

1. Cinema e musica: l'esigenza di esserci

Il cinema propone da sempre – con straordinaria potenza icastica – i propri segni al nostro sguardo, al nostro ascolto e più in generale all'immaginario collettivo. E per un processo che Christian Metz (1971, p. 120) nei primi anni Settanta chiamava di *aller-rétour*, il cinema attinge a immagini e suoni della realtà extra-cinematografica, li interpreta e li filtra attraverso i suoi codici e i suoi discorsi specifici; e li restituisce al nostro sguardo risemantizzati, "cinematografizzati". È questo il caso dei brani musicali della colonna audio di un film che una volta al di fuori dello schermo portano con loro sempre un po' di cinema; come diceva Metz (1991, p. 173), aderiscono al film "da cui diventano inseparabili nella memoria collettiva", tanto da diventare evocativi di una sequenza o di un intero film. E ciò vale non solo per le musiche composte appositamente per un film, che dunque dal film, in un certo senso, sono motivate, ma anche per brani musicali non originali che una volta intessuti nella trama audiovisiva e transensoriale del cinema finiscono per acquisire una dimensione cinematografica e visiva.

Il procedimento di cinematografizzazione di un brano musicale illustrato da Metz rappresenta una esperienza comune per spettatori e spettatrici cinematografici, ma nonostante la dimensione collettiva di tale esperienza, il grado di cinematografizzazione dipende dalla competenza individuale; in altre parole, benché colonna audio e colonna video concorrano in maniera sinergica e sinestesica alla costruzione del senso filmico, il processo evocativo che la musica svolge, una volta distaccata dall'immagine, dipende dalla cooperazione testuale e dalla competenza di chi ascolta, ne chiama in causa la cultura cinematografica e musicale. E del resto, la musica costituisce uno di quei nodi attraverso cui gli spettatori possono inaugurare le "passeggiate inferenziali" (Eco 1994), ovvero nuovi percorsi interpretativi e di senso.

La potenza evocativa della musica, cioè la capacità che musica e immagine hanno di armonizzarsi a vicenda, sembra dunque istituire l'"esigenza d'esserci" della musica nel film. Questa espressione appartiene ad un celebre lavoro di Theodor Adorno e Hanns Eisler (1969)², *La musica per film*, in cui, sebbene con una impostazione teorica distante da quella semiologica, in qualche maniera i due autori pongono la questione del rapporto fra musica e immagine nel cinema muto. L'immagine muta, essi scrivono, produce effetti spettrali che mettono a disagio. L'immagine muta è terribile e angosciante e la musica nel film "ha il gesto del bambino che canta nel buio per proteggersi"³.

Ma è per la natura stessa del cinema, sistema pluridimensionale, che la musica non è solo una necessità, ma uno di quei cerchi concentrici – ancora un'espressione di Metz (1971) – che costituiscono la struttura del linguaggio cinematografico, fortemente eterogeneo. Eterogeneità di materie dell'espressione: immagini fotografiche in movimento; linguaggio verbale scritto (didascalie, titoli,



Requiem for a dream di Darren Aronofsky. Ritmo e audiovisione¹

Francesca De Ruggieri

etc.); suono fonico (la voce); suono musicale; suono analogico (i rumori)⁴.

Nel suo contributo alla semiotica del suono cinematografico, Michel Chion ha introdotto il termine "audiovisione" per indicare una nuova modalità percettiva: "nella combinazione audiovisiva (...) non si 'vede' la stessa cosa quando si sente; non si 'sente' la stessa cosa quando si vede" (Chion 1990, p. 7). Il fatto è che la percezione non è una somma di dati visivi, auditivi, etc., ma è prodotta dall'essere nella sua totalità: la percezione è "un'unica maniera d'essere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi" (Merleau-Ponty 1948, pp. 69-83). Musica e immagine intessono un dialogo costante durante tutto lo scorrere di un film e in questo rapporto si modificano reciprocamente. "È spesso dal suo rapporto particolare con l'immagine che la musica riceve la sensazione di tristezza, di gioia, di dinamismo, ecc. di cui sembra in seguito colorarla" (Chion 1985, p. 119). Immagini e musica, insomma, si contaminano. E non si tratta mai di semplice trasposizione sul piano acustico di immagini o situazioni emotive, ma di una forma traduttiva che opera in due direzioni.

