

Dal 9 gennaio nelle sale italiane

Charlie Chaplin
The Kid – Il monello

(USA/1921, 60')

Regia, sceneggiatura e musica: Charles Chaplin.

Fotografia: Roland Totheroh.

Montaggio: Charles Chaplin, Roland Totheroh. **Scenografia:** Charles D. Hall.

Interpreti: Charles Chaplin (il vagabondo), Edna Purviance (la madre), Jackie Coogan (il bambino), Tom Wilson (poliziotto), May White (sua moglie).

Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata

Buster Keaton
Sherlock Jr.

(USA/1925, 45')

Regia: Buster Keaton.

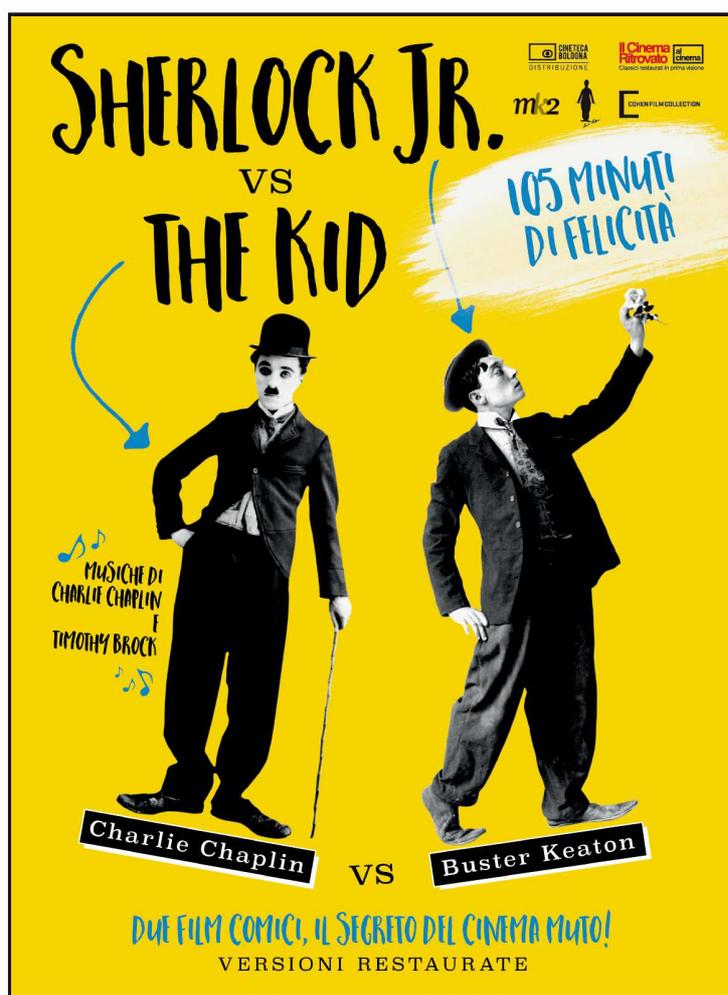
Sceneggiatura: Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman.

Fotografia: Elgin Lessley, Byron Houck.

Scenografia: Fred Gabourie.

Interpreti: Buster Keaton (il proiezionista / Sherlock Jr.), Kathryn McGuire (la ragazza), Joe Keaton (il padre della ragazza / uomo sullo schermo), Erwin Connelly (il tuttofare / il maggiordomo).

Restaurato da Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata



SHERLOCK JR. (L. 2490) (V. 1.054/1925, 45') di Buster Keaton
Restaurato nel 2013 da Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection presso il
laboratorio L'Immagine Ritrovata

Conigliato da
mvmovies.it

Con il sostegno di

Main Sponsor

Media Partner

In collaborazione con

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839

cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it

The Kid – Il monello

➤ ***Un film con un sorriso e, forse, una lacrima***

Tra le tante transizioni e trasformazioni che segnarono la carriera di Charlie Chaplin, nessuna fu importante quanto quella che coincise con la realizzazione del *Monello*.

Nel 1914, durante il periodo trascorso ai Keystone Studios di Mack Sennett, Chaplin aveva già cominciato a dirigere se stesso. In pochi anni la durata dei suoi film passò da trenta minuti scarsi a un'ora abbondante. *Il monello*, uscito nel 1921, era il suo film più lungo. *Vita da cani* e *Charlot soldato*, entrambi del 1918, avevano già superato la forma breve dei cortometraggi precedenti, ma ***Il monello fu il primo vero lungometraggio di Chaplin***, in sei rulli (originariamente più di un'ora) e con una struttura drammatica innovativa.

