

⁴ 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.

⁵ 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.

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

⁷ 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.

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

⁹ 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.

¹⁰ L'esempio musicale è riprodotto Ivi, pp. 180-87.

¹¹ «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.

¹² Cfr. G. Bruce, *Op. cit.*, p. 117.

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

4. ANALISI. FUNZIONI DRAMMATURGICHE PRIMARIE

Le funzioni trattate in questo capitolo hanno lo scopo di definire la "collocazione" presunta della *fonte di emanazione* della musica in rapporto alla narrazione filmica, mutuando e adattando i metodi della linguistica applicata all'analisi del testo letterario, con l'implicita acquisizione di concetti come "diegesi", "focalizzazione del racconto", "prospettiva", "istanza narrativa", "narratore nascosto e narratore palese" e via dicendo¹. L'individuazione del "luogo" da cui proviene la musica implica l'attribuzione di una funzione drammaturgica che gli artefici - regista, compositore - le hanno attribuito giocando col rapporto tra elementi narratologici verbali, figurativi, sonori e col proprio grado di epifania. All'interno dell'analisi l'oggetto filmico-musicale può essere considerato di volta in volta, a seconda delle necessità, dal punto di vista *poietico* (processo riguardante le strategie creative dell'artefice), *estesico* (processo riguardante le strategie percettive del fruitore) o *neutro* (come descrizione dell'organizzazione immanente dell'oggetto)². A gradi di maggiore approfondimento analitico, qui non considerati se non episodicamente e in modo volutamente semplificato, potrebbe essere necessario ricorrere a una pre-analisi di tipo musicale, quindi di tipo *neutro*, nella quale considerare ad esempio le funzioni armoniche, da riportare poi a un'analisi dei meccanismi interrattivi fra componente musicale e componente filmica³.

In contro tendenza rispetto ad altre proposte recenti e meno recenti il metodo si basa essenzialmente su tre funzioni - *livello interno*; *livello esterno*; *livello mediato*⁴ - delle quali soltanto la seconda comporta due distinzioni subordinate, *livello esterno acritico* e *livello esterno critico*.

4.1 Livello interno

Si definisce di *livello interno* un evento musicale prodotto nel contesto narrativo della scena/sequenza. La sua presenza può essere *manifestata* oppure *dedotta dal contesto*. Nel primo caso la fonte musicale è visibile a gradi diversi di enfasi. Ad esempio un personaggio accende un ricevitore

radiofonico o un impianto HI-FI, oppure assiste a una esecuzione dal vivo, e ancora suona egli stesso uno strumento⁵. Nel secondo caso il contesto rende plausibile una o più presenze musicali, seppure non svelate, purché congrue. Un motivo ballabile udito in un night club, musicchette meccanizzate in un Luna Park, un tipico pezzo di repertorio eseguito da una banda in un parco cittadino e così via sono alcuni esempi fra i tanti di una sorte musicale non svelata ma ragionevolmente presumibile. In ogni caso si considera un intervento di livello interno come *appartenente* al narrato.

Nelle applicazioni più comuni un intervento di livello interno contribuisce semplicemente alla definizione di un clima, ponendosi alla stregua dei rumori ambientali come mero "colore" locale, oppure può espletare una precisa funzione segnaleica (cfr. cap. 5.3). A un grado di maggiore complessità poetica il regista può *servirsi* di un intervento di livello interno per conferire all'episodio un particolare significato, col vantaggio di un ridotto grado di esposizione nei confronti dei meccanismi drammaturgici e, in senso estetico, nei confronti dello spettatore. Detta altrimenti il fatto che la musica nasca dall'interno della scena/sequenza riduce convenzionalmente l'epifania dell'artefice a vantaggio di un accadimento "casuale", "non controllato", oppure demandato alle intenzioni e alle emozioni del personaggio. Perciò in sede analitica dovrebbe essere di attenta valutazione il fatto che una certa musica di livello interno sia dipendente o indipendente dalla volontà del personaggio. Ascoltare una musica non richiesta – ad esempio un suonatore ambulante di passaggio – comporta un indice elevatissimo di casualità, con un valore denotativo/connotativo⁶ che dipenderà dalle reazioni del personaggio, in assenza delle quali ci si dovrà riferire eventualmente al portato simbolico dell'evento in rapporto a tutti gli altri caratteri del film; nell'ascolto di una trasmissione radiofonica resta la casualità musicale ma se l'evento nasce da un'iniziativa del personaggio l'ascolto stesso può assumere un valore denotativo più circostanziato; l'ascolto non casuale di un disco, infine, è la conseguenza di una scelta precisa che implica un valore denotativo riferito direttamente al personaggio.

All'opposto di tutto ciò una musica di livello interno prodotta senza volontà alcuna da parte del personaggio, soprattutto se in contrasto stridente col suo stato d'animo, determina un corto circuito semantico che rappresenta il punto critico del grado di epifania dell'artefice. Ovviamente la casualità convenzionalmente intesa resta, ma la drammaticità o l'assurdità che ne possono derivare – ad esempio una musica festosa mentre il perso-

naggio è disperato – contribuiscono a rivelare le intenzioni poetiche, con ripercussioni estetiche intense e perfino plateali, garantite ma pur sempre pilotate. In altre parole una musica insensibile o indifferente nei confronti dello stato d'animo del personaggio e della sua condizione, più che indurre in sede analitica a riflessioni patetiche sulla spietatezza della vita, come fa Chion⁷, è da considerare come il frutto di una determinismo poetico esercitato per sadismo nei confronti del personaggio (e degli spettatori partecipi) – tendenza cara a molti registi – oppure per l'ottenimento di un facile *coup de théâtre* e ancora, nei casi forse più interessanti, per *Verfremdung* (straniamento).

Una musica, o meglio ancora una concatenazione prolungata di eventi musicali di livello interno, può innescare un meccanismo drammaturgico doppio e parallelo. Indipendentemente dalla volontà dei personaggi – immersi in altri pensieri e presi da altre azioni oppure osservatori passivi – il parallelismo può potenziare la scansione temporale dell'episodio e la sua drammaticità, con o senza interferenze e conseguenze dirette per i personaggi. Benché legittimato dal contesto il livello interno può assumere in questo caso un ruolo di commento *super partes*, dotato di misteriose, "predestinate" affinità con gli eventi narrati, a dispetto delle finalità esteriori derivanti dal contesto. Non a caso è l'opera lirica a essere chiamata spesso in causa per simili soluzioni. Il regista ricorre alla sua drammaturgia per illustrarla in apparenza e per frammenti, mentre in realtà potenzia la drammaturgia della narrazione filmica, indirettamente o per allusioni implicite nell'opera. *Lo sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952) e *Senso* (r. Luchino Visconti, 1954) sono due esempi fra i tanti.

In un gioco delle apparenze – la messinscena – che dovrebbe implicare una serie di codici condivisi da autori e spettatori, il ricorso a interventi di livello interno tende comunque, sia pure a gradi diversi che abbiamo appena visto per sommi capi, a celare o minimizzare la funzione dell'artefice affidandola all'ambiente e/o ai personaggi. L'enfasi – sarebbe a dire il rilievo col quale la fonte musicale viene mostrata allo spettatore attraverso le tecniche di ripresa – può essere un segnale non trascurabile circa le strategie poetiche del regista. Un'enfasi elevata potrebbe infatti indicare uno scrupolo "realistico", una sorta di pudore nell'utilizzare la musica in modo più artificioso come da tradizione (cfr. Livello esterno). Ma la stessa enfasi può alludere invece a un preciso significato, come nel caso ripetutamente trattato di *Le Quai des brumes*⁸. All'estremo opposto – latenza della

fonte musicale - l'ambiguità della soluzione potrebbe essere così predisposta per sfumare maggiormente l'intervento degli artefici, oppure per condurre a processi di transizione fra i livelli (cfr. cap. 4.4). Un'ultima osservazione riguarda la complessità dei rapporti psicologici - primo fra tutti la "complicità" - che può crearsi fra personaggi del film e spettatori in sala. Come ci ha insegnato Zofia Lissa⁹ occorre tenere sempre presente che nelle musiche di livello interno l'ascolto è *condiviso*, sarebbe a dire riguarda tanto i personaggi quanto gli spettatori che assistono al film.

