

Leyna

Un metodo analitico ha sempre dei limiti impliciti nella formulazione stessa, risultando talvolta inadeguato nei confronti di una casistica multiforme e sconfinata, perciò è importante tenere presente che buona parte delle fenomenologie filmico-musicali può essere ricondotta solo parzialmente a un meccanismo drammaturgico univoco. Alcune concezioni linguistiche – Godard, Fellini, Kieslowski, Moretti, tra gli altri, oppure il filone del musical – tendono a ignorare convenzioni e sintassi comunemente accettate, mentre in altri casi – Hitchcock, Truffaut, Kubrick, fra gli altri – la componente metafilmica richiede una lettura che vada al di là delle apparenze, ovvero di un primo livello interpretativo. Detta altrimenti la complessità, l'ambiguità e perfino l'anarchia possono essere parti integranti di un'opera d'arte e possono contribuire in modo decisivo a innalzarne il livello<sup>1</sup>. Tutto ciò è già sufficiente per mettere in crisi un metodo analitico troppo rigidamente inteso ma l'alternativa – ovviamente scartata – sarebbe stata quella di contemplare così tante categorie e sottocategorie da renderlo difficilmente comprensibile e del tutto inutilizzabile, risultando perciò gratificante soltanto per l'autore.

Allo scopo di mantenere le categorie/funzioni entro confini che ne consentano un'applicazione concreta, le funzioni considerate nei prossimi capitoli dovranno essere intese come formule-guida per un primo approccio, alle quali far seguire eventualmente considerazioni più eterogenee e più capillari. La distinzione tra funzioni drammaturgiche di base, funzioni drammaturgiche primarie e funzioni circoscritte (capp. 3, 4, 5) è dettata soprattutto da ragioni didattico-espositive; nella realtà le funzioni si sovrappongono e s'intrecciano senza gerarchie precostituite, sebbene – come apparirà più chiaro in seguito – le funzioni drammaturgiche di base si riferiscano a fenomeni i cui meccanismi rappresentano le fondamenta di una drammaturgia filmico-musicale, mentre le funzioni circoscritte indicano una caratteristica inequivocabile ma assimilabile in ogni caso alle funzioni drammaturgiche primarie.

Per fare un solo esempio riassuntivo si vedrà che una forma musicale definibile come *tema* (cap. 2) potrebbe essere utilizzata in veste di

ANALISI  
FUNZ.  
DRAMM.ANALISI  
FUNZ.  
DRAMM.

*commento* (cap. 3) di *livello esterno acritico* (cap. 4) con una *funzione leitmotivica* (cap. 5).

Applicando un metodo analitico ci s'imbatte sempre in un problema riguardante un fenomeno semantico e percettivo derivante dal meccanismo di *antecedenza/conseguenza*, valido tanto per il cinema quanto per la musica, trattandosi in entrambi i casi di linguaggi che si manifestano nella dimensione temporale. Isolare un fenomeno filmico-musicale entro i confini ristretti dell'evento ch'è oggetto di analisi può comportare una distorsione sensibile delle valenze drammaturgiche, poiché gli accadimenti che precedono il segmento in questione, così come quelli che lo seguono, potrebbero modificare la portata e il significato, infine la valutazione. Ad esempio un evento musicale preceduto da una serie di scene o di sequenze prive di musica ha un impatto espressivo specifico, molto diverso se quello stesso evento si verificasse a ridosso di altri interventi musicali, così come la loro natura potrebbe influenzarne l'essenza. Un brano atonale risuonerebbe estremizzato nei suoi caratteri se immediatamente prima avessimo ascoltato altri brani di solido e univoco impianto tonale; un brano tutto in *ppp* potrebbe risultare troppo soffuso se ascoltato dopo un brano contenente molti e prolungati episodi in *fff* e via dicendo. In tal senso musica e cinema – insieme o separatamente – hanno qualche analogia con la teoria dei colori, dove una tonalità cromatica si esalta per contrasto se giustapposta a un'altra tonalità che le è complementare. L'auspicio è dunque che, una volta comprese le necessità di sintesi necessarie in un testo introduttivo, il lettore espanda l'esperienza percettiva e analitica per proprio conto tenendo presente anche il fenomeno di *antecedenza/conseguenza*.

