

Callisto Cosulich e la musica per film

ROBERTO CALABRETTO

La collaborazione di Callisto Cosulich con il periodico “Amadeus”, una delle poche riviste musicali che ha accolto al suo interno articoli d’interesse cinematografico, si estende in un arco di tempo che va dal 1990 al 2007 per un totale di alcune decine di articoli. Scorrendo queste pagine da un lato si possono seguire eventi e fatti che hanno attraversato la storia del cinema, colti dalla particolare prospettiva della loro colonna sonora; dall’altro si scoprono i segreti meccanismi che portano all’allestimento di un commento sonoro cinematografico e alla realizzazione di quel felice connubio fra musica e immagini che costituisce uno dei motivi di bellezza della settima arte. Gli articoli di Cosulich generalmente sono dedicati a musicisti, registi, singoli film, generi cinematografici e festival; talvolta ripercorrono le fortune della musica di un compositore e, quale fatto di maggior interesse, affrontano alcuni problemi della scrittura musicale oppure delineano tematiche molto ampie da cui fa scaturire una riflessione.

Cosulich non è sicuramente l’unico critico cinematografico ad essersi occupato di musica per film e il suo nome può così essere posto a fianco di quelli di Edoardo Bruno, Giulio Cesare Castello e soprattutto in tempi più recenti Ermanno Comuzio che, nelle pagine di “Cineforum”, ha attraversato decenni di storia del cinema parlando della musica di centinaia di film. Seguire gli articoli di Cosulich riserva sempre delle piacevoli sorprese. Egli, infatti, senza alcun timore e con grande padronanza, in queste pagine affronta temi di natura strettamente mu-

sicale che, attraverso particolari angolature, mettono in mostra una ricchezza di aspetti dell'universo sonoro cinematografico che raramente si trova nelle analisi degli addetti ai lavori. Il suo stile è esente dal tecnicismo e il suo linguaggio non fa riferimento ad un lessico orientato, evitando di trovare rifugio nelle categorie di natura semiologica che oggi affollano in maniera eccessiva e talvolta disordinata gli studi del genere. Egli ha però ben presente le principali traiettorie della storia della musica, conosce i suoi compositori e i fondamenti della comunicazione musicale e, proprio per questo, le sue parole colpiscono nel segno quando deve fare dei raffronti fra i due linguaggi, scoprire segrete affinità fra le immagini e i suoni e addirittura fra i generi cinematografici e quelli musicali. La sua riflessione si muove così liberamente e con disinvoltura, spaziando a 360 gradi con delle vere e proprie esplorazioni che gli permettono intuizioni a tratti singolari.

Basti pensare alle segrete parentele che egli scopre fra il tema principale di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Steven Spielberg, tema che mette a contatto gli alieni con gli esseri umani, e quello che Zbigniew Preisner ha invece composto per *La doppia vita di Veronica* di Krzysztof Kieslowski e che, anche in questo caso, permette alla protagonista di scoprire il proprio destino che la lega indissolubilmente alla sua sosia. Un'affinità ben precisa che è passata inosservata agli occhi dei tanti critici che hanno preso in esame questo conosciutissimo film del regista polacco. Parimenti inosservata è l'originale destinazione delle celebri *Variazioni e fuga su un tema di Purcell* di Benjamin Britten per un documentario di Muir Mathieson dal titolo *Instruments of the Orchestra* che Cosulich rivela *en passant* all'interno di un suo articolo.

Accanto a questo genere di scoperte, le recensioni di Cosulich si contraddistinguono per delle affermazioni e per dei giudizi che risultano essere molto originali e spesso controcorrente. A proposito di *Prova d'orchestra* di Federico Fellini, ultimo film musicato dall' 'amico magico' del regista¹, Nino Rota, Cosulich definisce la sua partitura come «la collaborazione più impegnativa»² del compositore per il regista riminese, contrariamente a quanto viene abitualmente indicato (*Amarcord*, *Otto e mezzo* oppure *La strada*). In questo film, infatti, la musica e i protagonisti, singolari caricature di quella creatura misteriosa che è un'orchestra, assumono un ben precisa valenza metaforica della realtà, divenendo premonizione simbolica di un'imminente catastrofe, come del resto spesso accade nel cinema di Fellini³. Questa circostanza, ai suoi occhi, diviene un elemento di grandissimo valore. Recensendo il Festival di Cannes del 2009, egli invece esordisce in prima battuta stupendo il lettore nel dichiarare che il *musical* avvera le parole profetiche di Michel Chion. Lo studioso francese, ricorda Cosulich, in un suo saggio apparso

1 In questo modo Federico Fellini era solito chiamare Nino Rota, a cui ha dedicato un singolare necrologio all'insegna di questo titolo.

