

MARCO COSCI  
Pavia-Cremona

## IL POTERE DEL FISCHIO. UN PERCORSO TRA USI E RIUSI CINEMATOGRAFICI

### 1. Premessa

All'inizio degli anni Trenta, escono quasi contemporaneamente due film che sfruttano appieno le nuove possibilità offerte dal cinema sonoro nella caratterizzazione dei loro protagonisti. *M* di Fritz Lang nel 1931 e l'anno successivo *Scarface* di Howard Hawks ricorrono a una forma di espressione musicale particolarmente duttile: il fischio. Prima ancora di poter vedere il volto dei protagonisti – un serial killer, nel primo caso, e un boss pluriomicida, nel secondo –, e riconoscerne quindi l'identità attraverso lo sguardo, allo spettatore, così come agli altri personaggi del film, viene fornita una chiave di identificazione sonora, per l'appunto, fischiata. In entrambi i casi, sono fischiati brani del repertorio d'arte che, se ri-conosciuti, possono attivare, allora come oggi, una rete intertestuale di associazioni. Il mancato riconoscimento delle citazioni impiegate non preclude certo la funzione segnaletica del biglietto da visita sonoro all'interno della drammaturgia delle due pellicole; tuttavia, riconoscerne la provenienza offre indubbi strumenti interpretativi aggiuntivi. La scelta di far fischiare al malavitoso Tony Camonte, protagonista di *Scarface*, il tema del sestetto della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti “*Chi mi frena in tal momento*”, poco prima che compia uno dei suoi tanti omicidi, non sembra affatto casuale: il titolo del numero allude, ironicamente, all'irrefrenabile pulsione omicida del personaggio. Così come non è casuale che il “mostro” di Lang fischi la melodia de *Nell'antro del Re della montagna*, tratta dalle musiche di scena per il *Peer Gynt* di Edvard Grieg, ovvero un brano legato alla figura demoniaca del Troll. Da allora, il fischio non ha mai smesso di essere un mezzo espressivo sfruttato dal cinema per inserire il medium musicale all'interno della narrazione, grazie anche alla possibilità, altamente verosimile, di far esprimere i personaggi attraverso un canale di comunicazione musicale al di fuori di contesti performativi tradizionalmente intesi.<sup>1</sup>

Tutti, più o meno, sappiamo fischiare e tutti siamo in grado di replicare una linea melodica che dia una forma sonora, per quanto essenziale, ai nostri pensieri ed emozioni, pur non ricorrendo alla dimensione verbale. Significativo da questo

---

Ringrazio Stefano Melis per i suggerimenti fornitimi durante le diverse fasi di stesura di questo contributo.

<sup>1</sup> Per una prima introduzione al fischio nelle colonne sonore del cinema italiano mi permetto di rimandare al mio contributo *Fischi*, in *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, a cura di R. Calabretto, M. Cosci ed E. Mosconi, «Quaderni del CSCI», 15, 2019, pp. 213-216.

punto di vista è come il fischio spesso venga sfruttato come una sorta di linguaggio in codice, o idioma alternativo rispetto alla più tradizionale parola. Attraverso il fischio possono passare sottotraccia significati, che, per quanto più ambigui, ne mostrano la potenza comunicativa alla luce della sua centralità nella drammaturgia sonora di un film. Allo stesso tempo, il fischio consente di analizzare una serie di aspetti legati alle strategie audiovisive di costruzione del significato, utili a stimolare metodologie di indagine e competenze applicabili in futuro anche ad altri elementi della colonna sonora.

## 2. Obiettivi formativi

Il presente percorso didattico è pensato per studenti e studentesse di Teoria, analisi e composizione e Storia della musica dei licei musicali, nonché per quelli e quelle di analoghe discipline proposte nei Conservatori di musica e nei corsi universitari – d’indirizzo musicologico e non – che prevedano insegnamenti in discipline musicali. L’approfondimento verrà sviluppato ricorrendo a esempi audiovisivi; pertanto, sarà possibile applicarlo anche all’interno di insegnamenti universitari di introduzione alla musica, presenti nell’offerta didattica di molti corsi di laurea di area umanistica, che non necessariamente richiedono un livello di alfabetizzazione musicale. Inoltre, dal momento che il percorso è volto a stimolare riflessioni intorno al ruolo della musica in prodotti audiovisivi, con opportuni accorgimenti, la proposta può essere adottata anche in altri contesti formativi rispetto a quelli poc’anzi indicati. Per il carattere interdisciplinare, l’argomento si presta ad essere sviluppato anche nell’ambito di altri percorsi liceali. Gli obiettivi generali rientrano infatti a pieno titolo nelle linee guida indicate nei *Risultati di apprendimento comuni a tutti i percorsi liceali* stilati dal MIUR nel 2010.<sup>2</sup> In particolare, si potranno raggiungere obiettivi caratteristici del liceo artistico a indirizzo audiovisivo e multimediale espressamente previsti dal documento, quali:

- avere approfondito la conoscenza degli elementi costitutivi dei linguaggi audiovisivi e multimediali negli aspetti espressivi e comunicativi, avere consapevolezza dei fondamenti storici e concettuali;
- conoscere le principali linee di sviluppo tecniche e concettuali delle opere audiovisive contemporanee e le intersezioni con le altre forme di espressione e comunicazione artistica;
- conoscere e applicare le tecniche adeguate nei processi operativi, avere capacità procedurali in funzione della contaminazione tra le tradizionali specificazioni disciplinari;
- conoscere e saper applicare i principi della percezione visiva e della composizione dell’immagine.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, *Schema di regolamento recante “Revisione dell’assetto ordinamentale, organizzativo e didattico dei licei ai sensi dell’articolo 64, comma 4, del Decreto legge 25 giugno 2008, n. 112, convertito dalla legge 6 agosto 2008, n. 133”*, allegato A.

<sup>3</sup> Ivi, p. 102.