Il monello inserisce il personaggio di Charlot nella vicenda drammatica della Donna (interpretata da Edna Purviance), che abbandona il figlio illegittimo condannandosi a una vita di rimorsi e sensi di colpa. All'**ampliarsi del respiro drammatico dei film di Chaplin** corrispondeva un nuovo stato d'animo. Anche se il lato malinconico e sentimentale era già emerso agli inizi della sua carriera cinematografica (possiamo probabilmente farne risalire la prima apparizione al finale di *Il Vagabondo*, del 1915), **fu con *Il monello* che Chaplin adottò un approccio decisamente emotivo.**



“Un film con un sorriso – e, forse, una lacrima”, recita la **prima didascalia**. Ed è qui che affonda le sue radici questa commistione, questo sguardo aggraziato in bilico tra risata e dolore, che caratterizzerà **tutta la produzione successiva di Chaplin**. Secondo alcuni critici, questa nuova intensità emotiva affranca l'arte di Chaplin dalle sue radici slapstick. Secondo altri, essa finisce per corrompere quella fonte inesauribile di comicità disordinata trasformando il genio anarchico del cinema in un clown sentimentale.

La verità è che ***Il monello*** mostra fino a che punto lo slapstick irriverente di Chaplin s'intrecci al sentimento. E più che rendere Charlot accettabile ai gusti borghesi dell'epoca, la nuova estensione emotiva di Chaplin pone le basi del suo fascino senza tempo.

Quando Chaplin intraprese la realizzazione del *Monello* furono in molti a metterlo in guardia: slapstick e sentimentalismo non erano fatti per mescolarsi, e la comica non sarebbe stata in grado di reggere la durata di un lungometraggio. Il successo del *Monello* li smentì, anche se il film resta pericolosamente in bilico tra l'originalità di una straordinaria commedia e la prevedibilità forse eccessiva di un melodramma materno. Ma la trama antiquata permise a Chaplin di fondare la sua commedia, anziché sul semplice *burlesque*, su una più **profonda indagine delle emozioni elementari indotte dalla separazione e dall'abbandono**. La sua adesione al melodramma non poggiava più sulle parodie keystoneiane popolate da cattivoni con baffi e cappello a cilindro dediti alla persecuzione di fanciulle innocenti, ma sui sentimenti autentici di una famiglia separata e poi reinventata, e di un bambino che sperimenta la paura dell'abbandono e il bisogno di armonia e di sicurezza.



Spesso la critica ha chiamato in causa gli **aspetti autobiografici del *Monello***, che indubbiamente contribuirono alla credibilità psicologica del film. L'infanzia di Chaplin e del fratello Sydney era stata segnata dall'**assenza del padre**, dalla **malattia mentale della madre** e dai periodi trascorsi fra **collegi e orfanotrofi**. I due fratelli strinsero un profondo legame affettivo destinato a durare per tutta la vita. E poco prima che iniziasse la lavorazione del *Monello* la giovanissima moglie di Chaplin, Mildred Harris, diede alla luce un bambino malformato che sopravvisse solo tre giorni. I dettagli personali possono fornire un contesto, ma non esauriscono l'interpretazione. Se *Il monello* risponde alle tragedie private di Chaplin, lo fa sostituendo ad esse un dramma umano che trova riscatto e salvezza nella creazione di un profondo legame affettivo. L'orrore dell'abbandono e la commovente vulnerabilità di un bambino in un mondo ostile costituiscono lo sfondo cupo e tragico sul quale spicca questa visione. Lungi dal negare l'orrore, Chaplin ha imparato dal melodramma che le difficoltà si superano e si sconfiggono. E il suo modo di sconfiggere l'orrore è trasformarlo, tramutando la disperazione in una serie di gag.

La reazione del Vagabondo al ritrovamento del bambino è totalmente antisentimentale: dopo aver tentato di abbandonare il fagottino accanto a un bidone dei rifiuti e di rifilarlo a una madre ignara, medita infine di gettarlo in un tombino.

Le risate suscitate da questi gesti svelano il lato nero dell'umorismo, la sua predilezione per le soluzioni proibite e il suo tacito riconoscimento della crudeltà della vita. I dettagli della viuzza sudicia e delle misere case popolari rafforzano la durezza spietata di queste scene. Ma in mezzo a tanta disperazione il Vagabondo trova la capacità di proteggere una creatura indifesa, ed è questo il colpo di genio di Chaplin. Dopo aver letto il biglietto supplicante lasciato dalla madre, Charlot comprende la situazione di assoluto bisogno del bambino e, con una scrollata di spalle, si assume i doveri della paternità.