2 C. Cosulich, *La strana coppia*, "Amadeus", VI, n. 52, marzo 1994, p. 32.

3 Basti pensare a *E la nave va...* in cui i cantanti che devono dare sepoltura alle ceneri di Edmea Tetua sono i protagonisti dell'imminente catastrofe.

su “Positif” nel 1997, aveva lamentato il venir meno nei film di quella manciata di secondi «che permettono alla musica di germogliare dalle proprie radici, di passare dal caos alla nota»: quegli attimi che segnano il passaggio dal rumore al suono per cui i film allora, e ancor più oggi, «paiono inseriti in un CD preesistente»⁴. Cosulich ricorda così che proprio il *musical* si sottrae a questa legge, in quanto nei racconti di questi film singolari «il dialogo si trasforma in canto, il movimento caotico dell’esistenza nelle geometrie della danza, il ritmo naturale della danza e il ritmo naturale della vita nel ritmo artificiale della musica»⁵. Per cui conclude che il *musical* sembra essere il genere maggiormente legato al passato del cinema⁶.

Parimenti interessante è quanto egli afferma a proposito delle origini occidentali della musica hollywoodiana che, in maniera apparentemente gratuita ma in realtà molto accorta, Cosulich collega all’assimilazione del sinfonismo europeo tardo ottocentesco avvenuta all’interno delle grandi case di produzione statunitensi. L’asse Berlino-Vienna-Hollywood, fenomeno di grande interesse della storia della musica *tout court* e non solo di quella cinematografica, avrebbe così portato ad una riduzione della portata della musica europea al livello della musica leggera per orchestra d’archi, nella ricerca della cantabilità dei grandi temi che fossero in grado di rimanere ben impressi al pubblico che affollava le sale cinematografiche. La musica per film, in questo caso, diviene la naturale sede di un processo di conservazione e «di resistenza al moderno», assumendo una connotazione che poi l’accompagnerà costantemente nel corso della propria esistenza⁷.

Questo genere di affermazioni, condivisibili o meno ma sicuramente legittime, è tipico della maniera con cui Cosulich discute i problemi della musica per film. Anche quando egli affronta i temi maggiormente scontati, come quello dei rapporti del cinema di Luchino Visconti con la musica di Gustav Mahler, avanza costantemente delle ipotesi personali dichiarando una presunta vocazione della musica “a soggetto”, ossia della musica a programma e tale sarebbe quella del compositore boemo, ad essere commento cinematografico⁸. In queste pagi-

4 C. Cosulich, *Il musical nell’anno 2000*, “Amadeus”, n. 133, dicembre 2009, p. 46.

5 *Ibidem*.

6 Egli ritornerà a parlare di musical in *C’è Musica e Musical*, “Amadeus”, VII/2, n. 75, febbraio 1996, pp. 38-41.

7 Cfr. C. Cosulich, *I tempi del muto*, “Amadeus”, VII/6, 67, giugno 1995, p. 36. In questo Cosulich, a nostro avviso, coglie la natura della musica per film che si presenta tutt’ora come un universo al cui interno possono essere fatti confluire i generi più disparati, permettendo di rielaborare e ridefinire le stesse forme che hanno attraversato per lungo tempo la storia della musica *tout court*. «La sua vocazione parassitaria testimonia così, in maniera forse atipica, il lascito di situazioni abbandonate nel corso del tempo, creando un ricco caleidoscopio dove il sinfonismo di stampo ottocentesco tende la mano a momenti che suggeriscono le atmosfere della musica da camera del ventesimo secolo, e dove la musica elettronica si alterna a pagine del repertorio classico, in un gioco di rimandi, citazioni e parodie» (R. Calabretto, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 5).

8 C. Cosulich, *E le note di Gustav Mahler diventano subito popolari*, “Amadeus”, II, 2 gennaio 1990. Non è il caso di sottolineare come il problema della musica a programma nella musica di Gustav Mahler sia un problema dibattuto e sempre aperto, come si può evincere dallo studio

ne, spesso introdotte da ampie divagazioni che apparentemente possono dare l'idea di percorsi sospesi, si chiudono poi con delle folgorazioni che contengono una ben precisa indicazione di poetica, foriera di ulteriori riflessioni. Nei percorsi zigzaganti che caratterizzano le recensioni dei Festival di Cannes oppure di Venezia, Cosulich non solo prende in esame film e compositori ma mette anche allo scoperto il problema dell'acustica delle sale cinematografiche (in quella maggiore del Palais di Cannes «i film non solo si vedono ma anche si sentono meglio, rivelando effetti sonori altrove irrilevabili»⁹); oppure manifesta il plauso al Festival di Venezia per aver riservato uno spazio all'interno delle sue iniziative ad un convegno sulla musica cinematografica.