Nondimeno sarà possibile utilizzare gli esempi discussi in questa sede per arrivare a possedere, in linea con gli obiettivi dei licei delle scienze umane, gli «strumenti necessari per utilizzare, in maniera consapevole e critica, le principali metodologie relazionali e comunicative, comprese quelle relative alla *media education*».<sup>4</sup>

Considerato l'uditorio differenziato per cui è stato concepito il presente percorso didattico, verrà adottata una struttura modulare. Dopo aver presentato alcuni strumenti metodologici di carattere generale, utili a comprendere e analizzare il ruolo della musica nella comunicazione audiovisiva, verranno poi approfonditi, attraverso casi di studio esemplari, aspetti differenti legati agli impieghi cinematografici del fischio. Sarà adottato un approccio di tipo laboratoriale, finalizzato a stimolare, mediante l'ascolto e l'audiovisione, una "costruzione attiva" delle conoscenze. Gli studenti e le studentesse saranno stimolati a giungere, sotto la guida del/della docente, all'acquisizione dei saperi, frutto di sintesi condivise sulla base di una strategia euristico-guidata orientata al problem solving.<sup>5</sup>

Il percorso è organizzato in due moduli. Il primo verte sulla discussione di tre brevi sequenze tratte da film molto diversi tra loro, accomunati dalla presenza del fischio umano, sfruttato con una certa pregnanza drammaturgica. La discussione di questi casi consentirà di acquisire alcuni strumenti di indagine, utili per ulteriori ricerche da sviluppare in classe o autonomamente. Il modulo conclusivo propone un possibile approfondimento monografico sul ruolo del fischio nella prima versione cinematografica di *West Side Story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1961), basata sul *musical* di Leonard Bernstein. Considerate le conoscenze tecnico-musicali richieste, tale modulo è destinato a un uditorio più specialistico tra quelli precedentemente indicati, che avrà modo di consolidare l'acquisizione delle metodologie di analisi proposte, ma anche, eventualmente, di stabilire possibili collegamenti con altre opere di teatro musicale affrontate in precedenza.

### 3. Dall'ascolto...

Che il fischio possa attivare strategie di riconoscimento immediate nello spettatore, a prescindere dal livello delle sue competenze musicali, verrà mostrato da una prima proposta del/della docente a scopo introduttivo. Saranno selezionate alcune tracce musicali fischiate e si procederà con un ascolto "alla cieca", ovvero senza l'ausilio delle immagini associate. Si tratta di una strategia di ascolto suggerita da Michel Chion, il cosiddetto metodo delle mascherature, che consente di focalizzare l'attenzione sul dato sonoro senza distrazioni visive.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 108.

<sup>5</sup> Cfr. G. LA FACE BIANCONI, *Didattica dell'ascolto e didattica laboratoriale*, «Riforma e Didattica tra Formazione e Ricerca», XI, 2, 2007, pp. 15-21.

<sup>6</sup> M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 178-179.

Come ha rilevato acutamente il teorico francese, nonostante si abbia l'impressione che il suono provenga naturalmente dalle immagini, in un film si ha a che fare sempre con una sorta di contratto audiovisivo, che sincronizza immagini e suoni in maniera forzata, per quanto efficace. Proprio per questa ragione, è possibile separare le due parti di un contratto, al fine di rendere lo spettatore – o per meglio dire l'audio-spettatore – più consapevole dei rispettivi effetti reciproci determinati dall'incontro tra le componenti mediali. Il metodo delle mascherature ha il vantaggio, attraverso una modalità di ascolto di tipo acusmatico – ovvero quella situazione di ascolto che non consente di vedere la fonte di provenienza – di focalizzare l'attenzione su tutte le qualità di un suono a prescindere dalla fonte che lo emette.

A titolo esemplificativo si suggerisce di proporre il caso già citato in apertura della prima sequenza di *Scarface*; a seguire, si proporrà il cosiddetto *Rue's whistle*, ovvero il motivo di quattro note impiegato come strumento di comunicazione dai personaggi della saga *Hunger Games* (Gary Ross, 2012); infine sarà la volta della celebre melodia fischiata presente nel primo capitolo di *Kill Bill* di Quentin Tarantino (2001).<sup>7</sup>

Gli ascolti saranno preventivamente preparati e supportati da domande orientate a stimolare non solo l'eventuale riconoscimento dei brani originali e il film associato, ma anche alcune osservazioni connesse al cosiddetto "ascolto ridotto".<sup>8</sup> Sempre Chion osserva come, soprattutto in contesti audiovisivi, si possano adottare tre modalità di ascolto: ascolto causale, semantico e ridotto. Le prime due sono le più frequenti e si concentrano, per l'appunto, sul riconoscimento della fonte che produce un suono, qualunque sia la sorgente. L'ascolto semantico, utilizzato ogni volta che audio-vediamo un artefatto multimediale in cui sono presenti dialoghi o voci *over*, privilegia la dimensione linguistica di un codice come quello verbale. L'ascolto ridotto, nozione mutuata dal maestro Pierre Schaeffer, è «rivolto alle qualità e alle forme proprie del suono,

---

<sup>7</sup> Si suggerisce di utilizzare le versioni originali dei film proposti, perché spesso le versioni doppiate, oltre ad alterare i timbri delle voci, propongono equilibri differenti tra i dialoghi e gli altri elementi della colonna sonora. Le sequenze tratte da *Scarface* e *Kill Bill – Volume 1* sono facilmente recuperabili su Youtube, rispettivamente ai seguenti indirizzi: [https://www.youtube.com/watch?v=UhJ2aln\\_t\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=UhJ2aln_t_k); <https://www.youtube.com/watch?v=-ZwsK36BzcY> (ultimo accesso a tutti i link di questo contributo, 30.11.2023). L'esempio tratto dal primo capitolo di *Hunger Games* è facilmente consultabile attraverso diverse piattaforme streaming, così come mediante i formati DVD o Blu-Ray, intorno al seguente minutaggio [1h 33' 50"].

<sup>8</sup> L'insegnante potrà valutare, a seconda del numero degli studenti coinvolti, se verificare le risposte attraverso strumenti di rilevamento online, come la piattaforma Mentimeter, che hanno il pregio di favorire una prima forma di interazione più libera con l'uditorio; <https://www.mentimeter.com/>.

indipendentemente dalla sua causa e dal suo senso».<sup>9</sup> Nonostante un primo spaesamento per la mancanza del canale visivo, la liberazione – seppur momentanea – dal dominio dell’immagine facilita la disposizione all’ascolto.

Un primo dato interessante da far emergere riguarda le tre diverse situazioni sonore che accompagnano le melodie fischiate. Nel caso di *Scarface* ci troviamo in una situazione di ascolto asettica – tipica dei primi film sonori – in cui il fischio è quasi l’unico elemento della scena sonora e pertanto acquista una maggiore rilevanza percettiva. Il *Rue’s whistle* è invece immerso in un paesaggio sonoro naturale, in cui il fischio umano si mescola ad altri suoni, riconducibili ai versi di alcuni uccelli, particolarmente riverberati, che conferiscono un’impressione di spazio naturale di ampie dimensioni. Il brano estratto da *Kill Bill* presenta invece due tracce fischiate, la prima accompagnata dal solo rumore dei passi, che senza soluzione di continuità si fonde con un pezzo orchestrale in cui il fischio diviene voce strumentale, senza alcun altro elemento rumoristico.