Ne *La Strada*, r. Federico Fellini, m. Nino Rota (1954) la fuga di Gelsomina (Giulietta Masina) dalla brutalità di Zampanò (Anthony Quinn) sembra concludersi sul ciglio erboso di in una strada di campagna per mancanza d'idee e spirito d'iniziativa della povera protagonista. Ma, come per incanto, sopraggiungono tre componenti di una banda che suonano un allegro motivetto e Gelsomina li segue saltellando, improvvisamente rivitalizzata: può sembrare un intervento "arbitrario", un espediente per sbloccare il flusso narrativo, ma occorre andare oltre. Dissolvenza. In un paese si celebra una festa religiosa, c'è la processione e la banda intona quello stesso motivo ma stavolta secondo gli stilemi di rito; s'intuisce così retrospettivamente che i tre suonatori uditi in precedenza, facenti parte del complesso bandistico, ne avevano fatto un arrangiamento estemporaneo e irriverente a loro uso e consumo. Sospinta tra la folla Gelsomina assiste intimidita allo svolgimento della solennità paesana¹⁰. Altro stacco di montaggio. Nella fiera serale si esibisce nella piazza principale il Matto (Richard Basehart), un equilibrista la cui figura risulterà determinante per il futuro della donna, che assiste ammirata, mentre un amplificatore - presunto - diffonde la stessa melodia, stavolta resa eterea dal timbro esile di una celesta (così come, non a caso, la prima immagine eterea del Matto è nella sua ombra). Si tratta di una concatenazione di livelli interni legittimata dai rispettivi contesti, sebbene nel terzo caso la fonte non sia visibile, forse non casualmente, e l'appartenenza dello stesso materiale musicale al numero del Matto possa essere intesa come manifestazione ultima di un percorso *fatale*, nato dal passaggio dei tre suonatori per strada. In ogni caso, com'è tipico nel cinema di Fellini, si tratta di livelli interni che assumono un ruolo decisivo nella narrazione¹¹.

Come già preannunciato trattando di sincroni impliciti, occorre tornare su *The Man Who Knew Too Much*. In un film dominato dalle musiche di livello interno ma - si noti bene - utilizzate il più delle volte dai personaggi con finalità improprie¹², l'episodio del concerto alla Royal Albert

Hall ne rappresenta il paradigma. Un rito borghese di elevazione dello spirito in un sala prestigiosa per la cultura britannica è stato scelto da un gruppo di cospiratori per uccidere un alto esponente politico straniero, per di più sfruttando un punto preciso della composizione in programma, la Cantata *Storm Cloud*, in cui è previsto un colpo di piatti, ideale per coprire il rumore dello sparo. È insomma un ribaltamento dei luoghi comuni degno di Brecht. Jo McKenna sventerà con un grido il disegno criminoso, avendo individuato il palco in cui siede il sicario, mentre Ben McKenna (James Stewart), facendovi irruzione, disarmerà l'uomo costringendolo a una fuga rovinosa. Fin qui l'epilogo, ma nei 12' precedenti, di cui ben 9' coperti dall'esecuzione della *Cantata*, si realizza magistralmente quel meccanismo drammaturgico, doppio e parallelo, qui già anticipato introducendo il livello interno; con in più una condizione di consapevolezza del pericolo imminente che "avvantaggia" lo spettatore rispetto a Jo. In un episodio precedente, infatti, il cospiratore Drayton (Bernard Miles) ha fatto ascoltare a Rien un'incisione discografica della *Cantata*, affinché questi memorizzi il punto esatto in cui dovrà sparare. Il meccanismo drammaturgico dell'anticipazione determina così un ascolto "viziato" della composizione e un'attenzione insolita dello spettatore nei confronti dei sintomi premonitori, che Hitchcock asseconda ed esalta mostrando, fra l'altro, i gesti con i quali il percussionista si accinge con sussiego al proprio intervento. Le affinità tra musica ed eventi si precisano nel corso della sequenza con una *coincidenza* fra l'arrivo di Ben alla Royal Albert Hall e l'inizio del fagato di coro e orchestra. Si tratta di una sequenza senza dialoghi, come in un film muto, che continua a mantenere così la musica in primo piano. Tra falsi sviluppi e *crescendo* interrotti quel fagato condurrà finalmente al *climax*, ma la rivelazione ultima dell'artificio avviene subito dopo il duplice colpo di piatti e di pistola: la breve lotta fra Ben e il sicario e la fuga di quest'ultimo, conclusa dopo pochi passi incerti con una caduta mortale, *coincidono* con la coda dell'episodio musicale. C'è addirittura un sincrono esplicito tra il corpo che cade in platea e l'ultimo accordo orchestrale, per il che ci sarebbe da chiedersi se la definizione di livello interno sia ancora valida. Lo è tecnicamente ma in progressione, e a partire dai sincroni impliciti già trattati nel cap. 3.5, le due drammaturgie da parallele divengono convergenti fino a fondersi del tutto nell'epilogo. Qui Hitchcock, usando il livello interno come commento "partecipe", svela per intero il proprio ruolo di artefice.

Ricordo di passaggio che l'episodio della Royal Albert Hall ha prodotto citazioni e derivazioni diverse. In *Thunderball*, r. Terence Young, m. John Barry (1965), nella sequenza del Kiss Kiss Kiss Club James Bond (Sean Connery) si trova costretto a ballare con Fiona Volpe (Luciana Paluzzi), perfida affiliata alla SPECTRE. Il progetto omicida è demandato alle stesse modalità dell'originale: la canna di una pistola spunta poco a poco da una tenda durante il break di un suonatore di congas. Ovviamente l'agente segreto con licenza di uccidere intuisce l'attimo dello sparo (guidato dalla musica?) e ruotando di colpo offre la schiena della partner/avversaria alla pallottola.

L'esempio si presta però a un'altra osservazione riguardante un uso particolare e diffuso del livello interno. Nell'episodio del Kiss Kiss Club occorre notare infatti che il livello interno è *ibrido* per non dire "drogato", poiché il piccolo complesso, sul quale la mdp torna ripetutamente, è formato da cinque esecutori: due chitarristi, un suonatore di congas e due di maracas, mentre il ballabile si affida a una tromba con sordina e, dallo spuntare della pistola in poi, a una robusta sezione di ottomi in ostinato. Si tratta insomma di una interessante *mascheramento* di un livello interno, che assume in effetti un ruolo di commento di livello esterno (cfr. cap. 4.2).

In *Le Cinquième élément*, r. Luc Besson, m. Eric Serra (1997), l'*Aria-Dance* interpretata da Diva (Maïwenn Le Besco - voce di Inva Mulla-Tchako) nel teatro di una grande stazione spaziale (con qualche debito nei confronti di *E la nave va*, r. Federico Fellini, m. Gianfranco Plenizio, 1983) si svolge in parallelo con la lotta che Leeloo (Milla Jovovich) intraprende con dei mostri bellicosi assoldati da Zorg (Gary Oldman). Il canto si anima e al nascere della colluttazione passa dal melodramma di Donizetti al vocalizzo rock - quest'ultimo in debito nei confronti di Yma Sumac¹³ - ma dal parallelismo si passa alla convergenza e all'identificazione finale nel gesto, comune all'eroina e al soprano, entrambe insolitamente virtuose benché in campi diversi, le quali spalancano le braccia alla fine della loro *performance*.