Non mancano, a completare il quadro, articoli rivolti ad alcuni film ai più sconosciuti, come *La Symphonie Fantastique* di Christian Maudet dedicato a Hector Berlioz che tanto fece arrabbiare Goebbels alla sua uscita, oppure le riflessioni, sparse ovunque e che improvvisamente fanno capolino all'interno delle sue argomentazioni, su alcuni problemi insoliti ma di grande interesse per gli specialisti della materia. Parlando di uno dei più acclamati binomi della storia del cinema, quello fra Sergej Prokof'ev e Sergej Ejzenštejn, Cosulich descrive così le sorti a cui la musica per film va incontro quando viene eseguita in sede concertistica¹⁰; mentre nell'aprire una riflessione sulle *Histoire(s)* di Godard parla della musica cinematografica incisa su supporto cinematografico e si chiede se abbia senso, oppure se sia addirittura legittimo pubblicare in CD l'intera colonna sonora di un film. In un simile contesto egli rivela come nel 1978 Brian Eno abbia licenziato un disco, *Music for Films*, riservato a produttori e registi affinché lo utilizzassero nelle loro future realizzazioni¹¹. Un'operazione che Cosulich interpreta come una sorta di repertorio musicale messo a disposizione della produzione cinematografica e che ricorda, con i dovuti "distinguo", l'età del cinema muto in cui le varie compilazioni, le "cineteche musicali", affollavano le proiezioni delle immagini in movimento. Ancor più critico diviene in occasione dell'uscita su supporto discografico dell'intera colonna sonora della *Nouvelle vague* del regista francese per la Ecm: un vero e proprio controsenso nei confronti della poetica di un regista che, a proposito di questo film, aveva espressamente detto che senza la colonna sonora sarebbe risultato migliore. In definitiva il sistema di marketing che si è creato fra

di tutte le biografie e i saggi critici dedicati al compositore boemo. Allo stesso tempo, l'accezione medesima di musica a programma non è semplice e la maniera con cui è stata utilizzata negli studi cinematografici non è esente da contraddizioni.

9 C. Cosulich, *Auditorium Cannes*, "Amadeus", III, 21 agosto 1991, p. 33.

10 Dalla musica di Sergej Prokof'ev per l'*Alexander Nevskij* di Sergej Ejzenštejn, com'è noto, è stata ricavata la *Cantata per mezzo soprano, coro e orchestra*, op. 78. Analizzando e comparando le due versioni si possono mettere in risalto le differenze che emergono in molte scene del film. La musica della Cantata, ovviamente, procede in modo lineare e consequenziale, secondo una tipica procedura della tradizione classica. La partitura cinematografica, invece, è condizionata da ben precise necessità di carattere descrittivo a cui deve sottostare, e ciò comporta tagli e ripetizioni che inevitabilmente spezzano la linearità dei percorsi musicali.

11 Cfr. Cosulich, *2001 ritorno alle origini*, "Amadeus", VIII/5, 78, maggio 1996, pp. 31-32.

disco e cinema altro non serve se non alla promozione pubblicitaria di una pellicola. Ma questo non ha niente a che vedere con la musica per film¹².

Proprio in questo genere di articoli Cosulich ha modo di esprimersi compiutamente, spaziando ovunque e prendendo in esame un lungo seguito di pellicole all'insegna di un comun denominatore. In alcuni casi egli analizza momenti della storia del cinema, indagati sotto la particolare prospettiva della loro musica, oppure esplora le diverse cinematografie europee, americane e dell'Oriente all'interno di archi di tempo molto ampi senza mai risultare banale. In un articolo, *Musica d'autore*, cita così le diverse scuole del vecchio continente mettendo l'accento su compositori come Maurice Jaubert – a tal fine condividiamo i suoi entusiasmi – che egli definisce un caso unico nei rapporti fra musica e cinema¹³. Altrove egli dedica singolari articoli alla musica e l'acqua oppure alla musica e alla guerra. In quest'ultimo caso egli analizza alcune colonne sonore delle pellicole dedicate ad eventi bellici, facendo giustamente notare come celebri pellicole, da *Casablanca* a *Platoon*, dal *Ponte sul fiume Kwai* al *Dottor Stranamore*, si ricordino per i loro temi musicali, per lo più tratti da musica preesistente da note canzoni d'epoca, che sottolineano alcuni momenti cruciali del racconto.

Talvolta tenta anche delle operazioni “spericolate” ipotizzando una sintonia oppure delle affinità fra i generi cinematografici e quelli musicali, consapevole delle continue eccezioni che devono essere dichiarate nel corso della sua trattazione. E in effetti l'iter che egli delinea in altre pagine molto dense gli permette di ipotizzare un lungo seguito di crocevia, in cui la commedia dei “telefoni bianchi” tende la mano al canzonettismo italiano degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta: oppure in cui i film di fantascienza vedono costantemente la presenza della musica elettronica all'interno delle loro colonne sonore. Questa mappa ramificata parte però da un fondamentale assunto per cui, citando René Clair, se «la musica ha messo secoli per passare dal canto gregoriano all'orchestra sinfonica» e se invece al cinema «vien chiesto di cambiare in pochi mesi strumenti e linguaggio»¹⁴, è inevitabile come questa simbiosi sia estremamente problematica, costantemente in bilico ogniqualevolta si tenti di fondarla stabilmente. Non ultimo, definire i generi cinematografici non è una facile impresa e comporta la

12 Per quanto riguarda questi due problemi, ci sia consentito rinviare al nostro già citato *La musica per film*, al cui interno ben due capitoli sono dedicati ai Dischi di film e alle trasposizioni concertistiche della musica cinematografica (“Dallo schermo al palcoscenico, alla sala concertistica e alla piazza”).

