



UNIVERSITA' DI PISA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE
ANNO ACCADEMICO 2013/2014

TESI DI LAUREA MAGISTRALE
IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO SPETTACOLO
E DEI NUOVI MEDIA

HANS ZIMMER E LA MUSICA PER FILM.

Un'analisi delle funzioni e del rapporto fra immagine e suono.

IL RELATORE

Maurizio Ambrosini

IL CANDIDATO

Federica Altea

a.a 2013/2014

INDICE

INTRODUZIONE	1
I PARTE: La musica per film	3
1. IL SONORO CINEMATOGRAFICO.....	4
1.1 Dal cinema muto al cinema sonoro.....	4
1.1.1 Effetti sonori del cinema muto: avvento o perfezionamento del sonoro?	5
1.2 La materia sonora.	6
1.2.1 La voce	7
1.2.2 Il rumore.	7
1.2.3 La musica.	8
1.3 L'ascolto.	9
1.3.1 I tre ascolti.	9
1.3.2 Punto d'ascolto.	10
2. LA MUSICA CINEMATOGRAFICA.....	12
2.1 Storia della musica per film.....	12
2.1.1 L'esigenza di rinnovamento visivo e sonoro del cinema.	13
2.1.2 La musica dall'avvento del parlato fino ai giorni nostri.	18

2.2	Un problema di definizione.	20
2.3	Configurazione della musica per film.	22
2.3.1	La musica diegetica e non-diegetica.	22
2.3.2	Il tematismo.	24
2.3.3	Le variazioni.	25
2.4	Le funzione della musica per film.	25
2.4.1	Il valore aggiunto: funzione empatica e anempatica.	26
2.4.2	Funzioni pragmatiche della musica per film.	27
2.5	Il compositore.	30
2.5.1.	Rapporti del compositore con il produttore e il regista.	33
2.6	Sonorizzazione del film.	34
2.7	Il cinema d'animazione.	36
3.	COLONNA SONORA E COLONNA VISIVA.	39
3.1	Rapporto tra immagine e suono.	39
3.2	Il montaggio audiovisivo.	41
3.2.1	Diverse modalità con cui rapportarsi all'immagine.	45
3.3	Sonoro vs Visivo: un dibattito ancora aperto?	45
3.3.1	La posizione della musica all'interno del dibattito.	48
II PARTE:	Hans Zimmer e la sua musica per film.	51

4. HANS ZIMMER.....	52
4.1 Biografia.....	52
4.2 Una musica tra tradizione e modernità	54
4.3 Zimmer e il genere drammatico: <i>Thelma & Louise</i>	56
4.3.1 Trama.	57
4.3.2 Musiche preesistenti vs musiche originali.	58
4.4. Un mondo animato: Hanz Zimmer e <i>The Lion King</i>	61
4.4.1 Trama.	61
4.4.2 Una storia narrata tramite la musica.	62
4.5 Dall'animazione all'horror: Hanz Zimmer e <i>The Ring</i>	65
4.5.1 Trama.	65
4.5.2 La paura nasce dalla musica.	66
4.6 Quando l'azione diventa musica: Hans Zimmer e <i>Inception</i>	69
4.6.1 Trama.	70
4.6.2 La musica e il tempo.	71
Conclusione.....	75
APPENDICE	78
Bibliografia	88

INTRODUZIONE

Qual è il ruolo della musica? A che serve dal momento che lo spettatore non la segue attentamente perché preso maggiormente dalle immagini? Ma parlare di colonna sonora e di musica è la stessa cosa? Si può conferire alla musica per film lo statuto di genere musicale? Perché interessarsi solo all'aspetto visivo del film quando anche la musica dona un grande contributo nel risultato finale? Questi sono solo alcuni dei quesiti da cui sono partiti molti studiosi e critici che si sono occupati di studiare la materia audiovisiva cinematografica. Ed è su questa linea che si sviluppa il mio lavoro di approfondimento del rapporto tra musica e immagini.

Durante le mie ricerche ho notato che è stata tendenza comune quella di non prestare la giusta attenzione alla componente musicale di quella che viene definita comunemente “colonna sonora”¹, a favore di un orientamento vococentrico:

Teorizzare che il suono nel cinema sia nella maggior parte dei casi vococentrista, significa ricordare che, quasi sempre, esso favorisce la voce, la mette in evidenza e la separa dagli altri suoni. Durante le riprese è la voce a essere raccolta dalla presa audio, che in realtà, quasi sempre, è una presa di voce; ed è la voce che viene isolata nel messaggio, come uno strumento solista di cui gli altri suoni, musiche e rumori, non sono che l'accompagnamento.²

Grazie ai lavori di studiosi e critici quali Michel Chion, Sergio Miceli, Giorgio Cremonini e molti altri³ è stato possibile ridare il giusto valore alla musica che, spesso, viene definita “d'accompagnamento” con accezione riduttiva, quasi sminuendo il suo considerevole supporto nell'esito ultimo.

Partendo da ciò, ho sviluppato la prima parte della mia indagine che dal generale si muove verso il particolare: inizialmente cerco di mostrare il quadro complessivo dell'avvento del sonoro attraverso il passaggio dal cinema muto, concentrandomi soprattutto sulla conseguente divisione della materia sonora nella triade parlato-suono-musica; successivamente mi soffermerò in maniera più approfondita sulla componente musicale del prodotto audiovisivo e sul suo rapporto con la componente visiva, analizzandone le funzioni e cercando di dare delle risposte ai quesiti che ho

1 Vedi paragrafo 1.2 per avere nozione delle diverse componenti in cui è divisa la colonna sonora.

2 M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997, p. 13.

3 Per un elenco esaustivo dei vari studi esaminati vedi Bibliografia.

espresso precedentemente. Tutta questa prima sezione risulterà poi essere un supporto per poter analizzare a fondo, avendo appunto una base teorica da cui partire, alcuni lavori del compositore su cui verte la mia tesi: Hans Zimmer.

Compositore di origine tedesca ma conosciuto oggi come uno dei maggiori talenti di Hollywood, Zimmer inizia ad affermarsi soprattutto in ambiente americano a partire dalla fine degli anni '80, ricevendo la nomination per la migliore colonna sonora del film *Rain Man. L'uomo della pioggia* (Barry Levinson, 1988). Questo è stato l'inizio di un lavoro di collaborazioni e successi che lo hanno portato a eseguire spettacolari *scores*⁴, quali quelle de *Il Gladiatore* (Ridley Scott, 2000), della trilogia di Christopher Nolan su Batman (*Batman Begins*, 2005; *Il cavaliere oscuro*, 2008; *il cavaliere oscuro- Il ritorno*, 2012), del recente *12 Anni schiavo* (Steve McQueen, 2013) e dell'ultimo capolavoro di Nolan *Interstellar* (2014).⁵ Dopo una breve parentesi sulla sua biografia e la sua carriera, mi accingerò a elaborare le soluzioni musicali da lui apportate e riguardanti il rapporto con le immagini e le funzioni che assumono; essendo la sua carriera alquanto varia ed estesa, mi concentrerò solo su quattro film che vedono il suo contributo: *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Il re leone* (diretto da Roger Allers e Rob Minkoff e prodotto dalla Walt Disney Feature Animation, 1994), *The Ring* (Gore Verbinski, 2002), e infine *Inception* (Christopher Nolan, 2010). Questa analisi parziale appare a mio parere sufficientemente esaustiva in quanto approfondisce il percorso del compositore da un punto di vista cronologico, ma anche di genere cinematografico, dimostrando la sua grande versatilità nel saper gestire diverse situazioni filmiche. Inoltre danno prova del fatto che è proprio per la sua competenza e abilità che molti registi si affidano a lui in più occasioni, iniziando delle vere e proprie collaborazioni: mi riferisco in questo caso al rapporto che instaura con i registi Christopher Nolan, Gore Verbinski e Ridley Scott.

4 Con il termine *Score* si intende la partitura di un brano musicale, ovvero la trascrizione grafica di una composizione vocale o strumentale a più parti simultanee, tracciata su una serie di righi musicali sovrapposti. In ambito cinematografico indica per lo più la componente musicale della colonna sonora.

5 Per una più completa visione dei lavori di Hans Zimmer vedi Appendice.

I PARTE
La musica per film

1. IL SONORO CINEMATOGRAFICO

1.1 Dal cinema muto al cinema sonoro.

Fino alla fine degli anni Venti, il cinema era tendenzialmente muto: non c'erano nel film le tracce sonore nonostante fossero presenti accompagnamenti musicali esterni. In realtà già alla fine dell'Ottocento vennero intrapresi alcuni esperimenti che cercavano di inserire il sonoro in brevi pellicole: per esempio, nel 1895 Thomas Edison realizzò il *Dickson Experimental Sound Film*, cortometraggio in cui il suono venne registrato insieme alle immagini.⁶

Sebbene la possibilità di sincronizzazione audiovisiva era presente già dagli albori, il primo film ad essere riconosciuto come pioniere nella fase sonora del cinema è *Il cantante di jazz*, diretto da Alan Crosland per la Warnes Bros., uscito nell'Ottobre del 1927. Il sistema utilizzato per la sua realizzazione fu il Vitaphone che prevedeva il collegamento meccanico di una speciale macchina di proiezione con una giradischi che viaggiava a 33 giri al minuto, assicurando l'audio a circa trecento metri di pellicola.⁷ Molti studiosi tengono a precisare che quest'opera cinematografica, presentando materiale sonoro solo in alcune scene, risulta essere un lungometraggio per la maggior parte muto e con didascalie. Nonostante ciò, il successo della pellicola fu alto considerando che in quel periodo la sincronizzazione di immagini e suono veniva accolta con grande stupore e meraviglia, essendo il pubblico abituato a trovarsi di fronte ad una situazione dove l'aspetto visivo veniva associato al silenzio.

Fu grazie a queste sperimentazioni, portate avanti soprattutto dalla casa di produzione Warner Bros.⁸ che si arriva rapidamente ad una fase decisiva nella storia del cinema, in cui il sonoro diventa parte integrante della diegesi e la parola inizia a diventare forma espressiva dei personaggi. La tecnologia, usata inizialmente nel cinema americano, si diffonde e le varie case di produzione iniziano a mettersi al passo con i tempi: il perfezionamento negli anni '30 di questa tecnologia permette poi di sviluppare innovative tecniche come il doppiaggio e la sonorizzazione.⁹ Queste novità comportano dei cambiamenti alquanto evidenti nel mondo del cinema, che vedevano soprattutto la nascita di pellicole

6 Il cortometraggio prevedeva la presenza di un suonatore di violino e di due ballerini. Venne realizzato per essere girato appositamente nel Kinetoscopio, precursore del proiettore cinematografico, inventato dallo stesso Edison nel 1888.

7 La sincronizzazione che il Vitaphone permetteva si potrebbe definire primitiva in quanto l'accordo tra contenuto visivo e contenuto sonoro poteva perdere il rapporto costante dato che venivano utilizzate due macchine differenti: in poche parole se veniva tolto anche un solo fotogramma al film, l'immagine non sarebbe più stata sincronizzata con il suono.

8 Sarà la Warnes Bros. che realizzerà nel 1928 il primo film ad essere completamente parlato, ovvero *Lights of New York*, diretto da Bryan Foy.

9 Il doppiaggio consiste nel registrare il parlato appartenente a un tempo successivo a quello della ripresa, usato anche per consentire la traduzione del film in lingue diverse da quella originale. La sincronizzazione consiste nella pratica di far coincidere temporalmente suono e immagini in modo che viaggino contemporaneamente.

che valorizzavano il sonoro, come i musical, e la scomparsa di alcuni attributi tipici del cinema muto come la didascalia, che non aveva più motivo di esistere.

1.1.1 Effetti sonori del cinema muto: avvento o perfezionamento del sonoro?

Michel Chion definiva il cinema muto “sordo” per mettere in evidenza il fatto che il film aveva insiti parole e rumori che però non si sentivano; utilizzare il termine “muto” comportava dare al parlato una totale superiorità rispetto alle altre componenti. E questo è stato un pensiero piuttosto comune tra gli studiosi: lo si può notare anche dal fatto che molti manuali precisano che il primo film sonoro è *Il cantante di jazz*, senza però menzionare che precedentemente uscì nel 1926 *Don Juan*, di Alan Crosland. Realizzato sempre con il sistema Vitaphone, fu la prima pellicola ad avere un proprio contenuto sonoro, presentando però solo musica e qualche effetto sonoro; il parlato non era presente.

Un altro punto da analizzare riguarda l'uso dell'espressione “avvento del sonoro”: in realtà questa accezione richiede qualche riflessione. Sarebbe forse più corretto parlare di “avvento della sincronizzazione”, ovvero della possibilità di inserire una componente audio che vada di pari passo con quella visiva; oppure di “avvento del parlato” in quanto i dialoghi non erano presenti nel film e, se necessario, venivano esplicitati attraverso le didascalie. Ma è certo che non si può parlare di “avvento della musica o del suono”, in quanto questi erano già presenti. Il cinema delle origini, infatti, non si potrebbe definire “silenzioso” se si prende in considerazione il fatto che le prime proiezioni erano spettacoli rumorosi; ciò era possibile grazie alla presenza di tre principali entità: i maestri di musica, i rumoristi e gli imbonitori.

I maestri di musica erano inizialmente coloro che accompagnavano il film con una melodia suonata attraverso il pianoforte; lavoravano di fantasia e improvvisavano cercando di seguire l'andamento delle immagini e facendo riferimento a repertori, ossia a brani popolari o classici impiegati in funzione delle diverse scene che si presentavano. Successivamente si iniziarono a comporre delle musiche originali, create appositamente per il film di riferimento; questa rimaneva però comunque una pratica rara e marginale. Al pianoforte si sostituirono poi i piccoli complessi costituiti da pochi strumenti o le grandi orchestre che continuavano ad avere la stessa funzione di accompagnamento.

I rumoristi portavano avanti una pratica che secondo alcuni critici era nata in Francia nel periodo popolare del cinema: erano coloro che producevano l'imitazione di alcuni suoni specifici, legati all'azione presente nel film. Nel 1913 venne pubblicato un catalogo in cui era presente una lista di strumenti per la realizzazione degli effetti sonori cinematografici, che consentivano di riprodurre la pioggia, il vento, i versi degli animali e vari fenomeni. In seguito questa pratica verrà abbandonata per la ricerca di una maggiore raffinatezza e per l'uso dei rumori sublimato dalla musica di accompagnamento.

Infine vi erano gli imbonitori. Dato che i primi film non erano autosufficienti e alcune scene potevano apparire incomprensibili, c'era bisogno di qualcuno che le commentasse in diretta: utilizzando un testo associato al film, l'imbonitore situava la scena, precisava il contesto e raccontava la storia, recitando talvolta anche i dialoghi. In un secondo momento questa pratica iniziò ad eclissarsi per il maggior uso delle didascalie che avevano le stesse funzioni.

In conseguenza di queste considerazioni, sarebbe più corretto sostituire al termine “avvento” quello di “perfezionamento”, in quanto ci si riferisce a pratiche utilizzate fin dagli albori e nel tempo sviluppatesi e, appunto, perfezionatesi. In definitiva, si può affermare che il cinema tende alla dimensione sonora fin dalla sua nascita:

“Il sonoro non entrò nel cinema come un capriccio, o per pure amore di novità. Per essere più esatti, non entrò nel cinema muto, ma derivò da questo. Il sonoro ebbe origine dall'impulso interno, contenuto in potenza nel cinema muto fin dalla sua nascita, di oltrepassare i limiti della sola espressione plastica”.¹⁰

Insomma, si è sempre sentita la necessità del sonoro, per motivi strumentali (coprire il rumore del proiettore) e per motivi legati al mezzo stesso (bisogno di superare il disagio del silenzio). Ed è proprio il silenzio, tipico del periodo muto, che ha permesso di dare grande importanza al sonoro: lo spettatore finalmente udiva con le sue orecchie quei suoni, rumori e voci che fino a quel momento aveva mentalmente immaginato attraverso associazioni percettive automatiche.

1.2 La materia sonora.

Con il perfezionamento del sonoro e l'avvento della sincronizzazione, il suono inizia ad avere con l'immagine un rapporto di complementarietà che porta ad un maggiore interesse nei suoi confronti. È così che molti critici e studiosi iniziano ad analizzare la materia sonora suddividendola in tre componenti fondamentali: la voce, di pertinenza più distintamente diegetica, il rumore, di pertinenza informativa o denotativa, e la musica.¹¹

10 S. M. ÉJZENŠTEJN in E. COMUZIO, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Milano, Edizioni il Formichiere, 1980, p. 25.

11 La voce e il rumore, rispetto alla musica, sono le due componenti che maggiormente sono legate alla diegesi, ovvero al mondo finzionale che ci troviamo davanti nel momento in cui guardiamo un film: in questo caso si fa la distinzione tra *in* e *off*, ovvero rispettivamente tra voce e rumori in campo (quando si vede la sorgente da cui parte il suono) e fuori campo (quando non si vede la sorgente). Nel caso in cui i suoni non appartengano all'universo diegetico, e quindi siano situati in uno spazio e tempo diversi da quelli in cui si svolge l'azione, si tratterà di *suoni extradiegetici o over*.

1.2.1 La voce

La voce comprende i dialoghi, i monologhi e le voci fuori campo che attraversano il film. È stata sempre la componente maggiormente presa in considerazione, comportando la nascita di quello che Michel Chion chiamò vococentrismo, ovvero la tendenza a favorire l'aspetto parlato della colonna sonora, isolandolo dagli altri elementi. Il perfezionamento tecnologico riguardante le riprese si è concentrato sulla parola, così come, durante la fase del missaggio, è la voce ad essere isolata come se rumori e musica avessero solo una funzione subordinata. Inoltre non è la resa fedele del timbro acustico di chi pronuncia le parole ad essere preponderante, ma la comprensione di ciò che viene detto: il vococentrismo è anche verbocentrismo, ponendo l'attenzione non solo al come si dice ma anche al cosa si dice. Michel Chion spiega questo atteggiamento come predisposizione naturale dell'uomo, che sarebbe portato a concentrarsi sulle voci, piuttosto che su altri rumori:

Ma, se il suono nel cinema è voco- e verbocentrico, ciò accade innanzitutto perché l'essere umano, nel suo comportamento e nelle sue reazioni quotidiane, lo è altrettanto. Se egli sente, all'interno di un qualunque rumore d'insieme, delle voci in mezzo ad altri suoni [...], sono quelle voci che innanzitutto catturano e concentrano la sua attenzione. [...]

Quelle voci parlano in un linguaggio che gli è accessibile, ed egli dapprima cercherà il senso delle parole, passando all'interpretazione degli altri elementi soltanto quando il suo interesse per il senso sia stato soddisfatto.¹²

Questa dimensione verbocentrica era presente già nella fase del muto: lo dimostrano le didascalie, impiegate spesso per esprimere i dialoghi; qui la parola, però, apparteneva ancora alla sfera visiva e non sonora.

1.2.2 Il rumore.

Proprio per evitare che lo spettatore percepisca come anomalo e falso il mondo finzionale, fondamentale è la creazione di un sottofondo sonoro realistico che comprende tutti quei rumori di sottofondo (porte che si aprono e si chiudono, condizioni atmosferiche, suoni legati al mondo animale, telefoni ecc ecc..) necessari affinché l'universo diegetico venga percepito il più possibile verosimile.

Esistono vere e proprie biblioteche sonore, cioè archivi costituiti da suoni e rumori registrati e pronti per l'uso. Molto spesso si usa la distinzione tra rumore ed effetto sonoro per indicare rispettivamente tutti quei suoni di ordinaria amministrazione presenti nel repertorio e quelli registrati

12 M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997, p. 13.

appositamente per una determinata scena. Infatti la produzione dei rumori, oltre ad essere legata ad una realtà fenomenica, può essere anche sintetica: il primo caso è relativo alla ripresa fonica e contemporanea a quella visiva o comunque ai rumori naturali anche se già registrati; il secondo riguarda i suoni creati in laboratorio attraverso tecniche e procedimenti complessi. Con il passare del tempo, la tecnologia su cui si basa questa produzione diventa sempre più elaborata attraverso lo sviluppo di apparati stereofonici, sistemi di potenziamento e filtraggio, uso di suoni sintetici e informatici; tutto ciò ha permesso la creazione di risultati sempre più originali e sofisticati. Inoltre, la possibilità di manipolazione del sonoro ha permesso il suo impiego non solo a fini realistici, ma anche narrativi e drammatici, psicologici e metaforici, per non parlare di quelli comici, legati soprattutto ad un uso del suono in contrappunto.¹³

Il compositore e teorico musicale Pierre Schaeffer inserì i suoi studi sulla componente sonora in ambito cinematografico in *L'élément non visuel au cinéma* del 1946, in cui affermava la superiorità del rumore sulla voce, dal momento che la parola non è altro che “il rumore prodotto dagli uomini”: rumori ambientali e verbali fanno parte quindi della stessa componente sonora, basati su nessi causali e legami di necessità con le immagini rappresentate:

Disons que le bruit est le seul son parfaitement adéquat à l'image, car l'image ne peut montrer que des choses et le bruit est le langage des choses. On pourrait classer les choses en deux catégories: celles qui se voient, celles qui s'entendent. On n'entend pas un arbre, on ne voit pas le vent. Toutefois, les choses, en s'associant, suppléent à nos sens. On voit le vent par le frémississement des feuilles, on entend l'arbre par le bruissement qu'y fait le vent. C'est ici un domaine d'observation utile aussi bien à l'homme de cinéma qu'à l'homme de radio: celui des interférences entre les domaines sonore et visuel.¹⁴

1.2.3 La musica.

La musica, come spiegato precedentemente, è stata presente sin dalle origini del cinema con una semplice funzione di accompagnamento di immagini, alle quali non era minimamente legata. Una più alta considerazione nei suoi confronti ha portato poi a valorizzare la sua capacità di aggiungere significati all'immagine. “La musica deve seguire l'andamento visivo ed illustrarlo”¹⁵, precisava Adorno, restituendole l'importanza che le appartiene.

13 Con contrappunto si intende l'uso del suono che non combacia con l'immagine, ma è come se si rendesse indipendente da essa.

14 P. SCHAEFFER, *L'élément non visuel au cinéma (1), Analyse de la bande son*, in «Revue du cinéma», Parigi, 1946, p. 1.

15 T. W. ADORNO, H. EISLER, *La musica per film*, Roma, Newton Compton Editori, 1975, p. 28.

Essa può essere preesistente oppure creata appositamente per un film, piegandola alle sue esigenze espressive e narrative. Il suo uso varia spesso a seconda delle intenzioni autoriali: alcuni registi preferiscono limitarne l'uso per dare maggiormente peso alla componente visiva; in alcuni casi, soprattutto se legata a determinati generi cinematografici come il musical o il thriller, la musica diventa fondamentale.¹⁶

1.3 L'ascolto.

Analizzare la componente sonora di un film vuol dire focalizzarsi non solo sull'analisi delle percezioni visive, ma anche su quelle uditive: con il suono non si tratta più solo di vedere, ma anche di sentire. Michel Chion fa una interessante distinzione al riguardo: egli afferma che lo sguardo è “un'esplorazione, spaziale e temporale al tempo stesso, in un dato a vedere delimitato” dallo schermo; a proposito dell'ascolto, invece, parla di una imposizione a udire che risulta molto meno delimitata e che ci rende faticoso l'impegno a selezionare o escludere ciò che percepiamo: il suono riesce sempre a sorprendere e a insinuarsi nello spettatore.

1.3.1 I tre ascolti.

Chion distingue tre differenti disposizioni di ascolto: l'ascolto casuale, l'ascolto semantico e l'ascolto ridotto.

L'ascolto casuale è il più diffuso e consiste nel concentrarsi sul suono in modo da avere informazioni riguardo la sua causa, sia essa invisibile che visibile. È finalizzato al riconoscimento: della causa precisa e individuale (identifichiamo la voce di una determinata persona, di un determinato oggetto o animale); della natura della causa, quindi non di un individuo o un oggetto preciso, ma di una categoria umana, meccanica, animale (identifichiamo per esempio la voce di un uomo adulto, di una particolare razza di animale e così via); della storia casuale del suono, senza necessariamente identificare la sorgente (per esempio, possiamo percepire cambiamenti di pressione, di velocità e di ampiezza del suono senza conoscere la causa che provoca il suono). Questo tipo di ascolto è anche quello più ingannabile, perché non sempre può darci informazioni sicure e precise a partire dalla sola analisi del suono; bisogna tenere conto del fatto che spesso il suono non ha un'unica sorgente, ma questa può essere molteplice rendendo più complessa la percezione di esso.

L'ascolto semantico fa riferimento a un codice o a un linguaggio per interpretare un messaggio. Ha come obiettivo quello di capire il significato che il suono veicola ed è un tipo di ascolto differenziale, cioè il fonema “non viene ascoltato per il suo valore acustico differenziale, ma attraverso tutto un sistema di opposizioni e differenze”¹⁷.

¹⁶ Per un'analisi esaustiva della componente musicale di un film, vedi capitolo 2.

¹⁷ M.CHION, *L'audiovisione...*, cit., p. 31.

Per definire la terza modalità di ascolto, Chion riprende le teorie di Schaeffer che definiva “ridotto” l’ascolto di un suono che viene considerato come oggetto di osservazione in se stesso, concentrandosi quindi sulle sue qualità e forme proprie. Bisogna precisare però che il suono viene utilizzato più per il suo valore semantico o figurativo, in riferimento a cause reali o suggerite, che come forma e materia in sé. Inoltre in questo tipo di ascolto, la percezione non è individuale ma oggettiva e implica la fissazione dei suoni a uno statuto di veri e propri oggetti; purtroppo il linguaggio corrente non è in grado di specificare alcuni di quei tratti sonori che riusciamo a riconoscere. Per questo motivo Schaeffer afferma la necessità di un linguaggio nuovo che possa sopperire a questa mancanza.

