

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

La fabbrica dei sogni. Un'introduzione etnomusicologica al mainstream musicale hollywoodiano

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/99274> since 2015-12-01T11:40:37Z

Publisher:

Kaplan

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



L'editore, nell'ambito delle leggi internazionali sul copyright, è a disposizione degli aventi diritto che non è stato possibile rintracciare.

ILARIO MEANDRI

LA FABBRICA DEI SOGNI

Un'introduzione etnomusicologica al mainstream musicale hollywoodiano

© edizioni kaplan 2012
Via Saluzzo, 42 bis - 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609
info@edizionikaplan.com
www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-89908-65-5

— k a p l a n —

In copertina: Jerry Goldsmith nel 1977, con l'Oscar per la colonna sonora de *Il presagio* (*The Omen*, 1976)

a Vixia

L'autore ringrazia Febo Guizzi e Luisa Zanoncelli per la preziosa collaborazione.

Desidera inoltre esprimere la propria riconoscenza a Federico Savina, Mariapaz Sanchez Sanchez e Dario Meandri.

Indice

<i>Introduzione</i> di Febo Guizzi <i>Il megafono delle passioni: musica, cinema, etnomusicologia</i>	9
Capitolo 1 <i>Un gioco di specchi</i>	23
Capitolo 2 <i>Formazione, carriere, network</i>	44
Capitolo 3 <i>Il rapporto con i filmmaker</i>	95
Capitolo 4 <i>Prassi: dal processo compositivo alla recording session</i>	115
Capitolo 5 <i>Per un'antropologia del processo creativo: la sincronizzazione musica e immagine</i>	193
Capitolo 6 <i>Sulla nascita di un cliché</i>	214
<i>Testi citati</i>	237

Introduzione

Il megafono delle passioni: musica, cinema, etnomusicologia

di Febo Guizzi

È possibile fare oggi un'etnografia di grandi complessi produttivi dell'industria culturale, di estesi apparati – egemoni a livello planetario – che progettano, elaborano e diffondono interi sistemi comunicativi ed espressivi capaci di coinvolgere masse enormi di destinatari sparse ovunque nel mondo? Può essere praticata una ricerca etnomusicologica che si ponga l'obiettivo di comprendere i meccanismi compositivi, le forme e le formule musicali, il senso e l'efficacia emotiva trasversali di una realtà così smisurata e “distante” quale è quella della musica (anzi, dell'intero apparato dei suoni) per il cinema *mainstream* di Hollywood, in quanto centro produttivo mondiale di questa potentissima industria culturale? È legittima un'attenzione rivolta alla creazione e alla distribuzione (ma quindi alla ricezione) di un imponente magazzino di prodotti culturali che non si limiti a compiere l'inventario o l'analisi tecnica, ma che ambisca alla sua comprensione in chiave antropologico-culturale? Si può dunque indagare sulla portata di cui esso è capace nel contribuire a determinare l'immaginario degli uomini nel mondo contemporaneo, a plasmare la loro sensibilità, a fornire strumenti più o meno consapevoli della loro costruzione interpretativa del mondo, del loro “ascolto” delle relazioni sociali, della narrazione delle vicende personali e sociali veicolate dalla musica?

Negli anni '40 del XX secolo, nel periodo segnato dal secondo conflitto mondiale, in America prese piede una nuova via nella ricerca antropologico-culturale, che di fatto apparve come l'altra faccia della medaglia del metodo della ricerca sul campo condotta attraverso la prassi dell'osservazione partecipante, messo a punto non molto tempo prima ma già allora divenuto predominante. Questa nuova via fu definita “antropologia a distanza”, o meglio, “studio a distanza della cultura”, come recita il titolo di una significativa sintesi metodologica curata da Margaret Mead e da Rhoda Métraux¹ a ridosso della guerra. A sua volta essa aveva alle spalle una serie di circostanze storiche segnate da radicali divisioni politiche, nei casi più drammatici da veri e propri conflitti (“caldi” o “freddi”) e costituì il caso forse più clamoroso di una tendenza all'impegno diretto nella realtà da parte degli antropologi, di quelli almeno che sentirono il bisogno di misurarsi in una prospettiva definita con l'etichetta di “antropologia applicata”. Anche se la genesi di questa tendenza è piuttosto complessa, un ruolo determinante al suo interno fu svolto dalla percezione della gravità delle grandi contraddizioni politiche e sociali e della conseguente urgenza etica di schierarsi in favore di sforzi collettivi o di interventi pubblici istituzionali, chiaramente dettati da scelte politiche².

La chiave decisiva che impone e contemporaneamente legittima la disamina non direttamente partecipativa dei fenomeni culturali fu indicata da Mead nell'inaccessibilità delle culture con cui la ricerca voglia misurarsi, in termini spaziali o temporali³. La decisa opzione anticonformista di questo approccio alla ricerca antropologica suscitò diverse reazioni critiche. La parte più consistente si rivolse, più che *versus* la separatezza del ricercatore dal suo oggetto di indagine, contro l'obiettivo stesso di prendere come oggetto di studio le "cultural regularities in the characters of individuals"; la diffidenza di allora per queste prospettive, che oggi si è trasformata in disagio, se non in aperto rigetto, riguarda sia l'aspetto della generalizzazione allargata a "popoli" o "nazioni", sia il concetto stesso di "carattere" con cui si intendeva compendiare l'insieme dei modi attraverso cui i motivi e le predisposizioni ricavabili dai comportamenti «are elicited and maintained in the majority of the new members who are added to the society by birth, so that a society continues its culture longer than a single generation»⁴. Questa generalizzazione "per nascita", che accede alla definizione di "carattere nazionale", si mostra ancora più difficile da accettare nel momento in cui si riferisce a entità collettive non avvicinabili da chi compie la ricerca. In realtà la via metodologica intrapresa e difesa da Mead fu applicata anche al mondo culturale e "nazionale" a lei più vicino, quello statunitense, nel suo studio che possiamo considerare come il complemento simmetrico all'impegno conoscitivo dedicato al "nemico": si trattava cioè dell'indagine rivolta a radicare nelle fondamenta culturali del carattere nazionale la tenuta morale del popolo americano di fronte allo sforzo bellico⁵.

Questa parte del discorso rischia di portarci lontano dai problemi posti all'inizio e che mi preme affrontare; mi basta perciò rilevare che le pratiche dell'"etnografia di una nazione" e dello studio a distanza delle culture hanno segnato un periodo ricco e tormentato delle scienze umane, caratterizzato dall'assunzione di responsabilità politiche dirette da parte degli antropologi. Il che non mi pare per nulla disdicevole, anzi⁶. Il problema è semmai quello del limite del lavoro interpretativo, che rischia di cedere a prospettive metafisiche, se arriva a forzare la sostenibilità stessa dell'osservazione scientifica, commisurandola con oggetti inafferrabili, più che per la loro "distanza", per la loro vastità, per la composita frammentazione interna e, *last but not least*, per i rischi di soggettivismo proiettivo dall'esterno, dal lato di chi indaga, e di commistione della coscienza culturale con il dato dell'appartenenza biologica, o anche solo di cittadinanza, alla "nation", dal lato dei soggetti indagati⁷.

Quando però l'oggetto d'indagine è costituito da un preciso e concreto agglomerato di mestieri, dai meccanismi di un apparato produttivo operante, da un coerente sistema culturale definito e circoscritto, per quanto vasto e complesso possa essere, allora il problema non si pone: la generalizzazione torna a essere uno strumento possibile e pure necessario, il cui limite sta solo nell'obbligo di dar conto del peso specifico che ogni attribuzione di carattere strutturale assume in un quadro generale che prevede inevitabilmente "anche" possibili eccezioni: ma resta un problema di buon senso, di correttezza e di qualità della necessaria *thick description*. In più, altre concrete questioni possono trovare soluzione nel solco delle esperienze storiche sopra ricordate di "studio a distanza", proprio in relazione con la questione della "inaccessibilità": la complessità stessa del sistema che si intende indagare e l'incoltabile squilibrio nei rapporti di forza tra le sue rappresentanze istituzionali e le istanze conoscitive del ricercatore, pongono insormontabili preclusioni alla ricerca ravvicinata, dal di dentro; si tratta di un vero e proprio tacito veto opposto alla possibilità stessa di entrare in quei territori di indagine e di per-

correrli al loro interno. In altre e più semplici parole, il mondo produttivo hollywoodiano, il suo assetto economico-industriale e la sua densa concentrazione di soggetti e di ruoli creativi, in particolare quelli addetti alla sonorizzazione dei film, costituiscono una versione non bellicosa – ma non per questo meno impermeabile – dei mondi inaccessibili al ricercatore che imposero nel corso del XX secolo l'adozione dello "studio culturale a distanza". Il ricercatore è una sorta di "persona non grata", se non di nemico in senso proprio: oltre a essere un corpuscolo incompatibile con i grandi ingranaggi della macchina degli *studios*, egli non garantisce un atteggiamento allineato, "embedded", ma invece minaccia di leggere quel mondo per svelarne aspetti che l'apparato non è interessato a mettere in evidenza. Le Major che investono una smisurata potenza economica e culturale nella costruzione dei più grandi apparati neo-mitopoietici – e dunque anche fortemente ideologici – della nostra epoca non possono prestarsi alla decostruzione dei loro interessi egemonici; così come i soggetti più rappresentativi dell'idiosincratico ruolo artistico-musicale su cui questo mondo mostra di fondarsi, quello dei compositori, sono troppo impegnati a rappresentare se stessi nelle vesti neo-romantiche dei detentori del genio musicale "assoluto" per prestarsi al confronto con chi voglia mettere in mostra il loro reale *modus operandi*. Anche se, in modo che solo superficialmente può essere giudicato paradossale, lo stesso assetto sostanziale di processo produttivo, con i peculiari processi lavorativi in cui si articola, impone e richiede un ferreo apparato ordinamentale costantemente riversato in normativa sia sul piano della precettistica operativa, sia su quello della manualistica didattica, sanzionate dal successo artistico e commerciale: e perciò il velo ideologico copre solo superficialmente quella sostanza che si rivela analizzabile e interpretabile a partire dalle procedure stesse della sua codifica.

Abbandonato il privilegio accordato alle delimitazioni territoriali e ai macro-oggetti (etnomusicologi addetti alla *non-western music*, o alla "musiche di tradizione orale" o simili) alla luce dell'assetto post-coloniale del mondo e della raffinata revisione dell'oralità come categoria univoca ed essenzialista, revisione già a suo tempo avviata con autorevolezza da parte di "padri fondatori" dell'etnomusicologia⁸, essa include dunque nei suoi impegni scientifici e nelle sue prospettive centrali anche studi come questa ricerca condotta con rigore e chiarezza da Ilario Meandri. La quale, più che riagganciarsi alla generalissima affermazione di John Blacking «all music is folk music»⁹, può trovare puntuale fondamento nel saggio dello stesso autore dal titolo *The Study of 'Music' as Cultural System and Human Capability*¹⁰: ove, citando il Clifford Geertz dell'*Arte come sistema culturale* e la sua folgorante asserzione «art and the equipment to grasp it are made in the same shop»¹¹, egli dice: «To understand 'music' as a human capability, as a species-specific set of cognitive and sensory capacities, we must begin by treating the definition of 'music' as problematic, and that is why I have placed the concept in quotation marks. But not only must we be able to incorporate in a general theory of 'music' the characteristics of all different musical systems, or 'musics'; we must also account for the many different ways in which individuals and social groups make sense of what they or someone else regard as 'music'» (p. 225).

Passando dai processi generali, su cui torneremo, ai meccanismi particolari (ma non poi così tanto...), vengono in primo piano alcune utili comparazioni tra temi dell'etnomusicologia "classica" e analoghi fenomeni interni al funzionamento del cinema delle

“grandi” storie e della sua musica: intanto vorrei riferirmi agli squarci descrittivi illuminanti che l’etnografia della composizione hollywoodiana ci fornisce, in particolare alla “collegialità” del processo compositivo stesso, per ricordare quanto sia largamente interessato da analoghi processi il campo delle musiche di tradizione orale: e non a caso, quindi, questa modalità del fare musica interessa particolarmente il musicologo che mette al primo posto, nella sua prospettiva epistemologica, non tanto la considerazione del prodotto finito, quanto quella relativa ai modi della produzione; privilegiando perciò la pratica performativa incentrata non tanto sulla “ripetizione” di un *opus* dato e confezionato (che pure, in quanto espressione di diverse soggettività poste in relazione reciproca, racchiude ampi territori che la disamina etnomusicologica è assuefatta a esplorare), quanto sulla sua stessa “creazione”, cioè sulla genesi della musica come attualizzazione di potenzialità riconducibili a molto di più che non a meri codici sonori affidati alla zona morta della scrittura o al retaggio della *traditio*, comunque confinati alla previsione prescrittiva che non può contenere l’intera complessità dell’esperienza che si compie. Casi semplici della cooperazione generativa di forme ben noti all’etnomusicologo, tanto da costituire classici oggetti della sua attenzione analitica, sono rappresentati, ad esempio, dal modo in cui un canto memorizzato in forma monodica venga trasformato in versione polivocale secondo le specifiche norme stilistiche di una qualsivoglia tradizione locale, o l’adattamento in forma strumentale a fini coreutici di una melodia di un canto. È quasi scontato ricordare che l’attenzione etnomusicologica, su un piano più generale, non usa selezionare le musiche in ragione di una titolarità autorale di impronta quasi “giuridica”, ma le valuta invece in quanto prodotto di una prassi propositiva per definizione corresponsabile e transitiva, in altri termini, sociale: il “fare” della tradizione è essenzialmente un “condividere”, una collaborazione che, lungi dal disconoscere l’apporto individuale, trova nella bottega la dimensione della sua formazione didattica e nel processo performativo – che è sintesi ed esito di una proposta rivolta al pubblico, alla *societas* di appartenenza – la sua realizzazione.

Il che riconduce a temi più interni alle logiche profonde del “prodotto” della composizione e alla sua relazione con la narrazione: nel suo dispiegarsi in relazione con l’esperienza estetica vissuta dallo spettatore, il racconto cinematografico, soprattutto nella sua versione neo-epica *mainstream* hollywoodiana, sembra riproporre il percorso classico che ha caratterizzato l’epica storica e quella folklorica dei grandi complessi narrativi di ogni latitudine¹², e cioè il cammino che ha rimescolato nella tradizione una struttura formulare e modulare, tematica e motivica, entro un frullatore compositivo orale condotto con lunga transizione alla testualizzazione scritta. Se si pensa alla fruizione del genere, viene a galla un processo cooperativo nella ricezione serializzata da parte della comunità degli ascoltatori/spettatori nel corso dei molteplici momenti di abbandono alla narrazione, diluiti nel tempo, che il singolo sperimenta nella reiterazione basata su una sorta di coazione a ripetere e a ripetersi. Con un accumulo a centone si costruisce una super-trama globale che è tale proprio in virtù delle infinite ricomposizioni del mosaico di temi e di formule che sostanziano la memoria della storia / delle storie (e dunque il momento estetico partecipa anche di una parziale attività poetica). Il fenomeno per analogia potrebbe essere scambiato per un residuo “millenario” di una *Urpraxis* oralistica dell’epica delle origini (che parrebbe ancora oggi capace di produrre i suoi sperimentati modi compositivi, estendendo la logica anche ai processi editoriali, produttivi e commerciali, sino a improntare il *merchandising*); e semmai la serialità pare agire per interi blocchi narrativi macro- più che

micro- formulari, più simili a funzioni proppiane – dilatate sino a coprire quasi l’intreccio delle singole storie – che alle formule del modello omerico: come sempre il fruitore della narrazione (da quella orale di un tempo a quella aurale-visionaria di oggi) “sa già” la storia, contribuisce con una sua disponibilità specifica alla variazione della mediazione, ricreando la più classica miscela di emotività e formalizzazione che sta al cuore dell’attualizzazione performativa. Il rapporto tra il cantore epico e il suo pubblico è di cooperazione diretta, e l’uno agisce in nome e per conto dell’altro in base al fatto che l’oralità li fa uguali e diversi, secondo una diversità che è di grado selettivo, essendo il cantore uno specialista allevato a raggiungere livelli inattingibili ai più nella medesima e condivisa arte dell’elaborazione epica. La produzione/riproduzione cinematografica, tuttavia, non si muove nella dimensione di contiguità e cooperazione bipolare in senso ristretto; almeno non più nell’immediatezza della creazione/fruizione e nella relativa bilateralità comunicativa che essa consente: la partecipazione dello spettatore (da non confondersi con la maniacale assimilazione iperarchivistica dei fan che fanno tutto di tutto e mostrano una vera e propria bulimia ricettiva) non sembra disporre del momento performativo in proprio e “in tempo reale”, non potendo godere della simultanea esecuzione/composizione – nemmeno forse nelle repliche infinite e minuziose di quelli che rifanno il *Rocky Horror Picture Show* o i *Blues Brothers* o *Star Wars*. La musica agisce su una sorta di “prosecuzione della performance con altri mezzi” del dopo-film: uscito dalla sala (o una volta spento il lettore in casa) il *testo* fissato da sceneggiatura-regia-sonorizzazione-produzione-distribuzione (ciascuna con il proprio specifico apporto alla composizione dell’opera) si destruttura mantenendo gli schemi e i temi emotivi di fondo del racconto, si ricompone nella neo-oralità dell’accumulo esperienziale e si dispone nella memoria secondo parametri narratologici sorretti dagli stereotipi musicali vecchi e nuovi. La forma chiusa della mediazione, analogamente a quanto ha fatto la scrittura rispetto la tradizione orale, sembrerebbe aver privato la musica della funzione liminare, come se essa non fosse più indispensabile per garantire un effetto generativo, come è stato nell’epica “antica”. Ma in realtà ogni connubio parola-musica-azione regola a suo modo, esplicitamente o implicitamente, l’intreccio. Il melodramma, nella sua totale incongruenza di modello mimetico della realtà, ha indubbiamente prodotto una potente spinta ad affinare un vasto sistema di convenzioni per mezzo dell’accoppiamento della musica con la forza romanzesca dell’intreccio. Ne è derivata tutta un’altra musica, interamente giocata sull’affettività e l’efficacia drammatica, di contro alla solida indifferenza etica del canto epico di classica oralità. Perché la scrittura e la drammaturgia che ha inglobato la psicologia e il “realismo” dell’individuo “comune” hanno portato la musica a riempirsi di “contenuto” e dunque a semantizzarsi secondo convenzioni compositive. Compito che è passato diligentemente, nella loro apparenza di mera strumentalità di commento “sottostante”, alle colonne sonore. E questo tipo di musica – che si tiene stretto il sinfonismo più magniloquente così come si appropria del rumorismo, della cacofonia, della stridente carica parossistica e inquietante che tanti moduli del suono delle avanguardie assumono nella loro divulgazione di massa – questa musica conduce il gioco entro il film, ma ha potuto allargarlo e imporlo, attraverso la logica dei cliché allargata alla produzione di massa, all’esterno della proiezione diretta del film stesso: in tal modo costruendo, a vantaggio della memoria del super-film acquisita dallo spettatore, un *frame* permanente, dotato di funzioni altrettanto ri-compositive ed elaborative di quanto spettasse fare alle reiterate formule musicali del cantore omerico o del *guslar* montenegrino. Il cinema serializzato conta consapevolmente su questo *rewind* del processo formativo di frammenti di testo condiviso

e sulla conseguente esplosione verso l'esterno della forza immaginifica che così si costruisce oltre il momento della fruizione diretta.

A questo proposito vorrei azzardare un'altra analogia: la caduta e la ripresa sono elementi essenziali dell'epica come *plot* e dell'epica come esperienza fruitiva; nell'epica del cinema *fantasy* e in molta fantascienza filmica mito-dipendente i modelli (o temi) narrativi sono farciti di peregrinazioni nell'aldilà, di morti e rinascite, di discese agli inferi; nell'epica iperrealistica del *disaster* si propongono ed elaborano storie "laicizzate" di morte e di mortali, in cui non v'è spazio "teologico" per la resurrezione dell'eroe. Ciò vale peraltro per il film catastrofico *strictu senso*, quello che fa agire gli eroi sulla scena del disastro ecologico-tecnologico della modernità, minacciosa forse proprio in quanto de-sacralizzata (meditare sul senso "reazionario" di ogni sussulto eco-disfattista non guasterebbe). Ma tutte sono storie di morte e resurrezione, forse anche nei pochi casi in cui non vi sia un lieto fine, poiché questi sono i film del monito apocalittico, il cui tentativo ideologico e pedagogico è quello della catarsi da suscitare oltre il "The end" finale e da differire: nella prassi sociale del cittadino ex spettatore (secondo il programma politico dell'autore, se ve ne è uno) o nell'ethos dell'eterno spettatore (secondo il programma editorial-commerciale della produzione che non rinuncia in nessun caso a serializzare), il quale vive parentesi più o meno lunghe di apparente attesa della nuova assunzione di dosi narrative e rifondative del mito catartico, durante le quali egli è invece comunque avvolto nella continuità del senso elaborato dalla memoria musicale.

Per l'insieme di questi motivi credo che non sia improduttivo proporsi di condurre la ricerca usando gli strumenti messi a punto dall'etnomusicologia per comprendere l'epica cantata "classica", soprattutto in relazione con la situazione maggiormente assimilabile a quella del meccanismo dell'oralità – nel nostro caso quella del pubblico che non solo riceve, ma ritiene, trattiene, elabora ecc. ecc. E magari potrebbe servire anche a rivedere in parte quegli stessi strumenti, ad arricchirne l'efficacia e a considerarne aspetti diversi da quelli meramente compositivi, in applicazione del principio secondo cui l'anatomia dell'uomo spiega quella della scimmia e non viceversa, come diceva Marx¹³.

L'approccio etnomusicologico alla musica per il cinema fatica ad affermarsi presso coloro che, per difendere un (presunto) confine che attraversa il campo del metodo e dell'oggetto, si attestano nella parte di territorio segnata dalla bandiera della performance, escludendo quindi ciò che (secondo una certa opinione) performance non è e non può essere; il fondamento più o meno consapevole di tale opinione poggia su una sorta di determinismo tecnologico, che punta il dito contro il ruolo decisivo della mediatizzazione intendendolo come confezione reificante, che unilateralizza il prodotto sonoro e lo rende fisso e distante, per il solo fatto che la musica che si ascolta attraverso i diffusori della sala cinematografica (o attraverso lo *home theatre* o *home cinema* di casa o l'altoparlante del televisore) non è più – anzi, non è mai stata – musica "dal vivo"¹⁴. Il confine sarebbe dunque segnato da un enunciato schematizzabile nel seguente modo: "questa è musica per un medium, di un medium, che esiste solo nell'effettiva dimensione mediale; dunque è dichiaratamente incapsulata in una dimensione 'a-performativa'; il che la esclude dal campo delle musiche pratiche, tipicamente devolute all'indagine etnomusicologica". Non voglio negare che il problema esista, e che meriti quanto meno di essere affrontato. Non è tanto in dubbio l'"artisticità" della musica integralmente dipendente dal medium e dalla sua riproduzione tecnica: conosciamo tuttavia una sorta di "rovescio

della medaglia", costituito da una impressionante mole di studi (e di attenzioni fruitive) della musica per film totalmente inscritta entro una prospettiva di carattere estetico "puro", quindi svincolato dalla connessione intrinseca con le sequenze cinematografiche o con le immagini in movimento, tanto che si ritiene apponibile un visto di dignità estetica alle composizioni che mostrino di reggere l'esecuzione in concerto, "dal vivo" per l'appunto. Il dubbio riguarda l'atto artistico che non si compie in dipendenza da un soggetto che lo produce e in sua presenza di "anima e corpo" e nel *hic et nunc*, cioè nella piena e diretta immediatezza dell'attualizzazione. Per affrontare il problema si deve innanzi tutto vagliare spassionatamente la questione dell'equivalenza "Musica dell'etnomusicologia = musica performata": che è questione tutt'altro che peregrina e superficiale, a lungo covata e portata alla luce dagli studi etnomusicologici dapprima in dipendenza di una delle principali conseguenze della scelta di campo in favore della tradizione orale a scapito di quella basata sulla scrittura (per cui si prescinde dall'autonomia dell'*opus* oggetto musicale sconnesso dal soggetto che lo esegue, e si coglie nell'esecuzione la coincidenza con il momento creativo stesso), ma poi in forma più ampia e radicale: ogni musica esiste come tale nella sua manifestazione fonica, essendo la scrittura altro dai suoni, come una mappa è altro dal territorio che si debba attraversare (per quanto indispensabile possa essere una mappa per non perdersi e anche per definire e assumere come reali le difficoltà, o le bellezze panoramiche, del cammino)¹⁵. La chiave della questione sta nell'accezione di performance e dunque nella considerazione della prassi sequenziale attuativa di un qualsiasi progetto musicale come parte, ancorché rilevantissima, di un ben più ampio tutto; per definire il quale occorre superare l'ambito della relazione diretta e fisicamente compresente tra fruitore e musicista, per attingere al concetto di performance elaborato a partire da diversi versanti dell'antropologia, della mass-mediologia, degli studi sul linguaggio e delle diverse scienze dedicate allo studio dello spettacolo nell'accezione più ampia, dal rito al teatro alla danza ecc.¹⁶ Anche il cinema è da tempo considerato un medium a proposito del quale è utile e legittimo utilizzare il concetto di performance. Lo ha fatto, tra gli altri e con l'autorevolezza che gli è riconosciuta nell'ambito degli studi antropologici sulla performance, lo stesso Victor Turner¹⁷. In diverse occasioni l'antropologo inglese ha elencato diligentemente quelli che egli stesso ha definito i generi performativi, e vi ha sempre incluso il cinema e il film¹⁸.

Secondo Turner i linguaggi sociali interagiscono con i meta-linguaggi¹⁹ delle performance culturali: «i vari generi di performance culturale non sono semplici specchi, ma specchi magici della realtà sociale: ingrandiscono, invertono, ri-formano, magnificano, minimizzano de-colorano, ri-colorano, addirittura falsificano deliberatamente gli eventi» (p. 106).

Si attua dunque una dislocazione di senso, che è dello stesso tipo di quella del gioco e che apre ai territori della liminalità: nell'atto performativo, inoltre, si mette in moto quello che Turner chiama il "modo congiuntivo" della performance, quello cioè in cui, in opposizione al "modo indicativo"²⁰, emerge la dimensione delle possibilità, dei progetti, che sono nel migliore dei casi progetti di vita, se no sono fantasie, proiezioni del desiderio o mere macchine produttrici del "mettersi nei panni di"; il modo congiuntivo – che è la pratica del "come se" contrapposta a quella del modo indicativo o del "come è" – costituisce un *frame* potente e determinante, che regola sia gli aspetti teatrali, ludici o ingannevoli che dir si voglia della performance, sia quelli del più profondo prendersi sul serio. Ma la performance in quanto tale non può bastare a descrivere i fatti e i com-

portamenti, meno che mai a garantire valore a questi ultimi: Turner lavora anche con un concetto impegnativo, da lui definito «estetizzazione del represso»²¹, che deve fare i conti sia con i modi, le forme, le qualità dell'estetico e della sua messa in opera, sia con la dimensione di ciò che da represso tende all'emersione e alla legittimazione: un conto è comprendere i fenomeni, un conto è assumerli tutti per buoni o "validi" per il fatto che si rivestono di questi panni performativo-psicologici del "profondo". E qui siamo arrivati al centro dell'atto performativo tipico del cinema delle grandi audience, che è quello dell'impatto del "come se", del gioco e del congiuntivo, con i desideri profondi, le abitudini inconsapevoli, l'implicito estetico del pubblico su scala globale. Questo dunque è quanto il cinema *mainstream* fa in modo smaccato, mescolando abilmente suggestione, estetizzazione e coinvolgimento di massa nell'enfasi dell'immaginario suscitato. Per comprendere questi processi occorre un'etnografia che sappia rivelare gli aspetti costitutivi del processo sociale di interpretazione del mondo – quindi collettivo e non meramente individuale – in cui consiste ogni elaborazione culturale; in particolare questa, che si svolge nel momento interattivo, intriso di drammatizzazione di secondo livello, dell'"incontro" dello spettatore con il flusso abile e fascinoso delle immagini e dei suoni intrecciati a narrare, epicizzare, estetizzare, consolare; e se esiste una "repressione" di pulsioni, rappresentazioni, esperienze, di tali aspetti, è un conto, altrimenti proprio l'"estetizzazione" agisce come mezzo sporco di recupero del rimosso. Rimpannucciare in senso "artistico" la transitiva creazione di una neo-tradizione è una forma precisa di rimediazione²²; equivale a negoziare due elementi, da un lato un accumulo di idee, di volizioni, di rappresentazioni, sospinte nel sotto-fondo della coscienza e, dall'altro, un catalogo di forme, di luoghi comuni segnati da una pretesa *facies* di esteticità; per conferire al disordine delle scorie psichiche una forma ordinata, in modo da risolvere sul piano delle sensazioni "positive" e artisticamente riscattate le inquietudini e gli affanni non esorcizzati dalla tradizione culturale. Per ri-mediare, e cioè per fare del proprio modo tecnologico e seriale di performare il contenitore di un altro modo, quello della "tradizione" – per quanto possa essere vagheggiata e inserita nettamente nel frame del modo congiuntivo di Turner – occorre non solo un contenitore, ma anche un contenuto riconoscibile nella sua relativa autonomia dal soggetto della rimediazione stessa. Che sia poi possibile un ritorno al modo indicativo da quello congiuntivo, per il fatto che in qualsiasi modo si sia realizzata una saldatura tra il gioco di infingimento performativo e la sua ricezione che ne determina la possibile auto-ridefinizione collettiva tra performer e suo pubblico, non è un esito garantito, né basta a forzare i limiti originari: è possibile che tali processi attivino nuovi ambiti di tradizionalizzazione, una neo-legittimazione, ma non sempre può essere ricongiunto ciò che nel profondo, e nei limiti precisi di quel *frame*, è stato separato da un processo di elaborazione estetica che, in tal caso, si merita l'attributo di "mera" operazione estetica: l'agire da artisti, investire tutto nella performance non basta, poiché la rimediazione, se è vuota – e dunque non è – non si riempie con la simulazione. Qui emerge prepotentemente la forza della musica entro la performance: la musica ha sue grammatiche, sintassi, propri sistemi di comunicazione, di significazione, di liberazione di emozioni e sentimenti: non sono "neutri", non sono "assoluti", ma non per questo sono vuoti e indeterminabili. Quindi la rimediazione o il "signifying"²³ hanno a che fare profondamente con il linguaggio specifico della musica (che è non a caso parte determinante del senso ridefinito), ma anche con il potere immaginario della musica, esso stesso specifico e giocato tra un linguaggio e una performance che sono definibili

e definiti e storicamente, medialmente, ermeneuticamente determinati. Non basta cioè l'abbandono alla suggestione, potenzialmente inducibile da qualunque performance e specialmente attivabile dall'inimitabile efficacia emotiva della musica, a riconnettere il possibile passaggio dal modo congiuntivo a quello indicativo ed entrambi, così processualizzati, alla loro pretesa rifondazione nella continuità o nella ripresa della tradizione: un conto è ciò che è "neo-", un conto è ciò che è invenzione; una cosa è la de-localizzazione, che presuppone un locus da cui si stacca il "de-", un conto è una cosmopolitica "non-localizzazione", magari pretesamente virata in positivo sotto forma di "universale" reso disponibile dalla contaminazione stereotipica.

Poiché stiamo parlando di una macchina culturale che si muove a livello globale, i suoi destinatari, coinvolti nelle performance disseminate in ogni luogo, sono chiamati all'omologazione, alla condivisione estetica, alla rimediazione dei rispettivi presupposti soggettivi, partendo appunto da una situazione per definizione plurale, segnata dalla diversità.

Una componente dell'odierna antropologia culturale statunitense, insofferente verso la matrice pluralista della nozione di "culture", per l'appunto al plurale (e sospettabile per questo di rappresentare una sorta di "destra" neo-con dello schieramento accademico), ha inquadrato nel mirino critico questo concetto centrale nella tradizione antropologica in quanto sarebbe largamente debitore, nella sua costruzione, della scuola relativista americana (ma "viziata" da un'origine europea), soprattutto di quella forgiata da Franz Boas con i suoi diretti discendenti Edward Sapir, Margaret Mead e Ruth Benedict²⁴. Con questa presa di posizione sembrerebbe chiudersi il cerchio di uno sforzo complessivo condotto da intellettuali, politici, esponenti di diverse confessioni religiose, teso ad allineare il pensiero rivolto alla comprensione dei processi culturali con le spinte egemoniche della politica planetaria e dell'espansione dei sistemi economici, della comunicazione e dei consumi di massa: si può allora meglio comprendere come ogni discussione sulla globalizzazione e sui processi di omologazione debba essere ricondotta a fare i conti sia con la configurazione delle forze in campo entro questi processi (una semplificativa e accorpatrice, l'altra "resistente" in termini di riproposta conflittuale degli orizzonti plurali, dei diversi discorsi simbolici collettivi), sia con il peso che il cinema e i media hanno gettato sul piatto della bilancia nella configurazione di entrambe le spinte agenti nella contraddizione contemporanea: la forza simbolica dell'immaginario costruito nelle grandi officine dei sogni lavora al livellamento, ma nello stesso tempo essa si confronta continuamente con le reti di significato esistenti e perennemente transeunti dal passato al presente delle culture locali; che comprendono, se si vuole sino in fondo tener conto dei *cultural patterns* di quella antropologia egemone, i modelli sovra-individuali aggreganti che l'etnografo postula e teorizza, ma che gli uomini più o meno transitoriamente elaborano come forme adesive di identità valoriale, di appropriazione di visioni del mondo (il termine "visione" è qui ultra pregnante) desiderate e "sognate": perciò stesso attive nei processi reali, per nulla relegabili a un impalpabile mondo immaginario messo tra parentesi.

In queste contraddizioni si colloca lo spazio di resistenza alla globalizzazione e la possibile rilevanza scientifica della dinamica basilare della globalizzazione stessa: dal momento che l'apparato hollywoodiano agisce ormai da tempo su scala planetaria, una scienza che mostri, ancora una volta ma in termini nuovi, di non volersi accontentare dell'esercizio accademico delle sue capacità ha davanti a sé un compito prezioso: individuare, analizzare e comprendere non solo e non tanto i meccanismi emotivi, quanto le conseguenze della

trasmissione delle sensazioni e delle emozioni, e della trasmissione culturale che quei meccanismi ingenerano; conoscere la continua rielaborazione delle convenzioni (ma anche dei ruoli artistici, creativi degli specialisti della musica e dei suoni) in funzione di una loro utilizzazione – quindi di una sorta di convenzionalizzazione al quadrato – finalizzata ad alimentare quei flussi di emotività, di reattività partecipativa etero-diretta e programmata, ma anche capace di attivare processi inediti e consentire una nuova autonomia simbolica. Il lavoro di Ilario Meandri è un esempio importante di questo impegno scientifico: come nelle sue ricerche si è cominciato a fare, si tratta di impegnarsi in una decisiva *thick description* delle dinamiche delle globalizzazioni (al plurale il termine già denuncia le ambiguità e le contraddizioni che venano l'apparente monoliticità del fenomeno), conducendo cioè l'indagine sulle ibridazioni, sui modi di riuso dello stereotipo, sul radicamento – anche ossimoramente fugace che sia – in neo-tradizioni, su riconversioni – alimentate in modo condizionato dagli aspetti delle culture *local* – delle culture di massa che la dinamica complessiva della gigantesca macchina creatrice di segni e di sogni del cinema globalmente costruisce e alimenta. In altri termini, l'occhio dell'antropologo connesso con l'orecchio dell'etnomusicologo deve proporsi di scorgere una volta di più il dato centrale di ogni fenomeno di omologazione contemporanea, che è il compendio della sua processualità, della sua complessità, della sua efficacia generativa di senso: e quindi di cogliere i modi della resistenza all'omologazione (o comunque dell'inarrestabile rilancio interpretativo e negoziale che l'adesione al cliché sa produrre) non meno rilevante di quello della riduzione all'uniformità e al conformismo coesenziale a ogni processo di globalizzazione culturale.

Note

¹ MARGARET MEAD e RHODA MÉTRAUX (eds.), *The Study of Culture at a Distance*, University of Chicago Press, Chicago, 1953. Questa raccolta di saggi intese soprattutto consolidare le fondamentali metodologiche degli studi sulle culture “del nemico” suscitati dal conflitto mondiale da poco terminato, il più noto e importante dei quali è quello di Ruth Benedict, un'altra grande rappresentante dell'antropologia culturale di quel periodo, sul carattere nazionale dei Giapponesi: RUTH BENEDICT, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Houghton Mifflin, Boston, 1946 (prima ed. it. *Il crisantemo e la spada – Modelli di cultura giapponese*, Dedalo, Bari, 1968).

² JOHN VAN WILLIGEN, *Applied Anthropology: an Introduction*, Bergin & Garvey, Westport, 2002. La motivazione di più basso profilo addotta dall'autore per spiegare in che cosa consista l'“application” è pragmaticamente limitata all'essere «employed to solve practical problems [...] rather than working in the traditional academic roles of teaching and research in a college or university» (p. 3). Nel capitolo storico della sua opera (cap. 2 “The development of Applied Anthropology”, pp. 19-45) Van Willigen fa riferimento ai precedenti istituzionali da cui l'Applied Anthropology prese le mosse: l'*Office for Indian Affairs* istituito dal governo federale di Roosevelt e poi, durante la guerra, il *Committee on Food Habits* con Margaret Mead, Ruth Benedict e Rhoda Métraux e il *Committee for National Morale* – inteso, questo termine, come “il” morale nazionale, cioè lo spirito di impegno e di partecipazione allo sforzo bellico – con Gregory Bateson e Mead tra gli altri; infine la *War Relocation Authority* che amministrava i campi per l'internamento forzato dei Giapponesi americani; la consulenza prestata da Benedict a questa authority dette poi vita al progetto del *Crisantemo e la Spada*.

³ Lo dice espressamente Mead all'inizio del suo saggio introduttivo al volume (che porta lo stesso titolo generale del volume stesso: *The Study of Culture at a Distance*, pp. 3-53): «This Manual is concerned with methods that have been developed during the last decade for analyzing the cultural regularities in the characters of individuals who are members of societies which are inaccessible to direct observation. This inaccessibility may be spatial because a state of active warfare exists – as was the case with Japan and Germany in the early 1940s; or it may be – as is now the case with the Soviet Union and Communist China – due to barriers to travel and research. Or the inaccessibility may be temporal, since the society we wish to study may no longer exist. It may have been physically destroyed and the survivors scattered, as is the case with the East European Jewish small towns; it may have been altered by drastic revolutionary changes, as is the case in Indonesia and Thailand. We then face a situation in which we have access on the one hand to many living and articulate individuals whose character was formed in the inaccessible society and on the other hand to large amounts of other sorts of material – books, newspapers, periodicals, films, works of popular and fine art, diaries, letters – the sort of materials with which the social historian has learned to deal without the benefit of interviews with living persons. By combining the methods of the historian with those of the anthropologist, who is accustomed to work without any documented time perspective, we have developed this new approach» (p. 3). Mi piace segnalare che un analogo discorso fu fatto da Roberto Leydi a proposito della distanza temporale, il lavoro sulle fonti storiche e l'attitudine a percorrere “territori lontani” da parte dell'etnomusicologo: «Mi è parso allora chiaro che se davvero il compito della ricerca musicologica era quello di cogliere, della “storia”, il senso e il valore dei processi, l'etnomusicologia poteva essere una “scienza storica” perfettamente legittimata, in quanto proprio l'assenza dei sacralizzati documenti scritti imponeva l'obbligo, per superare il semplice descrittivismo degli “oggetti”, di scavare nel “contesto” contemporaneo di quegli “oggetti”, di affrontare come realtà complesse (anche umane) le personalità dei musicisti tradizionali, dei cantori e dei “fruitori”, e, quindi, di allargare lo sguardo su ogni possibile fonte d'informazione che ci consentisse di intravedere il *procedere*, nel tempo, di quel contesto, le sue permanenze e le sue trasformazioni. L'obbligo, quindi, di cercare di “far storia” muovendo da una rappresentazione antropologica dinamica, con il fine di ricomporre il *movimento* temporale assumendo gli “oggetti” del nostro studio in una proiezione impegnata a razionalizzare il presente nel presente e nel suo passato, avendo quale punto centrale l'esperienza del “fare musica” di tutti gli uomini, nei diversi contesti sociali, culturali, economici, storici». ROBERTO LEYDI “Antropologia

della musica e ricerca storica”, tavola rotonda con contributi di Franco Alberto Gallo, Iain Fenlon, Roberto Leydi, Antonio Serravezza, François Lissarague, in TULLIA MAGRINI (a cura di) *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 67-85, p. 74.

⁴ *Ivi*, p. 57, cap. II: *National Character: Theory and Practice*, di GEOFFREY GORER, pp. 57-84.

⁵ MARGARET MEAD, *And Keep Your Powder Dry: an Anthropologist Looks at America*, W. Morrow and C., New York, 1942. La seconda edizione (MORROW, 1965) riporta una nota bibliografica nella quale l'autrice si preoccupò di replicare alle critiche manifestatesi su questo libro già poco tempo dopo la sua uscita, e che avevano sollevato diversi dubbi, tra cui quello relativo all'eccesso di generalizzazioni e ai rischi che vi erano sottesi. Dopo aver rilevato che «no anthropologist had worked out a style of disciplined subjectivity, a way of combining the objectivity obtained by studying an alien culture and the articulate awareness of ethical involvement necessary for studying one's own» (p. 206), Mead esplicita con perspicacia un punto molto delicato: «in the studies carried out in the postwar period, we came to recognize the specific hazards of a description in which a culture was presented in terms of the multilevel awareness necessary for insight and understanding. We experienced the difficulties that are bound to occur when a people's conscious cultural formulations are juxtaposed to cultural trends that ordinarily, in that culture, are out of consciousness».

⁶ È motivo di interesse anche il fatto che la sperimentazione della ricerca incentrata sul confronto tra l'antropologo e i gruppi composti da rappresentanti della cultura indagata (come i nippo-americani di Benedict), quali sostituiti “micro-” del “macro-campo” inaccessibile, ha contribuito ad affinare uno strumento, quello dei *focus-groups*, che ha trovato larghissima applicazione nelle scienze sociali e che ancora oggi è un mezzo di primaria importanza per lo studio degli orientamenti culturali e del “sentire” condiviso. Mezzo, tra l'altro, che a chi scrive pare particolarmente adatto all'approfondimento della ricerca tra soggetti non identificabili per appartenenza territoriale o per condivisioni etnografiche “classiche” (lingua, etnia, religione ecc.), quali sono quelli coinvolti nella produzione e nel consumo della musica per il cinema.