13 La collaborazione fra Vigo e Jaubert, iniziata con *Zéro de conduite*, può essere giustamente annoverata come uno dei grandi sodalizi della storia del cinema. La lontananza dalle tradizionali forme di accompagnamento e il disvelamento di nuovi universi sonori, spesso ottenuto per contrasto con quanto le immagini rivelano, rendono la musica cinematografica di Jaubert estremamente moderna. La colonna sonora di *L'Atalante* giunge a esiti ancor più sorprendenti, anticipando con grande intelligenza alcune soluzioni che il cinema conoscerà molti anni più tardi; in particolar modo, qui si avvera la convinzione di Jaubert che la musica, per commentare adeguatamente le immagini, debba interagire con la parola e i rumori.

14 C. Cosulich, *Nel labirinto dei generi*, “Amadeus”, VII/12, 73, dicembre 1995, p. 71.

necessità di uscire da una concezione essenzialista e ontologica, come la recente trattatistica insegna¹⁵. Interessante sarebbe, comunque, tentare una suddivisione in generi cinematografici a partire da quelli musicali, considerando il peso che alcuni di essi hanno avuto nella storia della settima arte¹⁶.

Sono queste le operazioni che meglio riescono al critico che, nei primi mesi del 2000, scrive ben cinque interventi per creare una sorta di “Dizionario” dei registi cinematografici che hanno pensato alla musica secondo prospettive interessanti, portatori a suo avviso di scelte stilistiche molto particolari e significative. Partendo dalla premessa che con il nuovo millennio «la musica diventerà sempre più il secondo motore della macchina-cinema»¹⁷, egli passa così in rassegna un nutrito numero di registi, riportando alcune loro affermazioni sulla colonna sonora e sulle loro scelte musicali e tratteggiando con poche ma incisive parole i tratti caratteristici del paesaggio sonoro del loro cinema. Nel fare questo, Cosulich alterna nomi notissimi, come Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos, Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Stanley Kubrick, Edgar Reitz e i fratelli Taviani ad altri a cui non verrebbe da fare riferimento in quest’ordine di problemi, come Clint Eastwood, di cui sottolinea l’amore adolescenziale nutrito nei confronti del linguaggio sonoro, Mike Figgis, Jim Jarmusch e John Woo. Ne deriva una carrellata di aneddoti, considerazioni di diverso genere e analisi che non risultano mai essere scontate.

All’interno dei percorsi più tradizionali non possono mancare gli articoli dedicati alla musica nel cinema di Visconti, argomento caro a Cosulich che, com’era prevedibile, più volte vi ritorna parlando della presenza dei repertori mahleriani e di quelli del repertorio tardo ottocentesco, sottolineando poi la valenza delle citazioni operistiche all’interno della drammaturgia del regista e la centralità dei motivi popolari, su cui la critica raramente ha fatto attenzione. Sorprende invece la correttissima constatazione dei tempi adottati da Franco Ferrara in *Senso* al fine di rendere la *Settima Sinfonia* di Anton Bruckner riadattata da Nino Rota funzionale alla pellicola, oppure la riflessione sul montaggio audio in *Morte a Venezia*, dove egli sottolinea come le immagini dipendano dalla musica e non viceversa. Riflessioni molto acute che la critica specialistica non sempre ha colto nelle tante monografie dedicate alla musica nel cinema del regista milanese.

Accanto a Visconti troviamo altri registi che possono essere additati come dei maestri nell’utilizzo della musica in sede cinematografica. Nel lungo elenco di nomi presenti negli articoli su “Amadeus” non potevano così mancare Kieślowski, Godard e Reitz, nella cui filmografia Cosulich coglie profonde analogie fra il suo celebre *Heimat* e la partitura musicale. Molto appropriate sono anche le

15 Cfr. R. Altman, *Film/genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004; Jean-Loup Bourget, “I generi hollywoodiani: morte e trasformazione”, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Gian Piero Brunetta, Volume II “Gli Stati Uniti”, Tomo II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1535-1567.

16 Un simile tentativo, parziale e incompiuto, è stato realizzato da Michel Chion nel suo *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1999.

17 C. Cosulich, *Il secolo secondo*, “Amadeus”, IX/2, febbraio 1997, p. 33.

osservazioni nei confronti della presenza della musica nel cinema di Bernardo Bertolucci, di cui Cosulich coglie l'evoluzione che si è realizzata nel corso dei diversi film, sempre sulla base dell'onnipresente volontà di conferire al linguaggio sonoro una funzione di primissimo piano all'interno di ogni singola pellicola. Un capitolo a parte è dedicato a Federico Fellini e al binomio che egli ha saputo creare con Nino Rota, suo vero e proprio alter-ego musicale. La musica di Rota viene così analizzata da vicino e smontata nei suoi procedimenti, quali «il curioso pendolarismo» fra stilemi colti e popolari, le citazioni e l'assunzione di motivi squisitamente vernacolari al suo interno. Il tutto a disegnare un quadro che la rende naturalmente predisposta ad accompagnare le immagini in movimento. I motivi della singolare unione, di questa *Strana coppia*, come recita il titolo dell'articolo, vengono correttamente presi in esame nel loro paradossale punto di partenza – i due artisti ignoravano reciprocamente l'arte del loro partner – per mettere in luce i sorprendenti risultati a cui è giunta la musica nel cinema del regista¹⁸.

