

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

2 - LUCHINO VISCONTI E IL PAESAGGIO SONORO

Amante del melodramma, violoncellista come Toscanini, Luchino Visconti lasciava una certa libertà ai musicisti che collaboravano con lui: la sincronizzazione era “affar suo” in fase di montaggio – così amava dire.¹ Nel cinema odierno – soprattutto nei kolossal provenienti dagli Stati Uniti – la sua sarebbe, invero, una posizione difficilmente sostenibile poiché la musica è il perno attorno al quale ruotano la maggior parte delle scene. Penso ai film di Lucas, di Spielberg, di Zemeckis, ai cartoni della Disney e alle partiture di John Williams, Alan Silvestri, Alan Menken, James Newton Howard, Hans Zimmer e Howard Shore: la sincronizzazione, il mickey-mousing, non permettono di scindere la musica dalle immagini. Addirittura, certe scene, senza il commento sonoro, perderebbero completamente la loro efficacia. Il percorso seguito da Luchino Visconti è un poco differente. Sulla scelta della musica di repertorio da utilizzare o sulla composizione di musica originale, egli conduceva ricerche accuratissime: da perfezionista, qual era, mirava a ricostruire fin nei dettagli il *paesaggio sonoro* che avrebbe dovuto filmare in seguito. Dal mio punto di vista, la posizione di Luchino Visconti è in qualche modo vicina a quella R. Murray Schafer² che negli anni settanta lanciò il concetto di paesaggio sonoro: l’universo acustico contemporaneo è radicalmente diverso da quello in cui vivevano i nostri antenati. Tra l’uomo e il suo ambiente vi è un determinato rapporto: che accade se i suoni cambiano?

2.1 - La terra trema

In apertura ascoltiamo un solo accordo eseguito da una orchestra e poi – fuori campo – si odono il suono di una campana, le voci dei pescatori e quella del narratore. In pochi secondi, Luchino Visconti ci fornisce alcune informazioni essenziali:

- a) il mondo dell’orchestra non appartiene a quello dei protagonisti: appena annunciata, la sonorità orchestrale viene subito “tagliata fuori” dal suono della campana. Il che è come dire che il *suono diegetico* (e cioè quello interno al racconto) non lascia alcuno spazio a quello *extra-diegetico*;³
- b) la campana, lo sciabordio dell’acqua e il vociare - pressochè incomprensibile - dei pescatori definiscono i limiti del paesaggio sonoro nel quale saremo immersi nelle prossime ore;
- c) la voce del narratore fuori campo diviene una ulteriore precisazione del paesaggio sonoro su due livelli semantici diversi: 1) *primo livello*: sarà un suono familiare (extra-diegetico) che ci accompagnerà costantemente durante il corso della proiezione; 2) *secondo livello*: l’uso della lingua italiana non fa che aumentare la distanza (fisica, culturale, sociale) tra la lingua dei protagonisti (il dialetto catanese) e quella del commento stesso.

La colonna sonora del film è costituita principalmente dalla ricostruzione fedele del paesaggio sonoro del villaggio dei pescatori:

- 1) *il suono della campana*, che scandisce la vita del villaggio: eventi lieti - come il matrimonio di un grossista - ma anche disastrosi - come l’arrivo della tempesta e la perdita delle barche da parte dei Valastro; tre rintocchi fanno seguito al triplice canto del gallo che commenta il tradimento di Cola - quasi fosse quello di Giuda; una campana a morto segna lo svuotamento della casa a causa dello sfratto; campane a festa accompagnano, invece, il battesimo di due barche;
- 2) *le voci e gli schiamazzi* dei pescatori durante la pesca e il mercato;
- 3) i canti solitari fuori campo (qualcuno intona *Amore mio bugiardo*) o il fischiare arie famose di opere liriche belliniane;

4) *la musicalità del dialetto catanese* parlato dai poveri e contrapposto all'italiano misurato dei gendarmi, i quali, nella scala sociale, si trovano su un gradino più alto ;

5) *strumenti che improvvisano alcuni assolo*: il suono di una fisarmonica accompagna il viaggio di 'Ntoni verso Catania; un clarinetto intona un'aria di Bellini da *La sonnambula*; un improbabile duetto notturno tra fisarmonica e armonica davanti ad un'osteria ricostruisce surrealmente un celebre studio di Chopin per pianoforte solo;⁴