A tal proposito occorre sottolineare quanto la colonna sonora sia un oggetto multiforme che comprende voci, rumori, effetti speciali o, per l’appunto musica. Pertanto, qualsiasi considerazione intorno alla musica in un film, non solo non può prescindere dal rapporto con le immagini, ma anche dalle relazioni mutevoli che si stabiliscono con le altre componenti sonore. Ascoltare un film vuol dire mettersi in ascolto di un paesaggio sonoro variegato, come quello che circonda il nostro quotidiano. Come ha messo bene in luce Raymond Murray Schafer, siamo costantemente esposti a suoni che possono essere riorganizzati secondo livelli gerarchici. Possiamo infatti distinguere le *toniche*, ossia i suoni di sfondo spesso inavvertiti che caratterizzano un ambiente e il temperamento delle persone che vivono in esso; i *segnali*, quei suoni in primo piano uditi coscientemente, come ad esempio dispositivi d’allarme, campane, fischietti, corni, sirene; e infine le *impronte sonore*, suoni caratteristici di un’area, che spesso rendono unica la vita acustica di una comunità.<sup>10</sup> L’obiettivo di questo percorso è riconoscere il fischio in quanto impronta, svelandone le peculiarità e le funzioni all’interno del microcosmo di un film.

Inoltre, ognuno di questi esempi consente di avanzare alcune considerazioni generali sul fischio, all’interno dei suoni legati all’espressione vocale. Da un certo punto di vista, esso è infatti assimilabile a una serie di attività connesse alla dimensione orale che, come ricorda Brando LaBelle, «like chewing, licking, or kissing, to name a few, gives pleasure by explicitly aligning the movements of the respiratory system with the vocal cords, tongue, and lips, and bringing them into a unified action that sends light vibrations through the mouth and facial

---

<sup>9</sup> CHION, *L’audiovisione*, cit., p. 36. Per un approfondimento dei suoni acustici si veda B. KANE, *Sound Unseen. Acoustic Sound in Theory and Practice*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2014.

<sup>10</sup> R. MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro. Il nostro ambiente acustico e l’accordatura del mondo*, nuova edizione a cura di G. Cestino, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2022, p. 366.

muscles».<sup>11</sup> Al di là del piacere fisico provocato dall'atto del fischiare, non va dimenticato che da un punto di vista comunicativo esso è inquadrabile nell'universo dei «nonvocalized vocalizations», ovvero in quella gamma di suoni che «occur in or on speech but that lack phonemic value», equiparabile quindi, in questa seconda categorizzazione offerta da John Mowitt,<sup>12</sup> a tutta un'altra serie di suoni vocalici fortemente espressivi nonostante siano privi di una dimensione linguistica, basti pensare al singhiozzo o al grido. Rispetto alla voce, nel fischio non vengono messe in vibrazione le corde vocali, ma si emettono suoni mediante il passaggio di una colonna d'aria attraverso le labbra semi-dischiuse; l'articolazione di una successione di note è possibile spostando la posizione della lingua all'interno della cavità orale. Il ricorso a melodie preesistenti consente poi di attivare significati aggiuntivi che possono essere innescati dal contesto originario di appartenenza, eventualmente rimesso in discussione nella nuova vita audiovisiva. Su quest'aspetto si tornerà più avanti. Gli esempi ascoltati, infine, aiutano a mettere bene in evidenza quanto il timbro del fischio renda impossibile stabilire l'identità di genere del fischiatore. Questo dato potrà essere stimolato sempre mediante il dibattito con gli studenti, invitandoli a riflettere quanto il fischio, in misura decisamente maggiore rispetto alla voce parlata o cantata, sia a tutti gli effetti un dispositivo *fluid*. La difficoltà di ancorare l'identità di un fischio a un determinato corpo, sia esso maschile o femminile, consente di tematizzare alla nozione di fluidità, oggi particolarmente in auge in relazione al dibattito identitario all'interno della comunità LGBTQI+, non solo in relazione al genere (nel senso di *gender*). Il fischio riunisce diversi elementi sfuggenti, che rendono impossibile determinare l'età, la provenienza geografica del fischiatore o della fischiatrice, l'appartenenza precisa al dominio vocale o a quello strumentale. A questi dati fluidi, se ne sommano altri più strettamente connessi alle dinamiche di raccordo tra immagine e suono dell'universo audiovisivo. Superata la prima fase di presentazione dei materiali «mascherati», il/la docente procederà quindi con la proposta dei tre estratti nella loro integrità audiovisiva. A questi aspetti è dedicato il prossimo paragrafo.

#### 4. ... All'audiovisione

Dopo aver messo a fuoco alcuni elementi di base a livello sonoro, l'obiettivo di questo primo modulo è fornire strumenti di analisi che mettano in relazione la traccia musicale con il contesto filmico. A tal proposito occorrerà illustrare alcuni fondamenti di sintassi audiovisiva che aiutino a comprendere gli aspetti prioritari da valutare. Le tre sequenze mostrano innanzitutto quanto la colonna visiva aiuti a separare le diverse componenti di una colonna sonora, vincolandole

---

<sup>11</sup> B. LABELLE, *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York-London, Bloomsbury, 2014, p. 177.

<sup>12</sup> J. MOWITT, *Sounds: The Ambient Humanities*, Berkeley, University of California Press, 2015, p. 17.

in maniera più o meno rigida alla realtà rappresentata sullo schermo, e di conseguenza ai personaggi che fischiano tali melodie. Nel campo audiovisivo gli elementi sonori tendono a essere calamitati dallo spazio circoscritto dai quattro lati dello schermo. A livello percettivo tendiamo infatti a riorganizzare i diversi suoni ascoltati – musiche, voci o rumori – in relazione alle sorgenti emettitrici giudicate plausibili nel nostro orizzonte di visione. Tale processo associativo, reso possibile sulla base del contratto audiovisivo, viene innescato da forme più o meno strette di sincronizzazione tra immagine e suono. Se all'interno di un film iniziamo a sentire un brano musicale mentre ci viene mostrato, ad esempio, un impianto stereo, saremo portati a inferire che si tratti di suoni provenienti da tale mezzo di riproduzione. Per lo stesso principio, siamo in grado di ancorare le voci ai corpi degli attori, anche se frutto di operazioni di postproduzione, come ad esempio il doppiaggio, che consentono una strettissima sincronizzazione tra il movimento delle labbra e i dialoghi ascoltati.