1.3.2 Punto d'ascolto.

La questione del punto di ascolto è particolarmente complessa. Riguarda principalmente due accezioni:

- (a) accezione spaziale dell'espressione: risponde alla domanda “da dove sente lo spettatore, da quale punto dello spazio figurato sullo schermo?” Chion precisa che in questo caso è meglio parlare di luogo o di area di ascolto a causa “della natura onnidirezionale del suono (che si propaga in diverse direzioni) e dell’ascolto (che capta circolarmente i suoni)”.¹⁸
- (b) accezione soggettiva: qui la questione sarà “quale personaggio, a un dato momento dell’azione, si ritiene che senta ciò che sente lo spettatore?”. L’espressione “punto di ascolto” risulta quindi più adeguata perché rimanda alla nozione di punto di vista: si tratta di definire se vi è coincidenza tra ciò che sente lo spettatore e il personaggio a cui è ancorato un determinato rumore o suono.

Concentrandosi sull’aspetto soggettivo dell’ascolto, François Jost, semiologo del cinema, accanto al concetto di “ocularizzazione” in riferimento al punto di vista, ha utilizzato il termine “auricularizzazione”, distinguendo tre tipologie:

- Auricularizzazione interna secondaria: la soggettività uditiva è costruita attraverso il montaggio e il contenuto dell’immagine (es.: quando un personaggio viene mostrato mentre ascolta da dietro una porta; oppure quando un’inquadratura mostra il personaggio che sente un ticchettio e l’inquadratura successiva mostra l’orologio);
- Auricularizzazione interna primaria: quando vi sono delle deformazioni del suono che lo allontanano da una dimensione realistica, rinviando alla soggettività di un orecchio e ponendo lo spettatore in un preciso punto d’ascolto (es.: quando il punto d’ascolto dello spettatore si identifica con quello di un personaggio che ha subito un’esplosione e percepisce i suoni in maniera diversa da come sono in realtà);
- Auricularizzazione zero: il suono non è legato alla diegesi e quindi a nessun

18 Ivi, p. 81.

personaggio (suoni ambientali e musiche extradiegetiche che non rivestono un particolare significato). L'eventuale diversità di volume del suono dipende dalla distanza della macchina da presa rispetto al personaggio.

È bene ricordare però che il punto di vista è più facile da collocare e attribuire perché si capisce in maniera più immediata che le variazioni di posizione dipendono da un determinato personaggio. Il punto di ascolto, invece, è più difficile localizzarlo perché il suono, per la sua natura onnidirezionale, tende a propagarsi in maniera più diffusa e spesso la sua percezione è un'esperienza condivisa da più personaggi.

2. LA MUSICA CINEMATOGRAFICA

2.1 Storia della musica per film.

La nascita e la crescita del cinema sono state possibili grazie all'interesse di molti studiosi e inventori che, per buona parte dell'Ottocento, vedevano nella tecnica e nella scienza la capacità di riprodurre meccanicamente la realtà che percepiamo. Se inizialmente ci si preoccupava solo dell'aspetto visivo, nel giro di poco tempo iniziarono ad essere progettati vari dispositivi e meccanismi che permettevano la riproduzione del sonoro, arrivando fino ai primi tentativi di unione tra immagine e suono. Thomas Alva Edison ebbe l'idea di congiungere il fonografo al kinetoscopio¹⁹ affinché si potesse arrivare ad un accordo audiovisivo: nel 1913 creò il *cinetofono*, un precursore del visore cinematografico che dava la possibilità di realizzare cortometraggi di una lunghezza non superiore ai quindici minuti. Purtroppo, l'esperimento fallì perché mancava una completa armonia delle sue componenti. Le ricerche nel campo della sincronizzazione vennero abbandonate e si finì semplicemente per utilizzare il fonografo nel basamento del kinetoscopio in modo che partissero insieme e che si creasse un accompagnamento musicale seppur non completamente accordato con le immagini.

La mancanza di coincidenza tra visivo e sonoro continuò anche negli anni in cui si affermarono i fratelli Lumière che brevettarono il loro *cinématographe*, basato sulle precedenti esperienze portate avanti da Marey e Demény²⁰ in campo fotografico e da Edison. La sera del 2 Dicembre del 1895 i due fratelli presentarono, presso il Salon indien du Grand Café di Boulevard des Capucins a Parigi, un programma di una decina di film realizzati nel corso dello stesso anno: questa data viene celebrata come il giorno di nascita del cinema, ma molti dimenticano di ricordare che essa non avvenne nel silenzio, ma “fu avvertita subito l'esigenza di fornire una dimensione sonora a quei fantasmi in movimento: la musica, appunto”²¹. La necessità di quest'ultima venne avvertita già nel periodo muto: nel 1909, su una rivista americana, vennero riportate delle lamentele riguardanti il fastidioso rumore dei macchinari e delle persone presenti in sala; nel 1912 George Beynon, autore di un manuale per musicisti cinematografici, precisava che la proiezione di un film non era accompagnata dal silenzio,

19 Entrambi inventati da Edison rispettivamente nel 1877 e nel 1888. Il fonografo è uno strumento che permetteva la registrazione e la riproduzione del suono. Il kinetoscopio, precursore del proiettore cinematografico, consentiva di vedere attraverso l'uso di una manovella le immagini impresse su una pellicola che risultavano in movimento; aveva il difetto di non permettere la visione del film a più persone contemporaneamente.

20 Étienne Jules Marey (1830-1904) fu un inventore interessato al movimento per il quale realizzò il *cronofotografo* che dava la possibilità di imprimere in un'unica immagine le posizioni di uno stesso soggetto, modificatesi nel tempo. I suoi studi acquisirono i contributi di Georges Demény che nel 1894 realizzò una versione perfezionata del cronofotografo.

21 S. MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni editore, Roma, 2010, p. 53.

ma dai rumori del proiettore e del pubblico. Partendo da queste considerazioni, si iniziò a ritenere che la presenza della musica aveva lo scopo di coprire questi fastidiosi suoni ambientali, causa di distrazione e confusione. Ma già nel 1916, le teorie guardavano alla musica secondo una dimensione più estetica, esplorando la sua capacità di rafforzare il contesto emotivo, mantenere l'attenzione di chi era presente e diminuire il disagio creato dal silenzio. Negli anni Trenta la esaminarono da un punto di vista funzionale che vedeva il suo impiego necessario perché la sua assenza comportava una sensazione di irrealtà: Kurt London puntava sull'idea che il film era un'arte in movimento e che quest'ultimo non era percepibile senza suono; Siegfried Kracauer, invece, asseriva che la musica non aveva il compito di avvicinare le immagini in movimento alla realtà, ma di immergere lo spettatore dentro di esse.

Anche se da un punto di vista pratico bisognava aspettare alcuni decenni perché si potesse essere partecipi dell'era della sincronizzazione audiovisiva, dal punto di vista teorico la musica, già dagli albori del cinema, era vista come una componente fondamentale nella costruzione del mondo filmico.

2.1.1 L'esigenza di rinnovamento visivo e sonoro del cinema.

Alla fine dell'Ottocento il cinema attraversa una crisi che vede l'allontanamento del pubblico a causa della ripetitività dei temi, comportando la perdita di quello stupore e fascino iniziali: subentrò così un periodo di metamorfosi che portò alla nascita di contenuti e forme narrative più complesse e originali, dei primi locali adibiti esclusivamente alle proiezioni di film e di un pubblico non solo popolare ma anche borghese. L'esigenza di rinnovo del cinema colpì anche l'aspetto sonoro: dal contributo del pianoforte si passò alle orchestre che divenivano più ampie ogni qualvolta la proiezione diventava impegnativa e varia.

Fino al primo decennio del Novecento, era il maestro di musica che utilizzava il proprio repertorio in base allo svolgersi del film; in seguito, si diffusero selezioni di brani o di suggerimenti tecnici che offrivano svariate possibilità di soluzioni da mettere in pratica. Negli stessi anni, le maggiori Case cinematografiche iniziarono a servirsi della collaborazione di compositori veri e propri, ai quali fornivano indicazioni sempre più dettagliate riguardo l'andamento sonoro del film: ormai la musica veniva ritenuta indispensabile.

Sviluppo del cinema americano (1910-1920).

Affidarsi a basi teoriche per la composizione musicale divenne una pratica abbastanza abituale, dapprima in America. Accanto ai repertori, raccolte di musiche realizzate durante la produzione operistica-sinfonica dell'Ottocento, si affermarono i cosiddetti *Cue sheets*, ideati nel 1912 da Max Winkler: la casa di produzione forniva, insieme alle pellicole, alcune note in cui vi era una selezione di titoli di musiche preesistenti; erano utili perché davano suggerimenti non solo sui brani da eseguire, ma anche sulla struttura delle scene, dei tempi e dei rulli:

Lo “stile cinema”, che nasceva dalla necessità di un linguaggio musicale dotato di codici “decisi”, facilmente individuabili da parte dello spettatore – ricorrendo al già noto ed evitando accuratamente innovazioni disturbanti – influenzerà la maggior parte della musica composta espressamente per il film, portando il cinema commerciale a usare anche in seguito un linguaggio arretrato rispetto alle forme contemporanee.²²

Per di più, come aiuto per coloro che imboccavano questo ambito lavorativo, erano presenti manuali che contenevano indicazioni teoriche e pratiche che variavano a seconda della durata del film e della complessità del soggetto trattato²³. Uno dei più importanti manuali di questo periodo è quello realizzato da Edith Lang e George West, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, pubblicato nel 1920: all'interno veniva specificata la funzione principale della musica, ovvero trasmettere nella mente dello spettatore il clima del film e suscitare in lui intense emozioni; per far questo ci doveva essere coerenza psicologica tra musica e immagine, fino ad arrivare alla creazione di un tema principale che regolasse il passaggio da una scena all'altra in modo continuativo. Invece, tra le più ampie raccolte di brani musicali, degna di nota è quella realizzata dal direttore d'orchestra Ernö Rapèè nel 1924, *Motion Picture Moods for Pianists and Organist*, contenente l'elenco di quasi trecento brani preesistenti, divisi in categorie in base alle situazioni filmiche e ai climi psicologici più comuni nel cinema di quegli anni. Questi libri ebbero una grande diffusione negli Stati Uniti a dimostrazione del fatto che ormai si stavano codificando un linguaggio e regole ben precise a fondamento del complemento musicale.

In ultimo, bisogna ricordare i *Photoplay*, fogli di musica scritta appositamente per l'accompagnamento dei film muti, utilizzati soprattutto negli anni Dieci. Davano indicazioni su quella che doveva essere la musica di una breve scena o di uno stato d'animo.

L'insieme di queste opere portò ad una standardizzazione dei temi musicali che permettevano al direttore di musica di scegliere la composizione sonora più adatta per esprimere uno specifico tema o stato d'animo, il più conforme possibile a una determinata scena o atmosfera. La musica iniziò a configurarsi come mezzo che aveva funzioni non solo emotive, ma anche descrittive: per questa ragione, oltre alla cultura musicale ottocentesca, il cinema muto si servì anche della *musica a programma* per sopperire al bisogno di continuità. Questa si diffuse soprattutto nella forma del poema sinfonico e permetteva di rappresentare un certo personaggio oppure descrivere un fenomeno o una scena, insomma di raccontare qualcosa attraverso il suono; diede un contributo fondamentale in

²² S. MICELI, *Musica e cinema...*, p. 93.

²³ Superficialmente i repertori e i manuali potrebbero sembrare la stessa cosa: in realtà mentre il repertorio è un insieme di brani pronti all'uso, il manuale, oltre a presentare una vasta gamma di esempi, aveva lo scopo di fornire una consapevolezza e una tecnica individuali che permettevano una crescita professionale del compositore.

quanto permise alla musica di passare da una condizione di semplice combinazione di suoni ad un vero e proprio linguaggio espressivo. Le potenzialità di questo genere musicale vennero prese in considerazioni da alcuni direttori di orchestra come Joseph Carl Breil che realizzò una partitura originale per il film di David Wark Griffith, *The Birth of a Nation* ("Nascita di una nazione", 1915). Oltre a musiche tratte dai repertori della tradizione popolare e dai repertori sinfonico-operistici, l'accompagnamento musicale del film era costituito dalla composizione di Breil che si servì, per l'esecuzione, di un'orchestra di dimensioni sinfoniche (circa cinquanta strumentisti). Il suo lavoro si rifaceva alla musica classica, alla folk e a quella popolare e comprendeva una serie di brani appartenenti a musicisti famosi come Wagner, Rossini, Beethoven e Verdi. Divenne, in sostanza, un modello per coloro che iniziarono ad utilizzare grandi orchestre sinfoniche per l'accompagnamento musicale dei film, contribuendo anche alla diffusione di componimenti misti, nati dall'unione di musiche preesistenti e musiche composte appositamente.

Gli anni Venti americani vennero attraversati da queste principali tendenze: da una parte l'uso di repertori e manuali, dall'altra l'esigenza di rinnovare le composizioni con elementi innovativi. Già negli anni Dieci erano comparsi i primi tentativi di realizzazione di partiture originali. Victor Herbert fu uno dei primi ad avversare l'uso delle musiche preesistenti nelle colonne sonore perché le riteneva motivo di distrazione per un pubblico che le conosceva; realizzò, nel 1916, le musiche per *The Fall of a Nation*, ritenute la prima integrale partitura americana scritta espressamente per un film, evitando apertamente il repertorio classico e popolare e le raccolte musicali.

Cinema europeo nel biennio 1910-1920.

Anche in Europa si diffuse la volontà di dare alla musica una differenziata capacità di commentare il film, portando di conseguenza alla formazione di un ampio mercato di pubblicazioni. Una delle più approfondite raccolte divulgate fu *Kinothek* (abbreviazione di *Kinobibliothek*), realizzata nel 1919 dall'italiano Giuseppe Becce, compositore e direttore d'orchestra che lavorò in ambiente tedesco; all'interno erano collocati vari brani di musiche preesistenti insieme a composizioni originali, alcune realizzate dallo stesso autore. Altro contributo fondamentale proviene sempre da Becce e da Hans Erdmann che pubblicarono l'*Allgemeines Handbuch der Film-Musik* sul finire del secondo decennio. L'importanza di questo libro nasce dal fatto che, se da una parte l'opera conserva la sua funzione di repertorio, dall'altra affronta anche questioni più teoriche ed estetiche che riguardano la musica per film; vengono infatti distinte tre categorie:

- illustrazione: comprende le raccolte di musica preesistente concepita per accompagnare determinate situazioni filmiche;
- illustrazione d'autore: partitura con musiche originali, o parzialmente originali, scritte per un film;
- composizione: musica realizzata contemporaneamente al film e quindi non aggiunta in un secondo momento; è una musica scritta in collaborazione con sceneggiatore e regista (quindi

frutto di un lavoro collettivo) e basata su una visione audiovisiva armonica. Viene ritenuta la migliore perché si fonda sul presupposto che la musica non deve essere ascoltata autonomamente ma in rapporto con gli altri elementi del film.

Anche se concettualmente iniziavano a profilarsi opinioni che davano alla musica per film una considerazione di un certo spessore, la prassi dimostrava che ancora si era lontani dal raggiungimento di questo obiettivo. Bisogna tenere presente che la situazione europea era ben diversa da quella americana, non essendosi ancora formata un'industria cinematografica come quella hollywoodiana:

La tendenza verso la creazione di una cinematografia “colta”, che emerge dalla produzione corrente prefiggendosi intenti dichiaratamente artistici, è un fenomeno del tutto europeo, mentre negli Stati Uniti il cinema perde fin dall'inizio l'aspetto artigianale per diventare un'industria mossa piuttosto da altri interessi, in cui la ricerca di un miglioramento qualitativo è legata al desiderio di attirare le classi più elevate, con maggiori disponibilità economiche.²⁴

Una dimostrazione di questa diversità la troviamo nel cinema italiano degli anni Dieci, dove si affermò una crescente disistima nei confronti del cinema e una conseguente operazione di “acculturazione”: si cercava infatti di nobilitarlo attraverso le opere letterarie, in mancanza di figure che apprezzassero a pieno il nuovo linguaggio che si stava diffondendo. Per cercare di conferirgli una posizione di rispettabilità, anche in campo musicale ci si affidò a personaggi illustri come Ildebrando Pizzetti che realizzò le musiche di *Cabiria* (1914). Diretto da Giovanni Pastrone, il film venne associato inizialmente al nome di Gabriele d'Annunzio, al quale il regista chiese di rivedere le didascalie e dare qualche minimo contributo; fu il poeta ad essere accreditato come il responsabile della sua realizzazione, con l'intenzione di conferire alla pellicola un riconoscimento non solo culturale ma anche economico. Ma ciò che occorre evidenziare è la reazione del musicista, la quale si caratterizzò per una profonda avversione nei confronti del cinematografo e quindi un iniziale dubbio riguardo la dignità artistica del film; una volta rassicurato dallo stesso Pastrone, Pezzetti realizzò la *Sinfonia del fuoco*, rimasta però trascurata non solo dall'autore (non la incluse mai nei suoi concerti), ma anche dalla critica che la vedeva come un pezzo autonomo, indipendente dallo svolgimento del film. In realtà, non c'era necessità di personaggi illustri che cercavano di rendere il cinema un linguaggio diverso da quello che era realmente, ma di persone che non ignorassero completamente il suo valore.

Stessa opera di nobilitazione avvenne in Francia. Nel 1908 Paul Laffitte fondò la casa di produzione *Film d'Art*, con l'intento di rivalutare il cinema e avvicinarlo a classi sociali più colte. Le opinioni negative derivavano dal fatto che esso veniva visto come un allontanamento da forme culturali più degne, quali l'opera e il teatro; ed è proprio quest'ultimo che diventò il modello di

24 S. MICELI, *Musica e cinema...*, p. 99.

riferimento. Gli anni Venti, invece, videro un cambiamento del clima grazie soprattutto alla generazione dei *cinéaste*: registi come Abel Gance, Louis Delluc, Germain Dulac, Marcel l'Herbier e Jean Epstein portarono avanti una rivoluzione estetica che prevedeva un distacco dalla dipendenza ventennale nei confronti del teatro, alla ricerca di rinnovate forme espressive. Convinti sostenitori del concetto di fotogenia, puntavano alla costruzione delle inquadrature in modo tale che venissero arricchite da sfumature psicologiche, permettendo al pubblico di visualizzare gli stati emotivi che si volevano trasmettere; questo nuovo linguaggio filmico, di conseguenza, richiedeva un nuovo contributo da parte del musicista. Abel Gance per il commento musicale di *La Roue* ("La rosa sulle rotaie", 1919) si servì del lavoro di Arthur Honegger che fu abile nel seguire il montaggio rapido del film, riuscendo ad esprimere musicalmente il senso di velocità e di movimento, con una struttura ritmica sonora che andava di pari passo con quella visiva. Marius François Gaillard, per il film *El Dorado* diretto da l'Herbier nel 1921, realizzò una partitura di circa cinquecento pagine, in cui elemento sonoro e visivo andavano a combaciare perché il regista aveva costruito il suo film come se avesse una "forma sonata", cioè un proprio ritmo narrativo scandito dal montaggio. Innovativo è il fatto che le musiche vennero composte a film ultimato, in modo tale che si potesse raggiungere una corrispondenza con i tempi delle singole scene, cercando quindi di superare il problema della mancanza di sincronizzazione. Anche se il lavoro dei cineasti aveva spianato la strada verso sviluppi più originali delle musiche per film, la maggior parte dei musicisti evitavano questo clima rivoluzionario, affidandosi ancora al modello che più gli era vicino, quello delle selezioni.

Inizialmente anche il cinema russo si servì dell'adattamento di opere teatrali e letterarie, sintomo della mancanza di fiducia nei confronti del nuovo mezzo che veniva adoperato soprattutto per le sue capacità divulgatrici e di propaganda. Negli anni Venti, si sviluppò una politica culturale che concepiva le opere in base al nuovo rapporto con le grandi masse del proletariato e quindi al di fuori della mediazione del teatro e della cultura borghese tradizionale. Chi cercò di determinare le linee di questa nuova arte rivoluzionaria fu Sergej Michajlovič Ėjzenštejn: egli riteneva che l'arte (anche quella cinematografica) era una pratica sociale che veicolava idee, emozioni e stimoli, capaci di influenzare anche politicamente la massa. Per far ciò, ideò il "montaggio delle attrazioni" basato su una struttura con inquadrature di breve durata e con contenuti disturbanti, accostati secondo rapporti di contrasto e opposizione; l'obiettivo era quello di colpire lo spettatore, portandolo a partecipare emotivamente al film. Per le proiezioni in Germania di *Bronenosec Potëmkin* ("La corazzata Potëmkin", 1925), Ėjzenštejn prese contatto con Edmund Meisel, che realizzò la composizione musicale in piena collaborazione con il regista. Costruita soprattutto su percussioni e passaggi repentini, risultava fortemente contrappuntistica, con numerose sincopi e dissonanze: si esprimeva con i suoni quello che si cercava di rappresentare visivamente. Allontanandosi dai limiti del film muto con illustrazione musicale, si arrivò a quello che Ėjzenštejn definiva "film sonoro", basato su una piena

fusione e armonia audiovisiva. In Russia il film non ottenne il successo sperato²⁵, mentre in Germania venne accolto positivamente e molti giornalisti e critici attribuivano il merito anche al compositore delle musiche, definito come colui che aveva scritto la prima partitura musicale per film. Dal momento che la musica aveva la capacità di accentuare gli stati d'animo espressi dalle inquadrature, alcuni paesi europei permisero la proiezione del film censurando la parte sonora perché ritenuta troppo pericolosa e in grado di suscitare istinti rivoluzionari negli spettatori.

2.1.2 La musica dall'avvento del parlato fino ai giorni nostri.

Gli anni successivi si contraddistinsero per la proliferazione di varie sperimentazioni nel campo della sincronizzazione, finché si arrivò alla nascita dei primi film realizzati con il sistema *Vitaphone* che permetteva di raggiungere l'accordo audiovisivo che l'industria cinematografica stava cercando; tra questi *Don Juan* e *The Jazz Singer* di Alan Crosland. Entrambi presentavano un accompagnamento sonoro costruito con l'abituale uso di brani preesistenti che venivano debitamente arrangiati per l'occasione; ciò che rese famoso il secondo dei due fu la presenza di una scena parlata, vista come il momento che sancì il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro, ma anche come causa delle notevoli ripercussioni sulla componente musicale. Quest'ultima, infatti, era riuscita a conquistare un posto di rilievo all'interno dell'ambiente cinematografico: contribuiva a determinare il clima psicologico presente nelle scene e raffigurava l'atmosfera generale dell'opera, diventando anche l'elemento unificatore di una narrazione altrimenti frammentata. L'avvento della componente parlata, che permetteva al cinema di acquisire una dimensione realistica che fino ad allora non era contemplata, comportò un ridimensionamento. I dialoghi ottennero un posto di rilievo e si sviluppò quella che spesso viene definita “musica di sottofondo”, ossia una componente secondaria che accompagna l'azione più o meno in continuità.

La concezione della musica vista come un commento permanente venne portata avanti da personaggi come Max Steiner, un austriaco direttore musicale che lavorò alla Warner Bros e compose musiche per film come *King Kong* (diretto da Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack, 1933), *The informer* (“Il traditore”, John Ford, 1935) e qualche anno dopo *Gone with the wind* (“Via col vento”, Victor Fleming, 1939). Egli affermava la necessità di creare appositamente la componente musicale e non costruirla su brani preesistenti e selezionati: in questo modo essa poteva seguire gli sviluppi e le azioni dell'intero film, permettendogli di diventare una vera e propria “opera d'arte”; seguendo questi principi, contribuì alla creazione di uno specifico linguaggio sonoro pienamente integrato con la narrazione filmica. Se verso la metà del Novecento il mondo cinematografico vide il ritorno a forme musicali prestabilite, negli anni '70, tramite personalità già conosciute, come Bernard Herrmann, e nuove, come John Williams, tornerà in auge lo stile sinfonico di cui sopra.

25 È molto probabile che in ambiente russo era ancorata la prassi dell'uso di musiche preesistenti che ormai non risultava più idonea e conforme alla svolta che Ėjzenštejn aveva saputo imprimere al cinema sovietico.

Oggi, la tendenza a improntare la colonna sonora su brani originali creati espressamente per il film ed esclusivamente strumentali²⁶ è molto diffusa: è il caso delle musiche realizzate per i film di Sergio Leone da Ennio Moricone (*Per un pugno di dollari*, 1964; *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966; ecc.), delle tracce realizzate da Danny Elfman per Tim Burton (*Beetlejuice*, 1988; *Edward Scissorhands*, 1990; *Alice in Wonderland*, 2010; ecc.) o per Sam Raimi (*Army of Darkness*, 1992; *Spider-man* 2002; *Oz the Great and Powerful*, 2013; ecc.); molti di questi compositori hanno raggiunto la fama proprio per la loro abilità nel sapere ricreare il contesto narrativo attraverso le loro musiche sinfoniche: oltre ai già citati, si possono ricordare James Horner (*Der Name der Rose*, 1986; *Titanic*, 1997; *Avatar*, 2009; ecc.), Hans Zimmer, John Williams (*Jaws*, 1975; *E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982; *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989; *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 2001; ecc.). Queste potenzialità narrative sono state rafforzate anche dai progressi tecnologici che hanno portato a nuove modalità di produzione e fruizione del sonoro. Il Dolby Stereo, per esempio, rappresenta il risultato di una continua ricerca del panorama sonoro che lo spettatore vive nella quotidianità: abituato ad un ambiente in cui i rumori lo circondano a 360°, all'interno della sala cinematografica essi provengono solo da dietro lo schermo e quindi non vi è coincidenza tra fonte sonora reale e diegetica. Con lo sviluppo della stereofonia, gli altoparlanti vengono posizionati in tutta la sala, inducendo nello spettatore la sensazione di essere circondato dal suono e permettendogli un maggior coinvolgimento emotivo²⁷.