Similmente all'organizzazione del capitolo precedente ogni categoria presa in esame comporta il riferimento a un numero molto ridotto di esempi concreti – prescelti per la loro rappresentatività, diversità di soluzioni e reperibilità – i quali non possono coprire neppure minimamente il repertorio in oggetto. Pertanto andranno considerati come mere indicazioni di percorso.

### 3.1 *Accompagnamento*

La definizione si riferisce a interventi musicali privi di autonomia discorsiva, essendo limitati a rafforzare per analogia anche stretta un corrispondente evento filmico. Si tratta in genere di sottolineature e di coin-

cidenze che fanno ricorso a schemi ritmici e dinamici reiterati, nascenti talvolta dalla semplice onomatopea – ovvero dalla imitazione o dalla evocazione con mezzi musicali dell'oggetto/evento rappresentato, grazie all'oculata selezione dei timbri –, capaci perciò di sovrapporsi a effetti rumoristici eventualmente presenti, anche con una sostituzione graduale. L'inventiva del compositore, unitamente a motivazioni di tipo umoristico, drammatico o altro ancora possono suggerire soluzioni musicali meno legate ai caratteri imitativi – ad esempio una serie di arpeggi – ma dovranno esserci una sorta di equivalenza tra il flusso dinamico delle immagini e il flusso musicale, in ogni caso con *l'esclusione d'interventi di tipo motivico o tematico*. Un corso d'acqua, un gioco di riflessi di luce, l'incedere costante di un uomo o di un gruppo, cavalli al trotto o al galoppo, carrozze, inseguimenti di vario genere, auto o treni in corsa, meccanismi di un'officina o macchinari di una fabbrica sono tutti soggetti dinamici votati all'intervento musicale definibile come *accompagnamento*. Anche una successione prolungata di sincroni espliciti (vedi cap. 3.4) può essere considerata un episodio di *accompagnamento*. Appare dunque chiaro che il regno dell'*accompagnamento* è quello della mera funzionalità di volta in volta pleonastica, ridondante o più raramente discreta. Si possono dare infine casi in cui un intervento classificabile come *accompagnamento* assuma poi, nello sviluppo della scena, un carattere di base ritmica dalla quale nasce un commento (vedi cap. 3.3).

Generalmente la coesistenza fra *accompagnamento* e dialoghi è evitata poiché si tratterebbe di una interferenza reciproca generata dal fatto che la componente musicale, specialmente nell'onomatopea, assume valori semantici manifesti.

Un gustoso esempio di *accompagnamento* si trova in *Some Like it Hot*, r. Billy Wilder, m. Adolph Deutch (1959). Travestiti da donne per sfuggire a dei banditi che danno loro la caccia e ingaggiati da un'orchestra femminile, il saxofonista Joe/"Josephine" (Tony Curtis) e il contrabbassista Jerry/"Daphne" (Jack Lemmon) trascorrono la prima notte sul treno che da Chicago li conduce verso la Florida. La compagna femminile è molto invitante e Joe cerca senza troppo successo di frenare gli istinti di Jerry, ricordandogli che *deve* sentirsi una ragazza. Chiuso nella propria cuccetta – mentre il rumore *ritmato* del treno in velocità è evidente – Jerry ripete a mezza voce, sconfortato, «I'm a girl. I'm a girl. I wish I were dead»<sup>2</sup> e ancora una decina di volte più velocemente «I'm a

girl, I'm a girl, I'm a girl...». A metà della litania un taglio di montaggio mostra le ruote e gli statuffi della locomotiva (immagine utilizzata in altri punti dell'episodio come un "siparietto" temporale) con una dissolvenza sonora incrociata tra la voce di "Daphné" e la tipica scansione ritmica di un treno a vapore in corsa; su questo effetto si innesta in rapido *crescendo* una semplice figurazione onomatopeica ternaria di strumenti a fiato con batteria, che dissolve dopo pochi secondi. Siamo ovviamente al gradino più basso d'invenzione musicale, ma impreziosito da una duplice transizione - voce → rumore → musica - basata su un comune ostinato ritmico.

