

larsi alla constatazione che in quel frangente Amy si è dissociata dalla decisione del marito, quindi, non essendo con lui in sintonia, è "fuori sincrono".

³³ «Condannati i maledetti...» / «chiama me coi benedetti».

³⁴ «Ti prego con la testa bassa e col cuore contrito come la cenere: abbi cura del mio destino».

5. ANALISI. FUNZIONI DRAMMATURGICHE CIRCOSCRITTE

Come già anticipato nel capitolo 3 sono qui raccolte le principali funzioni drammaturgiche mirate a uno scopo inequivocabile, sebbene assimilato a una funzione primaria (e ovviamente di base). Ciò significa, ad esempio, che sul piano analitico un tema o un motivo di livello esterno usato come commento può avere *in via aggiuntiva e subordinata* una funzione leitmotivica, anche se sul piano espressivo quella stessa funzione apparirà predominante; in tal caso si tratterà per forza di cose di una funzione ricorrente. Per fare un altro esempio, un tema oppure un motivo di livello esterno/interno può comportare, sempre *in via subordinata*, una funzione segnaletica, la quale potrà essere generalizzata, ovvero ricorrente in momenti diversi del film, oppure occasionale, legata a una sola circostanza.

5.1 Funzione leitmotivica

A dispetto dell'etimologia una funzione leitmotivica può essere attribuita tanto a un motivo quanto a un tema, con la conseguente e più corretta distinzione fra motivo conduttore e tema conduttore, ma la distinzione può essere ignorata per mera praticità, ammenoché si renda necessaria nel contesto di analisi molto dettagliate. Assumendo quanto già osservato in proposito da Adorno e Eisler (cfr. cap. 1.3), si tratta di una *funzione* meramente filmico-musicale, imparentata con la concezione del *leitmotiv* wagneriano soltanto nel meccanismo di superficie. Per questa ragione, trattando di musica nel cinema, è sempre opportuno utilizzare la formula *funzione leitmotivica*, lasciando il *leitmotiv* e la sua complessità concettuale e formale al teatro musicale, salvo rare eccezioni delle quali vedremo un esempio poco sotto.

La funzione leitmotivica è stata usata nella musica per film un numero incalcolabile di volte, a cominciare dalle partiture più ambiziose composte o assemblate nel cinema muto. Il meccanismo associativo può riguardare uno o più personaggi – ovvero un tema/motivo attribuito a ciascuno – oppure una situazione specifica ricorrente. L'accoppiamento profila così il

larsi alla constatazione che in quel frangente Amy si è dissociata dalla decisione del marito, quindi, non essendo con lui in sintonia, è «fuori sincrono».

³³ «Condannati i maledetti...» / «chiama me coi benedetti».

³⁴ «Ti prego con la testa bassa e col cuore contrito come la cenere: abbi cura del mio destino».

5. ANALISI. FUNZIONI DRAMMATURGICHE CIRCOSCRITTE

Come già anticipato nel capitolo 3 sono qui raccolte le principali funzioni drammaturgiche mirate a uno scopo inequivocabile, sebbene assimilato a una funzione primaria (e ovviamente di base). Ciò significa, ad esempio, che sul piano analitico un tema o un motivo di livello esterno usato come commento può avere *in via aggiuntiva e subordinata* una funzione leitmotivica, anche se sul piano espressivo quella stessa funzione apparirà predominante; in tal caso si tratterà per forza di cose di una funzione ricorrente. Per fare un altro esempio, un tema oppure un motivo di livello esterno/inter-no può comportare, sempre *in via subordinata*, una funzione segnaletica, la quale potrà essere generalizzata, ovvero ricorrente in momenti diversi del film, oppure occasionale, legata a una sola circostanza.

5.1 Funzione leitmotivica

A dispetto dell'etimologia una funzione leitmotivica può essere attribuita tanto a un motivo quanto a un tema, con la conseguente e più corretta distinzione fra motivo conduttore e tema conduttore, ma la distinzione può essere ignorata per mera praticità, ammenoché si renda necessaria nel contesto di analisi molto dettagliate. Assumendo quanto già osservato in proposito da Adorno e Eisler (cfr. cap. 1.3), si tratta di una *funzione* meramente filmico-musicale, imparentata con la concezione del *leitmotiv* wagneriano soltanto nel meccanismo di superficie. Per questa ragione, trattando di musica nel cinema, è sempre opportuno utilizzare la formula *funzione leitmotivica*, lasciando il *leitmotiv* e la sua complessità concettuale e formale al teatro musicale, salvo rare eccezioni delle quali vedremo un esempio poco sotto.

La funzione leitmotivica è stata usata nella musica per film un numero incalcolabile di volte, a cominciare dalle partiture più ambiziose composte o assemblate nel cinema muto. Il meccanismo associativo può riguardare uno o più personaggi – ovvero un tema/motivo attribuito a ciascuno – oppure una situazione specifica ricorrente. L'accoppiamento profila così il

personaggio/situazione in modo globale, con un potenziale allusivo ch'è precipuo del linguaggio musicale, mentre funge al tempo stesso da riferimento mnemonico per lo spettatore. Fin qui la funzione leitmotivica secondo la tradizione hollywoodiana (e in misura minore europea), in base alla quale l'enunciazione motivico/tematica è sempre evidente e, nel caso dell'incontro fra personaggi ciascuno dei quali dotato di una propria funzione leitmotivica, può determinare quella ch'è stata già definita come una concettuale motivico/tematica, in cui i diversi materiali musicali si alternano o si collegano. In tal senso Steiner e Rózsa sono stati un modello per intere generazioni di specialisti¹.