La musica di sottofondo non nasce con l'intento di dare luogo ad un mercato discografico, ma con il tempo alcuni collezionisti se ne sono interessati. Oggi si è sviluppato un vero meccanismo di produzione e di vendita di album delle colonne sonore dei film, anche se sinfoniche e strumentali; la loro diffusione viene resa possibile anche grazie alla televisione, dove vengono adoperati determinati brani come accompagnamento di svariati programmi e pubblicità²⁸.

Un'altra tendenza che ha caratterizzato l'ambiente statunitense riguarda i rapporti che l'industria cinematografica ha stretto con quella musicale, a favore di una visibilità che giovasse ambedue le parti. Soprattutto dagli anni '50 e '60, sotto pressione da parte dei produttori, sono stati inseriti nei film molti temi musicali riconoscibili in modo tale che il disco degli adattamenti cantati diventi popolare. Le orchestrazioni sono diventate più leggere e lo stile delle partiture più orientato verso la modernità,

26 Mi riferisco, in questo caso, alla cosiddetta *musica di background*, che è appunto la partitura strumentale della colonna sonora, quella le cui musiche non sono create per essere ascoltate di per sé da un pubblico

27 Chion, a tale proposito, parla di *supercampo*: con le innovazioni portate con il Dolby Stereo, c'è stato un prolungamento dello spazio dello schermo "individuato, nel cinema multipista, dai suoni d'ambiente naturali, di rumori urbani, di musica, di brusio, ecc., che circondano lo spazio visivo e possono provenire da altoparlanti situati al di fuori degli stretti limiti dello schermo". Il Dolby ha portato ad un cambiamento degli equilibri dei suoni e quindi ad una diversa percezione dello spazio.

28 Un discorso parallelo si potrebbe fare per i videogiochi, i quali assumono sempre di più le caratteristiche narrative ed espressive simili a quelle filmiche, comportando anche un impiego di musiche strumentali e di sottofondo tipicamente cinematografiche.

attingendo a generi di musiche popolari²⁹ in voga in quel periodo: il jazz e il blues hanno regnato nelle colonne sonore già a partire dalla metà degli anni Dieci, accompagnando film come *The Good for Nothing* (Carlyle Blackwell, 1917), il già citato *The Jazz Singer, Halleluja!* (King Vidor, 1929) dove in una sequenza del film viene eseguito il famoso brano “Swanee Shuffle” di Irving Berlin, per poi arrivare agli anni Quaranta con capolavori come *Cabin in the Sky* (Vincente Minnelli) con musiche di Vernon Duke e *New Orleans* (Arthur Lubin) con Billie Holiday e Louis Armstrong.

Ancora oggi, il cinema continua a funzionare come divulgatore e amplificatore di musica popolare; spesso, infatti, alcuni film presentano successi discografici all'interno della colonna sonora: sono degni di nota *The Blues Brothers* (John Landis, 1980) con “Everybody Needs Somebody to Love” dei Rolling Stones (reinterpretata da Dan Aykroyd e John Belushi per il film), *Stand by me* (“Stand by me – Ricordo di un'estate”, Rob Reiner, 1986) con l'omonima canzone di Ben King, *Pulp Fiction* (Quenti Tarantino, 1994) con “You Never Can Tell” di Chuck Berry, *Stepmom* (Nemiche Amiche, Chris Columbus, 1998) con “Ain't no mountain high enough” di Marvin Gaye e Tammi Terrell, *Shrek* (Andrew Adamson e Vicky Jenson, 2001) con “I'm a believer” degli Smash Mouth e “Hallelujah” di Rufus Wainwright e molti altri.

2.2 Un problema di definizione.

Prima di osservare le configurazioni e le funzioni che la musica di background può assumere, bisogna affrontare alcune problematiche che si possono sintetizzare in un'unica domanda: questo tipo di musica può essere definita un genere musicale?

Nel corso degli anni, gli studiosi e i critici si sono avvalsi di varie terminologie, quali colonna sonora, componente sonora, musica di sottofondo, ecc.; fra tutte, ne risaltano due in particolare, ovvero musica da film o musica per film³⁰. Entrambe trasmettono un valore di finalità che specifica l'obiettivo principale, ovvero accompagnare l'andamento filmico. A questo punto però è necessario chiarire se questo legame con il racconto impedisce alla musica di esistere di per sé o se, privata del cinema, può acquistare indipendenza e arrivare allo status di genere musicale. La riflessione si complica ulteriormente se si considera il carattere ibrido della musica per film, la cui composizione può avere varie sfaccettature, riconducibili a tre tipologie: la musica popolare, la musica strumentale preesistente e la musica strumentale creata appositamente per il film.

29 Per il concetto di “musica popolare” mi rifaccio al saggio *On popular music*, in cui Theodor W. Benjamin descrive alcune caratteristiche di questo tipo di musica: è di larga diffusione in quanto circola soprattutto tramite i media (il cinema, la radio e successivamente anche la televisione); si configura come musica d'intrattenimento e passatempo, priva quindi di profondi contenuti artistici o filosofici; insomma, la tipica musica d'uso”.

30 L'uso dell'accezione musica “per film” e non “da film” all'interno della mia tesi è determinato da una personale preferenza terminologica, non essendoci una specifica valenza semantica che differenzia le due locuzioni.

Il primo caso riguarda canzoni e brani famosi preesistenti inseriti all'interno delle colonne sonore di un film, ma che non hanno nessun legame con l'ambiente cinematografico; sono brani di solito conosciuti soprattutto grazie ad altri canali, come la radio e la televisione. Ad esempio, nel film *Transformer* del 2007 diretto da Michael Bay, le inquadrature finali vengono accompagnate dal noto brano dei Linkin Park "What I've Done" che appartiene al genere del rock alternativo. Stessa osservazione può essere estesa al successo degli anni Sessanta "Ain't no mountain high enough" di Marvin Gaye e Tammi Terrell (inserito in una scena del già citato *Stepmom*, poco dopo la metà del film), appartenente al genere soul e rhythm and blues. Anche nel caso di canzoni create appositamente per un determinato film la situazione non cambia: "Iris" dei Goo Goo Dools, di genere rock alternativo, venne composta il film *City of Angels* del 1998; ebbe un successo tale da staccarsi dall'ambiente cinematografico e rendersi del tutto indipendente da esso.

Nel secondo caso, la musica preesistente si riferisce a melodie che non presentano una parte vocale, ma sono solo strumentali. La situazione è molto simile alla prima perché si tratta di realizzazioni indipendenti rispetto al cinema: si possono ricordare "Sul bel Danubio blu" di Johann Strauss, inserito in *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick; oppure "Sull'Aria" di Mozart presente in *Le ali della libertà* di Frank Darabont, entrambi appartenenti al genere classico. Gli esempi possono essere molteplici, ma ciò che bisogna mettere in risalto è l'appartenenza del brano ad un genere musicale non determinato dall'uso che se ne fa nel cinema.

Con "musica strumentale creata appositamente per il film" si indicano quelle tracce strumentali composte in base all'andamento delle scene e dell'azione, con lo scopo di definire le ambientazioni (specificando un'epoca o un luogo ben precisi), di delineare un'atmosfera, di aiutare a capire lo stato d'animo di un personaggio, trasmettendo allo spettatore le stesse emozioni; in questo modo "favorisce la nostra immedesimazione nello spettacolo, distraendoci dal suo substrato tecnologico"³¹. Queste musiche subiscono "la priorità attribuita alla 'novità' e alla dimensione spettacolare [che] ha dato vita a forme di ibridazione che hanno complicato le distinzioni fra musica colta e popolare, sperimentazione controllata e improvvisazione, uso 'basso' e uso 'alto' della tecnologia, complessità e semplificazione [...]"³². Di conseguenza vi è stato un arricchimento tramite l'uso di nuovi strumenti, come quelli che creano atmosfere etniche, orientali o africane, a seconda anche dell'ambientazione che si desidera ricreare, legata ad una specifica epoca storica o a un luogo geografico. Questa evoluzione ha reso difficile stabilire l'appartenenza ad un determinato genere musicale: spesso le composizioni ricordano le melodie classiche, eseguite attraverso strumenti orchestrali come il piano, il violino, strumenti a fiato, ecc...; in realtà non sarebbe naturale definirle tali, in quanto hanno un rapporto troppo forte con l'andamento filmico e tale per cui un ascolto separato da esso comporterebbe una perdita di quei significati e quegli effetti resi solamente grazie al legame con le immagini.

31 KATHRYN KALINAK, *Musica da film. Una breve introduzione*, EDT, Torino, 2012, p. 2.

32 STEFANO CATUCCI, *I generi musicali in XXI secolo*, in Treccani.it. Enciclopedia italiana, [http://www.treccani.it/enciclopedia/i-generi-musicali_\(XXI_Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/i-generi-musicali_(XXI_Secolo)/), (consultato il 14/01/2015).

A questo punto la risposta alla domanda iniziale, se la musica per film può essere intesa come genere di per sé, sembrerebbe portare verso una conclusione negativa. In realtà occorre fare un'ultima considerazione dato che oggi lo stesso concetto di genere musicale è diventato piuttosto complesso. Questo tipo di classificazione, infatti, viene resa spesso arbitraria e controversa dal fatto che i criteri utilizzati sono diversi e relativi: possono essere sociali, geografici, definiti dalle tecniche o dagli strumenti, dagli stili o dal contesto e si modificano nel tempo, conferendo un grado di uniformità molto variabile. Proprio questo carattere di eterogeneità permette alla musica di background di essere inclusa all'interno delle cerchie dei generi musicali. Il criterio da utilizzare perché questo avvenga è proprio il film; la classificazione in questo caso si basa su un contesto sociale e ambientale, appunto il cinema, e non sulle sue caratteristiche intrinseche.

In conclusione, si può affermare che la musica strumentale di destinazione cinematografica può essere ritenuta un genere di per sé se si considera però il suo essere per il cinema; per questo è appropriata la definizione “musica per o da film” che mette l'accento sullo scopo cui è destinata, ovvero accompagnare le inquadrature.

2.3 Configurazione della musica per film.

2.3.1 La musica diegetica e non-diegetica.

Prima di analizzare nel dettaglio quelle che sono le funzioni della musica per film, bisogna fare una distinzione tra musica diegetica e musica non diegetica, chiamate da Chion rispettivamente *musica da schermo* e *musica da buca*.

Il primo caso riguarda la musica che appartiene ad mondo diegetico del film, la cui sorgente è “situata direttamente o indirettamente nel luogo e nel tempo dell'azione, anche se tale sorgente è una radio o uno strumento fuori campo”³³: comprende quindi casi in cui la musica proviene da supporti come radio, lettori di musica, concerti e jukebox, ecc..³⁴; insomma, tutti quei casi in cui la fonte si inserisce nella dimensione spazio-temporale del racconto. In alcuni casi essa è visibile all'interno dell'inquadratura (in questo caso si parlerà di musica *in*), in altri no (musica *fuori campo*). Ciò che

33 M. CHION, *L'audiovisione...*, p. 73.

34 Chion definisce questo tipo di suoni trasmessi da vari supporti elettricamente *suoni on the air*, distinguendoli dai *suoni d'ambiente* (quelli che avvolgono la scena e appartengono alla sua dimensione spazio-temporale, senza che ci sia bisogno di specificarne la provenienza. Es: canto degli uccelli, rintocco delle campane, traffico nella strada, ecc..) e dai *suoni interni* (situati nel presente dell'azione ma appartenenti all'interno fisico e mentale del personaggio. Es: suono della respirazione, del battito cardiaco, ma anche ricordi o pensieri). In realtà il critico francese parla di suoni e non di musica in questo caso, ma la stessa classificazione è applicabile alla seconda. Prendendo in prestito la stessa terminologia, possiamo distinguere le *musiche on the air* (musiche che provengono dalle radio, dai jukebox, ecc..), le *musiche d'ambiente* (questa categoria è la più complicata in quanto è raro che la musica serva a definire un territorio. Un esempio adeguato mi sembra essere la musica che proviene da un'opera lirica che si guarda a teatro) e le *musiche interne* (quando un personaggio “sente” mentalmente una musica perché legata ad un determinato ricordo).

permette di ascoltare un suono e di vedere contemporaneamente la fonte da cui proviene è il principio di *sincronismo*: è una forma di costruzione audiovisiva che accorda il contenuto visivo con quello sonoro, affinché suoni e immagini corrispondano.³⁵

La *musica da buca*, invece, corrisponde alla musica non-diegetica o extradiegetica, ovvero quella che “accompagna l'immagine da una posizione *off*, al di fuori del tempo e del luogo dell'azione. Questo termine fa riferimento alla buca dell'orchestra dell'opera classica”³⁶. Corrisponde alla musica di sottofondo che solo lo spettatore può sentire. Come si può notare, Chion definisce "off" questo tipo di accompagnamento; occorre precisare che è tendenza comune quella di utilizzare un'accezione più appropriata, ovvero *musica over*, prendendo in prestito la terminologia anglosassone. Questa preferenza viene determinata dal fatto che il termine "off" rimanda maggiormente alla musica la cui fonte viene posta al di fuori dei limiti dell'inquadratura, rimandando però all'interno dello spazio e del tempo della diegesi; con "over" (letteralmente vuol dire "oltre"), si fa riferimento ad uno spazio e ad un tempo diversi da quelli in cui si collocano i personaggi e gli eventi narrati, ovvero quelli appartenenti alla dimensione in cui avviene l'atto della narrazione.

Possono capitare casi in cui la musica da schermo (o diegetica) prosegua poi come musica da buca (o extradiegetica). Per fare un esempio, in *Stepmom*, oltre la metà del film, vi è una scena in cui la protagonista balla con i figli ballano sulle note di “Ain't no mountain high enough” di Marvin Gaye e Tammi Terrell; la musica appartiene alla diegesi e ce lo dimostra un primo momento in cui vi è un'*interferenza legata*³⁷, cioè una variazione di volume determinata dal punto di ascolto della figlia: trovandosi in un'altra stanza rispetto a dove è collocata la fonte musicale (uno stereo nella camera da letto della madre) percepisce in maniera alterata la musica. Si passa alla extradiegesi quando i tre personaggi escono dalla stanza e iniziano a ballare per tutta la casa: nonostante la fonte rimanga al suo posto, non vi sono alterazioni del volume della musica, provocando così un allontanamento dal mondo diegetico. Ovviamente può capitare anche la situazione inversa: per esempio quando la musica non-diegetica che accompagna i titoli di testa diventa la musica emessa da una radio, entrando a tutti gli effetti nello spazio del racconto filmico.

35 Quando il suono si slega dalla fonte e si annulla la corrispondenza tra i due si parla di *asincronismo*.

36 M. CHION, *L'audiovisione...*, p. 73.

37 Giorgio Cremonini e Cristina Cano in “Cinema e Musica” parlano di interferenze legate e libere rifacendo agli studi di François Jost: le prime comprendono quei casi che non sono in contraddizione con il mondo della diegesi, in particolare con l'ambiente, e che presentano delle variazioni di volume dovute agli spostamenti dei personaggi; rimandano alla musica intradiegetica perché “trovano nel mondo del racconto una propria giustificazione diretta”. Le interferenze libere sono quelle che rimandano alla musica extradiegetica, cioè “di non pertinenza al mondo del racconto: la sorgente sonora è infatti esterna e il suo ruolo potrebbe essere definito come quello di un *narratore musicale*, che magari non racconta le azioni, ma le commenta, dona loro un senso”.

2.3.2 Il tematismo.

Spesso la musica per film viene accompagnata da un evidente uso di temi musicali:

Molti commenti musicali sono basati sul tematismo intensivo: dopo una descrizione generica dei luoghi e delle circostanze, di solito “lo score” aggancia un personaggio o una situazione e non molla più la preda, svolgendo il compito di dare grazia o vigore alla figura o al momento, nonché di richiamare la presenza ogni qualvolta essi si ripresentano.³⁸

Questo motivo conduttore facilmente riconoscibile determina il ritorno, durante il racconto filmico, di una precisa situazione o personaggio e viene chiamato *leitmotiv*. Il termine è di derivazione wagneriana, utilizzato dallo scrittore Hans von Wolzogen per indicare quello che il celebre compositore tedesco definiva “tema fondamentale”: si caratterizzava per la presenza di brevi melodie che si ancoravano a personaggi, immagini, oggetti o concetti che si succedevano sul palcoscenico.³⁹

A tale proposito, bisogna fare una distinzione tra *reminescenza* e *leitmotiv*. La prima è quella che il musicologo americano Joseph Kerman definisce “reminiscence theme”⁴⁰ per indicare il caso in cui un brano richiama alla memoria una situazione drammatica vista precedentemente, e non una persona o un concetto, attraverso un procedimento di modello-replica. Il *leitmotiv*, invece, è un “motivo esposto, ripreso, richiamato in connessione con personaggi o situazioni [che] deve avere funzione più simbolica che definitrice”; in sintesi, questa melodia acquista un particolare significato in base al legame che instaura con l'elemento a cui è connesso.

Un'ultima distinzione riguarda la diversità tra “bitematismo” e “monotematismo”, riconoscibili perché nel primo caso abbiamo una situazione di intreccio tra vari *leitmotiv*, connessi tra loro in base a rapporti di somiglianza, contrasto, sovrapposizione, creando una vera e propria rete di significati parallela a quella dell'azione scenica. Per esempio, il cinema classico è caratterizzato dall'alternanza tra tema eroico, legato all'azione, e il tema romantico, legato a situazioni d'amore.

38 E. COMUZIO, *Colonna sonora...*, p. 134.

39 Richard Wagner fu celebre proprio per aver ideato questa nuova forma musicale che era interamente modellata sulla scena rappresentata. Il suo obiettivo era quello di creare il “Musikdrama”, un'opera in cui musica e dramma si fondevano, abolendo la tradizionale struttura che prevedeva un'alternanza tra recitativo e aria melodica chiusa: il dramma era accompagnato da un ininterrotto flusso musicale che non subiva fermate o rallentamenti. Seguendo questi principi, realizzò la *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale in cui musiche, parole e azioni si basavano su un rapporto armonico di combinazione reciproca.

40 Joseph Kerman fa un'ulteriore differenza tra “reminiscence theme” e “identifying theme”, affermando che quest'ultimo è una traccia musicale che si associa a gruppi di persone, persone o anche un'idea, quando queste entità sono messe fortemente in evidenza, come se fossero un'estensione sonora della loro presenza fisica o psicologica. Questo tipo di tema non ha la funzione di collegare le varie parti del dramma, ma solo di permettere al pubblico di ricordare o identificare.

2.3.3 Le variazioni.

Trattando di leitmotiv, Comuzio parla di “melodismo” perché ci si riferisce a variazioni melodiche determinate a seconda della trasfigurazione sonora che si vuole dare ad uno stato d'animo o a una situazione, o in generale alle svolte del racconto filmico. Altri tipi di variazioni riguardano l'armonia, il ritmo e i modi.

L'armonia è una combinazione simultanea di differenti accordi, cioè di suoni di diversa altezza, che crea una struttura polifonica e contrappuntistica. Le molteplici soluzioni che ne derivano possono creare molteplici atmosfere di cui lo spettatore risente: possono indurre sensazioni piacevoli e appaganti con la combinazione di accordi costruiti su intervalli armonici, ma anche creare effetti disturbanti e momenti di suspense, inducendo uno stato di turbamento nel pubblico.

Il ritmo “è il respiro della musica, e anche del film: suono e immagine devono fare i conti col tempo, con la successione degli eventi, col fluire del discorso”⁴¹. È l'elemento che segue l'intero film e le singole scene nel loro svolgersi su una dimensione temporale, regolando l'alternanza di suoni e di pause, di suoni meno intensi e suoni più intensi e creando di volta in volta soluzioni più o meno energiche.

Con modo, Comuzio intende il “tipo” di musica utilizzata, ovvero il modulo compositivo che si preferisce dare a seconda del film. Vi sono i modi “nazionali” che sono quelli che richiamano un determinato contesto geografico e che, spesso, presentano delle contaminazioni: per esempio una musica tipicamente indiana può contenere elementi che ricordano quella francese e così via. La distinzione può avvenire anche da un punto di vista cronologico, con la contrapposizione di tipi di musica moderna e tipi di musica che rimandano ad epoche passate. Anche qui ci sarà la possibilità di un uso alternato o contemporaneo a seconda che lo richieda il film.

2.4 Le funzione della musica per film.

La musica per film, caratterizzata da un costante rapporto con la materia visiva, può palesare le proprie funzioni proprio in rapporto ad essa e al valore aggiunto che

41 E. COMUZIO, *Colonna sonora...*, p. 140.

genera.

2.4.1 Il valore aggiunto: funzione empatica e anempatica.

Il valore aggiunto, spiega Chion, è quel valore “espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un'immagine data, sino a far credere, [...] che quell'informazione o quell'espressione derivino «naturalmente» da ciò che si vede, e siano già contenute nella semplice immagine”⁴². In poche parole, il suono, basato sul principio della sincreesi (sincronismo suono/immagine), permette di dare consistenza e materialità a ciò che si vede sullo schermo. Il celebre critico parla in questo caso di suoni e rumori, ma anche per la musica si può fare un discorso analogo.

Il valore aggiunto dalla musica riguarda lo stato emotivo che viene suscitato nello spettatore, in rapporto con ciò che le inquadrature mostrano. In questo caso si può distinguere tra musica *empatica* e musica *anempatica*.

La musica empatica partecipa direttamente all'emozione trasmessa dal racconto diegetico, caricandosi di diverse sfumature. In questo caso livello sonoro e livello visivo sono paralleli.

La musica anempatica mostra una sostanziale indifferenza nei confronti della narrazione: non rapportandosi all'immagine, si caratterizza per una sostanziale condizione di autonomia. Questo però non porta ad un “congelamento” delle emozioni, perché le rafforza creando un nuovo punto di vista negli occhi dello spettatore.

Chion specifica inoltre che ci sono musiche che non hanno nessun tipo di valore, né empatico né anempatico. Tali brani hanno “sia un senso astratto, sia una semplice funzione di presenza, un valore di indicatore”, senza che quindi trasmettano delle emozioni ben precise.

Spesso capita di associare alla musica anempatica il cosiddetto *contrappunto didattico*: l'errore deriva dal fatto che in entrambi i casi abbiamo una situazione di conflitto tra componente visiva e sonora ma, mentre la prima serve ad esprimere una determinata emozione, il secondo veicola un'idea o un concetto.

⁴² M. CHION, *L'audiovisione...*, p. 12.

2.4.2 Funzioni pragmatiche della musica per film.

Il rapporto che la musica instaura con le immagine cambia di volta in volta, e così pure le sue funzioni. Questa variazione dipende anche dal contesto cui si lega la componente sonora, ovvero dall'insieme di elementi che determinano la situazione di riferimento. Questi elementi riguardano:

- l'ambiente spazio-temporale (circostanze di tempo e spazio in cui la musica è concepita);
- i partecipanti (autori, esecutori, ascoltatori, utilizzatori);
- l'azione sociale complessiva;
- la cornice culturale.

Si può distinguere inoltre tra contesto di produzione (determinato dal punto di vista che ha concepito e prodotto la musica) e contesto d'uso (punto di vista della ricezione): la musica da una parte viene realizzata e dall'altra utilizzata per rispondere a molteplici scopi, ovvero le funzioni pragmatiche. Ogni cambiamento di contesto e situazione ne determina uno relativo alle funzioni che la musica esercita. Ecco di seguito l'elenco delle funzioni pragmatiche e delle varie sottofunzioni⁴³:

- Funzioni comunicative: la musica ha lo scopo di comunicare e trasmettere qualcosa. Si divide in:
 - *funzione informativa*: fornisce informazioni o notizie, in particolare riguardanti le coordinate storiche, geografiche o ambientali del racconto. Dal punto di vista della ricezione, lo spettatore dovrà essere in grado di dimostrare la competenza per identificare i tratti musicali e riconoscere quindi le informazioni;
 - *funzione identificativa*: serve per riconoscere personaggi o avvenimenti che riappaiono più volte durante la narrazione. È il caso del *leitmotiv*;

⁴³ Lo schema a cui faccio riferimento è stato elaborato da Giorgio Cremonini e Cristina Cano sulla base di quello realizzato da Maurizio Della Casa in ambito pedagogico-didattico e con specifico riferimento alla musica e alla sua polifunzionalità. Non analizzerò interamente il paradigma elaborato dai suddetti, ma prenderò in considerazione solo le funzioni applicabili al discorso sulla musica per film. Il paradigma, nella sua forma integrale, può essere visionato nel libro *Cinema e musica* scritto da Cremonini e Cano.