### 3.2 *Commento*

Se l'accompagnamento offre il più delle volte un rafforzamento servile ed epidermico di mere coincidenze ritmiche e/o di sottolineature occasionali, il commento *interpreta* i significati dell'evento filmico - dai più evidenti ai più riposti - appellandosi a ogni prerogativa del linguaggio musicale e assumendo caratteri formali, anche minimi, di autonomia discorsiva più o meno dignitosa. L'autonomia può variare da brano a brano a seconda delle modalità stilistico-formali che caratterizzano la scrittura dell'autore, delle richieste del regista, dei tempi e delle procedure di produzione (musica composta prima, durante o - più spesso - dopo la lavorazione del film) e via dicendo. Il commento è comunque il luogo di applicazione delle forme musicali di volta in volta più rappresentative: motivo, semi-tema, tema, concatenazione motivo-tematica ecc. Si tratta del fenomeno di più vasta utilizzazione della musica nel film e può rifarsi a materiali sia originali sia preesistenti<sup>3</sup>.

Le modalità con le quali si pone il commento in un film sono pressoché infinite e sul piano analitico devono essere sistematizzate servendosi degli strumenti offerti dalle funzioni drammaturgiche primarie e da quelle circoscritte. Pertanto nei capp. 4 e 5 il lettore troverà le definizioni essenziali e gli esempi relativi, mentre in questo brevissimo capitolo è stato sufficiente offrire semplicemente una definizione di base e distintiva rispetto al concetto di accompagnamento, dal momento che nel linguaggio comune, e perfino in quello specialistico, le due definizioni vengono spesso usate indistintamente come sinonimi.

La coesistenza con i dialoghi può essere molto frequente, innescando così problemi di missaggio di non facile (e spesso infelice) soluzione. Nei casi più ambiziosi e oculati l'armonizzazione fra dialoghi e commento può condurre a una sorta di melologo, ovvero a una concertazione delle scanzioni temporali, timbriche e dinamiche, fra elementi della comunicazione verbale ed elementi della comunicazione non verbale. Tipico in tal senso è un episodio di voce *over* associata a un commento musicale primario. Resta comunque il fatto che la situazione "ideale" e ricorrente è quella in cui non vi sono dialoghi e l'episodio di commento è protagonista assoluto.

### 3.3 *Coesistenza e transizione*

Accompagnamento e commento non sono necessariamente modi filmico-musicali indipendenti e possono valorizzarsi a vicenda nel momento in cui entrano in relazione. Un accompagnamento può esordire come tale per essere poi sottoposto, nello sviluppo dell'episodio filmico, all'ingresso di un materiale avente caratteri di commento. Trattandosi inizialmente, ad esempio, di un ostinato di carattere percussivo e perfino onomatopeico, con l'inserimento di un motivo o di un tema che vi si accorda sul piano ritmico, timbrico e armonico quello stesso ostinato, meccanico e privo in sé di attrattive musicali, si "nobilita" divenendo parte integrante di un progetto musicale più complesso, mentre può continuare a rimandare anche alla funzione associativa iniziale. Un processo del genere non è da sottovalutare poiché il commento - dotato di caratteri musicali espliciti, ovvero frutto di un artificio manifesto che si traduce in una epifania degli artefici - nasce così da una "giustificazione" preesistente, l'accompagnamento, più strettamente imparentato per sua natura con l'evento narrato, quasi ne fosse un'emanazione diretta.

