

Vedere senza guardare. Visioni musicali di Norman McLaren

Edoardo Dotto

Abstract

*Tra le pratiche grafiche 'non convenzionali', attorno alla metà del secolo scorso, negli ambienti della cinematografia d'avanguardia, si diffuse quella di disegnare direttamente sulla pellicola, con le tecniche più diverse, costruendo film in cui si faceva spesso ricorso all'astrazione figurativa. Tra i film di questo genere più riusciti, si trova *Begone Dull Care*, opera di Norman McLaren realizzata col contributo di Evelyn Lambart, in cui – con un tratto spiccatamente visionario e facendo ricorso alle tecniche più diverse – si costruisce un'animazione perfettamente sincronizzata con la musica scritta appositamente dal pianista jazz Oscar Peterson. Dopo avere preso in considerazione la vicenda della realizzazione del film, nella nota che segue si esaminano i lavori cui McLaren fa riferimento per costruire il suo linguaggio grafico, maturo e sorprendente, e le diverse forme di connessione che l'autore ha instaurato tra la musica e le immagini, mostrando come in molti casi queste superino la costruzione, pur velata, di una qualsiasi forma di notazione musicale, evitando così la banale corrispondenza diretta tra suoni e immagini, spingendosi nella direzione della realizzazione di sequenze di immagini astratte compiutamente visionarie.*

Parole chiave: Avanguardie artistiche, Film astratto, Norman McLaren, Evelyn Lambart, visionarietà.

Introduzione

Nel 1949 il videomaker Norman McLaren assieme alla sua collaboratrice Evelyn Lambart completò *Begone Dull Care*, un cortometraggio da sette minuti e cinquanta secondi realizzato su pellicola da 35 mm che, come altri film da lui realizzati nello stesso periodo, costituisce un caposaldo nella storia della cinematografia astratta d'animazione. Nel film si affina una modalità di relazione tra musica ed immagini fino ad allora esplorata soltanto da alcuni pionieri come Oscar Fischinger, Len Lye e pochi altri [1]. In *Begone Dull Care* il nesso tra le immagini e la musica – composta appositamente dal pianista jazz Oscar Peterson, allora ventiquattrenne – è talmente fitto che esse sembrano scaturire l'una dall'altra, come se le forme visive in movimento fossero l'esito di una immaginazione visionaria innescata

dal flusso sonoro e viceversa. Il film fu premiato nel 1950 con uno *Special Genie Award* per la filmografia sperimentale [Pinson 2017, p. 101].

Buona parte dell'originalità del film – nonostante McLaren non fosse il primo a proporre questa modalità di realizzazione – risiede nel fatto che le immagini animate sono create dipingendo direttamente sulla superficie della pellicola di celluloidi (fig. 1) o graffiandone l'emulsione con delle punte metalliche, avendo cura di sincronizzare i diversi passaggi con le sequenze musicali già registrate. Il film, quindi, è realizzato senza l'uso della cinepresa, utilizzando la pellicola – per così dire – come il supporto di un lunghissimo disegno continuo, tracciato senza tenere conto delle separazioni tra i singoli fotogrammi. Nel corso della visione



Fig. 1. Norman McLaren al lavoro su *Begone Dull Care*, 1949. <<https://blog.nfb.ca/wp-content/uploads/2013/08/mc-121.jpg>> (consultato il 27 settembre 2021)

del film, la macchina di proiezione divide meccanicamente la striscia continua in una sequenza di immagini della durata di 1/24 di secondo, dando l'impressione di scorrere diacronicamente il disegno sulla pellicola mentre si assiste al fluire continuo della musica.

Norman McLaren

Figlio di un decoratore d'interni, Norman McLaren nacque a Stirling in Scozia nel 1914. Sulla scia degli interessi paterni nel 1933 si trasferì a Glasgow per frequentare la scuola di Belle Arti dove sviluppò una profonda passione per il cinema e dove fondò un gruppo di cineasti interessati alla filmografia classica sovietica (in particolare Eisenstein), francese e tedesca [Rondolino 1959, pp. 35, 36; McWilliams, Dionne 1990; Jordan 1953, pp. 1-3]. In questo periodo iniziò a sviluppare grande interesse per i lavori di alcuni registi d'avanguardia che esploravano la possibi-

lità di comporre immagini astratte in movimento. Dopo avere realizzato i primi film promozionali e pubblicitari, nel 1936 fu affascinato da *Colour Box*, un film del poliedrico artista neozelandese Len Lye che lo spinse a sperimentare la realizzazione di film tracciati direttamente sulla pellicola senza fare ricorso all'uso della cinepresa. Dopo un breve soggiorno a Londra nel 1939, partì per New York dove per proprio conto e su invito del museo Guggenheim realizzò una serie di piccoli film astratti sonori e a colori, tra cui *Star and Stripes* e *Dots* e partecipò come animatore alla realizzazione di *Spook Sport*, un film di Mary Ellen Bute.