All'interno di questo campo di relazioni possiamo avere tre tipologie di suoni: suoni *in*, *off* e *over*.<sup>13</sup> Le prime due vengono utilizzate per classificare i suoni che sembrano provenire dalla scena mostrata, ovvero a un livello che può essere definito diegetico, mentre la terza fa parte di quei suoni che provengono da una zona esterna a tale realtà – livello extradiegetico – tuttavia altrettanto vitale per il racconto audiovisivo nel suo complesso: basti pensare all'importanza delle voci narranti o alla colonna sonora musicale. Queste tre frontiere del suono possono anche essere ripartite sulla base della possibilità o meno di visualizzare sullo schermo la sorgente emettitrice dei suoni. Secondo tale principio potremo distinguere tra suoni visualizzati (*in*) e suoni acusmatici (*off* e *over*). Proprio in virtù dell'impossibilità di stabilire con certezza la fonte emettitrice e, di conseguenza, l'appartenenza alla realtà rappresentata, i suoni acusmatici mostrano un tasso maggiore di ambiguità nella determinazione dei livelli spaziali d'appartenenza, spesso sfruttato a fini creativi nelle strategie di messa in scena audiovisiva. Le modalità di emissione del fischio attraverso le labbra semi-dischiuse lo rendono un dispositivo dal grande potenziale acusmatico, proprio perché al contrario dell'espressione vocale – caratteristica dei dialoghi e del canto –, il lavoro attraverso la cavità orale è poco visibile.

L'audiovisione delle sequenze di *Scarface*, *Hunger Games* e *Kill Bill* consente di discutere mediante casi concreti queste relazioni e i diversi elementi fluidi. Per certi aspetti, tutti e tre i film ci presentano fischi umani che senza ombra di dubbio possono essere ancorati alla realtà rappresentata. Ciononostante, proprio per il tramite del fischio, viene esplorato in maniera differente il campo

---

<sup>13</sup> Nella traduzione italiana di *L'audiovisione* di Chion le tre frontiere vengono indicate come *in*, *fuori campo* e *over*, CHION, *L'audiovisione* cit., p. 76. Tale denominazione rischia però di generare ambiguità rispetto alle nomenclature oggi diffuse in Italia e nel mondo anglosassone. Pertanto, si suggerisce di ricorrere ai tre termini indicati nel corpo del testo.

dell'acusmatico. L'analisi dei tre esempi, molto diversi tra loro per istanze autoriali e periodo storico, non richiede un eccessivo approfondimento del contesto narrativo di appartenenza. L'insegnante potrà fornire qualche dettaglio della trama dei tre film, ma non è necessaria la visione integrale di ogni lungometraggio. Il percorso didattico è finalizzato soprattutto a definire le strategie costruttive impiegate, che sfruttano alcune caratteristiche proprie del fischio umano in contesti cinematografici.

La prima sequenza da proporre sarà quella di *Hunger Games*, che presenta per la prima volta il cosiddetto *Rue's whistle*, un vero e proprio marchio di fabbrica sonoro dell'intera saga prodotta tra il 2012 e il 2015. Si tratta di una successione di quattro altezze (sol-si bemolle-la-re) funzionale a stabilire una forma di comunicazione tra i personaggi che si muovono nell'arena degli Hunger Games. Com'è noto, il film è ambientato in un futuro distopico, in cui i protagonisti si trovano a prendere parte, loro malgrado, a una competizione fino all'ultimo sangue in un'arena molto grande, in cui è fondamentale ricorrere a tecniche di sopravvivenza per arrivare incolumi alla fine del gioco. La piccola Rue (Amandla Stenberg), dopo essersi presa cura di Katniss (Jennifer Lawrence) e averla salvata nascondendola dagli altri partecipanti, le insegna un segnale sonoro per comunicare a distanza, in modo da avere sempre sotto controllo il rispettivo stato di salute e potersi rincontrare nel nascondiglio prescelto. Il segnale viene prima cantato dalla ragazzina, immediatamente imitato dagli uccelli del bosco e poi fatto proprio da Katniss mediante il fischio, scelta timbrica che stabilisce una saldatura tra il mondo umano e quello animale ancora più prossima. Di per sé il fischio riprodotto da Katniss non è classificabile come un suono acusmatico, dal momento che vediamo chiaramente le labbra di Lawrence, ma acusmatici sono i suoi effetti nell'imitazione degli uccelli che colonizzano l'ambiente circostante.

Più elaborata è la messa in scena del fischio di *Scarface*, unico elemento musicale del virtuosistico piano sequenza iniziale, funzionale a descrivere e identificare l'eponimo protagonista, il gangster Tony Camonte (Paul Muni), ispirato al celebre Al Capone. La sequenza non ci mostra ancora il suo volto sfregiato, ma solo l'ombra proiettata sulle pareti del ristorante, dove l'uomo sta per compiere un omicidio. Nonostante il volto non sia mostrato esplicitamente, e quindi le labbra dell'uomo non siano visibili, attraverso un preciso rapporto di sincronizzazione, è indubbio che il fischio provenga da quella sagoma misteriosa. Il regista affida al fischio il compito di presentarci il personaggio, prima ancora di farlo parlare. Grazie a un preciso punto di sincronizzazione, ovvero un momento saliente di saldatura tra immagine e suono, viene fatta corrispondere la comparsa dell'ombra all'avvio della melodia donizettiana, che, come si rilevava in apertura, sfrutta inoltre l'allusione al libretto di Salvatore Cammarano della *Lucia* per anticipare la propensione a uccidere di Camonte, che di lì a poco verrà riversata su uno degli avventori del ristorante. Una volta compiuto l'omicidio, la misteriosa ombra scompare, ma il fischio rimane, quasi come un'eco che continua a reclamare la propria presenza, anche se non più in un regime di verosimiglianza.