Ciò significa che la musica non si limita a raddoppiare un senso, ma finisce per creare un senso nuovo prodotto, però, dall'incontro con l'immagine. "A posteriori – continua Chion – si crede fermamente di aver visto ciò che invece si è soprattutto sentito, e si rimprovera al suono di raddoppiare un senso che in realtà crea" (ivi, p. 85). Ma del resto, come potrebbero due materie dell'espressione così diverse, che sollecitano sensorialità diverse, duplicarsi? Queste due strutture – visiva e sonora – vengono armonizzate fra loro (ivi, p. 86) secondo un rapporto ritmico che determina nuove valenze patetiche e una nuova percezione: l'audiovisione, appunto. Non la semplice corrispondenza fra ritmo musicale e ritmo della successione visiva⁵, dunque, ma un ritmo costruito dall'incontro fra due materie eterogenee.

Nel film di Darren Aronofsky *Requiem for a dream*, oggetto della nostra analisi, possiamo osservare un esempio interessante di costruzione ritmica audiovisiva, in cui ciò che è visto e ciò che è ascoltato si confondono sul piano sensoriale; e in cui il montaggio sembra trasportare sul piano audiovisivo il ritmo musicale della musica hip-hop.

2. La musica al cinema: quali funzioni?

Le funzioni semiotiche che la musica svolge nel cinema investono diversi livelli della struttura testuale di un film. La musica concorre all'articolazione degli stati emotivi prodotti dal film negli spettatori; concorre alla rappresentazione degli stati emotivi dei personaggi e delle situazioni; contribuisce, allo svolgimento narrativo, agendo in particolar modo sulla articolazione spazio-temporale⁶ e, infine, consente all'istanza enunciativa di prendere posizione e di commentare le immagini⁷. Nel film di Aronofsky, il contributo della musica all'articolazione emotiva del film è fondamentale. In particolare, l'effetto che la musica impiegata in questo film produce è quello di esaltare e tradurre gli stati emotivi di personaggi e situazioni del film, creando empatia negli spettatori. È ciò che Chion (1990, p. 17) definisce musica "empatica".

Le altre possibili articolazioni della rappresentazione sonora degli stati emotivi sono la musica anempatica – che non sembra intensificare o mitigare gli stati e gli effetti emotivi – e la musica in contrappunto – che produce sensazioni emotive contrarie rispetto a quelle rappresentate dalle immagini (ibidem) (dunque contrappunto va inteso dal punto di vista semantico e non ritmico: non si tratta, cioè, di una mancanza di sincronizzazione fra immagine e suono, ma di una discordanza di significato emotivo e patemico).

La teoria filmica, come nota Annette Kuhn (1995, p. 28) ha avuto la tendenza a non considerare la dimensione patemica come parte integrante dell'esperienza filmica, perché le emozioni impediscono la razionalizzazione e l'intellettualizzazione dell'opera filmica. Eppure, l'emozione mette in gioco l'esperienza, dato fondamentale per la ricezione di un testo filmico. Non