Nella sequenza della partenza dopo il matrimonio di Jean (Jean Dasté) e Juliette (Dita Parlo) in *L'Atlante*, r. Jean Vigo, m. Maurice Jaubert (1934), il sonoro d'apertura è il rumore del motore diesel della chiatta, ma sul taglio di montaggio, che all'imbrunire mostra Juliette a prua ancora in abito da sposa mentre Jean la raggiunge alle spalle, la stessa figura ritmica di 6 gruppi di 4 semicrome (il tempo è in 3/2) è già assunta da un tamburo militare, al quale si aggiunge subito dopo un ostinato di viole e violoncelli in *p* che disegna una semplice variazione ritmica sulla figurazione del

tamburo<sup>4</sup>. Fin qui si tratta di un chiaro episodio di accompagnamento, col passaggio del testimone dal rumore alla musica. Subito dopo entra però un saxofono contralto che enuncia il I Tema dell'*Atalante*, caratterizzato da una melodia articolata in 6 ampie semifrasi scandite irregolarmente, sotto le quali la figurazione ritmica prosegue per l'intera esposizione. Al subentrare concatenato del Tema d'amore<sup>5</sup> l'originario accompagnamento si spenge. Pertanto la transizione è stata così realizzata:

rumore motore → sovrapposizione ritmica musicale → Tema *Atalante* e persist. ritmica → Tema d'amore  
 accompagnamento      accompagnamento / commento      commento

### 3.4 Sincroni espliciti

Si tratta della relazione più elementare di concordanza immagine/suono consistente in una coincidenza inequivocabile – perciò *esplicita* – fra un evento sonoro (o una serie) e un evento filmico (o una serie) – ovvero uno o più casi di *enfasi* audio-visiva –, mentre una successione prolungata e uniforme di sincroni può dare adito a un episodio di accompagnamento. Secondo una modalità stilistica tipica del cinema hollywoodiano degli Anni '40-50, se la musica sottolinea puntualmente gli eventi con soluzioni diverse – accompagnamento e/o commento ridotto a una serie di brevi formule topiche –, innescando così una concatenazione di sincroni espliciti, si può parlare di *underscoring*<sup>6</sup>.

Generalmente il sincrono musicale anche onomatopeico sottolinea l'accadimento con intenti meramente rafforzativi, oppure comici, ironici, grotteschi, drammatici e nel migliore dei casi con valore simbolico o metaforico. La natura extradiegetica (cfr. cap. 4.1) del sincrono esplicito implica una manifestazione evidente dell'artificio, richiedendo così allo spettatore una complicità senza la quale il procedimento apparirebbe "falso", oppure ridicolo se non fastidioso. Il ricorso a uno o più sincroni espliciti "teatralizza" insomma l'episodio filmico e questo ha indotto molti autori a non lasciarlo isolato, legandolo ad altri eventi musicali dai quali scaturisce momentaneamente per essere poi riassorbito nel tessuto musicale di commento, se quest'ultimo ha un seguito.

Ciò detto dovrebbe apparire già chiaro che il ricorso ai sincroni espliciti apre una serie di problemi estetici non marginali, poiché la loro natura

convenzionale contrasta con un elevato grado di verosimiglianza riscontrabile ad esempio in film di genere drammatico. Sottoponendo lo spettatore a una serie di sollecitazioni incrociate, per legarlo in modo più efficace all'evoluzione delle vicende, c'è il rischio del pleonasmismo ma la sottolineatura pressoché sistematica comporta anche il rischio di una teatralizzazione eccessiva dei processi. Se la loro adozione ricorrente suscita oggi alcune perplessità non significa che il rifiuto debba implicare necessariamente una concezione "realistica", ovvero molto riduttiva del cinema. Appare infatti indiscutibile che i processi associativi, ai quali i sincroni espliciti generalmente rimandano, si adattino meglio a quei generi o filoni cinematografici che si basano essenzialmente sull'astrazione, ovvero sulla manifestazione diretta dell'artificio: il comico, il fantasy, il wuxiapian, il musical, il filmopera<sup>7</sup>.