(Tom Gunning)

➤ *Il film: dalla prima del 1921 alla riedizione del 1972*

21 gennaio 1921. Migliaia di persone si accalcano davanti alla **Carnegie Hall di New York per la prima del *Monello***. L'intero isolato è chiuso al traffico. Nei giorni successivi il film viene presentato nei cinema di tutta la nazione, dove resterà in cartellone per mesi. A marzo, il Kinema Theatre di Los Angeles proietta *Il monello* quattro volte al giorno, dalle due del pomeriggio alle nove e un quarto di sera, accompagnato e sincronizzato dal vivo da un'orchestra sulla base di una selezione fatta da Chaplin di brani di musica classica e contemporanea.

Al suo primo lungometraggio Chaplin sembra aver sintetizzato l'esperienza del cinema delle origini completando la creazione di un universo, di un sentire, oltre che di un personaggio. ***Il monello* aveva dimostrato che era possibile annullare il divario tra il cinema popolare e il cinema d'autore: da quel momento si sarebbe parlato di arte.**

La sera del **4 aprile 1972** una folla straripante accoglieva Charlie Chaplin all'entrata del **Lincoln Centre di New York** per una serata in suo onore. **Chaplin mancava da vent'anni negli Stati Uniti**, da quando cioè gli inquisitori maccartisti l'avevano tacciato di filocomunismo e spinto all'esilio forzato. Ora l'America faceva ammenda e di lì a qualche giorno l'avrebbe consacrato con un Oscar alla carriera. Al suo ingresso, i 2800 spettatori paganti della Philharmonic Hall lo salutarono con una commossa ovazione che scemò solo a proiezione iniziata. Il film era *Il monello*, che – come Chaplin amava ricordare – era stato l'unico tra tutti ad aver ricevuto critiche unanimemente positive.

Era anche la *première* di una nuova versione del film sfrondata di alcune scene che Chaplin riteneva datate e troppo melodrammatiche: l'immagine della croce, la chiesa e il tentato suicidio della madre (Edna Purviance), così come i brani in cui lei e il padre del bambino (Carl Miller) si rincontrano a una festa. Per la prima volta, questa edizione presentava anche una nuova partitura, frutto della collaborazione tra Chaplin, ormai ottantaduenne, ed Eric James.

(Cecilia Cenciarelli, responsabile Progetto Chaplin della Cineteca di Bologna)

➤ *Restauro e adattamento della colonna sonora*

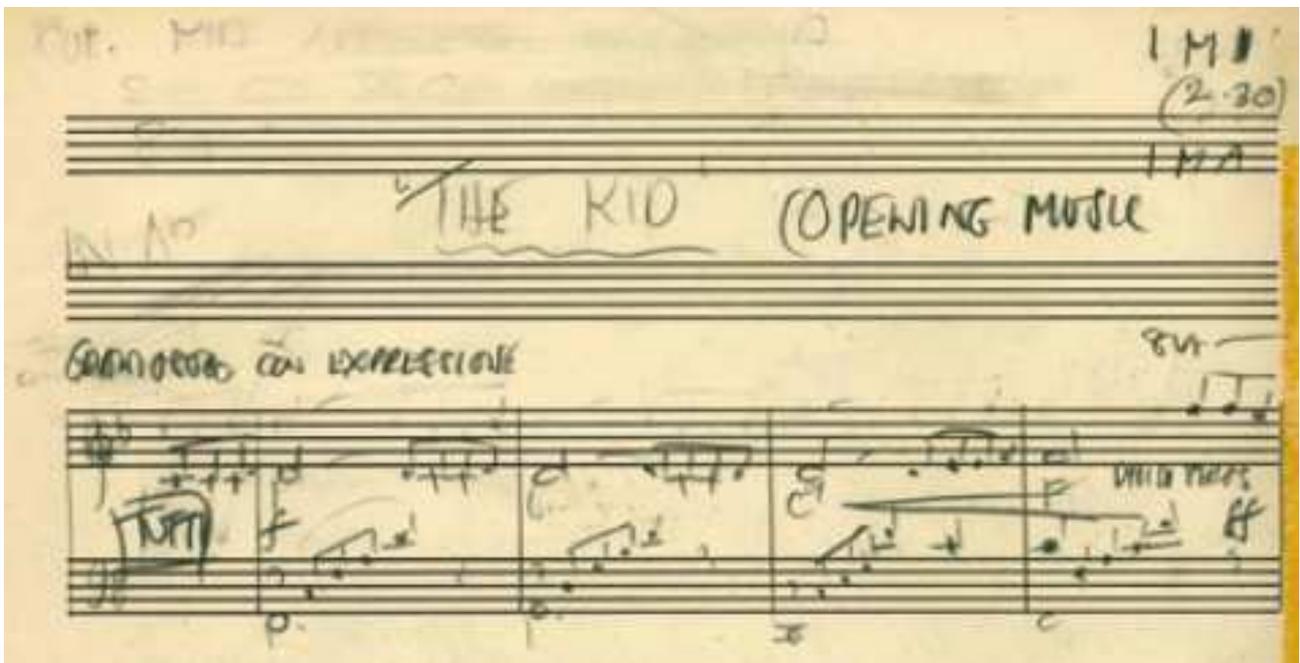
Chaplin era anziano ma ancora molto attivo quando compose la **colonna sonora per *Il monello*** al pianoforte di casa a Corsier-sur-Vevey, in Svizzera, nel **1971**. Compose diciotto distinti movimenti e affidò al suo fedele collaboratore Eric James il compito di trascriverle per partitura (su due pentagrammi). Per orchestrare le musiche e dirigere la sessione di registrazione fu chiamato l'arrangiatore e compositore inglese Eric Rogers.

