

Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema, a cura di Daniel Goldmark, Lawrence Kramer e Richard Leppert, Berkeley, University of California Press, 2007, VIII-324 pp.

Beyond the Soundtrack presenta sedici saggi di autori diversi sulla musica per film, svolti in un convegno tenuto all'Università del Minnesota nel 2004. Nella prefazione al volume, i curatori asseverano la tesi, oggi largamente condivisa, secondo cui in passato la musica sarebbe stata erroneamente considerata un elemento subordinato nel testo filmico: gli studi sulla musica per film occupano invero una posizione marginale nel campo, molto più vasto, degli studi filologici sull'immagine, la narratività, la storia del cinema. In questo quadro teorico e storiografico, lo slogan "Beyond the Soundtrack" vuol essere molto più d'un titolo: è il manifesto di un cambiamento concettuale riassumibile nella decisione di riconsiderare l'importanza della musica *nel* film, per guardare a quest'ultimo come a un *medium* musicale, oltre che visivo.

Il cambio di paradigma apre la strada a nuovi interrogativi e a questioni del tutto inedite. Prese le distanze dall'idea, ormai superata, che la musica per film abbia natura meramente funzionale, occorre ora chiedersi non tanto come concettualizzare l'uso della musica nel film, ma piuttosto come il film concettualizza la musica: come il cinema la immagina, come la rappresenta in quanto fenomeno artistico e socioculturale, in che modo se ne vale quale componente integrante del mondo fittizio della narrazione. Tali interrogativi guardano alla musica per film non come a un espediente "atmosferico", ma «come a un agente, una forza, un oggetto impegnato a stabilire relazioni via via più ampie con l'immagine, la narrazione, il contesto», scrivono i curatori in apertura (p. 3; tutti i passi citati sono stati tradotti in italiano dal recensore).

Andare *beyond the soundtrack* significa dunque guardare alla musica non come al complemento di una rappresentazione cinematografica prioritariamente visiva – quasi essa fosse una mera coloritura, un'enfatizzazione o tuttalpiù il "doppio" di un contenuto cinematografico dato, conseguito attraverso l'immagine e la narrazione – ma vuol dire assumere la musica stessa quale oggetto della rappresentazione filmica. In quanto tale «la musica perde d'un colpo la trasparenza e la semplicità che le imporrebbe il ruolo di mera enfatizzazione» (p. 6), e diviene *ipso facto* opaca, densa, al punto da imporre allo spettatore-modello – l'equivalente filmico del 'lettore-modello' teorizzato da Umberto Eco – un complesso atto interpretativo che prenda in considerazione il modo in cui la musica incide sui significati della narrazione cinematografica, come partecipa alla strutturazione narrativa, come si autorappresenta quale parte costituente del mondo fittizio della narrazione (p. 6 sg.).

Ma con ciò è il contenuto filmico nel suo insieme a guadagnare in opacità e densità, in quanto, anziché scaturire da una relazione gerarchica, esso si dischiude dall'interazione di tre componenti paritetiche: narrazione, immagine in movimento, musica. L'esperienza filmica – per dirla con un'immagine cara a

Ejzenštein – consiste dunque in una «polifonia intertestuale» (p. 6) e chiede di essere ascoltata e analizzata in tutte le sue voci.

L'intento programmatico dichiarato dai curatori è declinato in vario modo dai saggi che compongono la miscellanea, i quali si caratterizzano per una certa eterogeneità in quanto a peso teorico e modalità di approccio.

The Boy on the Train, or Bad Symphonies and Good Movies: The Revealing Error of the "Symphonic Score" (pp. 13-26) di Peter Franklin, noto studioso di Gustav Mahler, affronta il tema della recezione della musica sinfonica ottocentesca nel cinema di Hollywood: non tuttavia dal ben noto versante delle sopravvivenze sinfoniche tardoromantiche nella musica per film di scuola hollywoodiana, bensì da una prospettiva inconsueta, che vede la musica sinfonica tardoromantica come «una delle fonti storiche primarie delle tecniche narrative cinematografiche» (p. 13). Il film hollywoodiano è per Franklin il «luogo in cui si compie il destino» della tradizione sinfonica europea (*ibid.*).