Sul parallelismo e sull'uso ambiguo del livello interno è basato il lunghissimo episodio ambientato durante la rappresentazione della *Cavalleria rusticana* di Mascagni al Teatro Massimo di Palermo in *The Godfather Part III*, r. Francis Ford Coppola, m. Nino Rota e Carmine Coppola (1990). Il sovrapporsi delle vicende del melodramma agli intrighi mafiosi di "alto livello" (solennizzati in modo quanto meno sospetto) denota le ambizioni

registiche. Il protrarsi davvero eccessivo dell'episodio, l'intreccio confuso degli eventi che si svolgono contemporaneamente in luoghi diversi, infine le cadute di livello, più vicine al serial televisivo che al sequel cinematografico - basti la figura di Anthony Vito Corleone (Franc D' Ambrosio), che dovrebbe apparire un intrepido credibile di Turiddu - mostrano però in modo impietoso la distanza incolmabile che separa Coppola da Hitchcock e prim'ancora la risibile inadeguatezza del cinema americano allorché esorbita dalle proprie tradizioni culturali.

4.2 Livello esterno

Si definisce di livello esterno un evento musicale che si pone in veste di accompagnamento o più spesso di commento, in ogni caso *non* prodotto all'interno della narrazione e come tale *non* condiviso da personaggi e spettatori, bensì indirizzato esclusivamente a questi ultimi. Atto convenzionale per eccellenza il livello esterno *prescinde del tutto dalla verosimiglianza* ed essendo estraneo agli strumenti primari sui quali si basa il linguaggio cinematografico si manifesta come puro artificio. Nel livello esterno si realizza perciò il massimo grado di epifania degli artifici, ovvero una esposizione poetica diretta con la quale gli autori mettono in gioco una convenzione col pubblico dalle variabili infinite ma rapportata fondamentalmente al genere cinematografico (e relativi topoi confermati o meno), al linguaggio del regista (e relative costanti stilistiche), al linguaggio del compositore (subordinato ai precedenti ma comunque dotato anch'esso, nei casi di maggiore autorialità, di costanti stilistiche). Dal punto di vista esteso la plausibilità, o se vogliamo il grado di accettazione e di comprensione della musica di livello esterno da parte dello spettatore, dipende perciò da numerosi fattori: consuetudine col genere cinematografico; consuetudine con i caratteri linguistici del regista e di conseguenza con le scelte musicali. Di fronte a un film di Antonioni, di Wenders o di Tarantino lo spettatore minimamente selettivo "sa già", prim'ancora di entrare in sala, quale potrà essere il ruolo che il regista ha affidato alla musica e "sa già" quali generi musicali potrà ascoltare. Questa consapevolezza preventiva si rafforza, per le costanti implicite, nel caso di quei sodalizi in cui è riservato al compositore un ruolo non marginale (Fellini/Rota, Geremi/Rustichelli, Leone/Morricone,

Petri/Morricone, Spielberg/Williams ecc.). Scavalcando in parte i caratteri del singolo regista l'omogeneità tra sfera poetica e sfera estetica si rafforza di fronte a generi o sequels tendenti a mantenere più di altri i caratteri distintivi. Fra gli esempi mi limito a ricordare il filone western del periodo classico (da *Stagecoach*, r. John Ford, m. Richard Hageman e Gerard Carbonara, 1939 a *Rio Bravo*, r. John Ford, m. Dimitri Tiomkin, 1959 e oltre), il noir ancora del periodo classico (*The Big Sleep*, r. Howard Hawks, m. Max Steiner, 1946; *The Asphalt Jungle*, r. John Huston, m. Miklós Rózsa, 1950 ecc.), poi *Agent 007* e più d'ogni altro il musical americano prodotto da metà Anni '30 a metà Anni '50.

A dispetto della necessità d'inquadrare in modo sistematico il fenomeno della musica di livello esterno, la gamma delle soluzioni è senza dubbio la più multiforme del rapporto musica-cinema, essendo uno specchio dei diversi periodi e alle diverse "scuole" all'interno di una stessa cinematografia, ma essendo anche legata alle deviazioni messe in atto dal singolo autore rispetto alle consuetudini in nome di particolari necessità espressive. In ultima analisi si può affermare che se il livello interno scaturisce in apparenza dal narrato, il livello esterno dipende invece direttamente dal narrante. Considerando il suo ruolo prevalentemente interpretativo la musica di livello esterno rappresenta la funzione drammaturgica che più d'ogni altra ricorre alle forme già trattate in modo sintetico nel cap. 2: motivi, temi, concatenazioni motivico-tematiche e via dicendo. Tutto ciò richiede un distinzione tra due funzioni - *livello esterno acritico* e *livello esterno critico* - con l'asserzione implicita che un livello esterno neutro non esiste, se non nel ruolo meramente riempitivo del cinema più dozzinale, mentre certe scelte apparentemente impersonali come *The Third Man*, *Un homme et une femme* o la "sigla" di *007* richiedono pre-analisi neutre, e poi contestualizzate, per rilevarne la funzione drammaturgica.

4.2.1 Livello esterno acritico

Si tratta della funzione che contempla soluzioni stilistico-formali le più disparate, ma in ogni caso in perfetta sintonia con le istanze narrative e con le relative atmosfere. La concordanza fra le diverse componenti del film produce perciò una drammaturgia filmico-musicale rispettosa delle convenzioni e del contesto, con la conseguenza che

l'intervento musicale, benché atto interpretativo, si limita a confermare e rafforzare l'espressività dell'episodio tendendo inevitabilmente al pleonasma e alla ridondanza. Le corrispondenze sono comunque dirette e inequivocabili per cui, ad esempio, una musica dotata di forte carica patetica commenterà la sconfitta, la malattia o il decesso di un personaggio; una scena d'amore si affiderà a una musica d'intenso impatto sentimentale; una musica vigorosa e agitata commenterà una battaglia, magari col ricorso a epodi o substrati di accompagnamento per rafforzare le dinamiche visive; una musica di festosa puerilità commenterà un episodio incentrato su rosee vicende infantili; una musica dall'andamento tormentato e frequentemente dissonante commenterà un'atmosfera d'incubo e di terrore. Nel caso in cui l'associazione fra un motivo/tema e un personaggio/situazione è puntuale e ricorrente il commento di livello esterno acritico assume una ulteriore funzione circoscritta, definita leitmotivica (cfr. cap. 5.1).

A un grado interpretativo più profondo, che superi la semplice funzione illustrativa, il livello esterno acritico può farsi carico delle emozioni interiorizzate dei personaggi indirizzando così allo spettatore messaggi meno diretti ma pur sempre coerenti con le fonti generatrici. In questi casi il linguaggio musicale può aggiungere spessore e significato all'evento con un potenziale ignoto a ogni altro mezzo del cinema (si rilegga il pensiero di Ejzenštejn posto come motto nell'*Introduzione*), sebbene sceneggiatori e registi possano ricorrere ad alcuni espedienti. Ad esempio il dramma psicologico, guidato spesso da una voce narrante *over*, indipendentemente da un precedente letterario, richiede per sua natura un commento non troppo spettacolare e immediato, da leggere come "estensione" dello strumento verbale. Per limitarmi ad alcuni classici ricordo *All About Eve*, r. Joseph L. Mankiewicz, m. Alfred Newman, 1950; *Sunset Boulevard*, r. Billy Wilder, m. Franz Waxman, 1950; *Smultronstället* - Il posto delle fragole, r. Ingmar Bergman, m. Erik Nordgren, 1957; *Jules et Jim*, r. François Truffaut, m. Georges Delerue, 1961; *La collectionneuse*, r. Eric Rohmer, m. Blossom Toes e Giorgio Gomelsky, 1966).