⁷ Oltre il rischio di sovrapposizione del piano *etic* a quello *emic*, di cui alla nota 5 qui sopra, con parole molto significative Mead mostra consapevolezza anche dei problemi che si possono annidare nel costruito potenzialmente ideologico che la generalizzazione proiettiva può imporre al quadro di una pretesa descrizione unitaria del carattere di un popolo: «In addition, we have experienced the difficulties that arise when, through a series of confusions that are in part a result of historical accident, the recognition of national character is linked to political racism. The difficulties grow out of the general assumption, explicit or implicit, that any theory of personality which involves the recognition of characteristics (whether these are innate or acquired through early learning) that may be constant throughout life is necessarily racist in tendency. This viewpoint may be, though it is not always, associated with the belief that a theory of personality is consonant with a democratic ethic only if it allows for infinite modification by learning throughout life» (*Ivi*, p. 207).

⁸ Il Leydi dell'*Altra musica* (LIM/Ricordi, Lucca/Milano, 2008²; la prima edizione – Giunti/Ricordi, Firenze/Milano è del 1991) su questo contribuì già in modo decisivo a scompaginare le categorie più rigidamente bloccate.

⁹ Pronunciata nell'ambito del congresso mondiale di musicologia di Berkley nel 1977 e ripresa nel suo più celebre libro, ove chiarisce che «la musica non può mai essere una cosa a sé stante [...] non può essere trasmessa o avere un significato al di fuori dei rapporti sociali» (JOHN BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano, 1986, p. 24), per cui anche la musica delle classi egemoni dell'Occidente, così considerata, non sfugge all'attenzione etnomusicologica.

¹⁰ Pubblicato in origine in «South African Journal of Musicology», 4, 1984, poi inserito con il titolo *Music, Culture and Experience* nell'antologia di suoi scritti curata da REGINALD BYRON, *Music, Culture and Experience. Selected Papers of John Blacking*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1995, pp. 223-242. La “music” tra virgolette è intesa non solo come capacità di suonare e di parlare in termini propri e specialistici, ma anche come capacità di ascoltare e di ricomporre con un linguaggio diverso, da parte dell'ascoltatore, il prodotto della pratica esecutiva; e vi si parla anche di musica come processo mentale che può influenzare altre forme di pensiero non “musicali”.

¹¹ CLIFFORD GEERTZ, *Art as a Cultural System*, in «Modern Language Notes», vol. 91, n. 6, 1976, pp.

1473-1499:1497. Ripubblicato in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983, pp. 74-120. La traduzione italiana (*L'arte come sistema culturale*) si trova in *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna, 1988, pp. 119-152.

¹² Alla quale, come è noto, l'etnomusicologia ha fornito strumenti fondamentali per rinnovare le prospettive euristiche, grazie alla ben nota coesenzialità del veicolo musicale con la genesi stessa delle forme narrative e in particolare del racconto epico di lunga durata: si veda la letteratura prodotta dalla scuola di Cambridge, a partire dall'opera più nota, ALBERT B. LORD, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1960 (ed. it. *Il cantore di storie*, Argo, Lecce, 2005) che ha affrontato l'epica a partire dalla questione omerica alla luce delle ricerche sui *guslari* balcanici condotte da Milman Parry e dallo stesso Lord.

¹³ «*In der Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen*». «L'anatomia dell'uomo è una chiave per l'anatomia della scimmia. [...] Sarebbe dunque inopportuno ed erroneo disporre le categorie economiche nell'ordine in cui esse furono storicamente determinanti. La loro successione è invece determinata dalla relazione in cui esse si trovano l'una con l'altra nella moderna società borghese, e quest'ordine è esattamente l'inverso di quello che sembra essere il loro ordine naturale o di ciò che corrisponde alla successione dello sviluppo storico». KARL MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, 1939 (riedizione di *Grundrisse, Einleitung [zur Kritik der Politischen Ökonomie]*, 1857-1858, manoscritto pubblicato a Mosca nel 1939-1941 dall'Istituto per il Marxismo-Leninismo presso il Comitato Centrale del PCUS, riedito in anastatica nel 1953 a Berlino da Dietz Verlag; nell'edizione dell'opera completa (Marx-Engels MEW-Ausgabe) del 1983 il passo è nel vol. 13, p. 636); tr. it. *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, Einaudi, Torino, 1976, a cura di Giorgio Backhaus, 2 voll., I, p. 30. Ma anche in KARL MARX, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin, 1857 (manoscritto, pubblicato postumo da Karl Kautsky nel numero del marzo 1903 di «Neue Zeit»), ed. it. *Introduzione a «Per la critica dell'economia politica»* Edizioni Rinascita, Roma, 1954 (traduzione di Lucio Colletti), ripubblicato in appendice a KARL MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma, 1969³ (traduzione di Emma Cantimori Mezzomonti), pp. 171-199:19: «L'anatomia dell'uomo è una chiave per l'anatomia della scimmia. Invece, ciò che nelle specie animali inferiori accenna a qualcosa di superiore può essere compreso solo se la forma superiore è già conosciuta».

¹⁴ Uno scritto sul quale Ilario Meandri – che lo cita nel presente libro – e l'autore di questa introduzione hanno speso molte energie riflessive, quello di CAROLYN ABBATE, *Music – Drastic or Gnostic?* («Critical Inquiry», 30, Spring 2004, pp. 505-536), mette totalmente sul versante dell'ascolto deprivato della profondità emotiva garantita dall'approccio *drastic* quello di ogni musica che non sia *performed music*, cioè «an opera live and unfolding in time» (p. 505) ovvero frutto di una live performance, escludendo ogni mediazione, a partire da quella della registrazione sonora («an actual live performance (and not a recording, even of a live performance)»: p. 506).

¹⁵ È il principio che ha portato Francesco Giannattasio a elaborare il concetto di “ossimoro aberrante” riferito alla “musica scritta” (FRANCESCO GIANNATTASIO, *Sull'uso ricorrente di un 'aberrante' ossimoro: musica scritta*, in «Musica/Realtà», XIX, 56, 1998, pp. 5-9).

¹⁶ Ma anche da correnti dello studio della letteratura in chiave retorica, narratologica, sociologica o antropologica: da un lato richiamo il concetto di *dramatism* elaborato da Kenneth Burke, che ha spostato il centro dell'attenzione sull'“identificazione” come flusso bilaterale tra soggetto del discorso e suo pubblico (KENNETH BURKE, *Dramatism* in DAVID L. SILLS (ed.), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Macmillan, New York, 1968, pp. 445-452; KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley, 1969); dall'altro indico ad esempio il lavoro su Jane Austen di Handler e Segal, che analizzano il medium scritturale per leggervi trasversalmente trame di senso “sociale” (RICHARD HANDLER e DANIEL A. SEGAL, *Jane Austen and the Fiction of Culture: an Essay on the Narration of Social Realities*, University of Arizona Press, Tucson, 1990, 2^a ed. Rowman & Littlefield, Lanham, 1999). Non è un caso che un etnomusicologo radicale come Charles Keil, a proposito di performance e di “applied sociomusicology”, abbia di fatto auspicato un ritorno al *dramatism* di Burke in opposizione all'indicazione di un'antropologia interpretativa da parte di Clifford Geertz («I think Clifford Geertz's turn from Kenneth Burke's 'dramatism' to culture as 'text' and an-

thropology as 'text interpretation' was, very broadly speaking, a wrong turn». CHARLES KEIL, *Applied Sociomusicology and Performance Studies* in «Ethnomusicology», Vol. 42, No. 2 Spring-Summer, 1998, pp. 303-312: 308)

¹⁷ VICTOR TURNER, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993, (ed. it. di *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York, 1986). Un altro rilevante filone che considera l'esperienza dominata dai media un campo fondamentale dell'esercizio della performance artistica e culturale è quello "Cyberpunk": cito come esempio di questa impostazione una tesi di laurea disponibile in rete dal significativo titolo *Pratiche reali per corpi virtuali. Per una riformulazione del concetto di opera d'arte attraverso la sperimentazione performativa coevolutiva con l'ausilio delle nuove tecnologie*, di TATIANA BAZZICHELLI (Università degli studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Sociologia, Corso di Laurea in Sociologia, Anno Accademico 1998-99 – Relatore Alberto Abruzzese, Correlatore Massimo Canevacci – <http://www.strano.net/bazzichelli/tesi.htm> – ultima rilevazione 8 gennaio 2012).

¹⁸ Ad esempio: nel saggio "La gelosia di Rokujo" (TURNER 1993, pp. 185-217:187), indica quali «mezzi culturali di cui disponiamo per render[ci] consapevoli» dei drammi sociali della vita quotidiana i «riti, drammi teatrali, carnevali, monografie antropologiche, mostre pittoriche, film». Nel saggio che dà il titolo all'antologia ("Antropologia della performance", pp. 145-183) premette che «i generi che studieremo in questo saggio, rito, carnevale, teatro, spettacolo, cinema e così via, contengono in alta proporzione simboli non verbali» (p. 159; qui e sopra il corsivo è mio). Altrove Turner si riferisce direttamente a Bergman, Antonioni, Fellini, Kubrik; di Fellini considera episodi decisivi dei *Vitelloni* e del *Bidone* (*Ivi*, pp. 89-91).

¹⁹ Concetto che Turner prende espressamente da Gregory Bateson: *Ivi*, p. 190.

²⁰ VICTOR TURNER, *Antropologia della performance*, pp. 104, 220 e 240.

²¹ *Ivi*, p. 240.

²² Nell'accezione di JAY DAVID BOLTER e RICHARD GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2002 (ed. or. *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, 1999).

²³ Nel senso adottato da SAMUEL A. FLOYD JR., *Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies and Black Music Inquiry*, «Black music research Journal», vol. 22 supplement Best of BMRJ, p. 55, (originariamente in vol. 11, n. 2 1991, p. 55): ridare senso, ovvero ripercorrere un comportamento, un modo d'espressione, uno stile, una forma, un segmento "pregresso" di cultura, allo scopo di riproporlo in modo nuovo e rivisitato, ma che tenga conto del nucleo originario di senso per fare un discorso indiretto su di esso, per recuperare – magari in modo malinteso, comunque di certo non filologico – il suo significato di prima come base e giustificazione (processo complesso e ambiguo) della nuova significazione.

²⁴ Si veda su questo CHRISTOPHER M. HANN, *All Kulturvölker Now? Social Anthropological Reflections on the German-American Tradition*, in RICHARD G. FOX e BARBARA J. KING (eds.), *Anthropology Beyond Culture*, Berg, Oxford-New York, 2002, pp. 259-276: 263. L'autore, come rivela già il titolo, attribuisce alla tradizione tedesca, in cui mette Kant, Nietzsche e Thomas Mann, l'insorgenza di un'accezione relativistica e plurale della cultura; ma, a rafforzarne la matrice europea, non si perita di aggiungere anche la dissoluzione dei grandi imperi seguita alla Prima Guerra Mondiale, di cui la Polonia avrebbe tratto un beneficio decisivo, tale da trasmettere a Bronislaw Malinowski un forte impulso a fare propria e a generalizzare la spinta auto-deterministica (quindi relativistica?) che ne derivò sul piano dei destini delle nazioni, agendo poi da tramite per travasare tale matrice entro la cultura del mondo anglosassone (p. 262).



Capitolo 1

Un gioco di specchi

Nel 1932 Hortense Powdermaker è a Indianola, Mississippi, impegnata nella ricerca sul campo che nel 1939 darà alla luce *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South*¹, da annoverarsi tra i primi studi condotti dall'antropologia culturale sulla difficile convivenza delle comunità bianche e afroamericane dell'America profonda. Allieva di Malinowski alla London School of Economics, i suoi primi interessi – una tesi dottorale sulla leadership nelle società primitive (1928), studi sui Lesu di Papa Nuova Guinea (pubblicati nel 1933) – si traducono in classici lavori di ricerca sul campo, nell'alveo dell'attenzione della coeva antropologia per le società primitive e vicini alle tesi di Radcliffe-Brown ed Evans-Pritchard, di cui la studiosa fu peraltro collaboratrice². In seguito all'incontro con Edwar Sapir, presso l'IHR (Institute of Human Relations), della Yale University, Powdermaker orienta progressivamente i propri interessi di ricerca sulla società americana contemporanea. L'intuizione che di lì a pochi anni la porterà nel cuore di Hollywood, il ponte per la “fabbrica dei sogni”³, matura in Mississippi, mentre la ricerca sul campo è in pieno svolgimento. Nelle pause di lavoro Powdermaker si distrae andando al cinema, nelle sale frequentate dalla comunità locale⁴. Nota con interesse che il pubblico, sia della comunità bianca che di quella afroamericana, tende a percepire i film come «rappresentazioni della vita reale»⁵: sappiamo che sono *fiction*, sostiene Powdermaker, ma crediamo – è questa una delle funzioni antropologiche primarie delle storie – che contengano in qualche modo alcune verità su come gli individui conducono le proprie esistenze. Nei contesti di fruizione esplorati da Powdermaker, per molti dei protagonisti, soprattutto per coloro che possiedono un basso grado di scolarizzazione, la linea di demarcazione tra realtà e fantasia diviene sfumata:

Movies have a surface realism which tends to disguise fantasy and makes it seem true. [...] Since the people on the screen seem real and “natural” and the backgrounds and setting honest, the human relationships portrayed must, the spectator feels, be likewise true. It is this quality of realness that makes the escape into the world of movies so powerful, bringing with it conscious and unconscious absorption of the screen play's values and ideas. The statement that the primary function of movies is entertainment is clearly not the end of the question. All entertainment is education in some way, many times more effective than schools because of the appeal to the emotions rather than to the intellect. “Precisely because they wear the warmth and color of the senses, the arts are probably the strongest and deepest of all educative forces”⁶.

In *Copper Town: Changing Africa*⁷, del 1966 – lavoro successivo e per certi aspetti più maturo di *The Dream Factory* (1950) – Powdermaker concentrerà la ricerca sulla Rhodesia del Nord (l'attuale Zambia), interessata all'impatto della produzione cinematografica occidentale su una circosanziata comunità di spettatori, sui rapporti tra cinema e colonialismo, sui molti equivoci culturali generati dal cinema (ad esempio, sulla indisponibilità del pubblico locale di accondiscendere in pieno alle convenzioni di un racconto di finzione, con conseguente disapprovazione di fronte alla ricomparsa in un nuovo film di una



star “morta” tra mille peripezie in una storia precedente). Più convenzionale dal punto di vista dei metodi e dei contesti d’indagine dell’antropologia culturale, *Copper Town* si inserisce in una tradizione di studi transculturali sulle audience e sulle comunità ricettive su cui ancora recentemente si è fondato il tentativo di rilancio e sistematizzazione teorica dell’antropologia dei media⁸. E tuttavia, quand’anche più ortodosso, *Copper Town* non ha il coraggio, né l’ambizione, né la salutare incoscienza che avevano ispirato il progetto di *The Dream Factory*: portare l’antropologia culturale nel cuore della fabbrica dei sogni. Powdermaker aveva originariamente in mente un’analisi culturale del contenuto dei film – un modello che l’antropologia culturale avrebbe più tardi riproposto, si pensi ad esempio al noto studio di Ruth Benedict sul cinema giapponese⁹ –, per capire quali storie venissero lette dalla comunità come esempi di vita reale che potessero ispirare e guidare le loro vite e comprendere con ciò quali storie potessero funzionare come «culture patterns» (*modelli di cultura*, con una terminologia che fa evidentemente eco a quella di Benedict). L’impostazione dello studio – da un iniziale interesse per le reazioni di un’audience comunitaria al successivo progetto di analisi testuale di orientamento antropologico – subirà di lì a poco una svolta decisiva. In un colloquio preliminare il regista Pål Fejös¹⁰ convince Powdermaker che non sarebbe stato possibile comprendere a pieno la ricaduta dei film sulla cultura senza conoscere il *setting* culturale («the social-psychological milieu»)¹¹ nel quale venivano prodotti. Powdermaker decide dunque per un’etnografia dei «movie makers» e della vasta comunità che regge il sistema produttivo hollywoodiano, con l’ambizioso progetto di comprendere Hollywood in relazione ai “sogni” che produce e nella loro relazione con la società contemporanea. Il testo descrive le varie professionalità che prendono parte alla realizzazione del film e le relazioni che intercorrono tra queste componenti: si tratta sostanzialmente di un’analisi dell’organizzazione sociale del sistema produttivo, delle variabili che influenzano il processo, dei rapporti economici e di potere che governano l’industria dello spettacolo. La tesi principale di *The Dream Factory* è che i film riflettono i valori connaturati ai processi produttivi, valori che vengono conseguentemente imposti agli spettatori¹². L’analisi del contesto produttivo è dunque a suo parere imprescindibile per la comprensione del fenomeno Hollywood nella sua totalità.

Come rileva Jill Chernerff, *The Dream Factory* non è solo la prima etnografia sull’industria del cinema, ma, inspiegabilmente, è rimasta anche l’unica:

Mass culture is our most socializing influence in the twentieth century, surpassing the Church and challenging the family and the state as a socializing force [...]. The Hollywood film industry is among the most powerful and dynamic of the institutions of this mass culture. Yet, anthropologists have rarely studied the film industry as an institution that affects social values and culture¹³.

Siamo oggi consapevoli – o dovremmo esserlo dopo McLuhan, dopo De Kerckhove, dopo Meyrowitz, dopo Augé – dell’importanza comunicativa, culturale e politica dei media, della rivoluzione antropologica che hanno determinato, e del ruolo centrale che essi quotidianamente svolgono nella società contemporanea, nella *mediazione e rimediazione*¹⁴ di cultura e di realtà di cui sono artefici. Se in contesti etnografici più classici, in particolare nell’ambito dell’antropologia dei media, hanno preso progressivamente piede studi sui contesti di fruizione e sul rapporto tra media e comunità, all’intuizione di Hortense Powdermaker non sono tuttavia seguiti in antropologia culturale – meno che

mai in etnomusicologia – studi sulla Hollywood contemporanea, sulle politiche dell’immaginario dell’industria dello spettacolo come potente veicolo di globalizzazione¹⁵. Le ragioni del mancato accoglimento della prospettiva Powdermaker in seno alla comunità accademica sono molteplici e vanno in primo luogo rintracciate nei limiti dell’opera – un’immaturità direttamente proporzionale alla sua natura pionieristica. In un primo composito capitolo, nota Chernerff¹⁶, la studiosa si sforza di delimitare la realtà geografica oggetto dell’indagine, pur consapevole dell’elevata mobilità di artisti, maestranze, uomini d’affari che ne compongono la compagine. La rigidità di un apparato etnografico “classico”, applicato a un contesto contemporaneo così speciale, avrebbe necessitato di una profonda revisione. Questo è, al contempo, il lato seducente dello studio e il suo stesso limite: Hollywood è a tratti descritta secondo il canone della più classica etnografia – se ne introduce ad esempio il contesto, con informazioni su topografia, clima e abitanti –, ma nei momenti di rottura rispetto alla tradizione etnografica corrente, Powdermaker sostituisce al concetto di Hollywood come regione una più pertinente riflessione su Hollywood come società e come simbolo¹⁷. Il *setting* dell’intervista informale, una cornice già così fortemente mediatizzata, appare talvolta più un ostacolo che un mezzo atto a stabilire un contatto adeguato con gli “informatori”¹⁸. In un *network* sociale che, nelle transazioni relazionali più significative, pone il vincolo dell’esclusione – o quantomeno di una pesante limitazione di accesso ai soli soggetti professionalmente “iniziati” (si pensi alle decisioni produttive, a molte fasi del processo creativo) – un’idea classica di osservazione partecipante che non ridiscuta i propri presupposti metodologici appare agli occhi contemporanei quantomeno *naïve*.

Powdermaker appare spesso consapevole dei limiti della ricerca, in gran parte da imputare a un’immaturità dell’antropologia del tempo, più che a un limite intrinseco dello studio. Alcuni recensori ne contestarono la non piena scientificità, in particolare per l’eccessiva condiscendenza nei confronti dell’aneddotica di cui in gran parte si compongono i materiali delle interviste e il cui carattere resta per lo più irriflesso: essi sono cioè assunti acriticamente come fonti primarie quando il valore aneddoticico e le stesse auto-rappresentazioni dei soggetti avrebbero potuto offrire lo spazio per un’ulteriore decostruzione e per nuove indagini. Del resto nel 1950 i recensori del libro si affrettarono a trivializzarne il contenuto, in larga misura alimentando la lettura che avrebbe poi provocato gli attacchi più severi: «aver fatto apparire Hollywood giusto come un’altra tribù cui dedicare un reportage antropologico»¹⁹. Sul «New York Times» fu definito «a report on a twelve-month expedition through the wilds of Hollywood»²⁰. Recensori più acuti si soffermano invece sulle vigorose proteste che a Hollywood seguono l’uscita del testo, sottolineando come il *loopback* tra i risultati di un’inchiesta sul campo e le reazioni dei protagonisti, ora non più «illetterati primitivi», segni la nascita di un «nuovo stile del lavoro antropologico sul campo»²¹.

È solo un corollario della modernità dello studio di Hortense Powdermaker, conaturato alla scelta di portare l’antropologia nel cuore di una delle più formidabili fucine dell’immaginario contemporaneo. Prima del decostruzionismo, prima di James Clifford, degli studi post-coloniali, prima dell’emancipazione delle antropologie degli altri, il lavoro di Powdermaker – nelle sue luci, tanto più nelle sue ombre – così come il dibattito che ne seguì, ci informano di una prima, importante, perdita di innocenza dell’antropologia²².

Una delle obiezioni principali che si possono legittimamente muovere alla critica contemporanea della musica per il cinema è di non essersi mai saputa pienamente affrancare dal mito del compositore cinematografico, di essere rimasta sempre in qualche modo prigioniera della vasta aneddotica che attorno a questa figura si produce, mancando, rispetto ai fatti estetici e di cultura musicale che si propone di interpretare, di due delle principali proprietà della critica: distanza e autonomia.

Ora, l'aneddotica di cui molta critica è oggi ostaggio – la stessa su cui, a detta dei detrattori, lo studio di Powdermaker cade, mancando l'antropologia culturale del tempo di mezzi più maturi atti a decostruire l'auto *mise-en-scène* dei soggetti – è nella maggior parte dei casi un prodotto, è marketing: l'unico contatto concesso al pubblico, sapientemente costruito dalla macchina promozionale e auto-promozionale degli agenti, modulato sul *target* cui il messaggio è indirizzato²³. Le migliaia di fonti oggi a nostra disposizione – si tratti di un argomento del compositore ripreso dalla critica specializzata, dell'intervista condotta sul campo, dei numerosi manuali per allievi compositori, dell'intervento dell'artista nel meta-genere del *making-of* –, tutte queste *scritture mediatizzate*²⁴ saranno attraversate da una forte *tensione apoftegmatica*, in cui l'aneddoto, funzionale all'ideologia del sistema, è *comunicazione pubblica del ruolo dell'artista, branding*, costruzione e socializzazione del mito del compositore, all'ombra di una più grande e rituale celebrazione del cinema e del prodotto/valore del film (lo splendore della macchina del cinema, della sua industria).

L'attitudine assimilativa di Hollywood si impadronisce di tutto, anche dei concetti della critica se si possono trasformare in affari. Dan Hassler-Forest ha analizzato in questo senso la costruzione del *marketing concept* di Tim Burton come *auteur*²⁵: quello *d'auteur* diventa del resto nel mercato americano un genere *tout court*, e il discorso vale in misura eguale e paradigmatica per i compositori. Ad esempio, i loro interventi presso la critica specializzata per gli addetti ai lavori²⁶ potranno mirare alla costruzione del compositore come *problem solver*: va avanti *chi fa funzionare bene la macchina* e chi *garantisce fluidità* al processo, risolvendo i problemi e affrontando le insormontabili difficoltà produttive – che sono la norma – come possibilità creative. Non è naturalmente necessario che il soggetto ne condivida fino in fondo l'ideologia – anzi, un'analisi più approfondita rivelerà lo stesso nodo come problematico e fitto di tensioni sul piano biografico. Nondimeno il concetto, per compositori, orchestratori e gli altri membri del comparto musicale, sarà sufficientemente ridondante nelle fonti perché vi si possa scorgere il principio di una vera e propria etica del lavoro in seno alla macchina produttiva. Altrove, il compositore tenterà di accreditarsi come specialista di genere; o all'opposto, proverà a costruire una via d'uscita da un *typecasting*²⁷ pericoloso per la carriera. Ancora, potrà mirare alla promozione commerciale in occasione dell'imminente uscita del *soundtrack album* o di un evento; dovrà talvolta gestire le relazioni "politiche" con gli *studios*, con i *filmmaker*²⁸ o con i colleghi compositori, la promozione di un proprio fedele collaboratore che dall'orchestrazione passa al ben più arduo ruolo del compositore.

Le scritture mediatizzate del compositore saranno sempre in qualche modo attraversate da una duplice tensione: da un lato il desiderio, talvolta anche genuino, di un reale contatto con il pubblico; dall'altro, la necessità di una comunicazione interna alla comunità di *filmmaker*. In ciò, non mancheremo di rilevare, sta una delle profonde funzioni antropologiche dell'aneddotica: modulare la posizione del soggetto all'interno delle relazioni di potere che caratterizzano il *network* sociale, tenerne vivo il nome in seno alla

comunità – più efficace sarà l'aneddoto, più la storia avrà qualche *chance* di passare di bocca in bocca²⁹ – nel quadro di una feroce competizione per la conquista di una posizione egemonica all'interno della rete relazionale.

Reti, politiche, diplomazia, marketing. Non c'è nulla di realmente sorprendente nella constatazione che non c'è fonte che non sia in qualche modo interessata da queste tensioni. Non c'è quasi contatto – in questo strano mondo che unisce il massimo della visibilità mediatica a una chiusura e arroccamento altrettanto estremi – che non sia il prodotto di una strategia di promozione e costruzione d'immagine.

Non decollata, dopo il tentativo pionieristico di Hortense Powdermaker, una concreta antropologia della fabbrica dei sogni – per l'impossibilità o quanto meno per la difficoltà di *trovare un campo* e di fondare con ciò un'autentica etnografia – il problema di un punto di ingresso al sistema si ripropone oggi tale e quale. Più immediatamente accessibile è la prospettiva etnomusicologica sui testi, sulle ricorrenze formulaiche e sui cliché del *mainstream*, sulle concrezioni archetipiche che questa cultura musicale continuamente sintetizza in ragione dell'efficacia e persuasività dei suoi canoni spettacolari, formidabile mezzo di globalizzazione e di colonizzazione dell'immaginario. Questa prospettiva trova dalla sua una letteratura specialistica sul cinema che già da anni ha cominciato a considerare, con tagli che sfiorano una lettura antropologico-culturale, il significato rituale dei generi cinematografici, della ripetizione e delle formule in rapporto alla prassi di un sistema produttivo (fra i tanti dobbiamo almeno menzionare Schatz)³⁰. La difficoltà sta nel ricondurne gli obiettivi al quadro di una sempre più vasta letteratura antropologica sui media come fabbriche dell'immaginario e dell'identità³¹. Tra le molte possibilità – testi, *audience* e comunità ricettive, *setting* culturale che regge il sistema produttivo dei media – ci sembra interessante ripartire dall'intuizione di Hortense Powdermaker per indagare il campo metodologicamente più arduo: il sistema produttivo e l'ideologia che lo governa, i meccanismi di selezione e di sopravvivenza del compositore all'interno di un sistema *freelance*³²; la prassi di produzione musicale hollywoodiana e la concreta natura del lavoro artistico. Da qui partiremo per tornare con gli ultimi due capitoli ai testi, ma non eludendo il problema che più ci interessa e che crediamo possa fondare realmente una prospettiva etnomusicologica sulla questione: l'idea di cogliere nel rapporto tra arte e tecnica, tra arte e processo produttivo e, soprattutto, *nella struttura sociale* l'assoluta continuità tra stilemi musicali-filmici, l'origine del sistema di formule e cliché che caratterizza la grande fucina di immaginario musicale che è la Hollywood contemporanea.

Il quadro della critica musicale cinematografica è oggi contraddittorio. La critica specializzata extra-accademica ha avuto da un lato il merito di riservare un'attenzione certa al *mainstream* cinematografico contemporaneo³³. Un buon esempio è «Soundtracknet», che attraverso una base di dati su modello di IMDb offre un supporto inestimabile per la ricerca, in particolare da quando è stata istituita una collaborazione con Film Music Search, motore di ricerca indipendente interamente dedicato alla musica per il cinema³⁴. D'altro canto, se ci si passa un giudizio severo, le tonnellate di articoli e recensioni prodotte sono spesso esercizi di fanatismo acritico, che agiscono da giganteschi amplificatori per le strategie di comunicazione dei compositori. L'articolo o il saggio breve, per quanto contengano informazioni utili, di solito si limitano a glossarne le dichiarazioni.

Una mole impressionante di fonti primarie è rimasta perciò sorprendentemente priva di riflessione analitica. Certamente è qui ribaltata la tradizionale sordità della teoria cinematografica nei confronti della musica, quantunque a patto di un'adesione fondamentalista al sistema – una feticizzazione del *prodotto soundtrack*, un'iperacusia che non è poi così distante da una totale sordità³⁵: la musica, reificata, diviene ora l'unico oggetto di investigazione. Ma se non se ne scioglie il contributo all'interno della complessa drammaturgia del film, così come, se l'immagine del compositore non è compresa nella trama di rapporti e figure professionali che ne realizzano il progetto, sfuggirà il senso profondo delle reazioni dei musicisti, quando questi lamentino la poca udibilità dello *score*³⁶, infelici decisioni sui tagli, missaggi penalizzanti, un *temp tracking* dissennato³⁷. Si scambiano altrimenti i termini del problema, confondendo momenti di un processo mediatico per sorgenti interpretanti il fenomeno che dovrebbe essere al centro dell'attenzione.

Tuttavia nella oggettiva difficoltà di contatto con il mondo della produzione musicale hollywoodiana queste fonti mediate sono strumenti imprescindibili, spesso le uniche testimonianze a nostra disposizione, lavori rispettabili innanzitutto per la continuità, la sistematicità e l'assenza di pregiudizio; sebbene, per riprendere il problema Powdermaker, non ci si affranchi, anche qui, da un pur vasto contatto aneddótico con il sistema. Si è detto, la stessa ricerca sul campo, a meno che non siano presi i necessari accorgimenti, è del resto completamente fagocitata dall'intervista come *setting* mediatizzato, rendendo difficile ogni reale e duraturo contatto per il ricercatore e vanificando un progetto di partecipazione osservante. Questo è del resto problema comune non solo alla fabbrica dei sogni e ai suoi artefici ma a ogni vissuto contesto di "ricerca vicina", di etnomusicologia del «noi e dell'adesso»³⁸. Del resto, la difficoltà di concepire un *campo*, i limiti di questa nozione ancora così radicata nelle premesse moderne della disciplina e nei suoi assunti fideistici – osservatori e osservati, "oggetti" e "soggetti" della conoscenza velleitariamente separati come *in vitro* – si paleseranno in molti contesti; soprattutto, com'è il nostro caso, per ogni etnografia del potere. Con la grande quantità di fonti oggi a nostra disposizione³⁹ si può però efficacemente costruire una preliminare conoscenza del campo, comprendere *dove* potenzialmente collocare l'osservazione partecipante e anche, più concretamente, specificare *che cosa* questa possa essere e di quali strumenti metodologici dovrà servirsi l'osservatore.

Questo è l'obiettivo del nostro studio. Partire da qui è possibile, purché l'aneddoto e il racconto mitico vengano posti al centro dell'analisi e letti nella loro complessità significativa, al di là del singolo caso, individuando nella ridondanza e nella ripetizione di schemi precostituiti, nei tic e nelle discordanze, un punto di ingresso per decostruire l'auto *mise-en-scène* dei protagonisti. Ma forse per qualcosa di più: il ritratto del compositore, così come ristrutturato dall'analisi, consentirà di descrivere esaurientemente la struttura sociale, portando all'emersione una vera e propria etica della «working constitution»⁴⁰, la ristretta comunità dei compositori del *mainstream* hollywoodiano.

Anche la superficie può però mostrarci qualcosa di interessante.

Nelle pagine che seguono, i problemi su cui spesso si è impantanata la critica specializzata forniranno l'argomento per qualche prima introduzione di interesse etnomusicologico. Da questo margine, da una superficie che, consapevolmente o meno, ha spesso anche orientato il lavoro di molta musicologia, vorremmo appunto cominciare.

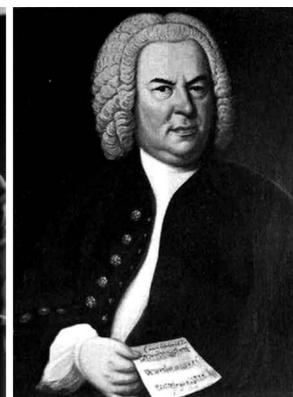
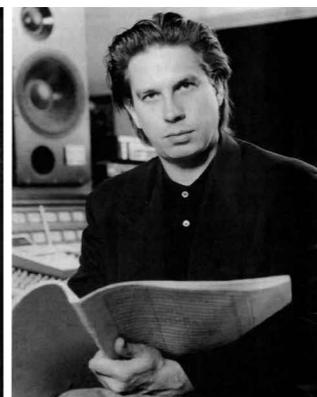
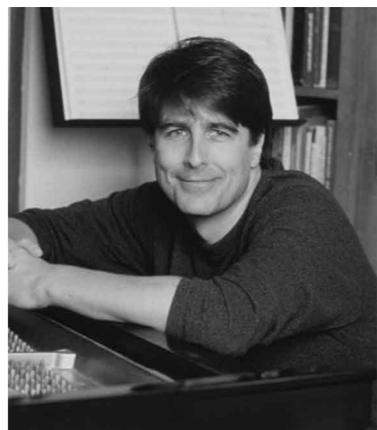
Nel 1990 ha inizio sulle pagine del «Keyboard Magazine»⁴¹ una *querelle* che si trascina fino ai giorni nostri. Danny Elfman dichiara di avere avuto un'educazione musicale

quasi inesistente e di essersi formato prevalentemente come autodidatta – soprattutto attraverso l'esperienza nei *Mystic Knights of the Oingo Boingo* (gruppo di cui era stato alla guida per molti anni). Micah Rubenstein, professore di composizione al Kenyon College (Ohio), replica e, a proposito del *Batman* (1989, di Tim Burton) appena uscito, accusa il compositore di essere un *hummer* (in gergo un compositore che, non in grado di scrivere la sua musica si serve di un collaboratore)⁴², un dilettante autodidatta, capace a mala pena di usare la chiave di violino, un illetterato, un analfamusicista; la sua fama – afferma –, il successo di *Batman* si devono alle doti – e al presunto *ghostwriting* – del suo orchestratore di fiducia, Steve Bartek, e della sua direttrice e co-compositrice, Shirley Walker.

Non è nostra intenzione entrare qui nella *querelle*, del resto totalmente irrilevante sul piano sostanziale, quanto piuttosto tentare di mettere in luce almeno uno dei suoi paradigmi impliciti: Rubenstein non fa che interpretare a pieno l'atteggiamento "partiturocentrico" di molta critica musicale: la competenza musicale, *paradigma Rubenstein*, coincide con la sua tecnologia. D'altronde, parte dell'iconografia contemporanea, dell'auto *mise-en-scène* del compositore hollywoodiano insiste palesemente su questo aspetto, in una sorta di recupero simbolico dei *sacerrima* del processo compositivo, oggi soprattutto, così pesantemente mediato dalle tecnologie digitali da ritornare di rado al manoscritto e al pianoforte come luoghi della creazione per eccellenza.



Figura 1 Compositori cinematografici di oggi e di ieri (con qualche intruso). Prima immagine: Hans Zimmer. Nelle pagine seguenti, da sinistra a destra e dall'alto in basso: John Williams, Michael Kamen, Thomas Newman, Christopher Young; nella pagina successiva: Miklós Rózsa, Howard Shore, Mozart (Dalla Rosa), Haydn (Zitterer), Arnold Schoenberg, Dimitri Tiomkin, il Beethoven di Stielner, Elliot Goldenthal, Bach (Hausmann).



Ed ecco Hans Zimmer accanto al pianoforte, in atteggiamento riflessivo, aperto; il braccio disteso su un foglio pentagrammato, in mano una matita (Figura 1, prima immagine). Thomas Newman, le braccia poggiate sulla ribalta del pianoforte; la trasparenza dello sguardo e l'espressione del viso sono, emblematicamente, dichiarazioni di poetica, il rifiuto di esibire una competenza tecnica specifica: in primo piano l'uomo compositore – *the man* – in accordo, a nostro parere, con lo stile e con la particolarità del suo processo creativo⁴³. Più ironico Christopher Young, seduto di spalle al pianoforte, sul leggio una partitura orchestrale. Elliot Goldenthal, sguardo severo, tiene in mano la partitura manoscritta, sullo sfondo i monitor audio dello studio e la *consolle* del *mixer*.

Questo discorso non ha nessuna pretesa di far luce sull' iconografia contemporanea del compositore cinematografico⁴⁴ nella costruzione comunicativa del suo ruolo e della sua immagine, argomento che meriterebbe di per sé un' autonoma trattazione. Tuttavia questi esempi ci consentono di rilevare almeno una delle costanti della rappresentazione ritrattistica – probabilmente quella che ha maggiore influenza sulla critica e sull' ambito ristretto degli addetti ai lavori. Hans Zimmer – responsabile anche grazie alla rivoluzione estetico-produttiva di Media Ventures⁴⁵ del quasi totale affrancamento delle colonne sonore⁴⁶ del *mainstream* dal suono analogico e orchestrale – ha evidentemente bisogno di un' immagine che rimetta al centro la classicità, una classicità del processo compositivo da anni non più frequentata. Il severo Elliot Goldenthal, allievo di Corigliano, forse vuole enfatizzare il suo *pedigree* colto e la sua competenza di orchestratore restituendo un' immagine del compositore a tutto tondo, il cui tratto preminente è una competenza tecnico-orchestrale oggi rara. Howard Shore, pone al centro, accanto al portatile (si intenda: accanto al digitale che tanto ha caratterizzato lo Shore di Cronenberg) lo *sketch*, la carta: progetto, architettura, pensiero. Le molte intenzioni sottese alla costruzione dell' immagine generano un intreccio complesso di ambizioni, specificità personali ed esigenze comunicative più squisitamente commerciali. Tanto per complicare un quadro solo apparentemente semplice ricordiamo *en passant* almeno i poli dell' iconografia del compositore cinematografico in “forma di concerto”, il compositore direttore di se stesso: Morricone, il grande Maestro; il Goldsmith “da *recital*” degli ultimi anni della sua vita, un ruolo che sposta il piano della rappresentazione sulla promessa d'emozione, indissolubilmente legata alla comunicazione *pop* del mestiere del compositore. È una trasformazione che vediamo iniziare a configurarsi e compiersi sotto i nostri occhi, ad esempio, nel caso di Alan Silvestri dopo il concerto di Madrid⁴⁷. Ancora, lo Shore “demiurgo” della *Lord of the Rings Symphony*⁴⁸: non la musica sullo sfondo della bellezza e della classicità del cinema, come nel caso del *Morricone in forma di concerto*, ma un vero e proprio spettacolo multimediale la cui magnificenza è un' esperienza che trascende limiti e fisionomie della forma concerto. Il Goldsmith da *recital*, nella produzione discografica dei suoi ultimi anni (Figura 2) è sì direttore, ma mai *Maestro*, piuttosto icona di un' eleganza *pop*, una semplicità *made in Beverly Hills*, tanto diverso dal Goldsmith direttore in sala di incisione degli anni Settanta, quanto distante dalla rappresentazione non *pop* del compositore-tecnico/artigiano che pure continua a essere affermata negli anni Novanta. Qui (immagini in Figura 3) sono davvero racchiusi il respiro, la grana di luce di un' epoca: l' impronta della drammaturgia musicale new hollywoodiana ispira questi scatti, nell' idea di una distanza, di una modalità di partecipazione della musica al racconto filmico – il lavoro della musica nel lavoro del film – caratteri che per metonimia si incarnano nella *facies* del compositore, fino ad assumere valenza iconografica. L' evento è il film, l' intero *team* di *filmmaker* al lavoro per realizzarlo e, tra questi, il compositore e

direttore in abiti civili, *the man behind the scenes*: il professionista e l' orchestra come parti dell' impresa, di un ritrovato splendore *new-hollywoodiano*⁴⁹.



Figura 2 Jerry Goldsmith, anni Novanta



Figura 3 Jerry Goldsmith, anni Settanta⁵⁰

Senza la pretesa di esaurire la questione – problema che ha profonde intersezioni non solo con l' iconografia dello *Star System* hollywoodiano, ma anche con l' iconografia dell' artista pop –, sottolineiamo come, nella prima delle modalità rappresentative abbozzate, il compositore venga ritratto assieme al totem dell' opera, *das Werk*⁵¹, sull' onda di un immaginario la cui matrice prossima è riconoscibile nel Romanticismo; ma è anche un atteggiamento nei confronti della musica e dei suoi sacerdoti che scavalca facili periodizzazioni e localizzazioni, e che ritrae il compositore accanto agli *instrumenta*, i feticci, i *sacra* della sua segreta – poiché iniziatica, *reservata*, sconosciuta ai non esperti – specificità di “musicista” (la severità dello sguardo di Goldenthal, nell' immagine proposta, può essere interpretata in questo senso).

Quando Rubenstein scrive sulle colonne del *Keyboard Magazine* innescando la polemica con Danny Elfman è probabilmente questo *totem* che ha in mente. Elfman, compositore della nuova generazione, sovverte con il *pastiche* musicale del *Batman* di Burton ogni aurea regola di contrasto, di generazione tematica e sviluppo del sinfonismo Hollywoodiano “per bene”. Rubenstein non manca di rilevarlo, attribuendo le luci dello *score* al merito di Bartek e rifiutando ciò che invece deve evidentemente giudicare come un intollerabile oltraggio: il fatto che l’intera partitura sia concepita e realizzata da un compositore che – testimoniano fonti dirette⁵² – a malapena sa scrivere in chiave di violino. «Una intollerabile posizione di elitismo musicale», ribatterà Elfman nella lettera aperta che innesca ufficialmente la *querelle*⁵³.