Le musiche per i film di Hollywood sono, per un verso, prodotti di consumo di gusto post-wagneriano, che sul piano della *poiesi* ben poco hanno a che vedere con una partitura organica e strutturata alla maniera del classicismo viennese: gl'inevitabili procedimenti di taglia e incolla, l'abbondanza di ripetizioni, i temi "d'atmosfera" le assimilano semmai a quelle creazioni di Čajkovskij, Rachmaninov, Gershwin che Theodor W. Adorno non esitava a definire "brutte" sinfonie, le cui strutture «si avvicinano al pot-pourri» (cfr. la sua *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 203). Sul piano *estesico*, tuttavia, anch'esse concorrono a definire, secondo Franklin, un'«esperienza sinfonica» (p. 18) che perpetua l'attitudine, tipica del pubblico delle sale da concerto ottocentesche, a un tipo di ascolto fatto di abbandono soggettivo e ardite associazioni extramusicali. Tale attitudine a visualizzare in termini narrativi – alla fin fine protocinematografici – la forma sinfonica, a descriverla in termini letterari, può far parlare di «una congruenza, o almeno una complementarità – storica e socioculturale – tra i mondi della musica sinfonica ottocentesca e del cinema hollywoodiano» (p. 19): nel modo in cui compositori come Max Steiner o Erich Wolfgang Korngold recepiscono i modelli tematici ottocenteschi, nel modo in cui ne adottano il profilo e il timbro in associazione a personaggi o elementi della narrazione filmica – si pensi al tono eroico-celebrativo del "tema di Tara" in *Via col vento* di Victor Fleming (1939), oppure all'antitesi tra il tema "maschile" di Gypo Nolan e quello "femminile" di Katie nel *Traditore* di John Ford (1935), quasi ci trovassimo in una Sonata di Beethoven analizzata da Adolf Bernhard Marx – vi è non solo la sopravvivenza di un idioma musicale, ma soprattutto il consapevole rimando a un potenziale contenuto narrativo, di cui servirsi ora quale modello per strutturare la narrazione cinematografica.

Di notevole rilevanza storica è la disamina proposta da Rick Altman in *Early Film Themes: Roxy, Adorno, and the Problem of Cultural Capital* (pp. 205-224). L'autore lamenta un errore diffuso negli studi sulla musica cinematografica nell'era del "muto", colpevoli a suo dire di trattare la prassi, durata oltre due

decenni, dell'accompagnamento musicale dal vivo come fosse una pratica singola e indistinta: «I critici hanno trattato sistematicamente l'accompagnamento per il cinema muto come se esso non avesse una storia» (p. 205). Indagini accurate sui programmi musicali e i fogli di suggerimento rivelano infatti che intorno al 1915 negli Stati Uniti si produsse un mutamento sostanziale nello stile degli accompagnamenti: si passò dalla struttura a episodi, che concatenava brani musicali folklorici e *hits* di successo sintonizzati con l'immagine nulla più che nell'andamento agogico e ritmico, alla compilazione (a mo' di *collage*) di temi musicali preesistenti, associati agli elementi della narrazione e destinati ad essere ripetuti più volte nel corso del medesimo film.

Per Altman, se si è passati dallo stile “a episodi” allo stile d'accompagnamento “per temi”, lo si deve all'azione di uno dei pionieri della musica per film americana, Samuel Lionel Rothapfel, meglio conosciuto col soprannome di “Roxy”, direttore musicale dello Strand Theater e del Rialto a Broadway. Rothapfel fu tra i primi a sperimentare un accompagnamento musicale basato sull'associazione di un ridotto gruppo di temi musicali con le immagini e a realizzare tali accompagnamenti con un organico orchestrale in piena regola. Dalla fine del secondo decennio, la selezione e la compilazione in forma di *collage* di un certo numero di temi preesistenti in associazione con specifiche situazioni diegetiche o con i caratteri dei personaggi dominanti divennero prassi abituale per tutti i direttori musicali di sala. Rothapfel e i suoi seguaci rivendicarono per questo stile d'accompagnamento la discendenza dalla tecnica wagneriana del *Leitmotiv*, ingenerando con ciò una confusione che persiste tuttora. L'accompagnamento “per temi” – spiega Altman – procede per continue ed estenuanti ripetizioni di blocchi tematici regolari, con minime sfumature nel timbro, nella dinamica, nell'agogica (p. 215). Grazie alle frequenti ripetizioni, esso garantisce un'uniformità di scrittura impensabile nell'accompagnamento “a episodi”: non conosce tuttavia l'elaborazione tematica, nulla sa della “melodia infinita”, né delle capillari variazioni che permeano il wagneriano tessuto di motivi.