Infatti, sebbene l'uomo, insieme alla sua ombra, si sia allontanato, il fischio rimane percepibile mentre viene mostrato il corpo senza vita della vittima, scoperto da un cameriere. Pur nella brevità dell'intervento musicale, il fischio attraversa tutte le frontiere audiovisive – *in*, *off* e *over* – senza che si riesca ad ancorarlo a un punto preciso. La scelta messa in atto da Hawks nella presentazione del personaggio ricade all'interno di una categoria precisa teorizzata sempre da Chion che è l'*acousmètre* – fusione di *acousmatique* ed *être* – termine talvolta tradotto letteralmente con l'improprio acusmetro o, in un altro testo del teorico, con il termine àcusma.<sup>14</sup> Gli *acousmètres* sono quei personaggi che per tutta la durata del film o anche solo in una fase iniziale ci privano della possibilità di vedere esplicitamente la sorgente della loro voce, come è il caso dell'ombra di *Scarface*. L'*acousmètre* viene spesso utilizzato in film di genere per creare un alone di mistero intorno a figure che sembrano sfuggire alle norme comuni di rappresentazione audiovisiva. La dimensione acusmatica che caratterizza tali personaggi conferisce loro una serie di poteri, che sono poi destinati a perdere nell'istante in cui vengono deacusmatizzati. I poteri magici caratteristici degli *acousmètres*, in parte sfruttati anche nella sequenza d'apertura di *Scarface*, sono i seguenti:

- l'ubiquità: l'*acousmètre* è ovunque, in quanto corpo privo di sostanza, non-identificato;
- il panottismo: l'*acousmètre* vede tutto, chi non si trova nel campo visivo occupa la posizione migliore per vedere tutto ciò che accade;
- l'onniscienza e l'onnipotenza: l'*acousmètre* sa tutto e può fare tutto, perché sfugge apparentemente ai vincoli audiovisivi degli altri personaggi (e della vita reale).

##### 5. *Fischi in prestito*

Più elaborata dal punto di vista audiovisivo è la sequenza tratta dalla prima parte di *Kill Bill*, che combina due tracce musicali fischiate e sfrutta in maniera differente il bilanciamento delle relazioni tra zone *in*, *off* e *over*. Anche in questo caso, l'audiovisione della sequenza non necessita di dettagli particolari sul film. Il brano musicale fischiato scandisce la presentazione del personaggio Elle Driver (Daryl Hannah), membro della Squadra Assassina delle Vipere mortali, che ha l'obiettivo di uccidere la Sposa (Uma Thurman) con un'iniezione letale. La messa a fuoco delle strategie audiovisive non richiede di soffermarsi su altri elementi della trama.<sup>15</sup> Data la maggiore complessità, sarà necessario proporre la sequenza più volte, in modo da fissare alcuni dettagli formali. Come primo passo,

---

<sup>14</sup> CHION, *L'audiovisione* cit., pp. 127-129; ID., *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Torino, Lindau, 2007, p. 335.

<sup>15</sup> Se il film è già conosciuto dagli studenti, vale la pena sottolineare quanto il motore della vicenda, Bill (David Carradine) sia per quasi tutta la durata della pellicola un *acousmètre*.

si mostrerà la sequenza di Tarantino, invitando gli studenti a individuare i punti di sincronizzazione principali. Stabilire precisi punti di sincronizzazione facilita la segmentazione di una catena audiovisiva, determinando i punti di snodo principali. Tale messa a fuoco può essere spiegata mediante analogie di natura musicale, come la ricerca degli accordi strutturalmente più importanti in un decorso melodico-armonico o delle sezioni che costituiscono una composizione. Nel caso della sequenza tratta da *Kill Bill* andranno individuati i seguenti punti:

1. la comparsa nella colonna sonora del fischio in corrispondenza dell'inquadratura della Sposa in un letto di ospedale, che anticipa di qualche secondo la sua fonte più plausibile [0:05], ovvero il personaggio interpretato da Hannah, ripresa prima di spalle, poi attraverso dettagli del corpo come i piedi, la mano, mentre percorre il corridoio dell'ospedale;
2. di grande impatto è il punto di sincronizzazione corrispondente al cambio di prospettiva, ora frontale [0:17], nella ripresa del personaggio, che ancora il fischio al volto della donna;
3. in corrispondenza dell'ingresso di Elle in una stanza laterale, il fischio si sgancia dal suo corpo, con una transizione sonora in dissolvenza che ripropone la stessa melodia, questa volta con accompagnamento strumentale [0:30], mentre la macchina da presa vaga per l'ospedale;
4. l'ultima parte della sequenza impiega lo split screen [0:55],<sup>16</sup> mettendo a confronto il corpo inerme della Sposa con quello di Elle mentre si traveste da infermiera e prepara la siringa per l'iniezione letale. All'interno di questo segmento, è da rilevare infine l'abbandono del fischio, per l'ultima sezione del brano, affidata ai soli strumenti di ensemble. L'orchestrazione, che nell'accompagnare il fischio era piuttosto rarefatta, si fa più pesante e l'armonizzazione vira verso il modo minore, con una chiusa piuttosto enfatica che conclude la sequenza di presentazione del personaggio con il relativo cartello.

L'individuazione dei punti di sincronizzazione consente di riprendere le nozioni di suono visualizzato e acustico, questa volta dinamizzate dal taglio delle inquadrature e dalle scelte di montaggio operate da Tarantino. Parimenti, la sequenza presenta il passaggio da un uso del fischio a livello diegetico a uno extradiegetico, reso graduale dalla continuità timbrica del fischio, ma comunque esplicito nella scelta dell'accompagnamento strumentale. Secondo una logica non del tutto dissimile dall'apertura fischiata di *Scarface*, anche in *Kill Bill* l'ambiguità del fischio rispetto allo spazio rappresentato sprigiona un potenziale acustico, in grado di attivare quei poteri magici, sopra menzionati, tipici degli *acousmètres*, che nel film di Tarantino sono connessi a un rapporto di controllo tra predatrice e preda, in una posizione evidentemente sbilanciata a favore della prima.

---

<sup>16</sup> Tecnica di montaggio che consiste nel frazionare lo schermo in diverse inquadrature.

Tale dinamica, d'altronde, è messa in atto dal regista con un'allusione consapevole a un film degli anni Sessanta – *Twisted Nerve* (*I nervi a pezzi*), thriller psicologico britannico diretto da Roy Boulting nel 1968 – per il quale i brani musicali sono stati originariamente composti. Come capita in quasi tutti i lungometraggi di Tarantino, la colonna sonora di *Kill Bill* è di tipo compilativo: al posto di musiche composte appositamente per una pellicola, propone infatti una selezione di registrazioni preesistenti.<sup>17</sup> Tarantino attinge al repertorio *popular* e a quello delle musiche per film secondo logiche di genere più o meno coerenti.<sup>18</sup> Tale pratica, comune ad altri registi melomani e cinefili, offre l'occasione di approfondire due ulteriori aspetti nel presente percorso didattico: le possibili modalità di citazione di un pezzo musicale nell'epoca della sua riproducibilità tecnica e la rete intertestuale che è possibile attivare mediante tale allusione.