L'orchestra (seconda presenza extra-diegetica dopo il narratore) compare qua e là a punteggiare con discrezione i sentimenti dei protagonisti:

1) *dopo il ritorno di 'Ntoni*: è la prima apparizione. Il protagonista ha tentato di cambiare la sua sorte ma le poche note cupe dell'orchestra (in cui domina un triste clarinetto basso) ci fanno presagire esattamente il contrario. Il fallito mutamento di *status* sociale si ripercuote sul paesaggio sonoro complessivo del film: questo tema si svilupperà fino alla caduta finale dei Valastro e - lentamente ma inesorabilmente - invaderà le scene seguenti;

2) *durante il bacio tra 'Ntoni e Nedda* (che non riuscirà a sposare);

3) *sulla chiusura della porta di casa Valastro* dopo la notizia che sono caduti in disgrazia;

4) *per accompagnare la triste passeggiata di 'Ntoni* lungo la spiaggia: è l'intervento più lungo dell'orchestra in tutto il film;

5) *per la tristezza di Cola* in seguito alle prepotenze dei grossisti;

6) *per accompagnare l'onda dei ricordi di Cola* che tira fuori delle cartoline da un baule (oboe e orchestra);

7) *per commentare l'ultima discussione tra Cola e 'Ntoni* (corno e orchestra);

8) *l'annuncio dello sfratto*: orchestra minacciosa all'unisono;

9) *'Ntoni si spoglia dei suoi vestiti* e torna in mare: l'accettazione del destino crudele da parte di 'Ntoni ci fa capire che tale musica è l'esatta trasposizione del destino dei Valastro.

Il tentativo di mutare il proprio status e - di conseguenza - i suoni dell'ambiente (città, stile di vita e - sicuramente - mezzi di locomozione) che circondano i protagonisti si risolve in un fallimento. In un certo senso, Visconti possiede

non solo una coscienza ecologica *ante litteram* ma soprattutto la consapevolezza che le proprie origini non si possono cancellare.

2.2 - *Il Gattopardo*

Se ne *La terra trema* Visconti si è avvalso, oltre che della propria competenza, della consulenza di Willy Ferrero, per la colonna sonora de *Il Gattopardo* egli ricorre al genio musicale di Nino Rota. Sulla collaborazione tra Rota e Visconti - e soprattutto tra Rota e Fellini - sono stati versati i proverbi "fiumi d'inchiostro" per cui sembrerebbe arduo aggiungere ancora qualcosa di originale - e specie per questo film. Proverò ugualmente, cercando di attenermi ad alcune peculiarità tecniche della colonna sonora:

a) il tema che accompagna i titoli di testa del film è il tema di Angelica ma lo scopriremo dopo 40 minuti, quando Claudia Cardinale fa la sua comparsa;

b) la battaglia di Palermo è commentata unicamente dal suono di una tromba che incita all'attacco: una trovata semplice ed efficace;

c) la musica funziona da raccordo tra scene diverse: ad esempio, dalla battaglia di Palermo alla fuga in direzione di Donnafugata; oppure dalla notte calda (in cui tutti i protagonisti si trovano in un'unica stanza) al pic-nic del giorno dopo;

d) la musica prende posizione nei confronti di Don Calogero, padre di Angelica, e lo dileggia fornendoci una caricatura della sua umile origine;

e) Giuliano Gemma impersona un garibaldino che ha combattuto a Palermo e che, ospite di Don Fabrizio, canta (doppiato, ovviamente) un'aria di Bellini accompagnato al pianoforte: ciò serve anche a mostrare la sua nobile estrazione sociale;

f) all'arrivo a Donnafugata una banda suona *Siam le zingarelle* dalla *Traviata* di Giuseppe Verdi (il secondo amore di Visconti dopo Bellini) dando un benvenuto assai beffardo ai profughi; in Chiesa, poi, durante l'ingresso di Don Fabrizio, l'organista suona *Amami Alfredo*: un riferimento al tradimento della moglie?

g) un gruppo di garibaldini canta *La bella gigogin*: precisazione

storica assai corretta perché la circostanza è documentata nei racconti dei cronisti che hanno seguito la spedizione dei Mille; h) che dire, poi, della scena iniziale con la recita del Rosario? la scelta di Visconti e Rota, di non aggiungere un ulteriore commento sonoro alla giaculatoria (interrompendo il tema di Angelica con l'ingresso della telecamera negli interni del palazzo), catapulta bruscamente lo spettatore in pieno Ottocento.