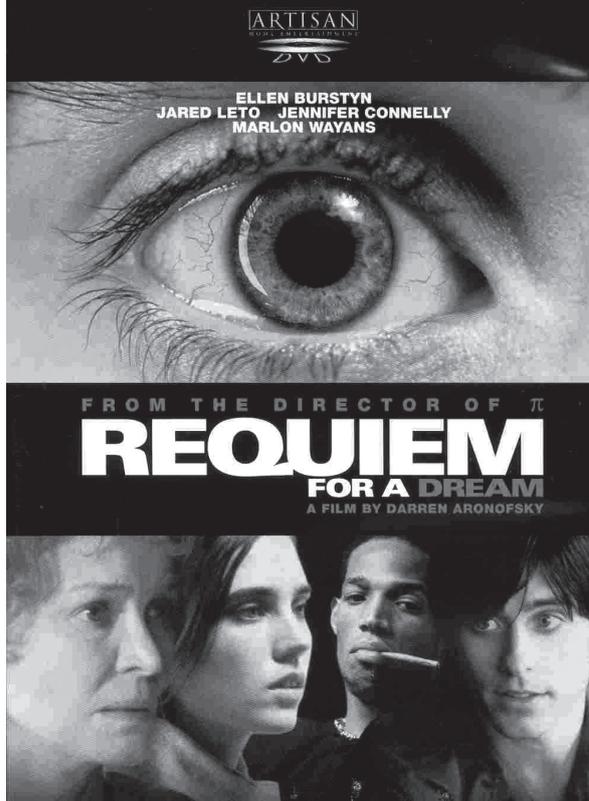
solo: l'emozione non è un effetto immediato e non segnico. Così come non lo sono le passioni. Nei *Collected Papers* di Charles Sanders Peirce leggiamo che l'emozione è un processo inferenziale che compare in seguito ad un pensiero (sviluppatosi a partire dalla percezione di un oggetto), ma che insorge quando la nostra attenzione è rivolta a circostanze che il pensiero non riesce a dominare; l'emozione, dunque, è un predicato semplice che si sostituisce ad un predicato complesso (Peirce 1980, pp. 68-70). E del resto, la prima esperienza della visione filmica è emotiva, è quella che passa per il corpo fisico sotto forma di emozioni e di reazioni corporee (ansia, torpore, etc.); mentre l'esperienza successiva è quella critica, che si articola tuttavia a partire dal vedere emotivo. Ci sono due modi di andare a cinema, scriveva Roland Barthes (1984, p. 359) negli anni Settanta, uno critico e uno quasi corporale, di godimento, che chiama in causa il corpo e le sue reazioni all'immagine e a ciò che la eccede (la grana del suono, il buio della sale, la luce che emana dallo schermo, etc.).

Se consideriamo come al cinema la cooperazione degli spettatori sia fondamentale nella costruzione della fabula – intesa non solo come l'organizzazione delle relazioni fra i personaggi e l'organizzazione degli eventi secondo una catena cronologica, ma anche come quel costruito immaginario che gli spettatori mettono in atto quando devono collegare due eventi narrativi dal punto di vista causale, temporale o spaziale – risulta evidente che il ruolo che la musica svolge sul piano emotivo non è privo di effetti sul piano discorsivo e narrativo.

Il cinema ci offre infiniti esempi di trasposizione delle tensioni emotive sul piano acustico; o anche di contraddizione sonora degli stati emotivi mostrati. Un esempio ampiamente discusso di musica didattica in contrappunto è quello dell'impiego di Bach nei primi film di Pier Paolo Pasolini; in *Accattone*, ad esempio, le note della *Passione secondo Matteo* creano un cortocircuito culturale fra le immagini delle borgate e la musica barocca, colta e borghese. Fin dai titoli di testa, con il coro *Wir setzen uns mit Tränen nieder*. Questo innovativo impiego della musica nel cinema non è solo una sperimentazione tecnicistica, seppur raffinata, ma risponde ad una precisa impostazione intellettuale e politica: la musica sacra trasforma ogni gesto di Accattone in un gestus brechtiano, lo eleva a gesto sociale, lo rende, per l'appunto, sacro.

Se la musica in contrappunto rivela una esplicita intenzionalità enunciativa, ovvero è una delle forme che assume l'enunciazione enunciativa nel film, non meno marcata dal punto di vista enunciativo è la musica empatica, ovvero una sonorità che produce un senso di organicità e coerenza fra stati emotivi rappresentati e messi in moto dalle immagini e stati emotivi sollecitati dalla musica. A questo proposito, un esempio piuttosto sfruttato ma efficace è quello di *The End dei Doors* in *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, che nella scena d'apertura contribuisce a suscitare negli spettatori il





senso di orrore che caratterizza il film.