- *funzione metalinguistica*: fa riferimento a se stessa attraverso strategie citazionali;
- *funzione mnestica*: dal punto di vista ricettivo, permette di attivare ricordi relativi a persone o fatti;
- *funzione di commento e illustrativa*: entrambe hanno lo scopo di comunicare e trasmettere qualcosa interagendo con altri linguaggi (per esempio, quello verbale). Nel primo caso l'obiettivo è quello di potenziare o contraddire il senso espresso dall'altro linguaggio; nel secondo, si tratta di rappresentare un determinato oggetto o evento esterno, mirando quindi ad illustrare un referente preciso;
- *funzione poetico-estetica*: riguarda l'aspetto produttivo e in particolare l'attenzione dell'autore per l'elaborazione formale del messaggio, che verrà quindi arricchito strutturalmente e semanticamente. In questo caso il montaggio determina un'omogeneità tra banda sonora e banda visiva, in linea con il principio di sincronismo. Invece, quando vi è una completa contrapposizione tra esse, la funzione poetica-estetica può modificarsi a tal punto da arrivare a trasformarsi in una semplice *funzione di sottofondo*, cioè di mero riempimento;
- *funzione narrativa*: in rapporto con gli altri linguaggi, si attua quando la musica si sostituisce al racconto, diventando un vero e proprio supporto per la narrazione cinematografica perché garantisce la continuità;
- *funzione spettacolare*: quando la musica cerca di attirare l'attenzione dello spettatore; può essere il caso in cui viene utilizzata con effetti antirealistici;
- *funzione ludico-costruttiva*: non serve a trasmettere messaggi, ma è un mezzo di comunicazione interiore. In ambito cinematografico ha collocazione infradiegetica e riguarda soprattutto i film dedicati alle biografie di musicisti: questi non suonano per trasmettere allo spettatore presente in sala, ma per il mondo diegetico.
- Funzioni motorio-affettive: dal punto di vista della produzione, la musica esprime dei contenuti emotivi, da quello della ricezione, influenza lo stato psicofisico dello spettatore. Si divide in:

- *funzione d'induzione senso-motoria*: riguarda gli ascoltatori e gli effetti che si producono in loro all'atto di ricezione della musica. Quest'ultima, infatti, può sfruttare la dimensione ritmica e l'intensità sonora per creare risposte di piacere, soddisfazione o di tensione. Comprende vari tipi di sottofunzioni: la *funzione di sottofondo*, utilizzata come mero riempimento senza che vi siano motivazioni espressive o significative alla base; in questo caso l'unico scopo è quello di creare delle trasformazioni psicofisiche nello spettatore senza che lui se ne accorga. *Funzione ausiliaria d'azione*, esclusivamente con ruolo infradiegetico, comprende quelle musiche che provocano risposte motorie nel personaggio, dovute a ritmi molto accentuati. *Funzione conativa* avviene quando vengono utilizzati elementi appariscenti, oppure aggiunte tramite ripetizioni o accumulazioni che enfatizzano le immagini con lo scopo di manipolare lo spettatore e attivare in lui risposte emozionali positive.
- *funzione attivatrice di emozioni*: comprende la *funzione edonica*, che attiva emozioni piacevoli. È garantita dall'uso di cliché strutturali e semantici e di materiali spettacolari che, in linea con le abitudini del largo pubblico, permettono di prevedere che il comportamento psicologico dello spettatore sarà dettato da risposte di piacere ai messaggi musicali. La musica presenta dei ritmi che non richiedono un grande sforzo di memoria, funzionali a un tipo di ascolto distratto ma capaci comunque di renderla percepibile.
- Funzioni di socializzazione: riguardano tutte quelle musiche che hanno lo scopo di organizzare i rapporti umani e di supportare le attività sociali. Vi sono:
 - *funzione di comunione*: la musica, sia extra che infradiegetica, veicola valori comuni, un'identità collettiva, divenendo fonte di socializzazione. Questa funzione è presente nei casi in cui un individuo si sente parte di un gruppo o di una comunità (es: gli inni nazionali o il canto liturgico);
 - *funzione di intrattenimento*: si presenta soprattutto in una situazione infradiegetica e riguarda gli accompagnamenti musicali di situazioni

sociali, come le feste;

- *funzione celebrativa*: viene utilizzata per celebrare un determinato evento o personaggio (per esempio la marcia nuziale o le musiche che accompagnano le parate militari);
- *funzione regolativo-strumentale*: il valore imperativo della componente sonora determina il comportamento del personaggio;
- *funzione fàtica o di contatto*: la musica viene prodotta non tanto a scopo comunicativo, ma più come mero richiamo d'attenzione: è il caso delle musiche che accompagnano i titoli di testa e che servono ad attirare l'attenzione dello spettatore prima dell'inizio del racconto filmico.

2.5 Il compositore.

Dagli anni Venti, tanto negli Stati Uniti quanto in Europa, la produzione cinematografica si arricchì di una vasta gamma di generi e linguaggi visivi, interessando un pubblico sempre più vasto e richiedendo quindi una maggiore diversificazione dei prodotti. Da una parte si continuò a seguire modelli precedenti, ma dall'altra diventò incombente il bisogno di escogitare nuovi modi di concepire l'accompagnamento sonoro; ciò era possibile grazie al fatto che l'ambiente cinematografico consentiva un certo livello di sperimentazione. Negli Stati Uniti molti seguirono le orme di Griffith che forniva, e alle volte realizzava, una partitura apposita per i suoi film; lo stesso fecero registi come Cecil deMille, Eric von Stroheim e altri autori di rilievo; spesso il successo del film era determinato proprio da queste composizioni musicali. La stessa situazione si sviluppò in Europa dove le principali sale erano attrezzate per accogliere orchestre o grandi complessi che riproducevano le nuove proposte fornite dai compositori. Con l'avvento del sonoro e lo sviluppo delle soluzioni tecniche e artistiche, i compositori si interessarono ancora di più al cinema e alla sua possibilità di creare nuovi rapporti innovativi audiovisivi.

La figura del compositore non ha sempre goduto di grande stima: agli albori, infatti, chi componeva per il cinema veniva denigrato a semplice compilatore di colonne sonore; inoltre molti musicisti non avevano intenzione di scrivere per il

cinema perché temevano che questo avrebbe portato ad un abbassamento qualitativo dei loro lavori. Di conseguenza, è stato spesso argomento di discussione il suo contributo nel contesto della produzione di un'opera cinematografica. Adorno e Eisler, in "Musica per film", spiegano che lo sviluppo dell'industria cinematografica ha portato alla nascita di varie istituzioni che si dedicano a tutti gli aspetti lavorativi del film; tra queste, ci sono i dipartimenti musicali, "ai quali spetta l'esclusiva responsabilità di fronte all'imprenditore per la parte artistica, tecnica e commerciale di tutto quanto è connesso con la musica"⁴⁴. Il compositore deve sottostare ai dettami provenienti da questa istituzione, perdendo di fatto quella libertà che avrebbe solo nel cinema di produzione indipendente. È anche vero però che il film sonoro è un lavoro collaborativo, cioè costituito da un insieme di elementi creativi opportunamente intrecciati tra loro per la realizzazione di un prodotto unico, senza che ciò escluda la possibilità per ciascuna componente di formare un'entità propria. Nasce qui una questione fondamentale: il compositore può ambire alla qualifica di "autore"?

La risposta è positiva. In molti paesi, varie figure vengono viste legalmente come autori della produzione, quali il regista, lo sceneggiatore, il dialoghista e il compositore delle musiche create appositamente per il film; di fatto tutte queste entità devono sottostare spesso alle disposizioni date dal produttore che è colui che, avendo investito capitali sulla realizzazione del film, possiede i diritti della sua utilizzazione economica e commerciale. Questo però non toglie il fatto che il compositore ottiene lo status di autore: infatti, spesso lavora personalmente con il regista, scegliendo insieme a lui le varie disposizioni sonore che il film deve presentare; in questo caso se il regista viene definito autore, anche il compositore di conseguenza non può che ottenere la stessa nomina.

Un'altra precisazione riguarda gli aspetti più tecnici e pratici del suo lavoro che si può schematizzare in questi punti:

- studio della musica e visione delle scene pronte, per avere una previsione generale di come potrà essere il commento musicale;
- incontro con produttore e regista per concordare quali parti lasciare in silenzio e quali rivestire con la musica, quali strumenti utilizzare e che

⁴⁴ T. W. ADORNO, H. EISLER, *La musica per film...*, p. 88.

possibilità economiche ci sono;

- analisi del copione, in modo da stabilire nel dettaglio il commento che accompagnerà le scene filmiche scelte precedentemente;
- lavoro di composizione vero e proprio;
- orchestrazione definitiva del commento⁴⁵;
- coperture delle singole parti eseguite dai singoli strumenti;
- registrazione delle musiche;
- missaggio e sincronizzazione;
- stampa del film completo.

Ovviamente questo elenco è approssimativo se si considera che ogni realizzazione musicale può essere condotta in maniera diversa: c'è chi preferisce non leggere il copione ma, in base ad una approssimativa descrizione del film data dal regista, elaborare una musica preventiva per poi adattarla successivamente; oppure c'è chi lavora direttamente sulle inquadrature man mano che queste vengono costruite, componendo al momento e stabilendo le linee generali di quello che sarà il risultato ultimato.

Essendo il film un lavoro in continuo sviluppo, è bene che il compositore intervenga soprattutto a film finito; in caso contrario, si troverebbe ogni volta a dover ritoccare il commento, adeguandolo alle scene che in fase di montaggio sono state modificate. Anche se rari, ci sono stati casi in cui il regista prima stabiliva la musica per poi girare la scena in base a questa: per esempio Ejzenštejn in *Aleksandr Nevskij* (1938) o Orson Welles per *Citizen Kane* ("Quarto potere", 1941); in entrambi i casi alcune sequenze sono state costruite tenendo conto della musica che, rispettivamente, Sergei Prokof'ev e Bernard Herrmann hanno proposto. Questo è anche il caso del cinema d'animazione, in cui i disegni vengono realizzati adattandoli alle musiche scelte precedentemente⁴⁶.

45 L'orchestrazione consiste nella stesura di una partitura per l'orchestra in cui vengono sviluppati i ruoli dei singoli strumenti. Per questa fase, spesso ci si avvale della collaborazione di specialisti che porta sia vantaggi che svantaggi: da una parte, dovendo il compositore rispettare dei termini di tempo ben precisi, viene assicurato il lavoro completo e inoltre anche tecnicamente corretto; ma dall'altra viene spezzata la continuità dell'ispirazione del compositore, portando al rischio di frammentarietà del lavoro.

46 Vedi paragrafo 2.7.

Dal punto di vista tecnico, il lavoro del compositore è fortemente limitato non tanto dalla narrazione filmica, che comunque permetterebbe un ampio margine di inventiva, quanto dalla durata che deve essere calcolata con assoluta esattezza: è più difficile creare un brano d'impatto quando bisogna sottostare a confini prestabiliti. Il compositore deve eseguire le sequenze secondo un conteggio di tempo preciso, modificando la lunghezza a seconda delle necessità: è il caso dell'accompagnamento montato “dai piedi”, cioè collocato a partire dalla fine, in modo che l'accordo finale cada sulla conclusione della sequenza, realizzando così un effetto armonioso di cadenza, mentre la musica entra dove può; insomma, gli accordi e i contorni melodici devono essere montati esclusivamente in rapporto alle immagini. Anche se ci sono alcune “regole” da seguire (non far partire la musica in primo piano, fare in modo che si creino delle pause quando partono effetti sonori importanti o i dialoghi, ecc.), ciò che conta di più è la questione dello stile. Documentarsi in maniera adeguata sul contesto della narrazione permette di ottenere vari effetti stilistici: il commento potrà essere tradizionale o moderno, avere certe caratteristiche che rimandano a un'epoca storica o un luogo geografico, rendere una determinata atmosfera oppure seguire un particolare personaggio. Il lavoro del compositore, in questo modo, non può essere definito “puro” perché viene contaminato e influenzato dalle componenti cinematografiche.

2.5.1. Rapporti del compositore con il produttore e il regista.

Inserendosi in un contesto di collaborazione con altre persone, il compositore si ritrova spesso a dover fare i conti con figure come il produttore e il regista, che potrebbero imporsi sul suo lavoro.

A volte il produttore, avendo interesse nell'esito commerciale del film, impone una soluzione che sia il meno dispendiosa possibile, limitando il lavoro del compositore; inoltre, sempre per lo stesso motivo, osteggia spesso i tentativi di innovazione per paura che manchi una coincidenza con il gusto del pubblico, portando quindi a chiedere modifiche sulla musica composta, fino ad arrivare a cambiare musicista nel caso in cui ritenga la partitura non consona al film.

Questo contesto di compromessi riguarda anche il rapporto con il regista, che può mostrare molteplici atteggiamenti: ci sono coloro che conoscono la musica e i suoi limiti e che quindi sanno quali possono essere le esigenze o i limiti del compositore; quelli che non sanno nulla e che mostrano una sorta di atteggiamento di indifferenza, sottraendosi alla responsabilità dell'accompagnamento musicale; e infine chi non si intende di musica ma pretende di sapere. Quest'ultimo tipo è quello visto in maniera più diffidente perché è colui che modifica, taglia e manomette le partiture a suo piacimento in sede di montaggio, quando ovviamente non impone già da prima le proprie indicazioni. Ovviamente i registi che intervengono nell'aspetto sonoro del film non devono essere visti solo in maniera negativa: ci sono casi di collaborazioni armoniose in cui la creazione della partitura deriva dal connubio tra competenza musicale del compositore e la competenza creativa del regista; il secondo si spiegherà in termini di impressioni e di sfumature, oppure facendo riferimento a musiche preesistenti che corrispondano al clima che cerca, mentre il primo tenterà di esprimere con le note quello che gli viene descritto a parole. Questi casi riguardano le situazioni in cui si creano vere e proprie collaborazioni durature tra registi e compositori, i quali creano un proprio stile compositivo riconoscibile che dà al regista la sicurezza della riuscita dell'accordo audiovisivo.

2.6 Sonorizzazione del film

Dopo che la musica è stata composta e l'orchestrazione è pronta, bisogna rendere concreto il lavoro fatto, entrando nella fase della registrazione di quella componente della colonna sonora chiamata "colonna musica". L'ambiente nel quale si lavora è fondamentale e deve basarsi sull'unione tra abilità tecnologiche e professionali di alta qualità.

Nella sala di registrazione, l'incisione avviene in un luogo dotato di rivestimento acustico dove vi sono l'orchestra, i microfoni e il direttore d'orchestra (che a volte coincide con il compositore). Il rivestimento acustico permette di lavorare in perfetto silenzio, senza l'ostacolo di rumori non graditi. È necessario che l'ambiente sia particolarmente isolato in modo da raggiungere una buona qualità e soprattutto

fedeltà del suono.

L'orchestra solitamente è piccola o media perché più adatta per riuscire ad eseguire un commento realistico; può essere formata da vari elementi, ma solitamente è basata su dei timbri principali che sono il piano, due sassofoni, la tromba e il trombone, due violini, un violoncello e la percussioni. Naturalmente il tipo di strumenti e la loro quantità può variare a seconda delle soluzioni prefissate, ma tendenzialmente lo schema è questo. La loro posizione all'interno della sala dipende da quella dei microfoni che possono essere unidirezionali (per gli strumenti solisti perché escludono le varie interferenze) e multidirezionali.

Il direttore di orchestra di solito è uno specialista, ma ci sono casi in cui è lo stesso compositore a guidare la registrazione del brano eseguito dall'orchestra. Oltre a mantenere l'assoluto silenzio, deve avere delle competenze specifiche per lavorare in questo ambiente, in aggiunta alle conoscenze musicali di base; deve essere in grado di ottenere i migliori risultati con minor impiego possibile di tempo, fatica e soldi; è tenuto anche a prevedere quale sarà il risultato finale, cioè come il brano viene registrato dalle apparecchiature elettroniche e quindi in che modo risulterà la sua riproduzione quando accompagnerà il film.

Dopo la registrazione delle musiche, subentra la fase del missaggio: la musica deve rapportarsi con suoni e parole. La difficoltà nasce nel momento in cui il materiale a disposizione prevede molteplici bande sonore: ci sono casi in cui devono essere collegate tracce di musica registrate in momenti diversi; oppure è il caso in cui gli strumenti solisti vengono incisi autonomamente per poi entrare in contatto soltanto durante questa fase, che è molto delicata perché è sul tavolo di montaggio sonoro che si studia la perfetta sincronizzazione di tutte le componenti del film. Ovviamente i trattamenti non sono mai uguali: ci possono essere interventi di manipolazione della musica, come l'alterazione della velocità (accelerazione o rallentamento) che porta ad una variazione nell'altezza del suono; oppure il taglio che permette di unire nastri registrati in tempi e luoghi diversi, creando particolari soluzioni di contrasto; in alcuni casi si possono sovrapporre, in modo sia unito che sfasato, piste relative ad una stessa registrazione, ottenendo effetti corali. Indipendentemente dai modi di manipolazione della musica, l'intento è quello di

produrre ogni volta risultati di notevole suggestione, in linea con gli sviluppi narrativi del film.

Dalla manipolazione si passa alla possibilità di generazione del suono attraverso il sintetizzatore. Strumento musicale elettronico, viene utilizzato soprattutto per la sua capacità emulativa che permette di riprodurre una grande varietà di suoni imitando strumenti musicali reali, ma anche per la possibilità di creare suoni non esistenti in natura. Il compositore, con questo strumento, può registrare prima una parte del basso, poi una melodia e infine un'altra sezione ritmica; il tutto anche in tempi diversi, evitando il problema della contemporaneità dell'esecuzione delle parti. In questo modo, possiede il pieno controllo del lavoro, senza necessariamente dover registrare dal vivo e senza l'ausilio di interpreti o supporti. Egli, immaginando sonorità, sviluppi e forme musicali, diventa esecutore delle proprie musiche.

2.7 Il cinema d'animazione.

La progressiva applicazione delle tecnologie sulla colonna sonora dei film ha portato ad un rilevante sviluppo anche nel cinema d'animazione. I primi anni del sonoro si caratterizzarono per una ricerca ossessiva del sincronismo, ovvero della perfetta unione tra suono e immagine che il tipo di impostazione del disegno animato permetteva: per esempio, le *Silly Symphonies*, cortometraggi animati prodotti dalla Walt Disney, erano il modello perfetto di questa unione, ottenuto disegnando fotogramma per fotogramma sulla musica registrata in precedenza.

La fine degli anni Venti e gli anni Trenta presentarono una sorta di celebrazione del ritmo che, nel caso dei *cartoon*, venne reso attraverso la rappresentazione visiva di strumenti musicali, in particolare il pianoforte; rifarsi allo spettacolo del concerto era la soluzione più adatta perché la sua dimensione strumentale consentiva di seguire gli andamenti ritmici visivi. Si creava, però, un ambiguo rapporto tra visione e ascolto perché da una parte:

“ci viene mostrato come una musica nasca da fonti le uni più burlesque delle altre [...], mentre simmetricamente le immagini che ci mostrano queste fonti sembrano nate dall'immaginazione stimolata dall'ascolto di un suono *del quale*

*sappiamo per certo che quella che vediamo non è la fonte reale”.*⁴⁷

L'animazione degli anni Trenta portò anche al superamento del distacco tra rumore e musica: questa viene mostrata come se nascesse dallo stesso tipo di fonte dei rumori, da oggetti colpiti o sfregati; il rumore diventa musica e viceversa.

Alla fine della prima metà del Novecento, iniziò a diffondersi la trasposizione visiva di musiche già esistenti, tratte soprattutto dal repertorio classico, ottenendo risultati di notevole novità e impatto. In *Fantasia*, per esempio, vengono raffigurate danze di fate, fiori, pesci che si alternano al ritmo di musiche classiche tratte dal balletto “Lo schiaccianoci” di Tchaikovsky fino ai balletti classici di alcuni animali (ippopotami, cocodrilli, struzzi ed elefanti) eseguiti sulle note della “Danza delle ore” di Amilcare Ponchelli. Si arriva addirittura alla situazione in cui la colonna sonora viene personificata da una linea retta astratta che sembra quasi “danzare” a ritmo di musica: è quest'ultima che genera un forte dinamismo e vivacità, più che il movimento stesso della linea.

Gli anni Novanta si sono caratterizzati per l'apporto di compositori cinematografici professionisti, già attivi nel campo cinematografico non d'animazione. Essi hanno trasportato le loro conoscenze e abilità in questo campo, contribuendo all'evoluzione dell'accompagnamento musicale che diventa sempre più elaborato e più simile a quello dei film non animati.

La fusione di varie arti su cui si basa il cinema viene qui raggiunta pienamente: arte figurativa (il disegno), scultura (per esempio, i film di pupazzi e oggetti animati con una realtà tridimensionale ripresa dalla cinecamera momento per momento, il cui movimento avviene fra una ripresa e l'altra, con gli spostamenti impercettibili degli oggetti), danza, fotografia, musica, opera lirica e teatro (è il caso dei cartoni animati in cui il personaggio canta come se fosse su un palcoscenico) e così via. In questo insieme, però, la musica acquista maggiormente un posto di rilievo perché spesso è il punto di partenza:

[...] non soltanto l'attore del disegno animato è l'attore ideale[...] ma lo stesso disegno animato, per noi musicisti, potrebbe essere il film ideale. Nelle comuni

47 M. CHION, *Un'arte sonora...*, p. 46.

pellicole il regista è come un teatrante, nel senso di creatore e coordinatore di un complesso spettacolo composto di elementi auditivi e visivi, che deve costringere attori e cose, spazi e tempi, nell'unità della sua espressione: qui la musica non ha più importanza di un elemento umano o statico. Nel disegno animato le distanze fra musicista e direttore vengono a cadere. La musica all'inizio della lavorazione del film, è stata già *scelta*: il resto vien dopo.⁴⁸

48 F. LAVAGNINO, *La musica nel disegno animato*, in E. MASETTI, *La musica nel film*, Bianco e nero editore, Roma, 1950, p. 68.

3. COLONNA SONORA E COLONNA VISIVA

3.1 Rapporto tra immagine e suono.

Abbiamo visto che la materia sonora definisce il suo scopo e le sue funzioni in base alla materia visiva a cui si lega. Molti teorici e critici si sono occupati di studiare i ruoli che le due componenti rivestono all'interno del loro rapporto.

Il critico Michel Chion ha ribadito nei suoi studi la distinzione tra sonoro e visivo, affermando che, mentre si può parlare di colonna visiva, non si può fare la stessa cosa per la colonna audio perché essa non esiste. Egli parte dal presupposto che spesso il cinema viene designato con il termine "immagine", quando in realtà il film è una continua successione e trasformazione di immagini. L'uso del singolare e non del plurale deriva dal fatto che più che al contenuto ci si riferisce al contenente, cioè al quadro.

Il quadro è il luogo di proiezione delimitato che resta sempre visibile agli occhi dello spettatore; è "un contenente che preesiste le immagini, che c'era prima di essere e potrà continuare a esistere una volta che esse saranno cancellate"⁴⁹. Chion prosegue specificando che non si può fare un discorso analogo per quanto riguarda i suoni poiché il contenente sonoro non esiste:

Per il suono non esiste né un quadro né un contenente preesistente: è possibile sovrapporre simultaneamente quanti suoni si vogliono, all'infinito, senza incontrare limiti. Inoltre, questi suoni si collocano a differenti livelli di realtà: per esempio, tra la convenzionale musica di accompagnamento, che è off, e il dialogo sincronizzato, che è diegetico. Mentre il quadro visivo si situa quasi sempre a uno solo di questi livelli per volta.⁵⁰

Da un lato quindi abbiamo la colonna visiva che esiste proprio grazie al quadro, luogo di immagini che ne determina la presenza. Dall'altro, l'accezione di "colonna audio" serve solo come rimando alla prima, perché i suoni, separati dalle immagini, non formano un complesso in sé dotato di un'unità specifica; la loro esistenza è determinata, nella percezione dello spettatore, dai rapporti verticali simultanei che si creano con l'elemento visivo.

Una domanda sorge spontanea: è possibile parlare di "immagine sonora"? Lo spettatore, quando guarda un film, percepisce dei suoni che per lui saranno reali, ma che non lo sono, poiché non provengono dal suo mondo, bensì da quello diegetico: ne consegue che il suono è solo una mera riproduzione. Ma è anche vero che con il termine "immagine", oltre a designare la forma di qualcosa

49 MICHEL CHION, *L'audiovisione...*, p. 61.

50 *Ivi*, p. 63.

così come appare agli occhi di chi la guarda, si può indicare l'aspetto di una cosa reale che però è creata tramite dei supporti; prendendo in considerazione questa seconda accezione, diventa accettabile parlare di "immagine sonora".

Chion prosegue le riflessioni occupandosi dell'unità specifica che caratterizza il visivo e non l'audio: nel primo caso il montaggio ha permesso l'ideazione di unità specifiche cinematografiche, oggettivamente definite e universalmente riconosciute, come il piano e l'inquadratura. Al contrario, il montaggio dei suoni non ha portato allo stesso risultato, tanto che "quando si cerca di scomporre in elementi il sonoro di un film, si può ricorrere solo alle stesse unità che ci servono nell'esperienza quotidiana" e che quindi non hanno nulla a che fare con l'ambito cinematografico. Anche se i suoni possono essere montati, cioè fissati su un nastro magnetico modificabile a seconda delle esigenze, non si può arrivare alla percezione delle giunte sonore e quindi è difficile identificare dei blocchi definibili. L'unità specifica visiva, inoltre, appartiene ad una dimensione non solo temporale ma anche spaziale, che sembra invece inesistente per quanto riguarda i segmenti sonori; in tal modo, dopo aver collegato le due componenti, sono i tagli visivi che diventano il punto di riferimento della percezione.

Il cinema è un linguaggio basato sulla successione di inquadrature in movimento che portano alla costruzione di un racconto; tutto ciò può aversi anche senza il sonoro. Mentre, solo con la componente sonora è difficile che questo avvenga: se il film è costruito su un susseguirsi di inquadrature con sfondo nero accompagnate da un sottofondo musicale, prima di tutto ci si chiederebbe se è possibile definire una tale opera "cinematografica"; in secondo luogo, anche se le musiche possono creare particolari stati emotivi negli spettatori, manca una componente fondamentale del cinema, che è quella narrativa. Si potrebbe quindi arrivare a dire che l'immagine sonora non è essenziale per il funzionamento del film, il quale ha una natura fondamentalmente visiva: lo dimostrano anche molti film muti che sono risultati essere delle autentiche opere di linguaggio espressivo. Di contro, però, i quattro lati che circondano il quadro diminuiscono le possibilità di variazione dell'immagine che si ritrova a dover sottostare ai limiti che impongono. I vari tentativi di aggirare l'ostacolo non hanno portato a soluzioni soddisfacenti, rinforzando in tal modo la regola del quadro classico. Con il suono la situazione è completamente diversa perché, non essendoci un contenente preesistente, si può sovrapporre simultaneamente una rilevante quantità di suoni, raggiungendo soluzioni molto efficaci.