In questo periodo, già a 27 anni, McLaren aveva avuto modo di assimilare lo stile dei suoi principali autori di riferimento – Fischinger, Lye e Bute – ed aveva al proprio attivo una ventina di film realizzati presso sedi sempre più prestigiose, così da porsi come una giovane promessa nel campo del cinema sperimentale. Nel 1941 il pioniere della cinematografia documentaria John Grierson, anch'egli scozzese ed emigrato in Canada, incaricato di fondare il *National Film Board of Canada*, chiese a McLaren di trasferirsi ad Ottawa dove avrebbe lavorato per il resto della propria vita, godendo di una libertà pressoché assoluta. Nel corso degli anni McLaren costruì una solida squadra di lavoro modellandola sulle proprie necessità e sulle specifiche qualità dei propri collaboratori. Lavorò a lungo con l'attore Grant Munro, collaborò diverse volte col compositore Maurice Blackburn e soprattutto condivise buona parte del suo percorso con l'animatrice Evelyn Lambart la cui vena creativa sostenne più di una volta McLaren nella definizione del suo metodo operativo. Lambart era nata ad Ottawa anche lei nel 1914. Priva dell'udito fin da piccola, fu indirizzata agli studi artistici visuali diventando nel 1942 la prima donna animatrice presso il *National Film Bureau of Canada*. La sua collaborazione con McLaren durò dal 1944 sino al 1965. Lo spirito inventivo e metodico della Lambart sostenne McLaren come aiuto regista nella realizzazione di altri film straordinari come ad esempio *Rythmetic* del 1956, *Lines: vertical* del 1960, *Lines: Horizontal* del 1962 e *Mosaic* del 1965. Nonostante il riconoscimento pubblico che McLaren le tributò, il suo contributo alla realizzazione di questi film appare ancora oggi troppo sottovalutato. In ogni caso Lambart sottolineò più volte come la collaborazione con McLaren più intensa e produttiva fosse stata quella sviluppata in *Begone Dull Care* [McWilliams 2017; Rosenthal 1970, p. 11].

Begone Dull Care

La collaborazione tra Norman McLaren e il musicista Oscar Peterson ebbe origine da un incontro casuale svoltosi dopo un concerto a Montreal, durante il quale McLaren spiegò che era interessato alla musica per il film astratto su cui stava lavorando. Ben presto Peterson si recò al *National Film Boureau* per vedere alcuni dei lavori di McLaren come *Dots* e *Loops* e, avendo capito quale fosse la musica adatta per questo tipo di film, subito accettò con entusiasmo. Iniziò quindi a proporre una serie di brani e di frammenti musicali che i due selezionarono assieme e che Peterson elaborò nei giorni seguenti in una sequenza di brani diversi che – ricorda McLaren – avevano molto poco a che vedere con le idee iniziali [Pinson 2017, p. 103; McWilliams 2017; Rosenthal 1970, pp. 10, 11; Rogers 2014, pp. 74 e 76]. In questo modo si giunse a un risultato del tutto imprevedibile che però si adattava perfettamente allo spirito del progetto ed ai ritmi delle animazioni di McLaren.

La musica di Peterson per *Begone Dull Care*, suonata da un trio composto da piano, contrabbasso e batteria, è divisa in tre brani, nella sequenza classica dell'Allegro-Andante-Presto, ed è pervasa dalla gioiosa intelligenza e dal garbo che Peterson avrebbe ulteriormente sviluppato nei successivi cinquant'anni di attività.

Come si diceva, *Begone Dull Care* è realizzato senza l'utilizzo della cinepresa, facendo esclusivo ricorso al disegno sulla pellicola e alle graffiature su di essa [Jordan 1953, pp. 4-6; McWilliams 1991, pp. 82-84]. Avendo a disposizione il brano registrato e dovendo sincronizzare le immagini sulla pellicola con estrema precisione, per McLaren e Lambart era indispensabile potere appuntare direttamente sulla celluloidale la durata di ogni successione musicale in modo da avere dei precisi riferimenti su dove iniziare e terminare una specifica sequenza. Per individuare i punti della traccia musicale in cui si trovava un frammento sonoro usarono un oscilloscopio e segnarono sulla pellicola i diversi punti di riferimento: «*the music was measured, note by note, phrase by phrase, etc. The measurements, transferred to a "dope-sheet" which charted the music on paper. The measurements were numbered, and these numbers were marked on the 35 mm celluloid, between the sprocket holes and along the edge of the film*» [McLaren 2006, p. 5]. In questo modo le singole parti da animare vennero individuate con cura e si poté procedere rapidamente a realizzarle l'una dopo l'altra, verificando con la moviola

che le immagini fossero appropriate e perfettamente sincronizzate con la musica [Dobson 1994, p. 203]. Come disse McLaren «*we made Begone Dull Care in shots, as it were, the shots being defined by the length of the musical phrase. We'd do maybe five or six versions, after which we'd run them on the moviola and choose the best. Some were painted as the moviola was moving, and we'd dance the brush full of paint to the rhythm of the music in the picture-gate*» [Collins 1998, p. 40; Pinson 2017, p. 105].