Visconti riesce a ricreare con precisione non solo il paesaggio sonoro di una determinata epoca storica ma l'intera "colonna sonora" di una certa classe sociale. Rispetto a *La terra trema*, ne *Il Gattopardo* l'equilibrio tra suono diegetico e suono extra-diegetico si conclude decisamente in pareggio: non fosse altro che per la scena del ballo (con l'inedito di Verdi scoperto da Visconti e riorchestrato da Rota) che occupa circa un terzo dell'intero film.

2.3 - *Rocco e suoi Fratelli*

Anche per questo film, probabilmente il suo capolavoro, Visconti si affida alle mani esperte di Nino Rota che confezionerà una colonna sonora indimenticabile. I temi principali scritti da Rota si occupano di individuare ed esprimere concetti assai diversi tra loro:

- 1) *il tema del paese natìo*: una canzone in dialetto (*Bellu paisè miu* per chitarra, clarinetto e voce) apre e chiude il film e canta la nostalgia degli emigranti;
- 2) *il tema di Milano*: un arrangiamento dal sapore jazzistico (flauto, clarinetto, vibrafono, organo hammond, chitarra elettrica, basso elettrico, batteria con le "spazzole") di un motivetto che si muove per cromatismi accompagna l'arrivo dei Parondi a Milano e ricompare ogni volta che la città, in qualche modo, distrugge pezzi della loro ingenuità contadina;
- 3) *il tema della famiglia e del lavoro*: una musica popolare - un valzerino da fiera - è presente in ogni discussione della famiglia Parondi sempre in cerca di lavoro;
- 4) *il tema del sacrificio (o del delitto)*: inizia con un semitono che si ripete minacciosamente alcune volte (come parecchi anni più

tardi farà John Williams per *Lo squalo* di Spielberg) e compare per la prima volta quando Simone ruba una camicia nella lavanderia dove lavora Rocco; poi quando mette le mani sul gioiello della proprietaria della lavanderia; infine si sviluppa in uno struggente tema drammatico che seguirà Simone durante l'uccisione di Nadia.⁵

Il livello diegetico del film è costituito principalmente dalla musica leggera degli anni Sessanta che si sente un po' ovunque (locali notturni, ragazzi e ragazze per strada, feste in casa) con un'unica importante eccezione nella scena in cui Simone offre il proprio corpo all'ex-campione Morini che lo aveva inserito nel mondo della boxe: qui prorompe il tema principale del primo movimento della quarta sinfonia di Tchaicovsky. Se l'immagine non fa vedere quasi nulla - e la delicatezza di Visconti è tutta in una carezza falsamente mascolina - la musica si fa assai esplicita: il compositore russo era omosessuale e la scelta si rivela ancora una volta pertinente.⁶

Visconti pone i protagonisti in relazione con il paesaggio: l'ambiente sonoro intorno a loro muta (vedi differenza tra tema 1 e tema 2) ed essi si difendono conservando il proprio dialetto (e ciò viene sottolineato anche dalla presenza del tema 3) ma ancora una volta escono sconfitti. Non resta che il sogno di Luca, il più piccolo dei fratelli di Rocco, che intuisce la soluzione, la via d'uscita autentica: il ritorno al paese e l'accettazione del paesaggio sonoro originario che diviene, in questo modo, un paesaggio sonoro interiore.

Note

¹ Il M° Franco Mannino mi ha riferito l'espressione esatta ed è assai più greve.

² Cfr. R. Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Milano, 1985.

³ non saprei dire con certezza se ciò sia stato voluto o se sia frutto di un procedimento inconscio.

⁴ Tale operazione non va vista solo come una decontestualizzazione (fortissima) della musica da camera che diventa musica da taverna. Secondo me, il messaggio di Visconti è più profondo: il popolo riesce a comprendere e ad appropriarsi delle forme d'arte se queste vengono rese in qualche modo disponibili. In quegli anni l'avanguardia sinistrorsa proponeva, invece, il distacco dell'artista dalle masse: Visconti probabilmente seguiva la linea sovietica.

⁵ È Rocco a parlare di sacrificio: perché i fratelli alla fine riescano è stato necessario un sacrificio (doppio - aggiungo io: Nadia morta; Simone in galera).

⁶ Per essere più espliciti: la risposta positiva alla domanda "ti piace Tchaikovsky?" nel gergo gay viene intesa come una ammissione della propria omosessualità.