

P. Alessandro Polito  
WAGNER, VERDI E IL CINEMA

IL LIBRO. Che cosa hanno in comune il teatro di Verdi e la trilogia di *Matrix*? Siete in grado di “leggere” una colonna sonora? Se vi dicessero che il cinema muto non è mai esistito come rispondereste? Sapreste scovare le relazioni tra certe poesie di Pasolini e la *Meglio Gioventù* di Marco Tullio Giordana? E se aggiungessimo che in queste pagine troverete l’unico esame puntuale delle colonne sonore dei film di Luchino Visconti?

Con questo agile volumetto, l’autore mette a vostra disposizione tutto quello che avreste sempre voluto sapere sul rapporto tra musica e film... ma non avete mai osato chiedere!

L'AUTORE. P. Alessandro Polito collabora come critico musicale con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo. È diplomato in *Composizione, Pianoforte* e in *Musica corale e Direzione di coro*. Si è perfezionato con Salvatore Sciarrino e poi con Azio Corghi, diplomandosi presso l’*Accademia di Santa Cecilia* di Roma. Ha conseguito la laurea in *Filosofia* e il *Dottorato di Ricerca* in “*Uomo e ambiente*” entrambi con tesi di argomento musicale e sotto la guida di Armando Plebe. È autore di *Pedagogia per la nuova musica* (Armando, Roma), del *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30* (Mnemes, Palermo) e di *Herr Kompositor – Comporre è un gioco da bambini!* (Mnemes, Palermo). Per la sua attività gli è stato conferito un *Premio UNESCO* nel 2004.

WAGNER, VERDI E IL CINEMA

P. Alessandro Polito

P. Alessandro Polito



## WAGNER, VERDI E IL CINEMA

PICCOLO MANUALE  
PER SOPRAVVIVERE ALLE COLONNE SONORE

## 1 - COME SI LEGGE UNA COLONNA SONORA?

Prima di rispondere alla domanda posta dal titolo è lecito chiedersi a cosa serva una colonna sonora e se vi sia un motivo in particolare per cui lo scorrere di immagini necessiti di musica.

Già negli scritti degli studiosi di cinema degli anni '20 - e quindi proprio nell'epoca dell'avvento del sonoro - viene chiarito puntualmente come la musica venga adoperata per:

- a) la neutralizzazione dei rumori provenienti dalla cabina di proiezione, dalla strada, dal pubblico;
- b) la neutralizzazione del silenzio: l'impiego unilaterale del senso della vista (così come avviene nel buio di una sala cinematografica, seduti e fermi senza udire alcun suono) produce, infatti, tensione;
- c) il completamento sensoriale: l'uomo percepisce la realtà con tutti i sensi e la musica, sollecitandoli tutti (come vedremo più avanti), funziona da "antidoto" contro l'immagine;
- d) il fattore "continuità" fornito al film: sorregge i momenti deboli della narrazione, facendo da collante per le immagini.

L'impiego della colonna sonora è generalmente compreso tra due poli: un uso *parco* (come nei registi della *Nouvelle Vague*) e un altro *pervadente* (come nei film di fantascienza della serie *Guerre Stellari*). Tra questi due estremi si può trovare una enorme varietà di sfumature.

Da dove viene la musica per il cinema? Contrariamente a quanto si possa pensare, la musica per il cinema non deriva dalla *musica di scena* adoperata nel teatro di prosa. La "musica per il cinema" nasce, invece, da un uso semplicistico di una caratteristica peculiare del *Musikdrama* wagneriano, che rappresentava una nuova concezione della

lirica, rivale dell'opera all'italiana: la "musica per il cinema" è figlia del concetto di *Leitmotiv*, ossia il *motivo guida*, usato come supporto per la caratterizzazione dei personaggi. Mi spiego meglio: mediante la tecnica leitmotivica, un motivo viene cucito addosso ad un *personaggio X* così, ogni volta che lo riascoltiamo - in base ai principi di *continuità* e *costanza*, noti pure a chi si occupa del mondo della pubblicità - sappiamo che *il signor X si trova nei dintorni* e sta per comparire all'interno dell'inquadratura. Potrebbe anche non comparire: anzi, se si tratta di un personaggio negativo, sentire il suo motivo caratteristico, senza effettivamente vederlo, contribuisce ad accrescerne l'aura potenzialmente minacciosa. Usando la stessa tecnica, si può creare il motivo di un luogo, di un oggetto o di una situazione.

Durante tutta l'epoca del cinema muto, la *composizione di musiche originali* per un film, però, è una *eccezione*. Si trovano impiegati, piuttosto, *brani celebri* capaci sì di caratterizzare immediatamente una data situazione ma che hanno poi difficoltà a creare una perfetta sintesi con l'immagine: si tratta di *musica di commento*. Solitamente, in sala vi è un pianista che suona dal vivo accompagnando le immagini. Si trovano in vendita, addirittura, delle antologie pianistiche di musica per cinema con brani "adatti" ...ad ogni occasione!