E a dire il vero quello *score*, assieme a molti altri frutti del sodalizio Burton/Elfman, diviene nel tempo *role model*⁵⁴ di grandissimo rilievo per il cinema contemporaneo: le intuizioni drammaturgiche, l’ironia, la distanza e la svolta della *total fiction* che film e colonna sonora propongono continuano a influenzare il sinfonismo spettacolare degli anni successivi, ivi comprese le partiture del bachiano Goldenthal, cui vengono affidati i *sequel* surreali di *Batman Forever* (1995) e *Batman & Robin* (1997)⁵⁵, costretto a seguirne le orme come del resto faranno partiture che pur ne prendono le distanze e che si propongono come rifondazioni dell’immaginario musicale della serie (*Batman Begins*, 2005 e *The Dark Knight*, 2008 diretti da Christopher Nolan, con Hans Zimmer e James Newton Howard alle musiche)⁵⁶.

Quando in anni recenti la casa editrice Scarecrow decide di dedicare una serie di monografie – nella serie *Film Score Guides* – a colonne sonore del cinema di tutti i tempi, quella sul *Batman* di Danny Elfman è tra le prime a essere data alle stampe⁵⁷. L’autrice, la ricercatrice inglese Janet Halfyard, ci guida nella complessità dello *score* elfmaniano con acume analitico e notevole coraggio ermeneutico. Nell’apertura della monografia Halfyard affronta la polemica Rubenstein-Elfman, difendendo il compositore losangelino senza faziose prese di posizione, lasciando parlare le fonti – fra cui lo stesso orchestratore Bartek, piuttosto esplicito nel rifiutare l’offensiva qualifica di *ghostwriter* – e soprattutto la lucida difesa di Elfman, alla quale si potrebbero aggiungere le dichiarazioni di Shirley Walker, stabile collaboratrice di Elfman, recentemente scomparsa (direttrice dell’incisione del *Batman*, poi co-orchestratrice in altri suoi progetti)⁵⁸. Qui interessa tuttavia un’altra considerazione. La Halfyard ha potuto consultare le partiture presso la Warner Music Library, un raro caso di accesso alle fonti primarie nel panorama degli studi sulla musica del cinema contemporaneo. Dopo aver preso in esame senza pregiudizi la questione Rubenstein, l’intera analisi della Halfyard è condotta interamente sulle partiture e sul *soundtrack album* di *Batman*, senza esaminare le rilevanti ristrutturazioni operate sullo *score* in seguito alla sessione di incisione – le scelte di ingegneria del suono compiute sul *mix* del film, come spesso accade molto diverso dal *mix* del *soundtrack album*⁵⁹ –, che costituiscono in genere uno dei livelli di complessità del fatto musicale cinematografico e, soprattutto nel caso di Elfman, un peculiare luogo di elaborazione del *concept* da parte del compositore.

L’analisi, che resta naturalmente valida sotto il profilo strettamente musicale, è dunque svolta sul fantasma reificato della colonna sonora del film, un oggetto virtuale che consente di riportare il fenomeno da interpretare a dimensioni certe e a una natura esplorabile con gli strumenti musicologici e di teoria della critica in nostro possesso. Definire la fisionomia del *fatto* musicale cinematografico è certo compito arduo e teore-

ticamente pericoloso, ma se si accetta questa semplificazione – è *musica*, dunque sono *le note* – il sospetto è che la contestata posizione di Rubenstein non sia poi così distante.

Sono dunque emerse due tendenze – complementari più che opposte – e che possiamo così schematizzare: da un lato una sorta di feticismo aurale (la prospettiva di una certa critica specializzata), l’iperacusia che porta alla reificazione della *soundtrack*, a un sovvertimento dei reali rapporti drammaturgici all’interno del film, in ossequio all’immagine mediatizzata del compositore; dall’altro la prospettiva musicologica – o per lo meno di certa musicologia – che proprio nell’affermare la propria autonomia rispetto alla superficialità della critica pecca, per così dire, di un eccesso filologico (ma si tratta in realtà di un vero e proprio errore filologico) reificando la partitura come unico documento su cui si possa concretamente fondare l’esercizio critico, in quanto capace di restituire autentica concretezza al fatto musicale; anche quando il confronto con le fonti orali (anch’esse naturalmente da indagare in chiave filologica) porterebbe non già alla possibilità, altrettanto irragionevole, di negare la pertinenza e l’importanza del documento scritto, quanto piuttosto di comprendere il rapporto tra oralità e scrittura nei termini proposti da una prassi che proprio su questo nodo offre spunti di riflessione sorprendenti.

Dove si colloca la competenza del compositore? Qual è la rete che regge e trasforma una prassi neo-orale in un evento sinfonico? Quale il rapporto tra oralità e scrittura, (sempre in qualche misura connaturato a ogni pratica di scrittura, anche colta) nei termini di *questa* prassi? A quale livello dovremmo porre l’analisi dei fatti musicali, a quale la loro osservazione e con quali strumenti analitici? Che idea e che conoscenza abbiamo del sistema culturale che li ha prodotti?

Il problema di un’eccessiva *reductio* di un fatto estetico dalla genesi complessa è connesso con un altro aspetto che ci preme rilevare. A parte rare eccezioni – quelli di Michel Chion e Claudia Gorbman⁶⁰ possono essere annoverati tra i testi cardine della riflessione moderna sulle colonne sonore – gli approcci teorici, soprattutto di matrice anglosassone, sono dominati da un’ansia teoretica che appare oggi quantomeno paradossale. Se da una parte è legittima la necessità di riportare alla matrice epistemologica i fenomeni oggetto di analisi, se è indispensabile costruire maglie teoretiche atte a comprendere aspetti della realtà e fondarne la descrizione su basi scientifiche, è anche vero che lo stato delle conoscenze attuali in materia sconta un tale ritardo, un tale deficit di conoscenza della prassi compositiva, da rendere alquanto vano ogni tentativo di *teoria preventiva*. Come disegnare le mappe di un’isola appena naufragati sulle sue rive? Ogni tentativo di sistematizzazione teorica *a priori* è, per principio di realtà – nemmeno tanto per una limitatezza della teoria – destinato a una parzialità che è condizione endemica, non frutto di scelta (nella migliore delle ipotesi un modello così formulato avrà una scarsa pertinenza, per la ridotta conoscenza del campo di cui pretenderebbe di fungere da sintesi e modello). Troppo spesso è invertito l’ordine cognitivo dell’esperienza: si selezionano casi specifici nel tentativo di giustificare, a posteriori, un approccio teorico massimalista – in altri termini, un *truismo* – utilizzando il campo come un terreno di verifica e validazione della teoria, e non già come luogo che pone, *nei termini e nella prassi* specifici di un’arte o un artigianato di una cultura musicale, le basi per un’esplorazione problematica di tensioni che è il campo stesso a porre in essere.

La prospettiva etnomusicologica può essere preziosa per proporre innanzitutto uno studio di prassi e con esso, una prima e parziale esplorazione delle fonti orali e delle fonti

manualistiche atto a decostruire alcuni preconcetti. Come ha già operativamente suggerito Anahid Kassabian⁶¹, questa prospettiva sarà utile a costruire, nel lessico e nella terminologia – nei termini di un'emica – un'adeguata premessa alla descrizione del sistema culturale e alle molteplici direttrici della ricerca sul campo. Colta in un'ottica etnografica la connessione tra una *langue* e la struttura sociale da cui origina, occorrerà tornare alla «retorica del rituale»⁶², alle concrezioni archetipiche dell'immaginario musicale hollywoodiano, e da qui, alle audience, ai contesti ricettivi, ognuno dei quali reagisce in modo idiosincratico alle velleità globaliste della cultura musicale hollywoodiana.

La pluricodicalità della musica cinematografica, il *pastiche* sinergico del *mainstream* contemporaneo, che fa dell'*assimilazione* idiomatica il suo punto di forza, ha spesso indotto la critica musicologica a operare una selezione arbitraria, privilegiando alcuni elementi e marginalizzandone altri. A discapito della *popular music*⁶³, spesso il solo e più «nobile» *underscore* sinfonico è al centro degli interessi critici: un atteggiamento che riduce arbitrariamente a epifenomeni elementi che pure concorrono in misura rilevante a comporre la sonosfera del film e assumono in circostanze particolari un peso drammaturgico di assoluto rilievo. In un interessante articolo, dal titolo emblematico «Aesthetic in the Age of Gump: The Pop Song Score»⁶⁴, Gorbman sollevava il problema prendendo di mira il corposo studio di Royal Brown⁶⁵. Operazione non meno sbilanciata, nel tentativo di recuperare la giusta centralità per negletti o censurati fenomeni sonori, e sociabilità, è dedicare loro un'attenzione esclusiva. Rispetto all'eccesso di *focus* o di specializzazione analitica – solo in apparenza indizio di superiore acribia – talvolta uno sguardo di superficie, «una fotografia sfocata»⁶⁶ sapranno cogliere il fenomeno nella sua complessità meglio di molte velleitarie delimitazioni di campo. È nell'interazione tra linguaggi e sonosfere, nelle giustapposizioni tra le differenti drammaturgie musicali, nei continui travasi dalle une alle altre e nelle specificità che ogni linguaggio necessariamente porta con sé che si determina primariamente il *sensu in musica*. La competenza nell'uso comunicativo di diversi linguaggi è d'altronde la principale abilità del compositore cinematografico. Da questo nodo partiremo, pragmaticamente, facendo di proposito un passo indietro rispetto a un concetto molto impegnativo – *sensu musicale* – che da solo ci condurrebbe subito in una profonda *impasse* se affrontato sul piano puramente teoretico. Lasceremo parlare le fonti: lo spinoso problema del *sensu in musica* rifiorirà qui nei termini di un'emica, dal punto di vista dei protagonisti, nella concretezza della prassi e del processo compositivo, alimentando le possibilità di un'ermeneutica musicale anziché allontanarle. Sotto una nuova luce questo tema potrà affrancarsi dalla rigidità, quando non dal solipsismo di un orientamento rigorosamente teorico.

Felici esempi di contaminazione tra le fonti di una prassi e le esigenze della teoria musicale filmica non mancano, anche al di fuori di una prospettiva autenticamente etnomusicologica. Si è detto, ad esempio, che nell'introduzione al suo studio sulla Hollywood musicale contemporanea⁶⁷ Anahid Kassabian preferisce ricorrere alle categorie pragmatiche di un trattatista contemporaneo, il compositore Earle Hagen, rifiutando di impiegare categorie d'ordine semiologico – *diegetico*, *extradiegetico* e *meta-diegetico* – imposte storicamente dalla teoria, ma di scarsa pertinenza per un'analisi della prassi⁶⁸. A queste Kassabian sostituisce la più raffinata e pertinente categorizzazione «industriale» di Hagen, meglio in grado di rendere conto della drammaturgia musicale e del processo compositivo che l'ha generata.

Questo studio non si pone l'obiettivo di saldare sapere teorico-critico e autoriflessione dei musicisti. Con un passaggio più modesto, ma irrinunciabile, prenderemo in esame termini e problemi di una prassi che possano fungere da premesse per una prima ricognizione in tal senso.

Siamo nello stesso tempo sicuri che un approccio etnografico potrà contribuire a decostruire l'immagine del compositore, consentendo una adeguata indipendenza critica rispetto ai miti avallati dalla stessa industria musicale, un gioco di specchi di cui, consapevolmente o meno, molta critica musicale è rimasta troppo a lungo ostaggio.

A quale riflesso dovremmo dar credito? La netta ridefinizione delle competenze del compositore non ne sminuisce infatti il ruolo creativo in seno all'industria. Cercheremo di identificare l'insieme di specificità e limiti che definiscono la competenza professionale del compositore, non solo in seno al *network* sociale, ma in rapporto alle molteplici figure che prendono parte al processo compositivo, spesso con ruoli creativi primari. Da qui, ricostruire l'ideologia di una «working constitution», le tensioni che attraversano le biografie degli artisti, le loro molteplici strategie di adattamento al sistema, consentirà di rintracciare l'origine della forte conservatività musicale del *mainstream* – il sistema formulaico che ne presiede la *langue* – in rapporto alla struttura sociale che governa il sistema e alle relazioni di potere che coinvolgono il musicista.

L'ingenuo retaggio romantico del compositore che, fresco di studi e armato di un solido bagaglio musicale si avvia a una felice *liaison* con la fabbrica dei sogni – volontà e talento soli artefici della propria fortuna – verrà opportunamente ridimensionato. Si potrà così riflettere più lucidamente sulla natura di un sinfonismo musicale il cui statuto è tanto affascinante quanto inafferrabile. La forte convenzionalità del canone spettacolare del *mainstream* si propone infatti come bacino di una sorprendente (e illusoria) *persistenza del romantico* – quasi due secoli di forte continuità idiomatica sarebbero in sé un fatto sorprendente per ogni cultura musicale⁶⁹. Una critica poco incline a una comprensione del sistema culturale che ne perpetra la tradizione tenderà a leggere questa singolare continuità come l'epifenomeno di una civiltà musicale ormai defunta.

Ma una lettura all'insegna della discontinuità è molto più affascinante (oltre che storicamente fondata).

L'illusione aurale proposta da questo sinfonismo è il cuore stesso dell'utopia⁷⁰ (molto più arduo attrezzarsi criticamente per una sua decostruzione). Confinata da quasi un secolo in sala di incisione, opera senza pubblico, imprigionata nelle maglie di una *rimediazione* che le è imposta dalla macchina del cinema, è la stessa *voce d'orchestra*⁷¹ ad alimentare continuamente il proprio mito. L'impronta aurale di questo sinfonismo e l'immagine del compositore sono strette l'una all'altra, forgiate dal medesimo retaggio. *Nomina nuda tenemus*. Così, nella concretezza della prassi, nei mezzi, nella tecnica e nelle tecnologie, nella mentalità dei suoi artefici, nelle sociabilità che ne reggono il sistema, nella lenta ma inesorabile deriva del linguaggio, ciò che amiamo pensare in sostanziale continuità con una civiltà musicale che pure ne ha fondato l'immaginario finisce per diventare un sistema autonomo. Alla cui migliore conoscenza speriamo di portare il nostro contributo.

Note

- ¹ POWDERMAKER, 1939.
- ² CHERNEFF e HOCHWALD, 2006, p. 121.
- ³ L'espressione, entrata nell'uso comune, si deve al titolo del suo testo del 1950, *Hollywood. The Dream Factory* (POWDERMAKER, 1950).
- ⁴ CHERNEFF, 1991, p. 431. Trarremo dal saggio di Jill Cherneff, ospitato in un numero monografico del «Journal of Anthropological Research» interamente dedicato al lascito di Hortense Powdermaker, la maggior parte delle informazioni biografiche presentate nel seguito.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ POWDERMAKER, 1950, p. 14. (Nel virgolettato interno Powdermaker cita un rapporto dell'Harvard Committee dal titolo *General Education in a Free Society*).
- ⁷ POWDERMAKER, 1966.
- ⁸ Si veda ad esempio GINSBURG, ABU-LUGHOD e LARKIN, 2002.
- ⁹ Ruth Benedict lavorò tuttavia sui resoconti analitici redatti dagli esperti militari su venti film giapponesi (OFFICE OF STRATEGIC SERVICES, RESEARCH AND ANALYSIS BRANCH, *Japanese Films: A Phase of Psychological Warfare, an Analysis of the Themes, Psychological Content, Technical Quality, and Propaganda Value of Twenty Recent Japanese Films*. Report No. 1307, Washington D.C., 1944) e ne discusse il contenuto, la trama, i ruoli dei personaggi e le convenzioni sociali che vi erano narrate, con i suoi interlocutori giapponesi; non è ben chiaro se assistendo con loro alle proiezioni o confrontando *ex post* i rispettivi punti di vista sui contenuti dei film (comunque non sugli aspetti visivi in quanto tali: cfr. MARI YOSHIHARA, *Re-gendering the Enemy: Orientalist Discourse and National Character Studies during World War II*, in YOSHIHARA, 1999, pp. 167-188, p. 172). Questo lavoro costituì uno dei principali strumenti di collaborazione della Benedict con le Forze Armate USA impegnate nello sforzo bellico, in particolare con l'OWI (Office of War Information), dal 1943 al 1945, da cui scaturì poi il celebre saggio *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* (BENEDICT, 1946) nel quale si fa spesso riferimento ai film come fonti di informazione e mezzi di indagine sulla cultura giapponese.
- ¹⁰ Naturalizzato Paul Fejos, autore di *Lonesome, The Last Moment*, entrambi del 1928, e *Broadway*, del 1929. Allo stesso Hortense Powdermaker dedicherà *The Dream Factory*.
- ¹¹ CHERNEFF, 1991, p. 431.
- ¹² POWDERMAKER, 1950, p. 3.
- ¹³ CHERNEFF, 1991, p. 429.
- ¹⁴ BOLTER e GRUSIN, 2002. Un tentativo di utilizzare sistematicamente i concetti e gli strumenti ermeneutici di Bolter e Grusin in ambito etnomusicologico, rileggendoli in chiave antropologica, è stato compiuto in FEBO GUIZZI e ILARIO MEANDRI, *Il paesaggio sonoro del carnevale di Irea e le sue musiche. Mediazione, immediatezza, rimediazione*, in Giorgio Adamo e Francesco Giannattasio (a cura di) *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948)*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in corso di stampa.
- ¹⁵ Uno dei primi approcci in Italia a questo tema, in chiave di sociologia della cultura, è il lavoro di Alberto Abruzzese, *La grande scimmia – Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione* (ABRUZZESE, 1979). Per quanto riguarda l'impegno dell'antropologia culturale in questo senso, sempre nel nostro paese, è esemplare il caso di una delle più longeve e rappresentative riviste scientifiche nell'ambito degli studi demo-etno-antropologici, «La Ricerca Folklorica», che è intervenuta due volte su cinema e antropologia, con la sua classica impostazione tematico-monografica, a distanza di poco meno di trent'anni: i contenuti dei due numeri (il n. 3, *Antropologia visiva. Il cinema*, dell'aprile 1981, e il n. 57, *Visioni in movimento: Pratiche dello sguardo antropologico*, dell'aprile 2008) non si sono discostati dal blocco problematico dell'"antropologia visiva" in senso strettamente connesso al film etnografico di tipo "documentaristico": quindi il cinema nelle pratiche della demo-etno-antropologia e non l'applicazione di queste discipline al cinema stesso. Solo nel fascicolo dell'aprile 1987 dedicato a "Cultura popolare e cultura di massa" comparvero

due proposte di lettura di film hollywoodiani in chiave di indagine su aspetti della cultura contemporanea riconducibili a prospettive del folklore "classico" o a temi centrali della cultura urbana, si tratta di Gianfranca Ranisio, *Il lupo mannaro: una tematica folklorica rivisitata dall'industria cinematografica* (RANISIO, 1983) e Augusto Ferraiuolo, «*The Blues Brothers*»: cultura di massa e trasgressione (FERRAIUOLO, 1983).

¹⁶ CHERNEFF, 1991, p. 433.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Sebbene Powdermaker giudichi «eccellente» il livello informativo delle sue interviste: «The level of frustration was high, and frustrated people love to talk. There were also a small but appreciable number who were helpful because they saw Hollywood in comparison with other societies. [...] Some people were good for exactly the opposite reason. They knew only Hollywood and, unaware of other standards, made excellent respondents because of their naïveté» (POWDERMAKER, 1950, p. 6.)

¹⁹ CHERNEFF, 1991, p. 432.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ LINTON, 1951, citato in CHERNEFF, 1991, p. 433.

²² Da quei tempi in avanti, s'è detto, non si è prodotto molto di più nello sforzo di inglobare Hollywood come sistema nel panorama "obbligatorio" dell'antropologia della contemporaneità. Se qualcosa sul cinema compare qua e là in testi accademici del mondo anglosassone degli ultimi anni (egemone in generale in questi studi, quantomeno per quantità e per capacità di traino), lo si può ricondurre a due tipi fondamentali di attenzione, entrambi tuttavia disinteressati a mettere al centro stesso dell'analisi i meccanismi propri della macchina culturale e dei suoi linguaggi.

Da un lato c'è un'estensione del modello para-enciclopedico dell'etnografia "fuori casa" all'intero mondo, che ingloba anche la produzione cinematografica locale come mezzo di osservazione specifico dell'articolazione locale delle culture di massa o "pop". Un esempio di questo tipo di letteratura scientifica è costituito dalla collana di testi che va sotto il titolo di *Popular Culture in the Contemporary World* Pubblicati da ABC-Clio di Santa Barbara, California. Sono per ora disponibili i volumi sull'America Latina, il Mondo Arabo, la Germania e la Russia; il piano completo prevede, per ora, anche i Caraibi, la Cina, l'India, il Giappone, il Regno Unito, l'Africa occidentale. Dall'elenco traspare tra l'altro un'idea delle *world cultures* in cui tutto o quasi è "periferia", compresa in questo caso la Gran Bretagna, in rapporto con il "centro" costituito dagli U.S.A. I volumi contengono un capitolo sul cinema nelle rispettive aree, molto utile come quadro descrittivo generale, di tipo divulgativo e perciò lontano dal soddisfare aspettative analitiche sul piano antropologico. Dall'altro ci si serve del cinema per considerare soprattutto i processi di costruzione e diffusione dei temi identitari sparsi nelle varie periferie del globo e delle spinte nazionalistiche di diversa localizzazione. Si veda ad esempio WEEDON, 2004 (specialmente il Cap. 7, *Visualizing Difference: South Asians on Screen*, pp. 116-132).

Ciò può avvenire anche attraverso la considerazione di un singolo caso esemplare, di uno specifico film utilizzato quale strumento interpretante di processi costruttivi di ideologie neo-identitarie. Su questo si veda, di Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life* (EDENSOR, 2002). Il capitolo 5, *Representing the Nation: Scottishness and Braveheart* (pp. 139-170) è dedicato al caso scozzese e al film di Mel Gibson. Praticamente nulla vi si dice, peraltro, a proposito del formidabile ruolo esercitato nel film dalla musica – il cui successo è arrivato ben oltre la circolazione diretta del film stesso – nella costruzione epica dell'eroe e del suo mondo, fatta eccezione per il richiamo alle critiche sull'inattendibilità di molti aspetti storico-filologici rivolte a Gibson da più parti: «A concern with realism is manifest in further critical responses that pointed out the film's lack of historical accuracy and authenticity. Here is evident a conflict between contending forms of narration and representation; namely, between History and Myth. For instance, Miller points out the innumerable 'howlers' of the film, reserving particular opprobrium for the Highland presentation of Wallace – who was apparently a lowlander, Wallace's (Gibson's) Glaswegian accent, the unrealistic portrayal of Edinburgh as a collection of cottages rather than a fortress town, *the sound-tracking of uilleann (Irish) pipes as the Highland bagpipes are played on screen*, and above all the suggestion that Wallace was the progenitor of the English throne through his liaison with the future queen of England» (pp. 155-156; il corsivo è nostro). Torneremo sul tema al Cap. 6.

Il tema del nazionalismo sembra essere particolarmente capace di evocare considerazioni critiche sui meccanismi ideologici veicolati attraverso il cinema, in qualche caso, con attenzione specifica rivolta alla musica dei film: un etnomusicologo come Bohlman, ad esempio, ha dedicato alcune pagine a questo aspetto a proposito del musical sovietico *Volga, Volga* (Волга-Волга, il “film preferito da Stalin” [1938, di Grigori Alexandrov; musiche originali di Isaak Dunayevsky]) e della sua prorompente colonna sonora (BOHLMAN, 2004, specialmente il paragrafo “Volga Volga”, pp. 110-114.) È curioso che in un lavoro di un etnomusicologo non si nomini da nessuna parte l’autore delle musiche. In altre parti del volume si incrociano riferimenti a singole produzioni cinematografiche non “documentaristiche”. Argomentazioni basate su “musiche e film” sono più o meno sporadicamente presenti anche in altri lavori di etnomusicologi contemporanei. A proposito di un film Tamil, *Mouna Ragam* (1986, di Mani Rathnam, musica di Ilayaraja) si veda ad esempio, di Mark Slobin, “The Destiny of “Diaspora” in Ethnomusicology, in CLAYTON, HERBERT e MIDDLETON, 2003, pp. 284-296, p. 292 e ss.). Nulla di rilevante, tuttavia, riguarda il cinema hollywoodiano, la produzione *mainstream*, i suoi modi e i suoi effetti.

²³ L’agenzia non prende in cura le sole relazioni economiche e legali tra compositore e produttori, ma anche l’immagine, modalità e regole della comunicazione pubblica del compositore, ogni volta che queste si trasformano in problemi di natura contrattuale ed economica (quale è il caso di una comparata, di una testimonianza o di un commento nei contenuti extra di un DVD od ogni attività legata alla promozione del film). Per farsi un’idea delle dimensioni delle agenzie si consulti la lista dei compositori rappresentati dalla Gorfaine/Schwartz Agency, una delle più grandi agenzie di Hollywood (<http://www.gsamusic.com>, ultimo accesso: 5 gennaio 2012).

²⁴ Per fare eco al concetto di *écritures ordinaires* (FABRE, 1993).

²⁵ Dan Hassler-Forest, “Tim Burton: Auteur or Marketing Concept?”, http://www.euronet.nl/users/mc-beijer/dan/home_burton.html, ultimo accesso: 5 gennaio 2011.

²⁶ Pensiamo in particolare ad alcuni strumenti specializzati, consultabili in forma cartacea o in rete, come «Hollywood Reporter Blu-book», «Hollywood Creative Directory», «Hollywood Reporter», dedicati all’immensa rete di servizi e professioni che formano l’universo hollywoodiano (tra queste il network delle imprese e dei servizi musicali).

²⁷ Si veda sull’argomento il Cap. 2 (Cfr. *infra*, pp. 79 e ss.).

²⁸ D’ora innanzi nel testo il termine *filmmaker* identificherà sinteticamente la coppia di regista e produttore, anche quando per ognuno dei ruoli essi siano più d’uno.

²⁹ FAULKNER, 1983, p. 166.

³⁰ Si vedano ad esempio SCHATZ, 1981 e 2004.

³¹ Si vedano, tra gli altri: SPITULNIK, 1993 e MORLEY, 2000 e 2002.

³² Struttura per cui è già stata tentata un’analisi etnografica in FAULKNER, 1983, testo cui faremo spesso obbligatoriamente ritorno.

³³ Mi riferisco a riviste cartacee e online, sul modello di *Film Score Monthly* (<http://www.filmscore-monthly.com>); *Scorerreviews* (<http://www.scorereviews.com/default.aspx>); *Filmtracks* (<http://www.filmtracks.com>). Ultimo accesso per i siti elencati: 30 agosto 2011.

³⁴ «Soundtracknet» (www.soundtrack.net); il «Film Music Search» è accessibile sia da «Soundtracknet», sia al seguente indirizzo: <http://www.filmmuziek.be/search.cgi>. Ultimo accesso per i siti elencati: 5 gennaio 2012.

³⁵ D’altronde ogni tanto nelle stesse interviste dei compositori emerge la grande distanza che separa i mondi produttivi, i reali problemi *di mestiere* del compositore, dalla critica specializzata: «[...] those who usually contribute to the film-music magazines, the fans and record collectors, don’t have any understanding of what really goes on [...]», Young in SCHELLE, 1999, p. 424.

³⁶ Faremo largo impiego nel seguito del termine *score*: lett., in musica, *partitura*, ma nello specialismo delle produzioni filmiche *la musica del film* considerata globalmente (in opposizione al termine *cue*, che identifica invece un singolo brano dello *score* o un suo frammento). Eviteremo perciò di ricorrere, salvo in casi circostanziati, al termine *partitura* e ciò per evitare una pericolosa distorsione: come si evincerà, la maggior parte di queste musiche sono prodotte elettronicamente, talvolta non toccano mai la carta. Quand’anche, caso assai frequente, esista una partitura orchestrale la stessa è una parte del tutto: stabilisce cioè con le altre componenti del progetto musicale equilibri che non consentono facili semplificazio-

ni. *Score*, termine in uso nella prassi, è l’unità che identifica il progetto musicale nella sua interezza, da cui il verbo *scoring*: il processo di produzione creativo e tecnico della colonna sonora.

³⁷ *Temp tracks*, tracce di musica non originale di cui il film viene dotato prima che il compositore abbia completato la colonna musicale originale, al fine di agevolare alcune fasi della lavorazione. Sul punto torneremo al Cap. 3 e, più esaurientemente, al Cap. 4.

³⁸ Rubo questa definizione a Serena Facci.

³⁹ C’è in effetti un terreno in cui l’aneddotica cui si faceva cenno nelle pagine precedenti è rielaborata a un uso che può diventare per noi estremamente interessante: si tratta della vasta serie di fonti manualistiche e didattiche contemporanee di natura para-accademica (dai manuali veri e propri ai libri-intervista realizzati dai compositori stessi), realizzate da professionisti del settore a uso e consumo di allievi e aspiranti compositori delle nuove leve. A queste fonti e alle interviste raccolte su media di vario genere faremo ampio ricorso nel corso del testo.

⁴⁰ L’espressione è di Everett Hughes, citato in FAULKNER, 1983, p. 9.

⁴¹ La lettera di Rubenstein venne pubblicata nel numero del gennaio 1990 del «Keyboard Magazine». Elfman stesso rispose con una lettera aperta pubblicata sul numero del marzo 1990 della stessa rivista. Copia della intelligente autodifesa di Elfman può essere consultata online al seguente indirizzo: <http://www.bluntinstrument.org.uk/elfman/archive/KeyboardMag90.htm>, ultimo accesso: 5 gennaio 2011.

⁴² *Hummer*, dal verbo *to hum*, in uno dei suoi significati: canticchiare a bocca chiusa (Hazon). Charlie Chaplin, che notoriamente canticchiava le melodie per i propri film a un ‘assistente’ compositore che provvedeva ad arrangiarle, descriveva se stesso come un *hummer*; da qui la fortuna e parziale ri-funzionalizzazione del termine in seno all’industria cinematografica. David Raksin descrive in un’intervista la sua prima esperienza di lavoro con Chaplin, ne riportiamo un passo: «[...] my boss was Charlie Chaplin, who was working on the music for *Modern Times*. He didn’t know how to notate music, how to write it down, and he didn’t know how to develop ideas – but he did have ideas – and my job was to work with him. Well, I didn’t seem to have the same idea of what my position was as he did in the beginning, so he fired me after about a week and a half. Al [Alfred] Newman got a look at the sketches I was making of Charlie’s tunes, and he said to Charlie, ‘Are you crazy!? I can’t let this guy go. You should see what he’s doing with the little melodies and things like that.’ They asked me if I would come back. I said I only would if I could have an understanding with Charlie. So I had meeting with Charlie, just the two of us. And I explained to him that I did not see myself as a stooge or anything like that. He listened to me very carefully and said, ‘Fine, let’s go.’ So that began about four and a half months of very intensive work on the score. That’s how I got my start. A better start than that?» (DESJARDINS, 2006, p. 212).

⁴³ Torneremo sull’argomento al Cap. 2 (Cfr. *infra* pp. 61-63).

⁴⁴ Un discorso sull’iconografia è complesso e non riducibile a termini qui puramente esemplificativi delle tante possibilità di un’auto-rappresentazione. Le rappresentazioni iconografiche, seppure costanti, sono talvolta contraddittorie o meglio sapientemente modulate sui differenti *target* cui si rivolgono: di Goldenthal, allievo di John Corigliano, è messa talora in luce la raffinata competenza d’orchestratore e di “compositore a tutto tondo”, talvolta l’immagine del ribelle – un’iconografia *pop*, influenzata dallo *star system*, si sostituisce spesso e volentieri alle immagini serieose qui presentate. Talvolta le immagini, nel tentativo di rendere conto di una particolare abilità e competenza del compositore, possono insistere sull’aspetto tecnologico (Hans Zimmer, Mark Snow), sulle doti direttoriali e di leader, professionista delle *recording session* (Horner, Poledouris, Goldsmith negli anni Settanta, ma anche John Williams).

⁴⁵ Media Ventures (oggi Remote Control Productions) è la casa di produzione musicale fondata da Hans Zimmer e Jay Rifkin. Torneremo sull’argomento al Cap. 2 (Cfr. *infra* pp. 73 e ss.).

⁴⁶ Già Sergio Miceli invitava a non confondere *colonna musica* e *colonna sonora* (ad esempio in MICELI, 2001, p. 88, nota 33), che non sono sinonimi. Al di là di questo va osservato che *colonna sonora* definisce un oggetto: con la sola eccezione del DTS (il cui supporto è in parte la pellicola e in parte il CD) essa, costruita da standard analogici e digitali, mono, stereo o multicanale che la codificano, *sta fisicamente* stampata sulla pellicola. Invece *colonna musica*, così come *colonna rumori*, definiscono solo in via metaforica un oggetto: la musica è incisa, elaborata, e infine portata al mix finale attraverso un numero ampio e non standard di formati, tracce e su supporti digitali eterogenei (il termine colonna

musica non inquadra dunque con precisione questa realtà multiforme). Nel corso di questo scritto ricorremo al termine colonna musicale solo in situazioni circostanziate, quando intendiamo invitare il lettore a isolare la sola componente musicale della colonna sonora, nel caso questa sia nettamente distinguibile e non sia stata, come spesso accade, ristrutturata al mix con l'inserzione di effetti, suoni, o processamenti che, spesso indipendentemente dal controllo e dalla volontà del compositore, rendono fenomenologicamente indistinguibile il *cue* rispetto agli altri elementi. È il caso di molti *cue* d'azione di Zimmer, basati su un canone spettacolare che si fonda precisamente sulla inscindibilità degli elementi. Parlare in questo caso di colonna musicale sarebbe un controsenso.

⁴⁷ Il *recital* di Silvestri è stato l'evento principe della manifestazione *Soncinemad* (Madrid 29 giugno - 1 luglio 2007); il concerto ha avuto luogo il 30 giugno 2007 al Teatro Monumental di Madrid.

⁴⁸ Qualche informazione sulla trasformazione delle musiche della trilogia in forma di concerto è reperibile al sito: <http://www.howardshore.com/works/lotrsymphony>, ultimo accesso: 5 gennaio 2012.

⁴⁹ La musica che partecipa alla complessa macchina del cinema è ancora di fatto – seppure oggi più *understated*, più *routinaria* e meno in cerca di splendore – una delle costanti iconografiche del compositore e dei mestieri musicali del cinema. Nel caso in cui il compositore sia anche direttore d'orchestra è questo show a farsi oggetto della costruzione d'immagine (la vasta serie di immagini di James Horner direttore alle *recording session* di Abbey Road o Todd-AO è solo uno degli esempi che dovremmo aggiungere a quello del Goldsmith anni Settanta).

⁵⁰ Le immagini sono tratte dal *memorial site* di Goldsmith, «Jerry Goldsmith Online», © The UCLA Archive, Film Score Monthly, Bill Wrobel, David Corkum, Wilson Maffetano, Justin Boggan (<http://www.jerrygoldsmithonline.com>, ultimo accesso: 3 gennaio 2011).

⁵¹ Nel senso di LEYDI, 2008, pp. 173 e ss.

⁵² Cfr. HALFYARD, 2004, 1-19.

⁵³ Il passo completo è: «I have chosen to defend myself this time not only because of the personal viciousness and many inaccuracies of his [di Rubenstein] comments, but more importantly because of the frightening musical elitism that they represent». Elfman farà dunque seguire alla sua firma i seguenti titoli ironici: «Graduate, with honors American College of Hard Knocks / Post-graduate studies, Nose to the Grindstone University» («Keyboard Magazine», Marzo 1990).

⁵⁴ Impieghiamo d'ora in poi i termini *concept* e *role model* nel senso di KARLIN e WRIGHT, 2004 (Cap. 3, pp. – 21 e ss. – e 6 – pp. 63-99).

⁵⁵ Entrambi diretti da Joel Schumacher.

⁵⁶ Per un approfondimento sul tema si veda anche MEANDRI, 2009a.

⁵⁷ Nello stesso anno altre due guide sono dedicate a Ennio Morricone (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966, di Sergio Leone), e a *The English Patient* (*Il paziente inglese*, 1996, di Anthony Minghella) musiche di Gabriel Yared.

⁵⁸ Riportiamo un frammento significativo dell'intervista concessa a Michael Schelle. A proposito di *Batman*, dice la Walker: «I was very disappointed that the score didn't get an Oscar nomination. I thought it was absolutely the most wonderful score of that year. It was ground-breaking because it was a shift in the way super-heroes were portrayed with music. Danny created a whole new sound. Just like John Williams put the orchestra in space Danny put this dark kind of Gothic thing to the comic heroes». Poi aggiunge: «But one of the misfortunes for Danny is that every wag who's out there is taking pot shots at people who are succeeding at the level he succeeds at. They're always trying to create stuff that isn't really true, which sort of tears away at the fabric of his work and is very hard on his team. So, the constant perception that I was writing his music was ultimately detrimental to our relationship» (SCHELLE, 1999, p. 369 [corsivo mio]). Il passaggio sottolineato dal corsivo rimette dunque in gioco la questione, qui vista nella prospettiva interna al *team* del compositore. Una tensione che non è mai tuttavia da intendere nei termini posti da Rubenstein, ma è piuttosto una disparità tra competenza drammaturgica – bisogna notare che Walker dà a Elfman ciò che è di Elfman, vale a dire l'intuizione 'gotica' sul *Batman* e la piena paternità creativa sul progetto musicale – e capacità di realizzare a pieno e in autonomia di mezzi le proprie intuizioni.

⁵⁹ Il *soundtrack album* è sovente soggetto a ristrutturazioni e ripensamenti creativi che, in molti casi, concernono differenti scelte di missaggio. Un esempio tra i molti: nel *soundtrack album* di *The Thin*

Red Line (*La sottile linea rossa*, 1998, di Terrence Malick – album del 1999) Hans Zimmer rivede completamente il mix: per limitarci a un solo elemento, i taiko tanto caratteristici di alcuni *cue* del film spariscono quasi completamente nel mix dell'album.

⁶⁰ GORBMAN, 1987; CHION, 2001.

⁶¹ KASSABIAN, 2001.

⁶² Nel senso di BEGHELLI, 2003.

⁶³ Sul punto si veda anche HALFYARD, 2004, p. 76.

⁶⁴ GORBMAN, 1996.

⁶⁵ BROWN, 1994.

⁶⁶ Da Wittgenstein: «Ma un concetto sfumato è davvero un concetto? Una fotografia sfocata è davvero il ritratto di una persona? È sempre possibile sostituire vantaggiosamente un'immagine sfocata con una nitida? Spesso non è l'immagine sfocata ciò di cui abbiamo bisogno?» (*Ricerche filosofiche*, af. 71).

⁶⁷ KASSABIAN, 2001.

⁶⁸ Per un approfondimento sul tema si vedano NEUMAYER, 2009 e l'esaustiva analisi di Alessandro Cecchi, *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione*, «Worlds of Audiovision», 2010 (http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Cecchi_2010_ita.pdf, ultimo accesso: 3 gennaio 2012).

⁶⁹ Non certo l'unico: si pensi, in occidente, alla tradizione del canto cristiano gregoriano o a quella del mottetto polifonico.

⁷⁰ Si tratta in fondo di un altro aspetto del medesimo «utopian thought» investigato da Caryl Flinn in *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (FLINN, 1992).

⁷¹ La musica stessa può essere interrogata nei termini di una voce (Cfr. ZUMTHOR, 2001) e come voce, anche la musica propone i suoi acusmetri.

Capitolo 2

Formazione, carriera, network

Negli ultimi quindici anni il numero complessivo dei compositori stabilmente impiegati a Hollywood è raddoppiato, mentre il numero di aspiranti compositori è più che triplicato¹.

Saldamente legata a questo trend è la sempre più specializzata offerta formativa delle università e dei conservatori americani: ai più celebri e paludati programmi di formazione della USC o di Berklee, per citare due istituzioni che dagli anni Sessanta e Settanta hanno formato la maggioranza dei compositori cinematografici attualmente attivi, si aggiungono esperienze didattiche più recenti, meno specialisticamente indirizzate al ristretto ambito della musica per il cinema². Questi percorsi si rivolgono in genere all'intero contesto della musica applicata per i media e riguardano il linguaggio musicale pubblicitario, l'arrangiamento e la composizione pop, il *songwriting*. Più in generale viene affrontata l'intera e complessa competenza – tecnologica, oltre che strettamente musicale – di cui dovrà farsi carico il futuro compositore, con una particolare attenzione a un aspetto dirimente: il passaggio continuo da contesti comunicativi, stilistici e produttivi differenti. I programmi didattici per la composizione musicale applicata al cinema e ai media sono alla radice scissi da uno studio della composizione in senso classico: l'aspirante compositore accede ai corsi universitari con una conoscenza musicale tecnica e una pratica strumentale di base e, in genere nel corso di un quadriennio, la sua formazione musicale-cinematografica sarà orientata a una forte interdisciplinarietà. I (pochi) crediti di armonia e contrappunto – in genere sin da subito orientati alle derive tardo-ottocentesche e alle peripezie novecentesche del linguaggio armonico-tonale (politonalità inclusa)³ – farebbero impallidire lo studente americano al confronto con la più solida formazione tecnica offerta da un qualunque conservatorio europeo. Una generale infarinatura su DAW⁴ – composizione MIDI e orchestrazione virtuale – non renderà certo l'aspirante compositore un esperto di questi sistemi. I corsi di filmologia e storia della musica cinematografica, spesso analisi di “sequenze rappresentative” per giunta tratte da una filmografia ristretta, non formeranno che una superficiale competenza in senso musicologico o storico-critico. Ancora, sessanta (imprescindibili) ore di direzione d'orchestra costituiscono un *training* quantomeno effimero nei confronti di una materia la cui complessità richiederebbe anni di solida formazione sul campo. Pragmatici, consapevoli della complessità del processo compositivo (di cui renderemo conto nel dettaglio al Cap. 4) e del tutto asserviti alle esigenze dell'industria, i programmi formativi non sono improntati a una specializzazione in senso stretto, piuttosto a una multicompetenza. Da qui vogliamo trarre una prima – solo in superficie provocatoria – constatazione: il compositore cinematografico è, paradossalmente, un *non specialista*. Il musicologo impegnato in una duratura battaglia perché siano adeguatamente comprese in sede storico-critica le specificità del mestiere, gli stessi compositori, dissentirebbero apertamente dalla nostra affermazione. Attualmente negli Stati Uniti sono in atto coraggiosi tentativi di riunire i compositori cinematografici hollywoodiani sotto l'egida della Union⁵ – lo storico sindacato dei musicisti americani – da cui la categoria dei compositori cinematografici era sempre rimasta fuori, fortemente improntata com'è a un'organizzazione *freelance*

che domina il sistema almeno dalla dissoluzione dello *studio system* e dei dipartimenti musicali che vi erano incardinati. Per stessa ammissione dei protagonisti dell'iniziativa, il tentativo di sindacalizzare i compositori sarebbe necessario allo scopo di difendere le specificità e le competenze della categoria dalle aggressioni sempre più irriverenti di una pletera di «improvvisati del mestiere». Sul punto, il compositore Alan Elliot:

There was a show on FX a couple of years ago – it's still on right now – and they didn't have enough money for music [...]. So the editor started putting together music in this Apple program Garage Band. He started doing cues in Garage Band and he is now a working composer, and the technology makes it very difficult to tell the difference between what a professional has done and an amateur⁶.