Un esempio fra i tanti in cui la funzione leitmotivica è inequivocabile ma supera la semplice identificazione meccanica si può riscontrare in *Spartacus*, r. Stanley Kubrick, m. Alex North (1960), segnatamente nel *Love Theme*. Fino dal primo amaro incontro tra Spartacus (Kirk Douglas) e Varinia (Jean Simmons), in cui la schiava è offerta allo schiavo come tratto sessuale, poi allorché Spartacus torna da uomo libero nel luogo in cui aveva conosciuto la donna, e naturalmente dalla loro ricongiunzione in poi e fino al tragico epilogo, il *Love Theme* è un livello esterno che assume una funzione leitmotivica comune a entrambi i personaggi, come incarnazione di un sentimento che li lega a dispetto delle circostanze più negative. Perciò la definizione di *Love Theme* è quanto mai appropriata, qui e in molti altri casi analoghi, poiché non è riferita al singolo personaggio ma al sentimento che unisce una coppia di amanti. Si tratta in altre parole di una funzione concettuale e come tale sottratta in una certa misura alla mera attribuzione funzionale.

The Force Theme, The Imperial March, Princess Leia's Theme e *Yoda's Theme* sono tra i temi principali di livello esterno, con esplicita funzione leitmotivica, che John Williams ha composto per la doppia trilogia di *Star Wars*, alcuni dei quali già considerati nel capitolo 2.3. Questa citazione non ha valore accumulativo ma serve per ricordare che la funzione leitmotivica si potenzia e trova il terreno di maggiore legittimazione laddove un film, o meglio ancora una saga come in questo caso, ambisce a proporsi come *unicum* di portata neomitologica. Ancora una volta e inevitabilmente il modello è in Wagner, ma stavolta a partire dal *plot* per le numerose suggestioni tratte dalle identità strutturali e tematiche della Tetralogia del *Ring des Nibelungen*, articolata, occorre forse ricordare, in una *Vigilia* e *Tre Giornate* (*Das Rheingold; Die*

Walküre; Siegfried; Götterdämmerung). Senza voler forzare la mano nella direzione di paragoni esteticamente improponibili², resta il fatto che Williams instaura in *Star Wars* un' apprezzabile dialettica fra le diverse funzioni leitmotiviche, la quale contribuisce in modo sostanziale all'identità dei singoli personaggi, alle loro relazioni, nonché alla costruzione e allo spessore del mito³. Nel contesto di un intreccio narrativo e di implicazioni psicologiche non proprio elementari – ad esempio nel rapporto conflittuale tra padre e figlio (Darth Vader e Luke Skywalker) – un frammento motivico/tematico può affiorare anche in assenza del personaggio al quale è attribuito. In tal caso il portato simbolico si proietta sui personaggi e sulla situazione in scena come manifestazione traslata del loro stato d'animo e della loro condizione.

A un grado di maggiore complessità il meccanismo associativo permane ma la sua trasparenza può risultare compromessa dalla tecnica delle variazioni, la quale comporta risvolti interpretativi di tipo allusivo più profondi e sfumati e di conseguenza un grado meno diretto di riconoscibilità da parte dello spettatore. In *Citizen Kane* (r. Orson Welles, m. Bernard Herrmann, 1941) le funzioni drammaturgiche primarie sono state affrontate con caratteri del tutto innovativi rispetto alla tradizione, comunque assecondata dalla presenza di due funzioni leitmotiviche principali: *Kane. Rivendicazione di potere* e *Sogno di giovinezza* («Rosebud»). Da un'analisi più approfondita come quella condotta da Hansjörg Pauli⁴ appare evidente, però, che sebbene Herrmann stesso avesse fatto riferimento a due soli temi conduttori⁵, buona parte dei materiali musicali di livello esterno deriva dall'*incipit* della Sequenza gregoriana *Dies Irae*, con variazioni anche radicali dei temi principali e secondari, capaci di condurre la funzione leitmotivica ben al di là delle semplificazioni hollywoodiane, tanto da vantare qualche parentela col *leitmotiv* wagneriano propriamente detto e col concetto di *Gesamtkunstwerk*:

Hollywood-Komponisten, nicht gerade Bernard Herrmann, meines Wissens, aber etwa Max Steiner oder Miklós Rózsa, beriefen sich in ihrer Arbeit oft und gerne auf Richard Wagner, und unterstellten, der Tonfilm sei so etwas wie die Inkarnation dessen, was Wagner sich als Gesamtkunstwerk erträumt habe.

Ich möchte mich ja nun nur ungern zum Anwalt solch mehrheitlich oberflächlicher Gleichstellungen machen – und wenn ich's mögen sollte, dann wäre es mir wichtig, zuerst einmal zu begreifen, was Wagner selber denn

unter dem Etikett «Gesamtkunstwerk» verstand; ganz so einsichtig ist das ja keineswegs. Gesetz indes, ich hätte das begriffen: dann denke ich schon, dass ich nach Belegen oder auch nur Beispielen lieber im Umkreis des Hollywood-Films suchen würde als da, wo Film-Theoretiker notorisch suchen, wenn das Stichwort Wagner fällt: bei Eijzenstein, diesem schrecklichen Mystiker (und insofern, dies allerdings, Geistesverwandten Wagners). Und dass eines dieser Beispiele *Citizen Kane* sein könnte. Was Wagner einmal der Musik im Musiktheater abforderte, dass sie die poetischen Absichten dem Gefühl unmittelbar zugänglich mache, das jedenfalls leistet die Musik zu *Citizen Kane* im Verein mit den Bildern und als ein Strang in einem sorgfältig austarierten audiovisuellen Konstrukt⁶.

In questo senso il solo riferimento ai temi già ricordati, *Kane*. *Rivendicazione di potere* e *Sogno di giovinezza*, sarebbe molto riduttivo e non renderebbe giustizia alla fitta trama di relazioni reciproche e alla fioritura motivico/tematica nate sia dalla profonda conoscenza che Herrmann aveva di Wagner, sia dalla stretta collaborazione con Welles⁷. Se ne deduce che laddove un compositore cerchi di avvicinarsi alla complessità concettuale del *leitmotiv* propriamente inteso compie un'operazione estranea alla prassi produttiva e alle comuni capacità ricettive del pubblico cinematografico.

