

FRANCESCO FINOCCHIARO
Bologna

THE NEW WORLD: MUSICA E NARRATIVITÀ NEL CINEMA DI TERRENCE MALICK

1. *Argomento e obiettivi* – *The New World* (USA, 2005) è il titolo del quarto lungometraggio del regista americano Terrence Malick. Il film narra la leggendaria storia d'amore fra la principessa Pocahontas (Q'orianka Kilcher), della tribù dei Powathan, e il soldato ed esploratore inglese John Smith (Colin Farrell), sullo sfondo delle vicende della fondazione di uno dei primi insediamenti europei sul Nuovo Continente all'inizio del secolo XVII.

L'argomento specifico del percorso didattico che qui si propone, rivolto a una classe seconda o terza della Scuola secondaria di primo grado,¹ consiste nell'analisi di alcune sequenze filmiche accomunate dall'impiego del tema del secondo movimento (*Adagio*) del Concerto per pianoforte e orchestra K 488 di Wolfgang Amadé Mozart. Il percorso didattico si basa su un'attività di analisi audiovisiva, volta a favorire l'apprendimento di categorie, concetti e strumenti che possano arricchire le strategie di lettura di una tipologia di testo – il testo sincretico cinematografico – che tiene un posto di spicco nella produzione e nel consumo musicale contemporanei. L'opera di Malick, oltre che costituire un raffinato esempio d'impiego della musica nel film, ha anche il merito di affrontare un tema di grande significato storico, l'incontro tra Nuovo e Vecchio Mondo, particolarmente adatto a promuovere una riflessione sulla diversità culturale e sul dialogo interetnico.

Obiettivi generali

- Lo studente sa applicare all'ascolto di brani musicali e multimediali adeguate strategie analitiche, al fine di pervenire alla comprensione delle loro strutture sintattico-formali e delle loro funzioni;
- sa far uso di adeguate strategie nel processo di costruzione del senso, attraverso eventuali riferimenti di ordine semantico-simbolico, motivando tali associazioni in relazione agli aspetti strutturali, stilistici e contestuali delle opere d'arte analizzate;
- sa integrare le proprie esperienze musicali con le altre modalità espressive, con particolare riferimento all'area delle arti visive e performative.

¹ L'attività didattica qui descritta è stata sperimentata sul campo nell'anno scolastico 2007/2008 dalla professoressa Anna Ficarella, nella Scuola Media Statale "Vigna Pia" di Roma, con gli alunni di una classe seconda.

Obiettivi specifici

- In un testo filmico, sa distinguere l'uso di musiche *diegetiche* ed *extradiegetiche*;
- in un testo filmico, sa individuare e riconoscere le funzioni *identificativa*, *narrativa congiuntiva* e *di commento* della colonna sonora in rapporto alle immagini;²
- nelle sequenze filmiche proposte, sa mettere in relazione aspetti formali e contenutistici della narrazione.

2. *Orientamento* – In *The New World* s'intrecciano due storie. Da una parte vi è la storia sentimentale di Pocahontas e John Smith, che vede dapprima il loro incontro nella foresta, poi l'innamoramento durante il soggiorno di Smith tra i Powathan, quindi l'addio dell'esploratore, infine il nuovo incontro, molti anni più tardi, nel Vecchio Continente. Sullo sfondo, si narrano le vicende storiche della fondazione della colonia inglese di Jamestown (1607) e della guerra dei coloni contro la Confederazione Powathan, scoppiata nel 1609 e protrattasi fino alla definitiva sconfitta della Confederazione nel 1644.

I due personaggi principali di *The New World* condividono con i ruoli protagonisti degli altri film di Malick un fondo di disperazione e di solitudine. Il regista guarda a loro con partecipazione: fugaci e morbide, le inquadrature, effettuate con l'uso esclusivo della camera a mano, sembrano accarezzarli; le voci interne, espressione di pensieri e ricordi soggettivi, vengono preferite ai dialoghi diretti, per il loro registro etereo e la vocazione intimista; continue ellissi risolvono il dramma umano in un più vasto orizzonte narrativo. Il nucleo tematico dell'opera del regista statunitense sta anzitutto in un'intensa riflessione sulla natura: è stato scritto che *The New World* non è «solo un canto dedicato alla Terra ma un canto della Terra stessa».³ Gli scenari naturali incontaminati del Nuovo Continente, ripresi con scelta iperrealistica in assoluta assenza di luce artificiale, si presentano come autentici “protagonisti” di una fotografia e di una scenografia che contendono all'intreccio narrativo la preminenza fra gli elementi costitutivi del testo filmico.