La colonna sonora fu composta per la versione rieditata da Chaplin nel 1971, e fu registrata in un solo giorno, il 25 ottobre di quell'anno. Come per tutti gli altri suoi film, **le musiche composte da Chaplin non erano pensate per essere eseguite dal vivo e venivano registrate in studio per la proiezione al cinema o il passaggio televisivo del film**. Per questo motivo furono **tutte composte per una velocità di proiezione di 24 fotogrammi al secondo**.

Il mio lavoro è consistito nell'adattare la colonna sonora composta per la versione sonora del Monello alla versione muta dello stesso (proiettato a 21 fotogrammi al secondo), sviluppando la partitura per allungare i passaggi e mantenendo al contempo la sincronizzazione con le immagini. Mentre per alcune scene più brevi si è trattato semplicemente di sviluppare l'arrangiamento per poche battute, in molti altri casi è stato necessario un lavoro più approfondito, considerando anche che l'orchestrazione di Eric James, già a 24 fotogrammi al secondo, presenta numerose ripetizioni. Per quei passaggi ho fatto riferimento agli appunti originali presenti sulle singole parti a matita e ho ripreso l'orchestrazione da zero usando come modello le partiture di *Luci della città* (1931), *Tempi moderni* (1936) e *La febbre dell'oro* (1925-1942), composte da Chaplin nel suo periodo di massima creatività.

La partitura del Monello è stata composta per: ottavino, due flauti, oboe, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso, fagotto, due corni, due trombe, due tromboni, timpani, percussioni, pianoforte, celesta, arpa e archi.

(**Timothy Brock**, compositore e direttore d'orchestra)



➤ ***Il rocambolesco montaggio del Monello nella testimonianza di Roland "Rollie" Totheroh, storico collaboratore di Charlie Chaplin***

Venne l'epoca del **divorzio da Mildred Harris** e **dovemmo lasciare la città perché i legali minacciavano di pignorare tutti i beni di Charlie**. All'epoca abitavo in Highland Avenue con mio figlio e mia moglie e alle tre di notte qualcuno bussò alla porta. Era Alf Reeves, il manager dello studio "Rollie, sbrigati – mi disse – dobbiamo lasciare la città. Ma non puoi usare il tuo vero nome". Gli chiesi se potevo portare anche il mio assistente, Jack Wilson, e lui rispose di sì. "Vai allo studio, trova un falegname e facciamogli imballare tutto". Chiaramente c'erano guai in vista. Non sapevo dove fossimo diretti ma mi dissero di rintracciare Tom Harrington che aveva dei biglietti per noi. Dopo aver arrotolato **i negativi originali dentro a dei barattoli di caffè divisi in rulli da 60 metri**, imballammo tutto in dodici casse e ci incontrammo con Charlie al deposito di Santa Fé. Ci sedemmo a un tavolo e non appena Charlie si tolse gli occhiali da sole, un ragazzino iniziò a urlare "Charlie Chaplin! Charlie Chaplin!", così dovemmo andarcene via.