3. *Requiem for a dream*: breve analisi della colonna sonora

Anche in *Requiem for a dream*, la musica svolge una funzione nel produrre le tensioni emotive e nel creare empatia negli spettatori. In questo film disturbante, Aronofsky mette in scena le vite di quattro personaggi risucchiati in un mondo parallelo, attraverso l'uso di diverse sostanze stupefacenti, dalle anfetamine all'eroina, dalla marijuana alla televisione, dalla cocaina al caffè. I mondi artificiali in cui entrano i protagonisti sono il frutto dell'allucinazione (alterazione della visione e dell'ascolto) e dello stordimento (alterazione psicofisica) e sono popolati da frigoriferi che si muovono ed emettono rumori sinistri, da cibo che si materializza nel salotto di casa, e altre visioni angoscianti.

La musica contribuisce alla creazione di una "cupezza" organica in tutto il film, in particolare attraverso il tema musicale principale della colonna sonora (eseguita dal Kronos Quartet), che attraversa il film fin dalle prime scene e che sfuma sui titoli di coda. Naturalmente la scelta sintattica non è casuale, perché questo tema dalla melodia inquietante "punteggia" il film lungo tutto il suo corso (svolgendo dunque una funzione narrativa), ma soprattutto ritorna sui titoli di coda a costruire la circolarità del film che racchiude in maniera inesorabile il destino dei protagonisti, un destino segnato fin dalle prime sequenze che, dal punto di vista visivo, invece, sono solari. È dunque la musica che conferisce loro un senso di cupezza. Un senso di cupezza che, per quel procedimento evocativo di cui parlava Metz, aumenta non solo ad una seconda visione, ma anche nel momento della rielaborazione critica di ciò che si è visto. In altre parole la musica non produce empatia in virtù di caratteristiche intrinseche, ma in virtù della trasposi-

zione sul piano acustico della tensione e della struttura narrativa.

Requiem for a dream mostra come la dipendenza possa essere prodotta da ogni tipo di sostanza. Se questa intuizione di Aronofsky non è del tutto originale, decisamente efficace e appropriata risulta l'organicità fra immagine, musica e suoni analogici (cioè i rumori, ma qui utilizzati con finalità estetiche). Attraverso un montaggio velocissimo di brevi fotogrammi che ritraggono i gesti quotidiani dell'assunzione di sostanze (la mano sul telecomando, il sorso d'acqua per buttare giù le pillole, la banconota arrotolata per sniffare, l'accendino che scioglie l'eroina), accompagnati da rumori brevi, si riproduce con enfasi la ritualità ritmica del drogarsi.

Il montaggio hip-hop – come lo stesso regista lo definisce – consiste, dunque, nell'accostare velocemente – e in alcuni casi simultaneamente nello stesso quadro suddiviso in finestre – brevi fotogrammi di immagini o di azioni (che potremmo accostare ai *break* dell'hip hop⁸), accompagnati da effetti sonori che pur non provenendo dall'universo diegetico rappresentano le azioni con cui vanno in sincrono. Questi suoni però sono talmente amplificati, esagerati o sintetizzati da risultare al nostro orecchio artificiali. Dunque, una delle isotopie centrali del film, l'artificialità dei mondi in cui si entra per via delle sostanze stupefacenti, viene tradotta sul piano acustico in virtù dell'enfasi che il suono conferisce all'immagine.

Benché si tratti di ciò che comunemente potremmo chiamare rumori, ovvero di suoni irregolari, privi di forma d'onda armonica, e spesso sgradevoli all'udito, in realtà i suoni in *Requiem for a dream* sono collocati sulla scala musicale, cioè campionati, e danno luogo ad una originale sinfonia rumoristica. Subiscono, cioè, un processo di estetizzazione. Diventano musica. Nonostante i rumori non abbiano una forma d'onda regolare o armonica, sono gli intervalli tonali a cui si adeguano a renderli sostanza dell'espressione di una sequenza musicale. Del resto, è su questo principio che si fondano gli esperimenti che nell'ambito della storia della musica del Novecento hanno cercato di produrre tracce musicali attraverso suoni non convenzionali; penso ai musicisti futuristi come Luigi Russolo, che utilizzò i rumori a fini compositivi, o alla "musica concreta" di Pierre Schaeffer, costituita da qualsiasi tipo di suono. Ma penso anche alla discografia e alle performance dei Matmos, duo statunitense la cui musica elettronica utilizza fonti sonore disparate, come il suono prodotto sfogliando le pagine di un libro, come i rumori di una sala operatoria da liposuzione o come il suono prodotto da microfoni a contatto con il corpo.