Il film ha la struttura di un grande affresco sinfonico: partizioni principali, snodi della forma, punti di articolazione sintattica sono resi da accurate scelte della colonna audio, come l'uso sapiente dei suoni *diegetici* o *in* (ovvero appartenenti alla narrazione stessa) o l'impiego strutturale dei temi musicali *extradiegetici*

² Per i riferimenti teorici cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 181-218: 218, e C. CANO, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese, 2002, pp. 135-192, in particolare pp. 155 sgg. per gli schemi funzionali.

³ E. BURDEAU, *Toucher terre. "Le Nouveau Monde" de Terrence Malick*, «Cahiers du Cinema», n. 610, marzo 2006, p. 27 sg.; traduzione italiana di chi scrive.

o *off* (ovvero esterni alla simulata realtà della narrazione), organizzati in vere e proprie catene di ‘motivi identificanti’.⁴

La colonna sonora è affidata in parte alle musiche originali di James Horner, che si fondono con un paesaggio sonoro fatto di lunghi silenzi e pervaso da tenui suoni della natura. Le musiche di Horner alternano ampi gesti evocativi, nella tradizione delle grandi pagine romantiche naturalistico-descrittive, a veri e propri brani “d’atmosfera”, in cui temi musicali d’impronta minimalista fanno da contrappunto al suono dell’acqua, al brusio della foresta, al canto degli uccelli. Nel film si fa poi ampio ricorso a musiche preesistenti, tratte dal repertorio della musica d’arte. Memorabile, in apertura e in chiusura del film, l’impiego del Preludio dell’*Oro del Reno* di Richard Wagner. Di questa maestosa pagina dal carattere ampiamente ridondante, Malick sfrutta appieno la carica suggestiva, ancorandola a una sorta di epifania della natura selvaggia e incontaminata del continente americano.

Con questo sfondo sonoro saturo e indefinito contrasta con la nitida plasticità del tema mozartiano; per esito di una scelta registica invero raffinata, viene lasciato allo struggente tema dell’*Adagio* del concerto K 488 il commento della storia d’amore tra i due protagonisti, raccontata nella pressoché totale assenza di dialoghi. Le sequenze che ne vedono l’impiego formano infatti una sorta di storia nella storia, come un filo particolare isolato nel tessuto variegato della vicenda complessiva.

All’interno di questo grande arco narrativo, scandito dalle studiate ricorrenze del tema mozartiano, si disegnano altri archi minori, che assumono di volta in volta significati più circoscritti. Accade di frequente che un intervento musicale extradiegetico o la voce interna di un personaggio delineino ampi capitoli narrativi che riassorbono in unità i continui salti nello spazio e nel tempo prodotti dal montaggio. Il risultato è quello di ricreare nella dimensione sonora un elemento unificante: la banda audio viene ad assumere infatti una *funzione narrativa di congiunzione*, là dove stabilisce continuità tra le fratture di un montaggio spiccatamente ellittico e discontinuo, che volutamente indugia sulla descrizione scenica a scapito della linearità narrativa. Simili procedimenti sfruttano le potenzialità discorsive della musica, un’arte che, coniugando lo sviluppo tem-

⁴ Preferiamo tale locuzione all’uso banalizzante – invalso nella letteratura secondaria sulla musica cinematografica – del concetto wagneriano di *Leitmotiv*; tale termine designa infatti una tecnica compositiva assai più complessa, che implica di necessità la continua elaborazione del materiale tematico. Nel nostro caso siamo invece in presenza di temi che svolgono (ed esauriscono) la loro funzione col mero ritorno dello stesso materiale, inalterato, in corrispondenza con un preciso elemento della narrazione. Cfr. in proposito L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263: 225. Il *Piccolo glossario* è disponibile anche on-line alla pagina web <http://www.muspe.unibo.it/home/corso/corsi/drammaturgia-musicale/piccolo-glossario-di-drammaturgia-musicale>.

porale a un elevato grado di astrazione semantica, esercita una sottile ma poderosa forza coesiva e in tal modo concorre in maniera decisiva a strutturare la narrazione filmica: come appunto avviene, in termini esemplari, in questo film.

3. *Attività: analisi formale* – Previa visione integrale del film,⁵ l'insegnante entra nel dettaglio dell'analisi della prima sequenza [*Primo contatto*, da 11:30 a 13:15]. Essa permette di evidenziare due elementi che contraddistinguono il linguaggio di Malick: in primo luogo, l'uso ridondante di suoni diegetici della natura che suggeriscono, grazie al riverbero e all'elevato missaggio,⁶ una vastissima estensione ambientale, evocando spazi smisurati; in secondo luogo, un procedere della narrazione per continue ellissi spazio-temporali, che trovano un elemento di congiunzione nell'impiego extradiegetico del tema dell'*Adagio* mozartiano (batt. 1-25). La prima sequenza stabilisce inoltre, grazie al *montaggio alternato*,⁷ il raccordo tra le due situazioni narrative più importanti: il primo contatto tra coloni e nativi, da una parte, e l'incontro tra i due protagonisti, dall'altra.