5.2 Funzione pantomimica e mickeymousing

Si tratta di due tipi di corrispondenza tra immagine e suono dettate da condizioni fra loro diverse. La funzione pantomimica prevale nel cinema muto, come incarnazione sonora del personaggio e in sostituzione della voce, realizzandosi spesso in veste di recitativo strumentale, ovvero di una melodia asimmetrica e dal fraseggio discontinuo enunciata generalmente da un singolo strumento. Ne abbiamo già visti due esempi molto significativi nella Parte I trattando di *The Birth of a Nation* e di *Rapsodia satanica*. Ancora nel cinema muto un autore che ricorre spesso a una funzione pantomica, espressa ai vertici dell'arte, è ovviamente Charlie Chaplin, mentre nel cinema sonoro assume un ruolo talvolta determinante con Totò e per altro verso, in modo più rarefatto e stilizzato, con Jacques Tati. In tutti questi casi la funzione pantomimica s'imparenta però con la danza, segnatamente con quella categoria che definisco allusione coreutica⁸. Infine, la

funzione pantomimica può realizzarsi nel musical, in quegli episodi di transizione tra la gestualità convenzionale e l'atto coreutico. Un esempio tra i più significativi si può ricavare dalla prima sequenza di *West Side Story*⁹.

Regno del cinema d'animazione, il *mickeymousing* definisce una stretta e reciproca relazione fra immagini e suoni (intesi questi ultimi come *summa* di rumori e musica) — ovvero una concatenazione di sincroni esPLICITI — che può trovare talvolta applicazione nel cinema ripreso dal vero per scopi prevalentemente comici o grotteschi, non a caso è il genere della commedia brillante a farvi maggiore ricorso. Il livello di applicazione è prevalentemente esterno (ma può essere anche interno), sebbene il meccanismo stesso del *mickeymousing* sembri alludere a un'emanazione diretta dei personaggi o dell'ambiente, il che, appunto, è del tutto normale nei *cartoons*¹⁰. Nel già citato *Some Like it Hot*, ad esempio, il breve episodio delle sfrontate *avances* in ascensore di Osgood Fielding III (Joe E. Brown) nei confronti di "Daphne" è risolto con un accompagnamento di natura iperbolica: glissando ascendete in sincrono con la lancetta che indica il movimento dell'ascensore; sussulto della lancetta fra il II e III piano ed equivalente vibrato d'ampia escursione; scaletta discendente in sincrono con la lancetta dell'ascensore che torna a indicare il piano terra. Si tratta di una piccola cosa, eppure è da notare un'arguta differenziazione nel trattamento musicale: il moto ascendente, in cui Osgood è certo della propria iniziativa, è realizzato con uno scorrevole glissando, mentre la delusione che ne segue si affida a una meno precipitosa scaletta cromatica. Infine è da sottolineare un sorta di abile trasferimento metaforico della descrizione dell'accaduto dalle immagini ai suoni, molto più discreti ma a loro modo allusivi, in base al ben noto espediente drammaturgico secondo il quale un evento può essere più efficace se affidato alla fantasia degli spettatori invece che mostrato puntualmente.

5.3 Funzioni segnaletiche e didascaliche

Un intervento di livello interno o esterno può assumere una funzione secondaria, per non dire servile, nel momento in cui, ad esempio sulla fal-sariga delle didascalie nel cinema muto, si presenta la necessità d'indicare allo spettatore una transizione spazio-temporale con l'ingresso in una

nuova dimensione diegetica («Dieci anni dopo...» e simili). Ancora una volta in virtù di una particolarità linguistica che implica caratteristiche maggiormente allusive rispetto a quelle del linguaggio verbale, la musica può assolvere un compito del genere in maniera più discreta, senza disturbare troppo la continuità drammaturgica primaria e riducendo così l'artificialità implicita nel processo. Per mitigare il senso di estraneità che un simile intervento potrebbe procurare si fa in modo che il commento assuma temporaneamente caratteri segnaletico-didascalici e, assolto il compito, che tale funzione possa riassorbirsi nel tessuto del commento. In altre parole un tema principale, oppure un'elaborazione tematica più complessa, si trasformano temporaneamente con l'inserimento di un materiale difforme, spesso di repertorio. In simili operazioni il citazionismo è quindi prevalente, con tutte le implicazioni linguistico-semantiche del caso.

Stando al modello del poema sinfonico *Ouverture 1812* di Pëtr Il'ič Čajkovskij si basa sull'emergere alternato, più o meno enfatizzato, dell'Inno nazionale francese e di quello russo (fra gli altri), come rievocazione della battaglia di Borodino in cui le truppe napoleoniche furono sconfitte da quelle zariste. La componente descrittiva è al limite del buon gusto musicale (basti pensare ai cannoni che sparano a salve nella conclusione trionfale), ma può essere presa come un chiaro esempio di ciò che s'intende per funzione segnaletico-didascalica in una musica a programma non applicata al cinema. Occorre ricordare anche che una funzione segnaletico-didascalica può essere impiegata nel film secondo il principio del commento di livello esterno critico, in cui il materiale musicale preesistente – pressoché intatto o parzialmente trasfigurato, purché riconoscibile – agisce per contrasto di senso, imparentandosi con la parodia per scopi comici, grotteschi, satirici, sarcastici e perfino drammatici. In questi casi è evidente che la funzione servile viene meno e l'intervento musicale assume un valore determinante.

Un caso di funzione didascalica col ricorso a materiali di repertorio è stato già anticipato a proposito del prologo di *Casablanca*¹¹. La difformità musicale intesa come momento della manifestazione didascalica è di natura citazionale – il ricorso all'Inno nazionale francese, concluso in tonalità minore, e a quello tedesco – per cui gli interventi musicali riassumono nell'antefatto il quadro storico della situazione e la minaccia potenziale che quella situazione può comportare per i singoli. In tal senso la funzione didascalica assume caratteri connotativi diretti e denotativi indiretti. Il carat-

tere connotativo diretto è dato dall'allusione al contesto ambientale (territorio francese sotto la dominazione nazista), mentre quello denotativo indiretto è implicito nelle ripercussioni e nei comportamenti di coloro che a quel contesto sono soggetti. Non a caso il primo episodio del film è basato sulla fuga di un uomo che viene ucciso dai poliziotti francesi sotto un manifesto del maresciallo Pétain. Se la giustapposizione *Marseillaise*/Inno tedesco assume i connotati dell'ambiente, la fine dell'uomo denota il suo comportamento (disperazione, fuga) conseguente al clima.