In *Gunfight at the O.K. Corral*, r. John Sturges, m. Dimitri Tiomkin (1957), John "Doc" Holliday (Kirk Douglas) osserva in solitudine, seduto a un tavolo, un mazzo di carte da gioco con le quali si guadagna da vivere, avendo abbandonato la più rispettabile professione di medico dentista a causa dell'abuso di alcool. Le muove con abilità, con autoironia e disincanto osservandole rivoltarsi, una prima volta parzialmente, poi del tutto, come a voler ribadire che quello e soltanto quello è ormai il suo destino. In sincrono col doppio movimento delle carte uno xilofono produce due piccolissimi glicissandi, ma racchiusi entro l'intervallo di 8<sup>va</sup> di un frammento melodico appartenente all'*incipit* del tema principale, al quale il sincrono si collega subito con l'ingresso di un flauto e altri strumenti. Si tratta perciò di un evento la cui evidenza e artificioosità è mitigata dal ruolo pressoché costante che il tema principale, già song nei titoli di testa, gioca nel film.

Una preparazione molto più elaborata, intesa a giustificare l'esplosione finale basata su alcuni sincroni espliciti, si trova in *Dr No*, r. Terence Young, m. Monty Norman (1962). James Bond (Sean Connery) rientra nella propria camera d'albergo e, controllate eventuali intrusioni avvenute in sua assenza, si corica ma è risvegliato dal movimento di una tarantola che gli è stata infilata sotto le lenzuola dal Professor Dent (Anthony Dawson). Il *Motivo della Tarantola* era già noto allo spettatore dalla sequenza precedente e quello, una semplice figurazione incrociata – ascendente dei legni e discendente degli archi in tremolo con altre aggiunte di colore – scandisce il cammino dell'insetto secondo i topoi più scontati di un thriller. Poi, però, su due accordi tenuti e sospesi degli archi la

tarantola abbandona il corpo dell'Agente 007 dando luogo a un brevissimo e concitato episodio musicale a piena orchestra di buona e avanzata fattura contrappuntistica, mentre Bond, madido di sudore, si scaraventa giù dal letto, lo aggira e afferrata una pantofola colpisce l'orrenda intrusa due volte e ancora tre volte in successione più ravvicinata. Il concitato orchestrale si chiude secondo logica musicale, proprio con cinque accordi in *ffff* e *sfz*, ovvero con cinque sincroni (il primo un po' in ritardo) sui colpi. L'artificio è evidente e perfino iperbolico ma è legittimato dalla funzione liberatoria assunta dopo il precedente accumulo di tensione, senza contare la natura sostanzialmente iperbolica del film nella sua interezza<sup>8</sup>.

### 3.5 Sincroni impliciti

Il meccanismo sul quale si basano i sincroni impliciti è molto più sottile, talvolta quasi impalpabile, e richiede un processo interpretativo più complesso e soggettivo. Nella fase esplorativa di montaggio della colonna musicale sul fotografico, quindi provvisoria, il regista può "scoprire" alcune coincidenze casuali tra fotogrammi e musica decidendo di conservarle nel montaggio finale, oppure può intervenire sul montaggio stesso per apportare lievi modifiche al flusso delle immagini in modo da creare uno o più sincroni impliciti con la musica. Può trattarsi di un dolly, ovvero di un movimento della mdp che innalzandosi amplia il punto di vista dello spettatore solennizzando così l'evento, al quale corrisponde un evento musicale dinamico e/o di colore (un *crescendo* e/o l'ingresso di nuove sezioni strumentali, magari sul ritono al *v°*); può trattarsi di una serie di movenze corporee o del cambiamento d'espressione di un volto ripreso in PP, al quale corrisponde una inaspettata articolazione del fraseggio (una progressione melodica senza precedenti, oppure una increspatura nella regolarità del ritmo); può trattarsi di un taglio di montaggio - ad esempio un alterarsi di C e CC - coincidente con una repentina modulazione armonica. Gli esempi potrebbero continuare ma già da questi se ne può dedurre che nei sincroni impliciti gli accadimenti filmici non comportano azioni capaci di evocare o richiedere un equivalente sonoro in modo diretto, *esplicito*, e per contro l'evento musicale associabile non è smaccato, plateale, e tanto meno onomatopico. Si tratta in ultima analisi di coincidenze per lo più metaforiche o simboliche, che a una visione e a un ascolto non troppo selet-