Riflettere sugli usi cinematografici di brani preesistenti ci porta a considerare innanzitutto le forme sonore attraverso cui essi sono richiamati in un film. In *Scarface*, la melodia di Donizetti fischciata dal protagonista rientra nelle modalità di citazione di tipo allosonico, per rifarsi a una fortunata categorizzazione individuata da Serge Lacasse all'interno dei *Popular Music Studies* e ripresa recentemente da Jonathan Godsall nell'ambito della musica per film.<sup>19</sup> Le strategie intertestuali allosoniche prevedono una riscrittura del brano citato, spesso attraverso una semplificazione dei parametri, come per l'appunto una melodia fischciata. Differente è invece il caso di citazioni di tipo autosonico, con cui si intende la ripresa di una registrazione già esistente o la sua modifica in fase di post-produzione. In questa seconda categoria rientra quindi il caso di *Kill Bill*. Tarantino riprende infatti il tema principale della partitura composta da Bernard Herrmann per *Twisted Nerve*. In origine il tema – denominato nei titoli di testa “Georgie”

---

<sup>17</sup> La sola eccezione al momento è costituita da *The Hateful Eight* (2015), le cui musiche sono state composte *ad hoc* da Ennio Morricone. Per un'introduzione alla “compilation soundtrack” si veda J. HUBBERT, *The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present*, in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ed. by D. Neumeyer, New York-Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 291-317; per una disamina relativa al cinema italiano rimando a *La “compilation soundtrack” nel cinema sonoro italiano*, a cura di M. Corbella, «Schermi», 7, 2020.

<sup>18</sup> Tra i tanti studi relativi alla componente musicale dei film di Tarantino si vedano: L. COULTHARD, *The Attractions of Repetition: Tarantino's Sonic Style*, in *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, ed. by J. Wierzbicki, New York, Routledge, 2012, pp. 165-174; K. GARNER, *You've Heard This One Before. Quentin Tarantino's Scoring Practices from Kill Bill to Inglourious Basterds*, *Popular Music and the New Auteur. Visionary Filmmakers after MTV*, ed. by A. Ashby, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 157-179.

<sup>19</sup> S. LACASSE, *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. by M. Talbot, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 35-58; J. GODSALL, *Reeled In: Pre-Existing Music in Narrative Film*, New York, Routledge, 2019, pp. 9-12.

*theme* – è impiegato in funzione leitmotivica<sup>20</sup> e ricorre diverse volte, in arrangiamenti strumentali differenti, ma sempre associato all’alter ego del protagonista Martin Durnley (Hywel Bennett), affetto da schizofrenia, che assume per l’appunto il nome di Georgie Clifford. Delle tante occorrenze Tarantino si serve delle due più importanti, le sole accomunate dall’elemento timbrico del fischio: quella dei titoli di testa, che corrisponde alla traccia musicale ascoltata in corrispondenza del terzo punto di sincronizzazione sopra rilevato, e la prima occorrenza diegetica nel film. Quest’ultima sequenza merita di essere proposta agli studenti, per mostrare come un brano preesistente di natura cinematografica possa attivare una rete di allusioni in grado di stabilire corrispondenze tra il contesto audiovisivo originale e quello nuovo.<sup>21</sup>

In *Twisted Nerve* la sequenza ci propone la prima occorrenza diegetica del tema, già ascoltato in due versioni orchestrali differenti nella sequenza dei titoli di testa e in una delle scene iniziali durante il primo incontro tra Martin/Georgie e la protagonista femminile Susan (Hayley Mills), da cui il ragazzo finisce con l’essere ossessionato. Nel segmento del film che colpisce l’immaginazione di Tarantino, il tema viene proposto in una versione fischiata direttamente da Martin/Georgie nell’atto di seguire di nascosto Susan. Nonostante ci venga fornito un appiglio per identificare la sorgente sonora, e quindi la caratterizzazione identitaria del “performer”, la regia di Boulting insiste molto sulle soggettive<sup>22</sup> del personaggio di Martin/Georgie che segue la sua “preda” fissandone la camminata, fino a che la melodia fischiata dal protagonista finisce per essere acusmatizzata e assorbita nel bilanciamento dei livelli sonori dall’intera scena audiovisiva. Un processo simile viene messo in atto da Tarantino. Vi è sempre un rapporto tra preda e predatore, senonché il predatore diventa una predatrice, anche in questo caso sotto mentite spoglie. Lo stesso taglio di inquadratura ancora quel fischio alle labbra del personaggio di Elle Driver; la preda – la Sposa – è immobilizzata a letto, pertanto, il movimento dei passi inquadrati è sempre quello della finta infermiera. Ciononostante, non manca la lunga soggettiva che nell’esplorare i corridoi dell’ospedale, circa dopo un minuto, si sgancia dallo sguardo della donna e finisce per posarsi sul corpo inerme della Sposa, segnando il passaggio dall’universo sonoro diegetico a quello extradiegetico. Nel gioco di rispecchiamenti tra le due occorrenze emergono tutte le qualità fluide del fischio su cui ci si è già soffermati: suono visualizzato vs. suono acusmatico; diegetico vs.

---

<sup>20</sup> Tale funzione può essere attribuita a unità melodiche ricorrenti associate a personaggi o situazioni specifiche, da cui deriva l’allusione al termine di ambito wagneriano *Leitmotiv*. Cfr. S. MICELI, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Milano - Lucca, Ricordi - LIM, 2009, pp. 666-670; R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 103-107.

<sup>21</sup> Sebbene il film non sia di facile accesso in Italia, la sequenza si trova su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=1JsaNjEMdA4>.

<sup>22</sup> Tipologia di inquadratura che rappresenta sullo schermo ciò che vede un personaggio.

extradiegetico; ma anche maschile *vs.* femminile. Il raffronto tra l'uso originale del fischio e quello di Tarantino mostra bene quanto a livello timbrico il fischio consenta l'intercambiabilità di genere del fischiatore e renda possibile sullo schermo la nuova vita audiovisiva delle musiche di Herrmann.

La prospettiva comparativa attivata dall'uso tarantiniano di un fischio preesistente potrà essere ulteriormente sviluppata dagli studenti come momento di verifica per questo modulo didattico, affidando loro il compito di ricercare, servendosi degli strumenti offerti dal web, altri usi successivi del tema composto da Herrmann. In particolare, si segnala il caso della suoneria del cellulare che richiama il tema di *Twisted nerve* – uso questa volta allosonico – nel film successivo del regista Tarantino *Grindhouse – A prova di morte* (2007).<sup>23</sup> Ancor più interessante potrà essere il riuso, sempre in una logica di secondo grado per il tramite di Tarantino, nell'episodio pilota della prima stagione della serie televisiva *American Horror Story* (2011), che impiega il brano per sonorizzare la visualizzazione delle fantasie perverse di uno dei protagonisti che ricostruisce insieme al suo psichiatra la pulsione a commettere una strage scolastica. Le strategie di costruzione audiovisiva sono simili: sfruttare quel brano fischiato per dare voce a un personaggio psicologicamente instabile – si ritorna al genere maschile – mentre percorre il corridoio scolastico, deciso a compiere un atto efferato come un omicidio di massa.