Trattando di ostinati è stato chiamato in causa *Le jour se lève*, nel quale la transizione ricorrente al flashback viene segnalata allo spettatore attraverso un processo musicale specifico. Jaubert ha dovuto fare appello a una consistente mutazione stilistico-formale: da una semplice pulsazione del tutto avara di eventi – l'ostinato, corrispondente alla sfera diegetica primaria – si passa, attraverso un motivo trasognato, a un episodio accordale in *crescendo e sfz* sul quale si disegnano arpeggi, figure dell'ottavino con trillo conclusivo come ponte verso il commento di livello esterno del nuovo episodio. Dopo tanta stasi questo moto ascendente non si limita a esercitare una funzione segnaletica ma "sospinge" lo spettatore in una nuova dimensione, coadiuvato da una lenta dissolvenza incrociata. La struttura narrativa del flashback era stata comunque già favorita da un cartello che *prima* dei titoli di testa recitava: «Un homme a tué... Enfermé, assiéé dans une chambre, il évoque les circonstances, qui ont fait de lui un meurtrier»¹².

Una costante funzione didascalica, ma senza ombra di didascalismo, si trova in *Rear Window*; r. Alfred Hitchcock, m. Franz Waxman (1954). Il voyerismo in apparenza forzato di Jefferies (James Stewart), un reporter immobilizzato di fronte alla finestra del proprio appartamento a causa della frattura a una gamba, implica una serie di frammenti di rumori, voci e musiche, tutti di livello interno, provenienti dal cortile come equivalenti sonori degli eventi di portata diversa che si manifestano alla vista del protagonista. La formazione del racconto principale, un uxoricidio consumato in uno degli appartamenti, avviene per gradi, apparendo inizialmente uno fra gli episodi sui quali si posa l'interesse un po' cinico del protagonista. In tal senso tutta la prima parte di *Rear Window* – almeno fino al punto in cui il reporter concentra l'attenzione sull'assassino (Raymond Burr), armandosi significativamente di un binocolo e poi di un teleobiettivo che "restringono" l'osservazione – potrebbe essere definita una serie di film

paralleli, come tanti piccoli schermi cinematografici (*splet screen*) inclusi nel grande "multischermo" della finestra del protagonista, il quale è inserito a sua volta nell'ottica hitchcockiana fortemente metafilmica. Fra gli aspetti per noi più interessanti è la polivalenza apparentemente casuale alla quale è soggetta una fonte musicale. La musica proveniente dalla radio di un appartamento, oppure dal pianoforte di un compositore di songs¹³, e ancora dai vocalizzi di una cantante può avere un valore tanto denotativo quanto connotativo, a seconda del grado d'interpretazione, ma come se non bastasse si fa "commento involontario" di altri eventi, compresi quelli riguardanti Jefferies, imparentandosi così con la funzione di un livello interno di natura indifferente (senza contare gli interventi di livello esterno ad opera di Waxman, che si confondono talvolta con quelli di livello interno). A tutto ciò si aggiungano le reazioni manifeste dei protagonisti, come nell'episodio in cui Lisa (Grace Kelly) commenta così il suono del pianoforte proveniente dall'appartamento del compositore: «Oh, it's enchanting... It's almost as if it were being written especially for us...»¹⁴. L'allusione metafilmica è rafforzata dal fatto che *proprio in quella circostanza* Kitchcock è apparso nell'appartamento del compositore. A un livello meno appariscente ma altrettanto significativo è il fatto che fra le musiche udite, oltre a brani preesistenti di Leonard Bernstein, Ray Evans, Richard Rodgers e Harry Warren, Waxman si sia autocitato inserendo frammenti dalle colonne musica di *A Place in the Sun* (r. George Stevens, 1951) ed *Elephant Walk* (r. William Dieterle, 1954). Una "mappatura" delle dramaturgie dell'intero film, ancorché molto stimolante, presenterebbe insomma notevoli difficoltà e un grado elevato d'interpretazione soggettiva.

La funzione segnaletica può presentarsi a livello interno come "sigla" di appartenenza a un personaggio e in tal caso è d'obbligo citare un frammento dal *Peer Gynt* di Grieg che Hans Beckert (Peter Lorre) fischieta prima di compiere un infanticidio in *M* di Fritz Lang (1931): frammento che, riconosciuto da un venditore cieco di palloncini, risulterà un indizio decisivo per incriminare il maniaco. La funzione segnaletica può farsi anche portante narrativa primaria, come ad esempio nel film *Close Encounters of the Third Kind*, r. Steven Spielberg, m. John Williams (1977), in cui una successione motivica di cinque suoni assume un ruolo comunicativo negli scambi fra terrestri ed alieni (ma alieni fino a un certo punto visto che usano anch'essi la scala temperata...)¹⁵. In questi casi e in altri analoghi il messaggio musicale può darsi senza una precedente preparazione o giustificazione musi-

cale e senza rapporto con altri materiali di commento, sebbene uno scambie successivo tra funzione segnaletica di livello interno e commento di livello esterno non possa escludersi.

Per quanto riguarda infine un esempio di citazionismo stravolto, al limite del corto circuito semantico e del sarcasmo, basterà ricordare Alex (Malcolm McDowell) che canticchia *Singin' in the Rain*¹⁶ durante la sequenza dello stupro in un'abitazione di campagna in *A Clockwork Orange* (r. Stanley Kubrick, m. Wendy Carlos e AA.VV., 1971). In questo caso la decontestualizzazione estrema non scivola nello straniamento impassibile poiché Alex regola ogni calcio inferto a Mr. Alexander (Patrick Magee) e ogni colpo di bastone alla consorte (Adrienne Corri) sulla scansione dei versi del celebre song - espressione di una cultura *positiva* che appartiene alle vittime - recitandoli più che cantandoli, ovvero senza rispettarne la regolarità ritmica. Tutto ciò denota e sottolinea in Alex una ferocia non solo iconoclasta ma una determinazione *decostruttiva* lucida e mirata¹⁷.