In assenza della voce *over* (definibile in certi casi come monologo interiore) la musica assume un ruolo ancor più decisivo, facendo appello a processi metaforici e/o simbolici che abbiamo già incontrato nei capitoli precedenti attraverso le partiture di Herrmann per *Vértigo* e

Psycho (r. Alfred Hitchcock, 1958/1960). L'uniformità del periodo chiamato in causa dagli esempi mostra come ogni cinematografia, "scuola", filone o autore possa presentare sia caratteri comuni, sia una drammaturgia filmico-musicale dotata di elementi distintivi.

I processi empatici e le reazioni catarfiche sono tra le finalità e le conseguenze primarie del livello esterno acritico, favorite da una complicità e da un grado di partecipazione dello spettatore paragonabili a quanto è avvenuto nel teatro musicale finché è stato un genere di spettacolo anche popolare. Però, pur ribadendo che il livello esterno acritico implica un grado elevato di epifania degli artefici (superato soltanto dal livello esterno critico di cui ci occupiamo poco sotto), l'omogeneità stilistico-formale e prim'ancora antropologica delle componenti del film può smorzare nel pubblico la percezione dell'artificio. Nella loro diversità bastano gli esempi di *A Streetcar Named Desire* (r. Elia Kazan, 1951) o di *Reservoir Dogs* (r. Quentin Tarantino, m. AA.VV., 1992), le cui musiche appartengono al patrimonio linguistico-culturale dell'ambiente in cui si muovono i personaggi e perfino al loro vissuto.

4.2.2 Livello esterno critico

Si tratta di una funzione in antitesi rispetto alla precedente, poiché commenta l'episodio filmico con soluzioni discordanti generando così un corto circuito semantico che nega le aspettative dello spettatore, spingendolo a esercitare un ruolo attivo, ovvero *interpretativo*. Verrebbe fatto d'identificare il livello esterno critico col concetto di asincronismo ma si è già visto nella *Sintesi delle principali teorie estetiche* l'uso differenziato e anche improprio che n'è stato fatto. L'identificazione non è quindi diretta, seppure sarebbe errato escluderla del tutto.

La discordanza tra immagini e musica può essere semplicemente formale, di mero effetto, nel giustapporre ad esempio un tema ampio e disteso a una scena concitata e dal montaggio serrato, ma nel momento in cui quella stessa scena concitata raffigura una carneficina e il commento musicale si rifà a una musica d'intonazione spirituale, magari affidata a un coro, ecco che gli artefici dichiarano ed esibiscono un giudizio diffidente. L'esempio è già sufficiente per dimostrare che il livello esterno critico comporta, in assoluto, il grado più elevato di esposizione degli

autori, con la conseguenza che la percezione dell'artificio da parte dello spettatore dovrebbe essere in proporzione. Quanto alla partecipazione, per meglio comprenderne i meccanismi si può prendere a modello, ancora una volta, lo spettatore esperto di teatro musicale per il quale il piacere dello spettacolo si sdoppia costantemente in due ambiti paralleli ma strettamente correlati: quello degli accadimenti – il tema, le vicende, i personaggi – e quello degli artifici molteplici dovuti all'allestimento (l'interpretazione musicale, la regia, le scene, i costumi). Fermo restando che l'impressione di realtà¹⁴ è radicalmente diversa in un'opera lirica e in un film, tanto da non ammettere paragoni diretti, l'analogia parziale risiede nel fatto che il livello esterno critico presuppone nello spettatore una partecipazione lucida, dotata di una complicità rivolta tanto al narrante quanto al narrato, per cui le istanze poetiche e le istanze estetiche sono indotte a confluire nella stessa direzione.

Carlito's way, r. Brian De Palma, m. Patrick Doyle (1993), rappresenta un ottimo esempio di livello esterno critico. Costruito sul flashback il film ha inizio dall'epilogo (in bianco e nero), ovvero dall'uccisione di Carlito Brigante (Al Pacino) da parte di un gangster emergente, Benny Blanco (John Leguizamo), proprio nel momento in cui dovrebbe cominciare per il protagonista una nuova vita con Gail (Penelope Ann Miller). Circondato da poliziotti senza scrupoli e da un avvocato corrotto (Sean Penn) che lo costringe nuovamente al crimine, pur essendo un piccolo ex trafficante di eroina Carlito mostrerà una dignità e perfino uno spessore a suo modo etico ignoti a tutti gli altri. Non "eroe", quindi, ma perdente, vittima di un sistema spietato secondo un modello molto caro al cinema americano. Il dettaglio sulla bocca della pistola con silenziatore dalla quale partono due colpi è la prima inquadratura del film. Carlito cade, la compagna tenta di soccorrerlo. Taglio di montaggio: Carlito è condotto su una lettiga fra medici, infermieri, poliziotti e nasce qui, sui titoli di testa in sovrimpressioni, una serie di lente evoluzioni della mdp, comprese alcune presumibili soggettive del moribondo, finché l'inquadratura si stabilizza su un PPP del protagonista.

«Somebody's pulling me close to the ground. I can sense, but I can't see. I ain't panicked. I've been here before. Some as when I got popped on old 4th Street. Don't take me to no hospital. Emergency rooms don't save nobody. Son-of-a-bitches always pop you at midnight when all they got is

a Chinese intern with a dull spoon. Look at these suckers scrambling around. What for? My Puerto Rican ass ain't supposed to have made it this far. Most of my crew got washed a long time ago. Don't worry. My heart it don't ever quit. I ain't ready to check out...»¹⁵.

Così la voce *over* di Carlito, fino alla transizione col flashbak. Il linguaggio è crudo e volgare e riassume già da solo la condizione del personaggio, la sua storia, il suo ambiente, ma immediatamente dopo il rumore degli spari ha avuto inizio una musica per archi ch'è molto di più di un tema, essendo definibile come una forma complessa di basso profilo melodico. Con un *abile plagio globale*¹⁶ Doyle ha guardato a *Verklärte Nacht* (1899) di Arnold Schönberg, della quale ha ripercorso il fraseggio, le dinamiche, la condotta contrappuntistica, l'armonia¹⁷. Canto del cigno di una intera civiltà musicale espresso al passaggio ultimo fra Otto e Novecento, *Verklärte Nacht* esprime quindi, anche nella sua parafrasi, un concetto culturale altissimo, del tutto estraneo al soggetto e al linguaggio del moribondo che va sovrapponendosi alla musica. Il corto circuito semantico è evidente ma non plateale, senza dubbio per merito di una musica autorevole ma non estroverosa, e induce lo spettatore alla riflessione. A differenza del rafforzamento di un clima o di una sua indagine in profondità il livello esterno critico – qui espressione di una forma di *pietas* – nasce il più delle volte da una richiesta esplicita del regista, se non altro per l'elevato grado di rischio che l'operazione può comportare. Nel caso di *Carlito's Way* Doyle ha dichiarato infatti: «It was Brian [De Palma] who suggested an alegy for the opening title sequences»¹⁸.

Senza sconfinare troppo in osservazioni di natura storica si può osservare che il livello esterno critico assume ruoli decisivi dagli Anni '60 in poi, ovvero con l'affermazione di modalità narrative politiche valenti, talvolta di natura metafilmica, e segna il ricorso da parte di numerosi registi – fra i quali Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick, Terry Gilliam – all'uso decontestualizzato, critico, appunto, di musiche preesistenti.