La scelta si impone anche in ragione del rapido e inesorabile deteriorarsi delle condizioni lavorative imposte dal mercato – di cui estesamente renderemo conto in questo scritto –, in larga misura determinate dal fallimento e dalle forti deformazioni prodotte da un cinquantennio di liberismo. Come nota Elliot:

Thirty years ago, the average television all-in fee was \$35,000 – for an hour of television [...] That would include the money that would go to the studio, the contractor, the musicians, the orchestrators, the copyists, the players. With inflation from 1979 to 2010, that should be \$104,000, but most network television shows now are around \$14,000 all-in, which means that the total number has fallen to about 13% of what it was⁷.

Vent'anni prima, a proposito di un tema affine – le distorsioni di sistema prodotte da un fenomeno che sia in sede critica che in sede produttiva è noto sotto il nome di *synergy*⁸ – scriveva Faulkner:

Concern with sales potential of soundtrack albums leads producers to hire many pop song writers whose only proven ability is that they can write a hit record. But writing a hit album or song and composing a film score are two very different things, a difference many producers are unaware of. From watching and imitating other producers' hiring preferences, inexperienced filmmakers draw fallacious conclusions about a composer's skills and talents⁹.

Anche a noi sta a cuore descrivere e così facendo valorizzare, le peculiari «abilità» e «talenti» del compositore cinematografico. Riconoscere questa specificità in chiave etnografica significherà però innanzitutto prendere le distanze da una serie di “immagini riflesse” – gli stereotipi di cui si è detto nel corso del capitolo introduttivo. Occorrerà interrogare le fonti, ovvero le auto-rappresentazioni del compositore (il nostro attore sociale) tanto per ciò che esse rivelano – la vera e propria etica di una «working constitution» – quanto per ciò che della struttura sociale di afferenza tendono a occultare. Il primo e più insidioso capitolo dell'auto *mise-en-scène*, imperituro nelle centinaia di “*success stories*” cui rimandano le fonti, tenderà ad esempio a riprodurre un solo modello, che tentiamo qui di abbozzare: l'accesso fortunoso e quasi casuale alla professione, l'immediato riconoscimento da parte dei *filmmaker* – la scoperta di un talento innato – una catena di successi inaspettati, la vita di una *star* che nonostante la fama ha tentato in ogni modo di

rimanere semplice e umile. Vale anche per questo archetipo l'ironia con cui la storica Jill Lepore accoglieva l'ennesima biografia di un illustre candidato alle presidenziali americane: «Di riffa o di raffa, il Ragazzo della Speranza diventa sempre l'Uomo del Popolo. Smetteremo mai di eleggere Andrew Jackson?»¹⁰. La questione del talento musicale, delle primarie abilità tecnico-musicali che costruiscono il mestiere del compositore è sì determinante, ma solo una visione ingenua vi attribuirebbe un'assoluta centralità, una causa sufficiente, per dirlo nei termini della logica. A giudicare dalle centinaia di compositori di talento rigettati dall'industria, un'analisi del sistema culturale centrata sul primato dell'arte e sui suoi *sacra* sarebbe limitante (insisterebbe peraltro su un primato tautologicamente asservito al mito dell'industria, dello *star system*, delle stesse istituzioni di formazione, da cui peraltro discendono la maggior parte delle fonti manualistiche e storico-critiche sull'argomento). Sostiene Faulkner, «Careers are not made overnight. They are slow cumulations of credits»¹¹. Abbiamo bisogno di un'etnografia musicale per rendere conto di questo complesso ordito di crediti e relazioni – l'autentica parte sommersa del sistema – e per supplire a una tendenziale reticenza dell'attore sociale a riferire sui nodi fondanti che concernono le strategie di ingresso nella rete e, soprattutto, le modalità attraverso cui è possibile permanervi. Nel corso di questo capitolo saranno collazionate una serie di fonti biografiche al fine di tentare una ricostruzione dall'interno dell'ingresso dell'aspirante compositore nel sistema produttivo. Per farlo, dovremo in parte procedere contro le stesse fonti, interpretandole, decostruendone talvolta l'autorappresentazione e le sue sacralizzazioni. La conoscenza del processo compositivo, del rapporto con i colleghi e in particolare con i *filmmaker* consentiranno di descrivere il meccanismo di selezione e cooptazione di un compositore cinematografico, dagli esordi alla persistenza nel *network*, e di connettere questa descrizione con il nodo che più ci interessa: la fondamentale *conservatività* del *mainstream* musicale hollywoodiano. Vorremo con ciò cogliere *nel fatto sociale*, più che in un'estetica, la stringente continuità degli stilemi musicali-filmici, l'origine del sistema di formule e cliché che caratterizza l'assetto produttivo. Incrociando le ricostruzioni biografiche con le fonti etnografiche disponibili in letteratura, verrà infine valutato un modello operativo al fine di descrivere la matrice sociale costituita dai legami ricorrenti di produttori e compositori¹².

Cominciamo dalle sfumature. L'attitudine assimilativa del sistema ha storicamente cooptato nelle fila dell'industria cinematografica musicisti di estrazione e formazione molto diversa, tutti col tempo socializzati a una competenza compositiva spesso formata sul campo, che ha certo in sé delle specificità, ma una cui delimitazione, avvertiamo, non è compito agevole. Nonostante sia vero, in special modo a inizio carriera, che severe regole di socializzazione al ruolo, pressioni produttive *in primis*, eserciteranno un controllo stringente sui linguaggi in uso – il sistema, a parte rare eccezioni, non premia le idiosincrasie – didatti e compositori, interrogati sugli esordi, preferiscono disorientarci con questo contraddittorio messaggio: «non ci sono regole»¹³. Le regole ci sono eccome, invece, ma quando i soggetti insistono sulla loro assenza riflettono onestamente sulla propria biografia e su quella di decine di loro colleghi: essi provengono da un'ecumene così multiforme che stabilire gerarchie o preferenze tra i percorsi formativi – sostengono i compositori – non ha senso. Preme rilevare che ciò che Elliot lamenta nel passo citato non è la bio-diversità di linguaggi e musicisti che del *mainstream* costituiscono la *koiné*, complessità di cui è egli stesso un rappresentante, quanto piuttosto la progressiva

emancipazione e promozione a “compositore” di ruoli tecnici o tecnico-produttivi del tutto privi di una *qualsiasi* competenza musicale in ingresso. La musica per il cinema, o potremmo cominciare da questo momento a dire *le musiche* per il cinema, sono storicamente il prodotto di una vasta serie di contaminazioni e travasi di competenze produttive e linguistiche; un *sistema flusso* in cui non è agevole, né sensato, stabilire a priori uno specifico ambito, soprattutto nel momento in cui si prende in esame l'esperienza formativa dei giovani compositori americani, che risulta oltremisura composita (e poco prevedibile). Si potrebbe ad esempio tentare, in una pur legittima delimitazione del campo, di ridurre l'analisi al ristretto ambito della *musica sinfonica per il cinema*, ma questa rischia di essere, come spero le note introduttive sulla carriera dei musicisti renderanno evidente, già una distorsione in partenza¹⁴. Le testimonianze dei compositori insisteranno almeno su due, apparentemente contraddittori, orientamenti: l'imprescindibilità di una formazione poliedrica, di una competenza in vari linguaggi musicali (preferibilmente per nessuno di questi specialistica); oppure la rilevanza di una competenza sinfonico-orchestrale, anche ottenuta sul campo, in corso di carriera. Nessuna delle due prospettive è dirimente al fine di un ingresso nel sistema. Dirà Mark Isham, in un passo che avremo modo di riprendere più tardi: «My education is *reasonably good*. I think I know enough about those styles that I can, within a day or so, sort of find myself operating within them»¹⁵. Tra l'impressionante numero di fonti prodotte da Faulkner, più volte si insiste su questo nodo: «I think that you have to be a kind of musical chameleon to be successful in this business»¹⁶. Una facoltà imitativa, dunque, che consenta al compositore non tanto di essere uno specialista di tutti i linguaggi musicali, piuttosto di possederne la chiave (Isham), in modo da potersi “mimetizzare” (Faulkner) entro un plurilinguismo che sarà il pane quotidiano della prassi compositiva. Questo stesso nodo, sulla cui centralità insistono le fonti, non è per nulla pacifico per il compositore. Sarà un punto problematico all'inizio e se possibile ancora più assillante nel corso di una carriera ormai pienamente affermata: una tensione, personale e artistica, rappresentativa non solo sul piano biografico ma fortemente rivelatrice della natura del linguaggio musicale-filmico, singolare prodotto di tensioni divergenti, interne allo stesso attore creativo, alle sue strategie di adattamento in relazione al mai del tutto risolto rapporto tra razionalizzazione industriale e processo compositivo.

Vogliamo però seguire le fonti in ciò che le stesse raccontano dell'iniziale formazione del musicista. Come si era accennato, riflettendo sui propri stessi esordi, e su quelli dei colleghi, i compositori sottolineano la “non prevedibilità” dei percorsi formativi, l'impossibilità di tratteggiare un profilo canonico per l'esordiente. Non che non esistano convinti assertori di una via piuttosto che dell'altra: essi in genere tendono a leggere la propria biografia come rappresentativa o, più spesso e più sottilmente, a rileggere gli snodi problematici dei propri inizi, la serie di abilità e competenze di cui al tempo difettavano, per trarne l'indicazione dell'imprescindibilità di ciò che a essi mancava allora. Con un esempio (nemmeno troppo distante dal percorso di qualche compositore reale), un chitarrista ritmico *bebop* senza una solida formazione compositivo-orchestrale insisterà sull'imprescindibilità di uno studio canonico dell'orchestrazione; per interpretare il proprio insuccesso come compositore, un raffinato orchestratore potrebbe ritenere essenziale l'assenza di una conoscenza almeno superficiale del *bebop*. Per una fonte assertiva in un senso ne troveremo una disposta a negarla, e altrettanto convintamente. Dal complesso delle testimonianze trarremo allora questa linea: esiste un insieme di possibilità

piuttosto articolato per un'iniziale formazione e, tuttavia, è ancora possibile generalizzare su alcune qualità caratterizzanti il profilo dell'esordiente, qualcosa che accomuna, pure nell'eterogeneità di cui si è detto, la storia di molti esordi.

Alcuni dei compositori di rilievo del *mainstream* contemporaneo hanno ricevuto un'educazione formale e studi di composizione in senso classico, anche se raramente si è trattato di una formazione rigida in tal senso; un'educazione da *concert music*¹⁷, simile a quella di un conservatorio europeo, non è in grado, da sola, di generare un buon compositore cinematografico¹⁸ o anche solo di costruire un valido avvio alla professione. Esempi di compositori classicamente formati che passano, nell'attuale sistema, alla musica per il cinema non mancano. Ripercorriamo in estrema sintesi alcuni percorsi esemplificativi: John Williams studia pianoforte alla Juilliard e poi composizione con Mario Castelnuovo-Tedesco¹⁹; anche Jerry Goldsmith, che ha alle spalle studi privati di pianoforte con Jacob Gimpel, è allievo di Castelnuovo-Tedesco e poi di Rózsa alla USC (University of Southern California); Elliot Goldenthal studia composizione alla Manhattan School of Music con Copland e John Corigliano; Gabriel Yared studia a Parigi con Henri Dutilleux; Christopher Young studia composizione al Massachusetts Hampshire College e poi alla North Texas State University; Dario Marianelli ha studi classici conservatoriali in Italia, poi alla Guildhall School of Music and Drama e al Bretton University College (con Judith Weir e Lloyd Newson). Molti compositori americani provengono dalla fucina della USC (James Newton Howard, Poledouris, l'orchestratore Pete Anthony tra gli altri), altri dal Berklee College of Music di Boston (Howard Shore e Alf Clausen) o dalle tante scuole di specializzazione americane. Joel McNeely ha tra i suoi maestri alla Eastman Joseph Schwantner e Christopher Rouse. Paul Chihara ha una formazione solidamente classica, è professore alla UCLA e *Composer-in-Residence*, assieme a Neville Marriner, presso la L.A. Chamber Orchestra quando abbandona la carriera universitaria per Hollywood²⁰. Bill Conti, dopo un'educazione iniziale in pianoforte, studia alla Juilliard con Roger Session e Luciano Berio. Sarebbe tuttavia tedioso allungare la lista: i percorsi sono del resto alquanto tortuosi, non lineari. Ma anche nel caso di una formazione di altissimo livello, è sempre tratto preminente e non secondario alla base di un'autentica vocazione per la musica cinematografica una qualche forma di eclettismo: il jazz e la composizione bandistica²¹ per Williams, le *big bands* per Young, il rock per Goldenthal e per Chihara, il pop per Yared. In molti casi è determinante una precoce esposizione al cinema (la collaborazione come pianista in sala di incisione con Herrmann nel caso di Williams, un analogo moderno dello Šostakovič pianista accompagnatore del muto) o un primario interesse per il cinema che solo in un secondo momento, come scoperta matura, diventa passione per la musica: Basil Poledouris frequenta la USC studiando sia musica che regia²²; John Ottman sviluppa un interesse precoce per il racconto cinematografico, certo già profondamente votato a una competenza musicale drammaturgica, che diventa però un mestiere relativamente tardi, mentre è studente di cinema alla USC²³. Come Elmer Bernstein e Bruce Broughton, che iniziano le proprie carriere musicali con una solida formazione di pianisti classici²⁴, Howard compie studi classici e si diploma alla USC in pianoforte e comincia a lavorare come tastierista e arrangiatore per Elton John²⁵; matura dunque nel pop, passando per l'arrangiamento, la sua progressiva vocazione per la musica cinematografica, divenendo per altro in breve tempo uno dei maggiori sinfonisti del *mainstream* contemporaneo. Alan Silvestri comincia la sua formazione a Berklee, ma abbandona molto presto gli studi per seguire la sua passione (diventare un chitarrista ritmico *bebop*) trovando poco tempo dopo la via che lo

conduce sulla strada della musica per il cinema. La rivoluzione tecnologica degli ultimi trent'anni determina in parte una *deregulation* che garantisce, in alcuni casi, l'accesso alla professione di specialisti in origine formati a tutt'altra mansione. A Sean Callery, che ha alle spalle studi classici di composizione e pianoforte, viene offerto il ruolo di specialista Synclavier, una delle prime *digital workstation* estensivamente impiegate nella produzione delle colonne sonore; collabora come specialista DAW con Chick Corea e Stevie Wonder, poi come *sound designer* prima con Dennis McCarthy sulla serie televisiva "Star Trek"²⁶, poi con Mark Snow; da qui il suo ingresso come compositore nelle serie TV "La Femme Nikita" (1997), "Sheena" (2000), successivamente "24" (2001) e più recentemente "Medium" (2005). Jeff Rona, compositore e *synthesist*²⁷, ha collaborato in chiave di specialista di sintesi – e in particolare come *drone specialist*²⁸ – e come co-compositore con svariati protagonisti dell'*A-team* hollywoodiano²⁹ e del pop (Mark Isham, Hans Zimmer, Basil Poledouris, Philip Glass, Brian Eno, Jon Hassel). Queste collaborazioni hanno costituito per Rona la strada per l'affidamento di progetti musicali completi, senza uno specifico *training* formale in composizione³⁰. Da queste poche note biografiche comincia a delinearsi un problema centrale su cui torneremo ampiamente quando ci occuperemo della prassi compositiva, e cioè la natura condivisa del processo creativo, tratto che l'attuale sistema eredita dai dipartimenti musicali del cinema classico, ma che se possibile accentua ancora di più ripartendo il carico di lavoro tra una pluralità di competenze tecnico-creative (e.g. programmazione e sintesi, preparazione dei *mockup*³¹, *droning* e programmazione di una elettronica/effettistica con un confine sempre più labile tra musica ed effetto sonoro) e musicali (e.g. strumentisti specializzati). Tutte insieme, sotto la supervisione del compositore, queste professionalità renderanno possibile il completamento dello *score*. Quel che preme rilevare a questo punto è che competenze tecnico-professionali che assistono il compositore principale di un progetto possono da sole costituire un terreno di coltura per nuove leve di compositori cinematografici e altrettante vie di accesso alla composizione. Dal polistrumentismo specialistico, vale a dire da esecutori che si specializzano in determinate aree performative – strumenti "etnici" o strumenti "dell'antichità", in termini molto generali³² – e che col tempo si emancipano da questo ruolo per divenire compositori a tutti gli effetti (penso ad esempio a Richard Harvey³³) o co-compositori (è il caso di Tony Hinnigan³⁴, cui dedicheremo parte del capitolo conclusivo).

Nell'autoriflessione pragmatica di compositori e didatti americani il dilemma, rispetto al quadro canonico fin qui tratteggiato, sembra però essere un altro: è determinante un'educazione formale per la specializzazione del compositore? Robert Kraft, compositore e dal 1994 *executive* della Fox Music, nella selezione e nell'affidamento di progetti musicali a un aspirante ritiene prioritaria una pregressa formazione specialistica:

At this point, I think there are enough film music programs that there's no reason not to learn your craft there. I mean, there are a lot of guys from the rock world who show up and say, 'Hey, man, can I jump aboard this film scoring thing? My record career's in the toilet.' I say, 'Oh, you know, it's a real skill to score a film. It's not just being a songwriter.' But if I hear that a guy went to Berklee or went to the University of Miami or USC, it puts them one yard ahead of the competition because you see he's been serious, he's studied, he's maybe been an apprentice or he's been on a student film. I think it helps³⁵.

Ma è chiaro, nella testimonianza di Kraft, che più che una garanzia di qualità *a prio-*

ri, una pregressa formazione didattica è garanzia di una comprensione, da parte del compositore concorrente, della specificità linguistica del medium musicale filmico; coscienza e consapevolezza su cui insistono invariabilmente tutte le testimonianze riportate nell'introduzione del monumentale studio di Karlin e Wright³⁶, da cui anche la precedente citazione è tratta. Gli stessi autori prendono in seria considerazione la possibilità di una parziale o completa formazione autodidatta:

Some may have gone to conservatory, some come from film music schools like those at Berklee College of Music and the USC one-year postgraduate program, while others are more, or less self trained, yet they all have paid their dues one way or another³⁷.

Sul fronte opposto Richard Bellis³⁸, il quale, pur considerando positivamente l'impatto di un *training* formale – ma, significativamente, di un *training* che sia il più eclettico possibile, teso all'esplorazione di una varietà di stili, vocabolari e tecniche compositive e soprattutto prossimo ai problemi compositivi e produttivi specifici della musica cinematografica – scrive: «Will anyone ask you what university you attended or what degrees you hold? No. Can you work as a film composer without a college education? Absolutely»³⁹.

Sonny Kompanek⁴⁰ torna sul problema secondo la prospettiva dell'orchestratore, il cui ruolo in seno al team del compositore rende certo imprescindibile una conoscenza tecnico-orchestrale in senso classico (ma anche qui, come vedremo, la prerogativa è una competenza pluristilistica, con radici profonde nell'arrangiamento oltre che nella tecnica d'orchestrazione sinfonica in senso stretto). Kompanek sposta l'attenzione sulla relazione compositore/orchestratore e sulla natura del materiale con cui quest'ultimo può trovarsi a lavorare: «Andre Previn, in his book *No Minor Chords*, mentions that he once found himself orchestrating for a composer who could only thump out a melody with his thumb, the author filling in the rest»⁴¹. Un esempio estremo, che tuttavia, nelle intenzioni Kompanek, non serve per indicare uno scandalo, ma semplicemente per segnalare una possibilità. Nessuno, tra gli addetti ai lavori americani, sarebbe particolarmente sorpreso da questa testimonianza. Accade anzi frequentemente che sia affidata la realizzazione di una colonna sonora a un compositore “analfamusic”⁴², che è però in grado di garantire al progetto musicale un apporto insostituibile che derivi, ad esempio:

- a. dalla competenza di uno specifico idioma di cui produttori e registi hanno stabilito la colonna sonora debba essere composta;
- b. da una motivazione apparentemente triviale connessa con a) e in realtà profondamente rappresentativa dei meccanismi produttivi e della macchina promozionale del cinema e cioè dal fatto che il compositore è un nome importante nell'ambito del pop, del jazz o di altri generi musicali e che per questa ragione viene primariamente cooptato nella macchina musicale del cinema (un fenomeno, si era detto, che anche in sede critica va sotto il nome di *synergy*)⁴³;
- c. dal fatto che lo *hummer* possiede particolari competenze drammaturgiche e musicocomunicative che i “tecnici” *stricto sensu*, proprio per la competenza di cui si rendono specialisti, non hanno o hanno in parte perduto.

Danny Elfman – cui si era fatto cenno al Capitolo primo a proposito della *querelle* Rubenstein – non è certo uno *hummer*; in ragione (e non “a discapito”, come sosterebbero i detrattori) di una formazione e competenza musicale fortemente connotata dà voce all'universo sonoro del *Batman* di Tim Burton con una eccentricità che sarebbe stata inaccessibile ad altri paludati rappresentanti del *mainstream* musicale hollywoodiano. L'idiosincrasia e le competenze drammaturgiche di Elfman, al tempo rivoluzionarie, si stemperano progressivamente man mano che questi, accolto nel *gotha* dei compositori più influenti, recupera una conformità rispetto alle convenzioni musicali correnti (almeno a giudicare dalla mediocre partitura orchestrale del recente *Hulk* [2003, di Ang Lee] che ci mostra un Elfman del tutto irricognoscibile).

L'ultimo punto dell'elenco è rappresentativo del sistema di cooptazioni/collaborazioni tra saperi musicali diversi che costruiscono la competenza complessiva di un sistema musicale. Il cinema, in particolare, costruisce un sincretismo – di drammaturgie musicali, di modalità di rapporto con l'immagine – che deve necessariamente reperire le proprie risorse tra differenti linguaggi, saperi e tecnologie della musica, tra le quali l'orchestra sinfonica è soltanto uno degli strumenti a disposizione (mai espunto dal sistema o marginalizzato, ma sempre più specializzato)⁴⁴. Uno *hummer* – colui cioè che da una parte canticchia melodie successivamente trascritte da un tecnico arrangiatore, ma anche colui che possiede la facoltà di produrre una *humtable melody*, una melodia orecchiabile, facilmente comunicabile e memorizzabile – può essere paradossalmente merce rara e possedere un istinto melodico precluso al più fine degli orchestratori, al più colto dei compositori. David Raksin, riferisce a questo proposito:

You know, melody has practically disappeared from the world; every so often you get a guy who knows how to write one, but most guys are afraid because, as Oscar Wilde once said, to be understood is to be found out. And the biggest way to risk that is to write a melody. Also, for a long time it was considered beneath the dignity of the composer to write a melody. It's very interesting to note that that position was espoused mostly by people who couldn't if they tried. But you know, for a long time concert music was without melody; it started in the fifties and it got to be a disease. Now it's changing again and guys are running around trying to find some way of writing melodies. A lot of people are becoming really very interested in what we did [...] they think film music is very unusual – I've just done my fourth or fifth documentary on this subject because they recognize it as *the last repository of melody*⁴⁵.

Sarebbe ingenuo identificare nel cinema l'unica e l'ultima «riserva» della melodia. Ciò che vale ancora per l'epoca cui Raksin si riferisce non è del tutto appropriato per la situazione contemporanea del *mainstream*. Nel cinema classico – e ancora per New Hollywood – popular music e cinema, linguisticamente e produttivamente alleati, sono stati certamente un grande «repository» della melodia, mentre il contemporaneo divorzio tra i due universi cambia gli equilibri, sebbene sia indubbio che il cinema continui a essere uno dei grandi bacini di resistenza del linguaggio armonico tonale⁴⁶ (più che di melodia, per l'*underscore* contemporaneo bisognerebbe però parlare di un «repository» del motivismo)⁴⁷. Ciò detto, la testimonianza di Raksin è fortemente suggestiva se si prendono in considerazione le dinamiche di lungo periodo e gli interscambi tra musica colta e altri sistemi. Proprio in virtù del fatto che la musica cinematografica è da un

lato terreno conservativo, *repository* appunto, riserva di abilità e competenze, dall'altro luogo di intuizioni drammaturgiche e tecniche⁴⁸, la *concert music* torna periodicamente a nutrirsi dell'immaginario del cinema; così come le tecniche contemporanee della musica colta, attraversano più spesso di quanto si possa credere il diaframma della musica cinematografica (opportunamente rifunzionalizzate e assimilate nell'immaginario del *mainstream*)⁴⁹.

In questo quadro complesso, non è impossibile che un progetto sia affidato a un compositore totalmente inesperto sul piano tecnico formale o sul piano delle convenzioni cinematografiche, seguito passo passo da un *team* di tecnici (lo *hummer* in questione dovrà apparire come un terribile *savant* agli occhi dei critici benpensanti). La ragione dell'assenza di scandalo da parte degli addetti ai lavori è che, al di là del caso estremo dell'analfamusicista alla guida di un comparto musicale⁵⁰, il processo canonico non si discosterà poi davvero così tanto da quanto descritto: anche un compositore di massima esperienza, in grado di gestire tutte le fasi del lavoro, dall'abbozzo iniziale all'orchestrazione, non si troverà mai di fatto nella condizione di gestire l'intera lavorazione (almeno per ciò che riguarda i tempi di una produzione ordinaria del cinema *mainstream*). A uno sguardo di insieme, la situazione di un *hummer* che innesca il processo con un "canto dato" somiglia a quella cui dà origine il sintetico *sketch* del compositore tecnicamente completo: nella costante scarsità di tempo che caratterizza tutte le fasi del lavoro, la condizione di un brogliaccio minimale passato all'orchestratore e agli altri specialisti dell'*équipe* del compositore è di fatto assai frequente. C'è poi una considerazione più sottile: la prassi specializza compositore e orchestratore (per limitare l'interazione a due sole figure) in due distinte funzioni drammaturgiche: all'uno il compito di concepire l'architettura generale dell'intervento musicale nel film, all'altro quello di «decorare» sulla base di materiali di partenza spesso molto sintetici, non di rado ridotti a una sola linea tematica⁵¹. L'abitudine a glossare attorno a una melodia, a partire da un canto dato, non è esclusiva della prassi hollywoodiana. Vi si fonda gran parte del progetto didattico della composizione in senso classico-conservatorio e risalire lungo le radici di questa tecnica ci porterebbe lontano. In questo rapporto continua infatti a perpetuarsi una costante della musica occidentale: l'attitudine allomatica che l'attraversa dalle formule e melodie-tipo del canto cristiano monodico alle composizioni polifoniche medievali e rinascimentali su *cantus firmus*, dai rapporti con il canto popolare ai generi della variazione e della trascrizione, vitali anche nel Romanticismo. All'originalità creativa si è spesso attribuito un valore esasperato. Berio ha orchestrato alcuni Lieder di Mahler per canto e pianoforte e queste sue trascrizioni sono considerate opere di grandissimo interesse. I Lieder di Mahler – si dirà – erano forme compiute; ma la musica per il cinema raggiunge la sua compiutezza nel rapporto drammaturgico con l'immagine: il rapporto complementare fra compositore e orchestratore è, sul piano della dignità estetica, non diverso da quello fra Mahler e Berio. La separazione di composizione e orchestrazione non è però esclusivo portato di una razionalizzazione industriale, ma discende da una vera e propria *ratio* poetica: al compositore – spesso espressione di una sociabilità *altra*, cui è connaturata una multi-competenza linguistica e una sensibilità drammaturgica generale – è affidato il compito di produrre i materiali di partenza; all'orchestratore di ricondurre questi materiali, in via allomatica, a una forma definitiva, processo che la sola competenza tecnico-compositiva non è in grado di attivare.

È ad esempio piuttosto comune la situazione nella quale il compositore si lascia gui-

dare da un suo collaboratore per "trovare il canto" su cui costruire un'intera scena. Penso alla nota collaborazione tra Lisa Gerrard e Hans Zimmer su alcune sequenze di *Gladiator* che, per ammissione del compositore, sarebbero state impossibili da concepire senza uno stimolo "esterno"⁵².

Il problema centrale nelle testimonianze dei compositori, se sia cioè dirimente un'educazione musicale formale o meno, non si esaurisce nell'opposizione tra *alfamusicisti* e *analfamusicisti*. Più profondamente, la questione riguarda la rilevanza di una pregressa esperienza musicale filmica e il ruolo di tale esperienza nell'accesso alla carriera. La risposta, che tentiamo qui di generalizzare, è altamente chiarificatrice: quali che siano le pregresse esperienze formative, senza pratica sul campo, a contatto con un compositore esperto che possa fungere da mentore per l'aspirante compositore, è quasi impossibile vedersi prima o poi affidato un progetto musicale. Attraverso la forte conservatività dell'*underscore* e del linguaggio musicale filmico le produzioni eserciteranno un ampio controllo sul lavoro del compositore. Il commento musicale di una data situazione drammaturgica in un lavoro seriale che, poniamo, funga da prima esperienza per l'aspirante compositore, sarà trattato secondo canone e secondo convenzione: senza la guida di un compositore titolare è improbabile che l'aspirante compositore possa da solo socializzarsi alle regole – idiomatiche e relazionali – che contraddistinguono la prassi. Robert Faulkner, cui va il merito di aver tentato per primo la descrizione di questo meccanismo in chiave etnografica, non prende tuttavia in considerazione i pur frequenti casi che costituiscono un'eccezione al sistema. Accade ad esempio con frequenza che registi in cerca di approcci innovativi allo *scoring* instaurino di proposito collaborazioni con musicisti in grado di proporre una vera alternativa, più che riprodurre drammaturgie musicali canoniche. Del sodalizio tra Danny Elfman e Tim Burton si è già detto a sufficienza, ma gli esempi si possono moltiplicare. All'epoca della realizzazione di *Blood Simple* (*Sangue facile*, 1984, di Joel e Ethan Coen), ad esempio, i fratelli Coen, dopo aver valutato senza un risultato apprezzabile i lavori di una serie di compositori, coinvolgono nel progetto Carter Burwell (cooptato con la mediazione dell'*editor musicale*⁵³ Skip Liesvay). Burwell, che ha alle spalle studi in animazione digitale e musica elettronica presso l'Harvard College (ma senza alcuna formazione musicale pregressa in senso compositivo classico e meno che mai studi specifici in musica per il cinema), ricorda:

[...] *none* of us knew how to approach a film score. I paid no attention to what other film composers were doing, and I paid no attention to what the technological solutions were to the problems we were addressing. I knew that there must be solutions out there but we just didn't have time to learn them. I'd written those themes very early on, but at the point at which they hired me I had three weeks to finish it up. I didn't know how really to synchronize music to a film, and they didn't know how to do it except after the fact, so we stumbled around with it. We'd say, "Well, I guess this scene's about a minute and a half long, so I'll just write a minute and a half of music". Joel was an "experienced" editor at that point, so we all kind of assumed that whatever I did he'd be able to edit it into shape. So it was a bunch of people who knew nothing about the medium of film music⁵⁴.

L'improvvisazione, o per lo meno il metodo poco ortodosso, contrario ai principi canonici dello *scoring*, con cui i Coen e Burwell tentano di rabberciare la sincronia tra

musica e immagine desterebbe da sola scalpore in una produzione *mainstream*, come segno di ignoranza per ciò che attiene le regole alla base del processo compositivo. Eppure, nelle circostanziate scelte di alcuni *filmmaker*, su progetti improntati a una forte autorialità che puntano nel trattamento musicale del film a un approccio che contravenga agli automatismi e alle convenzioni linguistiche correnti, esiste la possibilità pur rara di puntare su un compositore completamente inesperto dal punto di vista della prassi musicale-filmica. Altrettanto eccentrica rispetto al sistema – ma più ordinaria dal punto di vista commerciale-produttivo – è la scelta di coinvolgere autentiche star del panorama della musica “colta”, artisti che non intrattengono con Hollywood e con le sue convenzioni alcun rapporto diretto. Philip Glass, che ha firmato drammaturgie musicali di grande rilievo, da *Koyaanisqatsi* (1982, di Godfrey Reggio), a *Mishima (Mishima una vita di quattro capitoli)*, 1985, di Paul Schrader, a *Kundum* (1997, di Martin Scorsese), con una certa aristocratica distanza, identifica nella sua estraneità rispetto al medium cinematografico le ragioni del successo delle proprie colonne sonore:

Actually, I don't know much about films. I almost never see them; I haven't been into a movie house in years. I'm not interested in films, and I don't particularly like the *medium*. I've written some music for films, but I basically don't know anything about it⁵⁵.

Il coinvolgimento di un autore esterno al sistema – successi di Glass a parte – può essere fonte di notevoli fraintendimenti e mistificazioni, in particolare per ciò che riguarda convenzioni e metodi della prassi produttiva. Alla gilda degli *integrati* hollywoodiani potrebbe piacere questo aneddoto raccontato da Miklós Rózsa nella sua autobiografia. A proposito di Heitor Villa-Lobos e della composizione della colonna sonora di *Green Mansions (Verdi dimore)*, 1959, di Mel Ferrer) racconta Rózsa:

I met him when he arrived in Hollywood, asked him whether he had yet seen the film, and how much time they were allowing him to write the music. He was going to see the picture tomorrow, he said, and the music was already completed. They had sent him a script, he told me, translated into Portuguese, and he had followed that just as he had been writing a ballet or opera. I was dumbfounded; apparently nobody had bothered to explain the basic techniques to him. “But Maestro,” I said, “what will happen if your music doesn't match the picture exactly?” Villa-Lobos was obviously talking to a complete idiot “In that case, of course, they will adjust the picture,” he replied. Well, they didn't. They paid him his fee and sent him back to Brazil⁵⁶.

Al di là di questa contrapposizione tra partiti, che rischia una certa faziosità, in merito all'iniziale formazione del compositore Kompanek affonda – pure nell'atteggiamento pragmatico che contraddistingue le nostre fonti – al cuore del problema:

It is helpful for beginning film score composers to realize that they do not have to fit into a type or even have a formal music education. (Some film composers don't even like watching films). Presumably, of course, the more you study the better your music will be and the easier it might be to compose with flexibility in a variety of settings, but there is a paradox that can come into play. A well-schooled composer can sometimes have difficulty composing music other than the “stand-alone” variety, which always takes center

stage. Then, only making matters worse, he cannot change a note for fear of upsetting the musicality of it all. If, upon playing your music to film people, you often get the comment, “That was a great piece of music, but...,” you might be one of these composers⁵⁷.

John Corigliano, compositore colto votato al cinema le cui partiture hanno notevolmente contribuito dalla metà degli anni Ottanta alla storia recente della musica per il cinema, nel distinguere le proprie peculiarità da quelle dell'*autentico* compositore di musica cinematografica, sembra dare indirettamente ragione a Kompanek. Il nodo che egli presenta in questa testimonianza è in fondo lo stesso:

Right. And that is not what most film composers do. A film composer usually adapts himself to the film at hand, which is why I am not, basically, a film composer. I look at a movie and ask whether it's a movie in which what I do can be of use, rather than saying, “Whatever they want, I can do it.” This is a conscious decision I've made. I could do other things. I did *Naked Carmen*, which is rock, so it's not that I couldn't do it, it's that I've *chosen* not to do it anymore. I do the films that I think can benefit most from me. Because there are such astoundingly good composers in Hollywood – composers of such incredible technique and quality–there's no real reason for me to go there unless I do something a little bit different. [...] one of those things that I do that is not very appropriate for most films is developmental architecture – designing the whole piece. Film writing usually means start-and-stop writing, short little cues – but I'm interested in the large architecture. In film, it's the film itself that controls that, and the music comes in now and then to support it, to comment on it. So, for me, film music is less interesting as an art form because what I like and what fascinate me is the big structure, and how to plan that⁵⁸.

Corigliano preferisce dunque accettare progetti di cui può *controllare l'architettura complessiva*, essere *compositore-architetto*; riconosce altresì, in maniera meno altezzosa della stragrande maggioranza dei suoi colleghi colti⁵⁹, una specificità drammaturgica del discorso musicale filmico che egli ammette di non sapere o di non essere interessato a produrre. In particolare in questo frammento due punti sono a nostro avviso interessanti. Il primo: una difficoltà o quantomeno una certa sofferenza a piegarsi a una flessibilità idiomata richiesta come prerogativa al compositore filmico: «Whatever they want, I can do it». Nel mimare l'atteggiamento di un ipotetico *film composer*, al contrario di Glass, Corigliano dimostra di avere avuto contatti ben più stretti con il sistema. In questo semplice passaggio è infatti riassunto uno dei *mantra* didattici più importanti relativi al rapporto tra compositori e *filmmaker*, specialmente per ciò che riguarda i primi incontri con produttori e regia, la prima visione del film per il compositore, il cosiddetto *spotting*⁶⁰. Una frase, nella sua apparente insipienza, affatto indicativa di un'idea della professione, della natura della deferenza e del contegno, per dirla con Goffman, con cui il compositore si presenterà ai *filmmakers* e rivelatoria non solo delle regole che concernono il difficile, spesso contraddittorio rapporto del musicista con i *filmmaker*, ma anche, in una vera e propria *etica della distanziamento*, del rapporto con un mestiere e con la propria creatività. Sul punto una fonte citata da Faulkner:

A lot of it is not the greatest – we all know that. But let's not get confused about what

we're hired for when we're hired. If you want to go outside the business and write in some idiom, that's fine too. Don't confuse your frustrations about that with the fact that you're hired to do something as is and you have to be *ready to do that*⁶¹.

Tornando al passaggio di Corigliano, ci interessa mettere in evidenza anche un altro aspetto: ciò che il compositore identifica come limite alla possibilità di concepire liberamente un'architettura – lo «start-and-stop writing», gli «short little cues» – definisce (per ora ancora in negativo) una forte specificità del linguaggio musicale filmico. Particolarità che è in realtà frutto di un'emancipazione storica, di una graduale autonomizzazione dalla natura continua del *logos* musicale sinfonico su cui la tradizione musicale filmica è pure fondata: una drammaturgia per nulla scontata che si genera come intuizione progressiva dalla prassi. Royal Brown sostiene nel suo studio che la *discontinuità* nell'intervento dell'orchestra è una delle conquiste più importanti della composizione cinematografica moderna, almeno dal *King Kong* (1933) di Max Steiner in poi⁶². La graduale liberazione dal paradigma della continuità – comune al cinema primitivo e ancora per certi versi al cinema classico – è un fatto eclatante su cui si fonda la modernità del commento musicale: man mano l'orchestra trova nella relazione con il racconto il fondamento di una nuova drammaturgia musicale, si emancipa gradatamente dalla continuità del commento, in un gioco di pieni e di vuoti che ora interroga il silenzio stesso come *voce narrante*. Questo controllo dell'architettura generale dell'opera, va detto, è perfettamente funzionale dal punto di vista filmico nelle colonne sonore di Corigliano (penso soprattutto ad *Altered States* [*Stati di allucinazione* 1980, di Ken Russell] o a *Le violon rouge* [*Il violino rosso*, 1998, di François Girard]). Ma chi è abituato, nella *tabula* immacolata della *concert music*, a darsi da sé una struttura, a pensare il musicale come codice che progetta e si fa carico interamente di un'architettura, mal si adatta a una dimensione creativa in cui l'abilità consiste non già nel rinunciare a ogni forma di pensiero musicale architettonico, per continuare con la metafora, ma a intervenire in una drammaturgia che impone, con i suoi vuoti e i suoi pieni, uno spazio già fittamente popolato di tensioni. Ma anche, al contrario di ciò che Kompanek afferma (cfr. *supra*), esistono nelle possibilità del cinema contemporaneo interazioni tra architettura del racconto musicale e architettura del racconto filmico che non solo sono pienamente compatibili con una *stand-alone music*, ma anzi richiedono che la musica *occupi il centro della scena*. E, ancora, al contrario di ciò che velatamente afferma Corigliano, esistono altri modi per concepire un'architettura: un disegno musicale che pensi la discontinuità, lo *start-and-stop writing*, come una possibilità architettonica, sarà appannaggio del compositore cinematografico. Sul vuoto, quanto sul pieno, il compositore fonderà gran parte della potenza drammaturgica del proprio intervento. Sul *mu* (il *vuoto*, nell'inesauribile lezione di Barthes⁶³), il compositore agirà come su di uno spazio produttore: il silenzio interroga la musica, la sua tacita presenza, come parte di un *logos*: il silenzio, talvolta, è ciò che essa è in grado di *dire*.

Al di là delle rispettive cognizioni – la lunga esperienza di mestiere per Kompanek e la legittima preferenza per una forma d'arte nel caso di Corigliano –, entrambe le opinioni colgono il vero. Corigliano è altrove intervenuto dimostrando non solo consapevolezza di questa differenza di mentalità, ma attrazione dalla positiva esperienza di attraversamento di mondi che nella vita musicale dei compositori americani è in verità piuttosto frequente:

I don't think there's a barrier there and certainly with young composers there's no barrier. They all look on film composing as something very exciting. I think the barrier comes from the critics. Basically their image of the film composer is that of (a) a sellout of his art, because he's composing for money in a sense and to someone else's order, and (b) a person who has no style, who therefore writes in a lots of different vocabularies⁶⁴.