Nel film di Aronofski, l'accordo sincronico di immagini e suoni analogici si inserisce spesso su una base ritmica musicale con cui si fonde. E in questi casi, la base musicale fa da ponte fra due scene successive; crea, cioè, coesione temporale fra due sequenze. L'andamento rapido del montaggio percussivo, dunque, viene enfatizzato, se

non addirittura prodotto, dal contributo sonoro. Ciò è dovuto a modalità fisiologiche dell'ascolto: l'orecchio ascolta per brevi spezzoni e sintetizza tali spezzoni dopo un paio di secondi (Chion 1990, p. 21): questo consente ad Aronofski di armonizzare e sincronizzare la brevità degli spezzoni sonori con la brevità e la frammentazione delle immagini mostrate.

Altre volte, invece, il montaggio sonoro dei rumori diegetici è accompagnato da suoni che provengono dall'universo extradiegetico; come, ad esempio, il rombo assordante di un aereo. Il rumore dell'aereo non è immediatamente riconoscibile, a causa di una saturazione dell'ascolto che caratterizza tutte queste scene di montaggio. Ciononostante, questo suono lega insieme i singoli frammenti sonori e nel suo crescendo sembra introdurci nelle vicende narrate. Il rombo dell'aereo è uno di quei rumori fuori campo, ma "attivi" (ivi, p. 68) perché in virtù della sua non stereotipia, sollecita negli spettatori una continua tensione e aspettativa verso il fuori-quadro: da dove viene questo rumore? Cos'è? Perché lo sto ascoltando?

I diversi punti di sincronizzazione fra immagine e suono che la rappresenta sul piano acustico, in questo tipo di montaggio, emergono e sono ripetuti con costanza. E in virtù di questa accentuazione e di questa ripetizione ritmica viene creato il fraseggio di queste sequenze visivo-musicali: esse attraversano tutta la struttura narrativa del film e rompono la linearità temporale, sia sul piano visivo, sia su quello sonoro. Il risultato è la creazione di un tempo congelato in una continua ripetizione. Questo contributo del suono alla rottura della linearità del tempo filmico produce degli effetti sul piano narrativo e semantico, poiché sembra evocare il tempo senza tensione in avanti, ma bloccato nel presente, della dipendenza da sostanze alteranti.

Il montaggio percussivo, inoltre, agisce sul piano narrativo anche perché costruisce un parallelo fra due racconti: quello della dipendenza da droghe socialmente e giuridicamente illegali (eroina, cocaina, marijuana) e quello della dipendenza da droghe socialmente accettate (caffè, cioccolata, televisione, pillole dimagranti).

Ma la sinfonia di rumori agisce anche su un altro piano. Attraverso l'accordo fra immagine, musica e suoni con cui si rende la rappresentazione degli stati alterati in cui entrano i protagonisti, anche gli spettatori vengono risucchiati all'interno delle allucinazioni: il piano dell'immagine (di volta in volta distorta, sgranata, accecante o sfocata) è accompagnato da rumori incessanti e insostenibili (lunghe fischi, distorsioni dell'audio) e da una musica così empatica da risultare insopportabile, come insopportabili sono le conseguenze dell'alterazione psicofisica che vediamo materializzarsi sui corpi dei protagonisti. Si trasformano i corpi dei tossicodipendenti in crisi di astinenza, si trasforma per mutilazione il corpo di Harry (un'infezione dovuta ai buchi gli ha divorato il braccio che gli viene amputato) e si trasforma il corpo di Sara in virtù di una dieta dimagrante a

base di amfetamine.