Ci trasferimmo a Salt Lake City, dove trascorremmo un paio di settimane. Charlie selezionava i cartelli e sceglieva le immagini, lavoravamo a dei ritmi frenetici. Avevamo paura che qualcuno potesse insospettirsi così ci rimettemmo in strada. Charlie mi disse “pensa tu ai biglietti, io non mi intendo di viaggi”. Aveva tutto quello che possedeva in un’unica valigia, che io chiamavo “la valigia nera”.

Eravamo diretti a New York e facemmo sosta a Chicago. Pensai che ce ne saremmo andati in Europa con dei passaporti falsi ma per Charlie era troppo difficile. Quando il treno arrivò, Charlie mi disse “Mettila questa borsa tra le gambe, Rollie. E non fare avvicinare nessuno”. La valigia conteneva contante, buoni del tesoro, insomma era un carico prezioso. Quando arrivammo a New York, Charlie andò immediatamente a trovare i suoi avvocati. Nel frattempo, io mi misi a cercare un laboratorio. Jack Wilson conosceva Dave Horsley, uno dei pionieri dell’industria cinematografica che aveva uno studio a Bayonne, nel New Jersey. Lo studio doveva essere in disuso all’epoca, ma quando rintracciamo Horsley, egli accettò subito. La nostra compagnia di copertura si chiamava Blue Moon Film Company. Noleggiammo un furgone per andare a ritirare i negativi. Ricordo che era ora di punta e stavamo attraversando il ponte per arrivare nel New Jersey quando sentimmo un **odore fortissimo di nitrato**. A dire il vero, all’epoca non sapevo cosa fosse, ma avevo comunque la sensazione che **saremmo potuti saltare in aria da un momento all’altro**. Quando aprimmo le scatole ci rendemmo conto che soprattutto quelle sul fondo, erano pronte ad esplodere. Sarebbe potuto succedere sul traghetto, dove avevo contrassegnato il contenuto delle casse come “macchinari da lavoro”. Non osavo neanche pensarci. Lavorammo ininterrottamente, notte e giorno. Costruimmo dei ripiani su cui adagiare tutta la pellicola, tutti i negativi; non ricordo più quante centinaia di migliaia di scene avevamo girato. Ricordo che era pieno di zanzare e dovemmo spedire Jack Wilson al supermercato a prendere del cibo e delle zanzariere. Ogni volta che completavamo un rullo, Tom Harrington veniva a prenderselo.

Una sera uscii a prendere una boccata d’aria e c’erano due tipi, sembravano italiani. “Sappiamo che c’è il film di Chaplin lì dentro – mi dissero – Se vuoi guadagnare 30.000 dollari facili facili devi solo lasciare la porta socchiusa e al resto pensiamo noi”. Dissi che si trattava solo di copie lavoro, che i negativi erano a New York. Da quel giorno ci furono due sorveglianti a tenere d’occhio l’entrata e quei due non si fecero più vedere.

(*Roland “Rollie” Totheroh interviewed by Timothy J. Lyons, “Film Culture”, primavera 1972*)

➤ *Jackie Coogan: il monello*

Jackie è il tipo perfetto del “beniamino”. Chi lo vede, prova interesse per la sua vita privata. Lo invidia ai genitori, agli amici, alla casa cinematografica. Quanto a me, vorrei essere un monello e giocarmi con Jackie Coogan bottoni di stagno e di corno nelle cunette della strada. Perfino signori compassati pare abbiano provato simili desideri, pur senza manifestarli apertamente.