Affermare che la componente sonora non è essenziale per il cinema non vuol dire che essa non sia di grande importanza: bisogna tenere in considerazione la sua capacità di completamento e potenziamento dell'immagine. Per esempio, essa può determinare l'andamento della narrazione: è il caso di due inquadrature staccate che acquistano continuità grazie alla musica di sottofondo. Per fare un esempio, in *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) il protagonista Rick Deckard si reca in un locale per indagare su una replicante. L'inquadratura in cui è seduto sul bancone del bar viene seguita da una in cui si ritrova in un corridoio. Il luogo cambia e non c'è stata una continuità d'azione che ha seguito tutto il percorso eseguito dal personaggio, dal bar fino al corridoio. Privandole dell'audio, le immagini possono risultare staccate, come se mancasse un passaggio: la musica di sottofondo che collega le due

inquadrature permette allo spettatore di capire che il protagonista si trova nello stesso posto e che quindi l'azione da egli compiuta si è svolta in maniera consequenziale. Questo tipo di funzione viene eseguita in maniera ancora più evidente dai dialoghi, che permettono di creare una continuità narrativa nelle costruzioni campo- controcampo. Ma anche la musica di sottofondo può avere la stessa finalità: per esempio, ha la capacità di donare alle inquadrature una dimensione cronologica che altrimenti non avrebbero; oppure crea unità narrativa quando il tempo della storia è più lungo del tempo del racconto, caratterizzato da salti temporali tra un'inquadratura e l'altra.

Inoltre, il sonoro può contribuire al senso di realtà: se un determinato suono viene accostato ad una immagine, verrà prodotto un effetto che risulterà diverso se la stessa ne viene privata. Per esempio, se in una scena di ballo o di opera musicale viene tolta la musica, lo spettatore si troverà a guardare persone che danzano, senza però “sentire” la causa di questi movimenti; la situazione quindi risulterà irrealistica o, meglio, incompleta. Ci possono essere casi in cui la musica non manca, ma non combacia con le immagini: riprendendo l'esempio della danza, se i ballerini eseguono un valzer, ma ciò che si sente è una melodia più veloce, ritmata e aggressiva, il pubblico proverà un senso di fastidio nel vedere la scena.

Si può concludere affermando che è vero che il cinema, per sua natura, è prevalentemente visivo. Ma è altrettanto vero che, per una più completa riproduzione della realtà, è meglio cogliere anche gli aspetti sonori: essi sono una componente fondamentale per il risultato finale, grazie alle capacità figurative, narrative ed espressive che possiedono.

3.2 Il montaggio audiovisivo.

Il montaggio audiovisivo nasce proprio dallo stretto rapporto di interrelazione che si crea tra componente visiva e componente sonora. Esso si costituisce su due livelli, uno orizzontale e uno verticale.

Il montaggio orizzontale riguarda la concatenazione di eventi in termini di successione; da una parte c'è quindi un susseguirsi di inquadrature e dall'altra una sequenza di elementi sonori. Il montaggio audiovisivo, invece, è caratterizzato da un tipo di relazione verticale tra visivo e sonoro: le due componenti non hanno più un rapporto di linearità, ma di simultaneità proprio perché si sviluppano contemporaneamente.

Ejzenštejn è stato uno dei primi a teorizzare questo tipo di montaggio. Il regista attribuiva a questa pratica, già dai tempi del cinema muto, un posto di rilievo perché essa permetteva di raggiungere un alto livello espressivo. Ma era con la fase sonora che si sviluppava una forma verticale del montaggio: un “flusso ininterrotto di entrambe le «voci», quella visiva e quella sonora, in cui il legame «di montaggio» si risolve verticalmente in modo prevalentemente armonico. Il montaggio nella sua

dimensione plastica («orizzontale») esce qui dalla forma del rapporto tra inquadrature per entrare nelle forme della composizione del movimento *all'interno delle inquadrature*⁵¹.

Il regista sovietico parlava di “accordi audiovisivi” per indicare come nel film sonoro si crei una corrispondenza tra lo sviluppo orizzontale delle immagini e lo sviluppo orizzontale dei suoni: dal loro intreccio nasce la dimensione verticale. Ma questo tipo di struttura è presente solo nel cinema audiovisivo, dove suono e immagini sono “elementi equiparabili ed equivalenti che costruiscono il film nel suo complesso” tramite un'opera di “*mixaggio*”. Il cinema sonoro, invece, è caratterizzato da una compresenza non organica di queste due componenti unite tramite un'opera di *sonorizzazione*.

Per indicare che le varie componenti, nel loro rapporto di simultaneità, costruiscono un vero e proprio organismo, Ejzenštejn utilizzava il concetto di “contrappunto” che serviva anche per precisare che i vari elementi, nel loro svolgimento orizzontale, dovevano mantenere la loro materialità e specificità.

Questa concezione contrappuntistica del montaggio viene esplicitata in una dichiarazione che il regista sovietico redasse nel 1928, conosciuta come “Manifesto dell'Asincronismo”, sottoscritto poi da Pudovkin e Aleksandrov. Essi mostrarono la piena consapevolezza del pericolo insito nella componente sonora, che, sincronizzata con le immagini, poteva diventare semplicemente un modo per soddisfare la curiosità del pubblico, producendo una banale illusione di realtà e riducendo il cinema a un cinema-attrazione, cioè a una mera riproduzione naturalistica:

Il progresso del montaggio, in quanto mezzo espressivo, è l'assioma su cui si fonda ogni sviluppo possibile dell'arte cinematografica [...]. Pertanto:

1) Per lo sviluppo futuro del cinema i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare il montaggio espressivo e i suoi nuovi modi possibili.

[...]

2) Il sonoro è però un'arma a due tagli. È molto probabile ch'esso venga applicato soltanto per soddisfare la curiosità del pubblico: noi assisteremo allora allo sfruttamento della merce più facilmente fabbricabile e vendibile: il «film parlato», quello nel quale, cioè, la registrazione della voce coincide nella maniera più esatta e più realistica con i movimenti delle labbra; il pubblico potrà così godere l'illusione di ascoltare veramente un attore. A questo primo periodo di «cinema-attrazione» ne seguirà un secondo del tutto orripilante, il periodo che sorgerà a causa della decadenza industriale del precedente: si tenterà di creare una produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi d'invasione teatrale. Così utilizzato, il sonoro distruggerà l'arte del montaggio: ogni aggiunta alle inquadrature non potrà che arricchirle di senso e potenziarle in quanto singoli

51 S. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 1985, p. 350.

pezzi, a fatale detrimento del montaggio che raggiunge il suo effetto unicamente quale risultato dell'unione dei diversi pezzi separati.

3) Soltanto l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine offre possibilità di nuove e più perfette forme di montaggio. Pertanto le prime esperienze di fonofilm debbono essere dirette verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora: questo sistema porterà alla creazione d'un nuovo contrappunto orchestrale.

4) La scoperta tecnica non è un fattore casuale nella storia del cinema; ma lo sbocco naturale dell'avanguardia cinematografica; e grazie ad essa sarà possibile superare una serie di ostacoli diversamente insormontabili. [...] Di giorno in giorno i temi dei soggetti diventano sempre più complessi; e i tentativi fatti per risolverli con mezzi unicamente figurativi o sono rimasti insoluti o hanno portato a un simbolismo troppo fantasioso. Il suono, inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio indipendente dall'immagine visiva, introdurrà invece un mezzo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovare loro una risoluzione mediante i soli mezzi visivi.

Sergej Ejzenštejn

Vsevolod Pudovkin

Grigorij Aleksandrov⁵²

Utilizzando in forma asincrona il sonoro, è possibile creare nuove forme espressive nel cinema. Questa teoria del contrappunto, nonostante un iniziale successo, incontrerà poi numerose resistenze soprattutto negli anni Sessanta, a causa delle debolezze e ambiguità teoriche che renderanno difficile la sua applicabilità nel cinema. Ciò che però ha reso innovativo il pensiero di Ejzenštejn è stato aver avuto l'intuizione che, con il sonoro, il montaggio non doveva più perseguire un andamento orizzontale, ma verticale, portando avanti un pensiero attuale e importante negli studi sulle materie audiovisive.

Anche Chion si è occupato di analizzare la simultaneità interna al prodotto audiovisivo. Il montaggio costruito su una successione di immagini porta a vedere queste ultime separatamente e quindi a percepire i segni che le uniscono; invece, la simultaneità crea una combinazione che rende difficoltoso percepire ogni elemento isolatamente⁵³. Egli chiama questo fenomeno *sincreti*.

52 S. EJZENŠTEJN, V. PUDOVKIN, G. ALEKSANDROV, *Il futuro del sonoro. Dichiarazione* in S. EJZENŠTEJN, *La forma cinematografica*, Einaudi Editore, Torino, 1986, p. 270-271.

53 Chion, a proposito di *contrappunto*, afferma che questo concetto è nato negli anni Venti per spiegare come suono e immagine formassero due catene parallele e liberamente legate, senza nessuna dipendenza unilaterale. Egli confuta questa concezione, facendo un paragone con la musica classica occidentale, in cui il termine "contrappunto" indica un modo di scrittura che

La sincesi è un fenomeno psico-fisiologico spontaneo e riflesso, universale, che dipende dalle connessioni nervose e non risponde ad alcun condizionamento culturale, e che consiste nel percepire come uno solo e medesimo fenomeno, che si manifesta visivamente e insieme acusticamente, la concomitanza di un evento sonoro puntuale e di un evento visivo puntuale, dal momento in cui questi si producono simultaneamente, e a questa sola condizione necessaria e sufficiente.⁵⁴

Questo fenomeno sta alla base di una costruzione filmica in cui si vogliono rendere credibili determinati risultati sonori. Permette inoltre di ottenere effetti di contraddizione e sfasatura che, senza sincesi, porterebbero ad una rottura del rapporto audiovisivo. Ci sono due tipi di concatenamento tra immagini e suoni: il primo risponde ad una *logica interna* e prevede un andamento organico concepito sulla possibilità di sviluppi e variazioni che nascono dalla situazione stessa e dalle sensazioni che ispira; privilegia quindi le modificazioni progressive e continue. Inversamente, la *logica esterna* risente degli effetti di continuità e cesura in quanto interventi esterni al contenuto rappresentato.

Per Chion il cinema sonoro è “un'arte paradossale” e spesso si tenta di separare, in astratto, ciò che si vede da ciò che si sente, per cercare di capire cosa si può apprendere se si cambia la musica di sottofondo alle immagini o se si ascolta in un altro contesto. Egli spiega che questo processo è troppo complesso per poterlo eseguire, perché un film, una volta guardato, rimarrà nella nostra mente come tale e influenzerà le nostre percezioni visive e uditive:

[...] una volta visto interamente il film in sala, guardare isolatamente una delle sue inquadrature, senza pensare al contesto, come se si vedesse per la prima volta questa immagine, così è molto difficile rivedendo il film, anche se si elimina materialmente il suono, poter cancellare il ricordo dei suoni che si sono sentiti, e la maggior parte dei quali ha proiettato (per valore aggiunto) il suo significato indelebile su ciò che si vedeva.⁵⁵

prevede l'andamento orizzontale delle varie voci simultanee; è l'armonia che poi permette di creare un andamento verticale in cui le voci si accordano tra loro. Partendo da questo esempio, egli spiega che se si parla nel cinema di contrappunto, allora si dovrebbe accettare l'idea di una sequenza sonora che si sviluppa orizzontale e in maniera individualizzata rispetto all'andamento visivo. Conclude affermando che è impossibile che nel cinema, per sua stessa natura, si possa avere un simile funzionamento orizzontale e contrappuntistico; per questo motivo, preferisce la nozione di dissonanza audiovisiva per spiegare questa discordanza tra immagine e suono.

54 MICHEL CHION, *Un'arte sonora...*, p.162.

55 *Ivi*, p.164.

3.2.1 *Diverse modalità con cui rapportarsi all'immagine.*

Il sonoro si rapporta all'immagine in due principali modalità: si associa ad una fonte che viene visualizzata sullo schermo, oppure la sua causa non è visibile.

Nel primo caso si parla di suono “in” oppure di suono sincrono per la corrispondenza che vi è tra ciò che si vede e ciò che si sente. È un suono visualizzato e diegetico che di solito ha la funzione di creare un maggior senso di realtà.

Per il secondo caso, Chion parla di suono *acusmatico*, parola di origine greca che indica proprio la mancanza della visione della causa del suono. A tal proposito, egli fa una distinzione tra suono *fuori campo* e suono *off*. Il primo riguarda una fonte non visibile ma situata nel mondo diegetico: lo spettatore non vede la causa, ma sa che partecipa alla dimensione spazio-temporale del racconto. Il secondo è extradiegetico e corrisponde al suono *over* perché appartiene ad uno spazio e tempo situati fuori dalla narrazione⁵⁶.

Questa classificazione parte da un punto di vista spaziale. Nel caso in cui si prenda come riferimento il tempo, abbiamo il suono simultaneo o non simultaneo. Il primo si compie quando suono e immagine si sviluppano nello stesso momento durante la narrazione. Il secondo riguarda casi in cui l'effetto sonoro anticipa determinate immagini (si parla in questo caso di “ponte sonoro”).

Inoltre, il suono può compiere due tipi di percorso: può essere prima visualizzato e poi acusmatizzato, quando lo spettatore associa un suono ad un'immagine che riemergerà nella sua mente qualora risentirà il suono in forma acusmatica. Oppure, viceversa, la fonte rimane per un po' nascosta prima di essere rivelata al pubblico, creando un forte effetto di suspense e mistero.

Risulta evidente come il visivo, in questo caso, diventa il criterio fondamentale perché avvengano queste classificazioni: senza il rapporto con l'immagine, il sonoro non potrebbe essere definito in queste modalità.

3.3 **Sonoro vs Visivo: un dibattito ancora aperto?**

Il rapporto immagine-suono è sempre stato accompagnato da un acceso dibattito che vedeva contrapporsi due correnti: da una parte c'era chi sdegnava il sonoro e dall'altra coloro che ritenevano che era un mezzo rivoluzionario che permetteva nuove soluzioni espressive e narrative.

⁵⁶ In *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Michel Chion sostiene che negli ultimi anni la classificazione in/off/fuori campo è spesso stata ritenuta riduttiva e non adeguata a raffigurare la totalità delle eccezioni e dei casi particolari (come i suoni che vengono emessi dagli apparecchi elettronici e le voci provenienti da personaggi posizionati di schiena, ecc.). Egli compie allora un'ulteriore distinzione che non è del tutto esaustiva, ma comunque permette di riconoscere alcune di queste ambigue situazioni:

- i suoni d'ambiente rappresentano quello sfondo acustico su cui si sviluppano i suoni principali. Chiamati anche *suoni-territorio* servono a caratterizzare un luogo particolare;
- i suoni interni che provengono dall'interno fisico o mentale di un personaggio;
- suoni *on the air* che sono presenti in scena perché trasmessi elettronicamente attraverso apparecchi come la radio, il telefono, la televisione, ecc..

Con l'avvento del parlato⁵⁷, vari critici e teorici iniziarono a prendere posizione all'interno di una più ampia discussione che riguardava le peculiarità del linguaggio filmico e il suo valore artistico. Dopo *Il cantante di jazz*, la sincronizzazione ormai aveva davanti a sé un brillante avvenire; seppure con dei tentennamenti iniziali, molte case cinematografiche cominciarono a produrre film sonori perché percepivano la spinta innovatrice che avrebbe comportato non solo vantaggi da un punto di vista espressivo, ma anche commerciale ed economico. Alcuni registi ben radicati nel cinema muto però avversarono la rivoluzione sonora che avrebbe decretato la morte del cinema puro: è il caso di Charlie Chaplin che nel 1930 dichiarò che l'essenza del cinematografo era proprio il suo essere silenzioso. Egli rifiutò di inserire la componente parlata per paura che intaccasse il suo stile e l'universalità del suo personaggio:

Sono ormai due anni che il cinema parlato impera negli Stati Uniti e che si è infiltrato in tutto il mondo. Pertanto ora possiamo stabilire il punto con piena conoscenza di causa. Ebbene l'opposizione contro il "film parlato" non è mai stata tanto forte come in questo momento!

Io sono stato sempre contrario al "film parlato" e tutto ciò che voi potrete dire contro di esso non eguaglierà mai il mio "silenzio" che di sicuro è più eloquente della mia voce. Poiché se io preferisco una eccellente produzione teatrale ad un buon "film parlato", considero senz'altro il "film muto" superiore ad ambedue.

Ora il cinema è un'arte plastica che viene espressa essenzialmente attraverso le immagini, invece la ragione d'essere del teatro è la parola. Queste due arti hanno le loro origini ben distinte e differenti l'una dall'altra. Il "film parlato" come ora viene concepito subirà un giorno non molto lontano una crisi di cui le cause principali risiedono nella barriera delle lingue che l'industria stessa si è imposta. La mimica è una lingua compresa in tutto il mondo: una breve didascalia sottolinea l'azione. Questo è tutto. I miei films sono compresi dai cinesi come dagli africani, dai francesi, dai tedeschi.

Personalmente io credo che i miei films riporteranno un più grande successo di prima perché io solo in mezzo a tanto cataclisma ho conservato il mio sangue freddo restando "muto". In due anni ho ricevuto da ogni parte del mondo migliaia di lettere che mi pregano di continuare nei miei "films muti"; poiché vi è fede io non mancherò a quello che credo essere mio dovere. Vi sono sicuramente nel mondo da venticinque a trenta milioni di persone che amano il "film muto". Ammettendo che questa massa di spettatori voglia vedere una sola

57 È necessario ricordare che la rivoluzione iniziale era stata data dalla possibilità di inserire la componente parlata nella pellicola; la musica, invece, era già presente ai tempi del cinema muto. Il passaggio dal cinema muto al sonoro e il conseguente dibattito riguarda quindi più che altro l'avversione nei confronti del parlato e non del sonoro in generale.

volta i miei films, nessun film sonoro potrà competere con i miei films muti.»⁵⁸

Nonostante il cinema muto presentasse vari limiti nella possibilità di riproduzione della realtà fenomenica (primo fra tutti il silenzio, ma anche la bidimensionalità e l'assenza del colore), le sue caratteristiche venivano considerate da alcuni teorici come "i caratteri peculiari della «specificità» estetica del cinema", che in questo modo si metteva allo stesso livello di tutte le altre arti che ambivano a interpretare la realtà e non solo a riprodurla fedelmente. Per esempio, vi fu Rudolf Arnheim, psicologo e critico d'arte tedesco, che nel saggio del 1938, *Nuovo Laocoonte*, ribadì la sua avversione nei confronti del cinema sonoro, forma ibrida caratterizzata da una sconcertante simultaneità in cui ogni componente disturbava l'altra. Inoltre egli affermò l'importanza della capacità della mente umana all'interno del processo di costruzione della realtà filmica: la facoltà dello spettatore di vivere il cinema come se fosse reale nasceva proprio dalle sue doti percettive. Di conseguenza, sottovalutando il contributo della tecnica cinematografica, dichiarò che conquiste come quella del sonoro o del colore non contribuivano a rendere il carattere di realtà che il cinema muto già possedeva.

Il sonoro spesso veniva visto anche come regressione tecnica, in quanto comportava problemi relativi alla fase di registrazione e di ripresa, in cui la macchina da presa e l'attore dovevano rimanere immobili perché si potessero registrare i dialoghi in forma continuativa; in questo caso il teatro divenne il modello principale di recitazione, rallentando il cinema nell'obiettivo di crearsi un proprio linguaggio espressivo.

In poco tempo però le opinioni contrastanti si attenuarono e il suono iniziò ad essere visto come elemento intrinseco al processo evolutivo del linguaggio cinematografico. Negli anni Quaranta, Béla Balázs teorizzò che il sonoro di fatto rimaneva ancorato alla colonna visiva quando in realtà erano due entità separate: esso, infatti, proveniva da una fonte di emissione diversa da quella dell'immagine e quindi ne era totalmente indipendente; ma le capacità percettive dello spettatore consentivano di percepirle come se fossero indistinte. Il regista e sceneggiatore ungherese vide però il cinema sonoro non come evoluzione del cinema muto, ma come una nuova arte che aveva leggi ed effetti diversi. Questa prospettiva andava contro le teorizzazioni di Ejzenštejn che, già negli anni Trenta, capì che il cinema sonoro era proprio lo stadio finale di un percorso che iniziava con la fase muta e passava per quella del montaggio degli anni Venti. Anche il critico francese André Bazin affermò che le nuove conquiste dovevano essere viste come un processo di arricchimento per il cinema.

Questi teorici si resero conto che l'avvento del sonoro non era, come molti temevano, un abbassamento delle possibilità tecniche ed espressive del cinema muto; anzi, nonostante ci fossero ancora molti pareri contrari, in poco tempo il cinema muto sparì e si diffuse una generale accettazione di questa nuova situazione: ormai il sonoro si stava pienamente affermando e le case di produzione, consapevoli di ciò, iniziarono ad adeguare le vecchie attrezzature produttive e distributive del cinema

58 C. CHAPLIN, *Cosa penso del parlato*, in *Cinematografo*, anno IV n°10, 30 Ottobre 1930, p. 13.

muto che richiedevano miglioramenti. Ovviamente ci furono delle considerevoli conseguenze che modificarono il linguaggio cinematografico: il parlato cambiò lo stile di recitazione degli attori, con l'intento di sviluppare al meglio gli andamenti narrativi del film; la messa in scena filmica si modificò per poter seguire i ritmi e i tempi del suono; la musica diventò componente stabile del film e iniziò a configurarsi maggiormente, così come i rumori che rafforzavano l'illusione di realtà, e così via.

Inoltre, con il perfezionamento della sincronizzazione, il dibattito si arricchì di nuovi contributi teorici. Per esempio, Schaeffer affrontò il problema del rapporto tra immagine e suono proprio partendo dal presupposto che la sincronizzazione non doveva essere vista come un problema di dissonanza o consonanza tra due significati, ma come un'opportunità di creare nuovi stimoli sensoriali: suoni e immagini hanno la facoltà di coprirsi a vicenda, di essere percepiti in modo simultaneo, di fondersi in soluzioni più complesse. Egli si occupò quindi delle costruzioni formali che il rapporto immagine-suono permetteva, tralasciando l'aspetto più propriamente narrativo del discorso cinematografico.

Inoltre, l'arrivo della sincronizzazione vide la nascita di una corrente favorevole ad un uso asincronico del suono. Ne è un esempio il già citato *Manifesto dell'Asincronismo* del 1928 in cui veniva favorito un rapporto tra suono e immagine che non fosse coincidente. Nel cinema moderno, alcuni autori si sono avvalsi della possibilità di non coincidenza tra materia sonora e materia visiva per evidenziare la natura di finzione e di illusione del cinema. Ad essi, si contrappongono coloro che seguono le orme del sincronismo, evitando queste particolari soluzioni proprio perché l'intento è quello di creare una realtà diegetica che risulti il più verosimile possibile.

3.3.1 La posizione della musica all'interno del dibattito.

Fin qui si è parlato soprattutto delle reazioni nate nei confronti dell'avvento del parlato perché è quest'ultimo che sul finire degli anni Venti ha portato una vera rivoluzione. La musica era già presente ai tempi del cinema muto, pertanto quando finalmente si fissò sulla pellicola cinematografica insieme alle immagini, non provocò lo stesso stupore davanti ad un pubblico abituato alla sua presenza. In realtà anch'essa seguì un percorso evolutivo che l'ha vista passare dallo stato di mero accompagnamento più o meno occasionale a quello di partitura realizzata appositamente da un compositore, fino al raggiungimento di una posizione di rilievo all'interno della colonna sonora.

Inizialmente, quando era un semplice elemento di sottofondo senza nessun tipo di intento espressivo, la musica non era vista di buon occhio dai musicisti perché la ritenevano un pericolo per la loro reputazione. Si diffuse così il pregiudizio secondo cui la musica non si doveva sentire, rimanendo in secondo piano rispetto alle altre componenti sonore, soprattutto il parlato. Inoltre, dato che la musica proveniva dallo stesso luogo degli altri suoni diegetici del film, si diffuse la tendenza a creare situazioni in cui venisse giustificata la sua presenza in modo realistico (per esempio, esercizi di pianoforte, orchestre da bar, musicisti di strada, ecc.); in poco tempo però venne reintrodotta un suo

uso non diegetico e lo spettatore si abituò a separare mentalmente i suoni che venivano emessi su un'unica pista.

Si diffuse la consapevolezza della necessaria relazione tra elementi visivi e elementi sonori. Il loro rapporto iniziò a caratterizzarsi per un'interazione di tipo dialettico in cui le due componenti si arricchivano a vicenda e interagivano all'interno della trama audiovisiva del film⁵⁹.

Musica e immagine devono congiungersi, anche se in maniera così mediata e antitetica. L'esigenza base della concezione musicale del cinema è che la qualità specifica della sequenza determini la specifica qualità della musica – o in casi inversi, oggi di certo per lo più ipotetici – la musica specifica determini l'immagine specifica. Fare della musica un preciso inventare in aggiunta è la «trovata» dei compositori per il cinema: la mancanza di relazione il peccato capitale. [...] Anche dove la musica contrasta, deve restare garantita l'unità formale: anche nell'opposizione più estrema fra caratteri della musica e caratteri dell'immagine, nella maggior parte dei casi all'articolazione della sequenza per sezioni corrisponderà anche l'articolazione della musica.⁶⁰

Tuttavia, prima di raggiungere questo obiettivo, la musica ha attraversato una fase che l'ha vista sparire sotto la predominanza della parola e dei rumori; spesso veniva ignorata dalla critica musicale, annebbiata dal pregiudizio che la associava ad un tipo di musica "leggera", destinata quindi ad un consumo distratto. Oggi si è arrivati alla consapevolezza che le tre componenti della colonna sonora si intrecciano senza che nessuna sovrasti l'altra ma creando un rapporto di convivenza pacifica e anche, in alcuni casi, di reciproca influenza. Così come è importante percepire dialoghi e rumori per permettere allo spettatore di immergersi all'interno del mondo diegetico, per lo stesso motivo diventa essenziale anche il contributo della musica.

