

Il mondo amministrato esige ancora al posto di una musica che per così dire sia in un rapporto libero e anonimo verso il mercato, una “musica d'uso”. T.W.Adorno, “Critica del musicante”¹

L'espressione “musica da film” contiene in sé tutta l'aggressività regressiva che il fenomeno “cinema” ha portato, a poco a poco, all'apogeo attuale: attraverso la sonorizzazione dell'immagine, si è distrutta l'idea che l'immagine potesse vivere autonomamente, e che, d'altro canto, la musica potesse starsene in pace.

Risale a molto tempo fa la *querelle* circa la superiorità della musica sulla parola e viceversa: fu il gruppo di musicisti e letterati, radunati fra il 1573 ed il 1587 a Firenze attorno alla figura del conte G. Bardi del Vernio (da cui il nome di “Camerata de' Bardi”), a porre le basi teoriche per la nascita del melodramma². Proclamando di ricondursi alla musica greca (della quale, anche oggi, si sa poco o niente³) questi compositori e teorici (fra i quali era Vincenzo Galilei, compositore, padre di Galileo) cercarono uno stretto rapporto musica-parola, dove la musica doveva limitarsi ad esprimere in modo chiaro e rispettoso gli “affetti” del testo, subordinandosi ad essi. Accade qualcosa di simile con la “musica da film”, che in un certo senso è chiamata a commentare in modo il più possibile discreto i contenuti di un'inquadratura, di una sequenza, etc. Subordinata però non più alla parola, ma ad una chimera (il cinema) morta appena nata: una volta scoperto che la locomotiva dei fratelli Auguste e Luis Lumière non sarebbe uscita dall'inquadratura travolandoli, gli spettatori decretarono la morte del cinema in quanto prodigio di *Merlin l'enchanteur*.

Pare tuttavia che questo sortilegio, benché chiaramente svelato, abbia seguito ad affascinare il pubblico ed il mercato cinematografico, quasi che l'esposizione di un cadavere potesse avere la forza di convincere che si resti in vita *ab aeterno*. In questo il cinema (più o meno reso portatile dalla diffusione in massa delle tecnologie a basso costo, conquista del proletario) svolge la sua funzione odierna di magia, relegata nella civiltà tardo-capitalistica allo spettacolo vitreo ed immobile del soggetto che contempla, dinanzi allo schermo del proprio computer, il video confezionato e ritagliato a misura dei propri gusti (che il soggetto crede essere propri e personali, mentre nella maggior parte dei casi si tratta di variazioni minime sul tema del gusto collettivo).

In questo contesto la “musica da film” svolge la funzione di condimento per la pietanza del *petit bourgeois* seduto a tavola: essa deve essere presente, giacché se non vi fosse la bistecca sarebbe insipida, ma non deve essere preponderante, la bistecca altrimenti risultando immangiabile.

Se nella sua crudele (e fraintesa dai “satiani” odierni) ironia, la buonanima di Erik Satie poté dichiarare di scrivere, contrapponendosi alla musica “dotto”, una *musique de tapisserie*, una *musique d'ameublement*⁴, oggi si può notare che la *tapisserie* sia divenuta talmente parte integrante della percezione estetica cinematografica, da far credere che pochi siano in grado di capire se lo stucchevole fiore stilizzato di suddetta *tapisserie* possa essere sostituito da un vaso di veri fiori vivi, posti sul cassetto. Il sonorizzatore di film opera come il tappezziere all'ingrosso che, contento d'aver piazzato molti fogli ornamentali di gusto cattivo nelle case, non percepisca più la propria attività quale crudele atto mortuario, volto ad adornare le abitazioni quasi *à la manière* d'un catafalco tombale, ma finisca addirittura per elevarla a fatto estetico, addirittura “artistico”, laddove invece l'arte, in senso nobile s'intende, è già stata presa a pedate e, livida, si trascina gemente come la massima interprete beckettiana, Billie Whitelaw, nella fotografia di “Passi” (v. oltre).

Esiste una “prassi” della musica da film, talmente spaventosa da dover essere insegnata e compendiata in corsi, seminari, lezioni, che dovrebbero aiutare il futuro sonorizzatore ad aderire il più possibile alle richieste imperative del mercato. Il dogma generale è quello che la musica (se

1 In *Dissonanze*, Feltrinelli, tr. it. di G. Manzoni

2 Cfr. *Tutto Musica*, Istituto Geografico De Agostini.

3 Cfr. *La musica nella cultura greca e romana* di Giovanni Comotti in *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, EDT.

4 In *Enciclopedia della musica Garzanti*.

ancora così la si possa chiamare) sia il più possibile tagliata su misura dell'immagine o della sequenza che dovrà poi essere mostrata allo spettatore onde si convinca d'essere dinanzi ad un prodotto “professionale” e “qualitativamente” impeccabile. Risultato di questo procedimento è che la “musica da film” sarà percepita sempre come adatta al film che commenta, anche se oggi appare complicato stabilire se sia la “musica” a commentare qualcosa che non può essere commentato, in quanto già esaurito nell'istante stesso in cui si proponga allo spettatore: il film horror, il film di fantascienza, il film d'avventura, il film d'amore sono tutti posti sullo stesso piano nella bottega di *Herr Metzger* (il signor Macellaio); d'un *tot* al chilo il consumatore potrà pascersi, non certo dovendo prestare attenzione all'inquadratura piuttosto che ad un passaggio sonoro. Tutto “deve funzionare”, nella logica dell'industria dell'immagine e dei suoni, giammai incappare in un anfratto insensato o nell'inceppamento del meccanismo, unico istante di verità per questi dispensatori di consolazione esistenziale sotto forma di fiaba incantatrice o di tesissimo thriller. Ma la “fiaba” pare essere estratta dal celebre dipinto del simbolista svizzero Arnold Böcklin *L'isola dei morti*, non a caso quadro prediletto da Adolf Hitler⁵, mentre il “thriller” fa pensare alle parole:

“M'informai sul meccanismo di queste marionette
e su come fosse possibile far muovere
le loro singole membra e i loro vari punti,
così come esigeva il ritmo dei loro movimenti
o la danza, senza disporre di miriadi di fili obbedienti alle nostre dita.”
Kleist⁶

L'unica possibilità per una “musica” da film è che non sia affatto una “musica da film”: essa non apparirà funzionale al discorso se non per errore, o per una arbitraria associazione dello spettatore posto dinanzi allo *show*.

5 Hitler acquistò la terza versione del dipinto, realizzata da Böcklin, nel 1933.

6 Cit. in *La brigata dei cacciatori* di Thomas Bernhard, Ubulibri, tr. it. di I. A. Chiusano



Billie Whitelaw, la massima interprete beckettiana, in *Passi*, al Royal Court Theatre (1976), per la regia dello stesso Samuel Beckett. Foto di J. Haynes.

24 dicembre 2012