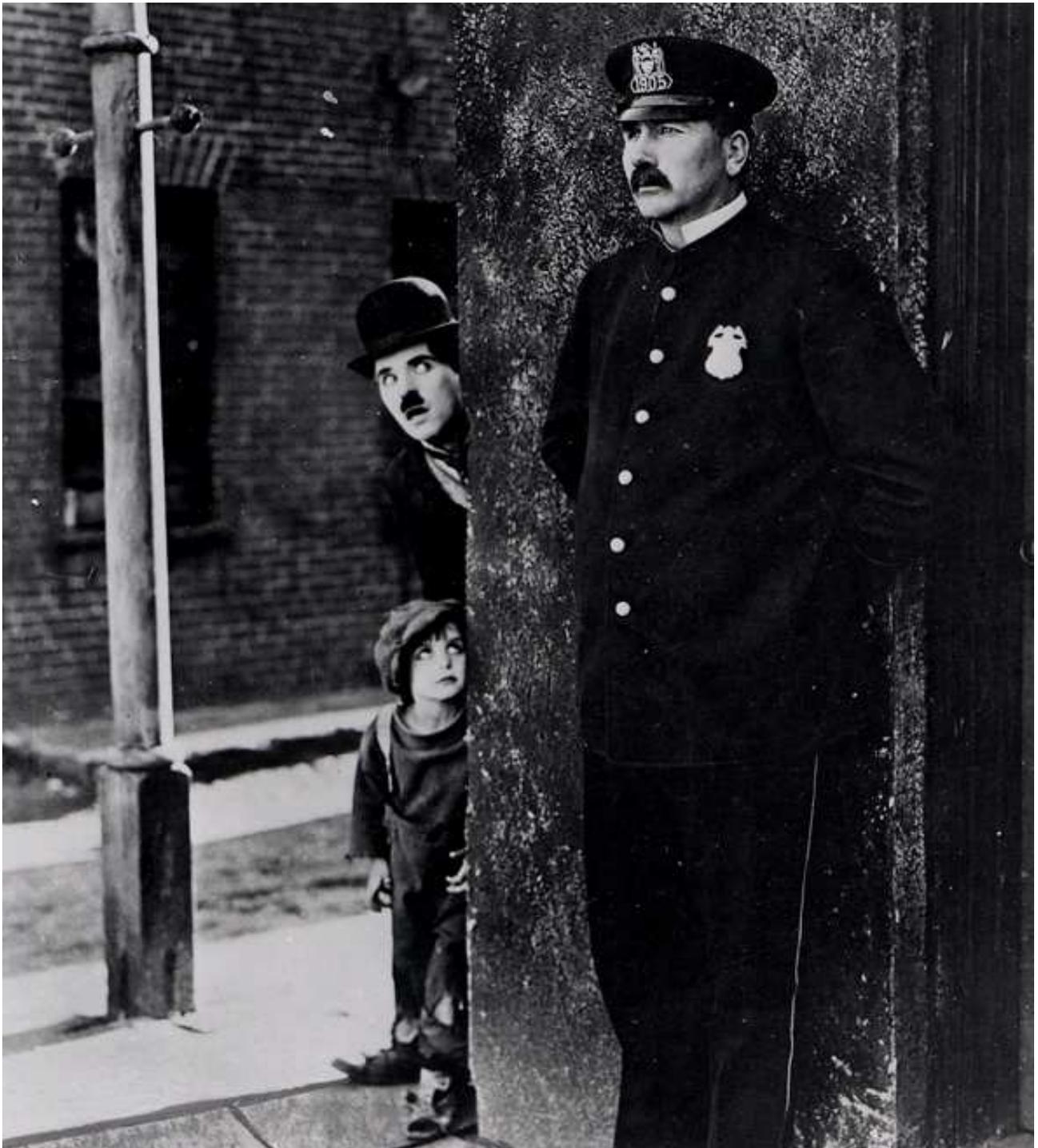
Jackie è l’unico bambino prodigio immune dalla lieve, ridicola tristezza di questo mestiere. Jackie, infatti, non è un bambino prodigio ammaestrato. Non è neppure un attore – nel senso che reciti una “parte”. Non è un bambino prodigio, è un prodigio. Che cosa ne sarà di quei bambini, lo sappiamo. Che cosa ne sarà di un prodigio, a nessuno è dato saperlo.

(*Joseph Roth, “Frankfurter Zeitung”, 19 aprile 1924; tr. it. in L’avventuriera di Montecarlo. Scritti sul cinema (1919-1935), Adelphi, Milano 2015*)

Al cinema il bambino ha lo stesso fascino della natura spiata, così come accade con gli animali. Non recita, vive. È un dato di fatto molto evidente – anche se forse non potrò spiegarlo a fondo – che i bambini al cinema giocano un ruolo molto più importante che a teatro. A teatro non si sono mai avuti attori-bambini che fossero artisti così grandi e completi come ad esempio il piccolo Jackie Coogan.