È la musica che dà voce e anima la fotografia, è la musica che dà l'accento a certe situazioni umane e le scioglie, è la musica che crea atmosfere idilliche o tragiche, è la musica che talvolta dà il ritmo al montaggio di certe sequenze, è la musica che crea i ricordi, i ritorni nel tempo, che lega azioni diverse, è la musica che ci dà la presenza di un ambiente o di un fatto mentre la visione ne mostra un

59 Alcuni critici ritenevano che le due componenti, seppur legate tra loro, mantenevano un certo grado di indipendenza e individualità. Per esempio, Schaeffer affermava che la musica aveva la capacità di porsi spontaneamente in relazione con l'immagine, senza intrattenere con lei un rapporto di subordinazione.

60 T. W. ADORNO, H. EISLER, *La musica per film...*, p. 72.

altro, è la musica infine che esprime il pensiero del personaggio muto, o che traduce i moti del suo animo.⁶¹

Nei suoi confronti si è attuata un'opera di rivalutazione che ha permesso un ampliamento della sfera di interesse da parte di molti critici: essi hanno iniziato a studiarne la storia, i meccanismi e le funzioni che caratterizzano questo nuovo linguaggio a se stante, indipendente dalla costruzione visiva del film. Esplicativa è la risposta del grande compositore Nino Rota a cui Sergio Miceli chiese un commento riguardo l'opinione abbastanza diffusa secondo cui non si può ascoltare musica per film al di fuori del contesto cinematografico:

Ma quanta musica di oggi, non legata al cinema, è utile ascoltare?... Questo è il punto... Questo è l'interrogativo... Secondo me ci può essere una musica di film che può avere una sua unità. Si riunisce in un disco e funziona, ha una sua piacevolezza, una sua continuità... Effettivamente, quando faccio musica di film – ed è una qualità che penso di avere, anche se non viene messa bene in evidenza – ho la possibilità di fare una cosa che abbia una sua autonomia discorsiva. [...] La mia musica comincia dove il suono si distingue dal rumore, o dall'impressione epidermica. Quindi a suo modo deve avere una sua autonomia.⁶²

61 E. MASETTI, *La musica nel film...*, p. 46.

62 NINO ROTA, *Colloquio con Nino Rota*, Roma, 29 Gennaio 1972, in S. MICELI, *Musica e cinema...*, p. 465.

II PARTE
Hans Zimmer
e
la sua musica per film

4. HANS ZIMMER

4.1 Biografia.

Hans Zimmer nasce a Francoforte il 12 Settembre del 1957 e vive la sua infanzia in diversi paesi, come la Svizzera e l'Inghilterra. Figlio di una musicista e di un ingegnere, passa la sua vita circondato dalla musica e dalla voglia di creare sempre qualcosa di innovativo. Inizia a suonare il piano all'età di tre anni e da allora in poi la sua famiglia lo porta spesso a vedere concerti classici, alimentando la sua vena artistica. All'età di sei anni segue lezioni di piano che ben presto vengono ridotte perché inizia a sentire il bisogno di comporre le proprie musiche, non riuscendo ad esprimere le proprie capacità nell'eseguire i brani di altri musicisti. Negli anni Settanta si trasferisce a Londra, dove frequenta la scuola Hurtwood House e successivamente inizia a comporre dei motivetti musicali per la Air Edel, una delle società di musica che rappresenta compositori e arrangiatori a livello mondiale. Negli anni Ottanta diventa un pioniere dell'uso del computer sul palco collaborando con il gruppo Ultravox, per il quale si occupa anche degli arrangiamenti strumentali e delle tastiere. In seguito, gode di una certa notorietà in Italia con la band "Krisma", un duo musicale famoso per le sue sperimentazioni rock che segue una svolta elettro-pop grazie all'aiuto del compositore. Tutto questo senza mai perseguire una particolare formazione musicale. Torna poi a Londra dove continua la collaborazione con gli Ultravox, fino all'organizzazione di concerti unici al London Planetarium.

In questo periodo conosce Stanley Myers, compositore della musica per il film *Deer Hunter* di Michael Cimino. Diventa il suo assistente e inizia ad apprezzare i vari aspetti della musica orchestrale: capisce l'importanza di poter integrare le due forme musicali, quella elettronica e quella classica, cimentandosi nell'uso della tecnologia musicale. Riceve il primo riconoscimento come *co-composer* per il film *Moonlighting* (1982) di Jerzy Skolimovshi. Fino al 1988, Zimmer e Myers rafforzano il loro rapporto e lavorano insieme come compositori per una dozzina di film, tra cui *My beautiful Launderette* (1985) di Stephen Frears. Nel 1988, gli viene chiesto di realizzare da solo la colonna sonora del dramma di Chris Menges *A world Apart*, un

film basato su una storia vera relativa alla situazione in Sud Africa. Questo lavoro diventa il punto di svolta nella sua carriera: la moglie di Barry Levinson rimane molto colpita dalla composizione; dopo averla fatta ascoltare al marito, quest'ultimo chiede a Zimmer di comporre l'accompagnamento musicale per il film *Rain Man*, per il quale riceve la prima nomination agli Oscar per la miglior colonna sonora. L'anno successivo compone le musiche per *Black Rain* di Ridley Scott e per un'altra pellicola che ottiene l'Oscar come miglior film, *A spasso con Daisy*. Con questi iniziali trionfi inizia la sua scalata al successo, venendo scelto come compositore per film come *Days of Thunder* di John G. Avildsen, *Thelma&Louise* di Ridley Scott e molti altri. Nei primi anni Novanta, si occupa del commento musicale per *The power of one*, per il quale ha l'opportunità unica di realizzare sia la musica che le canzoni basandosi sulle sue conoscenze sulla musica africana apprese durante la lavorazione del film *A world apart*. Diventato uno dei più caratteristici accompagnamenti musicali dei primi anni Novanta, porta Zimmer a decidere di realizzare l'*original score* per *The Lion King*. A metà degli anni Novanta, inizia ad utilizzare il sintetizzatore, che lo aiuta a realizzare musiche di grande successo per film come *Beyond Ragoon* di John Boorman, *Broken Arrow* di John Woo e *The Peacemaker* di Mimi Leder. Il periodo tra il 1997 e il 1998 è un anno ricco di riconoscimenti con film come *As Good As It Gets* e *The Prince of Egypt*. Dopo una breve pausa nel 1999, arriva il successo con il film di Ridley Scott *Gladiator*, per il quale collabora con Lisa Gerrard, componendo delle musiche che arriveranno a vendite record, garantendogli un successo non solo economico ma anche professionale; successivamente affronta alcune critiche, come quelle relative alle musiche di *Pearl Harbor* e *Black Hawk Down* considerate troppo sentimentali per gli ascoltatori tradizionali. Dopo una collaborazione con Bryan Adams per il film del 2002 *Spirit: Stallion of the Cimarron*, lavora per *The Ring* che gli offre la tanto attesa opportunità di potersi affermare anche nel campo del genere horror.

Il duemila diventa un anno molto produttivo per Zimmer: la sua carriera lo vedrà impegnato in vari film di successo come *The Last Samurai*, *Something's Gotta Give*, *Weatherman*, molti film di animazione, come *Madagascar* e *Kung Fu Panda*; inoltre si sviluppano alcune collaborazioni con registi, come Nolan (*Batman Begins*, *The*

Dark Knight e *The Dark Knight Rises*, *Inception*, *Interstellar*); Ron Howard, per il quale realizza *Da Vinci's Code*, *Frost/Nixon*, *Rush*, ecc..; Gore Verbinski (*Pirates of the Caribbean - Dead Man's Chest*, *Pirates of the Caribbean - On Stranger Tides*, *The Lone Ranger*, *Rango*). Ottiene anche varie nomination e premi che gli permettono di essere riconosciuto come uno dei talenti musicali più innovativi di Hollywood.⁶³

Oggi vive con la moglie e i quattro figli a Los Angeles.

4.2 Una musica tra tradizione e modernità

La musica di Hans Zimmer si basa su un innovativo equilibrio tra strumentazione tecnologica e arrangiamento orchestrale tradizionale. Non bisogna dimenticare che la sua iniziale formazione musicale avviene tra lezioni di pianoforte e concerti di musica classica. Risentono di questo clima alcune delle sue composizioni, costruite con melodie eseguite da strumenti orchestrali, come gli archi, i fiati e le percussioni; ma egli non si ferma qui perché diventa fondamentale per lui poter usufruire di innovative tecnologie come il sintetizzatore, le tastiere elettroniche e altre attrezzature informatiche che gli permettono di produrre digitalmente una partitura travolgente, dando vita a un riconoscibile stile musicale che sarà un modello per la generazione successiva dei compositori di colonne sonore.

Il suo lavoro inizia nel momento in cui un regista si rivolge a lui per creare la musica per il proprio film: ad ogni scena montata che riceve, comincia subito a elaborare l'accompagnamento con l'aiuto del suo fedele computer. Il rapporto che si crea tra compositore e regista è molto importante: il secondo deve dare indicazioni su come immagina il film, ma il primo deve essere in grado di creare qualcosa di inaspettato che possa stupire. Zimmer ha spesso creato un legame di influenza reciproca con il regista, proprio perché il suo modo di lavorare si imposta molto sulla collaborazione: cerca di evitare la situazione di un confronto a quattr'occhi, in cui il suo lavoro viene giudicato semplicemente in maniera negativa o positiva; egli afferma in molte interviste che il miglior sistema per realizzare un film si deve basare

⁶³ Per visionare l'elenco esaustivo delle opere di Hans Zimmer vedi APPENDICE.

sui contributi che possono offrire le varie persone coinvolte nel progetto, in modo che ognuno possa aiutare a renderlo il più perfetto possibile. Zimmer è consapevole del fatto che quando il regista si affida alle sue idee, il film diventa qualcosa da condividere, perché si cerca di risolvere dei problemi insieme e le soluzioni possono arrivare da tutti i partecipanti⁶⁴.

Il compositore tedesco, però, spesso affronta il lavoro anche attraverso una fase privata, dove preferisce stare da solo in modo da concentrarsi pienamente. E questo è il momento in cui cerca di farsi trasportare dall'ispirazione, anche se a volte ci vogliono settimane prima di riuscire a trovare la giusta melodia. Il problema nasce anche dal fatto che spesso l'ambiente lavorativo è molto opprimente, a causa soprattutto della mancanza di tempo, che lo porta più volte a doversi occupare di una nuova composizione poche ore dopo aver terminato l'accompagnamento per un altro film; questo comporta un certo livello di concentrazione, bravura ed esperienza che il compositore dimostra in ogni situazione. Inoltre, creare un brano musicale è un processo molto lungo: si parte da un foglio bianco che in poco tempo deve essere riempito da note che si possono legare in milioni di possibilità di combinazione prima che riescano a significare qualcosa. Lui definisce questo aspetto della musica "magico", proprio per la capacità di creare mille sfumature con solo poche note.

Una volta che la musica si crea nella sua testa, inizia la fase più complicata: trasferirla dalla sua mente a quella del direttore d'orchestra e dei musicisti che la devono suonare. Mentre la tecnologia semplifica questo procedimento, spiegare a parole la musica causa alcuni problemi, dato che è difficile far combaciare questo linguaggio autonomo molto diverso da quello verbale. Una volta che questo ostacolo viene superato, l'orchestra ha il compito di registrare le melodie che sono state preparate appositamente: Zimmer afferma che questa è una fase molto importante perché quando i musicisti suonano insieme, iniziano a seguire una stessa direzione

⁶⁴ Zimmer gestisce la Remote Control Production, fondata nel 1989 con il nome di "Media Ventures": è una "scuola di suono" all'interno della quale lavorano molti compositori che vedono Zimmer come un mentore. Egli ha creato un ambiente simile ad un laboratorio in cui tutti sono liberi di pensare e di esporre le proprie idee, perché ognuno ha il proprio modo di affrontare le cose. In un'intervista ha esposto il problema che oggi molti talenti vengono sprecati per mancanza di denaro, così il suo scopo diventa anche quello di fornire a questi talenti le attrezzature utili per poter sviluppare le proprie idee.

emozionale riuscendo a creare l'atmosfera musicale che sarà poi quella del film. Nonostante il suo lavoro venga realizzato in buona parte con l'aiuto della tecnologia, egli conosce il valore della presenza di un'orchestra perché, quando alcune persone si riuniscono, riescono a creare qualcosa di speciale rispetto a quello che possono fare i suoni computerizzati. Se tutto dovesse essere realizzato solo tramite computer, l'esperienza emotiva che si può ottenere sentendo e vedendo un'orchestra non sarebbe possibile.

Le sue colonne sonore sono sostanzialmente tematiche e spesso etnicamente diverse perché si basano su letture di libri e su ricerche approfondite che fanno in modo che la musica combaci con l'andamento narrativo del film. Per esempio, mentre lavorava alla colonna sonora di *The last Samurai*, aveva notato che la sua conoscenza della musica giapponese era molto limitata. Perciò iniziò a documentarsi affinché potesse rendere al meglio il contesto nel quale si sarebbero poi svolte le scene. Stesso discorso si può fare per uno dei primi film per cui lavorò, *A World apart*: all'interno della colonna sonora sono state inserite strumentazioni e motivi musicali sudafricani in linea con il contesto geografico della storia.

La maestria di Hans Zimmer sta proprio nel fatto di essere riuscito a non specializzarsi in un solo genere, ma a spaziare in più ambiti cinematografici, riuscendo ogni volta a realizzare musiche che creino l'atmosfera del film. Per questo motivo, sarebbe interessante eseguire un'analisi di alcuni suoi film che possano seguire il suo percorso non solo cronologico, mostrando quindi in che modo si è evoluto professionalmente, ma anche di genere filmico, affinché si possa notare come gestisce diverse situazioni cinematografiche e collaborative.

4.3 Zimmer e il genere drammatico: *Thelma & Louise*.

Thelma & Louise è un film del 1991 diretto da Ridley Scott, con il quale il compositore collaborerà successivamente per pellicole come *Black Hawk Down*, *Hannibal* e *Gladiator*, che permette a Zimmer di ricevere il Golden Globe e la nomination agli Oscar come migliore colonna sonora. Viene interpretato da Geena Davis e Susan Sarandon; altri attori non protagonisti sono Harvey Keitel, Michael

Madsen e Brad Pitt.

4.3.1 Trama.

Due amiche decidono di fare un viaggio per sottrarsi alle loro insoddisfacenti vite: Louise (Susan Sarandon) è una quarantenne maniaca dell'ordine che divide la sua esistenza tra un lavoro come cameriera in un fast food e una deludente relazione con Jimmy (Michael Madsen); Thelma (Geena Davis), invece, è la moglie di Darryl (Christopher McDonald), un maniaco del controllo che la trascura e la disprezza.

Il loro viaggio inizia tranquillamente a bordo di una Ford Thunderbird decapottabile, ma si trasforma subito in un incubo. Thelma chiede a Louise di potersi fermare in un bar per divertirsi: non potendolo mai fare a causa del marito, vede il viaggio come la possibilità di sentirsi libera. Non essendo abituata al mondo esterno, il suo carattere molto ingenuo la avvicina a Harlan (Timothy Carhart) che, dopo averla portata al parcheggio del bar, cerca di violentarla. Louise salva l'amica minacciandolo con una pistola, ma quando l'uomo con i suoi insulti le ricorda un passato che vuole dimenticare, la donna preme istintivamente il grilletto uccidendolo. Da questo momento il viaggio si trasforma in una fuga che le condurrà verso il Messico per riuscire a risparmiarsi la galera. Louise chiama il suo fidanzato perché le mandi dei soldi in Oklahoma, in modo che possano continuare a viaggiare; durante il tragitto incontrano J.D. (Brad Pitt), un giovane autostoppista che si scoprirà essere un ladro: dopo una notte passata con Thelma, ruba i risparmi di Louise, portandola alla disperazione. A questo punto è Thelma che cerca di sistemare la situazione; fa una rapina in un negozio, provocando un iniziale rimprovero da parte di Louise che poi si trasforma subito in un atteggiamento quasi divertito: ormai, consapevoli di essere delle ricercate, il loro unico obiettivo è arrivare in Messico, senza preoccuparsi troppo delle conseguenze. Questo le porta a minacciare un poliziotto e chiuderlo nel bagagliaio della macchina della polizia per evitare che avvvisi dove si trovano; arrivano al punto da distruggere il camion di un camionista maleducato che ha mancato loro di rispetto; ormai, la loro predisposizione d'indifferenza nei confronti delle conseguenze le porta a sentirsi libere di fare ogni cosa: hanno acquistato quella

libertà che la loro vita opprimente aveva tolto loro. Ed è proprio in nome della libertà che arriveranno a buttarsi giù da un precipizio del Grand Canyon, pur di non venire prese dalla polizia e vivere di nuovo una vita rinchiusa, questa volta in prigione.

4.3.2 *Musiche preesistenti vs musiche originali.*

L'accompagnamento musicale di *Thelma & Louise* è caratterizzato dal connubio tra musica preesistente e musica realizzata appositamente per il film da Hans Zimmer.

Per quanto riguarda l'uso di musiche non originali, queste vengono utilizzate soprattutto per caratterizzare gli ambienti in cui si svolgono le azioni. Sono musiche per la maggior parte diegetiche, la cui presenza viene giustificata proprio dal contesto in cui i personaggi si ritrovano: è il caso delle canzoni all'interno del bar, dove le due protagoniste si fermano dopo aver iniziato il viaggio; oppure delle musiche che sentono dalla radio della macchina.

In alcuni casi la musica da non diegetica diventa diegetica: alla fine dei titoli di testa, il brano cambia e viene introdotto quello che poi accompagnerà la scena in cui lo spettatore vede per la prima volta Louise mentre lavora; il fatto che la musica accompagni i titoli di testa potrebbe portare a pensare che la musica è non diegetica, ma quando c'è il dialogo per telefono tra la cameriera e Thelma, la musica accompagna solo le scene di Louise, facendo capire che appartiene alla realtà diegetica del fast food.

Abbiamo una situazione simile verso la metà del film: le due protagoniste in viaggio cantano allegramente un brano che proviene dalla radio, mentre un aereo agricolo irriga dei campi; la canzone in questione, in realtà, subentra nella scena come se fosse non diegetica: lo dimostra il fatto che quando la panoramica da sinistra a destra mostra il passaggio della macchina sulla strada, il livello del volume è troppo alto perché si possa sentire distintamente, considerando anche il disturbo provocato dall'aereo; nell'inquadratura successiva le due cantano la stessa canzone che proviene dalla radio e infine, con una ripresa dall'aereo che genera un'inquadratura rialzata, vediamo di nuovo le protagoniste inserite all'interno di un campo lungo; la

musica è lontana, nascosta dal rumore del motore dell'aereo, dimostrando ulteriormente il suo essere diventata diegetica.

Il regista Ridley Scott, ancora prima di strutturare nei minimi dettagli il film, aveva già in mente le canzoni da utilizzare, strutturando alcune scene in base a queste che, siano esse diegetiche e non diegetiche, sono comunque narrativamente significanti. Per esempio, l'alternanza tra le inquadrature che mostrano le due ragazze prepararsi per il weekend viene dotata di continuità dalla canzone "Wild Night" (cover di Martha Reeves dell'omonima canzone di Van Morrison): il brano in questione si rivolge ad una persona che si prepara per andare a camminare per la strada, dato che la notte selvaggia la sta chiamando; sembra quasi riferirsi a quello che le due ragazze stanno vivendo. Dopo la scena dello stupro, le due amiche vanno in una tavola calda per cenare e per cercare di capire come affrontare la situazione; la canzone che proviene dal jukebox è "I don't want to play house", che rimanda al fatto che ormai le due donne non potranno più seguire i ruoli sociali di cameriera e casalinga. I titoli dei successivi brani richiamano le immagini che mostrano le due donne mentre seguono la strada verso la libertà e la morte: "Drawn to the fire", "Don't look back", "Better not look down", ecc.

Per quanto riguarda le composizioni strumentali, Hans Zimmer si serve della chitarra elettrica di Pete Haycock, musicista fondatore della band Clima Blues Band; insieme creano delle melodie country che si intonano perfettamente allo stile del film, un road-movie ambientato in bar sperduti e deserti infiniti. In questo caso si può parlare di funzione informativa della musica, proprio perché rimanda ad un determinato contesto geografico e culturale. Bisogna precisare che queste composizioni si ritrovano soprattutto verso il finale del film: mentre la parte iniziale è caratterizzata da canzoni preesistenti che sanciscono il legame che le due donne ancora hanno con la società, questa seconda parte è caratterizzata da una musica che esprime l'impossibilità di poter tornare indietro, essendo esse obbligate a proseguire da sole il cammino che le porterà fino alla morte.

Le musiche, generalmente, si collegano con le immagini in modo tale che le prime possano quasi far prefigurare le seconde nella mente dello spettatore. Per esempio, nella scena in cui Thelma rapina un negozio, la musica è funzionale per

trasmettere quello che le immagini mostrano: inizialmente abbiamo Louise che, rimasta da sola in macchina, è afflitta e distrutta perché J.D. gli ha portato via tutti i soldi che aveva; quando si accorge di essere fissata da due persone, cerca di ricomporsi mettendosi un rossetto, ma alla fine lei stessa capisce che non ha senso perché ormai le cose vanno troppo male. La musica eseguita solo con la chitarra elettrica riflette questo stato d'animo, con un andamento molto lento e le note amplificate. Subito dopo però si sentono le urla di Thelma che dice all'amica di partire e si percepisce la sua fretta ancora prima che lo spettatore capisca quello che ha fatto. Da questo momento la musica cambia, diventano più ritmata, energica, in un certo senso anche allegra, grazie all'uso delle percussioni e della fisarmonica: ormai hanno intrapreso la strada della libertà e la musica esprime questa condizione.

Questa funzione narrativa della musica la troviamo anche alla fine del film, quando le due donne vengono inquisite dalla polizia: qui il ritmo si velocizza, dando il senso della corsa contro il tempo per sfuggire alla prigione; lo spettatore si ritrova catapultato all'interno dell'inseguimento e vive la stessa ansia delle due protagoniste. Quando riescono ad attraversare un ponte che blocca la polizia, la musica cambia: vi è un leggero sottofondo di note che vengono quasi "sussurrate", ma al posto di trasmettere lo stato di sollievo per essere riuscite a sfuggire, creano un senso di attesa per quello che ancora deve venire. La domanda che lo spettatore si pone è "Ce l'hanno davvero fatta?". Subito dopo, attraverso un campo lungo, si vede che le due, senza che se ne accorgano, vengono seguite da un aereo: le percussioni che si introducono alla vista di quest'ultimo creano un'atmosfera che ricorda un predatore che segue la sua preda, facendo capire che per le due ragazze ancora non è finita. Subito dopo esse si ritrovano di fronte ad un burrone del Grand Canyon e sono circondate. Ecco che riprende la melodia con la chitarra elettrica che crea un'atmosfera sospesa che lascia lo spettatore in attesa di capire quale sarà la mossa delle due amiche. Quando prendono la decisione di non tornare indietro e proseguire, scegliendo la libertà alla prigione, gli archi di sottofondo si fanno più forti e mostrano che ormai la decisione è stata presa e la storia si sta svolgendo verso la conclusione; quando alla fine Louise preme il pedale dell'acceleratore, subentrano dei vocalizzi e infine le percussioni, in una sorta di crescendo che rimanda al loro

intento di non voler vivere sotto le costrizioni sociali della società, preferendo morire per non perdere la libertà che avevano progressivamente conquistato durante il viaggio. Zimmer ha fatto in modo che la musica facesse capire che tutto andava male, che c'era solo una via d'uscita e per questo la melodia non doveva essere calante, ma doveva prendere forza per riflettere tutte queste diverse emozioni: il senso di intrappolamento fino al senso di libertà.

4.4. Un mondo animato: Hanz Zimmer e *The Lion King*.

The Lion King è il 32° classico Disney, uscito nel 1994 e diretto da Roger Allers e Rob Minkoff. Il film ottiene molto successo non solo per l'originalità della storia, ma anche per l'impatto emotivo della musica, che portò a Zimmer l'Oscar per la migliore colonna sonora.

4.4.1 Trama.

Nelle terre del branco, in Africa, viene celebrata la nascita del cucciolo di leone Simba, figlio del re Mufasa e di Sarabi e futuro re. L'intero film è basato su una storia in cui gli animali rivivono situazioni tipicamente umane, come quelle del tradimento dello zio del cucciolo, Scar, che per potersi prendere il trono uccide il fratello maggiore, Mufasa, dando poi la colpa a Simba, costringendolo a scappare. Il cucciolo riuscirà a salvarsi grazie anche all'aiuto dei due fedeli amici, Timon e Pumbaa, un suricata e un facocero che vivono una vita indipendente e dedicata all'ozio. Nonostante Simba sia ancora pieno di rimorsi, cresce cercando di dimenticare la sua provenienza, ma un giorno incontra per caso Nala, la sua amica d'infanzia che gli ricorda il passato, spingendolo a fuggire di nuovo di fronte ad esso. Sarà il saggio babuino Rafiki a far prendere coscienza a Simba che non deve scappare dal suo passato, ma deve imparare da esso. Così tornerà alla rupe dei re e con l'aiuto di tutti riuscirà a sconfiggere Scar e riprendere il posto che gli spetta come re delle terre del branco.

4.4.2 Una storia narrata tramite la musica.

Come tutti i film d'animazione Disney, anche in questo caso la colonna musicale presenta, insieme alla partitura strumentale realizzata da Hans Zimmer, canzoni scritte appositamente. Il paroliere Tim Rice, in collaborazione con Elton John, realizzò cinque canzoni: "Circle of Life" che divenne il brano più famoso, "I just can't wait to be a king", "Be prepared", "Hakuna matata", altra canzone famosissima e "Can you fell to love tonight". Di queste, la prima e la terza vennero prodotte e arrangiate da Zimmer.