Il controllo strettissimo, la fitta prossimità che gli autori mantenevano con la sequenza di forme appena tracciate, consentiva un immediato riscontro che l'uso della cinepresa – imponendo i tempi per lo sviluppo e la stampa – non avrebbe mai consentito. La possibilità di verificare istantaneamente il film e di apportare correzioni e miglioramenti ha consentito a Lambart e McLaren di stendere sulla pellicola una lunghissima opera visuale concedendo ampio spazio all'improvvisazione, in maniera analoga a quanto aveva fatto Peterson con la musica. Per *Begone Dull Care* McLaren non aveva realizzato uno storyboard o una sceneggiatura e ad ogni sessione di lavoro lui e Lambart avevano soltanto una vaga idea di quanto avrebbero disegnato [Dobson 2006, p. 176]. Peraltro, l'uso della moviola e la verifica immediata della coerenza tra immagini e musica consentirono di evitare che l'intero impianto del film si rivelasse inefficace o persino noioso. Diceva infatti McLaren «*many years ago I was confronted with a problem regarding abstract film visuals. It is relatively easy to make a one or two minute abstract film that will hang together and be a unity. But with an eight or ten minute abstraction, it is much more difficult. One runs the risks of creating either too much monotony, or too much diversity. Some kind of format or structure seemed necessary to vary the uniformity or to discipline the variety. I found that some of the forms which music has evolved (to solve the same problem) lent themselves to abstract visuals. I used the ABA form of European classical music in Begone Dull Care and Spheres, and a short rondo-like form in Short and Suite*» [Pinson 2017, p. 108; McLaren 1977, p. 25; Dobson 2006, p. 204].

Le tecniche utilizzate per tracciare le forme sulla pellicola erano le più svariate. McLaren e Lambart usarono gli acquerelli, dipingendo su entrambe le facce della pellicola (figg. 2, 3), l'inchiostro di china, la pittura spray, il celle painting [2]. Impressero le trame di alcuni tessuti intrisi di colore, usarono granelli di polvere per schermare la pellicola durante lo spruzzo, utilizzarono diversi tipi di stencil o – soprattutto nel movimento più lento del film, l'An-

Fig. 2. Norman Mc Laren, *Begone Dull Care*, 1949, stillframe. Nel fotogramma si vede bene come la superficie della pellicola sia dipinta su entrambi i lati in modo da ottenere la sovrapposizione di diverse velature di acquerello e di inchiostro.

Fig. 3. Norman Mc Laren, *Begone Dull Care*, 1949, stillframe. Come si vede le macchie rosse si sovrappongono a una velatura di colore bruno chiaro probabilmente ottenuta con la stesura del pennello nella direzione della lunghezza della pellicola.



dante – graffiarono con una lama metallica la celluloido annerita dall'emulsione.

Il processo impiegato per realizzare i film senza l'utilizzo della cinepresa viene descritto con generosità e precisione dallo stesso McLaren in un opuscolo pubblicato dal National Film Boureau negli anni Cinquanta [McLaren 1958]. Con una serie di disegni spiritosi ed accurati e alcune stringate didascalie si mostrano con puntualità e precisione tutti gli strumenti e le tecniche necessarie per disegnare direttamente sulla pellicola (fig. 4). La descrizione è talmente dettagliata che si ha la sensazione di potere replicare perfettamente la tecnica messa a punto da Len Lye e perfezionata da McLaren. La parte principale dell'opuscolo riguarda la realizzazione di film in cui le immagini sono ingabbiate nei singoli fotogrammi – come in *Loops* ad esempio – ma nella parte finale McLaren fa notare come la realizzazione di film disegnati sulla pellicola senza curarsi della gabbia dei singoli frames, esattamente come *Begone Dull Care*, sia ancora più semplice.

Musica e immagini

Nel corso della sua carriera, Norman McLaren utilizzò la musica nei propri film in modi differenti, alternando modalità che dipendevano dal tipo di film che voleva realizzare e dalle diverse forme di collaborazione che intrecciava con autori ed esecutori [Rogers 2014, pp. 75-77; Bethônico, J. M., Chaves 2015, pp. 35-38; Mok 2017].

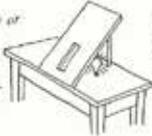
Ad esempio, in *Spheres* del 1969, realizzato con René Jodoin, la musica è una fuga di Bach eseguita da Glenn Gould che diventa l'occasione per una interpretazione visiva finalizzata a mostrare la complessa meccanica compositiva bachiana. In questo caso [Bazzana 2004, p. 330] McLaren poté interagire con Gould solo sugli aspetti relativi alla scelta del brano senza avere – come è ovvio, vista la complessa personalità del pianista – alcun ruolo nella sua interpretazione. La musica in questo caso venne assunta come un fatto assodato e l'animazione ne segue pedissequamente lo sviluppo con un approccio di tipo quasi descrittivo.

In altri film come *Loops* e *Dots*, entrambi del 1940, la traccia sonora viene direttamente disegnata a mano sulla pellicola – col pennello e l'inchiostro di china – ottenendo una serie di suoni modulati dal timbro caratteristico. La tecnica, ulteriormente perfezionata col tempo, è stata per anni una sorta di 'marchio di fabbrica' dei film di McLaren [Dotto 2014, pp. 191, 192].

HOW TO MAKE ANIMATED MOVIES WITHOUT A CAMERA

NORMAN MCLAREN

Things needed:

1. *A chair*  for the artist to sit on.
2. *A table*  for the artist to sit at.
3. *A board*  fixed securely on the table at an angle to allow the artist comfort while drawing.
4. *A hole*  about 2" by 10" (50 mm. x 250 mm.) cut in the board to let light through from behind.
5. *A lamp or mirror or even a wide sheet of white card*  to place on the table behind the hole, to give illumination or to reflect skylight or daylight through the hole.
6. *Two strips of wood*  for fixing vertically onto the board about 3 1/2" (90 mm.) apart, thus making a channel on the board above the hole.

The film holder:

7. *A piece of wood*  about 3 1/2" by 2 1/2" (90 mm. x 533 mm.), to slide smoothly up and down in the channel.
8. *A row of pegs along one side of the piece of wood*  so that the artist's free hand can easily push the wood up the channel a little at a time, while he is drawing frames of film. The pegs should be on the left hand side for the right-handed artist, and on the right hand side for the left-handed artist.
9. *A groove*  along the entire length of this piece of wood to hold the 35 mm. film. The groove must be 35 mm. wide and have lips on either side to hold the film securely in place. The lips should overhang about 1/8th of an inch (3 mm.) and should not press on the edges of the film enough to prevent it being pulled through the groove.
10. *A hole*  about 1" by 19" (25 mm. x 480 mm.) should be cut out of the centre of the groove to let the light through from behind.
11. *A piece of frosted or ground glass, or thick ground celluloid*  to be countersunk into this hole, so that the film held in the groove will have a solid but transparent support.
12. *A rod*  fixed below the table to carry 1000' (304 metres) roll of blank 35 mm. film for drawing on. The film will feed upwards between the artist's knees and into the groove in the film holder.
13. *A bin*  placed on the far side of the table from the artist to catch the film as it drops down from the top end of the channel. The drop should be sufficient to let the wet ink image drawn on the film dry before it hits the bottom of the bin.

Fig. 4. Norman McLaren, due pagine da *Cameraless Animation*, 1959. Lo stile giocoso e scanzonato dei disegni di McLaren diventa il mezzo per una descrizione precisa della tecnica di produzione dei film realizzati senza l'uso della cinepresa.

In altri casi la musica è stata commissionata direttamente dall'autore, spesso a musicisti con cui aveva una straordinaria affinità ed una consuetudine di lavoro, come avviene con le musiche composte dal musicista canadese Maurice Blackburn che lavorò parecchie volte per il NFB e compose, ad esempio, la colonna sonora di *Lines: Vertical* del 1960. Proprio a questa categoria di film appartiene anche *Begone Dull Care*, in cui la musica è frutto di un'interazione puntuale ed intensa tra cineasta e compositore. In questo caso la musica, anche se non esiste un preciso copione cui fare riferimento, sembra già predisposta per intrecciarsi con una storia visuale, benché ancora del tutto vaga. Lo stesso McLaren scrive «*There was much give-and-take between us, in the sense that Peterson often did things on the piano that for me gave rise to new visual ideas; on the other hand, I had already certain visual ideas which dictated that he do certain things in the music. From his abundant improvisation I was able to select from and arrange ideas that would inspire us when I and Evelyn Lambart came to make the picture*» [McLaren 2006, p. 5].

In alcuni film come ad esempio *Blinkity Blank* del 1955, queste differenti modalità coesistono e la colonna sonora intrattiene con le immagini relazioni varie e sorprendenti. In ogni caso in nessun altro film come in *Begone Dull Care*, McLaren e Lambart riescono a raggiungere assieme – paradossalmente – una simile unità con la musica ed una tale indipendenza da essa. L'effetto finale del film è quello di creare due binari di comunicazione, perfettamente sincronizzati dal punto di vista ritmico ed emotivo, senza che si avverta la supremazia dell'uno rispetto all'altro. Gli autori riescono a disegnare un film che interpreta la musica senza rappresentarla, che la commenta senza raccontarla, costruendo un flusso di immagini totalmente pertinenti. Proprio da questo punto di vista *Begone Dull Care* è un film pienamente visionario, una sequenza di immagini in cui il rapporto con la musica si pone su un piano di assoluta parità e in cui l'improvvisazione musicale – libera ma lucidamente strutturata in anticipo – innesca una sorta di sequenza allucinatoria di immagini, solidamente controllate dal rigore degli strumenti tecnici ed interpretativi messi in atto dagli autori i quali, se si eccettuano

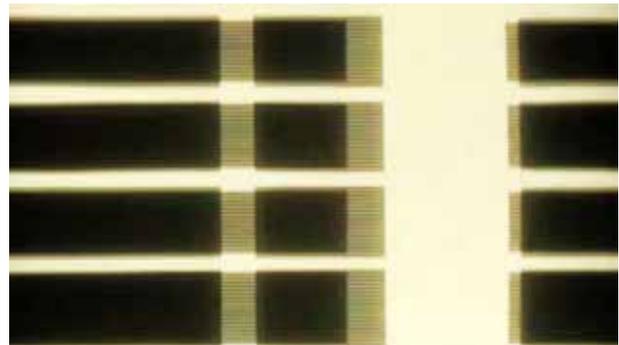
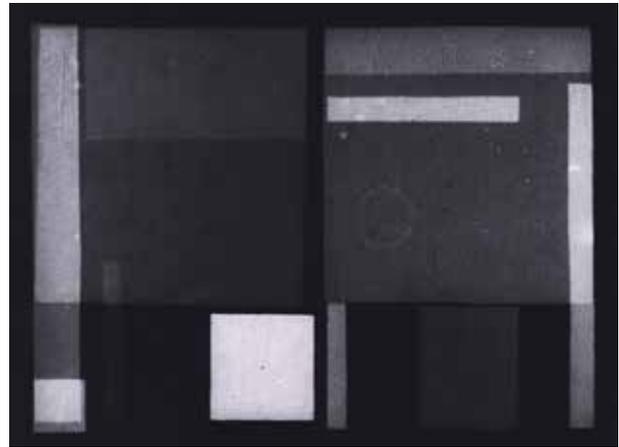


Fig. 5. Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921, stillframe.

Fig. 6. Walter Ruttmann, *Opus IV*, 1925, stillframe.

Fig. 7. Oscar Fischinger, *An Optical Poem*, 1938, stillframe.

pochi fotogrammi, non utilizzano mai forme riconoscibili, facendo totale ricorso ad un repertorio inedito di forme astratte. Nel film, la sequenza filmata trascende la struttura della musica ma mantiene con essa una relazione strettissima determinando la costruzione di un'unità tra suono e immagine che probabilmente né McLaren né Lambart avrebbero mai più raggiunto.

Riferimenti

Come si diceva, nel periodo in cui fu realizzato *Begone Dull Care* esisteva già una solida tradizione relativa a «film assoluti» – come venivano anche chiamati i film astratti – in cui si presentavano immagini non figurative supportate talvolta da una colonna sonora. In questo ambito i principali riferimenti utili per illustrare il retroterra visuale e tecnico di McLaren attorno al 1940 sono molteplici ma in questa nota, per motivi di chiarezza e di spazio, appare sufficiente indicare – non in stretto ordine cronologico – solo cinque opere, nella consapevolezza che si tratta di una scelta riduttiva che esclude opere di grande rilevanza come, ad esempio, gli esperimenti di Duchamp [3].

Il primo è *Rhythmus 21* del 1921 di Hans Richter, un film da circa tre minuti in bianco e nero, in cui una serie di immagini astratte, costituite soprattutto da rettangoli bianchi, si muovono su uno sfondo nero, accompagnate da una colonna sonora (fig. 5). Il film è realizzato con l'uso dello stop motion – quindi riprendendo i singoli fotogrammi con la cinepresa – e propone dal punto di vista visuale una meditata alternanza di pieni e di vuoti, ordinata e misurata.

Il secondo è *Opus IV* di Walter Ruttmann del 1925, in bianco e nero, da circa quattro minuti in cui si mostra un originale comporsi di linee orizzontali e verticali in movimento che ispessendosi ed assottigliandosi mutano rapidamente la loro relazione con lo sfondo (fig. 6).

Il terzo è *An optical poem* di Oscar Fischinger del 1938, un film da quasi sette minuti a colori in cui la relazione tra suono e immagine risulta ancora più fitto ed intenso rispetto a quelli già descritti. Sulle note della *Seconda Rapsodia Ungherese* di Listz in questo film, reso famoso anche grazie alla distribuzione del colosso cinematografico Metro Goldwyn Mayer, una serie di figure geometriche colorate cambia forma intrecciandosi con sfondi cangianti in un profluvio di forme e colori suadente ed accattivante (fig. 7).



Fig. 8. Mary Ellen Bute, *Synchrony 4 Escape*, 1938, stillframe.

Fig. 9. Len Lye, *Colour Box*, 1935, stillframe.

Il quarto film è *Syncromy 4 Escape* di Mary Elle Bute, del 1938 da quattro minuti a colori, in cui le forme che si compongono su piani differenti attingono ad un repertorio tecnico ed espressivo più vario ed efficace (fig. 8). Il film che ha maggiormente ispirato McLaren è certamente *Colour Box*, già citato, del poliedrico artista neozelandese Len Lye del 1935. Il film, realizzato per il *General Post Office* inglese sotto la guida di John Grierson – come si diceva, l'uomo che avrebbe coinvolto McLaren al *National Film Boureau* del Canada – è un'animazione a colori di tre minuti, realizzata senza cinepresa, tracciando forme e colori direttamente sulla pellicola, proprio come *Begone Dull Care*. Allo stesso modo di quest'ultimo, le immagini non sono divise in fotogrammi e il disegno di Lye – sperimentatore lucido e spregiudicato – si snoda libero su lunghe sequenze del film (fig. 9). Ovviamente l'esperimento di *Colour Box*, chiaramente incentrato sulla narrazione visuale piuttosto che sulla relazione col suono – un 'ballabile' cubano –, mostra un grado di finitezza decisamente inferiore rispetto a *Begone Dull Care*. In ogni caso non si può non notare come *Colour Box* costituisca l'esito di una straordinaria ricerca che ha consegnato al repertorio della filmografia di avanguardia una compiuta sperimentazione di linguaggi e di forme, pronte per essere assimilate dalla sensibilità di McLaren. In qualche modo l'approccio astratto e – anche in questo caso – visionario di Lye trova in *Begone Dull Care* una sua evoluzione, sia nella perfetta integrazione tra immagini e musica sia nella pienezza del racconto visivo.

Se i film d'avanguardia appena ricordati possono giustificare in buona parte l'approccio di McLaren, non bisogna comunque dimenticare come attorno agli anni Quaranta l'incursione della figurazione astratta nella cinematografia fosse oggetto di interesse generale e stesse attraversando un periodo di grande splendore. È ampiamente documentata, ad esempio, una collaborazione tra Oscar Fischinger e il colosso cinematografico Disney per la realizzazione di una parte del film *Fantasia*. A partire dal 1938 Fischinger fu consultato per la sequenza in cui viene proposta la *Toccatà e Fuga in Re minore* di Bach (che tra l'altro è la stessa musica utilizzata dalla Bute per *Syncromy 4 Escape*) e produsse una serie di proposte di sceneggiatura ed alcuni schizzi. La collaborazione purtroppo non ebbe alcun esito concreto e quella parte di *Fantasia*, come si ricorderà, snoda una serie di immagini che si pongono al limite tra l'astratto ed il figurativo, proponendo un equilibrio instabile tra figure riconoscibili e forme fantastiche.

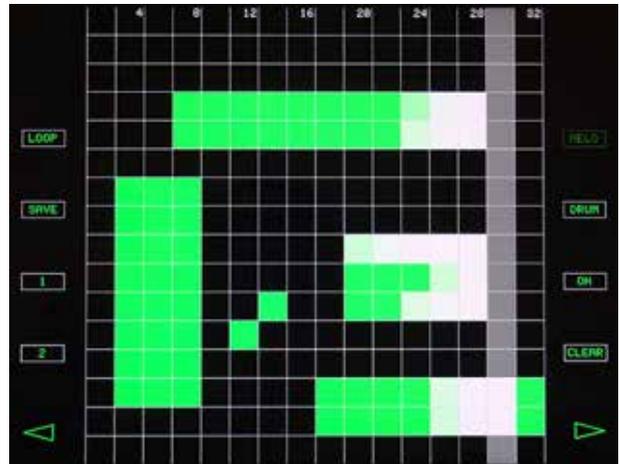


Fig. 10. Kraftwerk, *Kling Klang Machine*, applicazione per tablet, 2009. Questa applicazione consente di comporre facilmente brevi loop sonori nello stile dei Kraftwerk facendo ricorso al disegno su matrici quadrate di enormi pixel che impostano la frequenza dei suoni o la scansione dei ritmi.