4.3 Livello mediato

Avendo presenti i meccanismi che presiedono alla realizzazione di una soggettiva visiva o sonora – in cui il punto di vista o di ascolto dello spettatore

tore passa attraverso quello del personaggio, fenomeno che la filmologia fa rientrare fra i casi di focalizzazione del racconto – è agevole riscontrare un processo simile nel livello mediato, col quale si ha il privilegio di accedere alle sensazioni musicali che il personaggio “ascolta” dentro di sé, sulla spinta di un ricordo o di un'emozione. Affinché l'intervento possa essere definito inequivocabilmente di livello mediato occorre però che in una fase anteriore della narrazione filmica il personaggio abbia potuto udire, anche distattamente, quella stessa musica a livello interno, avendone assunto così coscienza e memoria, oppure che quella musica appartenga senza dubbio al suo vissuto (come nel caso tipico di un compositore). Il ritorno di quella stessa musica in assenza della fonte originaria – anche in forma modificata nel colore e nell'andamento –, nonché un atteggiamento dell'attore che confermi la sensazione di ascolto interiore, sono segnali sufficienti per ascrivere l'intervento musicale al livello mediato.

In modo analogo a quanto già osservato per il livello interno, il livello mediato implica una epifania ridotta degli autori poiché quella musica, già facente parte della sfera diegetica primaria, si conferma come appartenente al personaggio. Più efficace sarà stata in precedenza la presenza musicale a livello interno, fino al rischio del didascalismo, maggiore è la possibilità che lo spettatore la interpreti come emanazione del personaggio. Data la necessaria concatenazione di relazioni, il ricorso a episodi di livello mediato richiede una progettazione già in sede di sceneggiatura e una conseguente pianificazione produttiva. Perciò il livello mediato può denotare negli autori una spiccata sensibilità musicale – è il caso di Paolo e Vittorio Taviani, che in *San Michele aveva un gallo* (m. Benedetto Ghiglia, 1972)¹⁹ e in *Allonsanfàn* (m. Ennio Morricone, 1974)²⁰ preparano gli interventi di livello mediato con precedenti livelli interni o con processi didascalici –, o quanto meno uno sfruttamento oculato del potenziale musicale. L'efficacia drammaturgica è data dalla coesistenza ambigua di una componente “oggettiva” (il preesistente udito e condiviso a livello interno) e di un'altra “soggettiva” (la sua restituzione elaborata interiormente, ma in un certo modo anch'essa condivisa con lo spettatore), con gradi diversi di ripercussione circa la verosimiglianza da valutare caso per caso.

A differenza del livello esterno critico – a suo modo prefigurato nel *Manifesto dell'asincronismo* (1928), ma emergente in modo deciso più tardi – casi di livello mediato si possono già riscontrare nel cinema muto²¹,

mentre la sua adozione decisiva in funzione del narrato appartiene alla produzione cinematografica dal dopoguerra in poi, con una singolare intuizione dovuta a due compositori - Antonio Veretti nel 1937 ed Enzo Masetti nel 1950²² - e poi a un teorico, Nazzareno Taddei nel 1963²³.

A riprova che il livello mediato non è una soluzione esclusiva per *cinéphiles* ci si può riferire a una produzione spettacolare come *Amadeus*, r. Milos Forman (1984), che vi fa ricorso in modo pressoché sistematico. I ricordi di Salieri (Frank Murray Abraham) suscitati da padre Vogler (Richard Frank) si materializzano attraverso l'uso ripetuto del flashback, in cui gli stessi suoni musicali passano ininterrotti attraverso le due sfere diegetiche. Il vecchio Salieri ricorda un lontano trionfo (I sfera) e lo spettatore ode le sonorità relative; il giovane Salieri dirige l'opera (II sfera) e la musica prosegue, ora agganciata alle immagini dell'evento ricordato; il vecchio Salieri si compiace di quel lontano successo (I sfera) mentre la coda sonora riproduce gli applausi che gli furono indirizzati. In questo caso e altri analoghi il livello mediato è inequivocabile poiché il flashback è *gestito integralmente* dal personaggio: basti la prima inquadratura sul ritorno alla I sfera diegetica, in cui il vecchio Salieri è nella stessa posa del giovane Salieri.

Un intreccio di sfere diegetiche ancor più affascinante è nell'episodio successivo, in cui il vecchio Salieri ricorda il primo incontro traumatico con Mozart nel palazzo del principe arcivescovo di Salisburgo. Dopo l'esecuzione della *Serenata in Sib* magg. K 361 per strumenti a fiato²⁴ il giovane Salieri è di fronte alla partitura (II sfera diegetica), ma il vecchio Salieri descrive a padre Vogler l'*incipit* del III movimento, *Adagio* della composizione (I sfera) e lo spettatore può già ascoltare quella musica. Si tratta dunque di un *duplice* livello mediato: Salieri giovane legge la partitura e materializza nella propria mente il risultato che lo spettatore può udire ma tutto ciò è frutto di un'evocazione del vecchio Salieri, che guida il racconto e ne ricostruisce anche gli aspetti musicali attraverso la memoria. Più avanti nel film Salieri sfoglia a caso in un fascio di composizioni di Mozart che Konstanze (Elizabeth Berridge) gli ha segretamente portato in visione e la lettura frammentaria, "antologica", diviene udibile. In tutti questi casi l'espedito narratologico di un preesistere di livello interno, che giustifichi poi il livello mediato, non è necessario poiché i personaggi sono musicisti e come tali ben capaci di dare corpo interiore alla lettura di una partitura. Di un ultimo importante aspetto in *Amadeus*, riguardante la

transizione tra livelli e l'ubiquità, ci occuperemo nel prossimo capitolo.

Ancora musicista è Julie (Juliette Binoche), protagonista di *Trois Couleurs: Bleu*, r. Krzysztof Kieslowski, m. Zbigniew Preisner (1993), unica superite di un incidente stradale in cui sono morti il marito, illustre compositore, e la piccola figlia. Dopo un tentativo di suicidio Julie abbandona la villa in cui viveva con la famiglia e si trasferisce in un quartiere popolare di Parigi, cercando di cancellare i ricordi, i sentimenti, il dolore. A cominciare da un episodio iniziale, in cui ancora ricoverata respinge un tentativo d'intervista da parte di una giornalista (Hélène Vincent), e più volte nel corso della narrazione, Julie è *insidiata* da frammenti di una composizione lasciata incompiuta dal marito, il *Concerto per l'Europa*, basato nella parte finale sulla *Lettera* di Paolo ai Corinti («Quand'anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, / se non ho amore, / divento un rame risonante / e un cembalo squillante...»). Quei frammenti musicali Julie può leggerli nella sua testa - e con lei lo spettatore - attraverso un piccolo abbozzo tematico di 8 battute trovato vicino al pianoforte, poi in una partitura giacente nello studio della copista (Florence Vignon), che Julie recupera e distrugge. Ma soprattutto Julie ne è visibilmente sopraffatta all'improvviso, per le scale di casa oppure mentre nuota in una piscina. Quella musica, che per frammenti va ricomponendosi gradatamente, alla lunga avrà la meglio sul rifiuto di vivere della donna, che cederà alle insistenze di Olivier (Benoit Régent), già assistente del marito, per portare a termine la composizione²⁵. *Trois Couleurs: Bleu* può essere considerato un caso limite di ricorso globale al livello mediato e la lettura della sceneggiatura di Kieslowski e di Krzysztof Piesiewicz²⁶, pur nelle prevedibili diversità che la lavorazione ha apportato alla pellicola, conferma il ruolo affidato alla componente musicale, definibile come coprotagonistica.