Nella scena in cui viene rappresentata la allucinazione più violenta di Sara, quella che la condurrà in clinica psichiatrica, la dimensione acustica (un lungo fischio) rende insopportabile la visione o meglio la rielaborazione della scena appena vista e introduce alla scena successiva, distorta visivamente e resa angosciante dal tema musicale accompagnato da rumori amplificati e ritmati. L'allucinazione e lo stordimento, dunque, sono prodotti negli spettatori da una trasposizione sul piano acustico delle immagini e delle tensioni narrative ed emotive. In questo la musica rivela la sua capacità di mostrare agli occhi più dello sguardo. Ciò che ci sembra di vedere, in realtà è ascoltato, in virtù della contaminazione e cooperazione costante fra sensi. Quella contaminazione che Chion chiama audiovisione.

Note

¹ Questo saggio, rielaborazione dell'intervento presentato al convegno "Mutazioni sonore", è stato già pubblicato in *PLAT. Quaderni*, n. 5, 2006, pp. 379-388.

² La prima edizione di questo lavoro fu pubblicata in lingua inglese nel 1947 solo da Eisler con il titolo *Composing for the Films*.

³ Il saggio di Adorno e Eisler si presenta, tuttavia, come una critica al cinema classico hollywoodiano, quello degli anni Trenta e Quaranta, in cui la musica veniva utilizzata in maniera secondaria, come se fosse un semplice riempitivo (una "quinta sonora").

⁴ Anche quest'ultimo tipo di suono, quello analogico, a volte viene organizzato secondo la scala musicale e diviene pertanto musica, come accade in *Requiem for a dream* di Darren Aronofsky.

⁵ Per Adorno e Eisler (1969), c'è corrispondenza fra proporzioni musicali e ritmo primario del cinema, quello che deriva dalla combinazione degli elementi formali; eppure – dicono Adorno e Eisler – non è possibile trapiantare la struttura ritmica del film in una struttura musicale, in quanto esse non si trovano mai ad essere né complementari né parallele.

⁶ La musica conferisce una profondità spaziale e temporale ad un'arte che già si fonda su "immagini-tempo" (Deleuze 1985): grazie alla musica, nel muto, gli spettatori percepivano la durata del film, ma anche nel film parlato la musica produce un effetto sull'articolazione del tempo. Ad esempio, produce uno spostamento in avanti o indietro (si pensi ai repentini cambi di sonorità che producono flash-back e flash-forward, come accade, ad esempio, in *C'era una volta in America* di Sergio Leone), sospende il tempo (come accade in *Palombella rossa* di Nanni Moretti, quando l'azione si blocca e tutti i protagonisti intonano *I'm on fire* di Bruce Springsteen) o lo congela in una sequenza continuamente ripetuta (come accade in *In the mood for love* di Wong Kar-wai, il cui tema principale – *Yumeji's Theme* di Shigeru Umebayashi – accompagna i movimenti che i protagonisti compiono nel corso del tempo, rendendoli sempre uguali a se stessi).

⁷ Per una discussione più articolata sulle diverse funzioni della musica nel cinema, che qui per ragioni di spazio siamo costretti a tralasciare, per concentrarci sull'analisi del testo filmico preso in esame, si veda, oltre alle opere già citate di Michel Chion, Rondolino 1991; Cremonini, Cano 1991; Cano 2002.

⁸ Nella musica hip-hop, il *break* è il punto in cui la sezione ritmica riduce la cadenza all'essenziale, spesso alle sole percussioni.

Bibliografia

- Adorno, Th. W., Eisler H., 1969, *Komposition für den Film*, München, Rogner & Bernhard; trad. it. *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil; trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Cano, C., 2002, *La musica nel cinema: funzioni ed effetti di senso*, Roma, Gremese.
- Chion, M., 1985, *Le son au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma/Éditions de l'Étoile.
- Chion, M., 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris; trad. it. *L'audiovision. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.
- Cremonini, G., Cano, C., 1990, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Firenze, Vallecchi.
- Deleuze, G., 1985, *L'image-temps*, Paris, Minuit; trad. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.
- Eco, U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Kuhn, A., 1995, *Family Secrets*, London, Verso.
- Merleau-Ponty, M., 1948, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel; trad. it. *Senso e non senso*, Milano, Il saggiatore, 1962.
- Metz, Ch., 1971, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse; trad. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.
- Metz, Ch., 1991, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck; trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Peirce, C. S., 1980, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi.
- Rondolino, G., 1991, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, Torino, UTET.