Rota non è l'unico compositore ad essere posto sotto i riflettori della critica e Cosulich dedica diversi articoli ad altri maestri della settima arte, come Maurice Jaubert, introdotto da un'ampia digressione sul cinema di Jean Vigo con puntuali riflessioni sulle vicende della colonna sonora dell'*Atalante* e sulle citazioni che Truffaut dedica al maestro della musica per film francese in alcune sue pellicole, e Dmitrij Shostakovich. In questo caso egli prende spunto da un film a lui dedicato e pressoché sconosciuto, *Testimony* di Tony Palmer, e sorprende il lettore parlando di una singolare citazione nella penultima scena dell'*Edipo re* di Pier Paolo Pasolini del terzo movimento dell'undicesima *Sinfonia* del compositore russo, trascrizione orchestrale dei motivi della *Varsavjanka*, il canto rivoluzionario già usato da Shostakovich nella *Giovinetta di Massimo* di Kozincev e Trauberg¹⁹. Altre dediche sono rivolte a musicisti che invece hanno collaborato saltuariamente con il cinema dando pur sempre luogo a risultati di grande interesse, come Astor Piazzolla oppure Igor Stravinskij di cui Cosulich rivela un progetto ideato e non portato a termine con Charlie Chaplin per poi parlare dell'ampio uso fatto della

18 «Nino non aveva bisogno di vedere i miei film. Durante le proiezioni, infatti, si addormentava spesso, cadeva in un sonno profondo, dal quale si risvegliava improvvisamente per dirmi, magari, fissandosi sull'immagine che gli passava in quel momento davanti agli occhi: "com'è bello quell'albero!". Poi era costretto a vederli, dieci, venti volte, alla moviola, per studiare i tempi, i ritmi, ma era come se non li vedesse. Aveva un'immaginazione geometrica, una visione musicale da volta celeste, per cui non aveva bisogno di vedere le immagini dei miei film» (F. Fellini, "Necrologio. L'amico magico", in F. Lombardi (a cura di), *Fra cinema e musica del Novecento*, Firenze, Olshki, 2000, p. 203). «Posso dire che in quasi tutti i film di Federico non ho mai capito cosa succedeva nel film se non dopo che avevo fatto la musica, veramente, completamente. Eppure, senza capire materialmente cosa succedeva nel film, sentivo affiorare delle idee che mi pareva che fossero proprio congeniali allo spirito del film. Difatti Fellini spesso mi prende in giro. "Guarda – mentre stavamo vedendo *Otto e ½* – guarda, non confonderti che questa non è *La strada...*"» (N. Rota, in G. Pellegrini, M. Verdone (a cura di), *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, Roma, Edizioni Bianco e Nero, 1967, pp. 51-52).

19 Cfr. C. Cosulich, *Nel duro confronto con Stalin Shostakovich è sull'altalena*, "Amadeus", II, n. 4, 1990, marzo, pp. 45-48.

sua musica da alcuni registi, tra cui Ermanno Olmi nella *Leggenda del santo bevitore*²⁰. Interessante appare anche la sua riflessione sulla musica di Franco Piersanti, il musicista di Gianni Amelio, di cui esalta la sobrietà e la capacità di porsi a fianco del vociò dei televisori accesi oppure del rombare delle automobili nelle autostrade italiane: «un'Italia che si sgretola anche sul piano sonoro»²¹. La musica di Piersanti, e il suo utilizzo all'interno del cinema di Amelio, sembra essere il modello a cui egli costantemente tende. Una musica che riduce il proprio potenziale espressivo e che si muove all'interno di uno spazio esiguo divenendo «scheletro di se stessa», secondo la nota accezione di Antonioni²².

Accanto a questi articoli, troviamo delle piccole testimonianze nella rubrica *Gli addii* in cui Cosulich scrive i necrologi di alcuni maestri, come Elmer Bernstein, Carlo Rustichelli, Jerry Goldsmith e Piero Piccioni, tutti scomparsi nel 2004. Egli coglie sempre puntualmente la funzione e il ruolo della loro musica nella storia del cinema definendo con poche ma illuminate parole il loro linguaggio musicale.

