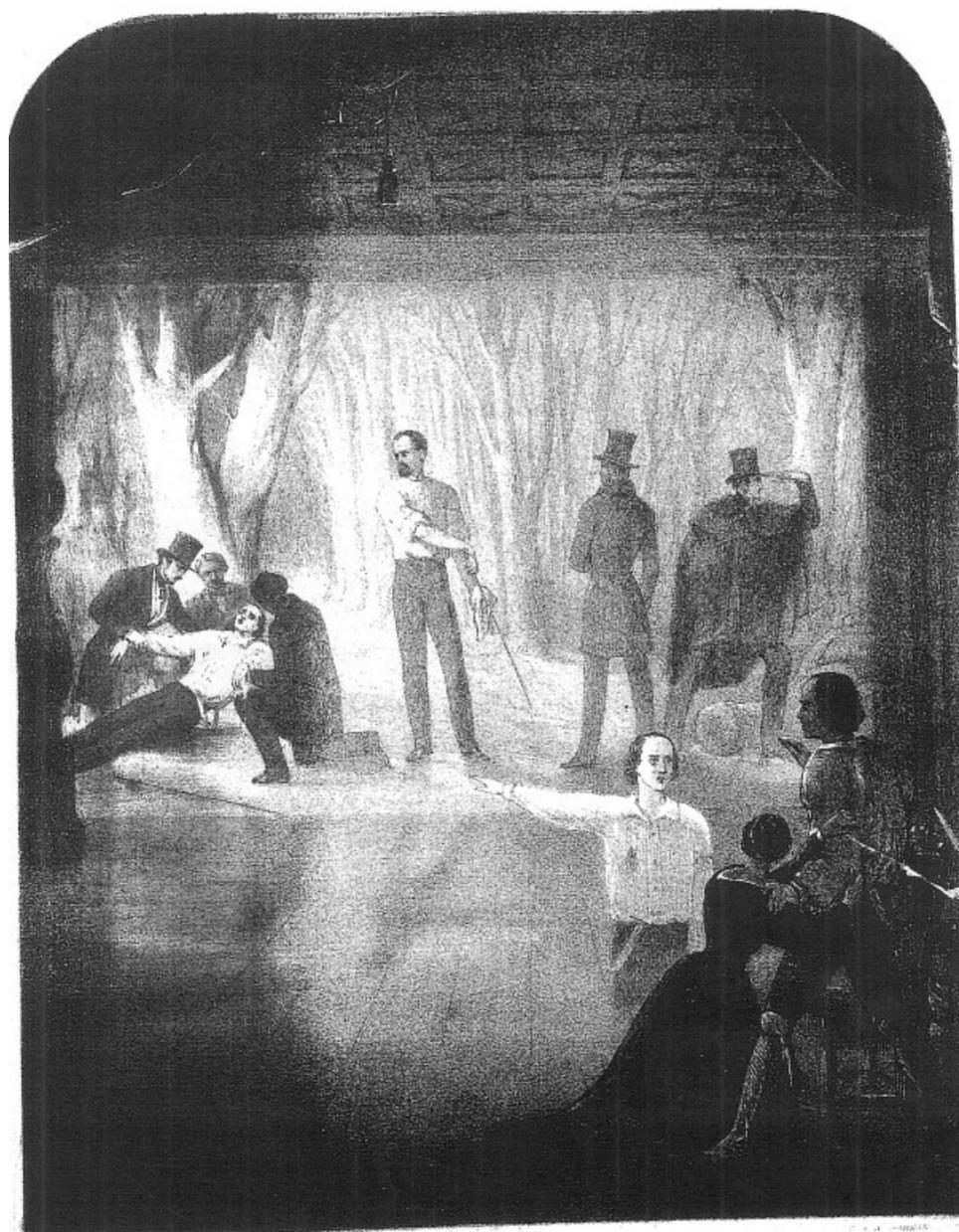
Dolce e ben legato il canto

ff *ff*

Ped. Ped.

APPENDICE 2

THE MELODY FROM
THE CORSICAN BROTHERS



COMPOSED BY
M. VARNY.

ARRANGED BY
R. STÖPEL.
DIRECTOR OF THE MUSIC AT THE PRINCESS'S THÉÂTRE

OF THE THÉÂTRE
HISTORIQUE PARIS.

PRICE. 2/3

Emilio Sala is Associate Professor of Musical Dramaturgy at the University of Milan. His research focuses on the musical dramaturgy of opera, melodrama and film music, and his publications include *L’opera senza canto: il mélo romantico e l’invenzione della colonna sonora* (1995) and *The Sounds of Paris in Verdi’s La traviata* (2013). He has published articles and reviews in *Cambridge Opera Journal*, *Musica e storia*, *Musica/Realtà*, *Musicalia*, *Opera Quarterly*, *Orages*, *Revue de musicologie*, *Revue d’histoire littéraire de France*, *Il saggiatore musicale*, *Studi Verdiani* and elsewhere.

Cita recomendada

Sala, Emilio. 2014. “La ‘mélodie de l’esprit’ dei *Frères corses* come ‘voce acusmatica’. Musica e effetto dal mélodrame al cinema”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES