



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della
musica

Corso di laurea magistrale in Scienze dello spettacolo e della produzione
multimediale

Tesi di laurea magistrale

**La nuova prospettiva del film muto.
Il caso della rimusicazione di *Cainà. L'isola e il continente*.**

Relatrice:
Prof.ssa Paola Dessì

Laureanda: Milena Veronesi
Matricola: 2029210

Correlatore:
Prof. Alessandro Faccioli

Anno Accademico 2022/2023

A Leonardo,
per il suo supporto ininterrotto,
per aver sempre creduto in me.

Indice

<i>Introduzione</i>	8
<i>Capitolo 1 Una pellicola dimenticata</i>	10
1.1 Il ritrovamento della pellicola	12
1.2 L'importanza regionale di Cainà.....	14
1.3 Il ruolo di Cainà nella produzione nazionale.....	17
<i>Capitolo 2 L'immaginario della Sardegna</i>	26
2.1 Grazia Deledda e la rappresentazione della Sardegna	26
2.2 L'immaginario visivo della Sardegna.....	33
2.3 L'immaginario sonoro della Sardegna.....	37
<i>Capitolo 3 Analisi audiovisiva</i>	42
3.1 Analisi Protocollare.....	44
3.2 Analisi audiovisiva	50
3.3 <i>Cainà. L'isola e il continente</i> nella versione di Mauro Palmas	74
<i>Conclusione</i>	78
<i>Appendice</i>	82
La poesia di Pietro Tansu per la proiezione di <i>Cainà</i> nel 1922 a Tempio Pausania.....	82
Intervista a Mauro Palmas	83
<i>Bibliografia e sitografia</i>	86
Bibliografia	86
Emeroteca	86
Sitografia.....	87
<i>Ringraziamenti</i>	88

Introduzione

Alla base di questo elaborato c'è l'analisi del lungometraggio di Gennaro Righelli *Cainà. L'isola e il continente* che è uscito dall'oblio e tornato in *auge* grazie al suo accompagnamento musicale. Questo film, la cui storia si sviluppa in un contesto pastorale sardo e ha come protagonisti personaggi umili, ebbe un discreto successo negli anni della sua distribuzione e continua ad attirare l'attenzione, perlomeno dei professionisti, perché viene presentato nei festival del settore cinematografico e in altri eventi culturali con accompagnamento musicale dal vivo.

Il film che sarà preso in esame in questa tesi l'abbiamo incontrato in occasione della cerimonia di apertura del Film festival della Lessinia. Ciò che ci ha colpito è stata l'esecuzione dell'accompagnamento musicale delle musiche composte da Mauro Palmas che nulla hanno a che vedere con i generi musicali fruibili nell'anno di produzione del film. Quella visione, non registrata, ha assunto un carattere vitale e ci ha dato l'impressione di vivere una vera e propria esperienza culturale. Usciti dalla proiezione è venuto naturale scegliere di indagare su quel tipo di proposta cinematografica convinti che tutti, soprattutto gli studenti, avrebbero dovuto assistere a quello spettacolo per aprire la mente a nuove possibilità. Per questo motivo abbiamo cercato di comprendere l'evento e il film in tutte le sue componenti: il processo di produzione, il suo ritrovamento, e l'accompagnamento sonoro.

Per questa ricerca ci siamo serviti di fonti bibliografiche sulla storia del cinema muto per ricostruire le consuetudini di produzione e fruizione del film a inizio secolo. Abbiamo contattato diverse cineteche, tra cui quella Sarda, quella del Friuli e quella di Bologna, per ripercorrere la storia della pellicola e del suo ritrovamento e abbiamo cercato articoli nelle emeroteche del Museo Nazionale del Cinema di Torino e del Centro Sperimentale di Cinematografia. Per l'analisi audiovisiva ci siamo confrontati con il compositore Mauro Palmas facendo tesoro delle sue parole unendo queste alla consultazione dello spartito per archi e allo studio del volume edito dalla Cineteca Sarda dedicato al film.

Questa tesi si compone di quattro capitoli. Il primo si concentra sul passato di *Cainà*. In questa descrizione sono compresi il rapporto con il territorio sardo, ove è stata girata la pellicola, e il confronto con gli altri generi di produzione nazionali del periodo. Questo percorso inizia dalla fondamentale storia del ritrovamento della pellicola nella Cineteca di Praga e dei successivi sforzi del suo restauro. Il capitolo prosegue poi per ciò che questa produzione cinematografica ha significato per la terra ospitante e allo stesso tempo raccoglie i lasciti della cultura isolana sul film. In chiusura viene contestualizzato *Cainà* come lungometraggio che ibrida il genere verista a quello divista. Legato al tema del divismo è stata messa luce sul ruolo dell'attrice protagonista Maria Jacobini per

la riuscita del film andando a recuperare le opinioni della critica dell'epoca. Nel secondo capitolo, quindi, è stata affrontata tale questione raccogliendo e sistematizzando le fonti che, con la loro diffusione, hanno contribuito a creare l'immaginario dell'isola nei primi decenni del Novecento. Sono stati consultati tre tipi di documenti: letterari, audiovisivi e musicali. Le prime ad essere analizzate sono state le fonti scritte e quindi i romanzi di Grazia Deledda e le sue descrizioni della cultura sarda e delle difficili dinamiche di paese. Si è proseguito poi con le fonti visive analizzando documentari e film a soggetto ambientati in Sardegna in un periodo compreso tra il 1916 e il 1933. Infine, è stata completata la ricerca sull'immaginario sardo con il suono, consultando i testi sulla musica popolare dell'etnomusicologo sardo Gavino Gabriel.

Nel terzo capitolo è stato dedicato all'analisi audiovisiva di *Cainà* con musiche di Mauro Palmas, nello specifico quelle registrate e per la produzione del VHS nel 2001. L'analisi si divide in due momenti. Il primo vede la compilazione di un'analisi protocollare per rendere più semplice la consultazione del film e delle musiche che lo accompagnano, mentre il secondo divide l'intera rimusicazione in diciassette brani. Tale suddivisione è stata fatta con l'aiuto e il supporto della partitura per archi. L'ultimo e quarto capitolo si concentra sulle nuove prospettive del film muto riassumendo i modi in cui il cinema muto viene proposto al pubblico odierno. Sono stati evidenziati due approcci. Il primo è quello di chi vede questo genere cinematografico come un oggetto storico e quindi cerca le colonne sonore originali o ipotizza delle musicazioni storicamente coerenti. Il secondo, invece, vede il muto come un mezzo comunicativo ancora valido e tenta di ridargli vita e di renderlo appetibile al pubblico con musiche moderne, composte *ad hoc* per gli eventi culturali che accolgono questo genere di spettacolo. Dopo aver inquadrato le pratiche compositive ed esecutive è stato studiato il caso di *Cainà* a fronte delle categorie enunciate.

Infine, abbiamo aggiunto un'appendice in cui riportiamo una poesia che testimonia la proiezione del film avvenuta al cinema di Tempio Pausania nel 1922 e una breve intervista a Mauro Palmas nata dalla corrispondenza tra noi e il compositore.

Nonostante il tempo abbia cambiato i codici e i mezzi di proposta della pellicola e della sua fruizione, il lungometraggio è rimasto un oggetto comunicativo valido. Se all'inizio il valore della pellicola risiedeva nella sua componente visiva, oggi risiede nella riproposta delle stesse immagini con un nuovo accompagnamento musicale che apre una via di dialogo con il pubblico contemporaneo.

Capitolo 1

Una pellicola dimenticata

Regia: Gennaro Righelli¹

Soggetto: Adriano Piacitelli, Maria Jacobini

Sceneggiatura: Gennaro Righelli

Fotografia: Tullio Chiarini

Produzione: Fert, Roma

Visto di censura 16773 del 28.02.1922

Prima visione pubblica romana: 2 giugno 1922

Lunghezza: m 1282

Lunghezza originale: m 1295²

Velocità: 18 f/s³

Interpreti: Maria Jacobini (Cainà), Carlo Benetti (Pietro), Ida Carloni-Talli (la madre), sig. Carmi (Giantolu), Eugenia Duse

Il nostro obiettivo è raccontare come questo lungometraggio, dopo un secolo di vita appena compiuto, non abbia ancora esaurito il suo fascino. Va detto fin da subito che il testo filmico visibile ancora oggi non è l'originale ma la traduzione in italiano della pellicola ritrovata in Repubblica Ceca negli anni Novanta, unica copia sopravvissuta. In questo risiede anche il motivo della differente lunghezza tra la pellicola di inizio secolo e quella fruibile oggi.

L'IMDb e il volume *Il cinema muto italiano 1922-1923* della Biblioteca Bianco e Nero di Vittorio Martinelli concordano nel datare 2 giugno 1922 la prima proiezione di *Cainà ovvero l'isola e il continente*, prodotta da Fert e girata da Gennaro Righelli. Questo dato è in netto contrasto con le date degli articoli riguardanti il film e usciti su *La rivista cinematografica* di Torino già nei mesi di marzo e aprile 1922. Quest'incongruenza ci porta a dubitare della data universalmente associata all'origine del film e ad approfondire le ricerche. Dopo aver consultato diversi archivi, tra emeroteche e cineteche, siamo arrivati a quello storico della Fert Film, che dal 1993 è divenuta

¹ VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto italiano 1922-1923. I film degli anni venti*, Biblioteca di Bianco e Nero, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1996.

² www.italiataglia.it

³ La velocità di riproduzione si riferisce alla proiezione del 29 giugno 2022 a Bologna in occasione del centenario della pellicola nell'ambito del festival "Il Cinema Ritrovato". È l'unico dato disponibile sulla velocità, il link dell'evento è il seguente: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/caina-ovvero-lisola-e-il-continente/>

un'associazione e nel tempo ha raccolto manifesti e dati di tutte le produzioni della casa storica, e lì il film è datato 1921⁴. Anticipare l'anno di produzione al 1921 sembra quindi l'unico modo per spiegare la presenza di articoli che parlano di *Cainà* prima del giugno 1922, inoltre dobbiamo ricordare che era prassi che gruppi ristretti di giornalisti visionassero le pellicole in anteprima cominciando così a pubblicizzare le produzioni in uscita.

Il lungometraggio di Righelli è contraddistinto dalla particolare storia del suo ritrovamento. È un film che sembrava essere perso per sempre ma che, per una serie di fortunati eventi, è stato trovato e riportato nella terra in cui è stato ambientato, la Sardegna. Successivamente vedremo l'impatto che ha avuto e che ha un film di questo genere sulla terra insulare, una terra che è contemporaneamente sfondo delle storie dei personaggi, e protagonista, data la ricchezza degli elementi caratteristici. Una volta raccolte queste informazioni, il passo per capire l'importanza di questo racconto verista e a tratti etnografico sarà breve ma dovremo fare i conti non solo con quello che la Fert ha preso dalla Sardegna ma anche con quello che la Sardegna ha preso dalla Fert. Emergeranno le memorie collettive di Aggius, paese in cui sono state fatte le riprese e gli eventi che sono stati presentati nel corso degli anni per riprendere e ridare vita a questa pellicola.

Nel corso di questo primo capitolo leggeremo il film da due punti di vista differenti. Nel primo caso capiremo l'importanza del testo visivo per la rappresentazione della Sardegna, dei suoi paesaggi e della sua cultura. Nel secondo caso inseriremo la pellicola nella produzione nazionale cercando di capire, anche con l'aiuto di giornali e video dell'epoca, il ruolo di questo di film nella cinematografia italiana di inizio secolo e il ruolo che ha avuto la protagonista, la diva Maria Jacobini, nella buona riuscita del racconto.

Prima di proseguire con gli argomenti tesi, riportiamo in breve il soggetto del film.

Cainà è una giovane ragazza della Sardegna, spensierata e immersa nel suo desiderio di evasione da una realtà che le va sempre più stretta. Cainà è corteggiata e promessa in sposa ad Agostineddu, un pastore del suo paese, che la famiglia ritiene un buon partito. La giovane Cainà è una vera sognatrice e non fa che pensare a cosa ci sia aldilà del mare e delle montagne che la circondano, immaginando un continente di possibilità e di avventure. Un giorno, approda sulla costa una nave proveniente dalla Corsica, il cui equipaggio ha appena attraversato una tempesta. I marinai decidono di fermarsi per la notte recuperando forze e riposo prima di terminare il loro viaggio verso il continente. In paese è giorno di festa e l'invito arriva anche ai viaggiatori, che accettano volentieri. Cainà ha un'illuminazione: è la sua occasione di scappare e di raggiungere il continente. Decide

⁴ <https://www.fertstorica.it/indexfilm.html>.

allora di intrufolarsi nella barca. Nel mezzo del viaggio il capitano la trova e prova a sedurla ma vengono interrotti dall'arrivo di una tempesta. La protezione del capitano durante il temporale fa intenerire il cuore di Cainà, che accetta di essere sua ospite. Una volta approdati, Cainà si ritrova nella dimora del capitano, ma al contrario di quello che si aspettava, viene accolta malamente dalle sorelle di lui che insistono perché la ragazza venga cacciata di casa. Nel frattempo, il capitano si dedica a continui e vani tentativi di seduzione di Cainà. All'ennesimo avvicinamento, la ragazza riesce a fuggire e a imbarcarsi su una nave diretta in Sardegna. Nel paese di origine, la partenza di Cainà ha dato il via a una serie di tragedie. Il padre, Giantolu, è morto colpito da un fulmine mentre stava cercando la figlia e la madre è rimasta paralizzata dopo un attacco di cuore. Anche Agostineddu è impazzito, passa le sue giornate a scrivere "Cainà" sui pascoli con i sassi.

Quando la ragazza riesce a rimettere piede nella sua terra natia è presa da un sentimento di gioia e di gratitudine, le montagne di casa non sono mai state così belle. Non vede l'ora di raggiungere i suoi genitori e di chiedere scusa per essersene andata senza preavviso. Anche qui, le sue aspettative vengono deluse, infatti viene derisa e aggredita da tutti i suoi compaesani, che la maledicono e la incolpano delle sventure accadute alla sua famiglia. Cainà si ritrova isolata e senza nessuno a cui potersi affidare. Un sasso la colpisce in testa e lei si avvicina a una scogliera dove si accascia esalando l'ultimo respiro.

1.1 Il ritrovamento della pellicola

Il cinema muto, le sue testimonianze e tutto ciò che lo circonda sono fortemente caratterizzati dalla difficoltà, talvolta impossibile, reperibilità dei materiali originali. Se si pensa che le fonti risalgono a più di un secolo fa la questione sembra abbastanza ovvia e in più i dati che si riescono a recuperare sono dispersi in «archivi piccoli e grandi, pubblici e privati, noti e dimenticati in Italia e all'estero»⁵. Il lavoro di ricerca risulta quindi essere molto lungo e complesso. Fortunatamente dagli anni Quaranta del Novecento sono nate le cineteche, istituti che hanno svolto e svolgono tutt'ora un ruolo di fondamentale importanza nell'archiviazione e nella gestione delle fonti. Il loro lavoro però non si ferma alla sola archiviazione. Nascono infatti piccoli o grandi progetti di identificazione e di restauro dei reperti storici, un intero patrimonio che mira ad essere reso accessibile a studiosi e al pubblico interessato. Il lavoro di recupero fatto dalle cineteche non sarebbe possibile se queste non fossero connesse tra di loro, sia a livello nazionale che a livello internazionale, e se non fossero alimentate anche dai materiali provenienti dalle collezioni private.

⁵ LIVIO JACOB, *Cainà ritrovato*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 19.

Capita spesso che le connessioni tra questi istituti creino collaborazioni durature nel tempo e così negli anni Ottanta nasce quella fra la Cineteca del Friuli, le Giornate del Cinema Muto (Festival del cinema muto di fama internazionale) e l'olandese Haghefilm (società di post-produzione che si dedica anche al restauro di pellicole). Da quel momento in poi si è consolidato un circuito tra questi tre istituti unendo chi, come le cineteche, dava un contributo storico e di ricerca; chi forniva le competenze tecniche e di studio sui materiali, come la società olandese e chi si occupava della loro promozione e diffusione, come Le Giornate del cinema Muto. A testimoniare questa cooperazione le seguenti parole di Livio Jacob, direttore della Cineteca del Friuli: «Ogni anno i tecnici olandesi ci restaurano dei film che vengono regolarmente presentati a Pordenone e poi entrano a far parte del nostro archivio».⁶ Gli anni passano tra una consultazione e l'altra, fino a quando, nel 1990 la Cineteca Sarda fa visita a quella di Praga. In quell'occasione quest'ultima presenta la pellicola di un lungometraggio con Maria Jacobini girata in Sardegna e con titoli di testa e didascalie in ceco. La delegazione italiana aveva la fortuna di avere tra i suoi componenti Martinelli, che svelò presto il mistero della pellicola. Si trovavano davanti all'unica copia sopravvissuta di *Cainà ovvero L'isola e il continente*, datato 1922.

Il ritrovamento di *Cainà*, un film che si pensava fosse disperso nel nulla e di cui non rimaneva traccia nemmeno negli archivi della terra d'origine, fortuitamente scovato nella cineteca di Praga ha messo subito d'accordo i ricercatori sul come procedere. Era necessario prendersi cura della pellicola, aggiustarla e crearne delle copie. Fatto questo si sarebbe proceduto alla sua diffusione, infatti già nel 1991 si legge sul programma delle Giornate del Cinema Muto nella sezione «Italia sconosciuta»⁷ del ritorno sullo schermo di questo piccolo gioiello. Tale proiezione suscitò l'interesse di giornalisti e storici e nacque così l'idea di una collaborazione tra Cineteca Sarda e Cineteca del Friuli per restaurare il film e crearne un'edizione italiana.

Il lavoro di restauro venne fatto su una copia positiva di seconda generazione presso i laboratori dell'Immagine Ritrovata di Bologna.⁸ Vennero tradotte le didascalie dal ceco e poi sostituite con quelle in italiano, assieme a questo vennero completati i titoli di testa. La pellicola messa a nuovo venne usata per la sua stessa diffusione in Sardegna e in Italia.

Inizia così il viaggio della versione tradotta e messa a nuovo della pellicola di *Cainà*. Da questo momento in poi il film ha continuato ad attirare l'interesse del pubblico girando senza nessun tipo di accompagnamento musicale. Così è stato fino a quando la Cineteca Sarda e il musicista e compositore Mauro Palmas si sono incontrati e hanno deciso di musicare il film per l'evento «La Sardegna nello

⁶ *Ivi*, p. 22.

⁷ www.cinetecadelfriuli.org - Nella sezione «Edizioni precedenti» si trova la locandina della X edizione delle Giornate del Cinema Muto (Pordenone, 12-19 ottobre 1991).

⁸ Tutte le informazioni tecniche provengono dai Quaderni della Cineteca Sarda, nel volume dedicato al lungometraggio preso in esame in questa tesi. Il riferimento è il seguente: FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001.

schermo» del 1995. Della rimusicazione avremo modo di parlare nel terzo capitolo ma possiamo dire fin da subito che l'aggiunta della componente sonora ha dato al film una seconda vita e un nuovo respiro, permettendogli di circolare in Italia e all'estero.

I diversi eventi organizzati, in particolare quelli svolti nei luoghi del film, avevano l'obiettivo di rimettere in dialogo il film e la terra in cui è nato. Uno di questi si svolse proprio ad Aggius negli anni Duemila. «L'evento culturale dell'anno» ecco come lo ha chiamato Simone Sanna, curatore dell'evento. Di questo ritorno sugli schermi sono rimaste pochissime testimonianze scritte, ma ci bastano per dimostrare il continuo interesse che la Sardegna ha avuto per un film che l'ha rappresentata e che è diventato sua testimonianza storica ed etnografica.

1.2 L'importanza regionale di *Cainà*

Fin dai primi fotogrammi di *Cainà ovvero L'isola e il continente* vediamo risaltare la componente paesaggistica ed etnografica. Vengono fatte delle vere e proprie descrizioni folkloristiche del territorio sardo, con tanto di contestualizzazione, come se il racconto fosse guidato da una voce narrante autoctona con la premura di raccontare e consegnare a noi spettatori la sua terra. Questo aspetto era chiaro fin dall'inizio, come possiamo leggere nel seguente articolo che si riferisce a una proiezione avvenuta a Verona «Ottima filma, che noi chiameremo di folklore. [...] Esterni meravigliosi, fotografia ottima».⁹

Sui quaderni della Cineteca Sarda leggiamo «la Sardegna era quasi sempre compresa in un catalogo d'immagini para documentarie»¹⁰, sembra dunque che fosse una terra legata solamente a ricognizioni naturalistiche e geografiche, ma il numero di produzioni cinematografiche a cui ha donato uno sfondo ci dicono qualcosa in più. Innanzitutto, le esplorazioni cinematografiche di inizio Novecento andrebbero accostate a quelle fotografiche e giornalistiche svoltesi nello stesso periodo. La Sardegna aveva evidentemente un fascino esotico che chiamava a sé un discreto numero di esploratori desiderosi di scoprire i segreti dell'isola. Dalle esplorazioni al desiderio di fare riprese in terra sarda il passo è breve e Cineteca Sarda ha ipotizzato due spiegazioni del fenomeno. La prima è di ordine produttivo, ovvero l'esigenza di diversificazione della produzione all'interno dell'industria cinematografica. La seconda è da ricercare nella forte popolarità di Grazia Deledda. La scrittrice, seppur involontariamente, aveva creato uno stereotipo regionale e chiunque si imbattesse nei suoi scritti aveva la percezione di leggere racconti che «costituissero automaticamente una chiave

⁹ «La rivista cinematografica», Torino, 25 marzo 1922, n°6. Riporto la citazione come la si trova sull'articolo, compresa la parola in corsivo.

¹⁰ GIANNI OLLA, *Oltre cenere. La Sardegna nel cinema degli anni Venti*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 27.

d'accesso per la conoscenza della Sardegna».¹¹ Data l'importanza della scrittrice e la somiglianza di vissuto che ha con la protagonista del film, *Cainà*, le verrà dedicato un paragrafo ad hoc nel prossimo capitolo.

Abbiamo detto che nasce presto il desiderio di realizzare pellicole cinematografiche ambientate in Sardegna e che trattino di questa terra. Tra il 1920 e il 1922 risulta che sono stati prodotti cinque film in terra sarda: *Alba serena in un tramonto di sangue* di Mario Celada (1920), *Marcella* di Carmine Gallone (1920), *Il trionfo della vita* di Antonio Gravina (1921), *Cainà* di Gennaro Righelli (1922), *In terra sarda* di Romano Luigi Borgnetto (1922)¹².

Dei film sopra citati solo tre sono reperibili. *Il trionfo della vita*, in attesa di restauro, *La Grazia*, caratterizzato dalla rappresentazione di un territorio «contenitore di elaborazioni folcloriche e figurative che lascia intravedere solo in sottofondo la terra che le ha prodotte»¹³ ed infine *Cainà*. Preciso subito che non è di nostro interesse scendere nello specifico dei diversi titoli (tranne *Cainà* s'intende) ma verranno usati nel corso della tesi come base per delle riflessioni sull'attività cinematografica del territorio in cui ci stiamo addentrando.

Abbiamo iniziato il paragrafo parlando di come la pellicola di Righelli sia un testo importante per la rappresentazione del territorio ebbene, possiamo definire *Cainà ovvero l'isola e il continente* una testimonianza dal «vero», almeno secondo la definizione che ne dà il critico e docente Gianni Olla sui Quaderni della Cineteca Sarda. Il desiderio di realizzare un racconto dal vero porta la troupe cinematografica della Fert a cercare un'ambientazione esotica, di terre poco conosciute che possano divenire sfondo di un «melodramma passionale e decadente»¹⁴, ma nel corso delle riprese la Sardegna fa fatica ad essere solo sfondo e, come vedremo, diventa personaggio che accompagna il susseguirsi degli eventi. Di quest'isola vengono raccolte riprese di luoghi affascinanti, pregni di mitologia e selvaggi tanto da essere citati nelle didascalie iniziali del lungometraggio. I «Giganti della Sardegna» leggiamo subito, e ad accompagnare queste parole si stagliano sullo schermo una serie di riprese di ambiente marino e montano a cui, poco dopo, si aggiungono quelle degli abitanti e dei loro costumi tradizionali. Nell'insieme sono immagini che ci accolgono in un ambiente diverso da quello del continente eppure affascinante. Gli elementi sopra citati, ossia territorio, costumi, mitologia, rientrano a pieno titolo in quello che Gianni Olla definisce *l'esotismo spettacolare*¹⁵ che ha nutrito la cultura e

¹¹ *Ivi*, p. 28.

¹² Queste informazioni sono state ricavate dal mastodontico lavoro di ricostruzione filmografica del muto italiano di Vittorio Martinelli. Il riferimento bibliografico è VITTORIO MARTINELLI, *Il cinema muto italiano*, Bianco e Nero, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

¹³ GIANNI OLLA, *Oltre cenere. La Sardegna nel cinema degli anni Venti*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 29.

¹⁴ *Ivi*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*

la ricerca artistica a cavallo tra Otto e Novecento e che il cinema ha ereditato negli anni immediatamente successivi.

Sono state condotte delle ricerche per dare un nome ai luoghi in cui è stato girato *Cainà*. Ci troviamo nel nord della Sardegna, zona della Gallura, area che ancora oggi fa parlare di sé oltre i confini regionali per il suo immenso fascino. Tra le cittadine e i monumenti visibili nel film ci sono Aggius, il nuraghe Oes tra Torralba e Giave, il castello dei Malaspina a Osilo, un tratto di costa un cui coesistono i graniti di Santa Teresa e le baie rocciose dell'odierna Costa Paradiso che era ed è collegata tramite strada con i centri di Aggius e Tempio.

Parliamo di un film che ha reso memorabile un territorio e un territorio che ha ispirato l'estro creativo di alcuni registi e artisti. Dato che i legami non sono mai monodirezionali è utile ricordare che non è solo la Sardegna ad aver lasciato una traccia nel cinema ma è anche il cinema ad aver lasciato una traccia di sé nella Sardegna.

Nei Quaderni della Cineteca Sarda vengono riportate le importanti investigazioni condotte da Simone Sanna, giovane ricercatore del territorio, che a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila ha messo in atto un grande lavoro di recupero di due tipi di testimonianze: quelle delle poche persone ancora viventi che erano presenti durante la creazione del film e quelle entrate nella memoria collettiva dei luoghi in cui è stato girato. Il risultato è una serie di aneddoti curiosi come quello che riguarda il titolo. Sembra infatti che durante le riprese venisse usato il nome *Caina*, senza accento e sarebbe stato lo storpiamento di Gavina o forse, il simbolo dell'infedeltà della ragazza nei confronti della comunità e della famiglia, come nella storia di Caino e Abele o come cita Dante nel quinto canto dell'inferno «Amor condusse noi ad una morte: / Caina attende chi a vita ci spense. / Queste parole da lor ci fuor porte». La comparsa dell'accento sarebbe arrivata con l'immissione del film nel continente. Un'altra indagine riguarda l'identificazione della chiesetta visibile a 2'23" che è stata identificata in quella di Bortigias, un paese poco distante da Aggius. È stato trovato anche un documento, più precisamente una poesia, che «pubblicizzava la prima di Cainà al cinema Grimaldi di Tempio Pausania, nell'autunno 1922»¹⁶ che riportiamo in appendice. L'ultima testimonianza trovata del periodo in cui è stato girato il film riguarda l'affetto nato tra Maria Jacobini e una comparsa, Mattea Addis, ragazza molto giovane e bella. I nipoti di Mattea ci raccontano di come Maria provò a convincere la ragazza a seguirla a Roma e a tentare la carriera di attrice sotto la sua ala ma lei rifiutò «vuoi per le pressioni della famiglia di lei, vuoi perché la realtà non coincide quasi mai con la finzione».¹⁷ Grazie alle testimonianze raccolte e presentate possiamo affermare che

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*

Cainà è evidentemente entrato a far parte della cultura sarda ed è ancora presente nelle memorie degli abitanti di Aggius e dintorni.

Per sintetizzare i temi proposti fino ad ora, possiamo concludere dicendo che per la rappresentazione della Sardegna di *Cainà* sono state usate più tipi di lenti. Si parte con quella dei viaggiatori, documentaristi e romanzieri che diffondono con i loro scritti il panorama di un'isola ancora fortemente pastorale. La lente dei viaggiatori si accosta perfettamente anche al personaggio del *capitano Pietro* che quando attracca sull'isola nel paese di Cainà si perde in racconti di viaggi in terre lontane come la Cina. Si passa dalla lente degli antropologi interessati a documentare i codici relazionali e il rapporto uomo-paesaggio di queste piccole comunità e infine la lente di pittori e illustratori che esportavano verso il continente l'idea di Sardegna come isola ricca di *clichés* e archetipi.

1.3 Il ruolo di Cainà nella produzione nazionale

Non reputiamo importante questa pellicola solo per la rappresentazione dell'esotica e misteriosa terra sarda o per la sua accurata rappresentazione etnografica. La storia e la sua messinscena risultano interessanti anche per trovare analogie e differenze con altri *modus operandi* cinematografici di inizio Novecento.

Il film, prodotto e distribuito dalla Fert,¹⁸ è stato un tentativo riuscito di diversificazione del prodotto cinematografico in un periodo in cui il cinema italiano aveva perso il suo appeal e risentiva pesantemente della concorrenza americana. Negli anni Venti, infatti, si cercava ancora di elevare definitivamente il cinematografo a opera d'arte e per seguire questo scopo si diede vita a sperimentazioni di ogni genere. Gli innumerevoli sforzi fatti per contrastare la spietata concorrenza degli Stati Uniti saranno anche gli ultimi perché di lì a poco il cinema italiano sarà colpito da una seconda grande crisi che non lascerà scampo alle storiche case cinematografiche che avevano creduto e investito nel cinema fin dagli inizi come: Manifattura Cinematografica Ambrosio, Celio, Cines, Tiber e altre. Tra le case cinematografiche che non sopravvivranno a questa crisi c'è anche la Fert che una volta fallita verrà venduta all'impresa del genovese Stefano Pittaluga, nonché storico distributore della casa di produzione.¹⁹

È vero che nei primi decenni del Novecento il cinema europeo è segnato da un grande sentimento di incertezza e di crisi, ma è altrettanto vero che sui giornali di settore dell'epoca si legge che il pubblico

¹⁸ Società di produzione piemontese fondata nel 1919.

¹⁹ VITTORIO MARTINELLI, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1994, p. 37.

inizia a stancarsi delle trame superficiali e leggere provenienti dall’America e inizia a volere dell’altro:

Il fatto è questo: da ogni parte dell’America s’incominciano a riscontrare dei segni di evidente stanchezza da parte del pubblico. [...] e manifesta, con evidente disapprovazione, la sua ribellione a quello che formò sin ad oggi l’ossatura dei lavori americani, e chiede altro, chiede del nuovo, chiede elementi che contengano, pur nella loro varietà, la rappresentazione della vita reale. Il pubblico dà prova di non poter più subire l’eccezione ed il meccanicismo: vuole la vita e non l’irreale: lo straordinario non l’abbaglia più, perciò aspira alla semplicità e alla naturalezza, fonti prime della bellezza vera, e cerca uomini e cose, non fantocci e fantasticherie.²⁰

Abbiamo detto che le società di produzione decidono di apportare elementi di novità, dei cambiamenti nei loro lavori. Quest’aria di cambiamento è quella che spinge registi e produttori ad abbandonare melodrammi scontati ambientati nei salotti borghesi per abbracciare le rappresentazioni folkloriche o del reale e il racconto di personaggi umili. Si decise di interrompere la raffigurazione di vite agiate e finte per concentrarsi sulla vita “vera” avvicinandosi inevitabilmente agli spettatori che potevano finalmente riconoscersi nei personaggi dei film. Per fare questo le case di produzione iniziano a navigare oltremare cercando nuovi luoghi e nuove storie. Scegliere di produrre in luoghi raggiungibili solo con delle imbarcazioni, nel nostro caso l’isola oltre il Tirreno, porta con sé dei problemi.

Da un lato c’era la nobile decisione dei registi, come Righelli, di prendere coraggio e raccontare il vero in modo coerente, anche se questo significava intraprendere strade più difficili; dall’altra la consapevolezza delle case produttrici degli alti costi da sostenere per le trasferte e tempi di lavorazione più lunghi. Se questo non fosse sufficiente a evidenziare il salto nel vuoto che hanno fatto i produttori bisogna aggiungere l’incertezza della reazione degli spettatori, attaccati alle tradizioni cinematografiche che si erano venute a formare in trent’anni di esistenza della Settima Arte.²¹ Lo spirito pionieristico delle case produttrici ha trovato l’appoggio e l’incitamento dei critici che hanno scritto: «il pubblico comincia a stancarsi delle pellicole nelle quali si trova necessariamente e sempre il classico ricevimento [...] e ammira costantemente lo stesso tavolino «impero», lo stesso arredamento e, perfino, gli stessi tappeti».²² Nell’incoraggiare la rappresentazione verista, i critici enunciano anche alcuni dei vantaggi del ritrarre scenari di vita comune aggiungendo riflessioni sul

²⁰ «La rivista cinematografica», Torino, 10 gennaio 1922, n° 1.

²¹ Termine coniato dal critico Ricciotto Canudo nel 1921 nel suo manifesto *La nascita della Settima Arte* e da allora entrato nel lessico di tutti.

²² «La rivista cinematografica», Torino, 25 gennaio 1922, anno III, n° 2.

prezzo della pellicola, che potrebbe rimanere invariato se soggetti, scenografia e recitazione fossero veri e sentiti:

svolgimento in luoghi noti e familiari alla maggior parte del pubblico. E questa sarebbe anche una utilità dal punto di vista economico: si eviterebbero le spese enormi di masse o di numerose comparse, il noleggio di automobili costose, di mobili di lusso.²³

In tutto questo grande discorso dobbiamo dire che *Cainà* tiene assieme, come diversi film del periodo, la narrazione «tradizionale» collaudata in anni di attività del «melodramma e del film divistico»²⁴ e il bisogno di leggere e mostrare il mondo con le «lenti dell'esotismo».²⁵

Due sono gli aggettivi che ci colpiscono: *esotico* e *divistico*. Può sembrare una contraddizione ma l'esotismo, il divismo e, aggiungo, il verismo, riescono a coesistere nello stesso momento e nello stesso film. Il nostro obiettivo ora è capire come e perché. Prima però ci preme fare una precisazione. Non deve sorprenderci questa convivenza di generi del film muto. La scelta di diversificare i prodotti cinematografici cambiando temi e personaggi, che si diffonde nel corso della prima crisi del cinema, non è istantanea ma è un processo fatto di tentativi e integrazione graduale di elementi di novità.

Nulla impedisce, infatti, che una azioncella qualunque, inventata, si badi, con criterio, si incastri nel vasto quadro della natura. E films di questo genere, credetemi, se ne son fatte; ma così, per pura compinazione, direi per isbaglio; ed esse son belle e interessantissime, e anche utili. [...] dirò che potrebbero benissimo rientrare, di massima, nelle films che io chiamo dal vero, la film *Cainà*, per esempio, che è una viva pittura di costumi sardi [...]. Così, in qualche modo, si può intendere la film dal vero; che sarebbe, più esattamente, per usare una parola cosmopolita, film di *folklore*; la quale, per altro, non escluderebbe una film strettamente dal vero, pur richiedendosi per quest'ultima delle norme tecniche e artistiche leggermente diverse.²⁶

L'articolo appena citato definisce *Cainà* un film dal vero e contemporaneamente un film folkloristico, mettendo in luce la contraddizione terminologica che stiamo per approfondire. Entrambe le definizioni risultano corrette se contestualizzate correttamente.

La pellicola di Righelli contiene delle sequenze che corrispondono rigorosamente alla realtà, come

²³ *Ibid.*

²⁴ SILVIO ALOVISIO, GIULIA CARLUCCIO, *Introduzione al cinema muto italiano*, UTET, 2018, p. 109.

²⁵ GIANNI OLLA, *Oltre cenere. La Sardegna nel cinema degli anni Venti*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 32.

²⁶ «La rivista cinematografica», Torino, 10 ottobre 1922, anno III, n° 19.

quella della festa di paese con il momento del ballo tondo e le vedute dell'ambiente marino e montano. In entrambi i casi possiamo notare una ripresa in campo lungo che dà risalto al paesaggio e al paese in cui si sviluppano gli eventi. Questi aspetti bastano a conferire al film l'aggettivo *verista*. A ulteriore sostegno di questa definizione la corrispondenza, non scontata, tra luoghi della narrazione e luoghi di ripresa. Lo stesso articolo sostiene però che, usando «una parola cosmopolita»²⁷, *Cainà* sarebbe film di folklore. L'utilizzo di questo tipo di definizione collima con la definizione di esotico che abbiamo dato prima e anche con la consapevolezza che la pellicola è, per dirla con le parole del giornalista de *La rivista cinematografica*, una pittura dei costumi sardi e quindi una sua interpretazione. I personaggi sono immersi nella cultura popolare sarda o per meglio dire nell'idea di questa cultura. Parliamo di esotico perché nonostante l'impressione di assistere a una registrazione del reale non possiamo fare a meno di notare che l'occhio del regista riempie le scene di elementi appartenenti all'immaginario della Sardegna nel continente. Pullulano elementi folkloristici come gli strumenti di lavoro, gli abiti e gli arredamenti austeri delle case ma tutti questi sono, ribadisco, rappresentazioni della cultura sarda messe in scena da chi sardo non è.

Se da un lato della medaglia c'è la legittimazione di un mezzo e la ricerca di un codice "all'italiana" di fare cinema, dall'altro c'è il fenomeno del «divismo». Non verrà mai esposta sufficientemente la figura di Maria Jacobini, la nostra diva. Fortunatamente Martinelli le ha dedicato un piccolo volume dal titolo *Il dolce sorriso di Maria Jacobini* in cui la descrive così:

Maria Jacobini era nella vita come nei film, una gran signora, gentile con tutti: non era una gran bellezza, ma aveva una classe che le sue colleghe le invidiavano.²⁸

E ancora:

Fra le "dive", fra le donne fatali che avevano imperversato folgoranti gli schermi del muto, Maria Jacobini era un'isola di serenità, l'immagine impersonificata della dolcezza, della bontà, dell'amore semplice. Non trascinava gli uomini nel "gorgo del peccato", ma li consolava, li faceva partecipi della sua garbata delicatezza. La sua arma era il sorriso, un inconfondibile, grazioso sollevare la bocca ad arco, le cui estremità erano le due fossette delle guance.²⁹

²⁷ *Ibid.*

²⁸ VITTORIO MARTINELLI, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1994, p. 25.

²⁹ *Ivi*, p. 9.

Delineiamo così il profilo di una donna che, almeno da quanto possiamo leggere dai giornali del periodo, ha sempre dato il meglio di sé sperimentandosi nei ruoli più disparati e mettendosi alla prova fino a quando non ha trovato i personaggi più adatti al suo temperamento, come nel caso di *Cainà*. Percepriamo subito l'importanza del ruolo dell'attrice per la buona riuscita del film di Righelli. La parte sembra essere stata scritta su di lei e sicuramente c'entra il fatto che è stata co-scrittrice del soggetto. La Jacobini è nominata in ogni articolo riguardante la pellicola prodotta dalla Fert e vale la pena soffermarsi sulle fonti che hanno superato un secolo di storia arrivando fino a noi. Il merito della riuscita del film non è imputabile solo all'interpretazione della Jacobini, ma a tutto il gruppo di interpreti, tra cui Carlo Benetti, che prende il ruolo del capitano Pietro. Nell'articolo della *Rivista cinematografica* di aprile 1922 si legge infatti: «avvalorato dalla superba interpretazione di Maria Jacobini dimostratasi, ancora una volta, la squisita artista che tutti conoscono. Ottimo fu pure Carlo Benetti e tutti gli artisti bene affiatati ed al loro posto».³⁰

Questa non è stata la prima comparsa del binomio Jacobini-Benetti. La loro collaborazione inizia a Roma, negli studi della Fert, già nel 1920 con *La casa di vetro* e prosegue negli anni successivi con titoli come *Il richiamo* e *Il viaggio* entrambi del 1921 con regia di Righelli e nel 1925 con il film di Guglielmo Zorzi *La bocca chiusa*. Importante evidenziare che la Fert negli anni Venti ha riportato in scena «gli antichi splendori cinematografici»,³¹ evento non scontato data la crisi che ha colpito il settore in quegli anni. La fortuna della casa cinematografica è stata quella di essere riuscita ad attirare a sé i migliori registi e attori definiti “indipendenti” dallo studioso Martinelli, tra cui proprio Jacobini e Benetti.

La Jacobini è la diva di inizio secolo, riconosciuta e richiesta per le sue capacità. A confermarcelo sono la moltitudine di pellicole in cui ha recitato e i numerosi articoli e testimonianze che rimangono su di lei, del suo modo di lavorare e di recitare. Impegnata in diversi ruoli drammatici è riuscita a essere credibile e reale, vicina al sentire dei suoi spettatori.

Dato che gli articoli sulle pellicole che hanno contribuito a renderla celebre esistono e possiamo consultarli, crediamo interessante utilizzarli per un piccolo approfondimento sull'immagine diffusa di Maria Jacobini e delle sue interpretazioni. Per esempio, riguardo a *La casa di vetro* si legge «una «donna fatale» che è umana; e che soffre e patisce come ogni altro essere umano; e che sa sacrificare la sua felicità di un momento, ad un'altra felicità che vede più pura e più durevole».³²

Importante anche il suo ruolo in *Il viaggio*, tratto da una novella di Pirandello, una storia cosparsa di suggestioni funebri ravvivate dalla prestazione della Jacobini che ha qui trovato l'ambiente

³⁰ «La rivista cinematografica», Torino, 25 aprile 1922 anno III n°8.

³¹ VITTORIO MARTINELLI, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1994, p. 32.

³² ALDO CIATTI, *Maria Jacobini. L'attrice italiana dagli occhi stellanti, celebre nel mondo*, Gloriosa, Milano, 1926.

perfetto in cui investire la sua indole umile e riservata. Il film rimarrà sulle pagine dei quotidiani per molto tempo.³³ De *Il richiamo* non sappiamo molto, al contrario di *La bocca chiusa* in cui la Jacobini interpreta la parte di una madre che è costretta a separarsi dal figlio. Anche in questo caso i critici e la storia mettono in risalto la capacità della Jacobini di vivere visceralmente le parti che interpretava cercando di immedesimarsi da capo a piedi nelle storie arrivando al pubblico con immensa sincerità.

Ecco quello che viene detto di lei nei salotti borghesi, nelle piazze e nel passaparola delle case cinematografiche. Tra le pellicole che ricorrono negli articoli c'è anche *Cainà* ma prima di entrare nei contenuti dei brani specifici riporto una citazione di Gianni Olla sull'atteggiamento con cui venivano scritte le recensioni dei film. Le definisce come prive di riferimenti a modelli cinematografici o letterari e questo lo porta a

credere che la critica non fosse niente di più che un giornalismo specializzato, incapace di andare a fondo nei legami obbligatori tra le ispirazioni del cinema e quelle letterarie, che dopotutto si riscontravano nella maggior parte delle pellicole.³⁴

Dobbiamo ora tenere presente questo aspetto perché le recensioni di *Cainà* che abbiamo consultato non fanno mai riferimento alla presenza o assenza di un accompagnamento musicale, aspetto che per questa tesi sarebbe molto importante. Questa mancanza di informazioni ci fa pensare a una noncuranza dei giornalisti che, probabilmente, non davano importanza al dato musicale. Questa grave assenza di informazioni su possibili musicazioni viene rimpiazzata da due *leitmotiv* che tornano in quasi la totalità degli articoli che abbiamo esaminato. Il primo è la discutibilità del soggetto di *Cainà* e il secondo è la buona realizzazione tecnica, ma proseguiamo con ordine. Tra le prime recensioni disponibili c'è quella de *La rivista cinematografica* di Torino che riportiamo per intero.

È successa una cosa curiosa.

Gennaro Righelli ha tentato di sottrarre il suo nome di direttore artistico dai manifesti del film *Cainà o L'isola e il continente* della Casa Fert, che egli ha diretto e condotto a termine, ma che evidentemente ha ritenuto opera inferiore ed indegna di lui.

Il curioso è questo, che il film è piaciuto molto al pubblico, non è dispiaciuto alla critica e secondo il parere – che per me ha un valore assoluto – di chi scrive, è un lavoro non buono, ma ottimo.

³³ I primi articoli risalgono al 1922 e se ne trovano fino al 1929, coprendo quindi un arco temporale di ben 7 anni.

³⁴ GIANNI OLLA, *Oltre cenere. La Sardegna nel cinema degli anni Venti*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 33.

Allora sorge l'amletico dilemma: è Gennaro Righelli, sotto il peso della gloria, divenuto scemo di mente e malsicuro del giudizio delle sue stesse creature, o siamo noi, critici e pubblico, rammolliti e incretiniti al punto di trovare Cainà un bel lavoro, mentre non lo è affatto?

La risposta...ai soliti posterì.

Intanto, e nonostante le angosce del dilemma, mi sia consentito di ripetere che Cainà, dal soggetto di Piacitelli alla interpretazione di Maria Jacobini e dei suoi compagni, è opera pregevole ed interessante, della quale il "divo" della direzione artistica può astenersi dal vergognarsi.³⁵

L'articolo mette in evidenza la polarizzazione dell'opinione pubblica a cui si accennava prima. Sembrerebbe infatti che alcuni critici, e Righelli stesso, non apprezzassero il risultato del lavoro e che trovassero il soggetto di scarsa qualità, un soggetto ormai visto e rivisto. «Se io dicessi che la vicenda drammatica ideata dal Piacitelli mi è piaciuta, mentirei vergognosamente. [...] trama vecchia»,³⁶ afferma Giuseppe Lega in *La vita cinematografica*. In opposizione a coloro che criticavano il soggetto c'erano quelli che ne apprezzavano la qualità della realizzazione, partendo da quella della fotografia fino a quella delle interpretazioni. Infatti, proseguendo la lettura dell'articolo sopra citato di Giuseppe Lega troviamo scritto

non avrebbe potuto reggersi se la grande Arte (scrivo, signori: grande Arte) di Maria Jacobini non avesse colmato ogni lacuna, non avesse smussato ogni angolosità, non avesse illuminato di così viva luce tutti i punti oscuri di questo racconto.³⁷

A sette mesi di distanza dall'uscita si legge ancora «Magistrale interpretazione della bella Maria Jacobini, di Carlo Benetti, di Duse Luigi e di Cecchini. Begli esterni coronano questo film, che ha ottenuto un successo che era ben da prevedersi».³⁸

L'opinione pubblica dell'epoca era immersa nelle contraddizioni. C'era chi affermava che la trama era noiosa, già vista e chi invece la trovava diversa perché sviluppata in un altro contesto. C'era chi apprezzava il lavoro e gli sforzi fatti dal regista, Righelli, e chi decretava il flop. Che queste voci avessero torto o ragione il film è arrivato ai giorni nostri e continua a essere proiettato in quella che definiremo la sua *seconda vita*, ossia quella che gli ha dato l'accompagnamento musicale composto ed eseguito da un gruppo di musicisti sardi capitanati da Mauro Palmas. Oltre a questo *Cainà* è stato

³⁵ «La rivista cinematografica», Torino, 25 giugno 1922, anno III n°12.

³⁶ «La vita cinematografica», Torino, 15 dicembre 1922.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ «La vita cinematografica», Torino, 10 gennaio 1923.

e rimane una piccola gemma della rappresentazione dell'immaginario esotico e verista della Sardegna di inizio Novecento.

Capitolo 2

L'immaginario della Sardegna

L'idea di viaggio intesa come esplorazione di terre lontane, esotiche e sconosciute esiste sin dal XV secolo. Gruppi di esploratori, in nome della scoperta, affrontavano viaggi di settimane o mesi per raggiungere ogni angolo della terra (dal più vicino al più lontano). I viaggiatori imparavano nuovi linguaggi e modi di vivere appuntando ogni cosa su grandi taccuini che diventavano quelle che definiremmo delle vere e proprie enciclopedie. Queste annotazioni univano: pagine di diario e scritti di vario genere, disegni di flora, fauna e pitture dell'ambiente con cui interagivano. Quando il viaggio finiva e gli esploratori ed etnografi facevano ritorno nelle loro case iniziava la seconda fase del loro lavoro: la catalogazione delle informazioni raccolte e il racconto delle esperienze vissute. Non era raro che l'analisi dei dati raccolti portasse alla pubblicazione di volumi che potevano trasformarsi in libri dal carattere scientifico oppure narrativo. Queste opere trovavano poi una loro diffusione tra i curiosi e i dotti che oltre alle descrizioni di tradizioni, persone e paesaggi trovavano illustrazioni di quanto lo scrittore aveva visto.

Ricordiamo che non tutte le esplorazioni riguardavano terre lontane, molte di queste avevano come oggetto la scoperta di luoghi vicini ma non per questo meno esotici o misteriosi. La Sardegna rientra tra queste. A cavallo tra Ottocento e Novecento l'isola è stata luogo di ispirazione per studiosi, pittori e scrittori (autoctoni e non), i quali hanno lasciato e diffuso immagini dell'isola nel continente. Nel corso di questo capitolo indagheremo l'immaginario della Sardegna utilizzando fonti scritte, come i romanzi di Grazia Deledda; fonti visive come film e riprese panoramiche di autori vari; fonti musicali prese dall'archivio di Gavino Gabriel.

2.1 Grazia Deledda e la rappresentazione della Sardegna

Grazia Deledda e la Sardegna, un legame forte come quello tra madre e figlia. La Sardegna è stata la terra genitrice di Grazia Deledda, prima scrittrice italiana a vincitrice di un premio Nobel, e di Cainà, personaggio inventato e dai tratti marcatamente veristi. Entrambe queste donne sono chiamate a rappresentare una terra esotica e misteriosa. Lo diciamo subito, Grazia Deledda e Cainà sono delle *traditrici* o meglio, la Deledda e Cainà vengono considerate delle traditrici. Accostare una persona reale a una immaginaria può sembrare azzardato ma quando, nel corso delle nostre indagini, ci siamo

imbattuti nella storia di questa scrittrice sono emerse una serie di similitudini con il personaggio inventato da Jacobini e Piacitelli e ci sembra opportuno riportarle.

Nel capitolo precedente abbiamo interrotto il discorso su Grazia Deledda con un generico ma significativo concetto: la Deledda, con i suoi romanzi, ha involontariamente creato uno stereotipo regionale di tipo sociale, culturale e paesaggistico. Quest'immaginario non ha accontentato tutti, infatti se per alcuni ha suscitato ammirazione, in altri ha fatto emergere reazioni di sdegno e disapprovazione. In mezzo a queste differenze di pensiero possiamo affermare con certezza che Grazia Deledda fin dalla giovane età ha preso carta e penna e ha iniziato a scrivere delle storie tanto vere quanto pregne di tradizioni, credenze, tipicità della sua terra rendendola accessibile a tutti coloro che, a inizio secolo, non avrebbero mai potuto raggiungere la Sardegna e la cui unica possibilità di arrivare in luoghi così lontani era tramite la fruizione di testi letterari. La passione di Grazia Deledda per la letteratura e la scrittura è nata verso i tredici anni quando chiede ai genitori un'istruzione e libri da leggere. Incontra una certa resistenza perché all'epoca non stava bene che una femmina si dedicasse a questo genere di attività. A tal proposito, nel 1926, in occasione della consegna del premio Nobel, la Deledda pronuncia le seguenti parole «Il filosofo ammonisce: se tuo figlio scrive versi, correggilo e mandalo per la strada dei monti; Se lo trovi nella poesia la seconda volta, puniscilo ancora; Se fa per la terza volta, lascialo in pace perché è un poeta».³⁹ La vocazione e il sogno di Grazia sono sempre stati chiari sia a lei che ai suoi cari. Non era disposta in nessun modo a rinunciarvi anche se significava “tradire” la sua famiglia e il proprio ruolo sociale. A guidarla con determinazione in questo viaggio interiore e professionale c'è sempre stato il suo alter ego *Grazietta*,⁴⁰ la parte giovane e libera di sé stessa, quella che non aveva bisogno di nessuno, piena di coraggio e di sufficiente stima in sé stessa tanto da conquistarsi un posto nel mondo, «piccola caparbia e selvaggia come tutti i suoi parenti, che fa tutto a modo suo».⁴¹

Oltre al percorso che porta Grazia Deledda a diventare una grande scrittrice, ci interessa capire perché i suoi romanzi abbiano suscitato un così grande interesse nel pubblico. La Deledda mette nero su bianco le contraddizioni di una società in declino ma senza tradirne l'identità. Cerca di rappresentare le radici di un mondo dalla forte personalità e ancora autentico. Tutti tentativi letti dai suoi compaesani come tradimenti che le varranno presto l'appellativo di «donna strana»⁴² e l'accusa di descrivere la Sardegna come una terra grezza, rustica e quindi arretrata. Più Grazia Deledda viene «ripudiata» dalla comunità d'appartenenza, più inserisce questo dolore nei suoi personaggi, uno dei

³⁹ <https://www.teche.rai.it/2021/09/grazia-deledda-1926/>.

⁴⁰ Appellativo usato da Grazia Deledda stessa per indicare il lato più ribelle e libero di sé. Si vedano le *Lettere ad Angelo de Gubernatis* in cui la scrittrice usa più volte questo soprannome.

⁴¹ GRAZIA DELEDDA, *Lettere ad Angelo de Gubernatis (1892-1909)* a cura di Roberta Masini, Cucc Editrice, 2007.

La citazione è tratta dalla lettera datata: *Nuoro, 20 febbraio 1994*, p.99.

⁴² SANDRA PETRIGNANI, *La scrittrice abita qui*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p. 22.

tanti esempi di come il dolore viene elaborato e trasformato. Del rapporto conflittuale tra la scrittrice e il suo paese ha scritto anche l'odierna giornalista Sandra Petrigiani in un piccolo volume dal titolo *La scrittrice abita qui*, in cui unisce il racconto biografico di alcune scrittrici, tra cui la Deledda, con quello delle loro case

Come osa la «piccola sognatrice» scrivere tante menzogne sui conterranei? No, i sardi non si riconoscono nei personaggi di Grazia. O si riconoscono troppo, nome e cognome, uno per uno.⁴³

Ci viene suggerito che i sardi si sono sentiti attaccati dai romanzi della Deledda, alzando un muro di difesa e cercando una via per scappare dal confronto con loro stessi e le loro possibili colpe. Dietro quello che sembra essere il «generico tema della lotta fra il bene e il male, fra la cattiveria e la religiosità umane»⁴⁴ che pervade ogni romanzo della Deledda c'è una rappresentazione unica nel suo genere delle persone e della terra abitate e vissute.

La critica letteraria pone questa gemma della letteratura a metà tra il verismo e il decadentismo. Verista per la cura nella rappresentazione dei paesaggi e delle tradizioni popolari. Non c'è nulla di inventato, solo una grande e minuziosa ricerca sul territorio. Decadentista perché i personaggi e le loro storie diventano la proiezione di una vita sognata, intima e lirica. C'è un terzo elemento che rende unici gli scritti di Grazia Deledda ed è l'utilizzo della lingua sarda. A tal proposito Michela Murgia afferma che la Deledda veniva considerata dagli autori del continente una scrittrice straniera e quindi automaticamente di livello inferiore. Questi autori ignoravano il ruolo fondamentale che avrebbe avuto nei decenni a venire per tutti gli scrittori che, dopo di lei, avrebbero dovuto fare i conti con il bilinguismo sardo-italiano:

divenne bilingue solo dopo i vent'anni. Dovette lottare per guadagnarsi una lingua che le permettesse di raccontare il suo mondo. Ha gettato un ponte tra la cultura italiana e la cultura sarda e io cammino su quel ponte e ci camminano tutti gli scrittori sardi.⁴⁵

Il difficile riconoscimento delle opere di Grazia Deledda a causa della lingua solleva non solo un pregiudizio letterario ma anche un'incomprensione dello stile e della poetica della scrittrice. Con quale lingua è giusto descrivere una società insulare relativamente isolata se non la sua, con la

⁴³ *Ivi*, p. 28.

⁴⁴ *Ivi*, p. 39.

⁴⁵ Informazioni tratte dall'intervista a Michela Murgia del 2018 dal titolo «Michela Murgia: Deledda, la sovversiva» sul sito di Rai Cultura sezione «Letteratura».

musicalità dei suoi termini e i loro significati culturali? La scrittrice all'inizio della sua carriera fece una scelta ben precisa: non adeguarsi alla via più facile perseguendo quella più vera. Date le incomprendimenti verso il suo operato potrebbe stupire il Nobel ricevuto ma va ricordato che il suo successo è arrivato dopo anni di perseveranza e duro lavoro.

L'intento di Grazia è sempre stato quello di raccontare la sua terra e gli abitanti che la abitano lasciandone una testimonianza viva. Dai suoi romanzi emerge una dimensione primordiale, la stessa che ritroviamo nella terra insulare che, fortunatamente, è rimasta isolata per molto tempo prima di essere assalita da turisti e viaggiatori. La Deledda farà tesoro di questa peculiarità nei suoi romanzi. Per descrivere l'anima della sua isola ha fatto ricerche, si è finta ammalata per scoprire quali erano i rimedi usati dagli anziani, ha scovato miti e pratiche tramandate di generazione in generazione. Ha creato una testimonianza del «modo di pensare e di vivere, quasi religioso di certi vecchi pastori e contadini sardi»⁴⁶ che nonostante la loro scarsa cultura sono stati fonte di «verità e cognizioni»⁴⁷ nozioni che nessun libro le aveva insegnato.

Le atmosfere e i contesti in cui vediamo svilupparsi le vite raccontate da Grazia Deledda hanno un sapore particolare e le parole di D.H. Lawrence nella prefazione alla traduzione inglese di *La madre* ce li racconta: «Ogni cosa si svolge come in un flusso di emozione, in una sorta di nebbia o di fosforescenza delle sensazioni, che tutto avvolge e che prende più importanza di quanto riescano a esprimere le parole».⁴⁸ La nebbia di cui parla Lawrence fa riferimento allo stile lirico della scrittura della Deledda, ma questo lirismo non sarà sempre uguale. Se all'inizio veniva usato per parlare del fato e del senso di colpa che affligge ogni essere umano, dopo il matrimonio di Grazia Deledda con Palmiro Madesani e il loro trasferimento a Roma nel 1900 diventa mezzo per esprimere un sentimento più nostalgico e malinconico. La distanza dalla terra madre crea nella scrittrice un vuoto che avvolge i luoghi della sua infanzia e giovinezza in un'aura luminosa e mitica.

Una volta indagata la figura di Grazia Deledda e il suo ruolo all'interno del mondo letterario e dopo aver raccontato la sua influenza nella creazione di un immaginario della Sardegna, tratteremo di come la Deledda ha scritto della Sardegna, della sua gente e delle sue tradizioni riportando porzioni di testo tratte dai suoi romanzi.

Iniziamo con le descrizioni delle tradizioni popolari, tra cui emerge la festa di paese con i suoi balli e l'atmosfera gioiosa. In *Canne al vento* si legge

La fisarmonica riempie coi suoi gridi lamentosi il cortile illuminato da un fuoco d'alatemi
il cui chiarore rossastro fa spiccare sul grigio del muro la figura svelta e bruna del suonatore,

⁴⁶ Discoteca di Stato: parole registrate nella serie "La Voce dei Grandi", 1959.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ SANDRA PERTIGNANI, *La scrittrice abita qui*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p. 45.

i visi violacei delle donne e dei ragazzi che ballano il ballo sardo. Le ombre si muovono fantastiche sull'erba calpestata e sui muri della chiesa; brillano i bottoni d'oro, i galloni argentei dei costumi, i tasti della fisarmonica: il resto si perde nella penombra perlacea della notte lunare. Noemi ricordava di non aver mai preso parte diretta alla festa, mentre le sorelle maggiori ridevano e si divertivano, e Lia accovacciata come una lepre in un angolo erboso del cortile forse fin da quel tempo meditava la fuga. La festa durava nove giorni di cui gli ultimi tre diventavano un ballo tondo continuo accompagnato da suoni e canti⁴⁹

Questo brano è particolarmente interessante per due motivi. Il primo è la descrizione della festa, con il fisarmonicista e le ombre che si stagliano sugli edifici, con i visi di donne e ragazzi provati dalla danza. Vengono citati anche i bottoni dei costumi e della fisarmonica che riflettono le luci del fuoco e della luna. Il secondo motivo è il desiderio di scappare di Lia, una delle protagoniste del romanzo, che tanto assomiglia desiderio di evasione che troviamo in *Cainà*. Anche lei, infatti, trova nella festa di paese l'occasione perfetta per meditare e mettere in atto il suo progetto di fuga.

Poche pagine dopo la Deledda racconta della spensieratezza che portano con sé i momenti di ballo e di festa, soprattutto per le donne coinvolte: «Anche la fisarmonica suonava più lieta ed agile. Grida di gioia echeggiarono, quasi selvagge, come per domandare al motivo del ballo una intonazione più animata e più voluttuosa». ⁵⁰

Nei suoi romanzi, la Deledda racconta della vita umile che si conduce nell'entroterra sardo. Ambienti semplici, rudi e pastorali in cui le donne si occupano del focolaio domestico mentre gli uomini cercano la pace dopo le fatiche del lavoro negli insegnamenti di Dio.

Intanto le donne preparavano il pranzo. Avevano acceso il fuoco sotto un albero solitario e il fumo si confondeva con la nebbia. La macchia dei loro corsetti rossi spiccava fra il grigio più viva della fiamma. Non c'erano né canti, né suoni in questa piccola festa che ad Efix pareva riunione di banditi e di pastori radunatisi là per il desiderio di rivedere le loro donne e di ascoltare la santa messa. ⁵¹

Non esistono solo uomini e donne con ruoli e compiti diversi. Spesso, nei romanzi della Deledda, viene messa in risalto la dimensione comunitaria, tipica delle zone rurali. Della complessità delle dinamiche di paese si potrebbe dire molto (e molto si vede anche in *Cainà*) ma c'è un elemento che accomuna l'eterogeneità umana di questi luoghi: affrontare al meglio ciò che il fato mette sul

⁴⁹ GRAZIA DELEDDA, *Canne al vento*, Giunti Editore, 2006, p. 48.

⁵⁰ *Ivi*, p. 68.

⁵¹ *Ivi*, p. 199.

cammino. Siano esse gioie, dolori o vergogne la Deledda scrive: «Passerà la notte, tornerà l'alba, e poi altri giorni e altre notti ancora; la vita riporterà le sue calme e le sue tempeste come il mare le sue». ⁵²

Nel corso dei romanzi compaiono anche descrizioni dei paesaggi dell'entroterra sardo. Queste porzioni di testo si servono di due sensi, la vista e l'olfatto. Gli occhi della Deledda riescono a cogliere la moltitudine di colori delle montagne e dei loro fiori, mentre l'olfatto cattura i profumi della terra selvaggia e in apparenza povera ma ricca di natura. In *Canne al vento* leggiamo

La strada in salita tra la valle e la montagna, fra rocce olivi e fichi d'India tutti d'uno stesso grigio, gli sembrava, sì, quella del suo calvario ma anche una strada che poteva condurre a un luogo di libertà. Ecco, pensava guardando il profilo dell'Orthobene, lassù è una città di granito, con castelli forti silenziosi [...] Ma da un punto aperto della valle vide il Redentore sopra la roccia con la grande croce che pareva unisse il cielo azzurro alla terra grigia, ⁵³

oppure

l'ombra calda della casa copriva il cortile e l'odore dell'euforbia arrivava dalla pianura [...] e mentre il profumo dolce della violacciocca si mesce all'odore acre dell'euforbia, le prime stelle salgono sopra il Monte. ⁵⁴

L'aspetto della Sardegna che crea più fascino in assoluto è la mitologia, che lega a sé credenze di fate e giganti. Grazia Deledda non tralascia nemmeno questo e porta alla luce la magia presente nella sua terra

agli spiriti maligni si univano quelli dei bambini non battezzati, spiriti bianchi che volavano per aria tramutandosi nelle nuvolette argentee dietro la luna: e i nani e le *janas*, piccole fate che durante la giornata stanno nelle loro case di roccia a tessere stoffe d'oro in telai d'oro, ballavano all'ombra delle grandi macchie di filirèa, mentre i giganti s'affacciavano fra le rocce dei monti battuti dalla luna, tenendo per la briglia gli enormi cavalli verdi che essi soltanto sanno montare, spiando se laggiù fra le distese d'euforbia malefica si nascondeva qualche drago o se il leggendario serpente cananèa, vivente fin dai tempi di Cristo, strisciava sulle sabbie intorno alla palude. Specialmente nelle notti di luna tutto questo popolo misterioso anima le colline e le valli: l'uomo non ha diritto a turbarlo con la

⁵² GRAZIA DELEDDA, *L'incendio nell'oliveto*, Oscar Mondadori, 1977, p. 184.

⁵³ GRAZIA DELEDDA, *Canne al vento*, Giunti Editore, 2006, p. 142.

⁵⁴ *Ivi*, p. 51.

sua presenza, come gli spiriti han rispettato lui durante il corso del sole; è dunque tempo di ritirarsi e chiuder gli occhi sotto la protezione degli angeli custodi.⁵⁵

Temi quali la dimensione pastorale, le tradizioni, i miti e il paesaggio sono parte della poetica della scrittrice ma li ritroviamo anche nel lungometraggio di Righelli.

Abbiamo visto che la Deledda, una volta allontanatasi dalla sua isola inizia a provare la nostalgia. Ma c'è un'altra donna sarda che ad un certo punto prova lo stesso sentimento ed è Cainà. Ad esplicitarci questo sentimento ci sono le didascalie del lungometraggio *Cainà. L'isola e il continente*.⁵⁶ La pastorella, che ha realizzato il sogno di andarsene dall'isola, si trova ad affrontare una grande delusione: il continente non è come si aspettava. La sua nuova casa è inospitale, le sorelle del capitano Pietro non fanno che giudicarla e l'unica cosa che la solleva da quella situazione buia è il pensiero del mare, dell'aria e delle sue amate capre. A confortarla è dunque il ricordo di casa, di una terra ormai lontana che ora sembra idilliaca, sorte che spetta a tutti gli esuli. Il sentimento nostalgico cresce di giorno in giorno fino a quando Cainà decide di prendere in mano il suo destino e fare ritorno nella sua amata isola. Una volta tornata a casa viene a sapere che il padre è morto, evento che non ha fatto che accrescere le maldicenze sul suo conto. Il suo desiderio di redenzione verso la comunità e la famiglia non è sufficiente per ricevere il perdono, oramai Cainà è stata stigmatizzata come traditrice e tale rimarrà. Ecco che torna la parola che unisce la scrittrice Grazia Deledda a Cainà ma non è la sola. Ad accomunarle è anche il sentimento di ribellione verso una società che non le capisce e che cerca di ostacolarle anche se in modi diversi. La Deledda davanti all'ostilità decide di rimanere, senza porsi limiti, ignorando i continui giudizi sul suo operato e perpetrando una serie di piccoli gesti di ribellione. Questi vanno dall'essere una donna istruita al tentativo di superare il ruolo sociale della donna la cui unica prospettiva è quella di essere moglie e madre; dal desiderio di non dover dipendere necessariamente da un uomo e dalla sua protezione fino alla scelta di continuare a raccontare la sua terra a modo suo. Al contrario Cainà, la giovane pastorella, sceglie di scappare dal paese e dalla sua famiglia cercando fortuna altrove, nella speranza di trovare un posto tutto suo. Quella di Cainà è una presa di posizione forte e decisa data dalla voglia di evadere dall'oppressione di un sistema che aveva già deciso della sua vita e su cui non aveva voce in capitolo.

⁵⁵ *Ivi*, p. 15-16.

⁵⁶ Vedi 45'40" e 47'07".

2.2 L'immaginario visivo della Sardegna

All'inizio del Novecento si viene a creare un genere cinematografico, la registrazione di piccoli video illustrativi chiamati «Arrivederci».⁵⁷ Questi filmati, della durata di qualche minuto, vengono girati con l'intenzione di creare fantasie e aspettative su luoghi che in pochi avrebbero avuto la possibilità di vedere. Tali visioni cinematografiche, che registrano lo scorrere del tempo e dello spazio, si aggiungono a quelle fotografiche già circolanti. Queste raccolte visive non soddisfano solo la curiosità verso luoghi lontani e mitizzati, ma spesso e volentieri anche verso i suoi abitanti e le loro abitudini. Nascono quindi filmati che diventano testimonianza etnografica di tradizioni e costumi a cui si aggiungono le registrazioni di canti popolari delle diverse culture presenti all'interno del territorio italiano ed europeo.

Leggendo queste parole introduttive, abituati come siamo ad essere inseriti in una cultura globale, viene naturale pensare a video che rappresentano mondi extra-europei. Tali aggettivi riportano alla nostra mente immagini di giungle, mercati arabi, templi cinesi, capanne etc. Bene, all'interno di queste testimonianze non troviamo niente di tutto questo. L'Italia di inizio Novecento è ancora fortemente agricola e contraddistinta da forti campanilismi. Non era pratica comune viaggiare e il solo spostamento verso un'altra città o regione poteva rappresentare una vera e propria avventura nonché un'esperienza a suo modo esotica. Ecco allora che in questi video vediamo le città più importanti d'Italia, come Roma o Venezia, appaiono i filmati di alcune industrie, video di balli popolari e vere e proprie *visioni* voyeuristiche dell'orizzonte marino di Sicilia e Sardegna. Questo ampio discorso ci introduce a un tema più specifico ossia lo sviluppo di un immaginario della Sardegna tramite testimonianze video che ne descrivono il paesaggio e le tradizioni. L'obiettivo di questo paragrafo è dunque quello di raccogliere le rappresentazioni video di questa regione e, una volta messe assieme, ricreare l'immaginario che si era fatto largo nel continente a inizio Novecento. Una volta fatto questo si metteranno a confronto le immagini documentaristiche a quelle del lungometraggio di Righelli. Prima di iniziare va specificato che analizzeremo due generi cinematografici: i documentari e i film a soggetto.

Partendo dal filone dei film documentari, il primo che portiamo in esame risale al 1922-1923 e si intitola *Caprera! Verso l'isola sacra!*⁵⁸ Il film ha una durata di 17' ed è stato prodotto e distribuito dall'Istituto Nazionale Luce. Il sito dell'Istituto lo indica come documentario ma non vengono

⁵⁷ Segnalo come esempio i video raccolti sotto il titolo di *Grand Tour italiano* da parte della Cineteca di Bologna – Il cinema ritrovato a cura di Andrea Meneghelli e con accompagnamento musicale di Daniele Furlati. Questi piccoli filmati sono visibili su Raiplay.it o tramite DVD.

⁵⁸ Il video è consultabile negli archivi fisici dell'istituto Luce o in quelli online al seguente link:

[https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051441/1/-49702.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22Sardegna%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20.](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051441/1/-49702.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22Sardegna%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20.)

aggiunte informazioni sul luogo e l'occasione della sua proiezione.

Possiamo dividere il filmato in due parti. La prima descrive il paesaggio costiero e la vita nel porto dell'isola di Caprera, nel nord della Sardegna. La seconda che si concentra sulla visita, guidata dalla moglie, all'abitazione di Giuseppe Garibaldi e ai terreni adiacenti. La prima sezione, che ci interessa maggiormente, è composta da una serie di scene rappresentanti le coste rocciose e frastagliate dell'isola, coste che cambiano leggermente di baia in baia. Capiamo che le riprese sono state fatte da una nave in un viaggio che conduce dal mare alla terra ferma, a suggerirlo sono le imbarcazioni che circondano quella del regista, il gancio che si vede nella primissima inquadratura e l'arrivo al porticciolo. La varietà di immagini mostrate fa pensare a una circumnavigazione dell'isola che precede l'arrivo al porto dove gli spettatori vengono accompagnati visivamente nell'attracco sulla terra insulare. La nave si avvicina e con essa la macchina la presa e i nostri occhi. Ci sentiamo viaggiatori partecipi dell'esplorazione paesaggistica dell'isola.

Il secondo film rappresentante la Sardegna è un documentario sonoro datato 1932, dal nome *Visioni di Sardegna*⁵⁹ e ha una durata di 17' e 48". È stato prodotto dalla Cines, con il coordinamento artistico di Gavino Gabriel compositore, etnomusicologo e studioso della musica sarda attento ai moderni sistemi di ricerca.⁶⁰ Dato che Gabriel nasce in Sardegna, non deve sorprenderci il suo interesse verso quella che è la sua cultura e nemmeno il suo impegno nella raccolta di testimonianze audio e video di usi e tradizioni popolari.

Il film è suddiviso in quattro capitoli. Il primo, della durata di 4' e 28" è intitolata *Paesaggi e tipi di Sardegna. Il Nuraghe*. Su queste costruzioni antiche abbiamo già speso qualche parola in paragrafi precedenti e in questo video ne vengono mostrati diversi, anche piuttosto dettagliatamente. La regione sarda è pervasa da queste strutture architettoniche che la segnano e la caratterizzano in maniera indissolubile mantenendo l'armonia con il paesaggio circostante. Nel video i nuraghi vengono messi in dialogo con diverse persone: un suonatore di launeddas, un uomo che si sposta a cavallo tra pecore e montagne, delle donne tessitrici e dei decoratori di oggetti in abiti tipici. La dimensione pastorale e gli innumerevoli greggi di pecore non possono essere un fattore secondario quando si parla di Sardegna e nel video vengono messi in risalto come *fil rouge* di una terra che nutre uomini e donne dai volti incisi dalle fatiche del lavoro e della vita, incisioni che ricordano le scanalature dei mattoni dei nuraghi. Quella che vediamo è una ricerca territoriale intesa sia come ricerca del paesaggio sia come ricerca culturale, una raccolta di informazioni e testimonianze in una terra ricca di storia e di uomini che vivono in armonia con la natura.

⁵⁹ Il video è visibile al link: <http://www.gavino-gabriel.com/index.php/it/multimedia/8-multimedia/6-video>.

⁶⁰ A lui dobbiamo i primi dischi di musica popolare incisi tra il 1922 e il 1929. Informazioni recuperate dal Dizionario Biografico degli Italiani di Treccani.

Il secondo capitolo ha come titolo *Usanze e canti della vecchia Sardegna. Serenata in Gallura* e ha una durata di 4' 28". Le didascalie iniziali parlano di una grande considerazione della donna, tanto da reputarla la madonna della casa. A lei viene tradizionalmente dedicato un canto d'amore. Anticamente questo componimento era una serenata a cinque voci ma già agli inizi del XX sec. era stata trasformata in un canto a voce sola accompagnata dalla chitarra. Dietro quella che sembra una semplice scena di dichiarazione d'amore vengono mostrati, più o meno inconsapevolmente e in modo più o meno costruito, anche gesti tipici di un tempo passato, tra questi l'utilizzo del ramaiolo per dissetarsi. Lo stesso gesto lo vediamo fare anche a Cainà, nel film di Righelli. Un gesto comune ad ogni italiano di inizio secolo, ma che oggi assume un significato diverso, diventa memoria di consuetudini che si sono perse con il progresso.

Il terzo capitolo del film è intitolato *Canti e danze della vecchia Sardegna. Il sortilegio del grappolo* della durata di 4' 30" che rappresenta un passatempo del periodo della vendemmia. Il gioco consiste nell'eleggere una ragazza che, una volta preso un grappolo d'uva, ha il compito di girare fra i colleghi per fargli cogliere un acino dal grappolo. Colui che coglierà l'ultimo acino d'uva avrà il diritto di ballare con la ragazza distributrice. Il ballo non è certamente un valzer a due ma una danza popolare, che coinvolge prima solo alcune coppie e successivamente tutto il gruppo. Non ci è dato sapere di quale danza si tratti ma ci ricorda il ballo tondo che vediamo nel lungometraggio di Righelli. Collegato al terzo filmato c'è il quarto e ultimo capitolo dal titolo *Usanze e canti della vecchia Sardegna. La vendemmia* della durata di 4' 10". Il lavoro tra le vigne viene svolto con due speranze, si legge nelle didascalie. La prima è di avere un buon raccolto e la seconda è di avere una bella compagnia nel lavoro. Il tutto è guidato da una canzone che segue l'intrecciarsi delle viti agli alberi nello stesso modo in cui si intrecciano i cuori dei manovali. In quest'ultimo video sono di particolare rilievo le riprese dei luoghi di lavoro, delle montagne e dei tempi di spensieratezza e diventano registrazione di momenti collettivi e di riposo che si alternano a quelli delle fatiche del lavoro agricolo.

Nello stesso periodo di *Visioni di Sardegna*, veniva prodotta un'altra testimonianza del mondo sardo dal titolo *Usi e costumi della vecchia Sardegna*⁶¹, datato 1933. Questo filmato sonoro è stato prodotto dalla UFA TOM Berlino ha una durata di 1' 30". Nell'archivio dell'Istituto Luce viene indicato come "giornale" ed è quindi probabile che, in linea con la prassi dell'epoca, venisse proiettato nelle sale cinematografiche prima dell'inizio dei film.

Il filmato si apre con uno sguardo attento ai pastori e alle capre dell'entroterra seguito dalla comparsa di uomini e donne in abiti tradizionali. Successivamente vediamo dei fogli di pane carasau e subito

⁶¹ <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000012094/2/-54805.html?startPage=20>.

dopo una processione cristiana che ci racconta della forte religiosità dell'isola. Possiamo supporre che si tratti delle processioni per il patrono del paese o quelle della Settimana Santa.⁶² Dato che il documentario si chiude con una scena di festa in cui paesani ballano danze popolari è più plausibile l'ipotesi della processione in onore del patrono in occasione della festa di paese. Segnaliamo inoltre che le scene di ballo del filmato in esame sono simili se non uguali a quelle già viste nel documentario della Cines per il rito del grappolo d'uva e nella scena della festa in *Cainà*.

Il secondo filone di pellicole che descriviamo, anche se per sommi capi, è quello dei film a soggetto ambientati o girati in Sardegna nei primi vent'anni del Novecento. Tra i vari titoli di cui siamo a conoscenza, solo due sono reperibili e visibili: *Cenere* e *Il trionfo della vita*. Cercheremo elementi caratteristici della Sardegna nel tentativo di scoprire l'immagine che si creava tramite questi film.

Inizieremo da *Cenere* datato 1916 e tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda ambientato in Sardegna ma girato nelle valli del Piemonte per abbattere i costi di produzione. All'interno del film, di particolare rilevanza per la nostra indagine paesaggistica (e non solo), ci sono alcune scene che danno uno scorcio della vita e dell'ambiente sardo. Una sequenza⁶³ mostra un piccolo laboratorio con delle macine, un'idea di come fossero gli ambienti lavorativi dei tempi ma anche una rappresentazione del paesaggio rurale e selvaggio che circonda il laboratorio. Oltre a questa ci sono piccole riprese di case di paese che completano l'idea di una terra aspra, rocciosa e fortemente caratterizzata da lavorazioni agricole e pastorali.

L'altro film è *Il trionfo della vita* del 1922, contemporaneo di *Cainà*. Di questa pellicola prenderemo in considerazione una scena e una sequenza che includono una rappresentazione paesaggistica ed etnografica della Sardegna. La prima scena ha come oggetti delle mucche che si incamminano lungo una strada sterrata seguite da donne che portano dei cesti sulla testa. Immediatamente dopo vediamo gli abitanti del paese che camminano su una strada sterrata che porta sulla cima della montagna, dove c'è una chiesa. L'intera comunità si muove assieme, come se fosse un unico corpo mosso da un unico spirito, il rimando a una religiosità presente e vissuta è chiaro.

Alla fine di questa piccola ma significativa catalogazione di visioni della Sardegna derivanti da film di vario genere e romanzi dovrebbe apparire più chiara l'immagine che, all'inizio del Novecento, arriva in continente di quest'isola. È una terra fatta di opposti. Si vede il mare con i porti e i piccoli centri che accolgono viaggiatori di passaggio; si vede l'entroterra montano, rustico, arretrato e dalle rigide dinamiche sociali. Ci sono tradizioni sedimentate nei secoli e allo stesso tempo c'è l'influenza di chi arriva sull'isola. C'è la spensieratezza dei momenti di festa, dei riti agricoli ma anche la

⁶² Durante la Settimana Santa è diffusa, in Sardegna come in tutto il Sud Italia, l'usanza di portare in processione grandi statue di Cristo e altri santi lungo le vie di paesi e città.

⁶³ La sequenza a cui ci riferiamo ha inizio a 5'25" e finisce a 7'46".

pesantezza di essere sempre a portata dello sguardo giudicante del paese. Ci sono case umili e austere ma anche grandi dimore, come quella di Garibaldi. C'è un forte sentimento religioso che ordina e guida le vite dei credenti ma anche l'aspetto mitico legato alla presunta esistenza di giganti e fate. La Sardegna di inizio Novecento è una terra dura come le rocce che la compongono ma se si riesce a conoscerla bene può diventare una terra danzante e leggera.

L'opera di Righelli assorbe le diverse suggestioni che arrivano nel continente e le sintetizza nel film con un intento quasi etnografico. Il regista prende ispirazione da tutte le descrizioni disponibili dell'isola scegliendo di rappresentare il paesaggio e le sue antiche architetture, riportando i balli popolari delle feste ed entrando nella vita e nelle case dei sardi.

2.3 L'immaginario sonoro della Sardegna

Per completare l'immaginario della Sardegna manca l'oggetto musicale. La nostra ricerca si è concentrata sul trovare canzoni popolari o musica per il cinema ad ambientazione sarda. Come nel caso delle recensioni proposte sui quotidiani il reperimento di queste fonti è stato complesso ma siamo riusciti a trovare dei "manuali" di musica popolare. Prima di arrivare alla loro analisi dobbiamo fare delle premesse.

Ci sono diversi fattori che complicano il ritrovamento delle musiche popolari e dei canti diffusi in una determinata regione in un periodo lontano e diverso da quello in cui viviamo attualmente. Per comprendere queste cause dobbiamo guardare gli studi di etnomusicologia. Il primo è che la musica popolare si trasmette oralmente, lo dicono i manuali come *L'altra musica* di Roberto Leydi e anche i testi di Gabriel che andremo ad analizzare in seguito. La trasmissione orale è all'origine di un altro fenomeno: la modifica dello stesso canto in base alla regione, al paese, al cantore e anche in base alle emozioni del *cantadore* stesso.⁶⁴ Questa fluidità della musica popolare rende ogni esecuzione unica e irripetibile secondo Leydi un «momento dell'infinito processo *ricreativo* vissuto da quella musica».⁶⁵ L'altro fattore che complica il ritrovamento dei canti nella loro forma originale è il tempo. Il passare degli anni, le influenze di culture diverse e la diminuzione delle distanze hanno fatto in modo che alcune caratteristiche di quei canti si siano perse lasciando spazio a suggestioni di altro genere. Quelle appena descritte sono caratteristiche proprie dei materiali con cui si confronta l'etnomusicologia. Possono sembrare aspetti negativi perché ci impediscono di arrivare *all'originale*

⁶⁴ Termine utilizzato dallo stesso Gavino Gabriel nei seguenti scritti: *Canti e cantadori della Gallura e Canti della Sardegna*.

⁶⁵ ROBERTO LEYDI, *L'altra musica*, Giunti Ricordi, 1991, p. 140. La citazione è stata trascritta mantenendo i termini in corsivo presenti nel testo originale.

e avere un'idea certa e attendibile dell'atmosfera sonora che caratterizzava la Sardegna dentro e fuori l'isola. Quello che la musica popolare ci chiede è uno sforzo di capire che essa «racconta la sua storia (e quindi la sua storia della musica) attraverso il suo manifestarsi contemporaneo».⁶⁶

Inizialmente, anche la musica per film non era scritta e veniva «eseguita dal vivo sotto lo schermo»⁶⁷ risolvendosi in «performance improvvisate, non sempre di qualità eccelsa, in cui l'esecutore procedeva per associazione di formule, unendo vari *loci communes* della letteratura musicale».⁶⁸

Con il passare del tempo l'improvvisazione lascia spazio a raccolte di brani di repertorio o a composizioni scritte *ad hoc* immaginate per accompagnare determinate situazioni. Il risultato è la nascita di un «genere di musica che non è pensata per un dato film, ma piuttosto per situazioni ricorrenti»⁶⁹ pubblicato in compilazioni, repertori o manuali.

Canti e cantadori della Gallura (1910) e *Canti di Sardegna* (1923) sono due volumi scritti da Gavino Gabriel sulla musica popolare della Sardegna. Il primo volume, *Canti e cantadori della Gallura* viene definito dallo stesso Gabriel un insieme di *appunti* perché «manca un disegno predisposto»⁷⁰ dichiarando così la sua intenzione di raccontare in modo informale quello che più lo affascina di questi canti e dei loro esecutori. In effetti il volume è una raccolta di cantori e musiche della Gallura con piccoli approfondimenti tecnici sui versi e le tonalità utilizzate.

Secondo Gabriel e i suoi studi esistono due forme base di canto tempiese: *a la timpiésa* ossia al modo di Tempio e *a l'antica* o *a la graminatoggja*, modo del canto usato nelle feste familiari della cardatura della lana. Capiamo dunque che la musica popolare sarda è strettamente legata alla vita dei suoi contadini e pastori. Sono loro, infatti, che hanno dato vita a questi canti creando *in primis* un accompagnamento al lavoro e poi una testimonianza culturale del loro modo d'essere. Abbiamo già parlato dei contrasti della Sardegna, del suo essere forte, rude e allo stesso tempo delicata, leggera. Queste caratteristiche vengono inserite anche nella musica che è sempre in tonalità maggiore anche quando i testi sono malinconici.

Svelato il legame inscindibile tra canti sardi e il lavoro, dobbiamo approfondire le modalità e le tecniche utilizzate dai cantori. La voce gallurese ha un timbro particolare che Gabriel definisce «falsetto rinforzato»⁷¹ che dà vita a un canto di petto diverso da quello delle voci di teatro. Sempre seguendo quanto ha scritto l'etnomusicologo, il canto gallurese sopperirebbe alla mancanza di quella vibrazione passionale che tanto affascina del teatro d'opera con «un'infinità di gruppetti e mordenti

⁶⁶ *Ivi*, p. 161.

⁶⁷ ROBERTO CALABRETTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio editori, 2010, p. 17.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ivi*, p. 24.

⁷⁰ «Rivista musicale italiana», *Canti e cantadori della Gallura*, XVII, 1910, p. 926.

⁷¹ «Rivista musicale italiana», *Canti e cantadori della Gallura*, XVII, 1910, p. 931.

e appoggiature che accusano un altro aspetto della passionalità: quello continuo». ⁷² L'espressione dei sentimenti con un canto dall'andamento costante e quasi monotono sarebbe, per Gabriel, la proiezione dell'essenza degli abitanti dell'isola, persone resistenti ma non per questo meno poetiche.

Il canto gallurese oltre ad esprimersi attraverso un *melisma*, ⁷³ si divide in due momenti, la *pisata* e la *calata*. ⁷⁴ I termini sono presi in prestito dal volo degli uccelli, i quali si elevano in cielo e poi calano verso la terra. La *calata* è sempre in re maggiore mentre la *pisata* può essere in re, la, fa, sol e do lasciando all'esecutore un ampio range di tonalità tra cui scegliere.

Il verso cantato è l'ottonario che incide sulle melodie e sul ritmo. I testi possono essere poesie o, per i più talentuosi, improvvisazioni, spesso a tema amoroso. Ogni cantore cerca, facendo più esperienza possibile, un suo stile e solo quando lo trova viene riconosciuto dalla comunità come *cantadore*, appellativo riservato a pochi. Il titolo di *cantadore* va di pari passo con il concetto di *donno* ⁷⁵ su cui lo studioso Gabriel insiste molto. Il *donno* è la capacità di eseguire qualsiasi opera in qualsiasi momento, confermando dunque la conoscenza delle regole base del canto gallurese e l'abilità di improvvisare su queste anche in base allo stato d'animo in cui si trova l'esecutore.

Il secondo testo dell'etnomusicologo e compositore Gabriel è *Canti di Sardegna* pubblicato nel 1923. Questo viene definito dallo studioso un «breve “catalogo ragionato”» ⁷⁶ e infatti si articola in capitoli che trattano il canto melismatico, il canto corale, il canto monodico libero o con accompagnamento strumentale, i canti della Gallura e delle altre regioni sarde e la *disispirata*.

Gabriel afferma che sono pochi i popoli ad avere ancora il canto popolare libero, ossia un canto che ha contemporaneamente una funzione di vita individuale e sociale. Questo, proprio per la sua duplice funzione, può produrre una vibrazione esterna, quando risuona con eco nell'ambiente che la avvolge oppure interna. In questo secondo caso la voce emessa dall'uomo crea tensione nell'organismo del cantore stesso e dà il via a quello che Gabriel definisce un «concerto molecolare». ⁷⁷ La vibrazione interna è il melisma ossia quella modalità di canto propria del territorio sardo.

Come anticipato, tra i canti della Sardegna c'è quello corale che può essere “a concordo” oppure polifonico. Dagli studi condotti si evince che in entrambi i casi i cori sono caratterizzati dalla presenza dell'accordo di tonica-dominante-decima (do-sol-mi). Lo stesso accordo, sostiene Gabriel, si trova in natura. Lo studioso, assieme a un gruppo di colleghi, ha notato che ci sono tre piccoli animali che cantano le stesse note per intere stagioni in Sardegna ossia la cavalletta (do), il grillo (sol) e l'assiolo (mi). La corrispondenza tra accordo cantato e accordo presente in natura ci fa pensare al desiderio

⁷² *Ibid.*

⁷³ GAVINO GABRIEL, *Canti di Sardegna*, Italice ARS, 1923, p.10.

⁷⁴ *Ivi*, p. 928.

⁷⁵ «Rivista musicale italiana», *Canti e cantadori della Gallura*, XVII, 1910, p 935.

⁷⁶ GAVINO GABRIEL, *Canti di Sardegna*, Italice ARS, 1923, p.59.

⁷⁷ *Ivi*, p.12.

dell'uomo di essere parte della natura e di prendere ispirazione da questa in una coesistenza armoniosa. Sempre nell'ambito dei canti corali Gabriel segnala la presenza di *mode*⁷⁸ che cambiano in ritmo, colorazione e trapassi tonali in base alla regione e al cantore.

L'altro tipo di canto diffuso è quello monodico che ha due campi di esecuzione. Il primo, il canto libero, è tipico dei pastori che si accompagnano nel lavoro e modulano il canto per intere ore. Il secondo è un canto con accompagnamento vocale, tipico della serenata chiamata anche *lu canta di janna*, tradotto 'canto della porta'. A rendere interessante le serenate è per la variabilità di strumenti con cui si accompagnava il cantore. Poteva trattarsi di un coro o uno strumento come la chitarra o la fisarmonica e la scelta veniva fatta in base al grado di privacy che voleva l'esecutore. Non dimentichiamoci che la serenata veniva utilizzata per comunicare sentimenti amorosi all'amata e un clima più intimo e raccolto permette all'uomo di lasciarsi andare a dichiarazioni più profonde. Il canto sardo non è affidato solo alle voci maschili ma anche femminili. Anche in questo caso si tratta di canti legati al lavoro, ad esempio le lavandaie, o canti d'amore. In entrambi i casi si tratta di canti che poco differiscono, per esecuzione e modalità di canto, da quelli maschili.

L'ultimo approfondimento di Gabriel riguarda la *disispirata* termine che deriva da "desperada" o "despertada" che significa 'sveglia'. Il termine, una volta trovata diffusione nella regione Logudorese, ha assunto un nuovo significato diventando "canto di disperazione" con influenza negativa sull'andamento melodico.

In entrambi gli scritti Gabriel insiste nel dire che i sardi sono una popolazione in cui «ogni suo atto sociale è animato e accompagnato dal canto e dalla poesia».⁷⁹ Il canto e la musica sono cose naturali e li aiutano, come accade in molte altre regioni, nell'espressione dei sentimenti.

⁷⁸ *Ivi*, p.12.

⁷⁹ «Rivista musicale italiana», *Canti e cantadori della Gallura*, XVII, 1910, p. 926.

Capitolo 3

Analisi audiovisiva

Il seguente capitolo si occuperà di analizzare il rapporto tra il film di Righelli e le musiche composte *ex post* da Mauro Palmas, musicista e compositore sardo.

L'idea di donare a *Cainà* un accompagnamento musicale nasce dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda di Cagliari che decide di affidare a Palmas il compito di comporre musiche adatte alle scene del film. Da quanto possiamo leggere dai quaderni della cineteca, la scelta cade su Palmas per la sua formazione eclettica e per la capacità di unire tradizione e innovazione. Le aspettative vengono soddisfatte e, come vedremo, il compositore riesce ad unire le musiche folkloriche isolate a sonorità più moderne che spaziano tra il jazz e il rock. La stessa cosa fa con l'organico unendo strumenti di formazione classica, come *l'ensemble* d'archi; strumenti come chitarre elettriche, basso e batteria; strumenti appartenenti alla tradizione come l'organetto e il suluttu. Il tutto viene diretto e coordinato da Palmas con i «suoi interventi alla mandola e al mandoloncello».⁸⁰

La rimusicazione è stata presentata al pubblico per la prima volta in occasione dell'evento “La Sardegna nello schermo” del 1995, a cui abbiamo già fatto riferimento nel primo capitolo. Questo evento ha sancito l'inizio della diffusione della pellicola con un accompagnamento musicale composto *ex-novo*, anche se con alcune difficoltà. Palmas ricorda come in quell'occasione non avesse avuto a disposizione il tempo e le risorse necessari per creare una rimusicazione “definitiva”:

il tempo a disposizione per la realizzazione di quel primo impianto sonoro non fu sufficiente per definire nei minimi dettagli le musiche (soprattutto per quanto riguarda l'organico e l'orchestrazione) e per approfondire il rapporto che i temi composti riuscivano a stabilire con le immagini.⁸¹

La versione “definitiva” arriverà sei anni dopo, nel 2001, a seguito della registrazione delle musiche per la messa in vendita del VHS di *Cainà. L'isola e il continente*. Per l'analisi che seguirà è stata utilizzata questa versione. Il risultato è l'integrazione tra visione, ascolto e lo studio della partitura per archi consegnataci, gentilmente, dallo stesso Palmas.

La scelta di utilizzare solo la partitura per archi non deriva da considerazioni specifiche sul ruolo di questi strumenti per la trattazione dei temi e dei brani che compongono l'opera. Essa deriva, piuttosto,

⁸⁰ FABRIZIO GIUFFRIDA, *Cainà o l'ibridazione riuscite*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 119.

⁸¹ MAURO PALMAS, *Musicare Cainà*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 123.

dal fatto che è l'unica partitura completa e ci ha permesso di riportare nel testo i temi del film e alcuni momenti musicalmente significativi.

Il fatto che non esista una partitura completa per tutti gli strumenti fa emergere una delle caratteristiche fondamentali di questa rimusicazione: la sua versatilità. L'accompagnamento musicale si divide in brani che accompagnano le sezioni del testo filmico. Alcuni di questi brani sono caratterizzati dalla presenza di temi che vengono richiamati nel corso del film e a cui abbiamo dato un nome. La versatilità risiede nella capacità di adattamento del testo musicale, che si sviluppa a partire da dei temi su cui è possibile, se non addirittura prevista, un'improvvisazione.

A fronte di tutte le informazioni sopra raccolte il capitolo si svilupperà in questo modo. All'inizio proporremo un'analisi protocollare. Questa si comporrà di uno schema che riporta il timing, una descrizione sintetica del testo filmico e il brano corrispondente mettendo in evidenza la presenza o meno di temi musicali. In un secondo momento si andrà a sviluppare un ampio lavoro di analisi audiovisiva. L'obiettivo dell'analisi protocollare è quello di sintetizzare e agevolare la consultazione della pellicola e dei brani che la compongono, mentre l'analisi audiovisiva fornirà una descrizione dei diciassette brani che compongono la rimusicazione, mettendo in risalto i temi presenti e il loro rapporto con le immagini. Chiuderemo il capitolo approfondendo la versatilità della rimusicazione analizzata mettendo in relazione la sua esecuzione dal vivo con il suo essere unica e irripetibile.

3.1 Analisi Protocollare

	TIMING	DESCRIZIONE	BRANO
1	0'00" - 2'07"	Titoli di testa. Immagini del mare. Immagini dei nuraghi e del paesaggio sardo. Cainà cavalca.	Kalimba «tema del mare»
2	2'08" - 5'05"	Arrivo di Cainà in paese. DIDASCALIA: Ave Maria! Persone che pregano sotto una croce. Presentazione di Giantolu e di Agnes, i genitori di Cainà. Cainà viene rimproverata perché non si impegna abbastanza.	Ave Maria «tema della famiglia»
3	5'06" - 7'49"	Cainà e le sue capre in mezzo ai monti. Ripresa del fidanzato di Cainà su un carro trainato dai buoi. DIDASCALIA: Agostineddu Pinna Una nave arriva verso l'isola. Presentazione di tre marinai: Pietro, il capitano, un vecchio marinaio e un giovane marinaio.	Agostineddu «tema esotico»
4	7'50" - 10'30"	Agostineddu vede e chiama Cainà. Condivide il suo sogno ad occhi aperti: un futuro con lei. DIDASCALIA: Non posso amarti, Agostineddu. Cainà viene attratta da un'insenatura del mare e ci si tuffa dentro. Cainà prova ad afferrare il riflesso del sole, è felice.	Aggius «tema di Agostineddu»
5	10'31" - 13'50"	Immagini di maiali, buoi e suonatori di launeddas. Cainà riflessiva guarda il vuoto dal balcone di casa. DIDASCALIA: Ma il suo desiderio appartiene solo al mare e a terre sconosciute. I marinai mentre riposano sulla costa si raccontano i loro viaggi in giro per il mondo. Cainà li raggiunge e si nasconde per poter ascoltare le loro storie.	Mar Roku

6	13'51" - 22'12"	<p>DIDASCALIA: La festa del paese. Persone escono dalla celebrazione della messa e accorrono alla festa del paese. Il marinaio giovane vuole andare a vedere la festa e i balli tipici. Rappresentazione del <i>ballo tondu</i> e dei musicisti. Cainà e Pietro si osservano a vicenda da lontano. La famiglia di Cainà offre da bere ai marinai e si ferma a parlare con loro. Cainà origlia e scopre che i marinai ripartiranno nella notte. Cainà torna a casa, toglie gli abiti tipici e raggiunge la nave e si nasconde. I marinai tornano alla nave ubriachi.</p>	Danza per tre
7	22'13" - 30'30"	<p>DIDASCALIA: All'alba. La vita riprende la sua routine dopo la festa, sia in paese che sulla nave. Cainà si sveglia nella nave, felice. Agnes inizia a preoccuparsi perché non vede la figlia. Pietro scende nella stiva, trova Cainà. Lei scappa dalla stiva e si arrampica sull'albero della nave, poi scende e parla con il capitano. Agostineddu raggiunge i genitori di Cainà per informarli che la ragazza è scappata.</p>	<p>Cainà «tema di Cainà» solo acordeon</p>
8	30'31" - 34'46"	<p>Giantolu inizia a cercare la figlia. Il capitano offre da bere a Cainà e prova a corteggiarla. Cainà si sente in pericolo e morde il braccio del capitano per liberarsi dal suo abbraccio. La ragazza cura i segni del morso sul braccio.</p>	Tempo perso
9	34'47" - 39'14"	<p>DIDASCALIA: Sulla costa della Sardegna si è scatenata una tempesta. Immagini di onde che si infrangono sulle rocce e di lampi nel cielo. Giantolu si è riparato dentro una caverna. I marinai chiamano il capitano perché il timone è fuori uso. Il capitano lascia Cainà, si mette l'impermeabile e sale sul ponte della nave, dove continuano ad arrivare onde violente.</p>	<p>Oltre il mare (tempesta) «tema esotico»</p>

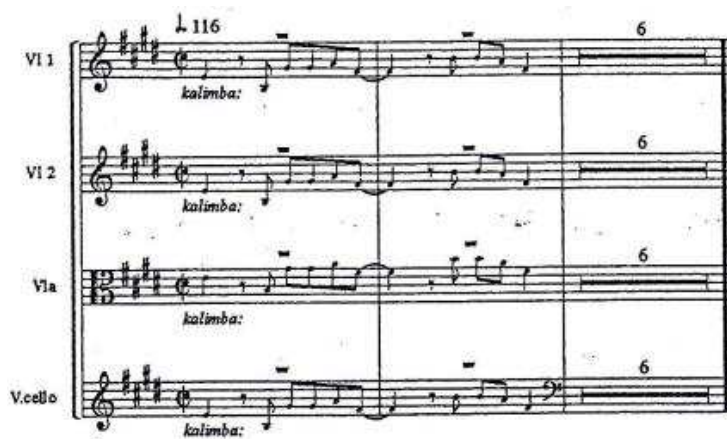
		<p>Agnes, nella sua casa, è sempre più preoccupata e invoca Santa Barbara chiedendo protezione per il marito.</p> <p>Cainà esce sul ponte e tutta eccitata ammira la forza della natura e poi posa il suo sguardo sul capitano, affascinata dal suo controllo.</p> <p>Agnes piange implorante.</p> <p>DIDASCALIA: Siamo salvi! Vedo terra!</p> <p>Cainà si avvicina al capitano, si abbracciano e successivamente lui la bacia.</p>	
10	39'15" - 41' 30"	<p>DIDASCALIA: Dopo la tempesta.</p> <p>Cainà riposa su un'amaca.</p> <p>Uomini portano in braccio il cadavere di Giantolu.</p> <p>Agnes piange il marito, una paralisi le ha sfigurato il viso in un'espressione di dolore.</p> <p>Come da usanza, le donne piangono il morto.</p> <p>Cainà e il capitano arrivano al porto.</p> <p>Corteo funebre.</p>	<p>Funerale</p> <p>«tema di Cainà»</p>
11	41'31" - 43'42"	<p>Discussione tra Pietro e le sue sorelle.</p> <p>Loro chiedono al capitano si scegliere tra loro e Cainà. Ne va dell'onore della famiglia.</p> <p>Si mettono tutti a tavola per mangiare ma Cainà non ha appetito e le sorelle del capitano la guardano con aria giudicante.</p>	<p>Cainà</p> <p>«tema di Cainà»</p>
12	43'43" - 45'39"	<p>Cainà ripensa alla sua famiglia.</p> <p>Flashback dell'ambiente casalingo.</p> <p>Cainà torna in camera e il capitano la segue per dirle che le manca, non è più la stessa.</p>	<p>Disispirata</p>
13	45'40" - 48'08"	<p>Pietro ripensa a quanto lui e Cainà fossero uniti dopo la tempesta.</p> <p>Cainà ripensa alle sue montagne, dove si sentiva libera.</p> <p>La ragazza si sente mancare l'aria e decide di andare a fare una passeggiata al porto.</p> <p>Al porto incontra il giovane marinaio che dice alla ragazza che la sera ripartirà verso la Sardegna.</p>	<p>Zio Mario</p>

14	48'09" - 53'39"	<p>Pietro beve amareggiato. Cainà si veste in fretta, dà l'aria di voler scappare e guarda la porta. Il capitano entra nella stanza pieno di desiderio nei confronti della ragazza. La ragazza, terrorizzata, si ritrae ma il capitano la segue e le afferra il braccio. Lotta tra Cainà e Pietro ma alla fine la ragazza riuscirà a fuggire dalle grinfie dell'uomo e corre sulla nave che la riporterà in Sardegna.</p>	<p>Insidie «tema di Cainà»</p>
15	53'40" - 58'47"	<p>DIDASCALIA: In viaggio verso l'isola. Il veliero ha riportato Cainà a casa. DIDASCALIA: Ave Maria. Cainà e inginocchiata per terra e vede scritto sulla terra il suo nome con dei sassi. Si guarda attorno e capisce che sono opera di Agostineddu. La giovane commossa chiama il ragazzo che non la riconosce. È alienato dal dolore. Cainà fugge verso il paese e apprende che il padre è morto nella tempesta. Cainà corre verso casa, dalla madre.</p>	<p>Ave Maria «tema della famiglia»</p>
16	58'48" - 1h 02'45"	<p>Una donna apre la porta a Cainà che subito di inginocchia ai piedi della madre. In paese si diffonde la voce del ritorno della ragazza. Agnes guarda con sguardo giudicante la figlia mentre questa prova a chiedere perdono. Fuori dalla casa si è raccolta una folla di persone DIDASCALIA: Ma-le-det-ta!... Ma-le-det-ta! Cainà bacia la madre e la saluta un'ultima volta e va sull'uscio ad affrontare il giudizio del paese. La ragazza è piena di dolore e decide di scappare verso il mare per la seconda volta.</p>	<p>Kalimba «tema del mare»</p>
17	1h02'46" - 1h05'55"	<p>Agostineddu colpisce Cainà con un sasso e lei inizia a perdere sangue dalla testa. Cainà cerca il ragazzo con lo sguardo e lo ringrazia per essere l'unico ad amarla ancora. Cainà si dirige verso le rocce in riva al mare dove si accascia morente. Chiede un'ultima volta perdono alla madre e poi muore. Immagini di onde che sembrano inghiottire Cainà. Titoli di coda.</p>	<p>Finale «tema di Agostineddu»</p>

3.2 Analisi audiovisiva

Brano 1 – Kalimba

Cainà. L'isola e il continente si apre con una presentazione dell'ambiente in cui si svolge la storia. In primis viene presentato il mare, che verrà richiamato spesso nel corso del film e, subito dopo, il profilo di una catena montuosa. Oltre a queste due componenti del paesaggio sardo vengono mostrate delle costruzioni antiche, che sappiamo essere i nuraghi, anch'essi simbolo dell'isola e della sua storia. Tra queste immagini paesaggistiche appare a cavallo la protagonista, Cainà. Questa introduzione visiva viene accompagnata da una musica delicata, leggera e sognante. Il brano nasce dall'introduzione ritmica di una kalimba che ripete per tutta la durata del brano il motivo riportato di seguito e a cui daremo il nome di «tema del mare». Ha un carattere ondulatorio come le onde che commenta.



The image shows a musical score for the 'Tema del mare' from the film 'Cainà. L'isola e il continente'. The score is written for four instruments: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Vla), and Cello (V.cello). Each instrument part is accompanied by a kalimba, as indicated by the 'kalimba:' label below each staff. The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'L. 116'. The score consists of two measures, with a '6' above the second measure of each staff, likely indicating a six-measure phrase. The melody is simple and repetitive, characteristic of the 'Tema del mare'.

Figura 1 – Tema del mare

Dall'introduzione ritmica ha origine un ostinato melodico esposto prima dal saxofono e poi dai violini. È una melodia semplice e andante che imita quella della kalimba.

Il brano arriva alla conclusione nel momento in cui Cainà, sempre a cavallo, si dirige verso il paese.

Brano 2 – Ave Maria

La giovane pastorella arriva all'inizio del paese. Al centro dell'inquadratura vediamo il monte roccioso che sovrasta la cittadina, sulla destra una casa e sulla sinistra un crocifisso. Quest'ultimo non è di secondaria importanza, è un luogo di preghiera ma anche di incontro e di socializzazione. Vediamo, in particolare, tre compaesani inginocchiarsi alla croce per pregare ma non appena Cainà inizia a percorrere la stradina del centro abitato, essi la guardano e percepiamo che i tre non stanno parlando di fede. Ad introdurre la scena c'è la didascalia «Ave Maria!» che sottolinea il profondo

legame tra la comunità e la fede ma qui suggeriamo anche una seconda interpretazione. L'esclamazione può rappresentare anche il giudizio, lo sconforto e la richiesta di aiuto per Cainà, la ragazza che sembra aver perso la retta via e che proprio per questo viene continuamente controllata e giudicata dal paese.

Nella via che conduce a casa, Cainà incontra Giantolu, suo padre, severo e risoluto. La fa avvicinare a sé e la richiama perché non si impegna, è l'unica che in paese non lavora. La ragazza raccoglie scocciata il cesto di grano, lo carica sulla testa e va dalla madre. A casa la situazione non migliora. Beve dell'acqua e la madre la colpevolizza «chi non ama suo padre non ama Dio. Sarai sempre così, Cainà?».⁸² La giovane vive due sentimenti: la rabbia che diventa ribellione verso la famiglia che non l'accetta e lo sconforto perché non riesce a trovare soddisfazione in quell'ambiente chiuso e giudicante.

La musica che accompagna queste scene appartiene a un universo sonoro opposto rispetto a quello incontrato precedentemente. È un brano dall'atmosfera cupa, pieno di tensione. All'interno del brano troviamo quello che da qui in avanti identificheremo come il «tema della famiglia» (vedi fig. 31), esposto e continuamente ripetuto da un organetto, che nello spartito troviamo sotto la dicitura *accordion*. A creare il senso di angoscia sono la mancanza di veri e propri momenti di distensione nella melodia e la continua reiterazione della stessa, senza l'inserimento di variazioni melodiche. Viene inserita nel commento musicale una sola variante sulla dinamica: nelle prime scene il suono è lontano e ovattato, mentre si apre e diventa più forte quando Cainà corre verso il cuore del paese e incontra i suoi genitori.

Brano 3 – Agostineddu

La terza sezione si apre con la didascalia «Ma lei vive sola e libera, in mezzo alle sue capre selvagge, lontana da casa»⁸³ e a seguire immagini di Cainà e il suo gregge di capre. La giovane ragazza è rappresentata musicalmente dal suono di alcune percussioni eseguite in *pianissimo* e le capre sono seguite dal suono diegetico dei campanacci. Le sequenze di questa sezione sono un continuo “botta e risposta” visivo e musicale tra Cainà e le capre, tra le percussioni e i campanacci (figura 2 - 5). Aumenta il volume delle percussioni nel momento in cui vediamo arrivare Agostineddu, fidanzato di Cainà, sul carro. Le percussioni non sono l'unico elemento musicale che accompagna la comparsa del nuovo personaggio, infatti, ci sono gli archi che suonano accordi dissonanti. Questa sonorità stridente anticipa l'arrivo di qualcosa, o qualcuno, che romperà gli equilibri.

Dopo la presentazione di Agostineddu inizia una melodia in scala frigia. È l'esposizione del «tema

⁸² 4min 35s.

⁸³ 5min 08s.

esotico» (vedi fig. 16) e Cainà, mentre gioca con una capra si accorge che una piccola nave sta passando vicino alla costa. Le «vele gonfiate dal vento»⁸⁴ la animano con sentimenti nuovi, così prende un pezzo di stoffa e inizia a sventolarlo come per salutare e accogliere la novità. La scelta della scala frigia, basata su noti *cliché*, risulta efficace perché rimanda a luoghi altri, lontani e accende la curiosità, la stessa che leggiamo nello sguardo, finalmente vivo, della protagonista.



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5 – Percussioni Cainà

Brano 4 – Aggius

Dividiamo questa quarta sezione, e il brano che la accompagna, in tre momenti distinti. Il primo riguarda il rapporto tra Agostineddu e Cainà; il secondo è una transizione di suoni e significati; mentre il terzo mette in risalto la capacità del mare di richiamare a sé Cainà e di farla evadere dalla realtà.

Il giovane Agostineddu è l'unico della comunità a vedere la giovane Cainà con occhi diversi, ne è innamorato e sogna un futuro con lei. Le sue aspettative sono puntualmente disattese e le sue proposte rifiutate dalla ragazza. La sezione si apre con l'inquadratura di Agostineddu che scioglie i nodi che legano il carro ai buoi. Vede Cainà e la chiama a sé ma lei scappa per non affrontarlo. Il ragazzo riesce a raggiungerla e tenendola per un braccio, sogna ad occhi aperti una vita con lei sulla cima della montagna. La sezione si conclude con la pastorella che dichiara il suo disinteresse affermando:

⁸⁴ 6 min 50s.

«non posso amarti, Agostineddu».⁸⁵ Questo primo momento dell'azione è commentato da un basso continuo con melodia. Il basso è ascendente e affidato a uno strumento a corde, probabilmente una mandola, mentre la melodia dal tono nostalgico è suonata da un organetto, (vedi nucleo tema a Fig.6). Da qui in poi, troveremo la stessa melodia ripetersi e richiamare la presenza di Cainà, le affideremo quindi il nome di «il tema Cainà».

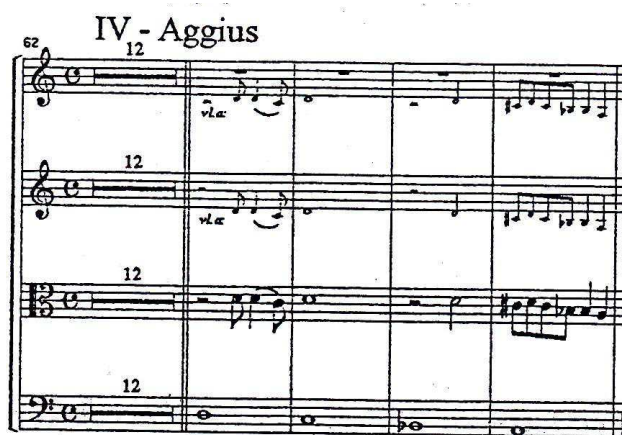


Figura 6 - Tema di Cainà

Alla comparsa della nuova didascalìa «Il sole non vuole brillare per me. Mi prendi sempre in giro»⁸⁶ cambia l'atmosfera sonora ed entriamo nel momento di transizione. Cainà viene rapita dalla vista di un'insenatura del mare, si avvicina e si toglie la giacchetta per immergervisi. L'azione si svolge sotto lo sguardo sconsolato dei genitori e quello triste di Agostineddu. Come commento musicale sentiamo lo stesso strumento a corde, quindi una mandola, con in sottofondo il rumore dell'acqua che è intradiegetico. La mandola dalla sonorità araba è la rappresentazione sonora del mare che chiama a sé la protagonista. Cainà risponde alla chiamata e non appena si immerge cambia nuovamente l'ambiente sonoro ponendo fine a questa sezione di transizione.

Nell'acqua del mare si vede il riflesso del sole, la protagonista prova ad afferrarlo. «Il sole brilla»⁸⁷ e quindi c'è speranza. Il mare, che rappresenta per tutto il film la libertà, riflette la luce alimentando visivamente la speranza e la promessa che Cainà troverà un luogo in cui sentirsi libera. Ad accompagnare questa scena conclusiva ci sono gli archi che, partendo dall'accordo di tonica, eseguono una serie di cadenze sospese con ritmo lento che aumentano la tensione fino a quando non arriva la risoluzione dell'accordo sulla tonica. Il finale di questo brano crea nello spettatore la sensazione che qualcosa sta per accadere, crea una tensione che termina con il calare del sole.

⁸⁵ 8min 55s.

⁸⁶ 9min 6s.

⁸⁷ 10 min 14s.

Brano 5 – Mar Roku

Il quinto brano cambia le sonorità ascoltate fino ad ora e dà inizio a una sequenza fortemente ritmata, sia a livello musicale sia a livello visivo. Il *fil rouge* di questa sezione sono delle percussioni che accompagnano lo spettatore attraverso le scene e gli strumenti che si susseguono per tutta la durata del brano.

La sezione si apre con una rappresentazione dell'ambiente casalingo o, secondo quello che abbiamo detto nel capitolo 2, con il suo immaginario. Emerge l'aspetto pastorale della vita della famiglia di Cainà ma anche l'intimità del focolaio domestico e le emblematiche launeddas. Cainà però si esclude da tutto questo e, appoggiata al balcone di casa, non fa che pensare alla nave che ha attraccato sull'isola. Alle percussioni ritmate si aggiunge una mandola che improvvisa su delle sonorità orientali. La curiosità la pervade e se in un primo momento resiste alla tentazione di avvicinarsi alla nave, dopo pochi attimi sceglie, passando inosservata, di arrivare alla costa per ascoltare i racconti dei marinai e sognare altri mondi.

Dal momento in cui Cainà sceglie di soddisfare la sua curiosità e incamminarsi verso la costa, alle percussioni e alla mandola si aggiunge un organetto. La didascalia successiva: «i marinai sdraiati attorno al fuoco dell'accampamento si scambiano i loro ricordi»⁸⁸ ci conduce verso la fase finale del brano e della sezione visiva. Sul finale, all'organico strumentale, si aggiunge un altro strumento a fiato, più precisamente un saxofono, che aumenta la vivacità del brano. Nel mentre i marinai sono impegnati a chiacchierare e a confrontarsi sui luoghi che hanno visitato tra cui l'affascinante ed esotica Asia. Si vedono delle immagini della Cina su cui si rende necessario un piccolo approfondimento. Dalle fonti analizzate emerge che non sono riprese originali di Righelli. Esse sarebbero state prese da un serial di inizio secolo. La fonte a cui ci riferiamo è un articolo della *Rivista cinematografica* di Torino e si riferisce a una proiezione avvenuta a Roma. Il giornalista, dopo aver presentato il film afferma:

«siccome è giusto che si dia a Cesare quel che è di Cesare, osserverò al signor metteur-en-scène (Righelli forse?) che quelle due scene cinesi del primo atto non sono roba del suo sacco ma appartengono a La signora del mondo della «May film»».⁸⁹

Terminate le sequenze che rappresentano i mondi esplorati dai marinai ritorniamo alle montagne sarde. Nelle grotte che si formano tra le rocce di questi rilievi montuosi ci sono Giantolu e degli amici che si stanno preparando alla caccia di una capra. Dal momento dell'uccisione scompare il suono

⁸⁸ 11min 53s.

⁸⁹ «La vita cinematografica», Torino, 25 aprile 1922.

dell'organetto e, nonostante le digressioni del saxofono, il tono musicale inizia diminuire di intensità e vivacità.

Brano 6 – Danza Per Tre

Questa sezione è la più lunga della pellicola e anche la più etnografica. Il focus è messo sulla festa del paese e tutte le usanze ad essa annessa compresi abiti, musicisti e dinamiche sociali che abbiamo già iniziato a conoscere nel capitolo precedente. A livello musicale la sezione ha inizio con tre arpeggi sincronizzati ai movimenti dell'uomo che suona la campana per richiamare la comunità e avvisarla dell'inizio della messa. Subito dopo si avvia la melodia del ballo introdotta da una mandola sola con aggiunta della linea del basso che suona in rallentando. Tutto il paese partecipa alla celebrazione, come vuole l'usanza, tranne Cainà che si dirige direttamente alla festa. Al termine della messa la comunità si sposta al centro del paese, dove nel mezzo della folla si respira aria di divertimento e di comunità. Il clima di leggerezza arriva fino alla costa, dove il giovane marinaio, incuriosito dalla musica, chiede al capitano di andare a vedere il famoso «ballo di gruppo».⁹⁰ Sulla tema musicale del ballo, che si ripete dall'inizio della sezione, vediamo apparire le riprese dall'alto del *Ballu Tondu* e quelle dei tre musicisti che accompagnano le danze esibendosi il primo con le launeddas, il secondo con organetto e il terzo che dà il ritmo battendo le mani. La musica non è diegetica e quindi non c'è corrispondenza tra gli strumenti che vediamo suonare e quelli che sentiamo. Sebbene il compositore abbia deciso di non utilizzare gli strumenti musicali presenti nelle immagini, il tempo utilizzato (9/8) rispetta la tradizione e le sonorità tradizionali del ballo sardo mantenendo così una coerenza d'effetto. Lo stesso Palmas afferma di aver riprodotto un «ballo campidanese perché il ritmo seguiva meglio il passo dei danzatori».⁹¹

Ballerini e vie gremite di gente sono chiamati a rappresentare la festa e mentre tutto questo accade, in primo piano appaiono Agostineddu, Cainà e i tre marinai. Il capitano Pietro si fa strada tra la massa e viene notato da Cainà, stregata dal fascino dell'uomo (vedi fig. 7-8). Agostineddu osserva la scena da lontano e quando si accorge dello scambio di sguardi tra l'amata e lo straniero diviene preda dei sentimenti di gelosia. Seguono riprese in primo piano dei passi del ballo e i tre forestieri guardano incuriositi e sbalorditi dalla velocità dei passi.

⁹⁰ 14 min 50s.

⁹¹ MAURO PALMAS, *Musicare Cainà*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 124.



Figura 7



Figura 8

Mentre i tre viaggiatori osservano con attenzione tutto ciò che li circonda, vengono chiamati da Giantolu e nel momento in cui si presentano c'è una sostituzione nell'organico strumentale. La mandola viene soppiantata dagli archi e si aggiungono un basso e la batteria che rendono le sonorità più gravi e blues pur mantenendo lo stile iniziale del brano.

Figura 9 - accompagnamento violini

Il cambio di sonorità arriva in un momento specifico della festa: l'incontro tra due mondi a tratti opposti. C'è il mondo statico dell'isola rappresentato da Giantolu e la sua famiglia, e quello dinamico dei marinai, abituati a interfacciarsi con il diverso e destinati ad essere forestieri ovunque vadano.

A giustificare il cambio di sonorità non è solo il confronto tra le due realtà ma anche l'occasione di scappare che viene offerta implicitamente a Cainà. La giovane, infatti, si avvicina ai genitori e ai marinai per origliare i loro discorsi e quando scopre che i tre uomini sarebbero ripartiti la sera. La ragazza capisce che il fato le sta offrendo l'occasione di realizzare il suo sogno.

I violini si interrompono quando la ragazza entra in casa per prepararsi alla fuga e fino alla fine del ballo veniamo guidati solo dalla batteria. Mentre Cainà si sveste degli abiti tipici e i marinai brindano

ripetutamente assieme a Giantolu e altri compaesani la melodia riprende ma questa volta affidata a un fiato, probabilmente un sulittu.

Il desiderio di Cainà si sta finalmente avverando, corre verso la nave controllando di non essere vista da nessuno. In chiusura a questa sezione accadono tre cose simultaneamente: Cainà sale sulla nave e si nasconde; i marinai ubriachi tornano alla nave; i ballerini continuano a ballare e nessuno si accorge della fuga della giovane. In una delle ultime sequenze della festa vengono ripresi dei cantori che si esibiscono in un canto *a concordu* (fig. 9). Siamo resi partecipi di questa pratica perché nel mezzo del commento musicale sentiamo il canto, questa volta diegetico, dei cantori.



Figura 9 - canto a concordu

Ultima variazione di organico quando Cainà sale sulla nave. Il sulittu lascia spazio a mandola e organetto. Dal momento in cui la pastorella riesce a nascondersi sotto il ponte della nave e, giunto il momento della partenza dell'equipaggio, gli strumenti si tacciono uno alla volta. Inizia la batteria, poi l'organetto per finire con la mandola sola che accompagna la nave in mezzo al mare in campo lungo.

Il brano qui analizzato in quanto accompagnamento musicale a una sezione visiva è caratterizzato da un'unica melodia che si ripete ma con variazioni ora melodiche, ora di organico e infine di volume. Un processo tipico della musica popolare che segue dei modelli che vengono poi interpretati e modificati di volta in volta.

Brano 7 – Cainá

«All'alba»⁹², così leggiamo sulla didascalia che da inizio alla sezione che da avvio alla seconda e più drammatica parte della pellicola. La mandola sola esegue una melodia cullante che ci immerge prima, nel lento movimento della nave che ondeggia su un mare calmo, e poi nel risveglio del paese dopo la festa. Dopo la grande parentesi dell'allegria e degli incontri che hanno caratterizzato la giornata precedente, tutto sembra essere tornato alla sua routine: i pastori partono di buon mattino con le capre, le donne setacciano in grano, alcuni uomini partono per una battuta di caccia e continua così il via vai tra le vie del paese. Visivamente si alternano piccole sezioni con immagini della vita sulla terra ferma e quelle della vita in mare aperto. Quando la macchina da presa ritorna sulle vele della nave che viaggia veloce, la mandola rallenta e, dopo un momento di silenzio, fa da accompagnamento a una nuova melodia introdotta dall'organetto. Con l'introduzione della nuova melodia vediamo Cainà svegliarsi e realizzare di essere in viaggio e quindi di aver realizzato il suo desiderio. Sopra di lei i marinai sono al lavoro per riuscire a tornare nel continente il prima possibile.



Figura 11

Quando la giovane cerca di vedere qualcosa dal suo nascondiglio nella stiva sentiamo suonare dalla mandola e dagli archi delle semiminime staccate.

La giovane origlia felice quello che accade sopra di lei accompagnata da arpeggi con la mandola in forte e dalla batteria. Assieme creano il giusto accompagnamento sia per la sua eccitazione che per lo stato, meno rilassato della madre. Quest'ultima si accorge dell'assenza della figlia e manda una ragazza a cercarla, nello stesso momento il capitano Pietro deve scendere nella stiva e quindi Cainà deve nascondersi per non farsi trovare.

⁹² 22 min 13 sec

Gli arpeggi terminano e dopo un nuovo momento di stasi musicale, la mandola riprende il motivo iniziale variandolo. È una melodia essenziale e riconoscibile, il valore delle note aumenta e, in modo inversamente proporzionale, diminuisce il numero di note suonate. Rimane come strumento continuo l'organetto, che assieme alla nuova melodia crea un climax ascendente.

Cainà è nascosta, ma Pietro, il capitano, quando scende nel ripostiglio si accorge che c'è qualcosa di strano, fa luce vicino a delle botti e mentre si avvicina ricominciano gli arpeggi veloci della mandola con l'aggiunta degli archi, alimentando il senso di tensione e agitazione. Il volume della musica aumenta gradualmente fino a quando il marinaio scopre Cainà sotto una coperta. Da qui, i protagonisti dell'accompagnamento musicale saranno gli archi che, con il ritorno delle semiminime pizzicate e con l'aiuto dell'accompagnamento di organetto e mandola, danno vita e musica al confronto e alla conoscenza tra la giovane sarda e il capitano. Pietro la osserva bene e si ricorda di averla già vista, vediamo un flashback sul primo piano di lei alla festa in abiti tradizionali. Lui prova ad avvicinarsi ma per la paura lei scappa. In questo momento gli archi suonano all'unisono delle semiminime staccate dal ritmo regolare (vedi fig. 12) che scandiscono il tempo che passa e creano nello spettatore uno stato di attesa e di *suspence*.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Via), and Cello (V.cello). The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A red rectangular box highlights the first four measures of the piece, where all instruments play a rhythmic pattern of repeated eighth notes. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark '199' is visible at the beginning of the first measure.

Figura 12 – semiminime ripetute

Mentre il capitano cerca di capire perché la ragazza si è intrufolata sulla nave, lei scappa dal ponte e inizia a salire le scale che portano sull'albero della nave. La musica abbandona le note staccate e ritmate per aprirsi a una melodia leggera che tende al registro alto, quasi a rendere l'altezza della rete su cui si arrampica la protagonista. Finita questa parentesi melodiosa ritornano le semiminime suonate da viola e violoncello che fanno da basso continuo ai violini che si esibiscono in piccole scale ripetute. Esse accompagnano un altro momento delicato: Cainà, salita fino alla sosta dell'albero riceve dal capitano l'ordine di scendere. Lei si rifiuta con aria di sfida. L'inquadratura dall'alto della nave, che si muove sulle onde, fa vedere che ci sono altri marinai che richiamano la ragazza a terra, tra cui

quello più anziano. In quanto tale viene considerato da Cainà quello più saggio e degno di ascolto: «Tu sei il più anziano. Ascolterò te»⁹³ dice infatti la ragazza. Appena scende sul ponte della nave Cainà viene presa da parte dal capitano e spiega il motivo della sua fuga. Gli archi suonano all'unisono il tema precedente ma ritmicamente modificato. Vengono sostituite le semicrome con le crome, mentre il tema viene portato all'essenza e ripetuto *ad libitum* fino a quando vediamo l'ultima scena. In quest'ultima Agostineddu corre a casa di Cainà per comunicare ai genitori che è scappata perché stregata dal mare.

Questo brano è caratterizzato dalla presenza di due temi: quello ritmato delle semiminime che si ripetono per frasi più o meno lunghe (vedi fig.12) e una melodia che subisce piccole variazioni ogni qualvolta viene esposta da uno strumento diverso (vedi fig.13). Le variazioni che si incontrano lungo lo sviluppo del brano sono sia ritmiche che melodiche. È curioso vedere la loro evoluzione che le porta ad essere qualcosa di molto diverso sul finale.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vi 1), Violin 2 (Vi 2), Viola (Via), and Cello (cello). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first two staves (Vi 1 and Vi 2) show a melodic line that is highlighted with a red box in the later measures. The Viola and Cello parts provide a rhythmic accompaniment, with the Cello part featuring a triplet rhythm in the first few measures.

Figura 13 - melodia violini

Brano 8 – Tempo Perso (Titolo da disco)

Sulla nave è stata accettata la presenza di Cainà e la situazione ha trovato un nuovo equilibrio. La ragazza e il capitano si trovano sul pontile. Cainà è occupata a viverci il viaggio cullata dalle onde e ascoltando il mare e nel frattempo Pietro la osserva. Più la guarda più ne è attratto. La mandola improvvisa sul suono delle onde mare e da voce ai pensieri del capitano e a quelli dei genitori di Cainà. La famiglia, rimasta sull'isola, è oramai disperata per la scomparsa della figlia quindi Giantolu decide di andare a cercarla sulle montagne che era solita frequentare.

Una dissolvenza ci riporta nella stiva della nave, dove il capitano raggiunge Cainà per offrirle del vino e corteggiarla. Al cambio di scena corrisponde un cambio di sonorità. Alla mandola, che rimane dalla scena precedente, si aggiungono la batteria e il saxofono che con la loro ritmica e sonorità jazz

⁹³ 29min 26s.

ricordano i film noir della Hollywood degli anni Quaranta.

Al tentativo del capitano di baciare Cainà, lei risponde con un morso sulla mano. Il gesto impulsivo di difesa le provoca degli immediati sensi di colpa. Decide così di assistere Pietro pulendogli la ferita provocata dal morso. Tra i due si crea così un'intesa che viene immediatamente interrotta dal richiamo di un marinaio. È in arrivo una tempesta.

Brano 9 – Oltre Il Mare (Tempesta)

La seguente sezione si divide in due momenti. Il primo dal tono lento, misterioso e dissonante annuncia l'arrivo della tempesta. Il secondo è molto ritmato, veloce e pieno che racconta di come i marinai e i genitori di Cainà affrontano la tempesta.

Tra questo e il brano precedente, l'ottavo, non c'è respiro. La musica continua facendo un cambio repentino di stile e di sonorità. La mancanza di un momento di pausa traspone in musica l'imprevisto in arrivo e gli accordi musicali dissonanti e a tratti stridenti ci immergono nella tempesta che incombe nel cielo. Gli archi, a cui è affidato il ruolo di narratori del primo momento, suonano alternati a momenti di silenzio aumentando l'effetto ansiogeno. È la premonizione che i personaggi dovranno affrontare la violenza di un grande evento atmosferico. Il commento musicale accompagna le riprese di fasci di luce e lampi che illuminano per qualche frazione di secondo la porta della casa di Cainà, le vette delle montagne sarde, e la grotta in cui Giantolu ha trovato riparo.



Figura 6



Figura 15

La pioggia cade sempre più fitta, il mare diventa sempre più mosso e le onde iniziano ad entrare nella nave. Quando la tempesta arriva, il capitano e Cainà sono nella stiva e mangiano assieme. La macchina da presa si sposta sul ponte della nave dove, l'imbarcazione oscilla sempre più forte in balia delle onde, gli archi ricreano il rumore del legno che scricchiola messo sotto sforzo dagli agenti meteorologici.

La ripresa di un marinaio che scende dall'albero della nave da inizio al secondo momento di questa

sezione. Il montaggio è costituito da tanti cambi di scena, un *escamotage* che aiuta a dare ritmo alla narrazione. Si passa continuamente dal timoniere alla stiva, dal mare alla dimora della famiglia della giovane viaggiatrice. Ad accompagnare la narrazione di un momento intenso e agitato come quello della tempesta ci sono archi, saxofono, mandola e acordeon che suonano il «tema esotico» in scala frigia che abbiamo già visto nel brano 3 (vedi fig. 16)

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vla), and Violoncello (Vcllo). Each staff is labeled with "sax + mandola + acc.:". A red rectangular box highlights the first four measures of the VI.1 staff, which contain a melodic line in a Phrygian mode.

Figura 16

La melodia di cui sopra, nelle battute successive, verrà sostituita da piccole scale eseguite dai violini 1 e 2 mentre viola e violoncello inseriranno un pattern ritmico di tre note per battuta sul primo, secondo e settimo grado della scala frigia in tonalità di re.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (VI.1), Violin 2 (VI.2), Viola (Vla), and Violoncello (Vcllo). A red rectangular box highlights the first four measures of the VI.1 staff, showing a scale-like melodic line. Another red rectangular box highlights the first four measures of the Vla and Vcllo staves, showing a rhythmic pattern of three notes per measure.

Figura 17

La situazione che viene rappresentata ha il potenziale di essere tragica ma Cainà non ne è impaurita. Ha uno sguardo vivo, lucido, felice di vivere esperienze estreme. Pietro, nel frattempo, sta riuscendo a tenere sotto controllo la rotta della nave e non passerà molto prima che egli annunci la salvezza, ovvero di aver visto la terra ferma. Se la giovane protagonista è entusiasta, sua madre a casa è in preda alla disperazione e si affida all'unica cosa che crede possa aiutarla davvero: la fede. La vediamo

rivolgersi a Santa Barbara chiedendo di salvare il marito che vaga sulle montagne cercando invano la figlia (fig. 18).



Figura 18

Cainà ad un certo punto sceglie di uscire dalla stiva e appena esce è catturata dalla vista del mare e delle onde. La ritmica, che fino a questo momento era affidata agli archi, viene sostituita prima dal ritmo sincopato della mandola e poi dalla batteria. Questo fino a quando non ritornano gli archi a scandire il ritmo, seguendo il medesimo pattern ritmico.

Quando il capitano annuncia di vedere la terra ferma e Cainà si avvicina a lui con uno sguardo che lascia intendere un turbine di emozioni forti ma anche molto diverse tra loro. C'è la stanchezza per essere resistita alle onde, la gratitudine per essere viva e anche un sentimento di attrazione per Pietro, ufficializzando così il suo interesse per lui, confermato dal bacio che segna la fine della sezione.



Figura 19

Brano 10 – Funerale

Il titolo del brano non è casuale, infatti, questa sezione è dedicata al racconto della morte e del funerale padre di Cainà, Giuantolu.

La sezione si apre con le riprese della nave. L'equipaggio si gode il momento di quiete dopo la tempesta e tra tutti c'è anche Cainà che si lascia cullare dal dondolio dell'amaca appesa al soffitto della stiva. Se la ragazza è sana e salva, il padre viene trovato morto. Mentre era alla ricerca della figlia è stato colpito da un fulmine. È uno strano gioco del destino. Il genitore viene punito «per i peccati di sua figlia»⁹⁴, mentre questa, che ha tradito la fiducia e la stima della famiglia, continua felice il suo viaggio verso il continente.

Sul ritmo di una marcia solenne vediamo la comunità accompagnare la moglie di Giantolu nel lutto. I compiti sono divisi in base al genere. Gli uomini si occupano di andare a recuperare il corpo esanime dell'uomo per portarlo a casa. Le donne invece si riuniscono, come vuole la tradizione, per «piangere il morto»⁹⁵. L'usanza richiede che le femmine si riuniscano attorno al corpo piangendo, cantando lodi e preghiere. Si colpiscono al petto e in alcuni casi si strappano ciocche di capelli per onorare il defunto e accompagnarlo nel suo passaggio verso l'aldilà. Non sono solo i gesti a dare vita alla ritualità ma anche gli abiti e gli accessori. In questo caso le donne indossano un lungo velo nero che copre il capo in segno di rispetto.

In questa sezione viene messa in risalto la ritualità che accompagnano ogni uomo e ogni donna nel corso della vita. Ciò che più colpisce è che i riti non si vivono in modo individuale o privato ma assieme all'intera comunità.



Figura 20

⁹⁴ 41min 17s.

⁹⁵ 40min 14s.

Anche Agnes, la moglie di Giantolu, sembra pagare sulla sua pelle il tradimento della figlia. Il suo viso è rimasto paralizzato in un'espressione dolorante e l'unica cosa che può fare è imprecare contro la figlia per non essere lì a piangere con lei (vedi fig. 20).

Abbiamo detto che il commento musicale che segue questa sezione è una marcia funebre solenne. Ad un ascolto attento possiamo notare che viene inserita un tema già ascoltato nel corso del film, ossia il «tema di Cainà» (vedi fig.21). L'inserimento di questo tema ci induce a pensare alla scelta di evocare e trasfigurare la presenza della figlia attraverso la musica.

La sezione si conclude con l'immagine della nave che arriva al porto, Cainà e Pietro che scendono assieme verso la terraferma. L'ultima scena chiude il cerchio e riprende la processione funeraria che porta Giantolu al cimitero.

The image shows a musical score for a section titled "X - Funerale". It consists of four staves: Violin I (Vi 1), Violin II (Vi 2), Viola (Vla), and Cello (Cello). The music is in a minor key and features a somber, funeral-like atmosphere. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). A specific melodic phrase in the Violin I part is highlighted with a red rectangular box, which is identified as the "Tema di Cainà". This phrase consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Figura 21 – Evidenziato il Tema di Cainà

Brano 11 – Cainà (solo acordeon)

La sequenza che apre questa sezione vede il capitano impegnato in una discussione con altre due donne, sue sorelle. Si lamentano e si oppongono allo scempio a cui Pietro le obbliga: accettare l'amante in casa loro. Non è solo la questione di accogliere in casa una sconosciuta ma anche di credibilità e di onore della famiglia all'interno della comunità. Lanciano al fratello un ultimatum: «o ce ne andiamo noi o lei. Deciditi!».⁹⁶ Nel frattempo Cainà si sta sistemando nella camera da letto ma viene attratta dall'alto volume della discussione e quando capisce che è lei il motivo del litigio decide di uscire dalla camera. L'arrivo nel continente non rispecchia le aspettative di Cainà. Al posto della libertà e dell'avventura ha trovato chiusura, inospitalità e diffidenza. Quello che era il suo sogno si è trasformato in un incubo. Vive sotto lo sguardo giudicante delle sorelle del capitano, il quale prova a esserle di supporto ma senza successo.

⁹⁶ 41min 53s.

L'accompagnamento musicale è lo stesso del settimo brano, suonato all'acordeon solo con la trattazione del «tema di Cainà». La scelta di lasciare lo strumento solista risulta efficace perché dona drammaticità alle scene e dà l'idea di solitudine.



Figura 22

Brano 12 – Disispirata

Senza un vero momento di chiusura del brano precedente veniamo condotti in questa nuova scena. Cainà sta consumando il pasto con aria sconsolata e la vediamo fissare il vuoto. Un flashback mostra il tavolo di casa sua con attorno la sua famiglia. È un sogno ad occhi aperti che viene stroncato dall'arrivo della sorella del capitano intenta a sparecchiare la tavola. Il risveglio dal sogno è doloroso quindi Cainà sceglie di scappare in camera sua, isolandosi. Pietro la segue e, come ogni sera, parla con la giovane per dirle che gli manca nel tentativo di riavvicinarsi, anche fisicamente, a lei. La giovane non è intenzionata a dargli una possibilità e puntualmente chiude la porta in faccia al capitano, suscitando in lui un misto di rabbia e rassegnazione.

Della *disispirata* in quanto musica e canto popolare abbiamo parlato nel capitolo sull'immaginario sonoro della Sardegna. Se in origine era il canto per la sveglia, con la sua diffusione all'interno della regione si è trasformato in canto di disperazione e tristezza nella regione logudorese. In questo caso la scelta del brano è legata al suo secondo utilizzo, diventando espressione della tristezza e del sentimento di sconfitta della protagonista. A suonare la *disispirata* sono i violini e il mandolincello. Quest'ultimo segue quelle che sono le prassi esecutive e compositive del canto sardo, creando una melodia su note ribattute.⁹⁷ I violini eseguono un accompagnamento delicato ma con accordi dissonanti che aggiungono tensione alla tristezza che pervade la scena.

⁹⁷ Per esempi di questo tipo di brano si consiglia la consultazione dell'archivio audio «Gavino Gabriel» al seguente link <http://www.gavino-gabriel.com/index.php/it/multimedia/8-multimedia/5-audio>.

Brano 13 – Zio Mario

Cainà e Pietro, separati l'uno dall'altra, si abbandonano ai ricordi di momenti felici nella speranza di trovare conforto. Alla delusione delle loro aspettative si sostituiscono immagini di momenti felici del passato. Per il capitano è l'abbraccio che gli ha dato Cainà alla fine della tempesta, mentre per la giovane è il ricordo del vento che la avvolgeva sulle montagne della sua isola. La giovane si sente soffocare pensando al passato ma trova un po' di conforto guardando fuori dalla finestra. Il mandolincello accompagna i pensieri e i ricordi dei due personaggi, esibendosi in arpeggi veloci.

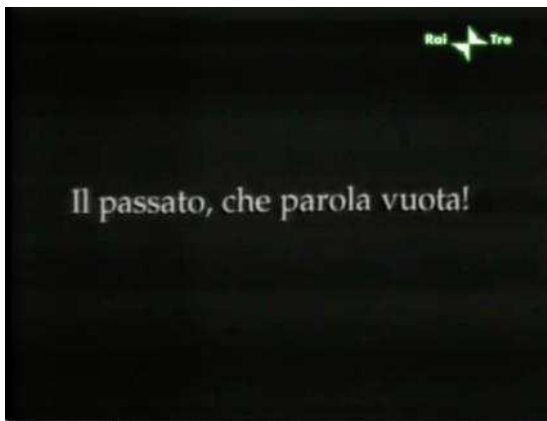


Figura 23



Figura 24

Cainà decide di fare una passeggiata al porto per distrarsi e lì il giovane marinaio. Egli la informa di aver cambiato nave e che la notte stessa ripartirà verso la Sardegna. I due si salutano ma l'incontro non lascia indifferente Cainà. La ragazza torna a casa del capitano valutando la possibilità di fare ritorno alla sua terra natia.



Figura 25

Brano 14 – Insidie

Nella dimora di Pietro si ripropone lo stesso scenario di ogni giorno: Pietro beve seduto al tavolo e Cainà sta nella camera da letto. Ma qualcosa è cambiato dopo che Cainà è tornata dalla passeggiata al porto. La giovane si sta vestendo velocemente e i suoi gesti veloci ci suggeriscono che lei abbia deciso di salpare quella notte con la nave diretta in Sardegna.

Nel tentativo di uscire dalla camera vede il capitano seduto al tavolo a bere e, per non dover dare spiegazioni, torna indietro e si richiude nella sua stanza (fig. 26).

Musicalmente sentiamo l'acordeon che ripropone la linea di accompagnamento del «tema di Cainà» del settimo brano con un tempo lento.



Figura 26

Pietro è in uno stato sempre più alterato. È stato abbandonato dalle sorelle e capisce che, a breve, anche Cainà lo abbandonerà così, complice l'alcool, getta a terra il bicchiere ed entra nella camera della ragazza dando il via al suo ultimo e disperato tentativo di possedere la giovane donna. Chiude la porta alle sue spalle avvicinandosi passo dopo passo a Cainà. Le chiede di non abbandonarlo.

Quello di Pietro non è un atteggiamento volutamente violento, anzi, la musica lenta e malinconica ci suggerisce un approccio tenero ed emotivo. Nel frattempo, all'acordeon si è aggiunta la mandola, che si esibisce in una variazione della linea melodica del «tema di Cainà» e il saxofono che dona intensità erotica alla scena e in particolar modo agli sguardi tra il capitano e Cainà.

I suggerimenti dati dalla musica vengono però disattesi dai gesti del capitano. Da un momento all'altro le movenze lente e delicate vengono soppiantate da una gestualità forte e decisa. Prova a tenere ferma la ragazza per poterla violentare, le bacia il collo e, ancora, la mette all'angolo per provare a val valere il suo stato di potere in quanto uomo. È una sfida *vis a vis* che viene mostrata

anche nel modo in cui i due corpi occupano lo spazio (vedi fig. 27). I due infatti si prendono, lottano, ma Cainà è consapevole che riuscirà a scappare dalle grinfie dell'uomo e lo affronta coraggiosamente.



Figura 27

Tutte le sequenze che compongono lo scontro uomo-donna sono caratterizzate da una mimica e da una gestualità pronunciate, quasi teatrali. Si vedano come esempi il volto di Pietro (fig. 28), le mani graffianti di Cainà (fig. 29) e quelle dei due assieme che rappresentano la sfida (fig. 30).

Nel momento della lotta si aggiunge il suono di uno strumento a fiato, probabilmente un clarinetto che si esibisce in trilli che sembrano dare voce agli urli e agli sforzi della ragazza intenta a salvare il suo onore. Verso la fine della sezione, quando Pietro è accasciato per terra e Cainà infierisce su di lui lanciandogli una lampada addosso, il volume dell'accompagnamento strumentale aumenta. Appena la giovane scappa di casa viene inquadrato il capitano che rimane solo e ammaccato con un i suoni che diminuiscono di intensità e di volume. La sezione termina con suoni elettronici ma delicati che accompagnano l'immagine di Cainà che sale sulla nave che la riporterà a casa.



Figura 7



Figura 8



Figura 30

Brano 15 – Ave Maria

La sezione ha inizio con la riesposizione degli archi del «tema della famiglia» (vedi fig. 31). Alla prima esposizione del tema vediamo Cainà sulla nave con lo sguardo vuoto, intristito. Nella partitura viene indicata la ripetizione dell'esposizione del tema che accompagna le riprese dell'approdo della giovane sull'isola. Lì dove è partita l'esule ha fatto ritorno. Ad accoglierla c'è il suono della campana della chiesa, che vediamo ma non sentiamo. Il tintinnio risveglia in lei i sensi di colpa per essersene andata e aver tradito la sua terra. In questo lento ritorno dal continente viene esposta anche la seconda frase del tema, visibile a bb. 489-492 (fig. 31), che diventa espressione della sofferenza di Cainà.

XV - Ave Maria

The image shows a musical score for 'XV - Ave Maria'. It consists of four staves: Violin I (VI 1), Violin II (VI 2), Viola (Via), and Cello (Vcello). The Violin I staff has a red box around the first measure, which is marked with a tempo of 'L. 68' and a measure number of '487'. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the Violin I part, with supporting parts in the other instruments.

Figura 31

La protagonista nota delle scritte per terra, sono fatte con dei sassi e compongono il suo nome. Poco lontano da lei c'è Agostineddu l'autore compulsivo delle scritte con i sassi. Lei prova a chiamarlo per attirare la sua attenzione ma senza risultato. Qui ascoltiamo la prima variazione del tema che viene eseguito all'ottava superiore, come si può vedere a fig. 32. La scelta di raggiungere con gli archi un registro più acuto si sposa con il dramma morale che vive Cainà e la ormai perduta sanità mentale del giovane fidanzato. Spesso in musica il registro alto e le sonorità cristalline evidenziano uno stato di follia, come accade con Agostineddu.

The image shows a musical score for the first variation of the theme. It consists of four staves. The top staff features a melodic line in a higher register, characterized by sharp, rhythmic patterns. The other three staves provide harmonic support with various rhythmic figures and chords.

Figura 9 – prima variazione

Cainà prova a parlare con l'amico ma senza ricevere risposta. Lui non la vede, non distingue la realtà dall'immaginazione e crede che la ragazza sia solo una sua allucinazione. Il giovane quindi si gira e si chiude in sé stesso continuando a sistemare i sassi. Qui viene proposta la seconda variazione composta dalla prima frase all'ottava superiore (come in fig. 32) e dalla seconda frase

dell'esposizione del tema (fig. 31). Si viene a creare un mix che porta gradualmente le sonorità in un registro più grave.

18

Figura 33 – seconda variazione

La pastorella inizia a comprendere che, nonostante la sua breve permanenza nel continente, molte cose sono cambiate. La sua fuga ha rovinato gli equilibri della comunità. La conferma arriva quando correndo verso casa viene fermata da un compaesano che, definendola una disgraziata, la informa che il padre è morto mentre la cercava la notte della tempesta.

Il commento musicale continua con la terza variazione che espone il tema cambiando la tonalità (re) e aggiungendo il suono dell'accordion che collima con il continuo incrinarsi della vicenda.

506

Figura 34 – terza variazione

Cainà è distrutta dalla notizia e inizia una corsa disperata verso casa. Lungo il tragitto tutto, anche la natura, sembra urlare il nome di Giantolu, alimentando i sensi di colpa della figlia. L'accordion aggiunge degli abbellimenti nella quarta e ultima variazione del tema. Lo strumento si aggiunge

suonando la melodia guida fino alla fine del brano. In chiusura di questa quindicesima sezione Cainà riesce a raggiungere la casa natia.

Brano 16 - Kalimba

Cainà viene fatta entrare e il suo ritorno nella casa corrisponde al ritorno del brano di apertura del film e quindi del «tema del mare». La figlia arriva di corsa e si inginocchia ai piedi della madre nella speranza di trovare perdono e accoglienza, ma così non è. Cainà si accorge che Agnes è paralizzata e, al posto di accoglierla la maledice «Ma-le-det-ta!».⁹⁸ Nel frattempo si sparge in paese la notizia del ritorno di Cainà e tutti accorrono alla porta della casa della famiglia inneggiando insulti verso la ragazza, la traditrice. Al commento musicale si aggiunge il sax con un'improvvisazione dai toni dissonanti che diventa la voce delle urla della comunità. La protagonista ha paura ed è consapevole del fatto che una volta uscita dalla porta dovrà affrontare una folla infuriata. Decide di dare l'ultimo saluto e l'ultimo bacio alla madre prima affrontare il suo destino. Sull'uscio della porta si trova a faccia a faccia con gli insulti e la rabbia delle persone, messi in risalto dagli accordi dell'acordeon. Questi ultimi, dissonanti e dal ritmo regolare, sovrastano il tema originario e accompagnano Cainà fuori dalle mura del paese. Una volta uscita, Cainà corre verso il mare in cerca di salvezza. Agostineddu torna in scena e questa volta la riconosce. Ritorna in primo piano il suono della kalimba sola che lascia sospesa l'ultima nota, in accordo con il braccio sospeso di Agostineddu.

Prima di passare alla sezione finale, vediamo Cainà sempre più vicina alla costa. Viene fatto un primo piano ad Agostineddu accompagnato dai trilli dei violini che preannunciano l'arrivo di eventi dal risvolto drammatico. Questi stessi suoni sono già stati utilizzati nel corso della pellicola, in particolare per preannunciare l'arrivo della tempesta.

Brano 17 – Finale

Nel momento in cui Cainà viene colpita dal sasso lanciato da Agostineddu inizia l'ultimo commento musicale. «Il tema di Agostineddu» ritorna, con la differenza che qui ha un'evoluzione timbrica e di organico. La prima esposizione, infatti, avviene con l'acordeon e accompagna il momento in cui Cainà viene colpita e ringrazia il ragazzo per questo. Non avrebbe motivo di ringraziare il suo assassino se non fosse per il suo stato di abbandono ed esilio. Lei ha lasciato il continente e non può farvi ritorno, non ha più una casa o una comunità che la accolgano. Non ha altra alternativa se non la morte.

⁹⁸ 59min 48s.

Per dare enfasi al momento tragico che si svolge in riva al mare, il compositore sceglie di creare un climax ascendente dalle sonorità aperte, vivide e drammatiche. Gli archi che riprendono il «tema di Agostineddu» a cui si aggiunge la batteria come elemento ritmico.

Nel finale, come nella quarta sezione, Cainà è attratta dal mare e lo riconosce come unico luogo di salvezza. La pellicola si chiude come si è aperta, sulle immagini delle onde del mare che avvolgono il corpo esanime della protagonista.



Figura 10

3.3 *Cainà. L'isola e il continente nella versione di Mauro Palmas*

Nelle pagine precedenti abbiamo visto come i fotogrammi di *Cainà* e la musica di Palmas si sono messi in dialogo anche se nati e appartenenti a epoche diverse. Per inserire il film all'interno dell'offerta e delle pratiche di fruizione del film muto, dobbiamo pensare al lungometraggio e alla sua nuova musica come un oggetto unico, o come lo definirebbe Miceli, un *unicum*:

siamo avvezzi per tradizione a considerare e valutare la componente visiva in modo distinto rispetto a quella sonora mentre, al contrario, esse parrebbero funzionare per assimilazione reciproca tanto da essere recepite – specie dalle generazioni nate col videoclip e affini – come un *unicum*, come un'unità espressiva di natura sincretica (perciò ho azzardato la definizione apparentemente contraddittoria di monodimensionalità audiovisiva).⁹⁹

È l'unione di immagini e suono a essere parte dell'offerta dello spettacolo, non una delle due parti, e per arrivare a questo la *performance* deve essere dal vivo. Sempre Miceli in modo molto diretto e preciso scrive:

⁹⁹ SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano, 2000, p. 283.

l'affermazione potrà apparire drastica o scontata, ma tanto vale esporla senza altri preamboli: l'unico genere corretto di fruizione, capace di restituire tutti i rapporti psicoperceptivi - e dunque emotivi, di apprezzamento estetico - tra immagini e musica è nella proiezione con musiche eseguite dal vivo.¹⁰⁰

La proiezione di un film muto con accompagnamento *live* riesce a far circolare in sala «un profondo senso dell'hic et nunc che contribuisce a solennizzare l'occasione e, di riflesso, le stesse immagini».¹⁰¹ La visione di un film muto diventa occasione di assistere a una *performance* in cui lo spettatore è invitato a vedere la pellicola, restaurata, accompagnata da una musica che è per sua natura unica e irripetibile, proprio perché suonata e non registrata. Questo accade indipendentemente dal fatto che si ascolti la musica originale creata per quel dato film o la musica anacronistica composta da qualche compositore dei giorni nostri, come in questo caso.

Cainà nella versione musicale di Palmas appartiene alla categoria delle «Novel version»¹⁰² descritte da K.J.Donnelly nel volume *Today's sound for yesterday's film: making music for silent cinema*. Appare chiaro che quando Palmas ha ricevuto l'incarico di comporre le musiche per il lungometraggio di Righelli ha considerato il film come un oggetto ancora vivente, che parla della sua terra e che ha ancora qualcosa da dire al pubblico.

Come abbiamo anticipato nell'introduzione di questo capitolo, *Cainà* ha una storia lunga e complessa. Lo stesso compositore ha dichiarato che le circostanze in cui si è trovato ad accettare l'incarico lo hanno portato a scegliere un processo di composizione con tempi più lunghi.

Quando ci si impegna in progetti di questo tipo spesso sono percorribili solo due strade. O si realizza una grande scrittura generale disponendo dei musicisti per il tempo necessario a lavorare sulle variazioni, il che è dispendioso economicamente, ma riduce notevolmente i tempi globali; oppure ci si affida a una scrittura *in fieri*, che matura però in modo frammentario con l'apporto occasionale dei musicisti, con costi finanziari più bassi ma con tempi più lunghi.¹⁰³

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 280.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 281.

¹⁰² K.J. DONNELLY, *How far con too far go? Radical approaches to Silent Film music*, in K.J. DONNELLY, ANN-KRISTIN WALLENGREN, *Today's sound for yesterday's film: making music for silent cinema*, Palgrave Macmillan, 2016, p.13.

Le "Novel version" a cui facciamo riferimento, secondo la descrizione fatta da Donnelly, sono delle musicazioni *ex-novo* create con l'intenzione di rinnovare un testo filmico vecchio contribuendo alla sua valorizzazione e diffusione su un pubblico ampio e contemporaneo.

¹⁰³ MAURO PALMAS, *Musicare Cainà*, in FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 123.

Quello che sembra essere un aspetto negativo, ossia i tempi lunghi di composizione, hanno in realtà reso la rimusicazione quello che è oggi con le sue caratteristiche e potenzialità.

Abbiamo parlato della versatilità di questo accompagnamento musicale e delle due date fondamentali per la sua affermazione e diffusione. La prima è il 1995 quando, in occasione dell'evento "La Sardegna nello schermo", venne inaugurato l'accompagnamento musicale realizzato e coordinato da Palmas. La seconda data è il 2001, anno in cui viene pubblicato il VHS con la registrazione della rimusicazione, sempre di Palmas, ma in una versione più elaborata. Nello stesso anno vengono pubblicati in un disco, dal titolo *Cainà*, gli stessi brani divisi in tredici tracce. Dei CD verranno pubblicate altre edizioni nel 2002 e nel 2006, segno di apprezzamento da parte del pubblico.

Non esiste un unico modo o un processo standardizzato per comporre musica per film. Ogni compositore tende ad aprire una via personale talvolta simile e talvolta differente da quella dei colleghi. Palmas appena preso l'incarico di comporre le musiche per *Cainà* e dopo aver visto il lungometraggio, decide di creare dei temi da cui far nascere i brani che accompagnano le sezioni del film. Quali sono i temi e in brani e come interagiscono con le immagini lo abbiamo già affrontato, ma ciò su cui non ci siamo soffermati è la partitura. Ad oggi non esiste una partitura completa perché negli anni Palmas ha creato un impianto tematico che viene reinterpretato e riadattato di volta in volta in base alla disponibilità di organico. Quando abbiamo chiesto a Palmas di poter consultare le partiture per condurre l'analisi audiovisiva in modo più approfondito e corretto, la risposta è stata che non esisteva una partitura per tutti gli strumenti. Tutta l'orchestrazione si basa su temi scritti ma aperti. Solo gli archi hanno a disposizione una partitura, ma anche in questo caso si tratta più di una traccia.

Per comprendere al meglio la versatilità dei temi e dei brani che compongono la rimusicazione di Palmas riportiamo di seguito due esempi che hanno per oggetto la stessa musica eseguita in contesti e con strumenti diversi. Il primo riguarda la versione del film che abbiamo analizzato, pubblicata nel 2001 in VHS e venduta come supplemento al volume dei Quaderni della Cineteca Sarda; il secondo riguarda una nostra fruizione della *performace* in occasione del centenario della pellicola nel corso della XXVIII edizione del Film Festival della Lessinia.

Nel primo caso l'organico, composto da una trentina di strumenti, suona la versione dell'accompagnamento musicale più elaborata e "finita" che esista. Palmas afferma che chiunque abbia modo di vedere la cassetta ha la possibilità di ascoltare «una versione più precisa e lineare, invariabile rispetto al succedersi delle immagini, ma in un certo senso anche più fredda».¹⁰⁴

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 125.

Al contrario, in occasione della XXVIII edizione del Film Festival della Lessinia (2022), venne proiettato *Cainà* con musiche suonate da soli tre musicisti: Mauro Palmas, Alessandro Foresti e Marco Argiola.¹⁰⁵ Palmas suonava il liuto cantabile, mandola e mandoloncello, Foresti il pianoforte e Argiola il sax e il clarinetto. L'impressione che abbiamo avuto, e che ha avuto tutto il pubblico in sala, è stata quella di aver assistito a una *performance* unica e irripetibile. Il compositore è consapevole di questo fatto e dice: «l'esecuzione dal vivo è invece inevitabilmente diversa, non solo per i differenti organici. I musicisti, infatti, hanno sempre dei margini di libertà esecutiva, che fanno di ogni concerto un'opera diversa e unica».¹⁰⁶

Possiamo affermare che l'evento a cui abbiamo assistito lo scorso anno in occasione del Film festival della Lessinia rientra a pieno titolo in quello che avevano previsto e descritto K.J. Donnelly e Ann-Kristin Wallengren nel loro libro (2016). Ci troviamo davanti a una pellicola che ha compiuto un secolo, eppure non ha smesso di comunicare, anche ora che si trova davanti a un pubblico estremamente diverso da quello del 1922.

¹⁰⁵ La scheda dell'evento è consultabile sul sito del festival, <https://www.ffdl.it/it/archivio/scheda/1477>.

¹⁰⁶ MAURO PALMAS, *Musicare Cainà*, in FILMPRACTIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001, p. 125.

Conclusione

In questa tesi ci siamo posti l'obiettivo di trovare la nuova prospettiva del cinema muto analizzando il film *Cainà*, che viene proposto ancora oggi sui grandi schermi dei festival di cinema con l'accompagnamento musicale eseguito dal vivo da Mauro Palmas. Nel ripercorre la storia di questa pellicola, dalla sua genesi a oggi, abbiamo messo in luce, su più livelli, il suo carattere fortemente sperimentale.

Il primo livello è quello del linguaggio cinematografico. *Cainà* è nato in un periodo di crisi del cinematografo italiano in cui il pubblico iniziava a stancarsi delle proposte ripetitive delle case di produzione e desiderava l'arrivo di qualcosa di nuovo che riportasse in sala la sensazione di stupore degli inizi. È da questo contesto che nasce una piccola, ma importante, fase di sperimentazione in cui si inserisce la pellicola di Righelli. Qui, infatti, il classico genere divistico viene contaminato con quello verista. I film di genere storico come *Quo Vadis?* (1913) o *Cabiria* (1914) e quelli di genere mitologico come *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), vengono sostituiti dalle riprese di dimore umili e austere e di persone comuni, in cui gli spettatori potevano finalmente riconoscersi. Il verismo della pellicola non passa solo attraverso la rappresentazione di scene di vita comune ma anche attraverso il protagonismo del paesaggio. Questo aspetto è emerso nel secondo capitolo dove abbiamo visto come, rispetto agli altri film girati in Sardegna nello stesso periodo, *Cainà* dia molto spazio alle inquadrature in campo largo del paesaggio marino, montano e paesano, facendoci sentire parte della comunità e dell'ambiente. Ma a coinvolgerci nella comunità sono anche le riprese delle gestualità delle persone e le ritualità popolari. *Cainà* è dunque una rappresentazione del mondo contadino sardo fatta da occhi esterni e con sguardo esotico.

Se è vero che il pubblico di inizio Novecento si riconosce in quelle immagini, ci siamo chiesti se la rappresentazione che viene fatta della Sardegna nel film di Righelli aderisse al vero oppure se fosse legata più all'immaginario della terra insulare nel continente.

La Sardegna, terra non facilmente raggiungibile, riusciva ad arrivare nei salotti e nelle case del continente solo attraverso racconti, dipinti, rappresentazioni e musiche trasportate dai viaggiatori. Per realizzare il film, Righelli parte proprio da queste informazioni e cerca una loro conferma quando arriva sull'isola per fare le riprese. Alcuni immaginari trovano riscontro nella realtà dell'isola ma altre rimangono puro immaginario e rappresentazione esotica della terra e dei suoi abitanti. Il paesaggio, caratterizzato dal contrasto mare e montagna è reale e viene mostrato in più occasioni e in altri film, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato all'immaginario visivo. Anche l'idea della cultura contadina e fortemente credente, descritta nei romanzi della Deledda, trova effettivo riscontro nella realtà. Lo stesso vale per i riti e le tradizioni descritte sia nei romanzi della scrittrice sarda sia in alcuni

lungometraggi. Si prendano come esempio le danze popolari ricreate in *Cainà* nella sezione della festa del paese o la scena del funerale di Giantolu che riprende la tradizione di piangere il morto. A essere parte dell'immaginario e a rimanere tali sono invece i personaggi. La somiglianza della storia di *Cainà* con l'antefatto di *Canne al vento* ci fa pensare che il regista conoscesse bene il romanzo della Deledda e che si sia liberamente ispirato ad esso. Questo non significa che le dinamiche e i sentimenti messi in scena dalla scrittrice e da Righelli non potessero essere reali, ma sicuramente alcuni eventi sono stati accentuati in virtù di una narrazione più appetibile per il pubblico. Riassumendo, quindi, per riuscire ad essere così incisivo e attraente, il regista ha preso dei tratti reali dal sapore documentaristico e li ha romanzati facendo leva sull'immaginario isolano esistente nel continente.

Cainà è un film dal carattere sperimentale anche su un secondo livello, ossia quello della rimusicazione di Palmas. L'opera del compositore si contraddistingue per il suo carattere ibrido, per la sua versatilità e imprevedibilità. L'accompagnamento unisce più generi e influenze musicali. Coesistono nello stesso spartito le scale eptafoniche di modo maggiore e minore, le scale della musica popolare, le sonorità jazz e rock. Si vedano come esempio la scala frigia che viene utilizzata nelle scene che hanno a che fare con il viaggio o che fanno riferimento a mondi lontani, i temi e le canzoni popolari utilizzati sia nella sezione della festa di paese sia nel brano *Ave Maria* e, infine, gli spazi lasciati ad assoli di sax o ai ritmi sostenuti di alcuni brani. L'ibridazione e la sperimentazione musicale non passano solo dalla commistione di generi ma anche dall'utilizzo di diversi strumenti musicali. Nella versione del 2001, quella con l'organico strumentale più ampio, troviamo infatti strumenti della tradizione come il sulittu e il mandoloncello, *ensemble* classici come il quartetto d'archi e strumenti come il basso o la batteria che associamo alla musica popolare. Ma ancora, risulta sperimentale la versatilità della rimusicazione di Palmas. Un accompagnamento basato su dei temi che è evoluto nel tempo. Una musica che può essere suonata sia da grandi che da piccoli organici ma soprattutto una musica che si mette in dialogo con immagini appartenenti a un'epoca diversa.

Pur facendo parte di una tendenza e di una pratica che si è consolidata negli ultimi decenni, possiamo definire come sperimentale anche la decisione di accompagnare un film muto, come *Cainà* e tanti altri, con musiche inedite composte *ad hoc* ed eseguite dal vivo. La proiezione del film diventa a questo punto un vero e proprio spettacolo audio-visivo, e queste *performance* mettono in evidenza la «monodimensionalità audiovisiva» di cui parla Miceli.

Questa pratica, ormai largamente diffusa, mette luce su due temi, che enunciamo in conclusione a questa tesi. Il primo è la forza comunicativa degli eventi dal vivo in cui esecutore e spettatore trovano una connessione e un canale di comunicazione vivendo simultaneamente la stessa esperienza. Il secondo è la capacità di questi spettacoli di arrivare a un pubblico più ampio e quindi di diffondere

non solo la cultura cinematografica ma anche la cultura del muto, genere che rimarrebbe fruibile solo a ricercatori e addetti ai lavori.

Appendice

La poesia di Pietro Tansu per la proiezione di Cainà nel 1922 a Tempio Pausania

Se vi ulèti alligrà
A lu teatru viniti,
vidarèti a Cainà:
Tutti voi cunnisciti
Chidda bedda protagonista,
tutti ‘oi l’èti ista
trabaddendi in Santa Ciara
insemmi a li Timpiesi,
e la so ‘grazia rara
si ‘idi in mez’a l’aggiesi
baddendi lu baddu tundu.
Jacobini i lu mundu
Sapeti ch’è calculata,
è l’artista più quotata
e vi fazi dilarià.
Viniti chi Cainà
In pellicola è passatu
E lu cinema Grimaldi
Vi po’ solu fà gustà,
si vi ulèti alligrà.

Pietro Tansu

Trad. italiano.

Se volete divertirvi
venite a teatro,
vedrete Cainà:
tutti voi conoscete
la bella protagonista,
tutti voi l’avete vista
lavorando a Santa Chiara
insieme a tempiesi,
e la sua grazia rara
si vede in mezzo agli aggesi
ballando “lu baddu tundu”.
Jacobini nel mondo
Sapete che è importante,
è l’artista più quotata
e vi fa divertire.
Venite che Cainà
In pellicola è passato
e solo il cinema Grimaldi
ve lo può far gustare,
se vi volete “allegrare”

Pietro Tansu

Intervista a Mauro Palmas

1- Quella di Cainà è stata la sua prima esperienza come compositore di musica per film? Come ha deciso di affrontare la composizione delle musiche per il film?

No. La prima esperienza è stata con la composizione della colonna sonora per un docufilm della RAI dal titolo *Nel paese di Eleonora*.

Per quanto riguarda le modalità in cui affrontare la composizione di musica per film devo dire che per me c'è un unico modo possibile, ovvero costruendo delle strutture musicali molto larghe, adatte ad esecuzioni differenti a seconda delle immagini. Io sono solito anche fare uso opportunistico delle tonalità in “minore” per sottolineare momenti di tensione e drammatici e di quelle in “maggiore” per situazioni di tranquillità, grandi spazi, situazioni luminose ecc.

2- Ha preso ispirazione da qualche altro compositore di musica per film? Se sì, quale/i?

No, non ho preso ispirazione da nessun compositore di musica per film, anche perché non credo di essere un compositore per film o per lo meno non mi definisco tale.

Confido però di non poter non essere affascinato dal grande Maestro Ennio Morricone.

3- Da quanto si legge sui Quaderni della Cineteca Sarda capiamo che ha evitato di cadere nella “facile caduta alla didascalica”. Come mai? Per una coerenza con il suo modo di fare musica?

Ho evitato di essere didascalico perché ho voluto delle musiche in grado di avere una vita propria e non al servizio esclusivo del film *Cainà*. Del resto, questo progetto è nato per essere eseguito dal vivo e non credo che esista una versione delle musiche uguale ad un'altra. Negli anni è stato eseguito con diversi organici ma credo che abbia raggiunto un suo equilibrio nelle ultime esecuzioni in trio: pianoforte, liuti e clarinetto.

4- Quali sono state le criticità o i punti di forza, se ce ne sono stati, di lavorare su una pellicola restaurata di cui non si avevano informazioni su accompagnamenti musicali precedenti?

Non ci sono state criticità perché non dovevo seguire delle regole. La musica è stata costruita dichiaratamente e volutamente 70 anni dopo, con riferimenti unicamente legati al territorio della pellicola, cioè la Sardegna, ma non al suo periodo storico. Per meglio chiarire, in questa musica si trovano elementi legati alla struttura musicale tradizionale sarda ma con esecuzioni in una chiave attuale.

5- Ci sono stati Istituti che hanno vigilato sul suo lavoro o ha sempre avuto pieno appoggio e fiducia?

Sulla composizione ha vigilato la Cineteca Sarda con all'epoca Giuseppe Pilleri come conservatore della cineteca. Ma non ho mai avuto nessun tipo di pressione se non sul rispetto dei tempi.

6- Cosa pensa della tendenza di riproporre al pubblico film muti con accompagnamento musicale dal vivo? Crede che sia una modalità performativa che può riavvicinare e far rivalutare al pubblico giovane e meno giovane il cinema muto?

Rispondo con questo esempio: *Cainà* nelle proiezioni senza musica fatte nelle cineteche nel corso degli anni e dopo il restauro ha avuto qualche centinaio di fruitori con le musiche eseguite dal vivo si parla di migliaia.

7- Matti Bye è musicista e compositore di musica per film. Nel corso delle sue esperienze nel ruolo di compositore e direttore di *ensemble* per film muti ha creato 3 regole:

1. occhi sullo schermo
2. le dinamiche sono nel film
3. Il film è la partitura, è tutto lì.

Si trova d'accordo con queste regole? Le ha utilizzate anche lei nel periodo in cui ha lavorato alla rimusicazione di *Cainà*?

Per *Cainà* non le ho seguite, anzi ho evitato tutto questo, almeno in parte. Al contrario, per *Cenere*, altro film muto del 1916 di Febo Mari con Eleonora Duse, ho rispettato tutte queste regole per costruire una colonna sonora didascalica dove la partitura e le dinamiche stavano nel film.

8- Comporre le musiche per *Cainà* ha influenzato il suo modo di comporre o di pensare alla musica postumo?

Non è cambiato niente. Non compongo quasi mai canzoni, considero questo tipo di composizione così falsamente semplice un'impresa per pochi. Infatti, in un patrimonio immenso di canzoni solo poche emergono e durano nel tempo. Tutto questo per dire che io, nel mio piccolo mondo, compongo musica seguendo sempre delle immagini. Se non ho un film da seguire oppure dei passi di danza mi costruisco delle sequenze che permettano di raccontarmi una storia.

Bibliografia e sitografia

Bibliografia

ALOVISIO SILVIO, CARLUCCIO GIULIA, *Introduzione al cinema muto italiano*, UTET, 2018.

CALABRETTO ROBERTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio editori, 2010.

CIATTI ALDO, *Maria Jacobini. L'attrice italiana dagli occhi stellanti, celebre nel mondo*, Gloriosa, Milano, 1926.

DELEDDA GRAZIA, *Lettere ad Angelo de Gubernatis (1892-1909)* a cura di Roberta Masini, Cucc Editrice, 2007.

DELEDDA GRAZIA, *Canne al vento*, Giunti Editore, 2006.

DELEDDA GRAZIA, *L'incendio nell'oliveto*, Oscar Mondadori, 1977.

Dizionario Biografico degli italiani, Treccani.

DONNELLY K.J., WALLENGREN ANN-KRISTIN, *Today's sound for yesterday's film: making music for silent cinema*, Palgrave Macmillan, 2016.

FILMPRAXIS. I QUADERNI DELLA CINETECA SARDA, *Cainà. L'isola e il continente*. Un film di Gennaro Righelli – 1922, 5 maggio 2001.

GABRIEL GAVINO, *Canti della Sardegna*, Italice ARS, 1923.

LEYDI ROBERTO, *L'altra musica*, Giunti Ricordi, 1991.

MARTINELLI VITTORIO, *Il dolce sorriso di Maria Jacobini*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1994.

MARTINELLI VITTORIO, *Il cinema muto italiano 1922-1923. I film degli anni venti*, Biblioteca di Bianco e Nero, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1996.

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

PETRIGNANI SANDRA, *La scrittrice abita qui*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002.

Emeroteca

«La rivista cinematografica», Torino, 25 marzo 1922, n°6.

«La rivista cinematografica», Torino, 10 gennaio 1922, n° 1.

«La rivista cinematografica», Torino, 25 gennaio 1922, anno III, n° 2.

«La rivista cinematografica», Torino, 10 ottobre 1922, anno III, n° 19.

«La rivista cinematografica», Torino, 25 aprile 1922 anno III n°8.

«La rivista cinematografica», Torino, 25 giugno 1922, anno III n°12.

«La vita cinematografica», Torino, 15 dicembre 1922.

«La vita cinematografica», Torino, 10 gennaio 1923.

«Rivista musicale italiana», *Canti e cantadori della Gallura*, XVII, 1910.

Sitografia

www.italiataglia.it

www.festival.ilcinemaritrovato.it/film/caina-ovvero-lisola-e-il-continente/

www.fertstorica.it/index_film.html.

www.cinetecadelfriuli.org

www.teche.rai.it/2021/09/grazia-deledda-1926/

patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL3000051441/1/-47183.html

www.gavino-gabriel.com/index.php/it/multimedia/8-multimedia/6-video

patrimonio.archiviolute.com/luce-web/detail/IL5000012094/2/-54805.html

www.gavino-gabriel.com/index.php/it/multimedia/8-multimedia/5-audio

www.ffdl.it/it/archivio/scheda/1477

Ringraziamenti

Alla fine di questa tesi mi sento di dedicare uno spazio ai ringraziamenti di tutti coloro che mi hanno accompagnata e sostenuta nel raggiungimento di questo grande traguardo.

Vorrei iniziare esprimendo la mia gratitudine verso l'Università degli studi di Padova per avermi formata e per avermi offerto la possibilità di entrare in contatto con tanti punti di vista differenti facendomi sviluppare una mente critica. Un enorme ringraziamento va al professor Francesco Finocchiaro che si è fatto carico di un progetto già iniziato con grande disponibilità e professionalità. A lui la gratitudine per aver ascoltato i miei dubbi e avermi guidata con costanza verso il raggiungimento di questo obiettivo. Un pensiero va anche alla professoressa Angelina Zhivova per essere stata la prima ad aver creduto al tema di questa tesi e per averlo seguito finché è stato possibile.

Il secondo ringraziamento va al Film Festival della Lessinia, al direttore artistico Alessandro Anderloni, e a tutto lo staff con cui, in questi due anni, ho condiviso tanta fatica ma anche tante soddisfazioni. Grazie, innanzitutto, per avermi dato l'occasione di conoscere *Cainà* e il compositore Mauro Palmas, e poi per essere luogo di formazione professionale e personale.

Un ringraziamento va anche alla mia famiglia, grande e generosa. Ambiente dalle mille sfaccettature a cui devo molti dei miei pregi e dei miei difetti. Devo ringraziare in particolare i miei genitori, Fabio e Rosalia, perché sono da sempre un esempio di forza e di indipendenza, le stesse qualità che mi hanno permesso di arrivare fino a qui.

Agli scout la mia riconoscenza per avermi formata e per essere un luogo in cui il confronto costruttivo è possibile. Grazie ai capi con cui faccio servizio e alla loro tenacia e grazie a tutti i ragazzi che mi hanno strappato un sorriso, al loro entusiasmo e per essersi presi cura di me inconsapevolmente.

Dei ringraziamenti sinceri li devo ai miei amici, a quelli che ci sono dalla notte dei tempi e a quelli arrivati da poco. Una menzione speciale va a Giovanna e ad Alberto, che dopo tutti questi anni li considero più dei fratelli. Grazie per avermi sostenuta e accompagnata, per non esservi tirati indietro nemmeno nei momenti di più profonda crisi e per essere una conferma. Grazie a Sofia, Giorgia, Sofia per essere amiche ma soprattutto donne forti e presenti. Grazie ad Alessandro che mette sempre un velo di mistero sulle cose e che sa essere di prezioso aiuto e grazie a Davide, per essere acuto e per condividere con me un piccolo sogno.

Per ultimo, ma decisamente non per importanza, ringrazio Leonardo. Mille sarebbero i motivi, ma qui ne citerò solo un paio. Lo ringrazio per avermi assistito in ogni dubbio, progresso e conquista di questa tesi, per aver creduto in me, più di chiunque altro e per avermi insegnato a superare i miei limiti.