4.4 Transizioni fra i livelli. Ubiquità

Come già osservato a proposito della transizione o della coesistenza di accompagnamento e di commento, ogni funzione drammaturgica di base, avanzata o circoscritta che sia non dev'essere intesa come una scelta univoca e immutabile. Così come una scena/sequenza può nascere da un accompagnamento, che arricchendosi formalmente assume il ruolo del commento,

in modo analogo un intervento di livello interno o di livello mediato può farsi di livello esterno. L'applicazione più scontata è nella ripresa di un precedente livello interno o mediato nei titoli di coda, momento significativo in cui "a sipario chiuso", ma ancora nel contesto dello spettacolo, tutti coloro che hanno contribuito al sortilegio, dal regista al *best boy*, "s'inclinano" davanti al pubblico sulla traccia delle consuetudini teatrali. Se si escludono le soluzioni affidate a una canzone che appare nei titoli di coda senza precedenti collocazioni nella narrazione, inserita per scopi il più delle volte meramente mercantili, il ritorno di un tema nei titoli di coda assume il valore di sintesi poetica e di viatico esteso. Se poi quel tema aveva incarnato nel film un particolare significato per i protagonisti a livello interno/mediato, la sua prima e ultima apparizione a livello esterno (titoli di testa e di coda) assume una funzione celebrativa e autocelebrativa di notevole impatto in cui narrare e narrato si identificano. Si tratta purtroppo di un momento tanto importante quanto sottovalutato o ignorato da molti spettatori insensibili al rito del cinema e tagliato brutalmente in molte emissioni televisive.

Più complessa è l'articolazione drammaturgica di transizione messa in atto nel corso della narrazione. La tendenza a portare un livello interno/mediato a livello esterno è frequente, col risultato che quest'ultimo perde in una certa misura di artificiosità, forte dei precedenti. I mezzi che segnalano la transizione risiedono generalmente nella concatenazione motivico-tematica e nell'orchestrazione; talvolta nelle tecniche di ripresa e di post produzione del suono. Un buon esempio di transizione, ottenuta attraverso l'esposizione di un motivo e la crescita dell'organico corrispondente all'inserimento di un tema principale, si trova nella sequenza del duello a tre in *Per qualche dollaro in più*, r. Sergio Leone, m. Ennio Morricone (1965)²⁷. Il Motivo dell'orologio-carillon, già presente più volte nel corso della narrazione a livello interno, e a livello mediato come flashback, dà il via all'episodio con un sincrono esplicito: l'Indio (Gian Maria Volonté) fa scattare il meccanismo invitando il colonnello Mortimer (Lee Van Cleef) a seguire il sinistro cerimoniale dell'estrazione delle pistole al cessare della musica. Dopo poche battute di nudo suono del carillon (in realtà una celesta) entra un leggero supporto accordale di archi che si ritrae allorché la carica del carillon è verso la fine: l'intento di accentuare la verosimiglianza è evidente. Qui, con sincrono esplicito, subentra il Monco (Clinth Eastwood) con un altro esemplare dell'orologio-carillon e il suono è subito arricchito dalla percussione della cassa armonica di una chitarra e

di nuovo dagli archi. Si introduce così, con una chitarra elettrica, un ponte di semplici modulazioni su note ribattute, sovrapposto al motivo dell'orologio-carillon, che ha una duplice funzione: dare spazio ad alcune battute di dialogo - sentenze rituali scandite da pause in rapporto alla musica - e fungere da trampolino del Tema *La resa dei conti*, affidato a tromba e orchestra con l'esclusione momentanea della celesta/carillon. Dopo l'esposizione tematica, e di nuovo in sincrono esplicito sul dettaglio dell'orologio sorretto dal Monco, la tromba si ritrae lasciando il posto a una codetta in *rallentando* affidata alla cassa della chitarra e agli archi in *ppp*, finché di nuovo resta la sola celesta che prelude all'estrazione delle pistole. Riassumendo, l'episodio presenta:

sincroni espliciti (ma anche impliciti qui non commentati)

un Motivo di livello interno (dell'orologio-carillon)

l'allusione al livello mediato, presente in modo inequivocabile nei flashback ricorrenti dell'Indio allorché si droga, basati su suoni distorti e fluttuanti dell'orologio-carillon

una sovrapposizione e una concatenazione motivico-tematica (nel ponte)

una transizione da livello interno a livello esterno acritico affidata al Tema *La resa dei conti*

il percorso inverso, fino al ritorno a livello interno del solo Motivo dell'orologio-carillon.

La transizione può basarsi anche sull'elaborazione di un solo materiale, sottoposto alla tecnica della variazione estesa anche all'organico. Il PS del *No Nobis, Domine* dopo la battaglia in *Henry V* di Branagh - Doyle, film del quale ci siamo già occupati per un altro episodio a proposito di forme di basso profilo melodico, ne è un esempio molto significativo²⁸ e può servire anche per illustrare la gestione delle risorse tecniche di registrazione e di post produzione finalizzate alla transizione. Il canto di ringraziamento nasce dall'intonazione stentorea di un solo soldato (lo stesso Doyle che nel film interpreta Court), quasi fosse in presa diretta, dando luogo alla seguente successione strofica:

I Strofa

Voce sola, incerta e con scarso trattamento acustico. Effetto vento e altri rumori ambientali. Spazializzazione del suono ridotta e uniforme.

II Strofa

Coro maschile all'unisono, con migliorata qualità vocali e con leggero trattamento acustico (ambianza, eco). Stessi rumori ambientali. Stessa spazializzazione.

III Strofa

Coro maschile con ingresso degli archi in *pp*, inizialmente di solo supporto armonico e poi blandamente contrappuntistico. Trattamento acustico più marcato. Riduzione e annullamento degli effetti ambientali. Apertura dello spazio sonoro.

IV Strofa

Sdoppiamento del coro. Variazione sul materiale melodico come controcanto, forma pienamente contrappuntistica. Effetto stereofonico marcato.

V Strofa

Modulazione e relativo salto di registro. Espansione accordale delle voci. Crescita orchestrale.

VI Strofa

Incremento dinamico e ingresso di una tromba solista che assume la melodia.

Breve interludio orchestrale, riepilogazione in forma di variazioni ritmicamente libere e stretti finali.

VII Strofa

Ripresa del coro con l'aggiunta di voci femminili. Contrappunto vocale e orchestrale.

Per l'attenzione ai minimi dettagli il *No nobis*, *Domine* rappresenta uno dei casi più esemplari di transizione da livello interno a livello esterno, con un precedente italiano in *Scarpe al sole* (r. Marco Elter, m. Antonio Veretti, 1936)²⁹. Molti altri esempi potrebbero essere portati a riprova dell'importante funzione che l'orchestrazione e le tecniche

audio possono assumere nelle transizioni - ad esempio in *The Duellists*, r. Ridley Scott, m. Howard Blake (1977)³⁰ - ma occorre occuparci ora del fenomeno dell'ubiquità.

Una musica che persiste a dispetto dei tagli di montaggio, con i quali accediamo a luoghi diversi, determina un'unità spazio-temporale che può apparire del tutto plausibile per un livello esterno, trattandosi di un'estensione naturale dell'artificio, mentre la sua interpretazione può essere più complessa se allo stesso trattamento è sottoposta una musica di livello interno/mediato³¹. Vediamo un esempio riguardante ciascuno dei due casi.