Per quanto riguarda "The Circle of Life", il trattamento che Zimmer inserì sulla canzone di Elton John fu ammirato da tutti. Il capo dell'animazione e il regista Roger Allens affermarono che fu lui a dare la chiave per la realizzazione di questo film: quando gli presentarono la scena iniziale, con la canzone e un dialogo tra Rafiki e Mufasa, il compositore tedesco realizzò un arrangiamento che lasciò tutti stupefatti. Si decise così che non era necessario iniziare il film con una scena dialogata, perché la musica parlava già da sé. Grazie ai suoni da lui realizzati, che rimandavano all'atmosfera africana che tanto si era cercato di creare anche per quanto riguardava i paesaggi e i colori, avevano trovato il vero senso e lo stile che cambiò l'intero film. Nonostante si ritrovò a dover affrontare dei cambiamenti ad una canzone di un artista leggendario come Elton John, questo non lo spaventò e cambiò i ritmi, aggiungendo evidenti modulazioni improvvise. L'obiettivo non era quello di rappresentare la realtà così come la si vede effettivamente, ma cercare di catturare lo spirito di quei luoghi: e la musica ci riesce alla perfezione.

Oltre agli arrangiamenti delle canzoni, Hans Zimmer ha contribuito a realizzare l'accompagnamento strumentale per l'intero film. Così come fece anche per *A world apart*, si rese conto che era fondamentale cercare di rendere l'ambientazione geografica anche tramite le musiche. Il suo modo di lavorare lo porta, il più delle volte, a voler creare melodie che possano aderire perfettamente al racconto e alle atmosfere che le immagini mostrano: per esempio, anche per la realizzazione dell'accompagnamento musicale di *Kung fu Panda* (2008) ha realizzato dei suoni che riecheggiano gli ambienti cinesi, con melodie lente tipiche degli stati di meditazione filosofica, rese attraverso l'uso di strumenti ad arco e a fiato tradizionali cinesi che

rispecchiano il contesto culturale e geografico in cui si svolge il racconto.

Per perseguire questo obiettivo nella realizzazione di *The Lion King*, si fece aiutare dal cantante e scrittore di canzoni africano Lebo M., che si occupò delle parti corali e vocali, corrispondenti ai vocalizzi tipici delle tribù africane. La difficoltà a comporre le musiche venne accompagnata dal problema della registrazione che avvenne tramite vari viaggi compiuti tra l'Inghilterra e il Sud Africa.

Zimmer realizza una partitura che si intreccia alla storia senza interruzioni, in modo che non ci sia quasi mai un momento privo dell'accompagnamento musicale. Questa struttura è presente già dal principio: appena viene mostrata un'alba che sancisce l'inizio del film, parte la musica di Zimmer, accompagnata da un bellissimo sfondo corale sul quale si muovono i vari animali che vanno a dare il loro omaggio al futuro re Simba; si unisce poi in maniera continuativa la canzone "The circle of life" che accompagna il resto della scena. Alla conclusione della canzone, compare all'improvviso il titolo del film ed è qui che ha inizio la storia; dopo un breve dialogo tra Scar e Mufasa, vi è una panoramica che mostra le ambientazioni che ricordano quelle reali africane, con una tempesta in avvicinamento. Ed è qui che riprende lo sfondo corale, che accompagna le scene successive. Questo tipo di struttura, in cui la musica è presente come sottofondo per tutte le scene a parte qualche momento di interruzione, coincidente il più delle volte con dialoghi, si trova per tutta la durata del film.

Queste musiche con funzione di sottofondo, se in alcuni casi hanno il compito di mero accompagnamento delle immagini, in altri aumentano il pathos influenzando lo stato d'animo dello spettatore: Zimmer cura soprattutto le scene di azione con un forte cambiamento della musica che crea un senso di ansia e di pericolo. È il caso della scena in cui c'è la mandria di gnu che rischia di uccidere Simba: dopo un iniziale sottofondo molto leggero e lento, il ritmo esplode in corrispondenza della corsa frenetica degli animali; l'andamento della musica è concitato proprio per esprimere la velocità della mandria impazzita e il pericolo che il cucciolo sta vivendo. La musica si lega a quella determinata azione e lo dimostra il fatto che quando il contesto cambia e vediamo Scar che è andato alla rupe dei re per avvisare Mufasa, la musica perde quel ritmo giusto il tempo di quell'attimo per poi

recuperarlo appena la scena della mandria riprende. Questa musica acquista poi uno svolgimento epico e solenne per rappresentare il gesto eroico di Mufasa che salva il figlio. L'uso di musiche fortemente ritmiche avviene anche nelle scene in cui Simba e Nala scappano dalle iene e nella battaglia finale, quasi a voler creare maggior tensione nello spettatore.

In alcuni casi, le melodie hanno una funzione identificativa perché sono legate a determinate situazioni: nella scena in cui, sotto un cielo stellato, Mufasa spiega il concetto di “cerchio della vita” a Simba cucciolo, viene introdotta una melodia caratterizzata dall'uso di archi e vocalizzi. La stessa la ritroviamo quando Simba, in seguito ad una domanda espressa da Pumba con cui guarda le stelle, ricorda le parole del padre, rattristandosi; quando parla con lo spirito del padre che compare tra le nuvole in cielo, grazie all'aiuto di Rafiki; quando Scar, di fronte alle leonesse, dice che è stato Simba ad uccidere il padre; e infine, prima di salire sulle rupe dei re una volta sconfitto lo zio. Si nota come questa melodia è legata alle scene che riguardano il rapporto tra padre e figlio: inizialmente si caratterizza per un insegnamento che passa da padre in figlio; poi, quando Simba ormai è lontano da casa, il ricordo del padre ritorna quasi a voler significare che il passato non ti lascia mai (e quindi neanche il padre) così come la responsabilità di dover compiere il proprio destino; segue il rimprovero da parte dello spirito del padre, che cerca di far capire che lui deve assolvere i suoi doveri; e infine Simba, dopo aver imparato la lezione e aver deciso di mettere il passato alle spalle, sale sulla rupe dei re per prendere il suo posto nel branco. Queste fasi diventano parte di un processo del rapporto con Mufasa e il perno che le lega insieme è proprio lo stesso leitmotiv sonoro.

Un ulteriore tema musicale collega due scene ben precise: la prima è quando, dopo il dialogo tra Mufasa e Scar, vi è una serie di inquadrature che mostra il paesaggio africano e una tempesta. Inizialmente si potrebbe pensare che la tempesta indichi che qualcosa di funesto sta arrivando; in realtà, nella scena successiva il babbuino Rafiki omaggia la nascita del cucciolo: la pioggia indica quindi un nuovo inizio, di vita e di fecondità. La stessa melodia la ritroviamo alla fine, quando Simba si trova sulla rupe perché ha accettato il dovere di diventare re; la scena è accompagnata non solo dalla pioggia, ma anche dallo stesso tema musicale, proprio

per indicare che un nuovo inizio nascerà grazie a lui. Nell'inquadratura successiva riprende "The Circle of Life" mentre tutti omaggiano la nascita della figlia di Simba: in questo modo la musica sancisce il processo circolare della vita, tema fondamentale di tutto il film.

4.5 Dall'animazione all'horror: Hans Zimmer e *The Ring*.

The Ring è un film del 2002 diretto da Gore Verbinski, con il quale Zimmer collabora anche per vari film, tra i quali *The Weather Man*, due capitoli della saga de *I pirati dei caraibi* e *Rango*. Viene interpretato da Naomi Watts, Martin Henderson e David Dorfman ed è un nuovo adattamento del romanzo di Koji Suzuki, "Ring", da cui era già stata realizzata una versione giapponese del film. Per il compositore è stata una bella sfida non essendo abituato ad affrontare questo genere cinematografico, per il quale è riuscito comunque a creare un accompagnamento adeguato per rappresentarlo.

4.5.1 Trama.

Dopo aver perso la nipote, Rachel (Naomi Watts) inizia ad indagare sulla sua inspiegabile morte. Durante il funerale, gli amici della ragazza le fanno sapere che la giovane aveva passato il fine settimana in un cottage dove aveva visto uno strano video. Scopre quindi l'esistenza di questo nastro maledetto: chi guarda il video, riceve subito dopo una telefonata che avverte che la persona in questione, dopo sette giorni, andrà incontro alla morte. L'animo curioso da giornalista porta Rachel a voler approfondire la questione, arrivando a guardare la videocassetta. Rimane inquieta dopo averlo fatto, soprattutto perché si rende conto della distorsione del suo volto ogni volta che si fa una foto, cosa successa anche alla nipote. Cerca l'aiuto di Noah (Martin Henderson), vecchio fidanzato e padre del figlio, coinvolgendo anche lui nella maledizione. Quando poi anche il figlio Aidan (David Dorfman) guarderà il video, la ricerca di una soluzione che permetta loro di sopravvivere diventa ancora più urgente.

Rachel, analizzando a fondo la videocassetta, scopre che la donna mostrata

mentre si pettina i capelli è Anna Morgan (Shannon Cochran) e così inizia a cercare informazioni su di lei, scoprendo che era una allevatrice di cavalli, che aveva perso la tenuta una volta che gli animali erano impazziti e che si era suicidata. Si reca nell'isola dove la donna abitava e viene a conoscenza dell'esistenza di una figlia, Samara (Daveigh Chase), che i Morgan avevano adottato perché non riuscivano ad averne uno loro. Ma scopre che la bambina era strana perché rendeva inquieti chi le stava intorno, sia gli animali che la madre adottiva, la quale la porta in una clinica psichiatrica per cercare di capire il problema che rimane irrisolto: si scopre che la stessa bambina ha la consapevolezza che porta il male intorno a sé e si dispiace per questo. Non trovando risposte a casa dei Morgan, Rachel sta per arrendersi ma con l'aiuto di Noah trova un pozzo nel quale cade: qui dentro troverà il corpo di Samara, scoprendo che era stata la madre a soffocarla e buttarla lì dentro prima che si suicidasse; e ben presto capisce che i sette giorni sono il tempo passato dalla bambina ancora viva all'interno del pozzo prima di morire.

Rachel torna a casa, pensando di aver dato la pace alla bambina morta e aver risolto la situazione. Ma sarà Aidan a farle capire di aver lasciato libero il suo spirito maligno, in modo che potesse continuare a fare del male. Pensando subito a Noah, che aveva visto la cassetta poco dopo di lei, capisce che è in pericolo e cerca di salvarlo ma arriva troppo tardi. La maledizione si è compiuta. Quando cerca di capire come mai lei è sopravvissuta, si rende conto che l'obiettivo della maledizione è quello di diffondersi: dato che lei aveva fatto una copia della videocassetta e l'aveva mostrata all'uomo, si era salvata. Decide così di far fare una copia anche ad Aidan, preoccupandosi che non gli succeda niente. Quando il figlio le fa notare che in questo modo qualcun altro dovrà morire, lei non risponde, lasciando aperta la questione.

4.5.2 La paura nasce dalla musica.

Quando Hans Zimmer incontra Gore Verbinski, regista del film, alla visione di alcune scene già montate inizia a prefigurarsi alcune idee musicali. Rimasto affascinato da questo genere cinematografico, decide di non lasciarsi sfuggire l'opportunità di poter espandere i propri orizzonti professionali. Il lavoro poteva

sembrare anche difficoltoso per una serie di motivi, primi fra tutti il fatto che non è un genere al quale si era avvicinato molte volte e poi perché bisognava fare i conti con la versione originale giapponese del film, *The Ringu*. Ma Zimmer riesce comunque a creare qualcosa di innovativo che non risentisse di influenze particolari, se non quella dell'espressionismo tedesco.

La colonna musicale del film è costruita sull'alternanza di musica e rumori. Fondamentale però è stata soprattutto l'elettronica. Infatti il film si basa sulla credenza, soprattutto orientale, che i supporti elettronici possano essere un tramite per gli spiriti: molti film horror narrano di una comunicazione con i morti che avviene tramite radio, televisioni, cellulari e così via. Per esempio, in *The Ring*, lo spirito di Samara cerca un collegamento con le vittime tramite televisore e telefono, con il quale avvisa del tempo che resta per vivere. In linea con questo pensiero, molti suoni e musiche del film vengono costruiti con l'apporto dell'elettronica, diventando indicatori della presenza della bambina: compaiono infatti nel momento in cui coloro che hanno visto il video stanno per morire. E sono anche l'accompagnamento del video maledetto che presenta suoni distorti e stridenti, proprio per rimando al soprannaturale su cui ruota tutta la vicenda.

L'accompagnamento musicale del film si presenta sotto forma di suoni urbani o della natura nel momento in cui si lega ad ambienti esterni: si sentono quindi rumori di macchine, voci indistinte di persone, uccelli, pioggia e vento. La musica spesso "si silenzia" per dare spazio sia a queste suoni sia ai momenti di dialogo. Questi sono importanti perché danno indizi rilevanti riguardo lo sviluppo narrativo: è il caso del dialogo tra Rachel e il portiere del cottage in cui la nipote aveva trovato la videocassetta; oppure tra Rachel e il padre di Samara o il medico dell'isola; oppure tra Noah e il responsabile dell'archivio della clinica psichiatrica dove era stata la bambina; tutti questi momenti rappresentano un passo in avanti verso la soluzione finale. In queste scene, il silenzio diventa fondamentale perché lo spettatore capisca che deve prestare attenzione a quello che viene detto.

Il silenzio (in questo caso inteso come assenza di musica) si presenta anche sotto forma di pause, brevi momenti di pochi secondi tra una melodia e l'altra; di solito queste pause corrispondono a frasi di effetto o momenti di consapevolezza raggiunti

da un personaggio. L'aver raggiunto una determinata conoscenza di quello che sta accadendo viene poi accompagnato da una alterazione di melodia, di solito più frenetica e con ritmo più rapido, proprio ad indicare che quel cambiamento sta portando ad uno sviluppo del racconto.

La musica viene costruita attraverso l'uso di violoncello, violino e pianoforte. Spesso è presente un sottofondo continuo in cui il violoncello o il pianoforte, attraverso note il più delle volte separate, sovrastano. Di solito gli archi creano un ritmo molto frenetico e ansioso, mentre il pianoforte uno più melodico e dolce; con la loro contrapposizione, si produce una forte tensione nello spettatore e un senso di attesa. Spesso le tonalità sono molto basse, provocando un'atmosfera sospesa che rende consapevoli che qualcosa sta per accadere: il pubblico, in questo modo, accompagna la protagonista nella realizzazione di questo puzzle in cui i pezzi devono essere messi insieme per ottenere la soluzione finale. Vi è quindi una *polarizzazione-personaggio* tipica di un film horror-thriller come questo, necessaria perché il film risulti efficace⁶⁵.

In generale, la musica si presenta principalmente in due modi: un tema lento caratterizzato dall'uso del pianoforte e un tema più veloce reso soprattutto dalle percussioni e dagli archi. Il primo viene usato principalmente nei casi di mistero, come quando Rachel scopre qualcosa riguardo a ciò che le accade. Il secondo, invece, quando c'è una condizione di urgenza, come quando Rachel corre da Noah per cercare di salvarlo. Quest'ultimo tema è quello più efficace nel creare suspense e adrenalina nel pubblico.

In rare occasioni è percepibile il suono di un carillon; inizialmente potrebbe sembrare casuale la sua presenza, ma in realtà ricompare quando Rachel e Noah trovano la camera da letto di Samara nella stalla. Inizialmente il suono sembra un

⁶⁵ Prendendo in prestito il concetto di *polarizzazione* da André Gardies, si intendono le diverse possibilità di costruzione narrativa in base alla quale il testo filmico stabilisce il sapere dello spettatore. Ci può essere una polarizzazione-spettatore quando l'enunciatore permette al pubblico di avere una conoscenza onnisciente e quindi sapere più del personaggio; la polarizzazione-enunciatore avviene quando allo spettatore vengono negate informazioni e quindi si ritrova in una condizione di inferiorità narrativa; infine la polarizzazione-personaggio, come in questo caso, mette lo spettatore ad un livello di conoscenza uguale a quello del personaggio, vede e sente attraverso di lui. Quest'ultima costruzione è molto utilizzata nei film horror-thriller perché il pubblico, nella sua condizione di ignoranza, si ritrova a vivere un forte stato di tensione perché non è a conoscenza di quello che accade.

sottofondo extradiegetico, ma subito dopo si nota una giostra di cavalli che inserisce la musica all'interno dell'universo diegetico del film: questo passaggio potrebbe essere visto come un collegamento con Samara e quindi la presenza della stessa melodia nelle varie parti del film è un richiamo alla bambina che è la causa del male che si diffonde.

Le funzioni che queste musiche hanno sono varie: in alcuni casi sono semplice sottofondo delle immagini, ma in altri diventano un vero e proprio supporto della narrazione, sia perché creano continuità tra le scene che si collegano come i pezzi di un puzzle, sia perché fanno capire qualcosa che le immagini non riescono: per esempio, quando Rachel controlla il video, scopre che in una parte nascosta del fotogramma c'è l'immagine di un faro; questo momento viene accompagnato da un cambiamento di melodia con l'aggiunta delle note di un pianoforte; è la musica che fa intuire che questo dettaglio è molto importante. A questa funzione conativa, si aggiunge quella spettacolare che nasce nel momento in cui vengono inseriti degli effetti musicali che servono per colpire lo spettatore. È una tipica costruzione dei film horror dove, con l'intento di spaventare, si inserisce una musica o un suono improvvisi. In questo film, lo spettatore viene colto di sorpresa da suoni che spesso sono elettronici; essendo questi percepiti maggiormente come innaturali e forzati, impressionano il pubblico con più efficacia.

4.6 Quando l'azione diventa musica: Hans Zimmer e *Inception*.

Film del 2010 diretto da Christopher Nolan, *Inception* rappresenta un'ulteriore prova della collaborazione tra il regista e Zimmer, indubbiamente ben riuscita. Dopo i primi due capitoli della trilogia su Batman, il compositore si ritrova qui a dover fare i conti con una storia ben più complessa e originale, che egli saprà potenziare attraverso le sue soluzioni musicali. Interpretato da grandi attori come Leonardo di Caprio, Tom Hardy, Ken Watanabe, Joseph Gordon-Levitt, Ellen Page, Marion Cotillard e Cillian Murphy, il film ottiene un notevole successo riuscendo a ottenere quattro premi Oscar (miglior fotografia, miglior sonoro, miglior montaggio sonoro e migliori effetti

speciali) e numerose nomination, tra le quali quella per la migliore colonna sonora.

4.6.1 Trama.

Dom Cobb (Leonardo Di Caprio) è un professionista che si occupa di estrarre dalla mente delle persone informazioni importanti mentre queste dormono, riuscendo a entrare nei loro sogni e manipolarli in modo da raggiungere il suo obiettivo.

Saito (Ken Watanabe), un potente uomo d'affari giapponese, conoscendo la sua bravura, richiede i suoi servizi perché possa manipolare il figlio di un rivale, Robert Fisher (Cillian Murphy), per portarlo a scindere la sua azienda in più parti, in modo che non diventi una grande potenza. Il compito di Dom è quello di innestare l'idea in Fisher senza che lui si accorga che proviene da una terza persona e non da se stesso. Quando Saito offre a Dom la possibilità di tornare negli Stati Uniti, dove non poteva tornare perché accusato dell'omicidio della moglie, l'estrattore accetta senza troppi problemi, attirato dall'idea di poter di nuovo riabbracciare i figli e la famiglia che si trovano in terra americana.

Cobb si preoccupa subito di creare una squadra: oltre al suo socio d'affari Arthur (Joseph Gordon-Levitt), chiede la collaborazione di Eames (Tom Hardy), un falsario capace di cambiare il proprio aspetto all'interno del sogno; Yusuf (Dileep Rao), un chimico che crea un sedativo in modo che possano lavorare tranquilli; e infine Arianna (Ellen Page), una brillante studentessa di architettura che ha il compito di costruire la struttura del sogno. Con quest'ultima si crea un rapporto di complicità dovuta al fatto che la ragazza scopre che il subconscio di Dom è molto complicato a causa della presenza della proiezione della moglie, Mal (Marion Cotillard), che crea delle interferenze nel momento in cui il subconscio di Dom prende il sopravvento. Si scopre che Dom è capace di fare un innesto perché l'aveva già fatto alla moglie, alla quale aveva trapiantato l'idea che quella che credeva essere la realtà non lo era e che quindi era necessario morire; Mal si ucciderà proprio perché perderà la percezione di ciò che è reale e ciò che non lo è. Questo, infatti, è un rischio per chi lavora con i sogni: per questo esistono i totem, oggetti che solo il diretto interessato conosce nei dettagli, permettendogli di capire se sono svegli o se stanno sognando.

Il piano per riuscire a innestare l'idea è molto complesso e si basa sulla costruzione di tre livelli di sogno, dai quali ci si risveglia grazie ad un "calcio", ovvero una sensazione di caduta; segnalando il momento giusto attraverso una musica, i calci vengono sincronizzati e si riesce a tornare alla realtà.

Alla fine riusciranno nel loro obiettivo e Saito, come promesso, permette a Dom di rientrare negli Stati Uniti. Una volta a casa, fa roteare il suo totem a forma di trottola cosicché l'arresto possa dimostrargli di non essere in un sogno; viene però distratto dai figli prima di vedere cosa accade. Lo spettatore rimane dunque nell'incertezza che sia un sogno oppure la realtà.

4.6.2 La musica e il tempo.

Dopo *Batman Begins* e *The Dark Knight*, per la sua terza collaborazione con Christopher Nolan, Zimmer realizza una partitura che egli stesso definisce "molto elettronica". Il regista, quando ancora stava girando le scene, chiede al compositore di comporre l'accompagnamento musicale: ovviamente non poteva rifiutare l'opportunità di poter creare qualcosa di nuovo e originale. Zimmer si ispira, oltre a Sebastian Bach, al saggio di Douglas Hofstadter "*Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*" divertito dall'idea di combinare la giocosità della matematica a quella della musica. La partitura fu apprezzata molto dalla critica, soprattutto perché rendeva riconoscibile il fatto che si basasse sul rapporto tra Zimmer e Nolan, i quali lavorano in modo collaborativo nella ricerca delle giuste soluzioni musicali.

Le musiche sono strumentali. C'è però un unico caso di musica preesistente: come segnale per capire quando sta arrivando il momento di svegliarsi, viene utilizzata la canzone di Edith Piaf "Non, je ne regrette rien". Questa canzone è diegetica nel momento in cui viene visualizzato il lettore audio da cui proviene la musica. Poi però essa viene ascoltata da coloro che si trovano all'interno del sogno: anche in questo caso è legata all'universo diegetico, perché comunque è inserita nella realtà onirica nella quale i personaggi si trovano. Tuttavia questo mondo onirico non è reale, ma appartiene alla mente di una sola persona, quella che ha creato il sogno. A questo punto si potrebbe affermare che in riferimento alla realtà, la canzone si può

definire diegetica e *on the air* (perché proviene da un supporto); ma in riferimento ai livelli onirici legati al sogno, la musica diventa interna perché appartiene all'interiorità della mente di chi sta sognando. Questa canzone rischiava inoltre di non essere presente nel film perché Marion Cotillard aveva da poco girato *La vie en rose* dedicato alla vita di Edith Piaf. Fu proprio il compositore a convincere Nolan a mantenerla perché era diventata un motivo di ispirazione per il suo lavoro. Ne è un esempio la traccia "Half remembered dream" che è stata costruita coscientemente da Zimmer utilizzando una nota della canzone francese e creando un richiamo celato, in linea con l'enigmaticità del film.

Per le musiche, Zimmer si serve molto dell'elettronica e del sintetizzatore e, conscio dell'importanza dell'orchestra, ha fatto in modo che i musicisti creassero delle melodie che ricordassero suoni elettronici. Per lo stesso motivo si serve della chitarra elettrica, suonata da Johnny Marr, ex chitarrista della famosa rock band degli anni Ottanta, i The Smiths, e presente della maggior parte delle tracce della colonna musicale del film.

Gli altri strumenti prevalentemente utilizzati sono gli archi, gli ottoni e le percussioni che enfatizzano l'angoscia e l'ansia che comportano i viaggi nei sogni. Viene impiegato poi anche un basso elettrico che aumenta lo stato di inquietudine e incertezza che accompagna lo spettatore all'interno della realtà onirica.

La funzione della musica è principalmente emotiva: crea nel pubblico una forte tensione mentre esso segue l'andamento del racconto. In generale, la musica diventa più frenetica nel momento in cui anche l'azione diventa più concitata: per esempio, all'inizio, quando Cobb si ritrova all'interno di un sogno che si sta sgretolando, essa è fortemente ritmica. La velocità della melodia realizzata con i violini sfuma nel momento in cui l'immagine viene rallentata: Cobb si trova addormentato, seduto sulla sedia che sta per cadere nella vasca; è come se ci fosse una sospensione del tempo. Stessa situazione quando Yusuf guida il pulmino facendolo cadere dal ponte: il rallenti dell'immagine corrisponde ad una pausa da suoni e musica; vi è un'espansione⁶⁶ del tempo, segnalata anche dalla musica.

⁶⁶ Con espansione si intende che il tempo del racconto è maggiore del tempo della storia, effetto ottenuto in questo caso con il rallentamento della velocità narrativa. Può essere ottenuta anche

Un altro compito importante della musica è quello di creare continuità tra le immagini. Alla fine del film, quando i personaggi compiono l'impresa di innestare l'idea in Fisher, il ritmo diventa concitato anche a causa del montaggio alternato che mostra i vari livelli del sogno: nel primo livello i protagonisti si ritrovano nella camera d'albergo; nel secondo nella fortezza in mezzo alla neve; e infine c'è il livello più basso (con tale accezione si intende più profondo, in riferimento al subconscio), dove si trova Mal. La musica crea la condizione di simultaneità che caratterizza lo svolgimento delle azioni all'interno di ogni livello; permettendo che non si crei distacco temporale, lo spettatore riesce a seguire lo sviluppo narrativo.