Un altro ambito è riservato ai film biografici di alcuni musicisti. Ecco allora l'immane *Tutte le mattine del mondo*, in cui Alain Corneau parla della vita di Marin Marais, oppure *A torto o a ragione*, dove István Szabó illustra i complessi rapporti di Wilhelm Furtwängler con i piani culturali di Goebbels, o ancora *Farinelli* di Gerard Corbiau che mette al centro la vita di Carlo Broschi, detto Farinelli, eivato settecentesco amato dal pubblico di tutta Europa la cui voce è stata ricostruita con la tecnologia digitale. Una piccola dedica viene riservata anche ai due film dedicati a Ludwig van Beethoven, in cui sono posti a confronto *Amata immortale* di Bernard Rose e *Un grande amore* di Beethoven di Abel Gance: due film diversi, data la loro distanza cronologica, ma che partono dal comune presupposto di romanzare, e quindi semplificare, la vita del compositore tedesco. Un bellissimo articolo è dedicato a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, la cui filmografia presenta molte pellicole dedicate alle *Vite d'artisti*, muovendosi *tra musica e*

20 Il compositore russo, com'è noto, aveva detto che «l'unico compito della musica per film è far guadagnare il compositore». La musica per film, di conseguenza, altro non sarebbe che una semplice tappezzeria allo stesso modo delle orchestre nei ristoranti [sic!], che servono da sottofondo per la conversazione dei clienti. In questa categorica affermazione egli ribadisce i principi su cui si basa la propria estetica, contenuti nella *Poétique musicale*, per cui la musica cinematografica altro non farebbe che riproporre un grande equivoco: «la musica non spiega e non dipinge nulla. Nel momento in cui cerca di spiegare qualcosa, di raccontare o di sottolineare, non solo agisce in modo sgradevole, ma addirittura dannoso» (I. Stravinskij, *La musica per film: tappezzeria*, in "Immagine. Note di storia del cinema", n. 42, 2000, p. 8).

21 C. Cosulich, *Scenari sonori*, "Amadeus", IV, n. 34, settembre 1992, p. 34.

22 «Da anni ho questo rapporto con un musicista che ha le mie stesse idee rispetto alla musica nei film – ha detto il regista –; anche lui è molto parco. Anche lui è tormentato ogni volta che si tratta di musicare delle immagini, perché gli sembra sia un controsenso, gli sembra che ogni volta che l'intervento musicale si fa più forte, l'immagine in sé risulti più debole. Lui ama talmente l'immagine che lo trova addirittura offensivo». (G. Amelio, *La storia raccontata attraverso la passione. Intervista a Gianni Amelio*, in E. Martini (a cura di), "Cineforum", n. 378, ottobre 1998).

verità, come recita il titolo di questo intervento che ha il merito di chiarire quali siano i limiti che un qualsiasi cineasta dovrebbe porsi nel parlare della vita dei compositori senza cadere nella menzogna e nell'arbitrio e, allo stesso tempo, senza rinunciare alle esigenze della settima arte. Proprio questo è quanto riescono a fare i due registi in *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, venuto alla luce nei tormentatissimi anni Sessanta, che è un vero e proprio film sulla musica, celebrata come fosse un rito che attraversa l'intero film rendendo le immagini un corollario ai suoni. Ma Cosulich cita giustamente anche *Mosè e Aronne*, un film girato senza usare il *play-back*, e *Introduzione alla Musica d'accompagnamento per una scena di film* di Arnold Schoenberg, in cui Straub e Huillet raccolgono la sfida lanciata dal compositore austriaco nel lontano 1930 di girare un film a partire dalla musica²³.

Altre volte, la biografia di un compositore permette di prendere in esame l'utilizzo delle sue opere in sede cinematografica, come accade a proposito di Wolfgang Amadeus Mozart che, a partire dal dibattutissimo *Amadeus*, «un film che usa la musica come catalizzatore drammatico»²⁴, viene posto al centro di una lunghissima rassegna di registi: da Robert Bresson ai fratelli Taviani, che hanno utilizzato le sue opere nella convinzione che «Mozart ha dato al cinema più di quanto dal cinema ha ricevuto»²⁵. Cosulich ama questi percorsi in diagonale e spesso si sofferma ad indagare l'utilizzo della musica di repertorio, spaziando da Felix Mendelssohn a Ludwig van Beethoven, presenza fondamentale in Godard, a Maurice Ravel, inspiegabilmente ignorato dal cinema ma utilizzato magistralmente da Claude Sautet in *Cuore d'inverno*, e a tutte le opere che affollano il cine-

23 La rinuncia al descrittivismo e alla funzionalità di questa singolare partitura, definita da Igor Stravinskij come la miglior musica per film che sia mai stata scritta, inaugura un nuovo ordine di problemi che hanno attraversato la storia del cinema, definendo in maniera del tutto nuova il rapporto che intercorre fra la musica e le immagini in movimento.