tivi possono passare inosservate poiché si basano su analogie formali indirette e su reazioni psicologiche interiorizzate più che esteriorizzate.

Nella giustamente celebre sequenza della Royal Albert Hall in *The Man Who Knew Too Much*, r. Alfred Hitchcock, m. Bernard Herrmann (1956), i tagli di montaggio mostrano alternativamente la London Symphony Orchestra, il Covent Garden Chorus e il soprano Barbara Howitt diretti da Herrmann che eseguono la Cantata *Storm Clouds*, (m. Arthur Benjamin, t. Dominic Bevan Wyndham-Lewis), quindi il palco in cui siede Rien, il siccario (Reggie Nalder), poi il palco d'onore che ospita il Primo Ministro straniero (Alexi Bobrinsky), oggetto dell'attentato, e infine, deflata e in piedi contro una parete, Jo McKenna (Doris Day), in ansia per la sorte del figlio rapito dai cospiratori, in attesa impotente degli eventi. Al di là di altre importanti caratteristiche che sono oggetto di analisi nel cap. 4.1 occorre notare che, nel momento in cui il canto solistico s'increspa e si drammatizza, Jo ha un attacco di sconcerto: piange, ansima, dischiude le labbra. Si tratta insomma di un sincrone implicito di qualità straordinaria, poiché la disperazione di Jo non dipende dal canto, ma è come se quel canto contribuisse ad acuirne la crisi al punto da creare una *identificazione*, una *corrispondenza* emotiva fra l'espressività vocale e la mimica facciale della protagonista.

Una serie di sincroni impliciti di rilevanza diversa si trova nell'episodio del ritorno di Noodles (Robert De Niro) al bar di Fat Moe (Larry Rapp) in *Once Upon a Time in America*, r. Sergio Leone, m. Ennio Morricone (1984)<sup>9</sup>. La prima sequenza - come in un film muto, *ovvero senza dialoghi* - parte dal dettaglio sull'insegna luminosa "Fat Moe's Drinks and Sandwiches" (occorre ricordare che la ripresa resterà dall'esterno del locale fino all'ingresso di Noodles), alla quale corrisponde l'attacco del *Tema Poverty* in Mi min. Coincidente con la *sospensione* sul *v°*, che chiude la prima esposizione del *Tema*, si ode lo squillo del telefono. È un primo sincrone implicito piuttosto rilevante seguito subito dopo da un secondo sincrone: Fat Moe smette di servire un avventore e va a rispondere, udendo dopo decenni la voce dell'amico; in concomitanza c'è la ripresa del *Tema*, ma stavolta rafforzata dall'ingresso di vibrafono, celesta, violini I e II<sup>10</sup>. Anche in questo caso il sincrone implicito è carico di significato. Deposta la cornetta Fat Moe convince l'avventore a lasciare il locale e lo accompagna alla porta. Qui, sull'uscita dell'uomo, attacca il *Main Theme Once Upon a Time in America* in Mi magg. e inizia un car.o che apre l'inqua-