5.4 Funzioni della canzone¹⁸

La collocazione di una canzone nel film può investire ciascuna delle tre funzioni drammaturgiche primarie - livello interno / esterno / mediato - e di conseguenza valgono anche in questo caso le indicazioni di metodo esposte nei capitoli precedenti. Detta altrimenti, alla stregua di qualsiasi altra forma musicale più semplice o più complessa la forma-canzone non ha caratteristiche tali da richiedere categorie apposite o strumenti analitici specifici - salvo il considerare di volta in volta le eventuali allusioni demandate al testo -, ma la sua grandissima diffusione nel cinema richiede una breve riflessione sulle funzioni circoscritte che può assumere, escludendo la presenza della canzone nel musical, nel film musicale europeo e nel cinema d'animazione, trattati nella Parte III. Senza occuparci dei numerosi casi di "riempitivo", presenti spesso nel cinema senza ambizioni, nonché quelli altrettanto numerosi in cui una canzone originale è inserita per scopi esclusivamente promozionali, possiamo distinguere fra quattro funzioni circoscritte.

1. *Come episodio di livello interno* una canzone ascoltata o interpretata che sia può svolgere un compito di connotazione ambientale o di rivelazione biografica dei caratteri e delle vicende dei personaggi, assumendo

così un ruolo drammaturgico anche decisivo. Per quanto riguarda la connotazione ambientale ed epocale basterà citare *American Graffiti* (t. George Lucas, 1973), un film che col trascorrere degli anni appare sempre più il documento efficace del costume di un'epoca, grazie soprattutto alla colonna musicale pressoché continua irradiata da una emittente radiofonica locale. È interessante notare che il livello interno giustificato dalle autoradio costantemente accese assume caratteri di ubiquità, imparentandosi così con la tipica funzione di un commento di livello esterno. D'altra parte il fantomatico Disc Jockey (Wolfman Jack), interagendo con tutti i personaggi e dosando i songs della loro nottata, appare l'*alter ego* di Lucas. Anche per questo la funzione drammaturgica supera la mera connotazione ambientale per applicarsi anche al singolo personaggio.

Un grado di maggiore determinazione narrativa possono assumere invece singoli songs, come ad esempio *As Times Goes By*, m. e t. Herman Hupfeld¹⁹, cantato da Dooley Wilson in *Casablanca* («You must remember this / A kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh. / The fundamental things apply / As time goes by»)²⁰. Attraverso le reazioni di Rick Blaine (Humphrey Bogart) e di Ilsa (Ingrid Bergman) quel song svela allo spettatore il preesistente rapporto sentimentale che li aveva legati illu-soriamente, mentre riassume e ribadisce attraverso il testo l'impossibilità di un recupero. Un altro esempio riguarda il più volte chiamato in causa *The Man Who Knew Too Much*, in cui alla canzone *Que sera sera* (t. Ray Evans, m. Jay Livingston), imposta dalla produzione a causa della presenza di Doris Day, Hitchcock attribuisce invece una funzione segnaletica determinante: svela inizialmente le doti canore di Jo (una cantante professionista), sottolinea il fatto che in veste domestica quella stessa canzone è conosciuta e condivisa col figlio Hank (Christopher Olsen) e nel drammatico epilogo funge da segnale della presenza dei genitori nel luogo in cui il bimbo è tenuto prigioniero. In questi casi e in molti altri simili (ad esempio *Le Tourbillon*, una chanson intonata da Jeanne Moreau in *Jules et Jim*, m. e t. Boris Bassiak) il rischio che l'azione drammaturgica subisca una battuta d'arresto a favore di un evento "chiuso", meramente contemplativo e determinato dalla *performance* musicale, dipende prima di tutto dalla legittimazione narrativa (ovvero dalle intenzioni poetiche) e dal grado critico-percettivo dello spettatore (il versante esteso)²¹. Infine un caso limite di presenze musicali continue e molteplici, come stato esteriore e interiore del personaggio, si trova in *Io la conosco bene*, r. Antonio Pie-

trangeli, m. Piero Piccioni (1965). Al contrario di quanto si potrebbe osservare a proposito degli esempi precedenti la qualità musicale è qui discontinua e spesso di basso livello, essendo lo specchio impietoso di una condizione umana degradata che al suono di *Letkiss* (m. Rauno Lehtinen) trova sbocco nel suicidio di Adriana (Stefania Sandrelli). Si tratta inoltre di un caso molto evidente di contrasto "asincronico" tra la vacua festosità del motivetto e la tragicità dell'evento.

La presenza di un song congruo con l'ambientazione può andare al di là del mero connotato storico, di costume e del livello di appartenenza. È il caso di *Miller's Crossing* (t. Joel Coen, m. Carter Burwell, 1990), in cui il boss Leo (Albert Finney), sdraiato sul proprio letto, ascolta da un grammofono a tromba la nostalgica ballata irlandese *Danny Boy* interpretata da Frank Patterson²². La musica "incornicia" tutta la sequenza in cui due killers, dopo avere eliminato una guardia del corpo di Leo, salgono verso la sua camera per ucciderlo. Ma Leo avrà la meglio e, abbandonando la casa in fiamme, ucciderà a sua volta tutti i sicari. È interessante notare che nella prima parte dell'episodio la ballata mantiene il proprio ruolo diegetico, con sbalzi d'intensità sonora coerenti con il montaggio che alterna Leo in camera e i sicari in avvicinamento. Al contrario, nella seconda parte la persistenza del song a livello sonoro costante innesca un efficacissimo "asincronismo" fra la dolcezza dei caratteri musicali, la crudezza degli eventi e la brutale reazione di Leo. Nel momento in cui il boss irlandese si trova all'esterno della casa in fiamme, e ormai lontano dal grammofono, la ballata prosegue in primo piano acustico facendosi così di livello mediato, poiché può essere intesa come confluita nello stato d'animo del personaggio, visibilmente orgoglioso della propria vittoria e delle proprie origini celtiche.