#### 6. *Fischi nel West Side*

Quest'ultima parte del percorso è destinata a un uditorio più specialistico e prevede l'approfondimento di un caso di studio: la prima trasposizione cinematografica di *West Side Story* diretta da Robert Wise e Jerome Robbins nel 1961, a partire dal fortunato *musical* composto da Leonard Bernstein su libretto di Arthur Laurents, parole di Stephen Sondheim e coreografie dello stesso Robbins (1957). A differenza degli altri esempi proposti, qui la presenza del fischio non è circoscrittibile a una sola sequenza, ma affiora in diversi punti della colonna sonora.<sup>24</sup> La visione di *West Side Story* consentirà di richiamare alcuni dati evidenti della trama, celebre riadattamento del *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare in chiave newyorkese e contemporanea, che vede fronteggiarsi i bianchi Jets e i portoricani Sharks, sullo sfondo della storia d'amore tra Tony e Maria, due giovani appartenenti, loro malgrado, ai gruppi etnici contrapposti. Oltre a offrire lo spunto per tracciare le linee di continuità e discontinuità tra la tragedia originale e *West Side Story*, la visione del film consente eventualmente di richiamare alcuni

---

<sup>23</sup> Per ulteriori approfondimenti mi permetto di rimandare a M. COSCI, *Il fischio di Kill Bill, e oltre*, «Fata Morgana», 47, 2022, pp. 237-244.

<sup>24</sup> Si suggerisce pertanto di invitare gli studenti e le studentesse a vedere integralmente il film prima di affrontare quest'ultimo modulo. La copia di riferimento utilizzata è *West Side Story*, DVD, Warner Home Video, 2020.

aspetti caratterizzanti del genere *musical*, nella sua alternanza di parti dialogate e parti musicali.<sup>25</sup>

Che il fischio costituisca uno degli elementi chiave di *West Side Story* lo mostra bene il *teaser* del recente *remake* diretto da Steven Spielberg nel 2021, basato su un frammento melodico fischiato, mutuato dalla celebre sequenza d'apertura del 1961.<sup>26</sup> Meno noto è che il fischio sia perlopiù una novità drammaturgica della versione cinematografica, non così significativamente presente nel *musical* originale. La partitura pubblicata da Boosey & Hawks, così come l'incisione realizzata in studio e diretta dallo stesso Bernstein per la Deutsche Grammophon nel 1985 non presentano alcun elemento fischiato. Non è da escludere che nelle messe in scena di Broadway che precedettero il film il fischio fosse un dettaglio sonoro utilizzato nelle sezioni dialogate. Tuttavia, tale dato non può essere confermato dalla cosiddetta registrazione originale,<sup>27</sup> che prevede, come da prassi, solo le parti musicali. La presenza del fischio può essere in parte ricavata dal testo di Laurents dato alle stampe e facilmente reperibile in traduzione italiana online.<sup>28</sup> A titolo di esempio, si estrapoleranno le seguenti didascalie sceniche, riconducibili a tre tipologie di fischi umani:

- il fischio come forma di comunicazione interna alla *gang* dei Jets (Atto I, 1): «(La vedetta manda un fischio, sopraggiungono i Jets, si scontrano con gli Sharks, scoppia una rissa. Riff cerca subito A-rab, come a cercare la protezione di un padre. La rissa viene interrotta dal fischio acuto di un poliziotto)»;
- il fischio come mezzo espressivo per riprendere spunti melodici interni al *musical* (Atto II, 5): «(Tony siede su uno scatolone, fischiando *Maria*, mentre Doc scende le scale, alcune banconote strette in mano)»;
- il fischio come mezzo espressivo per riprendere spunti melodici esterni al *musical* (Atto I, 6): «(Passa un secondo, poi Riff fa un cenno a Bernardo che a sua volta fa un cenno alla propria banda. Lentamente in fila, escono di scena. Mentre esce a testa alta, Bernardo prende a fischiare *My country 'tis of thee*. Gli si unisce la banda intera, concludendo fuori scena con un sardonico assolo jazz)».

---

<sup>25</sup> Cfr. *The Oxford Handbook of The American Musical*, ed. by M. Morris, R. Knapp, S. Wolf, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013; L. CERCHIARI, *Storia del musical. Teatro e cinema da Offenbach alla musica pop*, Milano, Bompiani, 2017.

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CbUM27qw6a8>.

<sup>27</sup> A. LAURENTS, L. BERNSTEIN, S. SONNHEIM, J. ROBBINS, *West Side Story*, Columbia Masterworks – OL 5230, 1957.

<sup>28</sup> Tra i tanti riferimenti *web* possibili, si segnala: [http://www.dicoseunpo.it/B\\_files/West\\_Side\\_Story.pdf](http://www.dicoseunpo.it/B_files/West_Side_Story.pdf).

Tra queste tre indicazioni, solo l'ultima viene utilizzata letteralmente anche nel film del 1961.<sup>29</sup> In linea con l'esempio sopra menzionato tratto da *Scarface*, anche in questo caso una melodia fischiata può riattivare tracce di significato a partire dal testo verbale a cui è associata in origine. L'indicazione è estrapolata dalla scena sesta del primo atto, durante l'incontro preliminare tra le due gang per definire le regole della rissa, che porterà alla morte di Riff e Bernardo. In questo caso il riferimento a *My country 'tis of thee* serve ad esprimere, per il tramite del fischio, il profondo sdegno che Bernardo e il gruppo degli Sharks provano per i Jets e il poliziotto Shrank, dopo essere stati cacciati dal locale con epiteti razzisti. La scelta del brano non è affatto casuale. Si tratta di una canzone patriottica americana, che mutua la melodia dall'inno inglese *God Save the King*, e celebra gli Stati Uniti d'America come terra di libertà e realizzazione. La realizzazione fischiata da parte di Bernardo e della sua gang palesa quindi i conflitti irrisolti della società multietnica americana di *West Side Story*, senza denunciarli esplicitamente a parole. Ancora una volta il fischio è il mezzo privilegiato per costruire un'identità complessa e far passare messaggi sottotraccia.