Parlando del livello temporale del racconto, diventa interessante segnalare che l'ultimo brano che accompagna il finale del film porta come titolo proprio "Time", ovvero tempo. La melodia che caratterizza questa traccia presenta un andamento più lieve e morbido, dove archi, chitarra e ottoni creano un climax in riferimento al successo dell'impresa. Sul finire, le note del pianoforte accompagnano l'arrivo di Cobb a casa dove incontra i figli, lasciando un'atmosfera sospesa. Un'improvvisa chiusura lascia aperto il finale, portando chi guarda nell'incertezza che quello che ha visto sia realtà o sogno. Si potrebbe dire che il racconto non gira solo intorno all'idea del sogno e della possibilità di manipolare il subconscio delle persone, ma un tema fondamentale diventa proprio il tempo. Spesso nel film si afferma che è tutta una questione di tempo, il quale "scorre più lento" nei sogni; i vari livelli vengono quindi costruiti in base a coordinate temporali: una settimana per il primo, sei mesi per il secondo e dieci anni per il terzo. È significativo in questo senso il fatto che proprio il suddetto brano venga inserito dal momento in cui Cobb va a recuperare Saito che, essendo morto all'interno del sogno mentre nella realtà era ancora sedato, si ritrova a dover vivere un limbo, uno spazio onirico grezzo in cui si potrebbe rimanere bloccati all'infinito. Infatti, quando l'estrattore incontra l'uomo d'affari, lo trova invecchiato perché per lui sono passati decenni. Cobb cerca di fargli capire che lo spazio in cui si trova non è reale: in questo modo il sogno, essendo una costruzione mentale, non possiede delle coordinate spaziali ben precise, effettivamente esistenti, ma si

attraverso soluzioni di montaggio che prevedono una molteplice rappresentazione della stessa azione in base a punti di vista diversi.

costruisce tutto su quelle temporali. Attraverso uno stacco, i due si ritrovano sull'aereo (quindi nella realtà): Saito è tornato alla giovinezza, come se il viaggio tra i sogni fosse stato un viaggio nel tempo.

Il tempo viene determinato anche dal rapporto tra passato e presente: lo dimostra Cobb, il quale, non riuscendo a dimenticare la moglie che vive nel suo subconscio, non è capace di vivere il presente; il suo passato continua ad intromettersi, così come fa Mal durante le sue azioni di estrazione di informazioni. Ma il passato può diventare anche presente, nel momento in cui, alla fine del film, riesce finalmente a vedere i volti dei figli che fino ad allora non visualizzava nella sua mente, perché appartenevano appunto ad un tempo lontano.

Quindi, in conclusione, il film non parla solo di sogni e dell'incertezza di definire ciò che è reale e ciò che non lo è, ma anche del tempo che costruisce la realtà e influisce su di essa, stabilendo le coordinate. La narrazione filmica viene quindi definita dalla temporalità recata dalla musica, che determina le sue caratteristiche; il titolo "Time" diventa emblema di questo concetto, appropriato anche perché inserito alla fine del film, momento culminante in cui lo spettatore prende consapevolezza di ciò.

CONCLUSIONE.

Grazie agli studi sulla musica per film eseguiti negli anni da vari studiosi e critici, è stato possibile determinare l'importanza che questa componente cinematografica ha assunto nel tempo. Ciò che infatti è risultato dalla tesi è che il suo sviluppo cronologico si è unito ad analisi che riguardavano aspetti più propriamente estetici e semantici. Da semplice sottofondo per nascondere i fastidiosi rumori che i macchinari producevano durante il periodo del cinema muto, si è passati ad una rivalutazione della musica per film, diventata componente fondamentale perché il cinema raggiungesse uno stato di maggiore completezza.

Questa nuova prospettiva ha portato a diverse conseguenze: prima di tutto ad uno studio più approfondito sulle componenti e sugli aspetti che caratterizzano la musica per film; inoltre, si è evidenziato che, una volta stabilita la sua rilevanza all'interno della costruzione filmica, essa instaurava un evidente rapporto con le immagini, assumendo su di sé varie funzioni a seconda degli obiettivi prefissati: l'accompagnamento musicale diventa così sostituto della narrazione, oppure supporto per creare maggior impatto emotivo e così via.

Ovviamente a questo punto ci si è arrivati dopo alcuni anni di continui dibattiti sull'effettivo ruolo che la musica ricopre all'interno dell'ambiente cinematografico: essa ha subito una diffidenza iniziale nata da un diffuso concetto secondo cui l'essenza del cinema erano le immagini e non la musica. Con il tempo però ci si accorse che l'evoluzione tecnologica portava verso una nuova strada che inizialmente pochi percepivano come innovativa e vantaggiosa; in poco tempo, consci del fatto che ormai il pubblico ricercava una nuova forma di spettacolo, anche coloro che erano sospettosi si ritrovano ad accettare questa nuova realtà.

Tutta questa ricerca è un supporto necessario per poter trattare l'argomento su cui si concentra la seconda parte della tesi, ovvero l'analisi e l'indagine su uno dei più famosi e amati compositori musicali del cinema odierno: Hans Zimmer. Purtroppo ancora oggi ci troviamo in una cultura fortemente visiva per quanto riguarda il cinema e alla musica spesso non viene attribuito il giusto merito che le spetterebbe,

perciò anche coloro che la creano non godono della stessa fama che possono avere invece registi o attori. Per cercare di superare questo ostacolo, ho voluto concentrare le mie attenzioni proprio su un'artista che ha creato un numero molto significativo di colonne sonore per numerosi film, molti dei quali passati alla storia, come *Rain Man*, *Il gladiatore*, *Il re Leone*, *Pearl Harbor*, *La sottile linea rossa* e tanti altri altrettanto degni di nota. Questo interesse parte dalla convinzione che la componente sonora permette al film di riuscire ad avere un efficace impatto sul pubblico; privarlo di essa, non porterebbe lo stesso risultato. Questo è dovuto proprio al fatto che le musiche spesso assumono su di sé un valore di supporto necessario perché si crei una vera e propria narrazione filmica, evitando quindi una semplice successione di immagini senza legami tra loro. Si è potuto vedere in *Inception*, dove si alternano le azioni dei vari livelli di realtà onirica che, in assenza del supporto sonoro, potrebbero sembrare scollegati. Ma essa sviluppa anche un maggiore impatto emotivo nello spettatore, riuscendo ad esprimere maggiormente quello che le immagini possono evocare in maniera più flebile: vari esempi sono stati tratti dai quattro film analizzati (*Thelma&Louise*, *The Lion King*, *The Ring*, *Inception*), dei quali Zimmer ha creato l'accompagnamento musicale, per lo più strumentale.

Il compositore ha sempre dimostrato la grande capacità di prevedere, ancora prima che il film assumesse una forma completa, quale fosse il messaggio e lo stato emotivo che si voleva trasmettere, riuscendo a trasformarli in linguaggio musicale. Lo spettatore è in grado di apprendere appieno le fondamenta della narrazione filmica anche solo facendo riferimento alla componente visiva, ma ciò che gli sfuggirebbe sono quelle piccole sfumature di significato e di emotività che vengono rese solo dalla musica. In un film horror come *The Ring*, togliendo il sottofondo musicale, sarebbe possibile percepire il medesimo stato di timore e di ansia? Eliminando partiture fortemente ritmiche da scene d'azione, come la mandria impazzita in *The Lion King* o la fuga in macchina di Thelma e Louise, il pubblico intuirebbe allo stesso modo lo stato emotivo di inquietudine che stanno provando i personaggi? È proprio partendo da questo tipo di domande che ho intrapreso questa ricerca, con l'obiettivo di dimostrare, a mio parere con un buon risultato, l'eccezionalità del compositore nell'essere riuscito a mettere sulla stessa lunghezza

d'onda linguaggi così diversi, come quello visivo e quello sonoro.

APPENDICE⁶⁷

• Discografia di Hans Zimmer.

1984.	<ul style="list-style-type: none">• <i>Success is the best revenge</i> (Il successo è la miglior vendetta) di Jerzy Skolimowski. In collaborazione con Stanley Myers.• <i>Histoire d'O: Chapitre 2</i> di Éric Rochat. In collaborazione con Stanley Myers.
1985.	<ul style="list-style-type: none">• <i>Insignificance</i> (La signora in bianco) di Nicolas Roeg. In collaborazione con Stanley Myers.• <i>My beautiful Laundrette</i> di Stephen Frears. In collaborazione con Stanley Myers.• <i>Wild horses</i> di Dick Lowry.
1986.	<ul style="list-style-type: none">• <i>Vardo</i> di Matthew Jacobs.• <i>Separate vacations</i> (Vacanze separate) di Michael Anderson. In collaborazione con Stanley Myers.• <i>The Zero boys</i> di Nico Mastorakis. In collaborazione con Stanley Myers.• <i>The wind</i> (Il vento) di Nico Mastorakis.
1987.	<ul style="list-style-type: none">• <i>Terminal exposure</i> (Doppia esposizione) di Nico Mastorakis.• <i>Going for gold</i>, serie tv (1986-1996).• <i>Comeback</i> di David Ambrose.

⁶⁷ La discografia comprende l'elenco delle composizioni musicali cinematografiche eseguite da Hans Zimmer durante la sua carriera. Oltre alla versione originale e italiana del titolo del film, verranno specificati il regista, l'anno di uscita ed eventuali collaborazioni con altri compositori. Segue la lista dei premi e nomination che si sono susseguiti durante la carriera di Zimmer, relativi ai due premi maggiormente conosciuti, gli Oscar e il Golden Globe.

1988.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The Nature of the beast</i> di Franco Rosso. In collaborazione con Stanley Myers. • <i>Taffin</i> di Francis Megahy. In collaborazione con Stanley Myers. • <i>A world apart</i> (Un mondo a parte) di Chris Menges. • <i>The fruit machine</i> (Fruit Machine. Breve la vita di Eddie) di Philip Saville. • <i>Nightmare at noon</i> (Il giorno della crisalide) di Nico Mastorakis. • <i>Burning secret</i> (Bruciante segreto) di Andrew Birkin. • <i>Paperhouse</i> (La casa ai confini della realtà) di Bernard Rose. In collaborazione con Stanley Myers. • <i>First born</i> (Gor, uomo a metà), serie tv. • <i>Rain man</i> (L'uomo della pioggia) di Barry Levinson.
1989.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Twister</i> di Michael Almereyda. • <i>Diamond skulls</i> (L'ora del tè) di Nick Broomfield. • <i>Black rain</i> (Black rain. Pioggia sporca) di Ridley Scott. • <i>Driving miss Daisy</i> (A spasso con Daisy) di Bruce Beresford.
1990.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Arcadia</i>, cortometraggio di Paul Bamborough. • <i>Chicago Joe and the showgirl</i> (Chicago Joe) di Bernard Rose. In collaborazione con Shirley Walker. • <i>Bird on a wire</i> (Due nel mirino) di John Badham. • <i>Fools of fortune</i> (La casa del destino) di Pat O'Connor. • <i>Days of thunder</i> (Giorni di tuono) di Tony Scott. • <i>Pacific heights</i> (Uno sconosciuto alla porta) di John Schlesinger. • <i>Green card</i> (Green card. Matrimonio di convenienza) di Peter Weir.
1991.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Thelma&Louise</i> di Ridley Scott. • <i>Backdraft</i> (Fuoco assassino) di Ron Howard.

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Regarding Henry</i> (A proposito di Henry) di Mike Nichols. • <i>To the moon</i>, cortometraggio di Jessie Nelson. • <i>K2</i> (K2 - L'ultima sfida) di Franc Roddam. In collaborazione con Chaz Jankel. • <i>Where sleeping dogs lie</i> (Diario di un assassino) di Charles Finch. In collaborazione con Mark Mancina.
1992.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Radio flyer</i> (Il grande volo) di Richard Donner. • <i>The power of one</i> (La forza del singolo) di John G. Avildsen. • <i>A league of their own</i> (Ragazze vincenti) di Penny Marshall. • <i>Toys</i> (Toys – Giocattoli) di Barry Levinson. In collaborazione con Trevor Horn. • <i>Spies Inc.</i> di Antony Thomas. In collaborazione con Fiachra Trench. • <i>Millennium: Tribal wisdom and the modern world</i>, serie tv.
1993.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Point of no return</i> (Nome in codice: Nina) di John Badham. • <i>Younger and younger</i> di Percy Adlon. • <i>Calendar gir</i> (La troviamo a Beverly Hills) di John Whitesell. • <i>True romance</i> (Una vita al massimo) di Tony Scott. • <i>Cool runnngs</i> (Cool runnings – Quattro sottozero) di Jon Turteltaub. • <i>The house of the spirits</i> (La casa degli spiriti) di Bille August. • <i>Space rangers</i>, serie tv (6 episodi, 1993-1994).
1994.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>I'll do anything</i> (Una figlia in carriera) di James L. Brooks. • <i>Renaissance man</i> (Mezzo professore tra i marines) di Penny Marshall. • <i>The lion king</i> (Il re leone) di Roger Allers, Rob Minkoff. • <i>Drop zone</i> (Omicidio nel vuoto) di John Badham.

<p>1995.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Crimson tide</i> (Allarme rosso) di Tony Scott. • <i>Beyond Rangoon</i> (Oltre Rangoon) di John Boorman. • <i>Nine months</i> (Nine months – Imprevisti d'amore) di Chris Columbus. • <i>Something to talk about</i> (Qualcosa di cui...sparlare) di Lasse Hallstrom. In collaborazione con Graham Preskett. • <i>Two Deaths</i> (Morti oscure) di Nicolas Roeg.
<p>1996.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Broken Arrow</i> (Nome in codice: Broken Arrow) di John Woo. • <i>Muppet treasure island</i> (I Muppet nell'isola del tesoro) di Brian Henson. • <i>The Rock</i> di Michael Bay. In collaborazione con Nick Glennie-Smith. • <i>The fan</i> (The fan – Il mito) di Tony Scott. • <i>The preacher's wife</i> (Uno sguardo dal cielo) di Penny Marshall.
<p>1997.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Smilla's sense of snow</i> (Il senso di Smilla per la neve) di Bille August. In collaborazione con Harry Gregson-Williams. • <i>The peacemaker</i> di Mimi Leder. • <i>As good as It gets</i> (Qualcosa è cambiato) di James L. Brooks.
<p>1998.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The last days</i> (Gli ultimi giorni) di James Moll. • <i>The prince of Egypt</i> (Il principe d'Egitto) di Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells. • <i>The thin red line</i> (La sottile linea rossa) di Terrence Malick.
<p>1999.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Chill factor</i> (Chill factor – Pericolo imminente) di Hugh Johnson. In collaborazione con John Powell. • <i>El candidato</i>, serie tv.

<p>2000.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The road to El Dorado</i> (La strada per El Dorado) di Bibo Bergeron, Will Finn, Don Paul, David Silverman. In collaborazione con John Powell. • <i>Gladiator</i> (Il gladiatore) di Ridley Scott. In collaborazione con Lisa Gerrard. • <i>Mission: Impossible II</i> di John Woo. • <i>An everlasting piece</i> di Barry Levinson.
<p>2001.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The Pledge</i> (La promessa) di Sean Penn. In collaborazione con Klaus Badelt. • <i>Hannibal</i> di Ridley Scott. • <i>Pearl Harbor</i> di Michael Bay. • <i>Die motorrad-cops: Hart am limit</i> (Cops – Squadra speciale), serie tv (23 episodi, 2000-2001). • <i>Invincible</i> (Invincibile) di Werner Herzog. In collaborazione con Klaus Badelt. • <i>Riding in cars with boys</i> (I ragazzi della mia vita) di Penny Marshall. In collaborazione con Heitor Pereira. • <i>Black Hawk Down</i> (Black Hawk Down – Black Hawk abbattuto) di Ridley Scott.
<p>2002.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Spirit: stallion of the Cimarron</i> (Spirit – Cavallo selvaggio) di Kelly Asbury, Lorna Cook. • <i>The Ring</i> di Gore Verbinski.
<p>2003.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tears of the sun</i> (L'ultima alba) di Antoine Fuqua. In collaborazione con Lisa Gerrard. • <i>Matchstick men</i> (Il genio della truffa) di Ridley Scott. • <i>The last samurai</i> (L'ultimo samurai) di Edward Zwick.

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Something's gotta give</i> (Tutto può succedere) di Nancy Meyers.
2004.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Thunderbirds</i> di Jonathan Frakes. In collaborazione con Ramin Djawadi. • <i>Shark Tale</i> di Eric "Bibo" Bergeron, Vicky Jenson e Rob Letterman. • <i>Lauras stern</i> (La stella di Laura) di Piet De Rycker, Thilo Rothkirch. In collaborazione con Nick Glennie-Smith, Henning Lohner. • <i>Spanglish</i> (Spanglish – Quando in famiglia sono in troppi a parlare) di James L. Brooks. • <i>King Arthur</i> di Antoine Fuqua.
2005.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Madagascar</i> di Eric Darnell, Tom McGrath. • <i>Batman Begins</i> di Christopher Nolan. In collaborazione con James Newton Howard. • <i>Der kleine Eisbär 2 - Die geheimnisvolle Insel</i> di Piet De Rycker, Thilo Rothkirch. In collaborazione con Nick Glennie-Smith. • <i>The weather man</i> (The weather man – L'uomo delle previsioni) di Gore Verbinski. In collaborazione con James S. Levine.
2006.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The da Vinci code</i> (Il codice da Vinci) di Ron Howard. • <i>Pirates of the Caribbean: Dead man's chest</i> (Pirati dei Caraibi – La maledizione del forziere fantasma) di Gore Verbinski. • <i>French bomber Detective</i> di Spicy Mac. In collaborazione con Spicy Mac, Raffaello. • <i>The holiday</i> (L'amore non va in vacanza) di Nancy Meyers.
2007.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pirates of the Caribbean: At World's End</i> (Pirati dei Caraibi – Ai confini del mondo) di Gore Verbinski. • <i>The Simpson movie</i> (I Simpson – Il film) di David Silverman.

<p>2008.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Casi Divas</i> di Issa Lòpez. • <i>Kung fu Panda</i> di Mark Osborne, John Stevenson. In collaborazione con John Powell. • <i>The Dark Knight</i> (Il cavaliere oscuro) di Christopher Nolan. In collaborazione con James Newton Howard. • <i>The burning plain</i> (The burning plain – Il confine della solitudine) di Guillermo Arriaga. In collaborazione con Omar Rodriguez Lopez. • <i>Frost/Nixon</i> (Frost/Nixon – Il duello) di Ron Howard. • <i>Madagascar : Escape 2 Africa</i> (Madagascar 2 – Via dall'isola) di Eric Darnell, Tom McGrath.
<p>2009.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The boat that rocked</i> (I love radio rock) di Richard Curtis. • <i>Angels & Demons</i> (Angeli e demoni) di Ron Howard. • <i>It's complicated</i> (È complicato) di Nancy Meyers. • <i>Sherlock Holmes</i> di Guy Ritchie.
<p>2010.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Henri 4</i> di Jo Baier. In collaborazione con Henry Jackman. • <i>The Pacific</i>, serie tv (10 episodi). • <i>Inception</i> di Christopher Nolan. • <i>Megamind</i> di Tom McGrath. In collaborazione con Lorne Balfe. • <i>How do you know</i> (Come lo sai) di James L. Brooks. • <i>The Cover-up</i>, cortometraggio di Ryan Koning. In collaborazione con Clint Bajakian, James Newton Howard.
<p>2011.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The dilemma</i> (Il dilemma) di Ron Howard. In collaborazione con Lorne Balfe. • <i>Rango</i> di Gore Verbinski.

	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pirates of the Caribbean: On stranger tides</i> (Pirati dei Caraibi – Oltre i confini del mare) di Rob Marshall. • <i>Kung fu Panda 2</i> di Jennifer Yuh. In collaborazione con John Powell. • <i>Jealous of the birds</i>, documentario di Jordan Bahat. • <i>Curiosity</i>, serie tv (1 episodio) • <i>Sherlock Holmes: A game of shadows</i> (Sherlock Holmes – Gioco di ombre) di Guy Ritchie.
2012.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Madagascar 3: Europe's most wanted</i> (Madagascar 3 – Ricercati in Europa) di Conrad Vernon, Eric Darnell e Tom McGrath. • <i>The Dark Knight rises</i> (Il cavaliere oscuro – Il ritorno) di Christopher Nolan. • <i>The Dawkins Movie</i>, cortometraggio di Alfie Mate.
2013.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Rise of the undead</i> di Nick Woltersdorf. • <i>The Bible</i> (La Bibbia – Dio nella storia), serie tv (9 episodi). • <i>Man of steel</i> (L'uomo d'acciaio) di Zack Snyder. • <i>The lone ranger</i> di Gore Verbinski. • <i>Mr. Morgan's last love</i> (Mister Morgan) di Sandra Nettelbeck. • <i>12 years a slave</i> (12 anni schiavo) di Steve McQueen. • <i>Rush</i> di Ron Howard.
2014.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Winter's tale</i> (Storia d'inverno) di Akiva Goldsman. In collaborazione con Rupert Gregson-Williams. • <i>Son of God</i> di Christopher Spencer. In collaborazione con Lorne Balfe. • <i>Through the Wormhole</i> (Morgan Freeman Science Show), serie tv (19 episodi, 2011-2014). • <i>The amazing Spider-man 2</i> (The amazing Spider-man 2 – Il potere di

	<p>Electro) di Marc Webb. In collaborazione con Johnny Marr, Pharrell Williams.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Interstellar</i> di Christopher Nolan.
--	---

- **Premi e riconoscimenti.**

1989.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Rain Man</i> (1988). Nomination all'Oscar come migliore colonna sonora.
1995.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The Lion King</i> (1994). Nomination all'Oscar alla migliore colonna sonora. Golden Globe come migliore colonna sonora.
1997.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The preacher's wife</i> (1996). Nomination all'Oscar come migliore colonna sonora.
1998.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>As good as It get</i> (1997). Nomination all'Oscar come migliore colonna sonora.
1999.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The prince of Egypt</i> (1998). Nomination all'Oscar e ai Golden Globe come migliore colonna sonora. • <i>The thin red line</i> (1998). Nomination all'Oscar come migliore colonna sonora.
2001.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gladiator</i> (2000). Nomination all'Oscar come migliore colonna sonora. Golden Globe come migliore sonora.

2002.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pearl Harbor</i> (2001). Nomination ai Golden Globe come migliore colonna sonora.
2003.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Spirit: stallion of the Cimarron</i> (2002). Nominaion ai Golden Globe come migliore colonna sonora.
2004.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The Last samurai</i> (2003). Nomination ai Golden Globe come migliore colonna sonora.
2005.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Spanglish</i> (2004). Nomination ai Golden Globe.
2007.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>The da Vinci code</i> (2006). Nomination ai Golden Globe.
2009.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Frost/Nixon</i> (2008). Nomination ai Golden Globe.
2010.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sherlock Holmes</i> (2009). Nomination all'Oscar come migliore colonna sonora.
2011.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Inception</i> (2010). Nomination all'Oscar e ai Golden Globe.
2014.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>12 years a slave</i> (2013). Nomination ai Golden Globe.
2015.	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Interstellar</i> (2014). Nomination ai Golden Globe.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., Eisler Hanns, *La musica per film*, Newton compton Editori, Roma, 1975.
- Ambrosini Maurizio, Cardone Lucia, Cuccu Lorenzo, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci Editore, Roma, 2003.
- Bertetto Paolo, *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Torino, 2002.
- Bettetini Gianfranco, *Il timpano dell'occhio*, Bompiani, Milano, 2009.
- Chaplin Charlie, *Cosa penso del parlato*, in *Cinematografo*, anno IV n°10, 30 Ottobre 1930
- Chion Michel, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991.
- Chion Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Landau, Torino, 1997.
- Chion Michel, *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiense Editrice, Santhià, 1999.
- Chion Michel, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Edizioni Kaplan, Torino, 2007.
- Comuzio Ermanno, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Edizioni il Formichiere, Milano, 1980.
- Cremonini Giorgio, Cano Cristina, *Cinema e musica*, Vallecchi Editore, Firenze, 1990.
- Ejzenštejn Sergej, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 1985.
- Ejzenštejn Sergej, *La forma cinematografica*, Einaudi Editore, Torino, 1986.
- Kalinak Kathryn, *Musica da film. Una breve introduzione*, EDT, Torino, 2012.
- Kerman Joseph, *Write all these down. Essay on music*, University of California Press, 1994.
- Manfred Giampietro, *Ruoli e funzioni della musica nel cinema. Quasi un dialogo*, Felici Editore, Ghezzano, 2012.

- Masetti Enzo, *La musica nel film*, Bianco e Nero Editore, Roma, 1950.
- Miceli Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2010.
- Minganti Franco, *Soundtrack/Filmtrack*, in *The body vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, a cura di Franco Polla, Lindau, Torino, 2000.
- Rondolino Gianni, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, UTET, Torino, 1991.
- Schaeffer Pierre, *L'élément non visuel au cinéma (I), Analyse de la bande son*, in «Revue du cinéma», Parigi, 1946.

Sitografia

- Catucci Stefano, *I generi musicali in XXI secolo*, in «Treccani.it. Enciclopedia italiana», [http://www.treccani.it/enciclopedia/i-generi-musicali \(XXI Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/i-generi-musicali-(XXI-Secolo)/)
- Bruni Valeria, Vassallo Silvana, *L'audio-visione: riflessioni sul rapporto suono/immagine. Intervista a Michel Chion*, in «Km/n Quadrimestrale di Arti e Comunicazione», Perugia, Dicembre 2000 Anno I, n°0, pp. 21 – 25, <http://www.lacritica.net/bruni.htm>
- Schreffler Cara, *Music in American Silent Film*, in «Blog: The history of american film music through silent film», <http://www.markmusicproduction.com/blog.php?id=34>
- <http://www.hans-zimmer.com/>
- <http://www.distortionofsound.com/>
- <http://www.filmtracks.com/composers/zimmer.shtml>