Tra gli altri interventi, spicca per acume critico il saggio di Michel Chion, *Mute Music: Polanski's "The Pianist" and Campion's "The Piano"* (pp. 86-96), che propone una raffinata analisi della sequenza finale nel film *Il pianista* di Roman Polanski (2002) quale esempio di ciò che lo studioso francese definisce ‘effetto *mise en abyme*’ («the gulf-effect», p. 93); con tale espressione questi intende l'effetto straniante di scollamento e reciproca impermeabilità e indifferenza tra ciò che, nel film, “si dice” (*the said*) come linguaggio verbalizzato (dialoghi, voci interne, voci narranti, intertitoli) e ciò che “si mostra” (*the shown*) nella doppia banda, visiva (una particolare inquadratura, un'ombra, un movimento di camera) e sonora (un respiro, un suono, una musica). Nella sequenza che Chion analizza, l'incolmabile distanza fra le due componenti – l'interrogatorio del pianista ebreo Szpilman da parte di un ufficiale nazista (*the said*) precede e segue, «annichilendola» (p. 91), l'esecuzione della Ballata in Sol minore di Chopin (*the*

shown) – è per Chion il simbolo di una comunicazione impossibile. Ma suggerisce nel contempo una verità ancor più terrificante: pure dinanzi all'orrore dell'Olocausto, la musica rimane intatta, non reca su di sé alcuna traccia o cicatrice; essa «rimane inviolata dalla storia, dagli eventi, dall'orrore» (*ibid.*).

Tra i contributi a carattere teorico segnaliamo gli scritti di Robynn J. Stilwell sui casi di ambiguità tra diegetico ed extradiegetico (pp. 184-202, con esempi, tra gli altri, tratti da *Il silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme e *Insider* di Michael Mann); di Claudia Gorbman sugli impieghi della musica d'arte nel cinema di Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard e Tsai Ming-liang (pp. 149-162); di Krin Gabbard sull'ambigua relazione tra jazz e musica da film, con particolare riferimento alle musiche di Miles Davis per *Ascensore per il patibolo* di Louis Malle e *Il talento di Mr. Ripley* di Anthony Minghella (pp. 260-276). Sono dedicati all'analisi di singoli film o all'opera di singoli compositori i contributi di Nicholas Cook su *Eroica* di Cellan Jones (pp. 27-47); di Susan McClary sulle colonne sonore di stile minimalistico (pp. 48-65); di Lawrence Kramer ancora sul *Pianista* (pp. 66-85); di Mitchell Morris sulle musiche di Philip Glass per *Koyaanisqatsi* di Godfrey Reggio (pp. 120-135); di Richard Dyer sullo stile compositivo di Nino Rota (pp. 246-259; con riferimenti in particolare alla saga del *Padrino* di Francis Ford Coppola e a *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti).

Doveroso rilevare un paio di clamorose sviste. A p. 153, Gorbman attribuisce erroneamente ad Aram Khačaturjan il noto valzer dalla *Suite per orchestra di varietà* di Dmitrij Šostakovič, usato da Stanley Kubrick in apertura e chiusura di *Eyes Wide Shut* (1999). A p. 247, a proposito delle musiche di *Senso* (1954), Dyer allude a uno scambio di opinioni che sarebbe avvenuto tra Nino Rota e il regista, tale “Luciano Visconti”.

FRANCESCO FINOCCHIARO
Bologna