Ubiquità attraverso il solo livello esterno. Nella sequenza senza dialoghi dell'attesa del treno in *High Noon* il ponte della ballata *Do Not Forsake Me*, già visto in precedenza trattando di forme, è preceduto da un episodio di accompagnamento sovrapposto al suono di una pendola che scandisce il trascorrere del tempo. Grazie alla tecnica delle variazioni che lo "sinfonizzano" quel ponte assume però un ruolo di commento principale. Allorché Marshal Will Kane (Gary Cooper), lo sceriffo abbandonato da tutti, alza lo sguardo verso la pendola e la musica attacca, mancano 2' a mezzogiorno. Benché la sequenza con musica abbia una durata di 1'30", allorché il commento viene interrotto bruscamente dal fischio del treno restano ancora 30" di scarto tra il tempo diegetico e quello filmico, ma è pur vero che in quel momento il treno è ancora un puntino nero all'orizzonte, visibile più per il vapore che emette che per la sagoma della locomotiva, quindi l'uniformità sarebbe garantita. Questa concordanza temporale ha una certa importanza poiché racchiude una serie di eventi molto differenziati. La sequenza di 1'30" è segmentata infatti in ben 27 tagli ravvicinati di montaggio. Le prime 3 inquadrature - sulla pendola, sullo sceriffo, sui banditi in attesa alla stazione - e le ultime 2 della sequenza, sulla stessa pendola e su una poltrona dell'ufficio, hanno una durata doppia rispetto alle restanti 22, le quali sono invece tutte "battute in quattro" secondo la scansione ritmica della musica, ovvero generando una serie inusitata di sincroni espliciti. Le ricorrenze/inquadrature sono così distribuite: 4 alla pendola dell'ufficio dello sceriffo; 3 allo sceriffo stesso intento a scrivere le ultime volontà, ai banditi in attesa, ai fedeli all'interno della chiesa gremita e agli avventori del saloon; 2 ai binari e al villaggio deserto; 1 a personaggi diversamente legati al protagonista (dagli amici all'ex amante Helen Ramírez, Katy Jurado, e da questa alla moglie Amy Fowler Kane, Grace

Kelly), infine alla poltrona vuota già ricordata, al quadrante di un altro orologio e alla sua grande pendola fuori sincrono³², presumibile soggettiva parziale di Amy. Le inquadrature appena descritte si alternano in modo apparentemente libero – in realtà i personaggi più vicini a Kane sono collocati verso la fine, come in una sorta di *crecendo* psicologico e affettivo – e di conseguenza la frammentazione è davvero notevole; una visione senza musica non può che confermarlo. Ma la musica c'è e assolve due funzioni decisive: armonizza i tagli di montaggio, riconducendoli a un'unica scansione temporale, per cui non esistono temporalità soggettive bensì una temporalità oggettiva e comune. Questa comunanza non si limita agli aspetti formali, ovvero all'ostinato ritmico al quale il montaggio si sottomette, ma recuperando il senso della storia, già espresa nella ballata dei titoli di testa, la rende patrimonio spirituale di tutta la comunità, colpevole, partecipe od ostile che sia. L'ubiquità musicale è dunque il segno di questo legame, che va oltre le singole dissociazioni.

Passando al secondo caso – l'ubiquità sulla base di un livello interno/mediato che si fa esterno – possiamo tornare brevemente ad *Amadeus* e all'episodio della *Messa da Requiem* che Mozart detta a Salieri. Trascritto il *Confutatis maledictis* Mozart chiede di controllare il manoscritto e, iniziando a leggerlo, compie un gesto direttoriale di attacco. Taglio secco di montaggio su una carrozza che nella notte riporta Konstanze e il figlio Karl Thomas a Vienna e inizio del pezzo. Sarebbe un livello interno/mediato ma la carrozza situata in un altro luogo lo rende di colpo un livello esterno. L'imitazione di bassi e tenori sta giungendo alla 5^a battuta quando un taglio ci riporta nella camera di Mozart, il cui canto stentoreo (livello interno) si sovrappone alla "esecuzione" del *Voca me* di soprani e contralti (livello mediato), mentre alla ripresa del *Confutatis* torna il taglio sulla carrozza (livello esterno). Quest'alternanza si ripete con soluzioni lievemente variate fino alla conclusione dell'episodio musicale, a dimostrazione di un uso apparentemente molto libero dei livelli, con passaggi repentini dall'uno all'altro. Ma occorre notare che sul piano filmico-musicale il brano è stato gestito ricorrendo a una distinzione fra i versi oppositivi «*Confutatis maledictis...*» / «*Voca me cum benedictis...*»³³, che porta ad attribuzioni ben distinte. Per quanto riguarda il *Confutatis* Mozart si limita infatti a dare l'attacco, per poi uscire di scena, tanto che in seguito, nel corso di una ripresa del frammento, l'autore è mostrato un sola volta per pochi fotogrammi, ma in un atteggiamento focalizzato sui caratteri compositivi piuttosto

che sul significato del testo. Al contrario il *Voca me* è associato molto più a lungo alla sua immagine sofferente, ed egli lo intona pressoché per intero, proprio come un canto-preghiera rivolto dolorosamente a se stesso e non solo, sovrapprendendosi la sua voce alla "esecuzione" anche durante i tagli di montaggio sull'arrivo di Konstanze: «*Oro supplex, et acclinis / Cor contritum quasi cinis: / Gere curam mei finis*»³⁴. Sebbene a rischio di una certa retorica Forman parrebbe così suggerire le due facce del genio salburghese che si alternano e si scambiano i ruoli: la fragilità umana a un passo dalla morte – il livello interno/mediato – e l'universalità della sua arte – il livello esterno, ovvero l'ubiquità.

¹ Per delle basi di agevole reperibilità e consultazione rimando a A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano 1978; id., *L'officina del racconto. Semiotica della narrazione*, Mondadori, Milano 1983.

² Questa tripartizione semiologica è un'applicazione della teoria di Jean Molino all'oggetto musicale, per la quale rimando a J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale... cit.*, p. 4 sgg., ma prim'ancora si veda J. Molino, *Fait musical et sémiologie de la musique*, in "Musique en jeu", VI (1975), n. 17, pp. 37-62. Rispetto allo schema classico della comunicazione, in cui da Jakobson a Eco si avvanza l'ipotesi di un "codice" comune all'emittente e al destinatario, Nattiez fa notare che in Molino la dimensione estetica è un processo attivo di costruzione, per cui «gli interpretanti attribuiti dall'emittente all'opera che egli produce non sono necessariamente gli stessi che il destinatario profeta sull'opera» (J.-J. Nattiez, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, trad. it. a c. di R. Dalmondo, Einaudi, Torino 1982, pp. 4-5). Altra importante precisazione a proposito del livello neutro riguarda la definizione di *organizzazione immanente*, che Nattiez preferisce a *strutturale* «perché non si pensi che la descrizione del livello neutro debba mettere in luce delle regolarità e delle simmetrie come vorrebbe lo strutturalismo ortodosso» (Ivi, pp. 4/12).

³ Un esempio di tale sistematicità si trova in D. Neumeyer - J. Buhler, *Analytical and Interpretative Approaches to film Music (I): Analysing the Music* e in J. Buhler, *Analytical and Interpretative Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*, entrambi in K. J. Donnelly, *Film Music. Critical Approaches*, The Continuum International Pub. Group, New York 2001, rispett. pp. 16-38 e 39-61.

⁴ Non è questo il luogo per giustificare in senso etimologico la scelta dei termini utilizzati nel metodo analitico. Basterà precisare che si è trattato prima di tutto di prendere le distanze da quelle formulazioni che per vezzo intellettualistico affidano il fascino della teoria a una terminologia inusitata. D'altra parte, e come già osservato a proposito di Genette, vi sono modelli tanto autorevoli quanto di chiarezza esemplare.

⁵ Nella pianificazione produttiva l'ultimo esempio si definisce *playback*. Se infatti gli attori devono simulare il canto o l'uso di uno strumento musicale (ma nella casistica rientrano anche il ballo e la danza), occorre che le musiche siano disponibili già in fase di ripresa, oppure il regista può fare ricorso ad altre musiche preesistenti alle cui caratteristiche ritmiche si adatterà poi il compositore nel realizzare i brani definitivi.