Della seconda didascalia, riferita a Tony che fischia la celebre melodia di *Maria*, non troviamo traccia nel film. A un'analisi più attenta, tuttavia, è possibile rintracciare una sorta di eco musicale di questa indicazione scenica nel profilo melodico scelto per il fischio di comunicazione usato dai Jets. Nella colonna sonora del film, esso acquista una particolare fisionomia intervallare degna di nota. Emblematica a tal proposito è la sequenza d'apertura del film, che presenta alcune riprese aeree dei grattacieli di New York.<sup>30</sup> Il paesaggio sonoro presenta i rumori del traffico e, per l'appunto, una serie di fischi che sembrano risuonare da diversi punti della città. La sequenza potrà essere proposta due volte. Come primo dato si inviterà a prestare attenzione al profilo melodico intonato più volte ad ottave differenti. Dal punto di vista intervallare i fischi propongono tutti lo stesso gesto musicale mutuato dal preludio iniziale composto da Bernstein (bb. 42-43), che potrà essere proposto come ascolto preliminare (Es. mus. 1).



ESEMPIO MUSICALE 1 – L. BERNSTEIN, *West Side Story*, Atto I, Preludio, bb. 42-43.

Nella partitura originale il motivo è affidato ai tromboni ed è sincronizzato con l'ingresso sul palcoscenico di Bernardo. Il film segue fedelmente questa indicazione, ma cede al fischio il compito di introdurre nella trama audiovisiva tale

<sup>29</sup> [01:14:10-01:14:21].

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O-S7Sizq0vc>.

elemento, che ruota attorno alla quarta eccedente, meglio conosciuta come tritono.

L'importanza di tale intervallo nella storia della musica sarà molto probabilmente già conosciuta dagli studenti, in quanto oggetto di lezioni precedenti. Ad ogni modo, potrà essere utile richiamare il suo portato simbolico legato, in epoca medioevale, alla difficoltà nell'intonazione e all'alto grado di dissonanza, tanto da essere chiamato *diabolus in musica*. Come ebbe modo di puntualizzare lo stesso Bernstein in una lettera a una studentessa olandese che gli chiedeva delucidazioni sul suo lavoro, in *West Side Story* è possibile rintracciare «a sort of leitmotif» nell'intervallo di tritono che risolve sulla quinta giusta, o preceduto da una quarta giusta. Queste concatenazioni sono presenti nel Preludio, ma anche in *Maria* o nell'altrettanto celebre *Cool*, uno dei brani più virtuosistici del musical a livello compositivo, che si conclude con una grande fuga.<sup>31</sup> Nel film del 1961 si sceglie quindi come segnale di comunicazione tra i Jets una delle cellule più pregnanti della partitura di Bernstein, già foriera dei conflitti tra le due gang e dell'amore impossibile tra Tony e Maria. In questo senso il gesto musicale fischiato d'apertura è in qualche modo connesso anche all'indicazione scenica di Laurents che vedeva Tony fischiare *Maria*, poco prima di ricevere la notizia della (finta) morte di Maria.

Dopo aver illustrato la struttura intervallare del fischio, si potrà riproporre la sequenza, prestando attenzione alle modalità di presentazione audiovisiva. Il fischio occupa una posizione ambigua dal punto di vista spaziale, come già sottolineato in precedenza, proprio in virtù del suo carattere acusmatico. Il/la docente potrà richiamare i quattro poteri magici caratteristici degli *acousmétres* precedentemente illustrati, spingendo gli studenti a riflettere anche sulle modalità attraverso cui la colonna sonora fischiata mette in scena, in particolare, l'ubiquità. A tal proposito sarà utile audio-vedere la sequenza con un impianto stereo o invitare all'ascolto tramite auricolari personali. *West Side Story* è infatti un film che sfrutta le nuove possibilità di diffusione del suono su più canali attraverso il sistema Todd-AO, che consentiva di avere un sistema a sei canali magnetici, cinque frontali e uno *surround* – una sorta di impianto Dolby 5.1 *ante litteram* – che rompeva il principio di monodirezionalità dei suoni provenienti da dietro allo schermo, a lungo invalsi nelle sale cinematografiche.<sup>32</sup> L'insegnante stimolerà quindi l'uditorio a percepire la spazializzazione del fischio ottenuto grazie alla resa stereofonica e ricondurla alle possibilità espressive caratteristiche dei suoni

---

<sup>31</sup> Washington D.C., Library of Congress, Box 83, Folder 32, Lettera datata 3 febbraio 1969. Per analisi più approfondite della partitura di Bernstein si veda M. GIRARDI, «*There's a place for us*»: *Giulietta e Romeo nel West-Side*, in *Shakespeare all'opera: riscritture e allestimenti di «Romeo e Giulietta»*, a cura di M.I. Biggi e M. Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 187-199; H. SMITH, *There's a Place For Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein*, New York, Routledge, 2016, pp. 139-170.

<sup>32</sup> Cfr. V. SBRAVATTI, *La cognizione dello spazio sonoro filmico. Un approccio neurofilmologico*, Roma, Bulzoni, 2019, pp. 32-40.



acusmatici. L'impossibilità di visualizzare le fonti emettitrici di quei fischi, impossibilità mantenuta per quasi tutta la durata del film ad eccezione di una sua deacusmatizzazione poco prima dell'epilogo tragico, fa sì che quel fischio non racchiuda in fondo l'identità di una sola gang, ma diventi espressione generale dei conflitti di *West Side Story*. Così come la musica di Bernstein dissemina il tritono in più punti della partitura per sottolineare le tensioni costanti e irrisolte del West Side, la versione cinematografica, mediante il fischio, lo sfrutta in chiave prolettica per anticiparne il potenziale simbolico. Non a caso, la fortuna di questo espediente, posizionato in una zona fluida del paesaggio sonoro tra il dominio vocale, musicale e rumoristico, è spesso oggi sfruttata anche nelle aperture delle rappresentazioni teatrali di *West Side Story*, anche se non prevista dalla partitura di Bernstein.

Attraverso un dispositivo sonoro apparentemente elementare, questo percorso didattico ha inteso quindi stimolare gli studenti e le studentesse ad apprezzare criticamente i prodotti audiovisivi che hanno invaso ormai il nostro quotidiano. Ascoltare i fischi all'interno del paesaggio sonoro cinematografico ha consentito di riconoscere e interpretare precise scelte creative e mostrare quanto ogni elemento possa essere pienamente integrato all'interno dell'universo narrativo di un film.

*marco.cosci@unipv.it*