Quello che non tutti sanno è che il cinema sonoro nasce come musicale e non come parlato: il parlato era visto come una minaccia per la specifica espressività del muto. *Il cinema diventa sonoro principalmente per far sentire la musica*. Il passaggio dal muto al sonoro sarà piuttosto drammatico: parecchi divi non si adegueranno e, ritiratisi, termineranno la carriera nell'anonimato; alcuni attori e attrici famosi si toglieranno addirittura la vita. Tali e altre questioni - tra cui voci pessime, recitazione "sopra le righe", problemi con il suono *in presa diretta*, necessità di "girare" una scena in perfetto silenzio - sono affrontate con la giusta dose di ironia nel film di Stanley Donen e Gene Kelly "Cantando sotto

la pioggia” che costituisce un documento prezioso – nonostante l’apparente leggerezza – per capire quella che fu una autentica rivoluzione (dopo l’uscita nel 1927 del film “Il cantante di Jazz”) e alla cui visione vi rinvio per approfondire quello che qui è appena accennato.

Con l’avvento della presa diretta, inizialmente, la musica di commento scomparirà per far posto a quello che verrà poi chiamato *suono diegetico*, ovvero la musica - e in generale il *paesaggio sonoro* - che proviene dall’interno del racconto (ad esempio: un gruppo di musicisti – inquadrati dalla macchina da presa - che suonano allegramente ma anche lo sciabordio delle acque, il soffio di una locomotiva, il ticchettio di una macchina da scrivere e così via). Col passare del tempo, invece, si cominceranno a distinguere chiaramente due livelli di commento sonoro: il *suono diegetico* (o *livello interno* o *suono in*), appunto, e il *suono extra-diegetico* (o *livello esterno* o *fuori campo*). Il livello diegetico potrebbe essere suddiviso ancora in due parti: il *suono on-screen* (fonte sonora dentro l’inquadratura) e il *suono off-screen* (fonte sonora fuori dall’inquadratura). Sul filo del vedere o del non vedere la sorgente sonora, si gioca l’intelligenza e l’eleganza di una colonna sonora la quale potrebbe anche ridursi, al limite, a una serie di presenze acustiche non chiaramente individuabili.

La musica, quindi, sottolinea immagini, personaggi, situazioni, crea atmosfere, stabilisce il periodo storico e l’area culturale, crea transizioni spazio-temporali, apre e chiude blocchi della trama. Solitamente, essa può assumere tre caratteristiche diverse:

- a) *parafrasi*: il suo carattere deriva dalle immagini (come, ad esempio, nella tecnica del *mickeymousing* dei cartoni animati della Disney: ogni gesto del personaggio viene sottolineato da una adeguata sonorizzazione *ad hoc*);
- b) *polarizzazione*: spinge l’interpretazione delle immagini in una sola direzione (pensate, ad esempio, alla scena del corridoio attra-

versato da un bambino sul triciclo in “Shining” di Stanley Kubrick: una situazione assolutamente innocente resa drammatica dal commento musicale);

c) *contrappunto*: contraddice visibilmente il carattere delle immagini (ad esempio, una scena velocissima commentata da una musica lentissima o viceversa; oppure una scena drammatica accompagnata da una musica particolarmente divertente e così via).

Come fa la musica a parlarci senza effettivamente dire nulla di specifico? Sfrutta quello che è rimasto in noi adulti dell’antica *percezione amodale*. Secondo la *teoria della percezione amodale*, un neonato vede anche con le orecchie, sente pure con gli occhi: *non ha ancora, cioè, un canale privilegiato e integra stimoli sensoriali di provenienza diversa*. Nella percezione del mondo che ci circonda, anche se *apparentemente* un solo senso viene coinvolto, in realtà, *vi prendono parte pure tutti gli altri*. Prova di ciò è l’esistenza delle *sinestesie*, gli scambi continui tra i sensi che quotidianamente siamo in grado di sperimentare. Noi diciamo che un suono è acuto (e quindi pungente) o grave (ovvero robusto) ma tali sensazioni, se ben riflettiamo, ci provengono dal senso del tatto. Un suono freddo – e si tratta, in questo caso, di una sinestesia termica - è identificato come acuto mentre uno caldo come grave. Anche un suono grande è percepito come grave; un suono piccolo, invece, come acuto: è una sinestesia visiva. Pensate, ad esempio, all’uso che ne fa la Disney in *Fantasia*: animali piccoli emettono suoni acuti, animali grandi, invece, suoni gravi. E si potrebbe ancora continuare.

La presenza della musica, in sostanza, influenza *comunque* la percezione di un film. Quando si va al cinema, allora, oltre a guardare il nome dell’attore di grido, provate pure a dare un’occhiata all’autore della colonna sonora: il regista e il compositore sono coloro che determinano inequivocabilmente il nostro *modo di recepire* il racconto. E non è poco.

*Bibliografia*

Cristina Cano, *La musica nel cinema*, Roma, 2002.

P. Alessandro Polito, *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30*, Palermo, 2003.

Ennio Simeon, *Manuale di storia della musica nel cinema*, Milano, 1995.