6 Sono consapevole che i concetti di denotazione/connotazione possono essere fonte di ambiguità specie se applicati al cinema. Non resta che segnalare l'illuminante discussione del lemma "Connotazione" da parte di M. Marie in A. Costa (a c. di), *Op. cit.*, pp. 53-57, facendo eventualmente precedere la lettura da A. Marchese, *Dizionario... cit.* e id., *L'officina... cit.*

7 Il concetto di indifferenza si deve a Chion ed è stato già anticipato nel cap. 1.5, ma si noti ora che la sua interpretazione si limita agli aspetti umani, psicologici, senza sfiorare il meccanismo poetico/estetico.

8 Cfr. cap. 1.2 e Parte I, *Cinema sonoro*, cap. 3.1.

9 Z. Lissa, *Op. cit.*, loc. cit.

10 I primi due es. mus. sono riprodotti in S. Miceli, *Musica e cinema... cit.*, p. 419.

11 Nel cinema di Fellini ho ricavato un ricorso costante alla musica *come personaggio*, la quale entra nella narrazione a livello interno determinando delle svolte essenziali per i protagonisti. Per un'analisi da *Lo sceicco bianco* a *8 1/2* si veda S. Miceli, *La musica per film. Arte e artigianato... cit.*, pp. 249-305, rist. con mod. in id., *Musica e cinema nella cultura... cit.*, pp. 405-47.

12 Per maggiori dettagli sui diversi usi "impropri" di musiche di livello interno rimando a S. Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock. Una concisa rilettura di alcune musiche*, in Università di Firenze, "Arte Musica Spettacolo", Annali del Dip., V (2004), pp. 40-46. Un'analisi molto dettagliata si deve a M. Pomerance, *Finding Release. "Storm Clouds" and The Man Who Knew Too Much*, in J. Bruhler, C. Flinn, D. Neumeier (ed.), *Op. cit.*, pp. 207-46.

13 Zoila Augusta Emperatriz Chávvarri del Castillo, in arte Yma Sumac (Ichoacán, 1922), cantante peruviana attiva da fine Anni '80 agli Anni '80, anche con alcune presenze cinematografiche, è dotata di un'estensione vocale di 4 ottave e mezzo. Nel 1992 le è stato dedicato un documentario di produzione tedesca: *Yma Sumac - Hollywoods Inkaprinzessin*. È ignorata dai principali dizionari musicali italiani.

14 Sul tema si veda la discussione (con relativa bibliografia), in A. Costa (a c. di), *Op. cit.*, pp. 95-105.

15 «Qualcuno mi sta tirando verso il basso. Lo sento anche se non lo vedo. Però non ho paura. Ci sono già passato. È uguale a quando mi hanno sparato sulla 104^{ma} Strada. Non mi portate in ospedale. In quella cazzo di corsia di emergenza non c'è protezione. Qualche figlio di puttana ti viene a far fuori a mezzanotte, quando di guardia c'è solo un infermiere cinese rincoglionito. Guarda come si preoccupano questi qua. Perché?... Per un portoricano come me è già tanto essere campato fino a questa età. La maggior parte dei miei compagni ci ha rimesso la pelle da anni. State tranquilli. Ho un cuore che non molla mai. Non sono ancora pronto a fare fagotto...» Il doppiaggio di un attore del calibro di Giancarlo Giannini non può comunque rendere giustizia all'originale, in cui l'intonazione più rozza di Pacino e le forme contratte derivanti dallo *slang* riflettono pienamente la natura del personaggio. Anche i sottotitoli in italiano non sono traduzioni letterali dell'originale e inoltre sono difformi rispetto alla versione doppiata.

16 F. Busoni, *Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 84, distingue fra plaghi dello stile, della tecnica e del sentimento.

17 Un precedente è in David Raksin (già allievo di Schönberg) che per *Separate Table* (r. Delbert Mann, 1958) aveva composto una musica come omaggio esplicito a *Verklärte Nacht*, rifiutata dalla produzione. Dell'episodio ha trattato brevemente G. Bruce, *Op. cit.*, p. 19.

18 «Fu Brian [De Palma] che suggerì un'elegia per la sequenza di apertura» P. Doyle, note all'cd *Carlito's Way, Original Motion Picture Score*, Varese Sarabande, VSD-5463.

19 Esempio trattato in S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura... cit.*, p. 361 sgg.

20 Trattato in S. Miceli, *Morricone... cit.*, p. 255 sgg.

21 Rimando agli es. in E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, pp. 109-13.

22 «Un altro compito efficace della musica nel film è quello di esprimere il pensiero o lo stato d'animo del personaggio senza che la visione debba illustrarlo. Un uomo in un ufficio in mezzo al trambusto della grande città sogna la verde e serena campagna. Sarà la musica che in contrasto con l'andare e venire dei veicoli e di gente della visione, ci esprimerà il desiderio della natura» in *Atti del II Congresso Internazionale di Musica... cit.*, pp. 230-31. Osservazioni analoghe riferibili al livello interno e mediatore si possono leggere in E. Masetti, *Realismo musicale nel film*, in "Bianco e Nero", XI (1950), n. 3, pp. 32-35.

23 Cfr. cap. 1.2.

24 Gli arbitri messi in atto nella musica preesistente inserita in un film sono fin troppo numerosi e non meritano segnalazioni, poiché si riducono il più delle volte a un esercizio di erudizione musicale dimentico delle esigenze narrative del cinema. Ma in questo caso la singolarità consiste nel fatto che Mozart assume tardivamente la direzione della propria *Serenata*, subito dopo l'inizio del III movimento, *Adagio*, concludendola pochi secondi dopo con la coda del VII movimento, *Finale (Molto allegro)*. Contrariamente all'espedito messo in atto in casi come questo, in cui ad esempio una breve dissolvenza o un taglio di montaggio indicano allo spettatore la contrazione temporale, qui David Marriner (consulente e direttore) ha *cucito* le due parti, fra le quali erano in realtà ben oltre 30' di musica. Il procedimento è insomma più che disinvolto.

25 Altre osservazioni e l'es. mus. del frammento tematico si trovano in E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, pp. 119-22.

26 K. Kiesłowski e K. Piesiewicz, *Tre colori: blu bianco rosso*, trad. it., a c. di M. Fabbri, Bompiani, Milano 1994.

27 Un'analisi dettagliata accompagnata da es. mus. si trova in E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, p. 121 sgg.

28 Episodio trattato brevemente Ivi, pp. 126-27.

29 Si legga la descrizione del trattamento del canto alpino *Sul ponte di Bassano* fat-

tane da Veretti in E. Masetti (a c. di), *Op. cit.*, p. 47.

30 Argomento trattato in E. Morricone - S. Miceli, *Op. cit.*, pp. 122-23.

31 Un caso degno di attenzione (qui relegato in nota per motivi di spazio) risiede negli usi diversi ai quali è sottoposta la musica di *La Bohème* di Puccini in *Moonstruck* (r. Norman Jewison, m. Dick Hyman, 1987). Livello interno, mediato ed esterno (altrimenti) si concatenano liberamente e dunque coesistono in un'unità poetica con trascrizione strumentale di un originale per voce e orchestra, inteso come funzione leitmotiva) si concatenano liberamente e dunque coesistono in un'unità poetica che attraversa in modo molto positivo e convincente tutto il film. Il limite "citazionistico" è superato dal fatto che per i personaggi del film la musica di Puccini è una presenza linguistico-culturale pressoché quotidiana, che vivono a livello interno e non solo. Si tratta in ultima analisi di un buon esempio di ubiquità.

32 La seconda inquadratura su questa grande pendola (posta nella hall di un albergo in cui si trova Amy) mostra un'oscillazione fuori sincrono, inspiegabile se non col fatto che si tratta di un *altro* orologio. Una interpretazione più spinta potrebbe appellar-

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