Nella seconda sequenza [*Persone gentili*, da 28:08 a 32:03] si colloca l'uso più esteso del brano mozartiano nell'intero film. Dell'*Adagio* – una 'siciliana' in $\frac{6}{8}$ e in modo minore, la quintessenza del patetismo languido – il regista estrapola gli episodi esterni A (batt. 1-34) e A¹ (batt. 51-75), impiantati nell'oscura tonalità di Fa \sharp minore, omettendo il luminoso episodio centrale (batt. 35-50) in La maggiore e la coda (batt. 76-97), fatta eccezione per le ultime due battute di cadenza (batt. 98-99). Domina il tema del pianoforte (batt. 1-12), lento e cantabile, il cui tono sospirato e sentimentale assume quasi una sfumatura drammatica allorché, dopo la prima apparizione solistica, violini primi e fiati lo riprendono, ora più forte (batt. 12-20), mentre i violini secondi fanno da sostegno con un tenue tappeto sonoro e il fagotto tesse un mesto controcanto.

Intanto, il montaggio ha già ribadito il raccordo tra storia particolare (l'innamoramento di Pocahontas e Smith) e generale (l'incontro con il Nuovo Mondo); il riconoscimento del tema già udito nella sequenza precedente permette di attribuire a quest'ultimo una *funzione identificativa*, in quanto esso ricorre sempre in corrispondenza con le sequenze incentrate sulla vicenda amorosa dei protagonisti e ne scandisce la parabola lungo la narrazione filmica. È importan-

⁵ Del lungometraggio esistono due versioni: sulla versione originale (durata 144') Malick operò infatti alcuni tagli. I minutaggi qui indicati si riferiscono alla versione definitiva (durata 129'), citata in calce alla bibliografia.

⁶ Il termine indica l'operazione consistente nella registrazione simultanea e nella modulazione di volume dei segnali della banda audio in un film, quali il parlato, i rumori, la musica.

⁷ Con la locuzione 'montaggio alternato' s'intende la disposizione in successione di inquadrature relative a due o più eventi che si svolgono simultaneamente in luoghi diversi (di solito, sono destinati a convergere in un punto successivo della narrazione).

te rilevare però come alla funzione identificativa sia associata anche una *funzione di commento*, là dove, per un principio di *sincretismo*,⁸ il brano mozartiano viene a costituire un valore aggiunto che arricchisce il senso delle immagini. Per questo particolare uso della colonna sonora è il caso di parlare di musica *anempatica*: una musica che non partecipa, in altre parole, dell'emozione della scena, ma si colloca su di un registro emotivo opposto. Un'anomalia tanto sottile nel codice audiovisivo, basato non di rado su corrispondenze piuttosto stereotipate, non mancherà di destare stupore nella classe e favorirà la produzione di inferenze circa i significati meno evidenti, che la scena non enuncia apertamente ma dà a intendere. Della storia sentimentale, vero e proprio viaggio nel tempo dei due personaggi, il tema dell'*Adagio* sembra infatti voler anticipare allo spettatore l'approdo: la sua dolente atmosfera, sempre in stridente contrasto (secondo la figura retorica dell'*antifrasa*) con la gioia intima dei due personaggi, proietta un'ombra sul prosieguo della vicenda. Ma alla storia d'amore il regista aggiunge, su di un altro piano, una nota che ha il carattere della meditazione storica. Come detto, il tema mozartiano ricorre parallelamente a commento del primo incontro pacifico fra i nativi e i coloni; ma la combinazione antifrastica tra mestizia del tono sentimentale nella musica e letizia della sequenza filmica assume una funzione prolettica, anticipa cioè – per ora su un piano di assoluta indeterminatezza – eventi successivi della narrazione: la discordanza tra ciò che si vede e ciò che si sente insinua infatti nello spettatore un sottile, sinistro presagio del male che, a loro insaputa, incombe sui protagonisti e sui due gruppi etnici, lo scivolamento inesorabile verso lo scontro tra le due fazioni e, infine, il genocidio.

Il deteriorarsi del legame sentimentale tra i protagonisti assume concretezza in occasione della terza apparizione del brano [*Io ti appartengo*”, da 1:16:15 a 1:18:20]. Qui l'insegnante, dopo aver ribadito l'uso del tema mozartiano (batt. 1-20) con funzione di identificazione, può sottolineare la crescita, rispetto alle sequenze precedenti, della presenza dei dialoghi, nonché l'uso congiunto della musica extradiegetica e della voce interna della protagonista con funzione narrativa di congiunzione.