La critica insegue, interpretando per lo più la parte di una retroguardia conservativa atta a ristabilire i confini e gli ordini di un mondo, mentre la vita pragmatica dell'arte sperimenta nuove possibilità e connessioni inattese (o nuove maniere della conservazione, dipende dagli ambiti e dai punti di vista). Una visione semplicistica in parte determinata dal fatto che Corigliano pare qui assolutizzare la propria personale esperienza biografica. Il *training* di un aspirante, nel caso di un percorso più canonico di quelli visti fin qui, passa in effetti da una socializzazione al ruolo piena di «limiti e barriere», certo non poste dalla critica, ma connesse alla natura del processo produttivo e alla sua ideologia. Per lungo tempo al compositore verrà chiesto, al fine di un ingresso nel sistema, di rinunciare al proprio stile. Nelle fucine che spesso alimentano le nuove leve della composizione cinematografica – serie televisive, pubblicità, *trailer music* – l'aspirante entra di regola come co-compositore che affianca il compositore titolare nei tempi improbi destinati al completamento del processo. Un legame di raccomandazione caratterizza in genere questo primo ingresso⁶⁵. Alla recluta sarà affidata la parte più routinaria dello *score* e, nell'ottica del compositore titolare, questo riduce non solo il rischio di errori o scostamenti stilistici nel completamento delle musiche, ma è anche un modo per socializzare, con il minimo dispendio di tempo ed energie, l'aspirante compositore alle regole – linguistiche ed etiche – del sistema⁶⁶. L'aspirante sarà presto conosciuto dai produttori come compositore affidabile; ciò in stretta misura dipende dal rispetto delle convenzioni linguistiche imposte dal progetto e dall'idioma cinematografico vigente, dagli "standard" di cui dimostrerà di possedere la chiave. Il classico errore del neofita a questo punto – su questo insiste in modo particolare la manualistica – è il cosiddetto *overwriting*, le cui cause possono essere molteplici, ma sono in genere determinate da un eccessivo attaccamento al progetto, da un eccesso di impegno creativo:

It happens to all of us [...] You pour everything you've got into that first assignment and that may be exactly what they don't want. They don't want everything. They want music that is right for the episode. They don't want any surprises, not in the middle of the season when the show's more or less locked in, you have to understand the game [...]. The important thing is to get invited back⁶⁷.

Gran parte del materiale tematico su cui lavorerà il neofita sarà tratto, poniamo per una serie, dai *cue* già composti dal compositore titolare. L'esordiente sarà anzi incoraggiato dal titolare a che venga mantenuta il più possibile un'uniformità di trattamento drammaturgico e stilistico. Nel caso dei *trailer*, le stesse prescrizioni idiomatiche saranno esercitate dai titolari dell'azienda, dai compositori *senior* e dalle stringenti convenzioni formulaiche e di cliché che dominano il linguaggio e che il neofita dovrà rapidamente assimilare e saper riprodurre.

L'originalità non premia, almeno in questa prima fase dell'apprendistato. Nella sua testimonianza (cfr. *supra*) Corigliano glissa sugli aspetti più pressanti della primaria socializzazione al ruolo e sulle convenzioni linguistiche del medium, ma quanto in se-

guito afferma sull'immagine pregiudiziale del compositore cinematografico come di un artista piegato alle regole del commercio, «senza stile, perché scrive in una molteplicità di vocabolari» è non di meno fondato. Il compositore cinematografico non è certo questo. Anche in seguito al primo durissimo impatto con il sistema egli dovrà continuare a esercitare le sue doti di «camaleonte musicale» (cfr. *supra*), tuttavia le regole del gioco cambieranno sottilmente. Se l'aspirante rimarrà entro il sistema – continuiamo a osservarlo impegnato in una ipotetica serie televisiva – è probabile che prima o poi il titolare, avanzando di carriera, migri verso un progetto più grande. Con una sufficiente esperienza alle spalle, i produttori potrebbero a questo punto affidare la titolarità del progetto al compositore rimasto. Continuando a lavorare sulla medesima serie egli avrà un piccolo margine di manovra in più, dal momento che una continuità con i materiali tematici primari e con la drammaturgia stabilita dovranno essere garantiti. Al prossimo affidamento, su una nuova serie, è probabile che il suo mentore voglia tenere per sé solo la sigla della serie – o con essa i *cue* di maggiore impatto di visibilità – per affidare il resto dello *score* al neofita⁶⁸. La libertà aumenta: da questo momento, con una lenta progressione, potrà muoversi verso soluzioni che gradatamente introducano la propria personale sensibilità drammaturgica, nelle pur strette convenzioni linguistiche imposte dal mezzo e dai *filmmaker*, i quali di regola preferiranno rispondere a problemi drammaturgici simili con soluzioni consuete.

L'esempio proposto è centrale per comprendere *nella struttura di potere* l'origine del conformismo e della convenzionalità del linguaggio musicale-filmico del *mainstream*, la sua natura formulaica e la funzione che i cliché rivestono al fine di garantire una coerenza di sistema. La personale autonomia e integrità stilistica del compositore, dal momento in cui comincerà a espandere le sue collaborazioni e, auspicabilmente, a ottenere nuove commesse, tornerà costantemente a confrontarsi con la stringente convenzionalità linguistica del mezzo. Come rileva Faulkner: «The commercial composer is all of these things. His career is shaped by the ways he handles these opposing tendencies»⁶⁹.

Paul Chihara, del quale si è ricordata per la singolare posizione di accademico che in pieno corso di carriera si vota all'esperienza del cinema, così dichiara il proprio debito creativo nei confronti dell'esperienza cinematografica:

They say that films are assembled in the cutting room. We see examples of that time and again, where great directors assemble things from footage that may have been designed to come in some sort of linear sequence but which the director disrupts for some other vision. This is the first time I realized that you do that in music, too. During these early Hollywood experiences, I still had my concert career – I was still receiving commissions from the Cleveland Orchestra, the Chicago Symphony, and the Boston Symphony. But I was never the same composer after that experience of assembling a piece, so to speak, from the cutting-room floor. As long as I was writing good music, good footage, so to speak, I felt that I could assemble it in almost any way. And, in a way, that's a good definition of post-modernism. In a way, I was lead to what is now considered a post-modern stance by my work in film music⁷⁰.

Dunque, nella testimonianza di Chihara, l'esperienza del montaggio si trasferisce per analogia alla musica e alle possibilità dell'organizzazione interna del suo discorso.

I compositori americani, più frequentemente rispetto agli europei, sembrano avere nei confronti del cinema un atteggiamento aperto, che ricorda da vicino la facilità di attraversamento tra mondi che aveva in Italia Nino Rota, l'assenza di contraddizione etica tra una pratica "alta", d'arte e una "bassa", di mestiere, da esercitare giustificandosi o prendendone le distanze. Ennio Morricone riflette prima su di sé e poi su Rota in questi due passaggi tratti da un colloquio con Sergio Miceli:

Ho anche un altro terribile dubbio, che forse il mio limite sia proprio la musica del cinema, mi domando: sarò ancora all'altezza di scrivere l'altra mia musica? Potrò veramente riuscire come pensavo tanti anni fa? Non è forse invece che il mio mestiere è proprio questo? [...] Troppi dilettanti si occupano di musica del cinema; qualche volta anche i buoni musicisti devono fare i dilettanti, e quindi hanno un po' ragione a disprezzarla⁷¹.

[...] ho quasi deciso che le cose migliori lui [Nino Rota] le ha date nel cinema piuttosto che nelle sale di concerto. Lui scriveva e basta, non aveva il problema dell'ambiguità che io ho, senza fare paragoni. *Io faccio un esercizio quando non scrivo la mia musica*, lui invece faceva sempre la "sua" musica⁷².

La contraddizione esiste in ambito americano – Glass, l'abbiamo citato, dimostra un'aristocratica distanza dalla musica per il cinema; Corigliano, con una diversa sfumatura, esprime i propri distinguo; la critica ha i suoi pregiudizi – ma il conflitto è di segno inverso: sovente il dispiacere di un ridotto contatto tra i mondi, quasi mai il disprezzo per il mestiere o per le sue radici artigianali. «Film music is a craft with his roots in art»⁷³ insegna Bellis agli aspiranti compositori: una consapevolezza tacita (e aperta) nei confronti del mestiere su cui altre fonti insisteranno. Il dilemma che oppone comunicabilità e arte, "alto" e "basso", è risolto in ambito americano con un pragmatismo – una semplificazione forse inaccettabile in ambito euroculto – in cui riverbera la fortissima influenza di quasi un secolo di cultura musicale cinematografica:

Beethoven was very concerned with satisfying and pleasing and exciting his audience as well as saying things that were deep and profound that they would never get the first time through. I think: the job of any real composer is to grab the attention of the listener or the director or the producers and say something that will excite them and make them realize that his way is the right way. And then have layers of music underneath for them to find. Those layers are what make the music rich. The first layer is what makes it immediately accessible. And any composer who really cares about music in a deep way tries to have lots of layers, not just the first layer. Those esoteric composers who only compose the fifteenth layer on never attract anyone because they never speak in a visceral, human way. I think any great composer, whether he's a film composer or a symphony composer, realizes that all of these layers must be present⁷⁴.

Le prime esperienze mostrano all'aspirante l'importanza di una mediazione tra tensioni creative opposte: l'abilità nel farsi interprete di una *langue* fortemente prescrittiva da un lato e la necessità, man mano che si avvanzerà di carriera, non già di abbandonare, ma di muoversi entro le convenzioni linguistiche con maggiore originalità e autonomia. Personalità e riconoscibilità stilistica saranno fondamentali per poter rimanere

all'interno del sistema e tuttavia il percorso del compositore, a qualsiasi livello, sarà sempre contraddistinto da un'opposta tensione tra resistenza dell'idioma e innovazione. Un compromesso che, come rileva Faulkner, sarebbe quantomeno ingenuo leggere come un indebolimento delle capacità artistiche e dell'immaginario musicale dell'esordiente. In prospettiva etnografica, la forte socializzazione al ruolo e la selettività in ingresso sono esattamente il contrario: una via per rafforzare capacità e talenti del compositore in seno all'industria, che rendono il soggetto funzionale alla sua ideologia⁷⁵. Il *compromesso* tra opposte direttrici creative – resistenza e innovazione – sarà vissuto d'altronde in modo contraddittorio nelle stesse testimonianze dei compositori. I limiti imposti dalla prassi verranno da un lato percepiti come opprimenti⁷⁶; dall'altro, l'integrazione del compositore, una sua progressiva adesione all'etica del lavoro e ai valori del sistema, lo porterà a vedere nel *compromesso* – nella capacità di tenere insieme direttrici divergenti – un punto nevralgico da cui dipende la sua stessa capacità di discernimento artistico, il riconoscimento di modelli da cui ricavare le proprie strategie di posizionamento rispetto ai *filmmaker*, alle tensioni imposte dal processo, alla propria stessa creatività. Così un compositore citato in Faulkner, a proposito dei colleghi che ricoprono una posizione dominante all'interno del sistema:

I admired them and I thought to myself, "Gee, I'd like to be able to handle myself that way". I respect it and I admire it. And it's not an easy thing to do, and not all the people you work with do it, by any means. I learned as I went along. After a couple of years, one thing I learned that the lines between, say, self-assertion and arrogance, flexibility and being obsequious are thin. They're in flux and they're difficult. But the people, some people I'm around in this business, have managed to put it together. You learn from them that there are ways to handle difficult situation⁷⁷.

Torniamo alla formazione iniziale del compositore. Come si è detto, egli, soprattutto a inizio carriera, è posto di fronte a una tensione divergente: produrre variazioni entro una drammaturgia musicale fortemente prescrittiva. Equilibrio che richiede da un lato di rinnovare l'investimento creativo, dall'altro di distanziare il soggetto dall'opera, in modo che possa farsi interprete dei codici musicali vigenti. L'*humus* formativo del compositore determinerà in questo senso le future scelte di posizionamento e le strategie di adattamento al sistema. Howard Shore, ad esempio, si è spesso rivolto all'improvvisazione e soprattutto all'incontro tra linguaggi musicali diversi come a una possibilità in grado di conciliare questa opposizione; una sperimentazione preclusa al musicista troppo rigidamente ancorato a un processo compositivo canonico. Intervistato da Brown a proposito dell'esperienza appena conclusa di *Naked Lunch* (*Il pasto nudo*, 1991, di David Cronenberg) – le cui musiche sono composte in collaborazione con Ornette Coleman e costituiranno negli anni a venire un *role model* di rilievo –, Shore riflette su una costante della produzione cinematografica contemporanea, cioè sul fatto che i progetti musicali più sofisticati e innovativi sembrano essere prodotti con maggiore frequenza da musicisti con una solida formazione nel jazz piuttosto che da compositori con una formazione classica alle spalle.

[...] I never realized that until about a couple of months ago. I think I always sort of denied that jazz part of my career. You leave it behind and you don't continue with it,

because you stop playing. But then I began to realize that, yes, this is probably where a lot of my inspiration came from. For *Naked Lunch*, I would write a piece for a scene, and then Ornette would improvise on it. Next, I would bring a piano player in and we would record "Mysterioso," and then Ornette would rearrange "Mysterioso." He would change all the fifths to diminished fifths! Then we put the two of them together, and we looked at each other and said, "This is great" We were all able to connect with that, and David as well. He loved it. I remember the guys who played strings in Lighthouse. They had such rigid backgrounds. They had to have such strict lessons to learn this. But once they plugged in and they had that freedom – now they were playing rock and roll, or jazz, or whatever, because we were doing a lot of improvisation in those days – they were just gone. You never feel as if you stop experimenting⁷⁸.

La disponibilità a impiegare soluzioni inattese o "sperimentali" è qualità fondamentale di ogni progetto musicale filmico: al compositore è richiesto di interpretare un equilibrio tra la realizzazione di una musica che possa offrire un *sound* specifico per il film e un *nuovo musicale* prodotto in ottemperanza al codice generico cui il film appartiene. L'improvvisazione entro un codice linguistico è spesso uno degli equilibri liberatori che il compositore perseguirà per bilanciare la fondamentale necessità psicologica di un rapporto creativo con i materiali della musica e il rispetto di canoni fortemente prescrittivi. Questo è un problema centrale: spesso la sinergia tra continuità e innovazione andrà cercata non tanto – o per lo meno non solo – a livello musicale, ma *nel metodo* con cui il compositore affronta il lavoro. Ciò che rende riconoscibile la voce di un singolo autore – o meglio di un autore come *primus inter pares* tra una serie di specialisti che partecipano alla composizione – è talvolta frutto di intuizioni drammaturgiche che spostano l'atto poetico dalla carta (la partitura come luogo canonico di concezione dell'architettura musicale) a un processo che informa di sé l'intero progetto musicale, in ciò garantendo una riconoscibilità stilistica al compositore. Thomas Newman, ad esempio, tra i più influenti e innovatori compositori del *mainstream* contemporaneo, trova in corso di carriera la propria "voce", abbandonando progressivamente il progetto di un'architettura drammatica a tavolino e affinando una tecnica di improvvisazione su *pattern* e moduli concordati con una serie ristretta di collaboratori e strumentisti specializzati (Rick Cox, Chas Smith e George Budd i principali): una singolare strategia di adattamento alle opposte tensioni di cui si è detto, in cui i moduli garantiranno una continuità con le convenzioni cinematografiche, liberando dagli aspetti più rigidamente prescrittivi e assicurando al contempo velocità di realizzazione della musica:

I try to give them vague direction. I try to capitalize on their talents as players and sound conceptualists. I try to corner them and, at the same time, try to keep them wild because the minute you start dealing with odd sounds and try to be specific, it just doesn't work. When you sample sounds or try to find sounds, it's best to dumb down in terms of questioning the appropriateness of a particular sound or how is it going to work. Normally, you just find sounds that are either useful or less useful. I've gotten such a shorthand with people like Rick that often we'll improvise – we'll just mess around with colors. Both he and I will take material and sample it. We'll sometimes sample a similar phrase and, by virtue of the manner of sampling, the sounds will be different. If you take any small phrase and alter it just a bit, it becomes something almost entirely different. I tend to

like where sounds lead me, so I tend to give musicians like Rick some information and then let them feed information back to me. I guess I'm kind of the great bandleader or something⁷⁹.

Newman non fa che portare alle estreme conseguenze un processo per “prove ed errori” che fa già intimamente parte del lavoro dei *filmmaker*, dalla prassi del *temp tracking* alle prove di commutazione che il compositore effettua in proprio. Raramente il *concept* è una struttura forte, dura, rigida: le interazioni e ristrutturazioni che la musica apporta all'immagine vengono prodotte nella maggior parte dei casi per serendipità; è soprattutto nella capacità di *scoprire un senso* che risiede l'abilità del compositore-drammaturgo (in particolare questa sensibilità drammatica, insistono le testimonianze, è prerogativa). Non è mai un *a priori* teorico, ma sempre un *senso scoperto* quello di cui allo *spotting* discuteranno *music editor*, regia e compositore. Pensiamo che questa indicazione e un'analisi densa della comunicazione tra reparti possa costituire un validissimo spunto teorico, poiché in questo genere di interazioni tecniche – una dinamica di improvvisazione-controllo ben esemplificata dal caso Newman – si produce di fatto un metalinguaggio pragmatico del senso musicale (un approccio radicalmente anti-teoretico). Il compositore non progetta una drammaturgia rigida, un testo utopico, ma attiva piuttosto un processo *eterotopico* in cui al senso dell'intervento musicale egli perviene, assieme ai suoi musicisti, per “prove ed errori”. L'intervento del compositore organizza, per così dire, un *senso scoperto*: l'abilità di “concertare il senso” sta proprio nella capacità di accorgersi della sua esistenza, governare l'improvvisazione trasformando il processo compositivo ed eleggendo la serendipità, già radicalmente legata all'intero rapporto musica/immagine, a vero e proprio metodo.

L'ermeneutica musicale ha qualche *chance* di imparare dalla prassi. La pratica artistica e la pragmatica dei problemi di senso è così desolatamente lontana dall'aggressività dei metodi che si vorrebbero in grado di renderne conto sul piano teorico: un metalinguaggio del senso dovrebbe sedurre il suo oggetto, accettando in primo luogo la fragilità dei fenomeni che il teorico mira a circoscrivere. La maggior parte degli approcci formalistico-semiologici violentano il rapporto musica/immagine portando l'analisi su un piano cui spesso i fenomeni di senso rifiuteranno di essere indagati: una pratica ermeneutica non dovrebbe avere come tensione un orizzonte di verità cartesiane, ma, suggerirebbe la prassi, quello di un *caso* continuamente rimesso in gioco: «mostly trial and error, with a lot of things going wrong»⁸⁰.

Si pensi al *main title* di *American Beauty* (1999, di Sam Mendes), opera della maturità creativa di Newman: ciò di cui il metodo lascia traccia non è tanto la specificità formale del linguaggio musicale (l'ennesima variante di un minimalismo cinematografico post-Glass), ma, più profondamente, un'ambiguità di posizionamento della musica rispetto all'immagine e al racconto. L'improvvisazione con i musicisti lascia traccia di una *partecipazione performativa* al racconto filmico, sostituendo una «liveness»⁸¹ alla classica distanza musica/immagine postulata dal commento orchestrale. Una *performance musicale* opposta a quella che Newman stesso stigmatizza come una «classy participation» dell'orchestra: un commento orchestrale *di classe, di buon gusto*, ma anche, e più profondamente, una distanza etico-morale dal racconto filmico tipica del commento musicale classico che, *incorporato* nella “voce d'orchestra”, reca con sé l'espressione di un'*ideologia di classe*. Gran parte dell'efficacia comunicativa di *American Beauty*, dell'immediatezza

za che sin dalla prima sequenza il film suggerisce, è debitrice di questa *partecipazione performativa* della musica. La firma inconfondibile del compositore⁸², più che un'innovazione formale in senso stretto, si radica in un'innovazione di processo, nell'idea di una distanza musica/racconto e di una partecipazione performativa alla vicenda filmica, opposta all'idea classica di un commento musicale. Questa breve nota su Newman ha come unico scopo quello di sensibilizzare riguardo a un punto nodale sul piano critico: il reale luogo dell'intuizione drammaturgica dovrà talvolta rinvenirsi nel *processo* più che nella feticizzazione del *prodotto*. Sintonizzarsi sulla prassi e sulla realizzazione consente inoltre di cogliere il fatto musicale in relazione alle strategie di adattamento dei compositori alle pressioni imposte dal sistema.

Scriva Bellis rivolgendosi agli aspiranti compositori nella premessa al suo breve manuale didattico: quando comincerete la carriera di compositori, le vostre aule di lezione saranno le sale di registrazione, il *dubbing stage*⁸³, l'ufficio di produttori e registi o il vostro stesso studio⁸⁴. Una constatazione solo apparentemente superficiale. La situazione formativa-produttiva contemporanea è molto diversa da quella della *golden age*, nella quale pure ha inizio il percorso di professionalizzazione della figura del compositore cinematografico. Con la pratica dei *cue sheets*, con la Kinotek, comincia all'alba del Ventesimo secolo quella mirabile, poderosa operazione di traduzione e adattamento dell'immaginario musicale euroculto per il nuovo medium. Ancora nel cinema classico le risorse del musicale cui i compositori fanno ricorso sono mutate interamente da una prassi esogena, che certo propone nell'incontro con il nuovo mezzo momenti di fondamentale saldatura e di sintesi linguistica, ma che attinge a risorse espressive per larga parte fondate all'esterno di tale universo. L'universo musicale filmico è oggi invece fortemente autonomo, endogamico. Non autarchico, certo, poiché aperto (e bisognoso) di essere incessantemente nutrito dagli idioletti e dai codici linguistici di mondi a esso confinanti, nella ricerca di una sempre nuova immediatezza da un lato⁸⁵ e in una non contraddittoria continuità con gli stilemi sinfonici tardo-romantici su cui è al contempo ancora saldamente fondato dall'altro. In questa forte coesione, circolazione di formule e cliché e consistenza linguistica, l'universo musicale-filmico è oggi autonomo nel formare i suoi stessi specialisti e nel replicare la propria competenza. Quest'autonomia, che procede per *exempla* e modelli influenti, ha conseguenze su un piano storico-critico: gran parte delle citazioni stilistiche sono prodotte con riferimento all'autonoma *langue* del cinema e non già ai modelli musicali extracinematografici cui appartenevano storicamente. Un semplice esempio: quando David Arnold in *Stargate* (1994, di Roland Emmerich) compone brani di grande respiro sinfonico nella tradizione di un sinfonismo esotico dei grandi spazi, ha in mente Bernstein, Rózsa, Tiomkin, una *grandeur* orchestrale e una classicità del cinema prima ancora che i modelli colti cui Rózsa, Tiomkin a loro volta si riferivano (dalla *Scheherazade* di Rimskij-Korsakov al vasto immaginario del poema sinfonico)⁸⁶. Ancora, quando il totem di una classicità *leitmotivica* viene reimpiegato nel *mainstream* musicale contemporaneo, è, poniamo caso, Korngold a essere evocato, e non già il Wagner o il wagnerismo di cui pure Korngold è stato il massimo mediatore. Quando un riferimento al cinema hitchcockiano è palese, ad esempio in *What Lies beneath* (*Le verità nascoste*, 2000, di Robert Zemeckis), è il nume tutelare di questa classicità del cinema – Bernard Herrmann – cui il compositore farà obbligatoriamente riferimento, non i modelli cui al tempo lo stesso Herrmann attingeva per nutrire il proprio linguaggio. L'autodidassi è poi tratto strutturale del sistema; le occasioni di crescita artistica e

personale, gli strappi evolutivi nella tecnica e nella sensibilità dei compositori sono spesso segnati da momenti di crisi profonda o, viceversa, dal senso di un'immensa scoperta. Entrambe le possibilità, nel racconto dei compositori, continuano a porre in questione il nodo della formazione. Vediamone alcuni esempi.

Dopo un brillante lancio di carriera nella serie TV "CHiPs" (1977-1983) – il cui tema, in pieno stile *disco-fever*, è di grande risonanza presso il pubblico – e dopo il successo di *Romancing the Stone* (*All'inseguimento della pietra verde*, 1984), prima di una lunga serie di collaborazioni con il regista Robert Zemeckis, Alan Silvestri si vede affidata la colonna sonora di *Fandango* (1985, di Kevin Reynolds), di cui Steven Spielberg è produttore esecutivo. Entrambi i *filmmaker* sono fortemente impressionati dalla freschezza stilistica di questo giovane compositore, che è dunque ingaggiato e convocato allo *spotting*. Reynolds ha obiettivi estremamente ambiziosi per le musiche:

I went over there, and the picture started off with Shostakovich's *8th Symphony*, from there to 'Spook' and 'Born to be Wild' and back to Shostakovich. The man had literally trimmed his film to his records. I walked into this thing, I had never written for an orchestra before; now, *Romancing the Stone* is basically a rhythm score. I was a drummer and a guitar player, remember. I got the job, just because I had done *Romancing the Stone*⁸⁷.

Non è inusuale che un regista proponga nelle *temp tracks* un brano prelevato dal repertorio classico e chieda di produrre qualcosa di analogo. Le *war stories*⁸⁸ dei compositori sul tema sono varianti di uno stesso racconto di base: «Temp tracks are a quagmire for a composer. My nightmare is when a director puts on a temp track of Brandenburg Concerto [and says]: "Now, you do one"»⁸⁹. I compositori imparano ad aggirare con diplomazia e *savoir-faire* il problema, talvolta con successo (penso ad esempio all'aria delle *Variazioni Goldberg* imposta come modello a Gabriel Yared per *The English Patient*⁹⁰; o ad alcuni brani di Stravinskij con cui Corigliano deve confrontarsi in *Altered States*⁹¹); talvolta con una disfatta clamorosa (Ligeti e Richard Strauss per *2001: A Space Odyssey*⁹² utilizzati come traccia temporanea da Kubrick, con il conseguente benservito ad Alex North, che non riesce o non intende replicarne il modello)⁹³.

Nel suo rapporto con Reynolds, l'incubo di Silvestri è dover scrivere brani dal respiro sinfonico, un compito per cui è tecnicamente del tutto impreparato:

I was so intimidated, I put off writing forever. I mean, I was down to the last second on this thing, and I was literally going to tell them that I couldn't do it. I was going to quit the business, and it was to the point where if I would have quit there was no way they'd have time to hire somebody else and have them do it, so I was really going to cause a disaster for everybody concerned. Finally, the last possible night, something broke and I just started writing out of sheer desperation. And the first thing I wrote seemed okay. So I wrote some more. And I kept writing all night. [...] It was like making a crystal, there's nothing there, and all of a sudden it was there. It was probably my most miraculous moment. I think it will be always my favorite score. A great deal of it never wound up in the film. Up until that moment I had thought that a project like *Back to the Future* was beyond possibility, like another lifetime, to be able to write for an orchestra and for a project like that⁹⁴.

Gran parte dello *score* è rigettato da Reynolds, che continua a preferire Šostakovič. Ma al di là del successo o del parziale fallimento di *Fandango*, il racconto di Silvestri è un esempio paradigmatico di come un esordiente possa trovarsi d'improvviso di fronte a un compito difficile senza alcuna preparazione. Silvestri si mette a studiare alacramente per colmare il *gap* tecnico-compositivo; le sale di incisione saranno la sua vera e propria palestra. *Back to the Future* (1985, di Robert Zemeckis), di poco successivo alla crisi di *Fandango*⁹⁵, citato nel frammento di intervista, è notoriamente lo *score* che lancia il musicista nell'Eldorado dei compositori hollywoodiani. Il tema principale del film è tra l'altro considerato tra i più riusciti dell'ultimo trentennio (secondo la critica d'oltreoceano, per quanto tali classifiche abbiano scarso valore, il tema contenderebbe il primato alla fanfara introduttiva della saga di *Star Wars* [*Guerre stellari*, 1977, di George Lucas] di John Williams)⁹⁶. La testimonianza ha una tinta forse leggermente iperbolica, ma è significativo che da uno scacco tecnico-formativo sia disceso uno tra i temi più memorabili del sinfonismo hollywoodiano di tutti i tempi.

James Newton Howard, tra i più raffinati sinfonisti della scena contemporanea, racconta di un'analoga svolta creativa: la scoperta di un'abilità tematico-contrappuntistica nella scrittura orchestrale che prende corpo con spontanea naturalezza mentre è al lavoro sulla colonna sonora di *Alive* (*Alive – Sopravvissuti*, 1993, di Frank Marshall)⁹⁷. Una emancipazione dalla scrittura pianistica e dalla competenza di arrangiatore con cui aveva iniziato la sua carriera, grazie a un progressivo affinamento tecnico-compositivo acquisito in anni di esperienza in sala di incisione. Opportunamente ristrutturato il senso aneddotico di questa improvvisa "rivelazione" del dono, esempi simili sono ricorrenti nelle biografie dei compositori. John Barry, considerato dalla critica erede e perpetuatore del sinfonismo dei grandi spazi hollywoodiani – penso ad esempio a *Dances with Wolves* (*Balla coi lupi*, 1990, di Kevin Kostner) –, compie le sue prime esperienze musicali in tempo di guerra, nella banda del reggimento di fanteria presso cui è arruolato in Egitto e a Cipro (l'esperienza bandistica è *humus* fondante la cultura musicale cinematografica americana) e intrattiene per corrispondenza un corso di composizione prima con Joseph Schillinger⁹⁸ e successivamente con Bill Russo. La banda del reggimento è la sua prima e fondamentale palestra:

In Cyprus, I had a whole military band that were bored to hell. And so I used to write little bits and pieces. It wasn't whole pieces. It was more like, "Jesus, I'd like to try two French horns, two tenor saxes and a tuba", and I'd write eight bars and get these guys to come in and play it. Instead of writing full staff, it was moments and ideas, and putting little things down, maybe just four bars. But I had the luxury of those guys who were only too willing to come in and listen to things⁹⁹.

Approccio che descrive con semplice precisione la quotidiana prassi formativa e compositiva del musicista a Hollywood: di progetto in progetto, di sessione in sessione si sperimentano nuove combinazioni strumentali. Il successo delle formule adottate dai compositori che occupano una centralità all'interno del sistema – per una resistenza della prassi produttiva, che tenderà cioè al reimpiego di formule e trattamenti drammaturgici il cui successo sia comprovato – sarà materia di costante osservazione e di studio da parte sia dei colleghi, sia degli esordienti che si situano alla periferia del sistema. Che il lavoro sul campo possa supplire a una iniziale carenza dal punto di vista

tecnico-compositivo nella scrittura per organico sinfonico è un fatto comprovato cui l'osservatore con scarsa conoscenza della prassi stenterà a credere. Bisogna pensare che un compositore lavora in media su 3-6 progetti annui in cui il tempo che intercorre tra scrittura ed esecuzione orchestrale è pressoché immediato, con una media di 50-60 minuti di musica a progetto e per un organico sinfonico completo. Il numero complessivo di minuti sale considerevolmente se si considerano i *cues* rigettati o i *cues* che subiscono riscritture richieste dai *filmmaker*, validazione per *prove ed errori* che assume in questo senso particolare rilevanza. Un lavoro sul campo fornirà, anche al compositore inesperto o con una conoscenza basilare delle tecniche avanzate di scrittura orchestrale, un mezzo fondamentale per affinare la propria arte. Per il compositore che già possieda questi requisiti, data la natura conservativa del sistema, l'esercizio su formule altamente stereotipiche che costruiscono la continuità linguistica del sistema tenderà a divenire comunque una imprescindibile palestra formativa. Un sapere formulaico, che tende a replicarsi nell'inerzia del sistema, è infatti al cuore del sinfonismo hollywoodiano: il singolare prodotto di una tensione che garantisce da un lato la persistenza di cliché armonici e strumentali che affondano le proprie radici nel repertorio tardo romantico, dall'altro – e non contraddittoriamente – lo sviluppo di autonome varianti, idiosincrasie coesistenti al tessuto formulaico da cui originano e autonomamente replicate all'interno del sistema¹⁰⁰. La genesi dello stile di uno stesso compositore può essere compresa nei termini di una stratificazione di *serendipità* progressive, soluzioni sia pure formalmente scorrette o incomprensibili dal punto di vista del linguaggio armonico tradizionale¹⁰¹, ma pertinenti rispetto alle convenzioni linguistiche del mezzo.

A proposito delle analogie nella tessitura armonica e nella conduzione delle parti tra il proprio stile e quello di Alan Silvestri, Debney rileva con grande acutezza:

Sometimes I write things that come out sounding similar to Alan's, I think. It's certainly not intentional. But I think I know why it happens. Alan is a guitar player, like I am. I'm sure he writes on the keyboard now, as I do too, but guitar players learn harmony in a certain way or the way to change chords or the way to write a melody. I may be wrong, but my guess is that may have something to do with it¹⁰².

L'autoanalisi di Debney è profondamente convincente. Da un confronto delle somiglianze emerge con chiarezza il retroterra strumentale che ha fondato la comune sensibilità armonica dei compositori: l'imprinting armonico-chitarristico non è mai pienamente sostituito da una tecnica compositiva dura, forte, che fonda cioè l'arte nell'indipendenza della tecnica. Avviene piuttosto il contrario: la tecnica è acquisizione matura, che sviluppa ed enfatizza l'idiosincrasia. Se il compositore sarà abbastanza ricettivo e acquisirà sufficiente autonomia e visibilità all'interno del *network*, nel rispetto delle convenzioni linguistiche del mezzo, l'idiosincrasia può rinascere come stile.

Se è possibile arrivare alla professione senza una solida preparazione tecnico-compositiva, soprattutto in ambito orchestrale, si è detto, sembra per contro dirimente una formazione musicale poliedrica, una forte capacità di adattamento alle regole produttive, una permeabilità alle forti convenzioni idiomatiche del linguaggio-musicale filmico e la capacità di conciliare tensioni creative contrapposte (forte inerzia linguistica del sistema *vs.* necessità di una riconoscibilità stilistica). Se cadono alcuni capisaldi comunemente ritenuti

irrinunciabili, quali attitudini caratterizzano allora la specializzazione del compositore cinematografico? Nelle pagine che seguono esponderemo queste considerazioni iniziali, con particolare attenzione alle strategie che il soggetto dovrà adoperare per garantirsi una permanenza all'interno della rete di relazioni e per espandere la propria visibilità sul mercato. Cercheremo di delineare, collazionando i dati delle fonti e delle testimonianze biografiche, quale sia lo *specifico drammaturgico* del mestiere, quale insieme di abilità e competenze risulti imprescindibile e fortemente caratterizzante l'attitudine creativa del compositore cinematografico.

Per ottenere un primo coinvolgimento, sostiene Bellis, le opportunità «face to face» sono le più importanti. È determinante legarsi a un anello della catena e continuare da qui a moltiplicare i propri contatti:

This business is generational in nature and while your boss is schmoozing the filmmaker you might be creating a relationship with the line producer or the postproduction supervisor, and that relationship could prove beneficial in the future. You make a friend of the production assistant this year and next year he's a line producer, five years from now he's executive producer on a major film or television project¹⁰³.

Così John Temperau, importante agente di compositori:

You can't live anywhere but right here. There's something about being in the town every day, being visible, seeing people at lunch, just being in the conversations of the people in town. If you're not, you're losing out. If you're not living in L.A. as a film composer you're not going to be successful¹⁰⁴.

Robert Faulkner ha fornito quella che allo stato attuale è la più estesa e documentata ricerca in chiave etnografica sulle cosiddette «*starting lines*» del sistema *freelance* dell'industria musicale hollywoodiana degli anni Settanta e Ottanta. Sebbene l'assetto produttivo sia in parte mutato, continueremo a servirci estesamente delle osservazioni di Faulkner. L'attuale cambiamento non fa che consolidare le tesi dello studioso: i legami relazionali che costituivano un tempo la struttura *freelance* e definivano centralità e periferia della matrice cominciano oggi a istituzionalizzarsi: progressivamente, le reti diventano vere e proprie aziende della musica applicata, gestite da un compositore *leader* (ne è un esempio la nota Media Ventures, oggi Remote Control Productions, co-fondata dal compositore Hans Zimmer).

A partire da quella che negli anni Settanta e Ottanta è l'autentica fucina di futuri compositori del *mainstream* – la produzione seriale televisiva – possiamo riassumere con una serie di passi il meccanismo descritto da Faulkner:

Series composer find themselves hemmed in with too little time and too much music to write. Episodes to be scored start arriving late from the editors; the producer and director decide the dailies are awful, recut many scenes, call the composer and ask him to rescore some of the work he has already done; work piles up, pressure mounts, good will evaporates. Pressed by these exigencies, the freelancer does what he can in a crafts-manlike and professional way, but as deadlines tighten around him, he turns to his network of colleagues¹⁰⁵.

Il compositore titolare può dunque cooptare nella rete una serie di giovani colleghi alla loro prima esperienza produttiva. L'aspirante deve innanzitutto dimostrare di saper lavorare coerentemente con i materiali decisi dal compositore titolare (cfr. *supra* p. 58). Il soddisfacimento di questa aspettativa garantisce all'aspirante la possibilità di stabilire un legame duraturo sia con il compositore titolare che con i *filmmaker*. Questa prima esperienza può essere avvertita dal soggetto come fortemente limitante e si tratta di un passaggio delicato: a ogni avanzamento, la tensione tra prescrittività idiomatica del sistema e la necessità da parte dell'esordiente di fabbricare una propria riconoscibilità stilistica non sarà mai del tutto risolta e dal modo in cui l'esordiente gestirà questo conflitto dipenderà la possibilità di una permanenza all'interno del sistema. Dopo il salto dalla serie di cui è intanto divenuto titolare a una più importante, e da qui a una produzione cinematografica, pressato da rigide scadenze e nella speranza di ottenere altre commesse il musicista coopterà nel network un collega co-compositore su cui poter contare:

Imagine that composer A does the main title of a television series and then passes the episodes to B, who then scores a couple of episodes and passes assignment on to C, who gets D to help him on one television assignment. Here we have a linkage of three¹⁰⁶.

Nella tesi di Faulkner, questo schema ad albero governa l'intera rete e ne descrive la matrice, dalla periferia al centro – il *gotha* dei compositori più influenti che detengono il primato della visibilità – da cui si propagano le relazioni di potere e di influenza che reggono la struttura sociale.

L'esordiente, promosso dalle circostanze a *sponsor*, sceglierà un soggetto dotato di flessibilità e rapidità di adattamento alle convenzioni linguistiche. Il tempo che lo *sponsor* dovrà dedicare alla formazione dell'esordiente sarà una variabile decisiva per la permanenza nella rete del nuovo collaboratore: più adattabile sarà, più rapido ad assecondare lo stile del titolare, minori le correzioni che lo *sponsor* dovrà apportare ai *cue* del nuovo cooptato, più è probabile che i legami tra *sponsor* ed esordiente si stringano e sfocino in nuove collaborazioni. Naturalmente la socializzazione al ruolo, i limiti imposti all'autonomia creativa saranno rilevati dall'esordiente e fonte di notevoli tensioni. L'atteggiamento dei compositori rispetto all'ideologia del sistema produttivo, quali che siano le scelte di adattamento, sarà fortemente polarizzato. Il compositore Walter Scharf:

A lot of it is just writing things are expected, that have to be done on time, and that have to follow the format you're working in. It's just not the time to start fooling around. [...] The producers feel they must control the audience's interest every moment—that's why we get mediocrity. [...] We have boatload of talent out here, and we're just allowing them to *ape and mimic*¹⁰⁷.

Una dichiarazione (pubblica), parte di un'intervista ad Alan Silvestri:

You've got to remember what you're doing here. You're working for somebody, and you, the composer, are not going to be the one called on the carpet when the movie was supposed to make \$ 40 million this weekend and it only made \$ 150,000... You're probably off on your next movie, but there's somebody out there who's sitting in a chair right now with a bunch of people in suits standing around him, and he's having a real bad day. That

person's called the director. So if you think for a minute that the director is not, going to have a whole lot to say about what kind of music goes into their film and how it sounds, you're kidding yourself¹⁰⁸.

Il movimento che propaga dal centro alla periferia della rete di cooptazioni decide sostanzialmente della maggiore o minore inerzia linguistica del mezzo (un elemento centrale per uno sguardo etnomusicologico al sistema). Se l'attitudine fortemente conservativa del *mainstream* è connaturata alla struttura sociale e all'ideologia produttiva che organizza il sistema, simmetricamente, e con ciò vorremmo integrare la tesi di Faulkner, l'attitudine formulaica del medium e la forte prescrittività della drammaturgia musicale-filmica tengono in piedi la matrice.

Kompanek, istruendo i propri allievi, sottolinea l'importanza dei legami che l'esordiente dovrà necessariamente stabilire con anelli sia pure marginali del *network*. Un orchestratore diventerà domani un compositore, un copista diventerà domani un orchestratore: stabilire una serie di legami più vasta possibile e maturare nel tempo una serie consistente di esperienze, accumulando *crediti*, è essenziale per una efficace costruzione del *network*:

One traditional resume item is very important: references. If you can, mention people that your recipient will know and can easily ask about you. Or, if they don't know them, at least include names they might recognize. *This is called name-dropping, an art form in Hollywood*. It is something everyone does, yet everyone criticizes others for doing. The most desirable technique is to do it just enough to impress people, but not enough to lose the job¹⁰⁹.

Così un altro compositore:

Careers are not made with any one thing. It's a cumulative effect. You're gambling all the time: will this series make it, what about this pilot, maybe this will take off, you see? Nobody knows whether it's going to make it or not. You just work for this musical director at that studio, this colleague at this time, this producer on this project, and then they learn over time that they can depend on you. You show them you know what you're doing and you take your craft seriously. All this has a building effect to it [...]. No matter *where* you are in this business, it operates on word of mouth [he paused for a few seconds and corrected himself]. Let me say that it works by words of mouth until you're at a level where because of your credentials *everyone* knows who you are. I mean Henry Mancini doesn't need any word of mouth; Jerry Goldsmith and Johnny Williams don't need any word of mouth. But even those guys came through television at one time. So at time in all our careers a lot depends on producers talking to one another, "This composer is really good, he's got it". That's because when you're at a point where you're not known, your name is not substantial enough where they can just say the name and everybody says, "Of course, he did such-and-such"¹¹⁰.

È però raro – pur essendo questa consapevolezza largamente condivisa – che le testimonianze dei compositori dimostrino, almeno pubblicamente, altrettanta lucidità. Nel riflettere biograficamente sugli snodi che hanno determinato l'avvio alla professione,

il compositore preferirà attribuire a caso e fortuna un ruolo primario. Non si tratta, in fondo, di una contraddizione. Nel racconto biografico si costruisce e si avvalorza l'immagine pubblica del compositore, che, conferendo al caso o alla inaspettata *scoperta* di un talento le ragioni del successo, potrà neutralizzare una parte della memoria biografica che egli stesso avverte come problematica. Attribuire il merito al caso è il sigillo di una rimozione, cui si sostituisce una costruzione fideistica che ha da un lato un carattere compensatorio in merito alle insicurezze del soggetto, dall'altra dissimula una condotta competitiva all'interno del *network* sociale al fine di un'appropriazione delle risorse, condotta passibile di una censura etica da parte della comunità. Consideriamo una serie di testimonianze in proposito, che sapremo ormai interpretare nella duplice prospettiva delineata.