2. *Come episodio di livello esterno* nel contesto narrativo (eventualmente con riprese strumentali assimilate nel commento), il testo di una canzone può assumere un valore mimetico-didascalico con allusioni più o meno dirette alla storia. In certi casi - ad esempio se il personaggio è colto in uno stato di solitudine pensosa - lo si potrebbe interpretare come un livello mediato ma in mancanza di una precedente emissione dello stesso song a livello interno l'interpretazione dovrebbe essere esclusa, almeno in via di principio analitico. Resta perciò l'ipotesi di una esibizione lirica e patetica dell'artificio che l'autore proietta per simbiosi sul personaggio (ma basandomi sulla testimonianza di diversi compositori specialisti, una can-

zone può entrare in un film semplicemente per un fenomeno di dipendenza affettiva, anche se ipocritica, da parte del regista).

In *the Mood for Love* (Fa yeung nin wa, r. Kar Wai Wong, m. Michael Galasso e Shigeru Umebayashi, 2000) è un buon esempio del ricorso mimetico a una canzone e al suo significato e al tempo stesso di manifestazione patetica dell'artificio. In brevi scene di sospensione dell'azione che sottolineano la solitudine e l'impotenza di Chow Mo-wan, protagonista maschile (Tony Leung Chiu Wai), e di Su Li-zhen Chan, protagonista femminile (Maggie Cheung), il regista fa ricorso a *Quizás, quizás, quizás* di Osvaldo Farres interpretato da Nat King Cole: «Siempre que te pregunto / Que, cuándo, cómo y dónde / Tú siempre me respondes / Quizás, quizás, quizás». La funzione mimetica (e in una certa misura didascalica) appena ricordata non esclude però certe valenze espressive poiché il timbro vellutato di Nat King Cole e il morbido ritmo di rumba conferiscono alla scena volutamente statica un pathos e una dinamica altrimenti inesprimibili, con una esaltazione reciproca dei caratteri contrastanti. L'artificio è quindi tanto manifesto quanto plausibile.

3. *Come emblema del film* nei titoli di testa (e/o di coda) la casistica sarebbe piuttosto ampia ma il genere western vanta un primato nella produzione degli Anni '50, con un interessante legame di continuità tra la sintesi emblematica del song nel livello esterno per eccellenza – i titoli di testa, appunto – e il suo “svolgimento” nel corso della narrazione filmica. Oltre al già ricordato *High Noon* mi limito a citare *Gunfight at the O.K. Corral*, r. John Sturges, m. Dimitri Tiomkin (1957) e *3.10 to Yuma*, r. Delmer Daves, m. George Duning (1957). In questi casi e altri analoghi il testo della ballata riassume i valori etici e narrativi della storia, mentre i ritorni frammentati in veste strumentale assumono il ruolo di commento principale. Gli “sconfinamenti” giungono a un punto estremo in *3.10 to Yuma*, in cui il protagonista Ben Wade (Glenn Ford) si “appropria” del tema principale fischiettandolo a livello interno.

Sul piano di una confezione sontuosa, in cui gl'intenti promozionali si mescolano con quelli drammaturgici ereditando così qualcosa della tradizione western, ma per altri versi dilatandola oltre misura, un posto di riguardo spetta al sequel dell'*Agent 007* a partire dal secondo titolo *From Russia with Love* (r. Terence Young, m. dei titoli Lionel Bart, 1963) e almeno fino a *Diamonds Are Forever* (r. Guy Hamilton, m. John Barry, t. Don Black, 1971). La dilatazione drammaturgica consiste in una struttura tri-

partita composta da una sigla iniziale come “marchio di fabbrica” (la canna di una pistola che prende di mira l'agente segreto, la sua reazione fulminea, la canna che oscilla e il sangue che cola, tutto ciò sulle note del *Main Theme* per una durata di 30" ca.)²³, poi da un prologo della durata media di 5', infine dai titoli di testa, commisurati all'estensione del song²⁴, che variano dai 2'30" ai 3'. Si tratta di tre eventi concatenati eppure autonomi, ma l'invenzione grafica e fotografica di Maurice Binder (tranne *From Russia with Love* e *Goldfinger* affidati a Robert Brownjohn) moltiplica gli effetti spettacolari ricorrendo perfino all'autocitazione: fotogrammi da *From Russia with Love* vengono infatti proiettati sul corpo coperto d'oro della modella nei titoli di *Goldfinger*. Si determina così un insieme audiovisivo che può essere considerato un modello diretto per il successivo sincretismo sul quale si baserà il genere del videoclip. Ne consegue che il song interpretato da Madonna in *Die Another Day* (r. Lee Tamahori, m. Mirwais Ahmazadi e David Arnold, 2002) – o qualsiasi altro immediatamente precedente del sequel – ha perduto ogni carattere innovativo essendo il frutto di modalità produttive che il cinema acquisisce ormai passivamente dai media.

4. *Come episodio di coesistenza/transizione tra livelli diversi* una canzone può rappresentare un veicolo di massima creatività filmico-musicale manifestandosi, forse non a caso, in quei film che tendono a superare con soluzioni diverse le convenzioni linguistiche adottate normalmente nei rapporti immagine/suono. Al di là delle differenze realizzative anche notevoli queste operazioni sono accomunate da un massimo grado di epifania degli artefici, che sconfinano in qualche caso in una vera e propria esibizione di natura metafilmica, senza contare che la libera trasversalità di percorso e il disinteresse nei confronti della verosimiglianza possono imparentare il risultato con i caratteri tipici di un musical, confermando così come molti autori tendano in modo più o meno manifesto al cinema “assoluto”²⁵.

O Lucky Man!, r. Lindsay Anderson, m. Alan Price (1972), si basa su una duplice allusione autobiografica riferita al regista e al protagonista, già accomunati nel debutto cinematografico di Malcolm McDowell per l'allegorico *If...* del 1968. In *O Lucky Man!* la narrazione è intercalata da intermezzi musicali in cui il complesso rock di Price – ripreso in studio o udito fc/off – commenta le disavventure di Michael (Malcolm McDowell). Brani come *Changes* (un corale che recita «Everyone is going through changes / No one knows what's going on. / And everybody's changes places. / But the world still carries

on») o *Justice* («We all want justice but you got to have the money to buy it»)²⁶ esprimono un apologo sarcastico e disilluso secondo un modello che attinge tanto al coro della tragedia quanto al teatro epico brechtiano. Si tratterebbe già di una scelta originale ma nell'epilogo Michael viene tratto in salvo proprio dai musicisti della Band di Price, con un'inaspettata convergenza e fusione dei piani narrativi.