La vicenda sentimentale si tinge, infine, di un tono melanconico quando il tema ritorna un'ultima volta (batt. 1-30) nella quarta ed ultima sequenza [*Era un sogno?*, da 1:56:40 a 2:00:15] a far da commento al ricongiungimento dei due personaggi sul Vecchio Continente, dopo che il sentimento che li univa è però ormai svanito, e di esso, come delle Indie, non resta che l'amaro rimpianto. L'ultima ripresa del brano nel silenzio surreale della natura addomesticata e antropizzata di un giardino all'italiana – un silenzio rotto solo da una verbosità

⁸ Cfr. M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* (1990), Torino, Lindau, 2001 (prima ed. 1997), p. 65: «La sincretismo (parola che formiamo combinando 'sincronismo' e 'sintesi') è la saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un fenomeno sonoro e un fenomeno visivo puntuale quando questi accadono contemporaneamente».

ormai tanto invadente quanto sterile – assume una *funzione mnestica*: innesca, cioè, un processo a ritroso che riporta alla mente dello spettatore le situazioni precedenti e i sentimenti che ad esse si accompagnavano.

4. *Verifica* – Al termine della fase di analisi, gli alunni dovranno essere in grado di riconoscere le medesime funzioni della colonna sonora anche in altri testi filmici. La visione di alcune sequenze dal film *Barry Lyndon* (regia di Stanley Kubrick, USA, 1975) fungerà da verifica delle competenze di analisi formale fin qui apprese e fornirà ad un tempo l'occasione per aprire una prospettiva intertestuale.

L'insegnante propone la visione di tre sequenze, qui di seguito indicate:

1. *Lo stile e il titolo di Barry Lyndon* [da 1:40:15 a 1:43:12];
2. *La malinconia di Lady Lyndon* [da 1:44:40 a 1:48:42];
3. *L'alta società gli volta le spalle* [da 2:10:35 a 2:14:20].

Chiede quindi alla classe di redigere uno schema che preveda, per ciascuna di esse, la specificazione delle funzioni della colonna sonora, accompagnata da un commento esplicativo. Sono da considerarsi indicativi del raggiungimento della soglia di padronanza la distinzione fra suoni diegetici ed extradiegetici e il riconoscimento delle funzioni narrativo-congiuntiva e identificativa.

È auspicabile altresì che gli alunni, in una prova semistrutturata, stabiliscano un parallelo tra le modalità d'impiego della musica in *The New World* e *Barry Lyndon* e sappiano darne conto in maniera appropriata. Nella scelta di Malick di commentare in registro antifrastico l'amore di Pocahontas e John Smith sarà possibile cogliere infatti la lezione di Kubrick: in *Barry Lyndon*, questi fa un uso per molti versi simile dell'*Adagio* dal Concerto in Mi minore per violoncello di Antonio Vivaldi; la collisione tra il contenuto sentimentale del tema musicale e il registro emotivo suggerito dalle immagini individua sì l'amore di Redmond Barry e Lady Lyndon ma nel contempo ne preconizza, sotto sotto, l'esito tragico.

Filmografia

1975 *Barry Lyndon*

regia, sceneggiatura, produzione: Stanley Kubrick; *basato su un racconto di* William Makepeace Thackeray; *fotografia*: John Alcott; *interpreti*: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Kruger, Diana Koerner, Leon Vitali; *distribuzione*: Warner Bros; *colore*; *durata* 178 minuti.

2005 *The New World*

regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio: Terrence Malick; *fotografia:* Emmanuel Lubezki; *musiche originali:* James Horner; *interpreti:* Colin Farrell, Q'orianka Kilcher, Christopher Plummer, Christian Bale, August Schellenberg, Wes Studi; *produzione:* New Line Cinema; *distribuzione:* Eagle Pictures; *colore;* *durata:* 129 minuti.

Bibliografia

E. BURDEAU, *Toucher terre. "Le Nouveau Monde" de Terrence Malick*, «Cahiers du Cinema», n. 610, marzo 2006, pp. 27-28.

C. CANO, *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese, 2002.

M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.

A. HUTCHINGS, *A Companion to Mozart's Piano Concertos*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1989, pp. 151-161.

Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010.

J. IRVING, *Mozart's Piano Concertos*, Aldershot, Ashgate, 2003, pp. 231-234.

R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

S. P. KEEFE, *Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*, Woodbridge, The Boydell, 2001, in particolare pp. 161-164.

S. P. KEEFE, *The Concertos in Aesthetic and Stylistic Context*, in *The Cambridge Companion to Mozart*, a cura di S. P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 78-91.

J. KERMAN, *I concerti per pianoforte di Mozart e il loro pubblico*, «Il Saggiatore musicale», I, 1994, pp. 149-164.

G. P. MINARDI, *I concerti per pianoforte e orchestra di Mozart*, Pordenone, Studio Tesi, 1990, pp. 111-116.

Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation, a cura di N. Zaslav, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.