24 Ci piace ricordare, di questo film, quella che a nostro avviso è una delle sue sequenze maggiormente riuscite. Mozart è a letto morente e detta a Salieri le note del suo *Requiem*. «Adesso l'orchestra. Secondo fagotto e il trombone basso con i bassi. Primo fagotto e il trombone con i tenori». Salieri ascolta con attenzione le parole che Mozart pronuncia scandendo i percorsi musicali della sua ultima partitura. Il musicista italiano non capisce tutto quello che gli viene detto: è perplesso sull'uso degli strumenti e chiede a Mozart continuamente chiarimenti e spiegazioni. La contrapposizione fra la genialità del musicista salisburghese e la mediocrità del maestro italiano, nucleo centrale di tutto il racconto cinematografico, qui emerge in tutta la sua evidenza. In questo confronto, vero e proprio Leitmotiv di tutto il film, il solerte artigiano è destinato a soccombere di fronte al talento geniale, smisurato e rivoluzionario, che si presenta sotto le vesti di un giovane arrogante e maleducato che, consapevole del proprio genio, deride i propri colleghi spesso inimicandoseli. Non dobbiamo chiedere al film di Forman se le cose siano andate realmente in questa maniera e se tutto quello che il regista ci racconta obbedisca alla realtà. Analizzare il film sequenza dopo sequenza ci porterebbe, infatti, a collezionare un lungo elenco di invenzioni, che rischiano di distorcere la verità sulla vita di Mozart. Ma non è questo l'atteggiamento con cui bisogna guardare *Amadeus*, che invece va apprezzato per le ricostruzioni ambientali, le scenografie, i costumi, l'equilibrio delle sue parti e, non ultimo, per la sua colonna sonora che attinge ai momenti più belli del catalogo mozartiano nell'incomparabile direzione di sir Neville Marriner.

25 C. Cosulich, *I diritti di Mozart*, "Amadeus", III, n. 14, gennaio, 1991, pp. 39; 36.

ma di Kubrick che, più di tutti forse, si è servito di questo genere di musica nella convinzione che sia molto più efficace ed esente da rischi di quella composta espressamente per un film.

A questo andrebbe aggiunto che l'ascolto di un brano musicale all'interno di un film e al di fuori del proprio contesto – in questo caso l'età classica a cui appartiene la maggior parte di questi repertori – in stato di straniamento, rafforza le sue interne ed essenziali coordinate di senso, ed impedisce una qualsiasi possibilità di sintesi, di funzionalità, con l'immagine. Pertanto, nel rapporto fra l'oggetto musicale conosciuto, pieno di rimandi e di sedimentazioni storiche, e l'oggetto cinematografico invece “nuovo” e da scoprire, il primo diviene indiscutibilmente elemento portante di senso²⁶. Ci troviamo, pertanto, di fronte ad una scelta che privilegia una dialettica per cui repertori musicali sedimentati storicamente entrano in rapporto con immagini nuove che, in tal modo, non possono non acquisire nuove intenzionalità. Intenzionalità che, nel caso di alcuni registi – si pensi a Pasolini e Visconti in particolar modo – sono fortemente manifeste, mentre in Bresson sono più discrete.

Le riflessioni di Cosulich sulla maniera con cui i film storici utilizzano questo genere di musica sono ancora una volta puntuali: talvolta questi repertori sono un elemento contestualizzante ma spesso risultano essere una presenza in grado di dialogare con le immagini per la distanza cronologica che le separa, come nel *Mestiere delle armi* di Olmi in cui Fabio Vacchi realizza un vero e proprio rovesciamento di prospettiva creando una partitura estremamente moderna che contrasta con le immagini di un film ambientato in un'epoca antica. Una forma di contrasto di carattere differente si ha, invece, con *Viridiana* di Luis Buñuel in cui le note dell'*Halleluja* di Haendel accompagnano le immagini dissacranti del film, prefigurando il cosiddetto “contrappunto drammatico” che Adorno e Eisler dichiareranno essere l'antidoto per evitare gli stereotipi musicali hollywoodiani²⁷. Cosulich ha ben presente i vantaggi che l'utilizzo della musica di repertorio

26 A tal fine, Carlo Piccardi giustamente nota: «Proprio l'ascolto di un brano musicale al di fuori del proprio contesto, in stato di straniamento, rafforza le interne ed essenziali coordinate di senso della propria immagine storica, costituendo un ostacolo alla possibilità di sintesi con l'immagine che non sia l'impiego intenzionale mirante a sfruttarne la riconoscibilità» (C. Piccardi, *Concrezioni mnemoniche della colonna sonora*, “Musica Realtà”, n. 21, dicembre 1986, p. 156). Cfr. anche E. Simeon, *Per un pugno di note*, Milano, Rugginenti Editore, 1995, p. 35. Queste parole, allo stesso tempo, sembrano riproporre quelle note di Bachtin: «L'autore può impiegare la parola altrui [...] anche immettendo una nuova intenzione nella parola che ha già la sua propria intenzione oggettuale e che la conserva. Allora una tale parola [...] deve essere sentita come estranea» (M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, p. 167).

27 Massimo Mila, nell'“Introduzione” al celebre *La musica per film* di Adorno e Eisler, primo momento di sistemazione della fragile tradizione di studi dedicati all'impiego cinematografico del linguaggio musicale, in riferimento all'uso della musica classica nel cinema di Pasolini, porrà a tal fine dei corretti “distinguo” in merito al contrappunto drammatico e all'utilizzo della musica di repertorio. «Il fatto è che questo gioco riesce benissimo quando s'impiega grande musica classica, e anche il più ottuso degli spettatori viene efficacemente respinto dalla musica a pensare qualcosa di opposto a ciò che lo schermo gli presenta. Ma se si cerca di

mette a disposizione dei registi e nelle sue analisi dimostra come un suo uso accorto possa far conseguire al film dei risultati espressivi inaspettati.