In *Magnolia*, r. Paul Thomas Anderson, m. Jon Brion (1999), il song *Save Me* di Aimee Mann (molto modesto, sebbene non sia questo il punto) è presumibilmente udito dai diversi protagonisti del film, i quali sottomettono la loro voce a quella della cantante. Che si tratti di una percezione interiore, ovvero di un livello mediato al quale si aggiungono i distinti livelli interni di ciascuna voce, è l'ipotesi più attendibile, ma è pur vero che l'"anarchia" procedurale di certi autori, fra i quali certamente Anderson, richiede una certa elasticità analitica. In ogni caso la libera circolazione del song in spazi diversi della narrazione determina un fenomeno molto evidente di ubiquità (non unico nel film), motivato dai contenuti del testo e da un'intenzione narrativa incline al misticismo. Si tratterebbe comunque di un misticismo *sui generis* per non dire sospetto, poiché lo stesso Anderson ha diretto un *Music Video* in cui Aimee Mann, cantando ancora *Save Me*, appare accanto ai personaggi principali, ambientati ciascuno nella propria condizione negativa già rappresentata nel corso del film, ma ignari della sua presenza. Benché la video-produzione esuli dagli argomenti qui trattati occorre fare un'eccezione per questo caso, in cui *tutte* le risorse cinematografiche – utilizzate nel film secondo un'intenzione unitaria a suo modo poetica – appaiono riciclate con un risvolto mercantile infabile, per quanto "ideologizzato" con astuzia²⁷.

¹ Si vedano in proposito S. D. Paulin, *Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity. The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music*, in J. Buhler, C. Flinn, D. Neumeyer (ed.), *Op. cit.*, pp. 58-84; J. London, *Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score*, Ivi, pp. 85-96.

² Come nel caso di K. Evensen, *The Star Wars series and Wagner's Ring. Structural, thematic and musical connections* (1999, rev. nov. 2003 e sett. 2004), in <http://www.trell.org/wagner/starwars.html>, il quale precisa comunque all'inizio del suo studio: «It may seem strange to connect two so very different works of "art". The one, Richard Wagner's *Ring* is undoubtedly the peak of musical romanticism, and by many praised as the greatest work of art ever produced. The other, the *Star Wars* film trilogy (which recently became a tetralogy, and is later to become a hexalogy) is a purely com-

mercial product of the American film industry, by many not counted at all as a work of "art". It is obvious that the differences between these two cultural phenomena are many [...] Many will count the *Ring* as high or high-brow art, and the *Star Wars* trilogy as low or low-brow art. This distinction will not be discussed here, as it seems to be irrelevant to the present discussion» («Può sembrare strano mettere in relazione due opere "d'arte" tanto diverse. La prima, l'*Anello* di Richard Wagner [*Der Ring des Nibelungen*] è senza dubbio il vertice del romanticismo musicale, e lodato da molti come la migliore opera d'arte che sia mai stata prodotta. L'altra, la trilogia cinematografica *Star Wars* (che di recente è diventata una tetralogia, e diventerà più tardi un'esalogia) è un prodotto puramente commerciale dell'industria cinematografica americana, da molti non considerata affatto come opera "d'arte". È ovvio che le differenze tra questi due fenomeni culturali sono tante [...] Molti annovereranno l'*Anello* come arte alta o colta, e la trilogia *Star Wars* come arte bassa o popolare. Questa distinzione qui non sarà discussa, poiché sembra irrilevante per la presente discussione»).

³ Si veda l'interessante e articolata analisi di J. Buhler, *Star Wars, Music, and Myth*, in id., C. Flinn, D. Neumeyer (ed.), *Op. cit.*, pp. 33-57.

⁴ H. Pauli, *Bernard Herrmanns... cit.*, pp. 321-35.

⁵ B. Herrmann, *Score for Film*, "The New York Times", 25 magg. 1941; T. Gilling, *The Colour of Music. An Interview with Bernard Herrmann*, "Sight and Sound", 41, n. 1, Inverno 1971/72, entrambi cit. Ivi, p. 325.

⁶ «I compositori di Hollywood, non precisamente Bernard Herrmann a quanto ne so, ma Max Steiner o Miklós Rózsa, si rifecero spesso e volentieri nel loro lavoro a Richard Wagner, e affermavano essere il film sonoro qualcosa come l'incarnazione di ciò che Wagner aveva sognato come *Gesamtkunstwerk*. Solo malvolentieri vorrei essere sostenitore di questa equazione superficiale, ma che va per la maggiore, e se lo dovessi fare allora sarebbe importante per me comprendere dapprima, almeno, ciò che Wagner intendesse col motto «Gesamtkunstwerk», cosa in nessun modo così lampante. Il concetto in sé l'avrei compreso, ma poi penso che dovrei andare alla ricerca di prove, o anche soltanto di esempi, meglio se nell'ambito dei film hollywoodiani piuttosto che là dove notoriamente cercano i teorici del cinema quando appare il concetto di Wagner: presso Ejzenštejn, questo terribile mistico (e pur tuttavia spiritualmente affine a Wagner). Uno di questi esempi potrebbe essere *Citizen Kane*. Ciò che Wagner a suo tempo esige dalla musica nel teatro d'opera, che essa rendesse immediatamente accessibile l'intenzione poetica al sentimento, ciò viene reso dalla musica di *Citizen Kane* in associazione alle immagini come una linea in un congegno audio-visivo attentamente calibrato» H. Pauli, *Bernard Herrmanns... cit.*, pp. 334-35.

⁷ Per una verifica di natura esclusivamente musicale ci si può riferire al CD Varèse Sarabande VSD-5806 (1999) inciso da Joel McNeely con la Royal Scottish National Orchestra, il quale comprende 40 brani, mentre il *Cue Sheet* RKO Radio Pictures (april 22, 1941) riprodotto nel sito della Bernard Herrmann Society (<http://www.uib.no/People/midi/soundtrackweb/herrmann/>) riporta 90 brani, in questo caso comprese le riprese e i frammenti di altri autori utilizzati nel film.