Fig. 11. Bjork, *Biophilia*, applicazione per tablet, 2011. La trascrizione dello spartito delle canzoni di Bjork utilizza un linguaggio astratto e suadente che rende riconoscibili le singole note, attribuendovi colori e dimensioni cangianti. Diversamente da quanto succede per *Begone Dull Care*, questa modalità è direttamente riferibile ad una forma di notazione musicale.

Conclusioni

Anche nell'ambito dei film sperimentali, la relazione tra immagini in sequenza e musica spesso si esaurisce nella ricerca di una sorta di corrispondenza tra suoni e forme che – per analogia – potrebbe essere rubricata all'interno di una qualche forma di 'notazione'. Nonostante il fatto che le forme della notazione musicale contemporanea [Valle 2002, pp. 187-190] – pur restando ancorate per esigenze funzionali alla categoria delle mnemotecniche – escludono l'obbligo di una relazione puntuale e diretta tra la musica e la sua trascrizione grafica aprendo per quest'ultima ambiti di maggiore libertà e di indeterminatezza, esiste comunque la necessità di stabilire una 'corrispondenza biunivoca' – per così dire – tra forme e suoni.

Se si prendono in considerazione anche esempi piuttosto recenti, si possono indicare diversi casi – peraltro di grande finezza estetica – in cui si utilizzano le forme per descrivere, sottolineare, rappresentare le sequenze musicali [Dotto 2014, pp. 196,197]. In questo senso le immagini astratte coinvolte per programmare la *Kling Klang Machine* dei Kraftwerk (fig. 10) o le coloratissime trascrizioni delle suadenti musiche di *Biophilia* di Bjork (fig. 11), possono essere riferite a forme di notazione, in cui ad ogni segno corrisponde in maniera individuabile un suono o un gruppo di essi, in modo molto simile a quanto propone Kandinsky in *Punto Linea Superficie*, quando attraverso il giustapporsi di piccoli cerchi neri trascrive l'inizio della *Quinta* di Beethoven (fig. 12).

Piuttosto, il lavoro di McLaren e Lambart in *Begone Dull Care* mostra un superamento di questa forma di relazione descrittiva tra le singole note e gli elementi

Note

[1] Tutti i film citati nel testo, ad eccezione di *Fantasia* di Walt Disney, sono disponibili sul web. Nella selezione dei film da sottoporre come esempio, quando possibile, si è privilegiata la scelta di materiale facilmente reperibile in rete, indicando nei riferimenti bibliografici ogni singolo link attivo. Per sostanziare la lettura del testo si consiglia vivamente di prendere visione dei film segnalati, tenendo conto che potrà essere sufficiente anche una visione a campione delle sequenze di ciascuna opera.

Autore

Edoardo Dotto, Dipartimento DICAr, SDS di Architettura di Siracusa, Università di Catania, edoardo.dotto@unicit.it

Streicher u. Cl



Quinta sinfonia di Beethoven. Prime battute



Le stesse tradotte in punti

Fig. 12. Vassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, 1925, p. 42. Tra le note sul pentagramma e i punti di Kandinsky esiste una corrispondenza biunivoca. Di fatto questa forma di rappresentazione coincide con una trascrizione della notazione musicale.

visivi disponendo l'approccio ad una piena visionarietà, in cui paradossalmente l'aderenza al testo musicale si identifica profondamente con la pura creazione di immagini. La musica ed il film sembrano rincorrersi in un gioco di sottili anticipi e di lievi ritardi che riescono a determinare un inedito legame tra i due piani differenti. In questo film gli autori danno prova in modo inequivocabile di come la tecnica e il rigore possano intrecciarsi perfettamente con la creatività visionaria e la libertà di invenzione e come la messa a punto di un preciso metodo operativo sia lo strumento più efficace per percorrere in modo proficuo ambiti ancora celati – in questo caso – del disegno astratto e della filmografia d'avanguardia.

[2] Il *celle painting* è una tecnica con cui si riesce a frammentare la stesura del colore steso su una superficie (anche con l'aiuto dell'aria calda o di una fiamma) per ottenere una sorta di 'cretto' che dà l'impressione di un tessuto di cellule organiche.

[3] A puro titolo di esempio si veda *Anémic Cinéma* del 1926. <<https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>> (consultato il 27 settembre 2021).