A Venezia, durante la supervisione musicale italiana per il film *Blume in Love (Una pazza storia d'amore, 1973, di Paul Mazursky)*, Bill Conti stabilisce un buon rapporto con il fotografo di scena del film. Di ritorno negli Stati Uniti il fotografo lavora su *Harry & Tonto (Harry e Tonto, 1974, diretto dallo stesso Mazursky)* e propone al compositore di passargli qualche brano: conoscendo il montatore di Mazursky pensa che questi riuscirà a infilare qualche frammento della sua musica nelle *dailies*. Conti non sa nulla del film, a parte il poco che il fotografo gli ha raccontato: è la storia di un anziano e di un gatto. Improvvisa un tema al pianoforte, che viene inciso lì per lì su un registratore a cassetta di pessima qualità. Conti continua il racconto:

Now, maybe six months later, I get the job. I actually get the job based on that tape. When the director asked, 'What is this piano stuff, where did it come from?' editor said, 'This guy...' So. I told the director, 'Well, look, I can really do you a great Main Title, I can really...' and he said, 'No, no, I like the piano.' I said, 'But, no, no, I understand, this is big time, this is motion pictures.' He said, 'Look, I like the piano' So I did a take-down of the piano, and I replayed the piano [for the soundtrack] and he said 'Yea, but I like the way it was.' And I said, 'But that was an old cassette on a funky recorder.' He said, 'Yea, but I cut my main title to it. And it feels so good.' So my first shot, in terms of Hollywood, was this scratchy thin – I never heard of the movie, never read the script, the guy's leaving for the plane in an hour, and I improvised about three or four minutes, and that's what comes on the screen¹¹¹.

Anche per Alan Silvestri la carriera nel cinema ha inizio in modo alquanto imprevedibile (e avventuroso). In seguito a una frode subita da un sedicente discografico, si trova con la sua band a Los Angeles in seria difficoltà economica. Grazie all'amico Mike Jarret, *songwriter*, incontra Bradford Craig, paroliere di rilievo in quegli anni, il quale gli assegna alcuni arrangiamenti. Poco più tardi, Craig riceve la telefonata di una casa di produzione che per un errore lo ha scambiato per un compositore. Gli viene richiesto di comporre la colonna sonora di un nuovo film a basso budget. Craig chiama dunque Silvestri:

'There's a movie here, do you want to do it?' I said yes, and just like that, I had my first film. I was about 20. The movie was called *The Doberman Gang*¹¹², a real super-low-budget film. I was about 20. I had to have a meeting with the movie producer the next day, so I went to a bookstore and asked for every book they had on writing music for a movie.

Well, there was only one, "How To Score a Film" by Earl Hagen¹¹³. It was seventy five dollars, which was more than I could afford, but I had to have it so I bought it, and I spent all night reading it, cover to cover. When I watched the film with the producer and he asked me what I thought and what my ideas were and I told him and he gave me the movie. He said, "See you in two weeks". I had two weeks to score the film, which I did. I wrote about 60 minutes of music for it [...]. I literally tried everything in the book on this film. I had cues on top of cues, all kinds of things. I mean, I wasn't short of opinion, which was helpful. I had immediate responses and input into the whole film making process. I basically scored it with friends, I played half of the stuff myself¹¹⁴.

Anche l'ingaggio per il primo film lancio della carriera – *Romancing the Stone* (1984, di Robert Zemeckis), che inaugura il sodalizio con Zemeckis – non è meno imprevisto. Silvestri riceve una chiamata dall'editor musicale Tom Carlin:

I got this call at about 7:00 at night, and he said 'I'm working on *Romancing the Stone*. They've got an office full of tapes. They've hired people, they've fired them, they can't find anything they like. Would you be interested in doing something on spec?' Naturally, I said yes. He put Robert Zemeckis, the director, on the phone and he told me he needed about three minutes of music that would go with a South American movie sequence in which Kathleen Turner is chased through the jungle, in the rain, by a bunch of machete-wielding maniacs. 'Can you do about three minutes and be there for lunch tomorrow?' So I said 'Absolutely'. I had just started to put a studio together in my house and I had a limited amount of electronic equipment. I stayed up that night and did a funny little demo tape. I literally only had a Linn Drum and a 8-track machine, but no board, no echo – nothing. The next day, before I met Zemeckis, the music editor wanted to hear my demo tape, before he got himself fired. He liked it and when we played it for the filmmakers they had wide smiles on their faces after only 2 or 3 bars. That night Michael Douglas (who was also the producer) called and we had a deal by the following morning¹¹⁵.

Quanto agli ambiti produttivi – che, al di là di queste storie esemplari, costituiscono terreno di coltura preferenziale per un aspirante compositore – il lavoro seriale in TV è ancora oggi uno dei maggiori bacini d'impiego per gli esordienti. Nella sua capillare analisi, frutto di una ricerca ventennale, Faulkner fotografa così la situazione della Universal nei primi anni Settanta:

Over half of the inner cycle of composers in the early 1970s – the top 7 percent who did 35 percent of the feature film work – got their starts by working at Universal. David Grusin, Quincy Jones, Lalo Schiffrin, John Williams, and others are Universal alumni who came up the ranks, some under the tutelage of Stan Wilson, who for years was the head of the music department. At the height of one television season in the early 1970s *Daily Variety* reported 30 composers at work on various Universal televisions and film projects. A total of 1,874 performing musicians, at an average of 75 per day, were hired by the studio during five-week period. Henry Mancini, David Grusin, and John Barry were scoring feature films in those weeks, while on the television side [...]. Owen Marshall, Counselor at Law, Alex North was scoring "The Man and the City", Lalo Schiffrin

was working on a project called “Partners,” and Patrick Williams and Robert Prince were scoring television movies under the banner of “World Premieres” and “ABC Weekend Movie”¹¹⁶.

La quasi totalità dell’*A-team* dei compositori hollywoodiani è qui ritratta al lavoro sulle serie televisive d’esordio o sui primi incarichi cinematografici: nomi che transiteranno nel volgere di pochi anni dalla periferia alla centralità della matrice (un primato che molti dei protagonisti citati detengono ancora oggi).

Nel mutato assetto contemporaneo, al contesto televisivo si aggiunge innanzi tutto la musica per videogame, ambito già produttivamente intrecciato con il cinema e che, per l’aspetto che qui ci interessa, presenta con il *mainstream* una forte continuità idiomatica, in particolare nei generi fantastico e d’azione. Con le sue severe prescrizioni normative, anche questa è un’ottima palestra per l’esordiente, poiché più densamente che in altri media, vi si trova utilizzata una vasta serie di stereotipi funzionali che conservano intatte tutte le proprie peculiari qualità linguistiche. Ciò in ragione del fatto che il videogame, sempre più competendo con il cinema, costruisce la propria spettacolarità mediante la costante rimediazione dei modelli di azione e ricezione del *mainstream*. Quello che rispetto alle convenzioni linguistiche del cinema varia è la densità stereotipica: nella rimediazione di canoni spettacolari del *mainstream* l’attitudine formulaica sarà se possibile ancora più accentuata. L’*underscore* del videogame è nella maggior parte dei casi una concrezione densa dell’intera serie di cliché funzionali dell’idioma corrente dell’*action/adventure* e delle sue ibridazioni¹¹⁷.

Karlin e Wright nell’introduzione alla seconda edizione di *On the Track*¹¹⁸ identificano un ulteriore “terreno di coltura” delle nuove leve di compositori del *mainstream* nella *trailer music*, vale a dire le colonne musicali utilizzate in occasione dei molteplici *trailer* che precedono la data di rilascio ufficiale di un nuovo film¹¹⁹. Non essendo il film ancora disponibile, viene utilizzato un *rough cut* (o *first cut*, primo montaggio temporaneo, molto più lungo della versione finale del film, non raffinato e contenente scene che verranno successivamente tagliate) o, più sovente, materiale tratto delle *dailies*¹²⁰ (inclusi angoli di ripresa che potrebbero non essere utilizzati nel montaggio definitivo), oppure i primi frammenti che hanno già terminato la post produzione nel caso di generi – e.g. fantascienza, azione – in cui molte scene saranno realizzate digitalmente. Viene dunque commissionata a compositori esterni al progetto una colonna musicale per i *trailer*. Al contrario di ciò che si potrebbe supporre, non si tratta di un ambito residuale della produzione musicale, ma di un esteso mercato nel quale operano aziende leader del settore: poche case che si spartiscono la stragrande maggioranza dei *trailer*, vere e proprie industrie di musica istantanea che producono in tempi brevissimi la colonna musicale del *trailer*, talvolta componendo nuovi *cue*, più spesso mediante la creazione di vastissime librerie di musica originale, categorizzata per situazione drammaturgica, *pace*, *tempo*, *mood*. I *cue* tendono a essere a-specifici, utilizzabili in scene ricorrenti e con un cospicuo numero di versioni alternative per la medesima situazione drammaturgica. La grande Babele delle *libraries* – il supertesto costruito dalla totalità dei *cues* – è il corrispettivo contemporaneo di una *Kinothek*, solo organizzato secondo il gusto e i codici generici del nostro tempo e con proporzioni e razionalità industriali. Si tratta per lo più di produzioni digitali, in cui orchestra sinfonica e coro sono il più delle volte simulati digitalmente (a eccezione di solisti e strumenti poco convincenti se riprodotti tramite *samples*¹²¹) in

uno stile che è per certi versi vicino allo Zimmer sintetico degli ultimi anni. Non a caso questi è stato cofondatore assieme all’amico e collega Jay Rifkin di una delle più grandi aziende di produzione musicale contemporanea, Media Ventures, che, oggi sotto la guida esclusiva di Zimmer, ha da poco mutato il suo nome in Remote Control Productions¹²²: una sorta di major della musica applicata che fa capo a Zimmer stesso, primo firmatario dei progetti musicali, e che si rivolge al *mainstream*, ai *trailer*, ai *videogame*. Alla delocalizzazione del *music department* delle case cinematografiche corrisponde la nascita di un sistema *freelance* le cui reti tendono nel panorama attuale a istituzionalizzarsi, dando origine a vere e proprie società musicali che curano tutte le fasi della realizzazione della colonna musicale. È una delle rivoluzioni della produzione musicale degli ultimi trent’anni. Oltre a Media Ventures, Immediate Music¹²³, Two Steps from Hell, X-Ray Dog, Magic Box Music, E.S. Posthumus, Pfeifer Broz. Music, Brand X Music, e la Reeltime Music di John Beal¹²⁴ sono le principali aziende del settore, ognuna con una particolare filosofia, proponente una versione surrogata della galassia immaginaria che tutte insieme concorrono a comporre, e attraverso cui la stragrande maggioranza dei *trailer* viene oggi realizzato.

Se da un lato la *trailer music* è in sé un genere autonomo (possiede il proprio riconoscibile linguaggio)¹²⁵ dall’altro funziona come un vero e proprio *indice* dei codici vigenti, proponendo un costante riferimento a riconoscibili stereotipi e cliché dell’*underscore* cinematografico¹²⁶. I *trailer* – intesi insieme come para- e come meta-testi¹²⁷ – possono essere concepiti come momenti della metacomunicazione in cui la paratestualità e la metatestualità articolano una acuta auto-riflessione sui canoni cinematografici contemporanei. Nei *trailer* – concepiti come «promessa di intrattenimento»¹²⁸, come potenti mezzi di *framing* di genere – il dialogo con i canoni spettacolari è rafforzato in particolare dalla musica, dal momento che l’attitudine gnostica¹²⁹ del discorso musicale gioca un ruolo primario nell’articolare e portare in vita la relazione tra film e genere. Dal punto di vista musicale, il *trailer* si presenta come un autentico indice di *loci* spettacolari, regioni retoriche cui, per suo tramite¹³⁰, il film promette di appartenere. Ma, come sostiene Kernan¹³¹, allo stesso tempo il *trailer* è una forma che possiede il suo autonomo statuto e un’autonoma riconoscibilità spettatoriale. L’autonomia della *trailer music* risiede esattamente nella sua vocazione metatestuale. Una doppia natura didatticamente interessante per il compositore e di estremo interesse per uno sguardo etnomusicologico sul problema della generazione dei cliché: al compositore sarà chiesto di comporre *sussumendo* dai codici spettacolari dell’*underscore* cinematografico. È esattamente per questa attitudine che spesso nella *trailer music* nuovi cliché vengono generati per sintesi sincretica di stereotipi esistenti. Un analogo meccanismo informa anche l’*underscore* dei *videogames*, ma nei *trailer* il carattere formulaico e le prescrizioni stereotipiche sono decisamente più marcate. L’evoluzione della *trailer music* è altresì suggestiva per l’esplorazione delle stratificazioni storiche in cui è possibile leggere in filigrana il cammino evolutivo e dei codici e del gusto.

Quanto al fenomeno della generazione sincretica di nuovi stereotipi, alcuni *cue* diventano *role models* di rilievo proprio perché estremamente efficaci nei *trailer*¹³². Spesso la sola sovraesposizione del brano determina il destino del *cue*; in questo senso è prototipico il caso di *Speed* (1994, di Jan de Bont) di Mark Mancina, alcuni frammenti del quale sono stati a lungo utilizzati come un segnale metagenerico di “*trailer*” *tout court*¹³³. Mark Mancina proviene formativamente proprio dalla *trailer music*; si perfeziona in

questo ambito finché i suoi *cue* cominciano a essere apprezzati dai *filmmaker* (la musica per il *trailer* di *Geronimo: An American Legend* [Geronimo, 1993, di Walter Hill] è per Mancina il punto di svolta). Da qui il coinvolgimento diretto in *Monkey Trouble* (*Il mio amico zampa lesta*, 1994, di Franco Amurri) e successivamente in *Speed* (1994, di Jan de Bont)¹³⁴. La *trailer music* è una sofisticata *scuola di generi* che non conosce probabilmente eguali (le botteghe del rinascimento sono forse un esempio paragonabile?), un'immensa *langue* dell'immaginario musicale contemporaneo in cui l'aspirante compositore si trova a lavorare su una miniatura che riproduce *in vitro* l'intera gamma di espressioni e di tensioni musico-narrative del *mainstream*. Il compositore deve produrre senso nella *brevità* istantanea del *cue trailer*, o ancora – nel caso in cui il progetto abbia bisogno di un adattamento e di una ri-composizione su tracce precedenti o di una composizione *ex novo* – variazioni stilistiche e rapidi passaggi tra momenti narrativi in cui la coda di un segmento è fondazione per il segmento successivo, in cui ogni tassello è tensione fondamentale per la variazione musico-narrativa che segue (egli deve dunque cimentarsi con una, se non la peculiare abilità del compositore cinematografico). Valgono anche qui le dinamiche di cooptazione e di adattamento alla logica di sistema di cui si era detto a proposito del lavoro nelle serie (la prescrizione stereotipica per ciò che concerne la *trailer music* è anzi ancora più marcata). Un altro aspetto della socializzazione è che nelle tensioni determinate dalla rapidità del processo produttivo l'aspirante impara progressivamente a lavorare sotto stress. Le testimonianze dei compositori intervengono su questo aspetto¹³⁵ e le ridondanze della stessa aneddotica possono essere interpretate, in funzione didattica, come un mezzo per diffondere tra i membri della comunità una vera e propria etica del lavoro che ha a cuore un principio già ricordato di distanziamento tra opera e soggetto, suggerendo una via per una gestione efficace del rapporto con la propria creatività nelle forti condizioni di stress determinate dal processo produttivo.

Come rileva Faulkner:

One way of managing [...] is to put some space between one's self and one's work. [...] We have a source of *distancing*: a tactfully limited involvement in the task, a concern for modulating one's skill with the demands of others, and a flexible sense of the level of effort required on any project¹³⁶.

In risposta alle pressioni cui il compositore è sottoposto dal sistema, un franco cinismo può talvolta essere la risposta adattiva del soggetto:

So I'm trying to cool it [...]. About three or four years ago I decided that I wasn't going to work myself into that state of madness. I was going to back off from that frantic thing. It is all right if you can take everything you get if you're busy – take it and *not worry about it*. That's fine¹³⁷.

Nel momento in cui i *filmmaker* valutano il *demo*¹³⁸ di un aspirante compositore, vanno esattamente alla ricerca di una serie di abilità intimamente connesse con quelle descritte a proposito dell'esordiente al lavoro su un *trailer*. Secondo Karlin e Wright, il *demo* deve produrre un saggio delle capacità di composizione, orchestrazione, interpretazione drammatica, ma soprattutto della reale capacità del compositore di scrivere musica in una serie più vasta possibile di generi e idiomi¹³⁹, sull'abilità di passare da uno

stile all'altro, di costruire o risolvere un climax, di trasformare i motivi per passare fluidamente da una situazione drammatica a un'altra. Il compositore non deve solo dimostrare una competenza idiomatica generale, ma produrre un saggio circa la parte sommersa, programmaticamente *unheard*, del lavoro della musica in relazione al medium filmico – la transizione repentina da una situazione all'altra – un terreno su cui il commento musicale dà un potente contributo alla continuità del narratore filmico.

Per Kompanek la capacità di produrre variazioni – di uno stesso tema o di una testura drammatica – è tra le prime abilità che gli studenti devono acquisire: gli allievi sono soliti produrre brillanti frammenti per una data situazione filmica; più arduo compito è saper trasformare il materiale in modi che risultino producenti¹⁴⁰. Insegnare a plasmare il materiale musicale è naturalmente il fulcro di qualsiasi didattica della composizione, soprattutto in senso classico-conservatorio. Nel medium filmico, o nella musica applicata in genere, ogni sviluppo, ogni transizione è però prodotta su una drammaturgia data, con un'immediatezza e una velocità sconosciuta ad altre forme musicali (si veda in proposito anche il Cap. 5, sulla sincronizzazione musica/immagine). Nella formazione di Howard Shore risulta ad esempio fondamentale l'esperienza televisiva condotta per lungo periodo come compositore e arrangiatore al SNL (*Saturday Night Live*), perché, come egli nota: «Film scoring has a lot in common with live TV shows and live music – you have to work with pacing and timing and moving from one cue to another in a way that makes sense and keeps the story moving»¹⁴¹.

Un'altra fucina per gli aspiranti compositori è la pubblicità. Meno prescrittiva dal punto di vista strettamente idiomático – il suo linguaggio è costruito da una *koiné* ancora più vasta rispetto al *mainstream* cinematografico – ma forse proprio per questo terreno altrettanto formativo. Ricorda John Powell:

One of the things I enjoyed about doing jingles and the reason I would always recommend it to composers is that you get very varied requests. Today I might need to do something that's a William Orbit style track and then tomorrow, 'Can you do Greek?' And you have high pressure deadlines. It is very different, you know. Coming out of doing 30 second, one minute tracks to doing *Face/Off* and doing two hours of music that had to link up in some way and have some kind of construction to it, *it's a terrible shock*. You then have to sort of apply all these different muscles that are about, just being able to keep going. Stamina. And you suddenly realize how tough it is. I don't know when, if ever, I'll ever feel it's not an exhausting process¹⁴².

Il linguaggio pubblicitario – più ancora della *trailer music*, le cui forti prescrizioni linguistiche limitano le possibilità di scelta – pone al centro del lavoro quotidiano una delle speciali abilità del compositore cinematografico (e in generale del compositore per i *media*), far fronte a richieste musicali avanzate da non specialisti e con metafore extra-musicali. Racconta non senza ironia Powell:

I think it develops lots of good technique that's really going to help you, everything from being with difficult clients to *understanding what 'Could it sound more like an avocado?' means*. The more you get into the difficulties of language and personalities and dealing with clients who are stressed and don't really know quite what they want from the music and time pressures being put on that, budgetary issues, quick changes. And obviously

things like failure and being cast over, having things being thrown out. It's all a very good education. There's obviously lots of stuff it's not going to teach you, but how else do you get that information? I'm sure some people are born just understanding the nature of film and how music should work with it. But I think for me it was a great training ground¹⁴³.

Il rapporto tra clienti e compositori, tra registi/produttori e compositori è *il terreno dell'aneddotica e dello humor* per eccellenza, come si può facilmente immaginare. Qualche divertente esempio, tratto da Faulkner: «It is rather difficult to be asked by a director to write music that is like the Spanish tile roof – *a Spanish tile roof?*»¹⁴⁴. Così si rivolge invece con assoluta sicurezza un regista al compositore: «Now, since this story is set in France, we should hear lots of French horns»¹⁴⁵. Maurice Jarre racconta divertenti storie a proposito di frequenti “scambi di strumento”. Un regista aveva a lungo insistito nel chiedere un solo di clarinetto per una scena madre, infuriandosi in seguito perché ha confuso lo strumento con l'oboe. David Raksin è sedotto da un regista che dice di voler concepire finalmente uno *score* molto diverso dai canoni hollywoodiani, che suoni come il *Wozzeck*; Raksin, ammirato, comincia a suonare al pianoforte un frammento dell'opera e dopo poco, irritato, il regista lo interrompe esclamando: «Cos'è questa merda che stai suonando?»¹⁴⁶. Per i compositori, le stravaganze musicali dei registi sono avventure da Mille e una Notte. Kompanek racconta:

Another curious experience was when a young second time director, anxious to make his mark for a Disney film, said at an initial meeting with the composer and me that he wanted the music to sound as if 'you took all the instruments and threw them down the stairs'. We both just calmly said, 'Sure, no problem', and went on with our job, not knowing exactly what he meant. He never said any more about it¹⁴⁷.

Abbiamo personalmente assistito a una *spotting session* in cui il regista spiegava all'attonito compositore che cosa la musica avrebbe dovuto fare sulla scena per mezzo di fichi, non musicali, ma più simili a quelli con cui si è soliti richiamare i cani.

Anche qui, l'aneddotica ha la fondamentale funzione di condividere all'interno della comunità una serie di situazioni ricorrenti con cui il compositore dovrà confrontarsi. Razionalizzare il *setting*, ricondurre la varietà di situazioni a una casistica limitata, è un processo di tipizzazione fondamentale, una sorta di *auto-etnografia* che, costruendo una cultura condivisa, suggerisce possibili strategie di adattamento e condotta relazionale:

These stories contain scenarios which help participants remember what filmmakers and composers experienced in the past. They facilitate filling in the gaps in their knowledge with educated guesses, and help predict what will occur in the future. Stories reassure the freelancer on the move that his image of himself as a freelance composer is shared by others. War stories and scenarios serve as a means for regulating members of the occupation. [...] War stories are potent means for creating normative, instrumental, and effective commitment among the industry's labor force¹⁴⁸.

Nello stesso tempo, una delle qualità del compositore cinematografico è farsi interprete dell'immaginario collettivo legato alla musica, navigare pragmaticamente nella

catena delle sostituzioni simboliche e nella rete di associazioni di senso – gli eterogenei immaginari di una committenza di cui deve farsi carico. Una sintesi che non è mai di semplice gestione, che avviene in genere su basi extramusicali ma che, anche fosse condotta su basi tecnico-musicali, si presterebbe a notevoli ambiguità (la comunicazione tra membri del comparto musicale non è meno incerta). I *briefing* iniziali tra compositori e *filmmaker* possono essere paragonati in questo senso a delle sessioni di maieutica.

Ultimo contesto tra le *starting lines* cui vorremmo dedicare un breve accenno è il teatro, che ha nell'esperienza formativa nella cultura anglosassone un peso assai rilevante, ed è praticato estensivamente nelle scuole primarie e secondarie. Non mancano casi eclatanti di compositori formati in questo campo che si siano successivamente affermati in seno all'industria hollywoodiana. Il giovanissimo Marc Shaiman compone e partecipa come pianista a centinaia di spettacoli nella rete dei *community theaters* del suo stato natale, il New Jersey, compiendo periodici viaggi a New York per ispirarsi alla fucina della cultura musicale di Broadway¹⁴⁹. Tra la serie impressionante di esperienze musicali che contraddistinguono la sua iniziale formazione, Howard Shore sviluppa un interesse per la musica nell'ambito di una più forte passione per il teatro: partecipa a decine di show a Toronto, un'esperienza nel corso della quale scopre, solo secondariamente a una vocazione per la regia e per la recitazione, il suo particolare talento per la musica (dunque, come nel caso dei molti esempi presentati, un'attitudine musicale già fortemente votata a un rapporto con il racconto).

Il teatro e soprattutto il *songwriting* per il teatro, così come il *musical*, sono il retroterra di Alan Menken (un caso comune a molti compositori che provengono formativamente dalla *East coast*). Patrick Doyle è direttore musicale e musicista nonché attore presso la Renaissance Theatre Company di Londra fondata da Kenneth Branagh e David Parfitt, prima di cominciare con l'esperienza dell'*Henry V* (1989, diretto e interpretato dallo stesso Branagh) la sua carriera cinematografica, senza tuttavia mai abbandonare il teatro. Questa poliedricità di ruoli, il passaggio dall'esperienza di regia a quella attoriale a quella compositiva è un *humus* che ricorre di frequente nelle biografie dei compositori cinematografici, non solo negli Stati Uniti. Dal punto di vista biografico, è interessante collegare questi esempi alle già citate testimonianze di un Poledouris o di un Ottman che iniziano sotto la suggestione di un interesse primario per il medium cinematografico, e solo come germinazione successiva, *trovano* il proprio talento musicale. Ricorda il compositore Klaus Badelt, tedesco, successivamente naturalizzato “hollywoodiano”, a proposito dei suoi inizi:

I didn't begin with music actually. When I was twelve, I saved enough money and bought my first film camera and started shooting short feature films. I was always interested in film. And I did music since I was very little, so I would combine them¹⁵⁰.

In seguito, con lo scarso supporto educativo che la Germania del tempo forniva a chi volesse intraprendere una carriera nel cinema, Badelt compie studi di ingegneria del suono e di composizione:

I started studying composition and recording engineering, and I discovered that this was actually what I wanted to do. [...] So I started working with film composer and music producer Ralf Zang, basically starting the same way as I did here in L.A. I showed up and said, “I am interested in music. I never did this, what do you think?”¹⁵¹.

Principalmente un *filmmaker*, cui *accade* di esprimersi in musica. La capacità di produrre un discorso musicale che cerca una relazione significativa con un racconto preesistente – una vocazione cioè a una drammaturgia musicale – è del resto per Karlin e Wright irrinunciabile: il possesso di un eccellente talento drammatico che *guida e orienta* il processo di apprendimento sul campo è più importante ancora delle conoscenze con cui si arriva al mestiere¹⁵².

Circa il rapporto tra eclettismo musicale del compositore e specializzazione drammaturgica avevamo sostenuto che l'attitudine del *mainstream* tende a non premiare le idiosincrasie o un eccesso di specialismo. Il nodo ha bisogno di essere chiarito ulteriormente. Come già detto l'eclettismo del compositore, la sua essenziale inclinazione al «camaleontismo musicale», va di pari passo, man mano che acquisirà autonomia, con la necessità di una maggiore riconoscibilità stilistica – pur nelle convenzioni idiomatiche imposte dal medium. Ciò è essenziale per poter stabilire solide relazioni con i *filmmaker*, aumentare le collaborazioni con produzioni e registi, muovendosi dalla periferia al centro della matrice, ottenendo maggiore visibilità (un movimento che può essere compreso nei termini del dominio di una porzione sempre più vasta dello spazio aurale). La capacità di saper produrre referenze a una molteplicità di idiomi e linguaggi sarà spesso parallela a una progressiva specializzazione di genere del compositore: ogni genere filmico costruisce infatti una propria caratteristica galassia dell'immaginario musicale-filmico. La sonosfera di ogni genere stabilisce cioè sinergie tra i linguaggi musicali che contribuiscono a comporla, un equilibrio che è già in sé una marca di genere. L'assimilazione di una pluralità di linguaggi è infatti genere-dipendente: ogni genere e ogni sua ibridazione tenderà a ricomporre una *koiné* attribuendo a ognuna delle componenti una serie di *valori e identità* (Kassabian¹⁵³). Qualche esempio aiuterà a chiarire quanto appena affermato: si pensi al diverso equilibrio che il rock o il metal stabiliscono con l'idioma sinfonico di *Outbreak* (*Virus letale*, 1995, di Wolfgang Petersen; musiche di James Newton Howard) o di *Deep Impact* (1998, di Mimi Leder; musiche di James Horner) di *Three Kings* (1999, di David O. Russell; musiche di Carter Burwell) o ancora da quello di *Black Hawk Down* (2001, di Ridley Scott; musiche di Hans Zimmer). Cominciamo dal *mainstream* più reazionario: in *Outbreak* Jimbo (Patrick Dempsey) è il *colpevole* del contagio primario. Ha violato le regole d'importazione di animali vivi introducendo illegalmente in territorio americano una scimmia contagiata dal *motaba* (un terribile virus che rischia di distruggere l'umanità). Naturalmente Jimbo ascolta rock, segno ineluttabile della *colpa*: contagio e voluttà, pulsione e contagio, coincidono. Il personaggio è dunque autentica espressione di una *hybris* (ai cultori della popular music non sfuggirà che Jimbo era anche il soprannome di Jim Morrison)¹⁵⁴. In *Deep Impact*, l'autista di un autoarticolato ascolta ad alto volume rock, oltre a bere e a fumare. Per la sua stessa depravazione (rock, bere, fumare) provoca un incidente in cui perde la vita lo scienziato che ha il merito di avere appena scoperto una prossima collisione tra un meteorite e il pianeta terra, dunque leggiamo: il depravato è colpevole di aver ritardato il momento in cui l'umanità apprende la propria fine imminente. O meglio, il momento in cui l'umanità conosce il proprio destino di colpa (il rock come indice gomorriano che si oppone alla *verità della colpa* e alla *necessità del peccato*). Le isotopie sono nel *mainstream* spettacolare, e in particolare nei *disaster movies*, ricorrenti. Lo stesso paradigma della spettacolarità hollywoodiana è talvolta proposto come *hybris* (*la rappresentazione come colpa*). Un tema didascalicamente scoperto, come nel caso di *Volcano* (*Volcano – Los Angeles 1997*, 1997, di Mick Jackson). I poliziotti mettono frettolosamente in salvo le opere di un museo

investito da una colata lavica (una delle molte occorrenze di film della serie: “vulcani che eruttano nel mezzo di Los Angeles”)¹⁵⁵. Nel museo era in corso una retrospettiva sul pittore fiammingo Hieronymus Bosch. Il dialogo, non è che una battuta nel flusso degli eventi, propone un'esplicita autoriflessione:

PRIMA GUARDIA: Man, this Hieronymus Bosch is heavy!

SECONDA GUARDIA: That's because he deals with man's inclination towards sin [lett. il peccato, la colpa], in defiance of God's will.

PRIMA GUARDIA: I didn't mean it like that.

SECONDA GUARDIA: Oh¹⁵⁶.

Nei due esempi citati il rock rappresenta, in musica, una *hybris* connessa all'imminente catastrofe che si annuncia (uno schema centrale nella mappa valoriale di ogni *disaster*). Diverso naturalmente il caso di *Three Kings* (1999, di David O. Russell; musiche di Carter Burwell) e quello del rock di *Black Hawk Down* (2001, di Ridley Scott; musiche di Hans Zimmer), due esempi lontani dalla galassia immaginaria dei *disaster movies*¹⁵⁷. Lo stesso *underscore* sinfonico incarna per ogni genere voci e sociabilità diverse e con ciò sarà portatore di un'etica differente: tanto fortemente moralizzatore il commento in un *disaster movie* (lo sguardo di Dio sul destino del mondo), quanto giocosa e ironica è la partecipazione dell'orchestra al racconto, poniamo, di un *family film* natalizio della Disney.

Ma non vogliamo addentrarci oltre nell'argomento. Abbiamo detto ciò che ci serve per sostenere quanto segue: una mappa valoriale dei generi musicali fa parte della generale competenza acquisita dal compositore con una specializzazione di genere. Una competenza su più linguaggi musicali da parte del compositore non è fine a se stessa, ma funzionale alla sonosfera di ogni genere e al gioco di identità musicali¹⁵⁸ con cui ogni film costruirà il proprio universo sonoro: in questo aspetto consiste massimamente la specializzazione all'uso comunicativo dei linguaggi da parte del compositore.

Una capacità valutata con attenzione dagli *executive* nel momento in cui si prende in considerazione una candidatura è che il compositore possa garantire un *sound* originale per il film e nello stesso tempo rispettare i meccanismi di attesa e ricezione consolidati del genere cui il film appartiene. Padronanza del vocabolario di genere o di produzione, necessità di rimanere all'interno dei confini che lo definiscono e nello stesso tempo saper produrre per ogni film un *concept* unico e riconoscibile, dovranno conciliarsi con un vincolo, si è detto, dirimente per poter conquistare una posizione più solida nel mercato: garantirsi un'adeguata riconoscibilità stilistica. Questa tensione è fondamentale: se il compositore mimetizza interamente la propria voce all'interno delle pur ineluttabili prescrizioni di genere corre un rischio molto serio. Il *typecasting* (*typecast*, lett.: caratterizzare, essere lo stereotipo di, fare sempre la stessa parte), cioè la tendenza a inquadrare in seno al sistema produttivo un compositore come specialista di genere, è fenomeno nei cui confronti il musicista mantiene un atteggiamento ambiguo. Da una parte tenderà a proporsi come specialista di genere a inizio di carriera, poiché una marcata abilità in questo senso può facilitare l'ingresso nel sistema. Ma una volta raggiunto l'obiettivo, il *typecasting* può rallentare, anziché favorire, l'assegnazione di progetti. L'aneddotica, così come la manualistica, sono

prodighe di consigli al riguardo. James Newton Howard ricorda un particolare momento di svolta della sua carriera, a cavallo degli anni Novanta:

I found that I was being typecast for a while. I was anxious to break out of the mold. I was anxious to do an action movie. First, to get me out of the rut and, second, because every composer in Hollywood knows that an action film is the challenge – it's difficult to do it well. I underscore those words tell times – “to do it well” is no mean feat. It's difficult to hide behind an action film. You can't, really. Your limitations are much more obviously displayed in an action idiom than in a romantic comedy. In a romantic comedy, people can be fooled by music that sounds like it's the right kind of thing. It can be devoid of content and yet have a style that feels fine, appropriate. With action stuff, if it's not right, it's incredibly wrong!¹⁵⁹

Alle soglie degli anni Novanta Howard è ansioso di cimentarsi in un film d'azione. Da un lato per rompere il *typecast* e dall'altro perché, come ogni musicista a Hollywood sa, l'azione è l'autentica sfida tecnico-compositiva del *mainstream*. L'azione, sostiene Howard, mette allo scoperto i limiti della propria arte (o, per contro, l'azione è saggio del proprio talento); e aggiunge: i margini per giudicare la buona riuscita di una *action* sono molto più ristretti rispetto a quelli di altri generi. La percezione del rischio di *typecasting* da parte dei compositori è precoce, ed è da ricondurre molto probabilmente alla nascita dello *studio system*. Negli anni Settanta e Ottanta – cui si riferiscono le fonti citate da Faulkner – il *typecasting* è eloquentemente definito come l'autentica «trappola dell'Hollywood game», il *cul-de-sac* in cui sono finite le carriere di molti brillanti compositori per l'impossibilità di uscire dalla regione della matrice che, pur garantendo una permanenza nel sistema, non consente di progredire oltre. Talvolta l'etichetta affibbiata dalla comunità di *filmmaker* non è nemmeno correlata a una autentica vocazione idiomatica. Per l'inerzia del *network* relazionale, se il compositore ha legami stabili con produttori o con registi che frequentano preferenzialmente un certo genere filmico, potrà essergli attribuito un *typecast* indipendentemente dalla specializzazione del musicista. Qualche divertente passo potrà chiarire ulteriormente la questione:

One freelancer was known in Hollywood circles as a great “western” writer because he had scored several successful television series dealing with gunfighters, mavericks, and horses. He had trouble kicking the label for years. Another did a lot of television work for a studio specializing in ocean exploration and sea sagas, and was known as a great “underwater” writer. [...] A composer with a hit series which used a small combo with rhythm section and bongos – a choice dictated by the small budget – got tagged as a “slick jazz writer”. His real *métier* was avant-garde, classical composition¹⁶⁰.

When I was doing television, I was told I couldn't do feature films because that required much more sensitivity. When I was doing features, I was told I couldn't do television because I couldn't work in that speed and time-frame, even though I had previously worked in television. Now that I'm in trailers, I'm told I'm not appropriate for television or features, because I only work in advertising. I was told by my agent once that he had been told by a producer that I was too old to write contemporary music, and too young to write a classically-oriented score¹⁶¹.

Per un compositore, rimanere troppo a lungo alla periferia del sistema e ottenere un eccesso di visibilità su lavori televisivi potrebbe essere più rischioso di un rapido passaggio alla periferia della produzione filmica. Una sovraesposizione sul piccolo schermo potrebbe comportare la disonorevole etichetta di compositore di «qualità televisiva» (in opposizione alla qualità cinematografica), destino di molti esordienti¹⁶². Ma il *typecasting* può essere insidioso a ogni livello, anche in seguito alla conquista di una posizione di predominio all'interno del sistema:

For about two years afterwards it seemed that all I was considered for were large, epic-type pictures, or at least features which would use large orchestras. The feeling was that I couldn't work unless I had large canvas, a lot of music, a big orchestra, and so on. Producers don't call you for other things. They think you can't do them. It is the nature of the beast. The people with the money who finance and produce pictures go with what is current, and if you have had some success and made some money for them doing one style, they assume that's all you can do¹⁶³.

Il *typecasting* è divenuto estremamente importante nell'ultimo trentennio nel momento in cui la maggiore competitività tra compositori apre di continuo nicchie, sottogeneri, competenze e specializzazioni, tentativi di collocazione del proprio prodotto nel mercato (la locuzione “musica per il cinema” in tale panorama non significa in effetti più nulla, se non la constatazione, scarsamente pertinente, che è musica associata alle immagini). Per evitare questo rischio, la pianificazione dei progetti con gli agenti, quando il compositore ha all'attivo una filmografia consistente, tenderà a rifiutare per un breve periodo progetti nel medesimo genere per migrare in un altro, e così via. Analoghe preoccupazioni hanno guidato le scelte dei compositori in momenti chiave della carriera: l'emancipazione dal cliché di compositore *horror* per Christopher Young, la conquista di una *normalità* per l'eccentrico Elfman e la “liberazione” dal sodalizio con Tim Burton¹⁶⁴, per citare qualche celebre esempio. Acquisire credito come compositori che possono prodursi in una molteplicità di generi è d'altronde uno *status*, ricorda Christopher Young, che segna il passaggio nell'*A-team*, nel *gotha* dei compositori hollywoodiani. Molti ammirano ad esempio la poliedricità di Goldsmith, o quella di John Williams, compositori in grado di produrre *role models* in ogni genere toccato. Un'osservazione particolarmente significativa. Vent'anni prima, nell'analisi matriciale pazientemente realizzata da Faulkner, Goldsmith e Williams risultavano saldamente al centro della matrice, assieme a pochi altri. Goldsmith, Williams, Grusin, Mancini, Elmer Bernstein, Jarre, Barry, Shire, Rosenthal, Schifrin, Rosenman, North, Previn, per citare i – non a caso – più noti compositori del tempo, alcuni dei quali ancora oggi solidamente attivi, vi detengono la centralità assoluta; ciò che, nell'uso corrente, è designato con il nome di «Big Hollywood», la tangibile struttura sociale determinata dalla cristallizzazione di legami ricorrenti tra *filmmaker* e compositori¹⁶⁵.

I musicisti citati hanno potuto mantenere una centralità di sistema, in molti casi per più di un quarantennio (si pensi al solo John Williams), in virtù di una caratteristica fondamentale della propria collocazione in seno al *network* sociale: Goldsmith, come i suoi colleghi di Big Hollywood, sviluppa una combinazione di legami forti – ricorrenti – e legami deboli – non ricorrenti – su una catena relazionale multipla (legami con molti e diversificati *filmmaker*)¹⁶⁶. La migliore situazione possibile per un compositore,

poiché garantirà un'elevata indipendenza dal destino produttivo di un singolo film o dalle carriere di un solo regista o produttore. Al contempo, il legame con più produzioni e regie garantirà dal rischio di *typecasting*: i produttori si contenderanno il compositore perché assoceranno il suo nome a blockbuster e successi commerciali recenti. L'indipendenza consentirà – pur nel vincolo linguistico del medium, operante anche a questi livelli – una maggiore intraprendenza creativa: egli potrà dunque sperimentare e in parte, come osservava Young, trasformare i linguaggi, creando per ogni genere filmico toccato nuovi *role models*, in parte sicuramente ascrivibili al talento creativo, in gran parte determinati dalla forte visibilità e centralità di sistema. Questo è, dal punto di vista etnomusicologico, un nodo cruciale: seguire la propagazione dei *role models* a partire dalla nozione di centralità nella rete è essenziale al fine di osservare e descrivere la proprietà modellizzante del *network* sociale. Se da un lato, come si è detto, l'attitudine formulai-ca e conservativa del linguaggio tiene in piedi il sistema, dall'altro la centralità rigenera continuamente gli stereotipi correnti, diffondendoli lungo la catena di potere, dal centro verso la periferia del sistema.

Il traghettamento dei compositori da un genere all'altro ha poi importanti conseguenze estetiche, poiché è anche grazie a tali interscambi di maestranze e competenze che stereotipi e cliché attraversano confini generici adiacenti o del tutto distanti – fenomeno di migrazione dei codici musicali in cui la musica segue la più consistente ibridazione che da anni caratterizza il sistema dei generi hollywoodiani¹⁶⁷.