⁸ Vedi Parte III, cap. 1.1.

⁹ Trattata nel cap. 2.9 della Parte III.

¹⁰ Cfr. Parte III, cap. 6.

¹¹ Cfr. Pauli in cap. 1.3.

¹² «Un uomo ha ucciso... Chiuso, assediato in una camera, egli evoca le circostanze che hanno fatto di lui un omicida».

¹³ "Visitato" da Hitchcock (secondo le apparizioni nei propri film care al maestro inglese) e definito nei sottotitoli in italiano del DVD Universal un «canzoniere» [sic!].

¹⁴ «È incantevole... Sembra quasi scritta appositamente per noi...».

¹⁵ Questo sintomo di buffo "etnocentrismo" può farsi risalire a un processo di semplificazione perfino puerile, molto diffuso nel cinema americano ma non solo.

¹⁶ Cfr. Parte III, cap. 2.8.

¹⁷ Sull'atteggiamento di Alex si leggano le riflessioni di S. Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, 1^a rist. riv. e corr., Lindau, Torino 2002, pp. 104-107.

¹⁸ Nonostante la notevole incidenza in ogni cinematografia e in ogni epoca, e come già chiarito nell'*Introduzione*, il metodo qui adottato esclude una trattazione più estesa della canzone *in sé* (e parimenti di altre forme), poiché l'elencazione fenomenologica non è per noi di alcuna utilità. In un contesto cinematografico, in cui certi fenomeni possono essere invece oggetto di valutazione, un esempio di sintesi riferita a un circoscritto periodo è R. Calabretto, *Schemi canonici*, in *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949/1953, a c. di L. De Giusti. SNC/Marsilio, Roma 2003, pp. 317-24. Per altri rif. si veda la *Bibliografia* di questa Parte II.

¹⁹ Composto nel 1931 per il musical di Broadway *Everybody's Welcome*.

²⁰ «Devi ricordare questo / un bacio è solo un bacio, un sospiro è solo un sospiro. / Le regole fondamentali si applicano / mentre il tempo scorre».

²¹ Perciò non condivido l'opinione di C. Gorbman, *Unheard Melodies... cit.*, p. 20, allorché scrive: «the action necessarily freezes for the duration of the song. Songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for attention» («l'azione si congela necessariamente per tutta la durata del song. I songs richiedono che la narrazione ceda allo spettacolo, poiché sembra che testi e azione entrino in competizione per l'attenzione dello spettatore»). Si tratta piuttosto di verificare caso per caso, e quello che può valere per Ricky Nelson e Dean Martin allorché intonano *My Rifle, My Pony, and Me* di Tiomkin in *Rio Bravo* (r. Howard Hawks, 1959), realizzando così una piccola cornice musicale narratologicamente ininfluenza, non vale per *Casablanca* e per *The Man Who Knew Too Much*, fra gli altri.

²² Testo di Frederick Weatherly sulla tradizionale *A Londonderry Air*.

²³ Cfr. la breve analisi in Parte I, *Cinema sonoro*, cap. 7.4.

²⁴ A eccezione di *From Russia with Love*, in cui il song omonimo interpretato da Matt Monro è relagato nei titoli di coda, mentre nei titoli di testa è stata utilizzata una versione strumentale.

²⁵ Cfr. Parte III, capp. 2 e 3.

²⁶ «Ognuno subisce dei cambiamenti / nessuno sa che cosa accadrà / Ognuno cambia posto / ma il mondo continua ad andare avanti» «Tutti vogliono giustizia, ma ci vogliono i soldi per comprarla».

²⁷ Si veda il cap. *Popular Music in Film: A Case Study* - Magnolia, in P. Reay, *Music in Film. Soundtracks and Synergy*, Wallflower, London 2004, pp. 56-73.

6. ANALISI. SUONO VERSUS SILENZIO

segue
V. 2. ch
5. 2. 2. ch
P. 690
Segue subito: frasi produttive e
Tecniche del suono

Come già osservato nel capitolo 1.5 la piena coscienza critica del suono nel cinema è un'acquisizione piuttosto recente e allo stato attuale è appannaggio prevalente dalla filmologia e dalla massmediologia. Non potrebbe essere diversamente, poiché la musicologia si è interessata alla musica per film in modo non episodico soltanto da una ventina d'anni a questa parte e, miopie e pregiudizi a parte, avendo la necessità di restare fedele a se stessa pur spingendosi in territori inesplorati - esigenza valida anche per le frange più progressiste - deve procedere con una lentezza e con una cautela che altre aree disciplinari possono ignorare più o meno tranquillamente, grazie alla radicale diversità di metodi, di tradizioni e di sedimentazioni culturali. Se è dunque vero che le competenze non s'improvvisano è altrettanto vero che i rapporti tra suoni musicali e rumori gestiti secondo una logica musicale hanno una tradizione storiografica e in una certa misura musicologica nel futurismo, in Edgar Varèse, nella corrente aleatoria (John Cage e i post-cageiani), nelle neoavanguardie (Darmstadt e i postwebermanni), nella *musique concrète* (Pierre Schaeffer) e nei pionieri della musica elettronica (Luciano Berio e Bruno Maderna allo Studio di Fonologia della RAI di Milano, Henri Pousseur a Parigi).

Nonostante questi precedenti così significativi un aggancio storico-critico fra sperimentazione musicale e cinema è ancora tutto da sondare¹, ma il problema si complica ulteriormente nel momento in cui l'analisi audio-visiva si pone per obiettivo non solo e non tanto il rumore musicalmente organizzato nel cinema bensì il suono nella sua molteplicità semantica così com'è stato concepito, ad esempio, da registi come Robert Bresson² o Michelangelo Antonioni³. Alla luce di queste constatazioni e degli scopi del manuale mi limito quindi a trattare in modo molto conciso i rudimenti della prassi produttiva e delle tecniche del suono, poi alcuni casi particolarmente rappresentativi di commistioni e d'interazioni fra musica e suoni - alcuni dei quali già trattati in precedenza per altro scopo - , sia che appaiano organizzati in senso