Riferimenti bibliografici

- Bazzana, K. (2004). *Mirabilmente singolare. Racconto della vita di Glenn Gould*. Roma: Edizioni e/o.
- Bethônico, J. M., Chaves L. F. (2015). Procedures of audiovisual Relations in the Work of Norman McLaren. In *Proceedings of Understanding Visual Music Symposium*. Brasília: Universidade de Brasília, pp. 29-42.
- Bute, M. E. (1939). *Spook Sport* [Video]. The Daily Psychedelic Video. <<https://dailypsychedelicvideo.com/2015/10/24/spook-sport-1940-maryellen-bute/>> (consultato il 27 settembre 2021).
- Bute, M.E. (1938). *Synchromy 4 Escape* [Video]. Light Cone. <<https://lightcone.org/en/film-10349-synchromy-no-4>> (consultato il 27 settembre 2021).
- Collins, M. (1998). *Norman McLaren*. Ottawa: Canadian Film Institute.
- Disney, W. (Director). (1940). *Fantasia* [Film]. Walt Disney Productions.
- Dobson, T. (1994). *The Film-Work of Norman McLaren*. Canterbury: University of Canterbury. <http://dx.doi.org/10.26021/4243>.
- Dotto, E. (2014). L'occhio sente, l'orecchio vede. In AA.VV. *Idee per la rappresentazione 6. Impronte*. Roma: Artigrafica PLS, pp. 187-199.
- Fischinger, O. (1938). *An optical poem* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=6Xc4g00FFLk&t=65s>> (consultato il 27 settembre 2021).
- Jordan, W. E. (1953). Norman McLaren: His Career and Techniques. In *The Quarterly of Film Radio and Television*, 8 (1), pp. 1-14. <https://doi.org/10.2307/1209909>.
- Kandinsky, V. (1986). *Punto, linea, superficie*. Milano: Adelphi. [Prima ed. *Punkt und Linie zu Fläche*. Berlin 1925].
- Lye, L. (1935). *Colour Box* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=FOEqTwwkB3Y>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1940). *Dots* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=iT2KYghScWc>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1940). *Loops* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=6jV0qeEtFRY>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1941). *Star and Stripes* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=7UXdqZRppg>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1949). *Begone Dull Care* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=0r2COvWPO4Y>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1955). *Blinkity Blank Star and Stripes* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=q3YeWgUgPHM>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1956). *Rythmetic* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=kdYhzRjHo8g>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1960). *Lines: Vertical* [YouTube channel]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=_k7B5j9XYNo> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1942). *Lines: Horizontal* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=TDFWuvhqHo4>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1965). *Mosaic* [YouTube channel]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lwA_L9otKm8> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1965). *Spheres* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=InGETlFjV0A>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McLaren, N. (1958). *Cameraless Animation*. Montreal: National Film Board of Canada.
- McLaren, N. (1977). *Exhibitions and Films*. Edinburgh: Scottish Arts Council.
- McLaren, N. (2006). *The Master's Edition*. Ottawa: National Film Board of Canada (con 6 DVD).
- McWilliams, D. (1991). *Norman McLaren. On the creative process*. Montreal: National Film Board of Canada.
- McWilliams, D., Dionne, C. (1990). *Creative Process: Norman McLaren* [Video]. NFB. <https://www.nfb.ca/film/creative_process_norman_mclaren/> (consultato il 27 settembre 2021).
- Richter, H. (1921). *Rhythmus 21* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=239pHUy0FGc>> (consultato il 27 settembre 2021).
- McWilliams, D. (2017). *Eleven Moving Movements with Evelyn Lambart* [Video]. NFB. <https://www.nfb.ca/film/eleven_moving_moments_with_evelyn_lambart/> (consultato il 27 settembre 2021).
- Mok, L. (2017). Performance as Narrative in Two Norman McLaren Animated Shorts. In *Music and the Moving Image*, 10(1), 3-22. doi:10.5406/musimovimag.10.1.0003.
- Pinson, H. (2017). A Synthesis of Animation and Jazz in *Begone Dull Care*. *Intersections*, 37(2), 101-122. <https://doi.org/10.7202/1066620ar>.
- Rogers, H. (2014). The Musical Script: Norman McLaren, Animated Sound and Audiovisuality. In *Animation Journal*, 22, pp. 68-84.
- Rondolino, G. (1959). *Norman McLaren. 15 cortometraggi*. Torino: Istituto del Cinema.
- Rosenthal, A. (1970). Norman McLaren on Pas de deux. In *Journal of the University Film Association*, 22(1), pp. 8-15. <<http://www.jstor.org/stable/20687071>> (consultato il 27 settembre 2021).
- Ruttman, W. (1925). *Opus IV* [YouTube channel]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=yj8ZMNXIgec>> (consultato il 27 settembre 2021).
- Valle, A. (2002). *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*. Torino: EDT.