Il mondo del cinema è infatti più infantile. La poesia delle piccole cose, che è la sostanza più autentica del buon cinema, è più visibile dalla prospettiva ravvicinata di piccoli uomini. I bambini conoscono gli angoli segreti della stanza meglio degli adulti, perché possono ancora strisciare sotto il tavolo o il divano. Conoscono meglio i piccoli momenti della vita, perché hanno ancora il tempo per soffermarvisi. I bambini vedono il mondo in primo piano. Gli adulti invece, che inseguono in tutta fretta mete lontane, sorvolano sull'intimità delle piccole esperienze. Le persone che sanno già quello che vogliono, il più delle volte fanno solo questo e nient'altro. Solo i bambini, nei loro giochi, si soffermano sui particolari riflettendo su di essi. Per questo motivo il bambino risulta più a suo agio nell'atmosfera del cinema che non sul palcoscenico del teatro.

(**Béla Balázs**, *L'uomo visibile* (1924), Lindau, Torino 2008)



Sherlock Jr.

➤ *Il surrealismo di Buster Keaton*

Sherlock Jr. segna l'inizio di un acceso dibattito, che continua ancora oggi, sul **carattere surrealista dei film di Buster Keaton**, al quale hanno preso parte registi, filosofi e drammaturghi. Nel 1924, anno di uscita del film, **René Clair** scrisse che per il “pubblico surrealista” *Sherlock Jr.* rappresentava un modello paragonabile a ciò che per il teatro aveva rappresentato *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello*.

L'uso che Keaton faceva del sogno e dei raccordi – di cui andò sempre molto fiero – fu definito rivoluzionario da Antonin Artaud e **Robert Aron**, che nel suo saggio del 1929 intitolato *Films de révolte* sottolineò come il **surrealismo di Keaton fosse “superiore” a quello di Man Ray e di Luis Buñuel**, poiché Keaton era riuscito a conquistare la libertà espressiva rispettando le regole del cinema narrativo. Lo stesso Buñuel, che dagli inizi del 1930 programmò i film di Keaton al Cineclub Español di Madrid, ne ammirava in particolare l'assenza di sentimentalismo, la capacità di trasformare gli oggetti e l'uso del sogno.

Negli anni Sessanta il surrealismo di Keaton fu nuovamente oggetto di considerazione critica: se il regista greco Ado Kyrrou definì *Sherlock Jr.* “uno dei sogni più belli della storia del cinema”, il regista, critico e drammaturgo surrealista Robert Benayoun spinse ben oltre i parallelismi tra l'opera di Keaton e il surrealismo. In due articoli pubblicati nel 1966 su “Positif”, Benayoun indica alcune questioni estetiche che accomunano Keaton all'opera di René Magritte e Salvador Dalí, ai film di Luis Buñuel e ai quadri e alle sculture di Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico e Francis Picabia. Secondo Benayoun, Keaton condivide inconsciamente con questi artisti l'interesse per il “meccanico” e l'imperturbabile equilibrio tra “serietà e comicità”.

Ovviamente nelle interviste Keaton si diceva interessato “solo a far ridere”, ma – come osserva Walter Kerr – questo non lo rende un teorico del cinema meno brillante, soprattutto in *Sherlock Jr.*: “nel suo vertiginoso film-dentro-un-film illustra i principi della continuità e del montaggio in maniera più vivida e precisa di quanto siano mai riusciti a fare i teorici del cinema. Ma l'analisi non sta nella testa di Keaton. Sta nel film, è al film che lavorava, e la teoria prendeva forma dal corpo, dalla macchina da presa, dalle dita, da un paio di forbici”.



➤ *Il progetto per il restauro dell'opera di Buster Keaton*

Dopo il lungo lavoro dedicato a Charles Chaplin, ora **Buster Keaton** e la sua intera opera cinematografica sono al centro di un **pluriennale progetto di restauro** da parte della **Cineteca di Bologna** e del suo laboratorio **L'Immagine Ritrovata** (in collaborazione con **Cohen Film Collection**). Un lungo lavoro che restituirà al pubblico di tutto il mondo le scorribande “a rotta di collo” di un protagonista assoluto dell'epoca d'oro del cinema muto.

Nel settembre del **1949** la rivista “**Life**” pubblicò *Comedy's Greatest Era*, forse l'articolo più celebre di **James Agee**. A metà tra l'inchiesta e il racconto lirico Agee celebrava quattro maestri del cinema comico muto – Lloyd, Langdon, Keaton e Chaplin – ricordando all'America l'unicità di un'arte che stava già cadendo nell'oblio.