Una delle caratteristiche che contraddistinguono i compositori citati è non solo un grande eclettismo linguistico, ma più propriamente una multicompetenza. Penso alla stretta sinergia che – nel caso di Goldsmith ma anche in quello di Williams – si stabilisce tra composizione e direzione in sala d'incisione, alle zone della partitura che prendono vita *al confine* tra queste due competenze e che probabilmente non sarebbero nate se il compositore non avesse sperimentato entrambi i ruoli in seno al comparto musicale. Le fonti manualistiche insistono su un punto importante: «be almost overqualified»¹⁶⁸, raccomanda Bellis ai suoi allievi, pensando in particolare al lavoro che il compositore si troverà ad affrontare routinariamente una volta iniziata con successo la carriera. Sebbene molte specializzazioni confluiscono a costruire il *composer's team* in una produzione medio-grande, è preferibile che egli sia in grado di interpretare, anche solo virtualmente, ognuno dei ruoli: dall'orchestrazione alle competenze tecniche demandate al *music editor*, da un'esperienza non superficiale di *recording engineering* alla direzione d'orchestra. Nonostante ci siano casi rilevanti di compositori che hanno scelto di non dirigere le proprie composizioni e di demandare il compito a specialisti (James Newton Howard è un esempio)¹⁶⁹, la maggior parte dei compositori e degli orchestratori a Hollywood è capace di gestire una *recording session* in veste direttoriale. Per un giovane compositore una pur minima esperienza di direzione è dote indispensabile. Non si tratta di aver seguito il lunghissimo *training* del direttore d'orchestra, ma di saper dirigere e gestire un'orchestra per una sessione di registrazione in studio. Nella pratica americana possono essere sufficienti pochi mesi di studio (in alcuni casi addirittura poche settimane) per fabbricarsi una competenza di base da affinare poi sul campo: ogni compositore-direttore svilupperà una tecnica gestuale autonoma, che in alcuni casi potrebbe apparire aberrante se confrontata con quella di un direttore "colto" e che risulterebbe totalmente inservibile con un'orchestra sinfonica concertistica. Ma le orchestre da studio sono formate da musicisti altamente specializzati, ricorda Kompanek¹⁷⁰, abituati a essere diretti

ogni giorno dalle *chironomie* più fantasiose, purché il gesto, per quanto elementare, sia sufficientemente chiaro. È anche una questione che va compresa in termini strettamente produttivi e compositivi: come si vedrà più avanti, molti cambi vengono effettuati durante la *recording session* e compositore e orchestratore sono sicuramente le persone più adatte ad assumere il ruolo unico di direttori e correttori *in corso d'opera*. Una *recording session* può di frequente tramutarsi in una estensione, a orchestra presente, del processo compositivo. Un'autentica oralizzazione del lavoro che non è mai stata a sufficienza sottolineata in sede critica. (Torneremo sulla questione al Cap. 4).

Ricostruire un'immagine della composizione cinematografica che tenga conto delle tecniche e delle relazioni che le danno vita, contribuirebbe a portarci definitivamente lontani dal totem del musicista impegnato in solitarie e ispirate scritture (un concetto che il *marketing* del compositore cinematografico, per conveniente inerzia della sua immagine pubblica, continuerà ancora per molto tempo a propagandare). La scrittura, che pure esiste, è fase estremamente caotica e già intrisa di quella relazionalità e condivisione creativa tra una molteplicità di maestranze e professioni che appartiene *come metodo* al cinema ed è trasferita, per osmosi industriale, *come processo* alla stessa produzione musicale. L'abilità nel comporre – uno dei *mantra* più ricorrenti nell'aneddotica – è solo una delle peculiarità del lavoro del compositore. «Personalità, perseveranza, resistenza alle critiche», sostiene Bellis¹⁷¹, saranno egualmente importanti. Come già accennato, sapere garantire un difficile equilibrio tra coinvolgimento e distacco professionale in modo da gestire, anche emotivamente, profonde richieste di riscrittura, cambiamenti radicali di *concept* o il rigetto di materiali all'ultimo momento (per motivi non solo estetici, ma tecnico produttivi più futili), è una dote fondamentale. È imprescindibile una capacità di mediazione e apertura creativa verso i membri del comparto musicale (e degli altri dipartimenti) il cui intervento ristrutturerà più volte in corso d'opera il progetto originario. Un solido *savoir faire* che, di nuovo, ci porta al cuore del mestiere e nel luogo proprio del suo esercizio: la relazione. Converterà pensare al compositore come a un direttore del comparto musicale, con molte somiglianze (anche se minore potere) con la regia. L'aneddotica tornerà più volte su un aspetto già rilevato, funzionale all'ideologia del sistema: funzionano compositori che «oliano bene la macchina» (Karlin e Wright), che sono «problem solver» (Kompanek). Non tutti i soggetti accetteranno questo principio. Le testimonianze presentano sull'argomento una netta polarizzazione (tra apocalittici e integrati, per dirla con Eco). Tutte le fonti concordano comunque su un punto: funzionano compositori che riescono con successo a portare a compimento, a dirigere, tecnicamente e creativamente, un processo complesso; che non sono accentratori ma che anzi cedono alle relazioni creative istituite nella prassi parte della propria integrità creativa, compositori in grado di rapportarsi con successo a una rete. Salvo poi scoprire, nella confessione dei meno coriacei (o dei più sensibili) che la tanto agognata centralità della matrice non è affatto un Eldorado, che la competitività dell'intero sistema conduce all'impossibilità di allentare anche solo per un attimo la cura della propria carriera per dedicarsi a progetti personali, accantonati per il continuo rincorrersi di ingaggi cui non è possibile rinunciare, pena il concreto rischio di uscire dal *business*. «That's the horror. The panic of it all. We operate in a state of panic»¹⁷², confida Christopher Young:

You get into films and it is so draining, so draining. Every day of the week you have to be in here writing, knowing that by the end of the day you have to, come hell or high water,

produce a certain number of minutes of music. Who gives a fuck if you get run over by a car when you're walking across the street? You better get out of the hospital real quick because you gotta get your three minutes done today. It's extremely exhausting. There's no time, no creative leeway for you to dabble in the maybes of what you might want to do for any particular picture. You gotta get the job done. And you gotta get it delivered by such and such a date or you're in big-time trouble. *I find it a miracle that so much good film music has been written under these conditions* [...] And there's the competitive thing – anyone who gets into this wants desperately to be at the top. So even when you're not working, it's full time job trying to figure how to advance your career. It truly is. The grass is always greener. [...] I would suspect that even Jerry Goldsmith is probably envious of John Williams' career and John Williams is probably envious of Stravinsky and Stravinsky was probably envious of God. You know what I'm saying? *It's all this big chain that's never ending*¹⁷³.

Questa acuta testimonianza si riferisce al tempo in cui Young, già pienamente instradato verso una carriera di successo, non detiene ancora una posizione di pieno dominio all'interno del *network*. Un'immagine icastica dello sforzo relazionale in cui il compositore è impegnato. Anche in una situazione di assoluto privilegio, come quella detenuta da Young, egli dovrà continuare a muoversi per mantenere la propria posizione e per garantirsi un progresso di carriera. Cercherà a questo punto di allargare la propria rete di influenze indebolendo i legami forti (incarichi ricorrenti con una sola realtà produttiva e con poche regie) e aumentando i legami deboli (affidamenti non ricorrenti con una rete estesa di *filmmaker*). La competizione è un carattere dominante del sistema: ogni successiva conquista, persino la tanto desiderata centralità nel *network* sociale, non migliorerà del tutto la condizione dell'individuo. Alan Silvestri, a proposito del sodalizio con il regista Robert Zemeckis, afferma che a ogni progetto la posta in gioco è più grande, la possibilità di deludere le aspettative di un regista cui si deve gran parte del proprio personale successo è concreta, la pressione psicologica con cui ci si appresta al nuovo lavoro, se possibile, aumenta¹⁷⁴. «Una torre stretta e alta», in cui ogni successivo passaggio, tanto desiderato per un consolidamento della propria posizione, non prepara che quello successivo, in una catena potenzialmente infinita.

L'opprimente cultura dell'affermazione individuale e del successo; un'angoscia che rileva, opportunamente interrogata, anche dal più agiografico dei racconti, ma che è spesso franca nelle testimonianze dei compositori:

[JOHN BEAL] When I first started composing, pictures were much closer to completion, and yet they still had 8 or 10 weeks available for the composer to work to what was almost a locked sound mix and a locked picture, close enough to say that this person is speaking in this tonal range, and I can write around that. Nowadays, film composers are composing right up to the last minute of the recording session and sometimes even after that just prior to that dub. All this boils down, again, to people not being able to commit to a decision, which I think puts undue stress on all composers. It's most horrendous on television composers, and it certainly affects film composers who don't operate with the big budget films, when they have to provide a tremendous amount of music on a less-than-desirable budget. So the same things are inherent with the trailer business, it just seems much more intense. [...] Times have come when I've been given a project at mid-

night for a 6AM dub next morning. [...] When this happens, you end up writing the first thing that comes to mind. You don't even have time to absorb the picture as it stands, you just do something that you know works. It comes so fast at you that after all your years of experience, you have to trust that anything you write will work. It may not be inspired or a great piece of music, but you know that device will work or that harmonic structure, will work for this dramatic point. [...] Well, it's an incredibly pressured environment, and it's not for the faint of heart¹⁷⁵.

Nel racconto escatologico che corre di bocca in bocca, la conturbante storia di “morti” eccellenti:

[TOWNSON:] The famous story was how he was commissioned to write the score and was never told it wasn't going to be used in the film. [The scoring] was done certainly under difficult conditions – Alex was writing around the clock at the time and ended up ill, not able to conduct; he was literally taken to the sessions in an ambulance¹⁷⁶.

[NORTH:] I worked day and night to meet the first recording date, but with the stress and strain, I came down with muscle spasms and back trouble. I had to go to the recording in an ambulance, and the man who helped me with the orchestration, Henry Brant, conducted while I was in the control room. [...] But somehow I had the hunch that whatever I wrote to supplant Strauss' *Zarathustra* would not satisfy Kubrick [...] How could I compete with Mendelssohn's *Scherzo* from *Midsummer Night's Dream*?¹⁷⁷

[TOWNSON:] He discovered only when he went to the premiere in New York in 1968, expecting to hear his score, that there was Strauss and Ligeti and the rest of the temp track. The effect of that left him kind of scarred and demoralized and devastated. He had put so much work into it and had never been through anything like that, and it definitely had an effect on him and became a real sore spot for him¹⁷⁸.

Nella pragmatica illusione di un esordiente:

My efforts now are in the direction of becoming known at other places, becoming known by other people in movie-movies, features. Not all film work is as comfortable as the work with some of these producers and directors I've known at this studio, but my agent and I agree. [...] Suppose the head of music at the studio drops dead tomorrow of a heart attack. What if he's one of the only people in town who knows my work? You don't want to have all your eggs in one basket¹⁷⁹.

Note

- ¹ BELLIS, 2006, p. 1.
- ² Oltre alle istituzioni citate possiamo menzionare i seguenti corsi di specializzazione, in ambito universitario e non: ASCAP Film Scoring Workshop (Los Angeles), BMI Workshop (New York), Boston University, California State University (Long Beach), Chapman University (Orange), Film Music Institute (LA), Florida State University (Tallahassee), Hofstra University (Hempstead), Institute of Audio Research (NY), MusicTech College (Saint Paul), New York University (NY), Pacific Northwest Film Scoring Program (Mercer Island), UCLA Extension Entertainment Studies (LA), University of California at San Diego (La Jolla), USC Thornton School of Music (LA).
- ³ Un manuale di armonia che fornisce una buona panoramica delle procedure armonico-tonali in uso anche nella prassi cinematografica contemporanea è PERSICETTI, 2001.
- ⁴ DAW: acronimo di Digital Audio Workstation.
- ⁵ Una delle più note Union musicali è ad esempio la AFM (American Federation of Musicians).
- ⁶ «Hollywood composers in bid to unionize», Reuters, 12 gennaio 2010 (<http://www.reuters.com/article/2010/01/12/industry-us-union-idUSTRE60B12P20100112>, ultimo accesso: 20 dicembre 2011). Osserviamo che tra gli improvvisati del mestiere i compositori non annovererebbero mai Denny Elfman, oggetto della *querelle* di cui si è detto al Cap. 1.
- ⁷ *Ibidem*. Sensibile alla condizione dei giovani compositori, su cui maggiormente grava il peso delle attuali condizioni di mercato, Christopher Young aggiunge: «The time is right for a union, if for no other reason than to finally protect the multitude of greatly talented and unrepresented young composers that have been chasing their tails for years, competing to deliver complete scores for free» (*Ibidem*). Come ben sanno i protagonisti dell'iniziativa sarà molto difficile riuscire a sindacalizzare la categoria finché tutti i compositori del *mainstream* non vi aderiranno, in particolare le aziende guidate dai nomi più influenti (e.g. la Remote Control Production di Hans Zimmer).
- ⁸ Sul termine si veda il, cfr. *infra* Cap. 4, pp. 119 e ss.
- ⁹ FAULKNER, 1983, p. 141. Faremo spesso ricorso al testo di Faulkner, unico studio di impostazione etnografica (un'analisi di network) sull'organizzazione *freelance* dei compositori hollywoodiani.
- ¹⁰ Il passo è in REMNICK, 2010, p. 265, biografia di Barack Obama.
- ¹¹ FAULKNER, 1983, p.66
- ¹² D'ora in avanti impiegheremo il termini *matrice* e il concetto di *centralità nella matrice* nel senso di FAULKNER, 1983, pp. 192-200.
- ¹³ BELLIS, 2006 e KOMPANEK, 2004. In genere le testimonianze dei compositori insistono sulla apparente casualità o non prevedibilità di molti esordi. Ne è un buon esempio la nota dichiarazione di Elfman: «Music was a complete accident... I didn't have a plan, so I don't know how it happened» (HALFYARD, 2004, p.1).
- ¹⁴ Si veda anche sul punto GORBMAN, 1996, p. 3.
- ¹⁵ Isham in SCHELLE, 1999, p. 199.
- ¹⁶ FAULKNER, 1983, pp. 134.
- ¹⁷ Usiamo la pratica diadica americana che distingue tra *concert* e *film music* e che, operando una distinzione sui media e non tra un 'alto' e un 'basso' impliciti, è preferibile all'ambigua espressione europea *musica classica contemporanea*.
- ¹⁸ Molti compositori americani rifiutano categoricamente l'etichetta, sostenendo di essere «compositori e basta». L'espressione è di Jerry Goldsmith, che interveniva in numerose interviste con una dolce polemica sul punto, come ad esempio in *Film Music Masters: Jerry Goldsmith* (1995), documentario diretto da Fred Karlin.
- ¹⁹ Tra gli allievi di Castelnuovo-Tedesco vale la pena menzionare anche Henry Mancini e Elmer Bernstein.
- ²⁰ Le precedenti informazioni sono tratte dalle biografie dei compositori sui rispettivi siti ufficiali; riguardo a Paul Chihara la fonte è un'intervista del compositore in SCHELLE, 1999, p. 127 e ss.
- ²¹ La cultura musicale bandistica è terreno formativo di molti compositori hollywoodiani e rappre-

senta, al pari dell'idioma romantico *fin de siècle* mutuato dal cinema classico, una delle radici più forti della musica cinematografica americana. John Philip Sousa è ad esempio fonte di ispirazione per Christopher Young, nelle parole del compositore: «the most American music we have given birth to» (Young in SCHELLE, 1999, p. 409). La banda è fonte di educazione musicale primaria per Williams, Barry e molti altri. Bruce Broughton commenta così una fotografia che testimonia emblematicamente sulla comune radice di un'intera generazione di compositori: «Here is a great photograph of my grandfather with all these film composers. It was taken in 1946, when I was one year old. [Broughton takes a photograph from one of his bookshelves]. Here's Franz Waxman, Dimitri Tiomkin, Meredith Willson, William Grant Still, John Green, Miklós Rózsa, Victor Young, and Wilbur Hatch who did the *I Love Lucy* shows. And that is my grandfather, wearing a Salvation Army uniform [...] Whatever I first learned about melody and harmony had its roots right there. The Salvation Army had these music camps for kids every summer, which is where I learned basic harmony when I was eight years old» (Broughton in SCHELLE, 1999, p. 124-125).

²² Poledouris in DESJARDINS, 2006, p. 178.

²³ Ottman in DESJARDINS, 2006, p. 166.

²⁴ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxii.

²⁵ La carriera di Howard nel pop non si limita alla collaborazione con Elton John, ma questa è per il compositore la più importante: egli comincia come secondo tastierista di Elton John nei tour e in studio, poi sostituisce l'orchestratore stabile dell'artista, Paul Buckmaster, per l'arrangiamento di alcuni brani dell'album *Blue Moves* (1976). Si occupa in particolare dell'arrangiamento orchestrale del brano *Tonight*, e nell'orchestrazione si possono in effetti già riconoscere alcuni "howardismi", abitudini armoniche che saranno poi cifra inconfondibile dell'Howard maturo. Egli sarà tra l'altro direttore d'orchestra della Melbourne Symphony Orchestra nel *Live in Australia* di Elton John (Sydney, 1986).

²⁶ La serie è "Star Trek: The Next Generation" (1987-1994); Callery collabora agli effetti sonori per circa due anni. La fonte è un'intervista al compositore ripresa in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxiv.

²⁷ Nonché autore di uno dei più noti manuali contemporanei sulla musica per il cinema, *The Reel World: Scoring for Pictures* (RONA, 2000).

²⁸ Come specialista al sintetizzatore Rona collabora ad esempio con Philip Glass in *Powaqqatsi* (1988, di Godfrey Reggio) e con Zimmer, in veste di "drone specialist" in *The Thin Red Line* (*La sottile linea rossa*, 1998, di Terrence Malick).

²⁹ *A-team* è il termine con cui i compositori identificano l'esclusiva cerchia dei compositori più influenti di Hollywood.

³⁰ Nell'intervista rilasciata a Christian DesJardins, Rona ricostruisce la propria iniziale formazione da autodidatta (DESJARDINS, 2006, p. 224).

³¹ *Mockup* (lett. modello) ovvero demo simulato della colonna sonora per gli *audit* dei *filmmaker*, torneremo sul punto nel prosieguo.

³² Si veda sul punto il Cap. 5.

³³ Harvey comincia la sua carriera come specialista di strumenti a fiato "etnici" (Cfr. anche *infra*, Cap. 6), collaborando come strumentista o co-compositore con Hans Zimmer (*The Lion King* [*Il re leone*, 1994, di Roger Allers e Rob Minkoff]; *Beyond Rangoon* [*Oltre Rangoon*, 1995, di John Boorman]; *The Da Vinci Code* [*Il codice Da Vinci*, 2006, di Ron Howard]); come compositore tra i progetti recenti degni di nota: *Les Deux Mondes* (2007, di Daniel Cohen) e *Eichmann* (2007, di Robert Young).

³⁴ Hinnigan, londinese, è uno dei più noti specialisti "etnici" a Hollywood. Negli ultimi anni e in particolare nelle collaborazioni con James Horner, egli riceve deleghe importanti per il completamento delle parti "etniche" dello *score*; tuttavia non viene mai accreditato come co-compositore.

³⁵ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxii.

³⁶ Approfitteremo delle note per presentare molto sinteticamente gli autori della manualistica cui faremo frequente riferimento. Fred Karlin (1936-2004) è stato un noto compositore americano, didatta presso la ASCAP, l'università della California Santa Barbara, la USC, e l'European Film College in Danimarca. Autore del già citato documentario dedicato alla figura di Jerry Goldsmith, si è impegnato anche nel campo della divulgazione (*Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music* - KARLIN, 1994). Rayburn Wright (1922-1990), compositore e didatta, è stato fondatore del Media Masters Program alla

Eastman School of Music (Università di Rochester) e insegnante di musica per il cinema presso la stessa università. È anche autore di un testo analitico sull'arrangiamento jazz (WRIGHT, 1982).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Bellis è compositore e didatta, è stato professore presso la USC e la UCLA, nonché *mentor* presso i seminari ASCAP dedicati ai compositori emergenti.

³⁹ BELLIS, 2006, p. 2.

⁴⁰ Sonny Kompanek è orchestratore (stabile collaboratore del compositore Carter Burwell) e didatta, ha insegnato alla Eastman, al conservatorio di Mannes e attualmente alla New York University.

⁴¹ KOMPANEK, 2004, p. 2. Il testo citato da Kompanek è PREVIN, 1991.

⁴² Useremo d'ora in poi il termine in modo non pregiudiziale, in senso etnomusicologico.

⁴³ È la nota *synergy* tra *Hollywood* e *Popland*, di cui ci siamo occupati altrove (MEANDRI, 2009a). Vi faremo ritorno anche al Cap. 4. Per un approfondimento sull'argomento si veda invece SMITH, 1998.

⁴⁴ Era una delle più forti intuizioni di McLuhan: di fatto, ogni nuovo mezzo di comunicazione non soppianta il precedente ma lo integra, specializzandolo a nuove funzioni (Cfr. McLUHAN, 1967).

⁴⁵ Raksin in MORGAN, 2000, pp. 12-13.

⁴⁶ Sebbene, come si dirà, molte delle regole classiche siano sovvertite nell'autonoma evoluzione dei codici e del gusto dell'idioma armonico hollywoodiano.

⁴⁷ A causa della rapidità imposta dalla drammaturgia filmica, spesso il compositore lavora su trasformazioni motiviche, e solo in momenti retorici più rari e circostanziati, su trasformazioni tematiche. Come rileva Brown: «even the most toneful of composers rarely allow their melodic creation to remain intact throughout an entire score. Among other reason, the cinematic situation often affords only enough time for a motif taken from a melody» (BROWN, 1994, p. 42).

⁴⁸ Citando Gardner Read, sul ruolo dell'opera come terreno di coltura e sperimentazione primaria di innovazioni che poi passano gradatamente sul terreno della musica sinfonica, il compositore Daniel Licht sostiene che la musica colta contemporanea ha nei confronti del cinema lo stesso debito (Licht in SCHELLE, 1999, p. 243).

⁴⁹ Passo problematico, ma non del tutto infondato: sono molte, nel panorama americano e non solo, le contaminazioni tra cinema e sala da concerto. Sul punto si vedano anche TARGA, 2011, pp. 214-15 e MEANDRI, 2011d, pp. 196-98.

⁵⁰ Nel seguito del testo ricorremo sempre all'espressione "comparto musicale" in luogo di "dipartimento musicale". Quest'ultimo organizzava il processo in seno allo Studio System, mentre nell'attuale sistema *freelance* ogni professionalità è assodata progetto per progetto.

⁵¹ La metafora dell'orchestratore-decoratore è desunta dalle testimonianze degli stessi orchestratori. Torneremo sulla questione nel Cap. 4.

⁵² KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxii.

⁵³ Sul ruolo del *music editor* si veda il Cap. 4.

⁵⁴ Burwell in MORGAN, 2000, p. 59.

⁵⁵ Glass in MORGAN, 2000, p. 142.

⁵⁶ RÓZSA, 1982, p. 121.

⁵⁷ KOMPANEK, 2004, p. 2.

⁵⁸ Corigliano in SCHELLE, 1999, pp. 159-160.

⁵⁹ Il compositore ha infatti avuto con Hollywood contatti più duraturi di altri suoi colleghi; alcuni dei suoi allievi hanno inoltre intrapreso la strada del cinema e, forse anche per questa ragione, egli si dimostra più sensibile ai problemi quotidiani della prassi musicale-filmica.

⁶⁰ *Spotting*: una delle prime riunioni operative tra compositore e *filmmaker*, in cui viene visionato il film per decidere i punti musica (*spot*). Sull'argomento si veda il Cap. 4.

⁶¹ FAULKNER, 1983, pp. 137.

⁶² Si veda sul punto BROWN, 1994, p. 69 e ss.

⁶³ Cfr. BARTHES, 1984.

⁶⁴ Corigliano in MORGAN, 2000, p. 140. Corigliano ha più volte testimoniato della contaminazione tra lavori concertistici e progetti musicali cinematografici.

⁶⁵ «[...] jobs added on to existing series are filled [...] through a chain of recommendations. [...]».

Inoltre, sottolinea l'autore: «The direction of referral is always from center to periphery» (FAULKNER, 1983, p. 53 e 54).

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, p. 59. L'identità del compositore, e ciò vale per la maggior parte delle fonti selezionate da Faulkner, è protetta dall'anonimato.

⁶⁸ *Ivi*, p. 53.

⁶⁹ *Ivi*, p. 89.

⁷⁰ Chihara in SCHELLE, 1999, pp. 135-136.

⁷¹ Morricone in MICELI, 2000, pp. 480-481.

⁷² *Ivi*, p. 482 [corsivo mio].

⁷³ BELLIS, 2006, p. 68.

⁷⁴ Corigliano in SCHELLE, 1999, pp. 169-170.

⁷⁵ FAULKNER, 1983, p. 96.

⁷⁶ Fatto che è alla base di un alto tasso di abbandono tra gli esordienti.

⁷⁷ FAULKNER, 1983, p. 161.

⁷⁸ Shore in BROWN, 1994, p. 342.

⁷⁹ Newman in SCHELLE, 1999, pp. 270-271.

⁸⁰ *Ivi*, p. 275.

⁸¹ Impiego il termine nel senso di AUSLANDER, 2008.

⁸² Un "newmanesimo" che, occorre sottolineare, oggi inflazionato è divenuto autentico cliché, ma che era al tempo intuizione drammaturgica dirompente.

⁸³ Il *dubbing* è l'ultima fase, per ciò che attiene la colonna sonora, della postproduzione del film; cioè il momento in cui il lavoro di tutti i dipartimenti del suono (effetti, voce, musica) viene convogliato nel mix finale del film (si veda sul punto il Cap. 4).

⁸⁴ BELLIS, 2006, p. xvii.

⁸⁵ La cooptazione di questi linguaggi nel *mainstream* è un autentico processo di *rimediazione*, nei termini di BOLTER e GRUSIN, 2002.

⁸⁶ Rimandiamo sul punto all'esteso studio di CHION, 1993.

⁸⁷ Questa testimonianza è tratta da un'intervista di Alan Silvestri con Emile Brinkman, che cura il sito non ufficiale del compositore e quello di James Newton Howard. Il testo completo della ricostruzione biografica è reperibile su <http://www.alan-silvestri.com/main.html>, ultimo accesso: 9 settembre 2008.

⁸⁸ Impiego il termine nel senso di FAULKNER, 1983, p. 166.

⁸⁹ (MORGAN, 2000, p. 86) Tra le "lamentele" in cui è facile imbattersi di continuo nelle testimonianze dei compositori c'è sicuramente un uso troppo disinvolto da parte dei registi dello strumento *temp tracks*. Silvestri sulle *temp* ha, come Goldsmith e altri compositori, una posizione più sfumata. Riportiamo un passaggio di un'intervista al compositore realizzata da Giuliano Tomassacci: «You are hired by the director to assist the director in achieving his or her vision of the film. This isn't the composer vision of the film, not the composer's movie. So, if you agree to that concept than it really comes down to a question of communication between the director and the composer. A temp score, for a director who maybe doesn't have a tremendous musical vocabulary, can potentially be a tremendous kind of tool for communication. So why would the composer not want to know what the director is thinking? It really would not make any sense, because, unless you're talking about a completely desperate filmmaker, if director doesn't like what you've done musically it's not gonna be in the movie, so there's no reason to not try to have all the communications and the best communication possible between the director and the composer. Sometimes a director would put a piece of temp in the film and say "I just like the pace of this". So I like the way he can move me through the film. Other times a directors will say: "I love this peace of temp music, if I can buy it and put it in the film I would do it right know". Now that's another different kind of communication to the composer. So now, should the composer really go out there and try to do something completely different? It wouldn't make any sense. So you then try to hear – of course you do have to write original music – so you try to really understand what it is the director is responding to in this music. So you have a chance of giving

him or her what they're looking for» (Alan Silvestri in Giuliano Tomassacci, *Respecting the Images: Interview with Alan Silvestri*, «Colonne Sonore», 25/02/06, www.colonnesonore.net, ultimo accesso: 9 settembre 2011).

⁹⁰ *Il paziente inglese*, 1996, di Anthony Minghella.

⁹¹ 1980, di Ken Russell.

⁹² 1968, di Stanley Kubrick.

⁹³ Alex North non seppe fino alla *première* del film che il suo *score* era stato rigettato in toto. Sulle circostanze di questo protesto torneremo in conclusione del capitolo.

⁹⁴ Alan Silvestri, intervista con Emile Brinkman (<http://www.alan-silvestri.com/main.html>, ultimo accesso: 9 settembre 2008).

⁹⁵ La *release* di *Back to the Future* è del luglio 1985. *Fandango* è del gennaio dello stesso anno.

⁹⁶ DESJARDINS, 2006, p. 256.

⁹⁷ Si veda l'intervista a Howard in SCHELLE, 1999, pp. 175 e ss.

⁹⁸ Schillinger è compositore noto per aver realizzato il metodo *Schillinger System of Musical Composition* (SCHILLINGER, 1946).

⁹⁹ Barry in BROWN, 1994, p. 325.

¹⁰⁰ Come abbiamo altrove cercato di dimostrare (Cfr. MEANDRI, 2001d e TARGA, 2011).

¹⁰¹ Dal punto di vista della tecnica compositiva standard molte cose appariranno scorrette: la risoluzione degli accordi superiori alle none è quasi del tutto idiosincratca, le regole di condotta delle parti sono continuamente disattese. Compositori come Michael Giacchino, ad esempio, fondano su un sistematico incrocio delle parti la propria cifra stilistica (si pensi alla condotta delle parti nella scrittura per archi in molti temi di "Lost", 2004 – prima stagione).

¹⁰² Debney in DESJARDINS, 2006, p. 75.

¹⁰³ BELLIS, 2006, p. 10.

¹⁰⁴ Temperau in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 460.

¹⁰⁵ FAULKNER, 1983, p. 52-53

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 57. Al contrario di ciò che si potrebbe supporre il *ghost writing* è fortemente osteggiato dagli esordienti, poiché non consente di accumulare crediti. Così un compositore ne spiega le insidie: «I had three other calls. Three composers. Every one of them wanted me to do ghost jobs. They'd heard I'd done this work for C [un compositore] and people were talking and they said it was good. So they wanted me to ghost. I said no. I have seen what can happen if you begin as a ghost out here. A friend of mine who's a very good writer started that way and he never got a shot because they always thought of him as a ghost». (*Ivi*, p. 63).

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 89.

¹⁰⁸ Silvestri in DAVIS R., 1999, p. 91-92.

¹⁰⁹ KOMPANEK, 2004, p. 25.

¹¹⁰ FAULKNER, 1983, p. 73.

¹¹¹ Conti in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxiii.

¹¹² *La gang dei Doberman*, 1972, di Byron Chudnow.

¹¹³ Il compositore si riferisce a *Scoring for Films* (HAGEN, 1971).

¹¹⁴ Alan Silvestri, intervista di Emile Brinkman; il testo completo della ricostruzione biografica è reperibile su <http://www.alan-silvestri.com/main.html>, ultimo accesso: 9 settembre 2008.

¹¹⁵ *Ibidem*. Tom Carlin, recentemente scomparso, è stato uno dei più noti editor *editor* musicali di Hollywood.

¹¹⁶ FAULKNER, 1983, p. 50-51.

¹¹⁷ Ci siamo altrove occupati più estesamente di questo argomento in MEANDRI, 2009a.

¹¹⁸ KARLIN e WRIGHT, 2004, pp. xxi-xxiv.

¹¹⁹ I *trailer* sono categorizzati per canale e per tipo. Soundtracknet, che svolge una mirabile opera di raccolta delle informazioni riguardanti la *trailer music*, fornisce la seguente categorizzazione: *theatrical trailer*: proiettato nelle sale sulla base del *first cut* del film, talvolta sul material delle *dailies*; *teaser trailer*: non più lungo di 90 secondi, basato su *cut* selezionati del film mentre lo stesso è ancora in produzione;

tv spot: trailer pubblicitari per la TV della durata media di circa 60 secondi, la cui produzione è separata da quella dei *theatrical trailer* ed è rivolta a target specifici;

international release: trailer internazionali a target di area, modificati sulla base delle specificità dell'area geografica;

home video trailer: trailer dedicati alle nuove uscite sul mercato dell'Home Video, su diversi media – compresi i terminali di noleggio – e usualmente prodotti dal dipartimento Home Video della casa di produzione, con un budget più basso di quello dedicato ai *theatrical trailer*;

dvd trailer: contenente nei contenuti extra il *theatrical trailer*; spesso vi sono aggiunti i *trailer* alternativi scartati per la campagna di promozione pubblicitaria);

internet trailer: trailer progettati per la rete, con un trattamento musicale usualmente differente dai precedenti.

¹²⁰ Per *dailies* si intende il girato non montato, sviluppato subito dopo le riprese e in genere proiettato il giorno successivo per una valutazione del regista. In molti casi nelle *dailies* – soprattutto nei film d'azione – all'atto della sincronizzazione con il sonoro vengono disposte le prime *temp tracks* dal *music editor*.

¹²¹ I singoli archi, o le sezioni cameristiche di più piccole dimensioni, destano ancora qualche problema; progressi sono in corso anche in questa direzione (ad esempio le serie dedicate agli archi da camera della Vienna Symphonic Library e la recente commercializzazione dei repertori di *samples* "Symphonic Choir", della East West).

¹²² L'assetto societario è mutato in seguito a una disputa legale tra Zimmer e Rifkin (prima Rifkin accusa Zimmer di volerlo danneggiare incoraggiando giovani compositori a non intraprendere lavori con l'ex compagno, poi Zimmer contro-cita Rifkin per malversazione e frode). Per dare un'idea delle proporzioni elenchiamo di seguito i compositori che hanno fatto parte di Media Ventures: (1) e in seguito di Remote Control Productions (2), limitando l'elenco ai soli compositori più noti.

1) Christian Halten, Christopher Ward, David Buckley, Don Harper, Gavin Greenaway, Graham Preskett, Halli Cauthery, Harry Gregson-Williams, James McKee Smith, James Newton Howard, Jay Flood, Jeff Rona, John Powell, Klaus Badelt, Lisa Gerrard, Marc Streitenfeld, Mark Mancina, Martin Tillman, Mel Wesson, Patrick Cassidy, Richard Harvey, Tom Gire, Ryeland Allison.

2) Klaus Badelt, Lorne Balfé, David Buckley, Wolfram De Marco, James Dooley, Clay Duncan, Ramin Djawadi, Lisa Gerrard, Nick Glennie-Smith, Harry Gregson-Williams, Rupert Gregson-Williams, Nima Fakhrara, Bart Hendrickson, Steve Jablonsky, Henry Jackman, James S. Levine, Michael A. Levine, Henning Lohner, Mark Mancina, Matthew Margeson, Trevor Morris, Blake Neely, James Newton Howard, Atli Örvarsson, Heitor Pereira, John Powell, Trevor Rabin, Martin Tillman, Stuart Michael Thomas, Mel Wesson, Geoff Zanelli. Le informazioni sono tratte dai siti ufficiali delle società.

¹²³ Fornisco il link del sito della società, la navigazione nella libreria è un'esperienza di *genere* suggestiva, ma non possiamo purtroppo in questa sede dedicarvi un'analisi più approfondita: www.immediatemusic.com, ultimo accesso: 3 gennaio 2012.

¹²⁴ Prima di Zimmer, John Beal, fondatore nel 1984 della Reeltime Music Inc., può essere considerato tra i pionieri dell'industria della *musica istantanea* e per i *trailer*. Un'intervista sul tema, di interessante lettura, può essere reperita sul sito ufficiale del compositore <http://www.composerjohnbeal.com/moderncomposer.html>, ultimo accesso: 3 gennaio 2011.

¹²⁵ Come sostiene Lisa Kernan, commentando un'affermazione di Barbara Klinger: «Trailers are text and contexts, and need to be addressed in ways that acknowledge both their stature as specific signifying systems and their promotional persuasiveness» (KERNAN, 2004, p. 39). Sullo stesso punto, nelle premesse teoriche al suo lavoro: «As both narrative and promotional texts, trailers themselves can be seen as a hybrid *genre* within the canon of Hollywood film» (*Ivi*, p. 7).

¹²⁶ In riferimento a una distinzione introdotta da Anthony Wilden, sostiene Kernan: «Trailers rely on the binaries and stereotypes of the imaginary to *promote* the riches of symbolic difference» (*Ivi*, p. 38).

¹²⁷ Si veda la discussione delle implicite categorie di Genette operata da Kernan (*Ivi*, p. 7).

¹²⁸ L'espressione è di HEDIGER, 2003, p. 207 e ss.

¹²⁹ Questa nota, ci rendiamo conto densa, è dedicata agli estimatori di uno dei più discussi saggi di Carolyn Abbate, *Musical – Drastic or Gnostic* (ABBATE, 2004). Proponiamo di riflettere, nei termini indicati dalla studiosa, sul retaggio romantico che installa nell'episteme della discorsività musicale cinematografica il seme di quel «misticismo clandestino» dell'ermeneutica musicale su cui – e contro cui – problematicamente riflette Abbate. Come del resto ella suggerisce: «Consuming a diet rich in cinema with musical accompaniment and, no less importantly, being exposed to the technological delivery systems whereby film brings music into being continues to nourish a deep conviction that musical configurations convey information» (*Ivi*, p. 523). Per l'orientamento etnomusicologico di questa ricerca, non possiamo che essere d'accordo con l'affermazione che segue: «The unromantic view would be that music exists in a state of unresolved and subservient alterity in relation to the visible world, or to language and words, as it does to culture or society» (*Ivi*, p. 524). D'altro canto, rispetto allo scisma proposto dalla studiosa, proviamo a proporre quanto segue: l'attitudine metafisica, l'ipostatizzazione del *sensu* – l'ideologia della musica come ermeneutica del discorso filmico – è un *sacra* (nel senso di Victor Turner) su cui è costruito l'assioma della discorsività musicale filmica. In altre parole questa attitudine non è esclusiva, come sostiene Abbate, dell'ideologia dell'ermeneutica come pratica di studio, ma costruisce l'ideologia del *mainstream* musicale filmico *tout court*. Sebbene l'attitudine gnostica non riassorba in toto, né assolutamente risolve il problema dell'aspetto drastico della musica (anche nei suoi momenti gnostici), ma sia piuttosto da intendere in senso retorico, come una marcata tendenza metafisica del commento musicale, su cui è costruita l'onniscienza e in ciò la “trascendenza” (*Ivi*, p. 518) del narratore musicale, che concordemente a svolte di struttura – e in particolare relazione con strutture restaurative in tre atti, storie di redenzione, *riti di ordine* (Schatz) – sembrano suggerire, appunto, quanto Abbate critica dell'ideologia ermeneutica: «music knows best» (*Ivi*, p. 520). Questi momenti sono quelli che maggiormente interessano la nostra indagine, perché in essi, indipendentemente dalla reale possibilità della musica di rappresentare strutture di senso, ma più sul piano del dispositivo culturale che tale volontà di rappresentazione ha messo *in atto*, si articola una riflessione relativa alle frontiere etiche – un'etica è sempre il reale contenuto dell'onniscienza – e al rapporto tra musica e narrazione.

¹³⁰ Naturalmente, la possibilità che il trailer “menta” non è solo ammessa, ma è organica alla dialettica tra audience e trailer (e dunque ne informa la retorica). Su questo punto, come scrive Vinzenz Hediger: «[...] il trailer può permettersi di esagerare la quantità o l'intensità delle gratificazioni che gli spettatori possono attendersi dal film [...]. Il trailer non può però mentire riguardo al tipo di gratificazioni che promette» (HEDIGER, 2003, p. 210).

¹³¹ KERNAN, 2004, p. 39.

¹³² Un processo di contaminazione tra *underscore* e *trailer music* che è ben raccontato da questo passo di John Beal, da anni compositore specializzato in *trailer music* (cfr. *supra*, nota 124): «One of the funny things that happens about features is that quite often, the producers will play my trailer music for the composer on the film once he becomes hired, and say, “This is the kind of music we want”» (intervista in «Film Score Monthly», <http://www.filmscoremonthly.com/features/beal.asp>, ultimo accesso: 13 dicembre 2011).

¹³³ Nella TV italiana, che fa frequentissimo uso di musica *mainstream* americana nell'*infotainment*, così come nei *reality*, una versione molto simile del *cue* di Mancina è stata ad esempio impiegata come sigla e *teaser* della trasmissione “Gaia” (2008, RaiTre). I brani della *trailer music* hanno infatti, particolarmente in contesti crossmediali, una forte funzione segnaletica. I programmi delle reti Rai in particolare si cibano continuamente di *mainstream* musicale hollywoodiano. Fino all'estate 2008 la trasmissione “Un Giorno in Pretura” utilizzava (appropriatamente, anche se a nostro avviso con un leggero fuori tono) il *main title* di *Van Helsing* (2004, di Stephen Sommers) di Alan Silvestri. Alan Silvestri (*Father of the Bride* [Il padre della sposa, 1991, di Charles Shyer]) era divenuto anche il *leitmotiv* della trasmissione “Adesso Sposami” (Rai Uno). Jerry Goldsmith (*Air Force One*, 1997, di Wolfgang Petersen) è stato un *leitmotiv* delle prove di sopravvivenza delle prime edizioni de “L'isola dei Famosi” (Rai Due). Il caso di impiego di *cue* di tale prominenza è certo limitato dai diritti elevati nel *prime time*, ma gli esempi sono centinaia e anzi il caso della rimediazione musicale del *mainstream* americano nei format nazionali è un campo che sarebbe auspicabile battere.

¹³⁴ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxiii.

¹³⁵ Si veda sul punto la testimonianza di John Beal (cfr. *infra*, pp. 84-85).

¹³⁶ FAULKNER, 1983, p. 153.

¹³⁷ *Ivi*, p. 152.

¹³⁸ Vogliamo osservare che un buon *demo* ha molte delle caratteristiche della *trailer music*: il compositore farà leva su una simile immediatezza per dimostrare la propria competenza e abilità. Sui *demo* si vedano tra gli altri manuali le note sintetiche, ma molto suggestive, di KOMPANEK, 2004 (pp. 23 e ss.) Da queste traiamo alcune riflessioni secondarie: anche queste prove risentono indirettamente del mutato assetto produttivo. Il compositore agli esordi, sottolineano più fonti, deve essere in grado con il *demo* di fornire un prodotto impeccabile sotto il profilo discografico-produttivo (qualità dell'audio, attrezzature e librerie di *samples* utilizzati, competenza tecnologica generale, fino nel dettaglio del packaging e dell'incisione grafica sul CD utilizzato). Il *demo* è un prodotto e deve dimostrare, oltre a un'abilità tecnica compositiva in senso stretto, una competenza produttiva generale. Un piccolo dettaglio che rafforza la nostra tesi generale.

¹³⁹ Non tutta la manualistica è unanime sul punto, alcuni suggeriscono di mantenere una stringente coerenza generica, altri sottolineano, per questa strada, il rischio di un precoce *typecasting* per l'esordiente.

¹⁴⁰ Sul problema della variazione, scrive Kompanek: «Many composers can come up with something that works for the short term, a cue or two, but the real test is whether they can create many variations for several themes that return at interesting moments and in meaningful ways» (KOMPANEK 2004, p. 34).

¹⁴¹ Shore in SCHELLE, 1999, p. 324.

¹⁴² Powell in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxiii [corsivo mio].

¹⁴³ *Ibidem* [corsivo mio].

¹⁴⁴ FAULKNER, 1983, p. 123.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 141.

¹⁴⁶ Traiamo gli esempi da KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 5.

¹⁴⁷ KOMPANEK, 2004, p. 8.

¹⁴⁸ FAULKNER, 1983, p. 166. L'autore osserva giustamente che l'aneddoto funziona, per il soggetto che ne è protagonista, per «tenerne socialmente vivo il nome presso la cerchia di clienti e colleghi» (*Ibidem*).