Ma qual è, in definitiva, il segreto della musica cinematografica? Quali sono i reconditi percorsi che la rendono ideale commento per le immagini in movimento? Parlando de *L'amico d'infanzia* di Pupi Avati, Cosulich dichiara il proprio stupore nel notare come le note del *Parsifal* in questo film sostituiscano i consueti *bop*, *cool* e *modern jazz* che il pubblico invece si aspetterebbe. Egli scrive, pertanto, una lettera aperta al regista chiedendogli spiegazioni sui perché di queste scelte. Ne nasce uno scambio epistolare molto interessante. Al di là di ogni teorizzazione o riflessione semiologica, in queste brevi righe Avati ha il merito di parlare dell'inconsapevolezza di un regista nello scegliere le musiche dei propri film, sottolineando come il suo rapporto con la colonna sonora passi attraverso territori difficilmente estrinsecabili. La musica sfugge ad ogni definizione e anche il *Parsifal*, apparentemente lontano dalle atmosfere di questa pellicola, può contribuire a creare il climax di un film mettendo in luce aspetti che le immagini non sono in grado di rivelare. La musica, anche se posta a commento oppure ad accompagnamento delle immagini, resta pur sempre un linguaggio libero, un'«estranea cosa» sottolinea Cosulich citando Alberto Savinio, «che l'uomo tenta continuamente d'imprigionare nella logica umana, finché essa si vendica, ricuperando, talvolta, anche in modo violento, la propria autonomia»²⁸.

Proprio per questo, parlando di *Lisbon Story* di Wim Wenders, egli si appropria di una dichiarazione del regista tedesco in cui critica fortemente l'utilizzo della musica all'interno dei videoclip che cercano di imitare pedissequamente con i movimenti della macchina quelli del linguaggio sonoro. Un tentativo destinato a fallire che rende le immagini del tutto false e che invece ammetto il fine ultimo del film: «la distruzione dell'oggetto». La musica, infatti, non deve riproporre quanto le immagini già di per se stesse propongono ma deve piuttosto suggerire, aiutare a pensare all'immaginario e alla creatività, come lo è stato il rock'n'roll nella sua stessa vita: la spinta a fare del cinema²⁹. Dalla magia dell'unione fra la musica e le immagini possono nascere i “film musicali” a cui egli dedica più pagine ripercorrendo i principali *Musical*, da *Kansas City* di Robert Altman a *Tano da morire* di Roberta Torre, i film opera (in questo caso egli è troppo indulgente

far questo con musica originale di Eisler o di un Pinco Pallino qualsiasi, si corre il rischio che lo spettatore trovi semplicemente sbagliato il commento musicale» (M. Mila, *Introduzione a Theodor Wiesegrund Adorno Hanns Eisler, La musica per film*, Roma, Newton Compton editori, 1975, p. 10). I registi di cui parla Cosulich però sono al riparo da queste critiche. I loro repertori non solo sono sedimentati storicamente ma fanno parte della coscienza musicale di tutto il pubblico.

28 C. Cosulich, *Sentimentale Eastwood*, “Amadeus”, VII/11, n. 72, novembre 1995, p. 45.

29 «Il rock'n roll mi ha spinto a fare del cinema [...] senza il rock'n roll oggi sarei forse un avvocato. [...] Grazie al rock'n roll ho cominciato a pensare all'immaginario, alla creatività, come uniti alla gioia: l'idea di avere il diritto di godere di qualcosa...» (Wim Wenders in C. Cosulich, *I suoni che splendono*, “Amadeus”, VII, n. 66, maggio 1995, p. 50).

nei confronti di Zeffirelli)³⁰, quelli che hanno come protagonista un musicista, come *Il pianista* di Roman Polanski e ancor più il bellissimo *Quartetto Basileus* di Fiorenzo Carpi, un film di straordinaria intensità che Cosulich ha il merito di esaltare svelando le sue metafore sonore. Basterebbe questo per legittimare la piccola riflessione su questi suoi articoli che abbiamo cercato di fare in queste brevi pagine.

30 A proposito di *Traviata*, egli scrive: «Dobbiamo condannare Zeffirelli per le libertà prese con un testo musicale che molti considerano sacro? Il problema non è questo: non lo è soprattutto in un'epoca come l'attuale, definita postmoderna, nella quale l'arte spesso sopravvive grazie ai trapianti cui la sottopongono i suoi ministri più illuminati, trasformando in virtù l'impurità e l'imbastardimento, che in altre epoche sarebbero stati considerati vizi orrendi». (C. Cosulich, *I palpiti cinematografici di mademoiselle Gauthier*, "Amadeus", II, n. 6, maggio 1990, p.43).