In particolare il ritratto di Buster Keaton segnava la prima rivalutazione critica della sua arte dalla fine degli anni d'oro del muto, cogliendone magnificamente l'essenza: “Per stile e natura era **il più profondamente muto dei comici muti**, tanto che anche un sorriso era in lui assordante e stonato quanto un grido. In un certo senso i suoi film sono una sorta di *trascendente numero da giocoliere* in cui a librarsi sembra essere l'intero universo, sospeso in un meraviglioso movimento, che trova come unico punto di quiete il volto indifferente e impassibile del giocoliere”. L'autorevole articolo di Agee innescò un processo di riabilitazione artistica e contribuì a far rinascere l'interesse per i capolavori di Keaton, all'epoca praticamente introvabili.

All'inizio degli **anni Cinquanta**, grazie al sodalizio con Raymond Rohauer, **i film di Keaton tornarono sul grande schermo**. Con sua grande costernazione Keaton non ne possedeva i diritti, ma aveva conservato alcune rare copie che furono poi trasferite su pellicola safety. Svartati altri film perduti furono ritrovati da James Mason che aveva acquistato Villa Italiana, la residenza hollywoodiana di Keaton.

Come molti collezionisti e distributori dell'epoca, Rohauer aveva l'**abitudine di modificare il montaggio o sostituire i cartelli originali dei film per rivendicare un diritto sui materiali e così riscuotere un nolegg**io e, potremmo aggiungere oggi, rendere la vita dei restauratori più interessante. Per questo motivo e non solo **il restauro dei corto e lungometraggi realizzati da Keaton tra il 1920 e il 1928 richiede innanzitutto uno studio approfondito e una comparazione dei moltissimi elementi esistenti**.

In questo senso, la Cineteca di Bologna è debitrice nei confronti degli storici del cinema e dei pionieri del restauro, **Kevin Brownlow** in primis, che hanno aperto la strada, ricordandoci che **il restauro non può essere solo una questione di capacità tecnica ma deve necessariamente comportare una profonda comprensione del cinema e delle sue dinamiche interne**.

(Cecilia Cenciarelli, responsabile Progetto Keaton)

➤ *Comporre per Buster Keaton*

Comporre per i film di Keaton è un'esperienza unica. Scrivere partiture orchestrali per il cinema muto è il mio mestiere da vent'anni, ma quando si tratta di Buster Keaton quello che emerge è al contempo molto personale e potenzialmente caotico e *Sherlock Jr.*, espressione del genio e della acrobatica malinconia di Keaton, non fa certo eccezione. Alla mia quarta partitura per Keaton penso di essere giunto a un paio di conclusioni: ad esempio bisogna **resistere alla tentazione di strafare**, mentre occorre *minimizzare* la situazione. **Il rischio che corre il compositore, in questo caso, è di voler essere a sua volta comico**, e questo danneggerebbe l'equilibrio del film. Al contrario, la musica deve sembrare all'apparenza semplice e lasciar affiorare la sua intensità e la sua complessità solo di tanto in tanto, come ad esempio nella scena della motocicletta, in cui il tempo accelera al limite dell'eseguibilità.

La bravura non basta quando si compone per Keaton: **bisogna anche saper ridere**, e ridere tanto. C'è una scena in questo film che trovo irresistibile e solo dopo una buona dozzina di visioni sono riuscito a soffocare le risate e affrontarla in maniera obiettiva: accompagnare musicalmente delle situazioni comiche richiede una grande lucidità perché a volte si è tentati di lasciarsi trasportare dalla visione. Si narra che una volta, nel 1926, Dmitrij Sostakovic – che è stato anche uno straordinario compositore per il cinema – fu preso da un riso così irrefrenabile mentre accompagnava al piano un film di Chaplin che dovette smettere di suonare e fu licenziato dal direttore del cinema.

In ogni caso la mia partitura per *Sherlock Jr.* è concepita sulla base di relazioni musicali intricate e complesse sia in termini di struttura che di sincronia, e nonostante l'organico di quasi 50 elementi, volevo che si avesse un'impressione di grande leggerezza e fluidità. Ancora una volta, ho assegnato al mio ruolo di direzione dell'orchestra un compito arduo: per rendere la partitura al massimo, ho a disposizione $\frac{1}{4}$ di secondo di scarto sulla sincronizzazione tra musica e immagini, e in alcune scene anche meno.

(**Timothy Brock**, autore e direttore delle nuove musiche per *Sherlock Jr.*)



*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

dal 9 gennaio nelle sale italiane

Charlie Chaplin
The Kid – Il monello
Buster Keaton
Sherlock Jr.

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it