dratura verso un CL, mentre un dolly innalza il punto di vista per riabbassarsi subito dopo fino a svelare, in una cabina telefonica, il volto in PP di Noodles. È evidente che il *crecendo* narrativo è affidato ai movimenti della mdp. Il sincrono implicito è dato dal *crecendo* orchestrale che, proprio su questa immagine, è indicato in partitura dopo il terzo segmento melodico. Da un taglio di montaggio sul volto di Noodles la ripresa torna al CL del bar, visto dalla strada, nel quale si scorge Fat Moe al telefono. La prima esposizione del *Main Theme* si è appena conclusa ma la ripresa è preceduta da un piccolo ponte di quattro battute, un *Allegro* in tempo ternario costituito da due arpeggi ascendenti di crome ai quali corrisponde – altro sincrono implicito – l'immagine di un passante che attraversa frettolosamente l'inquadratura da sinistra a destra. In questo caso, e a dispetto della coincidenza perfetta tra immagini e musica, il sincrono è ancora implicito poiché non assume significati narrativi riguardanti i personaggi principali ma contribuisce ad armonizzare ulteriormente gli stretti legami tra flusso delle immagini e flusso musicale, secondo modalità che sono caratteristiche del musical. Il *Main Theme* si conclude sull'ingresso di Noodles nel bar dopo 3' esatti dall'inizio della sequenza.

Dopo il lungo dialogo fra i due amici, che alla domanda di Fat Moe «What have you been doing all these years?» si conclude con la risposta proustina di Noodles «Been going to bed early»<sup>1</sup>, ha appunto inizio il viaggio nella memoria del protagonista, nel quale Leone aveva individuato numerosi sincroni impliciti che ora sarebbe troppo lungo descrivere. Basterà ricordare quelli essenziali: sul *Deborah's Theme* Noodles varca la prima soglia in corrispondenza della fine della prima esposizione tematica (sincrono implicito), mentre al cospetto della seconda soglia, quella che lo separa dallo spioncino dal quale in gioventù osservava Deborah, entra sul *Movendo* il vocalizzo di Edda dell'Orso, realizzando così un nuovo sincrono implicito dal pathos e significato inequivocabili.

Accennando a inizio di capitolo alla "scoperta" da parte del regista di certi sincroni impliciti nella fase di montaggio della colonna musicale non ho specificato deliberatamente ciò che a questo punto occorre invece aggiungere e chiarire. In quel caso ipotetico – così come negli esempi di Hitchcock e Leone – il regista disponeva in *precedenza* delle musiche che avrebbe poi utilizzato. Già per la prima versione di *The Man Who Knew Too Much* (1934) la Cantata *Storm Cloud* era stata composta appositamente per il film (le riprese convogliate nel montaggio finale sono tratte

dalla prima esecuzione diretta da H. Wynn Reeves). Nel remake del 1956 Herrmann avrebbe incoraggiato il regista a conservare lo stesso brano (ritoccando l'orchestrazione e potenziando ad esempio la sezione delle percussioni)<sup>2</sup>, di conseguenza Hitchcock – la cui minuziosa preparazione del *découpage* è ben nota – poteva procedere alle riprese e al montaggio finale avendo a disposizione sia le riprese dell'organico, sia la registrazione della colonna musica separata dalle relative immagini.

Per quanto riguarda *Once Upon a Time in America*, pur trattandosi in questo caso di musiche di commento di livello esterno (cfr. cap. 4.2) e non di livello interno come nella sequenza della Royal Albert Hall (vedi cap. 4.1), Leone ne disponeva prima di entrare nella fase delle riprese, essendo ormai sua abitudine chiedere a Morricone che la preparazione dei temi avvenisse con largo anticipo, sulla base della sceneggiatura o di una sintesi verbale della storia<sup>3</sup>. Tutto ciò spiega la presenza anche casuale dei sincroni impliciti, che il regista ha individuato e valorizzato, mentre è molto più rara se non impossibile nella prassi produttiva comune, in cui il compositore viene coinvolto a montaggio concluso.

<sup>1</sup> Segnalo a questo proposito un caso sintomatico della promiscuità critica alla quale è soggetta la musica per film, a differenza di altre aree disciplinari molto più autoselettive. Nel primo studio sul sodalizio Rota-Fellini avevo definito certi aspetti del loro operato «sintomo di un anarchismo artistico talvolta irrispettoso di ogni codice, foriero al tempo stesso di intuizioni brillanti e incoerenze elementari» (S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Fiesole (Firenze) 1982, p. 275). Nella nuova ed. riveduta e ampliata (id., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano 2000), sospettando che un lettore comune, privo di strumenti critici adeguati, avrebbe potuto equivocare interpretando il mio commento come un giudizio negativo e riduttivo, avevo modificato quel passo come segue: «credo si possa parlare di un anarchismo artistico capace di soluzioni straordinarie e al tempo stesso di incoerenze irrispettose di ogni codice; una matrice che ritroveremo sempre più nei lavori successivi, ma che – ovviamente – non solo non impedisce il capolavoro, bensì lo potenzia ulteriormente» (p. 423). Di recente la prima versione è stata oggetto di una citazione tendenziosa, commentata con ironia, ovvero con una disinvoltura critica che è tipica di un approccio dilettesco – senza basi filmologiche né musicologiche – in forza del quale difendere a ogni costo l'oggetto della propria venerazione. Tutto ciò anche a scapito della correttezza, che avrebbe imposto quanto meno la segnalazione della difformità fra le due versioni. Alludo a F. Lombardi, *L'uccello magico e la poupée automate: il Casanova elettrico di Nino Rota*, in R. Calabretto (a c. di), *Andrea Zanzotto. Tra musica e poesia*, Quaderni del Conservatorio, II, n. 2, Forum, Udine 2005, p. 231.

<sup>2</sup> «Sono una ragazza. Sono una ragazza. Vorrei essere morto».

<sup>3</sup> Secondo le motivazioni già esposte nella *Introduzione* i materiali preesistenti non sono considerati in questo testo.

<sup>4</sup> L'es. mus. si trova rip. in H. Colpi, *Op. cit.*, p. 369. L'*incipit* in partitura discorda dalla realizzazione della colonna musica (batteria e vl./la/vlc. non entrano insieme) ma questo fa parte dei comuni adattamenti messi in atto durante la registrazione.

<sup>5</sup> A eccezione dell'ostinato tutti i materiali qui ricordati sono stati già discussi nel cap. 2.7. Un'ampia riproduz. della partitura ms si trova in F. Porcile, *Op. cit.*, pp. f.t. in appendice.

<sup>6</sup> L'interpretazione qui adottata del meccanismo di *underscoring* non è univoca, poiché in certi testi si riferisce al rapporto con i dialoghi.

<sup>7</sup> In M. Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, Paris 1995, p. 121 sgg., l'argomento è chiamato in causa con acute osservazioni, sebbene i riferimenti a "sincronizzazioni" d'area colta (Wagner, Debussy, Berg) messe in atto nel teatro musicale possano suscitare qualche perplessità, non per difendere una sottintesa gerarchia, ma per la *con-sapevolezza* di specificità estetiche e linguistiche non paragonabili in modo così brutalmente diretto al contesto filmico.

<sup>8</sup> Si veda in proposito O. del Buono e U. Eco (a c. di), *Il caso Bond*, Bompiani, Milano 1965.

<sup>9</sup> Morricone ha assunto in sede didattica il metodo qui esposto e ha descritto i sin-croni impliciti presenti in questo episodio in E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, pp. 65-66 e 179.

<sup>10</sup> L'esempio musicale è riprodotto Ivi, pp. 180-87.

<sup>11</sup> «Che cos'hai fatti in tutti questi anni?» «Sono andato a letto presto» Riferimento non casuale a *La Recherche* di Proust, essendo anche il film di Leone, a suo modo, un viaggio nella memoria.

<sup>12</sup> Cfr. G. Bruce, *Op. cit.*, p. 117.

<sup>13</sup> Si veda E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, pp. 179-89.