¹⁴⁹ SCHELLE, 1999, p. 311.

¹⁵⁰ Badelt in DESJARDINS, 2006, p. 4.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxii.

¹⁵³ Uso il concetto di identità musicale (*musical identity*) nel senso di KASSABIAN, 2001.

¹⁵⁴ Devo questa segnalazione ad Andrea Montruschi.

¹⁵⁵ Wheeler Winston Dixon in *Vision of the Apocalypse* (DIXON, 2003), Stephen Keane in *Disaster Movies, The Cinema of Catastrophe* (KEANE, 2001) si industriano a proporre, per tipo catastrofico, statistiche sui cataclismi oggetto di tematizzazione da parte del cinema, dalle origini ai giorni nostri. Mike Davis, che è invece specialista in “escatologia” losangelina, si è divertito a classificare, sempre per tipo distopico, il tipo di disastro che sia in letteratura, sia nel cinema, determina la distruzione della città di Los Angeles. Sulla base di una cernita parziale di occorrenze, le bombe atomiche si abbattano sulla città e sull'Hollywood Sign ben 49 volte. Queste in sintesi le cause di distruzione: bombe atomiche: 49; terremoti: 28; orde (invasione): 10; mostri: 10; inquinamento: 7; bande/terrorismo: 6; alluvioni: 6; pestilenze: 6; comete/tsunami: 5; sette: 3; vulcani: 2; incendi: 2; siccità: 1; uragani: 1; diavolo: 1; autostrada: 1; sommossa: 1; nebbia: 1; frana: 1; erba bermuda: 1; riscaldamento globale: 1; tempesta di sabbia: 1; “tutto”: 1. (DAVIS M., 1999, p. 297).

¹⁵⁶ Del resto ancora più esplicito è il riferimento ironico introdotto da registi e sceneggiatori nella scena che precede immediatamente la prima azione-disastro del film. Tra breve la lava comincerà a salire in superficie, un macchinista della metropolitana aspetta l'arrivo del treno per prendere servizio. Per ingannare l'attesa, l'uomo legge *Writing Screenplays That Sell*, di Michael Hauge, un noto manuale di sceneggiatura – il titolo è riconoscibile per pochi fotogrammi. La metropolitana sarà ovviamente

di lì a poco coinvolta nel cataclisma, nulla di meglio di un universo concentrazionario, possibilmente separato dal mondo, palcoscenico di una società *in vitro*: quella sociale, insegna Ungari, è sempre la vera *scena interrogata dal disastro* (UNGARI, 1980).

¹⁵⁷ In *Black Hawk Down*, con un equilibrio affatto diverso da quello qui schematizzato per i *disaster*, Zimmer progetterà una opposizione tra la sonosfera dei soldati americani, interpretata dal rock, e l'*underscore*, costruito dal compositore mediante il coinvolgimento nel progetto musicale del cantante senegalese Baaba Maal. Ricorda l'*editor* musicale Bob Badami in proposito: «Hans wanted to have the idea that there were two different musical wars going on. So there was the American band and then the African sound, that would either play simultaneously or alternatively» (Badami in KARLIN e WRIGHT, 2004, pp. 70, 73).

¹⁵⁸ Cfr. KASSABIAN, 2001.

¹⁵⁹ SCHELLE, 1999, p. 179.

¹⁶⁰ FAULKNER, 1983, p. 79.

¹⁶¹ John Beal, intervista di Lukas Kendall in «Film Score Monthly», (<http://www.filmscoremonthly.com/features/beal.asp>, ultimo accesso: 13 dicembre 2011).

¹⁶² FAULKNER, 1983, p. 80.

¹⁶³ FAULKNER, 1983, pp. 182-183.

¹⁶⁴ Lo *score* di *Hulk* (2003, di Ang Lee) di Danny Elfman è stato salutato con freddezza dalla critica perché, sostengono i detrattori, è perduta l'eccentricità cui Elfman ha abituato gli spettatori e che costituiva la sua cifra stilistica (si veda a titolo di esempio la recensione non proprio generosa su «Filmtracks»: <http://www.filmtracks.com/titles/hulk.html>, ultimo accesso: 5 gennaio 2011).

¹⁶⁵ FAULKNER, 1983, p. 192. Per l'analisi matriciale si consulti in particolare il Cap. 8, *Centrality in a Freelance Social Structure*, pp. 168-224.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 148.

¹⁶⁷ Sul tema si consultino AIMERI e FRASCA, 2002, in particolare il Cap. IV (p. 57 e ss.).

¹⁶⁸ BELLIS, 2006, p. 113.

¹⁶⁹ Si veda sul punto anche il Cap 4.

¹⁷⁰ KOMPANEK, 2004, in particolare il capitolo *Conducting* (p. 67 e ss.).

¹⁷¹ BELLIS, 2006, p. 131.

¹⁷² Young in SCHELLE, 1999, p. 404.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 400-401 [corsivi miei].

¹⁷⁴ Castell'Alfero, 22 giugno 2007, conferenza del compositore in occasione della consegna della cittadinanza onoraria. Naturalmente anche la commissione con un nuovo regista costituisce un motivo di tensione. Questo l'ironico commento di Jerry Goldsmith: «Working with a director for the first time, for me, is very awkward, as I'm sure it is for the director. It's like going out with a girl the first time, that first date» (Goldsmith in MORGAN, 2000, p. 75).

¹⁷⁵ John Beal, intervista di Lukas Kendall in «Film Score Monthly», (<http://www.filmscoremonthly.com/features/beal.asp>, ultimo accesso: 13 dicembre 2011).

¹⁷⁶ Townson in MORGAN, 2000, p. 280.

¹⁷⁷ North in HENDERSON e WILLIAMS, 2009, pp. 71-72.

¹⁷⁸ Townson in MORGAN, 2000, p. 280.

¹⁷⁹ FAULKNER, 1983, p. 76-77.

Capitolo 3

Il rapporto con i filmmaker

Il costo dell'intero processo produttivo musicale è estremamente elevato, ma vale la pena ricordare che è, tutto sommato, una piccola voce del costo complessivo del film. Indicativamente, per *range* produttivi alti, considerate le molte variabili, pesa solo per lo 0,3%, 0,9% del budget totale¹. Si consulti la Figura 1 per un prospetto esemplificativo delle spese del costo di post-produzione musicale sul film *Tomb Raider: The Cradle of Life* (*Lara Croft Tomb Raider: la culla della vita*, 2003, di Jan de Bont). Le pressioni saranno in primo luogo esercitate sul compositore in ragione dello sforzo economico e delle aspettative in gioco. Il compositore è coinvolto relativamente tardi nel progetto dal momento che la realizzazione della colonna sonora appartiene, con le debite eccezioni, alla postproduzione². Di qui i tempi stretti. Non è impossibile che fasi preliminari abbiano inizio anche prima: qualche abbozzo tematico potrà ad esempio essere oggetto del lavoro del fortunato compositore che si trovi in questa condizione, sulla base della sceneggiatura o di uno scambio preliminare con il regista, mentre il film è ancora in produzione, ma è prassi che il film sia giunto a una versione di montaggio relativamente stabile e che al compositore sia presentato almeno un *rough cut*³, perché egli concretamente possa cominciare a lavorare. Il fatto limita necessariamente alla postproduzione il tempo disponibile per creazione, registrazione e missaggio preliminare della musica, con una media di 3-6 settimane in tutto.

«I don't want to make you nervous, but this session is costing a little over than thousand dollars an hour»⁴. Questo è il rilassante messaggio che un produttore è felice di comunicare a Richard Bellis cinque minuti prima che cominciasse a dirigere una sessione di registrazione. Il rapporto tra costi dell'orchestra e tempo destinato alla *recording session* è decisivo per comprendere le tensioni tra comparto musicale e produzione: ogni sforzo è stato compiuto nei giorni precedenti per ridurre al massimo costi e tempi della registrazione con le sezioni d'orchestra⁵, ma ci sono sempre incognite che non è possibile prevedere. Da quelle più strettamente tecnico-musicali non tanto o non solo per quanto attiene alla difficoltà d'esecuzione orchestrale – di cui il compositore tiene conto già in fase di scrittura modulando la difficoltà di ogni *cue* sul tempo a disposizione – quanto per l'eterogeneità dell'organico o per una prassi *non standard*, ad esempio l'impiego di strumenti dall'acustica non compatibile con la registrazione dello spazio sonico orchestrale, che richiedano di conseguenza una presa microfonica e un isolamento *ad hoc*; o ancora per la presenza di ampie parti elettroniche, che richiede un notevole sforzo di coordinamento in sede di incisione. Ma soprattutto, non è pienamente prevedibile la prima reazione dei *filmmaker* di fronte allo *score*, di conseguenza la quantità di riscritture, grandi o piccole, che saranno richieste al compositore. Uno dei rischi è dunque quello di ricorrere a sessioni prolungate o supplementari, che hanno un impatto pesante sui costi, perché le sessioni americane sono rigidamente regolate da accordi sindacali federali che impongono un compenso doppio per gli straordinari degli strumentisti. Ci sono poi problemi logistico-organizzativi: la disponibilità di studi, strumentisti e specialisti non è assicurata, perché gli stessi potrebbero essere impegnati per un altro progetto, e il ricorso a nuovi studi e nuovi musicisti in regime di emergenza implica costi aggiuntivi rilevanti.

Nella sessione di incisione lo *score* prende vita per i *filmmaker*⁶. Il compositore e l'inte-

"TOMB RAIDER II"
WORKING PASS #6

Exchange Rates applied are as follows:
 US\$ 1.54= UK£1
 US\$ 1.00 = Euro .87 (For Greece)
 US\$ 1.00 = Kenya Shills 71.85 (For Africa)
 US\$ 1.00 = Hong Kong Dollar 7.80

Main Unit Shoot 08/28/02 - 02/07/03 (incl 3 wks Hiatus)

GREECE LOC - 1.2 WKS (8 DYS)
 AFRICA LOC - 2.0 WKS (10 DYS)
 UK STUDIO/LOCAL LOC 15.6 WKS (78 DYS)
 U.K. DISTANT LOC - 1.2 WKS (8 DYS)
TOTAL SHOOT 21 WKS (100 DYS)
 TVL/PREP/TURNAROUND - (14 DYS)

budget dated: August 16, 2002

Acct#	Category Title	Page	Total
600-00	STORY	1	\$4,052,130
610-00	PRODUCER	2	\$4,302,758
620-00	DIRECTOR	4	\$4,889,797
830-00	CAST	7	\$17,063,709
850-00	TRAVEL & LIVING	14*	\$1,375,064
840-00	Total Fringes		\$783,443
	Total Above-The-Line		\$32,578,901
700-00	EXTRA TALENT	19	\$281,848
705-00	PRODUCTION STAFF	20	\$2,468,044
710-00	CAMERA	26	\$2,052,914
715-00	SET DESIGN	29	\$2,342,583
720-00	SET CONSTRUCTION	34	\$10,333,239
721-00	SET STRIKE	37	\$462,000
722-00	VISUAL EFFECTS	37	\$13,001,842
725-00	SET OPERATIONS	39	\$2,051,914
730-00	ELECTRICAL	44	\$2,956,293
735-00	SPECIAL EFFECTS	48	\$6,651,837
740-00	2ND/ACTION UNIT	57	\$5,159,576
741-00	PRODUCTION GRAPHICS	68	\$777,700
742-00	PLATE/UP/BEAUTY UNIT	69	\$253,946
743-00	GREECE LOC- LOCAL SPEND	69	\$1,148,532
745-00	SET DRESSING	76	\$4,206,848
750-00	PROPERTIES	82	\$1,179,100
761-00	UNDERWATER/AERIAL	85	\$771,655
755-00	WARDROBE	87	\$1,911,874
750-00	MAKEUP & HAIRSTYLISTS	90	\$703,564
785-00	PRODUCTION SOUND	92	\$540,916
770-00	TRANSPORTATION	94	\$1,883,389
772-00	PICTURE VEHICLES	97	\$950,902
775-00	LOCATION EXPENSE	100	\$3,268,100
781-00	AFRICA LOC-LOCAL SPEND	105	\$1,610,589
785-00	PRODUCTION DAILIES	112	\$1,042,776
790-00	TRAVEL & LIVING EXPENSE	113	\$1,211,381
797-00	TESTS	114	\$238,190
799-00	FACILITIES FEES	114	\$6,928,277
795-00	Total Fringes		\$2,511,179
	Total Production		\$78,879,506
800-00	EDITING	117	\$2,902,692
810-00	MUSIC	120	\$3,322,410
820-00	POST PRODUCTION SOUND	121	\$682,316
830-00	STOCK SHOTS	122	\$76,000
840-00	TITLES	122	\$107,800
850-00	OPTICALS, MATTES, INSERTS	122	\$77,000
880-00	LABORATORY PROCESSING	122	\$423,120
870-00	Total Fringes		\$240,418
	Total Post Production		\$7,810,756
910-00	ADMINISTRATIVE EXPENSES	123	\$2,167,323
912-00	PPC INTERNAL	124	\$0
920-00	PUBLICITY	124	\$137,030
840-00	Total Fringes		\$0
	Total Other		\$2,304,353

Figura 1 Documento riassuntivo delle spese sostenute per il film *Tomb Raider: The Cradle of Life* (2003 regia di Jan de Bont), musiche di Alan Silvestri analitico per voci: la musica è la seconda voce dei totali di produzione (tratto da <http://www.edwardjayepstein.com/laracroft1.htm>, ultimo accesso: 12 dicembre 2011).

ro comparto musicale vivono una grandissima partecipazione emotiva, catartica, in cui le tensioni creative e produttive messe in opera nelle settimane precedenti si sciolgono. Ma uno dei momenti più tesi e coinvolgenti dell'intero processo produttivo è quello che precede la prima incisione e in genere le prime sessioni – quando il lavoro, nel rapporto da un lato tra compositore, orchestra e tecnici, e dall'altro tra compositore e *filmmaker*, non è ancora rodato e definitivamente instradato verso uno svolgimento positivo:

At two minute to the down beat the contractor will take the podium and announce, "Ladies and Gentlemen, good morning. This is a film session for XYZ Productions and our composer this morning is...". The orchestra will start to tune and... You take the podium⁷.

If you are the composer, this is your show⁸.

Qui la musica incontra davvero per la prima volta la macchina del cinema: un momento di verità per l'intero progetto compositivo, una performance cui parteciperà, al completo, l'intero comparto musicale. I rituali di sessione sarebbero incomprensibili se non tenessimo conto di questo aspetto: agli occhi delle maestranze e dei *filmmaker* riuniti in sala di incisione, la musica è uno spettacolo nel più vasto spettacolo del cinema. Fattori tecnici, ragioni estetiche e diplomatiche, determinano l'ordine di incisione dei *cue*, diverso da quello in cui i brani compariranno nel film. Nei primi momenti di una sessione di incisione una complessa rete di negoziazioni è in atto: con i primi *cue* non solo verrà ricompensato il lavoro di settimane di un intero comparto musicale, ma si decideranno i rapporti tra compositore e *filmmaker* e, fatto non secondario, il coinvolgimento e la partecipazione attiva di musicisti e orchestrali.

Le ricorrenze narrative prevedranno quasi invariabilmente momenti in cui la musica è chiamata a celebrare uno spettacolo⁹ (nella retorica proposta dal *mainstream*, un momento metadiegetico in cui è sempre lo *spettacolo del cinema*, prima ancora che uno spettacolo *nel film*, a essere celebrato)¹⁰. Se questo è il caso, dopo uno o due *cue* secondari di assestamento il compositore comincerà preferibilmente da qui, «mostrando i muscoli» e cercando di impressionare i *filmmaker*, portando dalla sua l'orchestra e l'intero comparto: un buon lavoro sui primi *cue* orienterà positivamente l'intera sessione. Un vero e proprio principio drammaturgico orienta le sessioni; una drammaturgia interna, prodotta da e per gli addetti ai lavori – che non è solo rivelatrice dei canoni spettacolari del cinema ma, in questa fase, eccellente punto di osservazione per l'intreccio di valori estetici, ideologici, produttivi che ne presiedono il rituale. Le tensioni che si accumulano sono maieutiche per la performance, lasceranno viva traccia e segno di sé nella registrazione. Per ogni fonte che lamenterà l'inizio di sessione come il momento di gran lunga più insopportabile e stressante per il comparto musicale potremmo rilevare, con occhio etnografico, l'importanza che tutte le sessioni continuino a essere così per i protagonisti: un intreccio di pressioni artistiche, commerciali, organizzative ed esecutive, una bolla inesplosa di energia. È, in fondo, per la comunità di artisti coinvolta, il migliore antidoto contro un processo creativo così pesantemente industrializzato: la tensione ricompone una presenza – un *esserci* che in larga misura deciderà natura e carattere della voce d'orchestra nel film – e che affrancando almeno per un momento dall'alienazione imposta dalla particolarità del medium¹¹, riporta, in seno alla macchina del cinema la vicenda della musica alla dimensione di rischio, di limite che le è propria: quella cioè di essere

una performance – un antidoto, dunque, a quella che avevamo altrove descritto come la progressiva autonomizzazione del sinfonismo cinematografico.

Nelle pagine che seguono concentreremo l'analisi sul rapporto tra compositore e *filmmaker*, al fine di comprendere quali sono, nella prassi, possibilità e limiti dell'intervento di produzione e soprattutto della regia in questa fase del processo.

L'aneddotica tende qui a polarizzarsi fortemente, insistendo talvolta sul radicale antagonismo di compositore e *filmmaker*, talvolta, soprattutto nel caso di una collaudata e reiterata collaborazione, presentando questo rapporto come un vero e proprio sodalizio, all'insegna di una completa e reciproca apertura. Nessuno dei due punti di vista rende ragione della natura della relazione e delle tensioni in gioco. Come rileva Faulkner:

To emphasize the possible cooperation between composer and filmmaker may be misleading, because the materials suggest that work with an informed filmmaker allows each to express dependence and independence, both cooperation and antagonism. [...] The more the project and work relationship allow a freelancer to express both independence and dependence both antagonism and cooperation, the greater his involvement in the project. [...] A project in which film composer and filmmaker easily cooperate should be less satisfying than a project in which they alternate between fighting and seeing eye to eye. [...] Greater involvement in work and greater work satisfaction happen when composers are forced to compete and cooperate with their clients¹².

Le nostre fonti concordano pienamente: la migliore descrizione della relazione è quella di un antagonismo cooperativo, particolarmente evidente nella sessione di incisione.

In sede storica e critica si è molto insistito sul cinema come arte collettiva, sul ridotto potere del regista nel cinema americano. Questa idea del cinema come arte collettiva va estesa al comparto musicale: ma se il processo compositivo della musica – l'abbiamo a più riprese sottolineato – è un vero e proprio percorso condiviso, non va disconosciuta la reale natura dei rapporti di forza tra filmmaker e compositore. Produzione, regia e composizione sono legate, anche dal punto di vista contrattuale, da una relazione gerarchica, verticale, nella quale il compositore è al gradino più basso. Anche se si danno casi esemplari di collaborazione paritaria e, nella stragrande maggioranza dei casi, verrà rispettata la competenza di cui è depositario, il compositore è alle strette dipendenze di regia e produzione.

L'insistenza delle fonti sulla totale cooperazione di regia e compositore ha, nella maggior parte dei casi, ragioni strettamente diplomatiche. Ma una condizione di antagonismo cooperativo non deve essere considerata sfavorevolmente: essa è anzi funzionale all'istituzione di una positiva tensione creativa tra le diverse competenze di compositore e regia.

Come si è visto, la soluzione positiva del conflitto fra il controllo esercitato dai *filmmaker* e l'integrità artistica del compositore è per quest'ultimo una questione centrale per garantire una permanenza all'interno del network sociale e un avanzamento di carriera. In questa tensione, viva nel corso dell'intero processo, ma che raggiunge il suo apice alla *recording session*, non si depositano dunque le tensioni di singole relazioni interpersonali, il lavoro di un singolo film; ma, più profondamente, vi si scarica il peso dell'intera struttura sociale e delle regole che la governano.

Il regista è di solito molto attento al modo in cui l'intervento della musica ristruttura la narrazione. Vorrà esercitare un controllo stabilendo tono, stile e *concept* generale della

musica¹³. Se il contratto prevede contestualmente la commercializzazione di un album con le musiche del film, i produttori esecutivi cercheranno di imporre al compositore l'osservanza di criteri commerciali, di coerenza di *brand* e la riconoscibilità di genere per assicurarne il successo sia come realizzazione musicale indipendente, sia come richiamo spettacolare al film. Regia e produzione non sono le uniche competenze in grado di esercitare una profonda influenza sulla musica. Karlin e Wright, in una sezione introduttiva dedicata alle figure professionali con cui il compositore entra in contatto, arrivano a stilare un elenco delle professionalità che possono incidere sulla musica, nell'ordine:

- a. regista;
- b. produttore;
- c. montatore;
- d. supervisor musicale e *music executive*;
- e. editor musicale.

In sostanza, tutte le professionalità coinvolte. Viene in mente la nota massima di Alfred Newman: ad Hollywood «everybody knows his own job – plus music!»¹⁴.

Alcune forme di pressione sono sottili, apparentemente trascurabili nel rapporto gerarchico che tra compositore e figure tecniche è stabilito all'interno del comparto musicale. La manualistica, unanime nell'attenzione alla dinamica relazionale del processo compositivo, considera la capacità di mediare tra queste diverse influenze una prerogativa essenziale del compositore.

Alcuni produttori esercitano sul progetto musicale una profonda influenza affinché questo risponda alle strategie di posizionamento della casa di produzione. Klaus Badelt testimonia ad esempio così a proposito del ruolo del noto produttore Jerry Bruckheimer:

Jerry does expect a certain style. He has certain tunes in mind, even though he is really not a musician. If you would ask him, I'm sure he would tell you he has no clue about music, but he does have a very good feel for it and for what he wants. The music in his films has a certain style, and you can recognize them by that. If you write a score for him, you expect to deliver that. Yet you know, there are still opportunities to put your own personality in there [...]. With *Pirates of the Caribbean*, the overall sound is very Jerry¹⁵.

Bruckheimer stabilisce dunque relazioni privilegiate con una serie di compositori in grado di realizzare le sue aspettative (tra gli altri, Badelt, Zimmer, Rabin). Sul coinvolgimento creativo del produttore nella realizzazione del progetto musicale di *Con Air* (1997), testimonia Rabin: «Jerry just did everything. [Director] Simon West really had very little input»¹⁶. Analoga influenza è esercitata da Bruckheimer in *Armageddon* (1998, di Michael Bay, musiche di Trevor Rabin e Harry Gregson-Williams). Parte delle pressioni che gravano sul compositore possono dunque essere determinate dal *sonic branding*¹⁷ delle case di produzione, talvolta – come nel caso di Bruckheimer – di singoli produttori che costruiscono la propria riconoscibilità mediante il ricorso a canoni spettacolari cui la musica dovrà conformarsi (una prospettiva potenzialmente molto efficace nel rendere conto dei fenomeni e delle tensioni che attraversano il *mainstream* contemporaneo).

C'è chi, anche in virtù della propria personale storia ed esperienza, opera valutazio-

ni differenziate: Bellis sottolinea ad esempio la centralità del *film editor*¹⁸, il montatore, con il regista figura di continuità del processo produttivo. Su alcune sequenze musica e montaggio lavoreranno in strettissima sinergia e il montatore potrà rivelarsi un alleato del compositore, agevolandone il compito, o irrigidirsi nella difesa di opzioni di montaggio che possono complicare enormemente il lavoro di sincronizzazione. Non si tratta di aspetti meramente tecnici o artistici, ma di dinamiche di potere e alleanze stabilite anche in virtù dell'affinità tecnica. Se ad esempio il music editor ha collaborato positivamente con il compositore in tutte le fasi precedenti, sarà probabilmente un suo importante alleato nella più delicata fase di elaborazione e missaggio dell'intera colonna sonora, il *dubbing*. Grandi compositori, ma anche grandi registi, hanno un editor di fiducia che conosce i loro orientamenti musicali e drammaturgici, ma può ancora accadere che questi sia uno stabile collaboratore della produzione. A partire da uno stesso ruolo, tre diverse linee di tensione sono dunque possibili. Nel momento in cui un compositore lavora per la prima volta con una regia importante, è probabile che i *filmmaker* abbiano preventivamente coinvolto nel nuovo progetto il proprio *editor* musicale di fiducia. Questi, figura di continuità per la regia, sarà in questo caso un potente mediatore tra i mondi e le preferenze musicali di *filmmaker* e compositore. Se l'*editor* musicale è coinvolto alle dipendenze del regista (situazione che occorre con grandissima frequenza) si occuperà anche di alcune operazioni preliminari determinanti per la vita musicale del film. Ad esempio, creerà assieme al montatore una colonna sonora temporanea per le *dailies* e per gli *screenings* di regia e produzione. In fase avanzata di montaggio, quando il film è già uscito dalla produzione e si avvicina al *rough cut*, realizzerà le *temp tracks*, utilizzate per agevolare alcune fasi della lavorazione – la musica influisce ad esempio profondamente sulle scelte di montaggio – o per anticipare l'effetto spettacolare di alcune sequenze che senza musica risulterebbero incomplete (nell'ottica di regia e montatore, soprattutto le sequenze d'azione hanno un "disperato" *bisogno* di musica per *sembrare credibili*)¹⁹. Verrà successivamente coinvolto il compositore che, per le precedenti esperienze e per affinità stilistica, *editor* musicale, regista e produzione insieme, pensano sia miglior candidato a sviluppare un progetto già profondamente orientato su linee guida stilistiche e compositive decise dalle *temp tracks*. Anche se nelle fasi successive l'*editor* si ritirerà di buon grado nella pure importantissima opera di mediazione tra regista e compositore, e nel ruolo tecnico di cui è competente (si veda nello specifico il Cap. 4), le scelte preliminari di cui si è reso responsabile influenzeranno fortemente il destino del progetto musicale del film. Non solo: se lo si considera quale figura di continuità da film a film egli è garante di una stabilità dell'idioma musicale filmico contemporaneo, figura di mediazione attraverso cui si esercita concretamente la forte conservatività del *mainstream*, la persistenza stilistica e la circolazione di formule e cliché con cui il compositore dovrà creativamente confrontarsi.

Attraverso le *temp tracks*, registi e produttori tenteranno di esercitare un controllo concreto sul progetto musicale, ricorrendo a *role models* per condizionare il lavoro del compositore. Ma spesso le linee guida possono essere contraddittorie. Il compositore rischia talvolta di dover mediare tra esigenze e visioni del funzionamento della colonna sonora nel film, della generale attitudine o dello stile della musica che non sono di fatto conciliabili. La peggiore situazione, di cui testimoniano diverse fonti²⁰, è quella in cui il compositore è stretto «tra incudine e martello» di produzione e regia, non solo per le contraddizioni determinate dalla scelta di *role models* inconciliabili, ma, ad esempio, perché differenti montaggi di una sequenza, una espressione delle scelte di produzione, l'altro della regia,

costringono il musicista a continue ed estenuanti riscritture di uno stesso *cue*. La debolezza di un progetto musicale può talvolta originare da un'incerta e contraddittoria attribuzione di genere al film, tra una produzione che vorrebbe iscrivere scene e *mood* generale delle musiche nell'alveo di specifici codici e una regia che vorrebbe invece sciogliere la drammaturgia musicale all'interno di opposti modelli di azione-ricezione. Contraddizioni che si traducono, dal lato della musica, in una concettualizzazione incerta per il compositore. *Baby's Day Out* (1994), musiche di Bruce Broughton, è uno dei tanti esempi in questo senso. Lo sceneggiatore e produttore John Hughes e il regista Patrick Johnson sembrano avere diverse visioni in merito all'appartenenza di genere del film. Racconta Broughton:

Actually, there was some confusion in the movie – the director and the producer didn't agree about the way the movie should go. I think that if John had entirely had his way, it would have been a flat-out slapstick comedy. Patrick didn't see it that way. He saw it as a typical family film. He thought it had much more to do with the baby and family values than the slapstick thing. When I first started working on the film, Patrick wasn't around. I had to rework the film when he came back because, for whatever reason, they decided to go Patrick's way. I thought it was just a hysterically funny film, but Patrick said that we didn't want the audience to think of it as a funny film, we wanted them to think of it as a warm film. I said, "Say what?". He said, "We want them to feel as though the family has been reunited". *The focus of the film whether it was comedy or warmth, was very confusing to me*²¹.

Il passo mette bene in luce come l'ambiguità del caso non sia determinata solamente a livello di referenze stilistiche a generi incompatibili, ma da problemi retorici più generali e sottili: nello *slapstick* non è all'opera un insieme unitario di regole idiomatiche predefinite; esso contempla un uso ironico di *tutte* le convenzioni musicali filmiche esistenti, spesso impiegate dal compositore con consapevole sarcasmo proprio nel loro valore di cliché. L'ambiguità qui si gioca più sottilmente sul terreno dell'ironia (che è nozione retorica e di codice) e a livello *fatico*: come interpreto la partecipazione della musica al racconto? Che distanza tra musica e immagine? Ha il discorso musicale uno statuto veridittivo? La musica può mentire? Il narratore musicale è onnisciente? È ironica meta-riflessione sul genere, *pastiche* sinergico di cliché correnti del *mainstream*? *Slapstick* o *leggerezza ironica* di commedia? Qui sarebbero infatti possibili momenti più riflessivi e intimisti, incompatibili con lo *slapstick*, in cui riflessività e intimità sarebbero oggetto di un *underscore* ironico. L'incertezza sull'appartenenza generica di un film si traduce o può tradursi, in un intervento musicale retoricamente ambiguo: inaccettabile per le convenzioni del *mainstream*, poiché viola una norma d'ordine etico secondo cui la musica, prima ermeneuta del testo filmico, dovrebbe non moltiplicare, ma sciogliere le ambiguità dell'immagine, ristrutturando il senso aberrante che questa sempre produce come scarto necessario: un'eccedenza di senso che (almeno nel *mainstream* hollywoodiano) spesso la musica è incaricata di neutralizzare²². Se il compositore non è in grado di venire a capo della situazione, se non sa cioè persuadere della validità di un'alternativa o conciliare le indicazioni con la propria autonomia stilistica, si trova schiacciato da una forza insuperabile. Il suo obbligo contrattuale è far fronte al suo incarico nei termini e secondo specifiche dei *filmmaker*. Non ha carta bianca ed è soggetto piuttosto a una *libertà vigilata*, in cui ogni passaggio e ogni nodo può essere messo in discussione, fino al protesto – il cosiddetto *rejecting* – che può valere per uno o più brani (caso assai frequente) e in al-

cuni casi per tutta la musica: uno scacco che avrà una vasta eco presso la comunità di compositori e *filmmaker* e conseguenze pesanti sul piano dell'immagine (anche se quasi mai risolutive per una carriera).

Esempi eclatanti di «rejected scores» si sprecano. Abbiamo già citato il caso di Alex North/Stanley Kubrick. Un caso più recente, che ha destato la curiosità e lo scalpore della critica è l'estromissione di Howard Shore dal progetto musicale di *King Kong* (2005), di Peter Jackson, sostituito in extremis da James Newton Howard. Un fatto tanto più eclatante se si pensa che Shore aveva da poco e con successo concluso con Jackson la trilogia del *Signore degli Anelli*, una delle più interessanti e riuscite partiture del cinema degli ultimi vent'anni. Che molti dei più clamorosi *rejecting* siano avvenuti tra compositori e registi che avevano all'attivo una solida collaborazione è però un fatto degno di nota. Faulkner, rammentando uno dei più celebri protesti della storia della musica cinematografica – quello che pose fine al sodalizio tra Bernard Herrmann e Hitchcock, sul *Torn Curtain* del 1966 – invita a riflettere sull'importanza di un antagonismo cooperativo tra compositore e regia. Un compositore – la fonte è come sempre anonima in Faulkner – riflette così sul recente *rejecting* di un collega:

This guy did the producer's first film I think, and just recently did a score for his latest picture: The producer threw the score out last week. He brought in someone else to do it. That can happen between good friends. Not only is the composer this guy's favorite writer, but he is also a close friend. Apparently they just hadn't discussed it enough. [...] I supposed the producer said to himself, 'He'll know what to do, he'll know what I want'. And the composer figured, 'Well, this is obviously what he wants because in his last film I did this neurotic score and it worked.' They probably thought they both agree²³.

Un eccesso di fiducia, una collaborazione rodada, una scontata previsione delle reciproche aspettative, hanno impedito un confronto creativo più serrato, là dove un antagonismo cooperativo avrebbe probabilmente rilevato molto prima una sostanziale differenza di vedute nella concezione drammaturgica ed evitato il doloroso protesta.

Regia e produzione hanno incondizionatamente l'ultima parola e pieno potere. Il margine di mediazione più rilevante è giocato negli incontri preliminari tra produttori, regista e compositore, nella misura in cui questi è in grado di persuadere i *filmmaker* della validità della propria proposta o dell'irrealizzabilità artistica o tecnica delle loro. Un esempio banale: una composizione per coro e orchestra può non essere compatibile con il budget; o ancora, uno *score* che suoni come *Star Wars* (richiesta piuttosto comune), non può nemmeno essere preso in considerazione con l'organico a disposizione. Talvolta, dietro pretesti di ordine tecnico, possono celarsi tentativi di mediazione strategica del compositore al fine di portare il progetto musicale su un terreno a lui più congeniale. Più spesso, sarà il compositore a dover cedere. D'altronde una flessibilità nelle fasi iniziali non è niente se si pensa alla quantità di cambiamenti che interverranno in corso di processo, sessione d'incisione compresa. Scrivono Karlin e Wright:

Filmmaking evolves, usually through a series of changes; changes in the script, changes while on location, changes in the editing room, and, of course, changes in the score before, during and after recording. There will be changes until the film is ready for release, and some of these changes may affect the music in unexpected ways. Preserving the artistic in-

tegrity of a :30 cue when the editor has just trimmed :07.4 from the scene requires a flexible approach to the art and craft of film composing. Education and experience are useful only if the composer can accept these changes as part of the filmmaking process²⁴.

Sonny Kompanek dedica le sezioni centrali – le più interessanti – del suo breve manuale alla gestione dei cambiamenti anche rilevanti che di solito vengono richiesti al compositore durante la realizzazione della colonna sonora fino alla soglia della distribuzione, e cioè fino al termine del mix finale, cui segue l'*answer print*²⁵ unanimemente avvertito come il vero punto di non ritorno. È importante che l'aspirante compositore sia preparato a un modo di lavorare fluido:

Be assured that film scores are never finished until the final mix is complete and a deadline forces the final print to be put in a can for copying and distribution. So be prepared for changes up to the very end. Never sleep too soundly with the director's approval on your score until it has been finalized. Even if your mockups bring rousing cheers from all sides, be prepared for changes up to the last minute of recording. Sometimes a producer will show up at the session and override the director; maybe he dislikes a cue and demands changes. Or, last-minute film edits might mean you will get a new cut of the film at the recording session, and will have to make changes on the spot²⁶.

L'educazione a un simile processo può essere talvolta dolorosa per l'aspirante. Può capitare che decine di idee e *cue*, non solo già composti, ma spesso e volentieri registrati e pre-mixati, vengano eliminati per mutate necessità o, come detto, si venga estromessi da un progetto cui ci si era dedicati anima e corpo, senza preavviso e all'ultimo momento. Gabriel Yared a proposito dell'improvviso licenziamento sul film *Troy* (2004, di Wolfgang Petersen, musiche di James Horner):

The director [...] first contacted John Debney, and he said: "Sorry I can't make it" and then he went to see James Horner. But of course it was his and the producer's idea; but if you're confident in a composer and you have loved his music, you cannot bow and change in just 24 hours. So you could say that my disappointment was more a human one because it reflected in my investment, on my music. I knew my music was good; no one has to tell me this... I worked day and night with no rest day to get this music done... so I was no disappointed because someone had rejected my music, I was disappointed because a human being who had been my friend during a year has just betrayed me in just 24 hours²⁷.

Questa educazione al sacrificio, all'economia, alla ricerca della forma nella sintesi estrema di mezzi e risorse è fondamentale per molte arti performative e, sostengono le fonti, contribuisce ad allontanare dal mestiere artisti che fondano la loro attività sull'accumulo e sulla ritenzione dell'eccesso, sull'invulnerabilità dell'ego o ancora su una rigida indiscutibilità della propria autonomia autoriale (salvo che il cinema ha poi periodicamente bisogno di stabilire con alcuni di loro – vedi Glass, Corigliano, in fondo anche Herrmann – particolari *liaison*). Occorre un lungo apprendistato e una certa dose di esperienza per immedesimarsi in un processo creativo e nello stesso tempo distanziarsene, mantenendo un difficile equilibrio tra distacco critico e partecipazione emotiva. Nell'esperienza del me-

stiere il compositore acquisisce una *forma mentis* che minimizza tali perdite e massimizza la capacità di riutilizzare materiali o di produrre cambiamenti con il minor costo (emotivo e di tempo) possibile, o di accettare con ironia, talvolta con aristocratico distacco, le scelte imposte. Non è un problema esclusivo della pratica contemporanea. Brown riporta un frammento dell'autobiografia di Rózsa a proposito della colonna sonora di *Five Graves to Cairo* (*I cinque segreti del deserto*, 1943, di Billy Wilder):

Afterwards, the usual thing happened: the film needed cutting and was handed over to the so-called music editors, whose sole basis for deciding where to cut was to find two identical notes the required number or feet apart. What this practice did to the music continuity was another matter. Shortly after the premiere Bruno Walter remarked to me, "You had a few modulations I didn't quite understand...". I had to explain that these were the work of a pair of scissors and not of the composer²⁸.

Le modulazioni improvvisate, gli scarti imprevedibili nella continuità aurale, quasi dei tic, caratterizzano come tratto autoctono le colonne sonore della classicità hollywoodiana. La presenza pressoché continua del commento musicale, gli stilemi post-romantici costruiti su una forte consequenzialità logico-armonica e melodica, rendevano le cesure ancora più evidenti. Molte opere del cinema classico potrebbero confermarlo in sede d'analisi – pensiamo ad esempio a *Gone with the Wind* (*Via col vento*, 1939, di Victor Fleming), di Steiner – poiché le ristrutturazioni operate dal *music editor* lasciano tracce continue sul risultato finale. Dal cinema classico ai giorni nostri, sarebbero molti i casi da studiare nell'ottica di comprendere lo *scarto-tecnologico-come-stile* e la *cesura-tecnica-come-fatiga* del nuovo medium musicale.

Se la discontinuità e il silenzio sono emancipazioni del cinema moderno, l'idea della colonna sonora come pattern ripetuto, sul quale è agevole operare una riscrittura rapida, è una conquista ancora più recente, per molti versi esacerbata dal peggioramento delle attuali condizioni produttive. La digitalizzazione del film ha reso più instabile il processo di post-produzione, facendo saltare parte delle regole che governavano la prassi analogica. Il digitale consente infatti che il film rimanga aperto fino all'ultimo a interventi di montaggio. Una *locked picture* è sempre più un miraggio nelle produzioni contemporanee e il fatto ha ripercussioni ovvie sul processo compositivo, sovente soggetto a sfibranti riscritture. I compositori elaborano perciò modelli drammaturgici "di reazione", in altri termini, uno «scoring difensivo» («Defensive scoring» o «defensive orchestration») ²⁹, vale a dire una serie di misure messe in atto da compositore e orchestratore in vista dei cambiamenti che verranno richiesti su sequenze il cui montaggio, prevedibilmente, rimarrà aperto sino all'ultimo. Un intero *cue*, poniamo, potrà essere composito per moduli ripetuti: un disegno ripetitivo potrà essere agevolmente adattato ai cambiamenti che si renderanno necessari più di una forma musicale chiusa, da riscrivere totalmente anche nel caso di minimi interventi sulla sequenza. Inutile sottolineare come tutto questo abbia conseguenze estetiche rilevanti.

Il compositore conquista questa flessibilità al prezzo di ripetute esperienze fallimentari. È comune ad esempio che l'esordiente, in un eccesso di zelo, progetti di accostare al film una forma compositiva nobile, tendenzialmente più autonoma e, nella prospettiva di un'interazione con il racconto filmico, inevitabilmente più rigida. In *The Blue Max* (*La caduta delle aquile*, 1966, di John Guillermin), per una scena di battaglia aerea Jerry

Goldsmith si industriò a comporre una grandiosa passacaglia della durata di sette minuti e mezzo: nemmeno un minuto della bellissima composizione finisce nel film – possiamo udire solo la prima e le ultime otto misure dell'originale passacaglia –, poiché la revisione improvvisa della sequenza rende inservibile il lavoro del compositore³⁰. Potremmo di contro presentare un lungo elenco di casi di fortunato impiego di forme classiche (passacaglie incluse)³¹: non è, naturalmente, una mera questione di forma; più pragmaticamente, di rischio connesso alla maggiore-minore rigidità della forma adottata.

Ogni compositore elaborerà con un accumulo progressivo di esperienze, anche dolorose, una personale strategia di comunicazione con i *filmmaker* e di difesa della propria integrità artistica. Hans Zimmer, ad esempio, ha modificato nel corso del tempo, anche dal punto di vista contrattuale, la propria tattica facendo ricorso a quello che potremmo definire, in opposizione a uno *scoring difensivo*, uno *scoring preventivo*. In corso di carriera, come ha sottolineato la critica, egli aumenta progressivamente il ricorso a sintetizzatori e *sampling*, marginalizzando via via l'orchestra e facendo dell'uso così massiccio a tecnologie di sintesi la propria riconoscibile cifra stilistica. Una delle ragioni è il tentativo di ripristinare un controllo creativo sulle prime scelte che orienteranno lo *scoring*, predisponendo egli stesso le *temp tracks* ed evitando l'intrusione di *music editor* e di altri specialisti in una fase così delicata. Per i brani non riproducibili tramite sintesi digitale, il compositore, forte anche del suo potere contrattuale, mentre il film è ancora in produzione richiederà una sessione di incisione anticipata, (tecnicamente una *early session*) per registrare alcuni temi primari destinati alle *preview*. Gli stessi *cue* dovranno essere naturalmente ri-elaborati per l'editing finale del film, ma può anche accadere, come in *Gladiator*, che il regista ne sia così profondamente colpito da adattarvi il montaggio di alcune scene. L'impiego massiccio di sintetizzatori rende produttivamente praticabile questo approccio, ed evita che al compositore siano sottratte scelte sulle quali ha piena competenza drammaturgica. È un doppio lavoro, ma difende la sua integrità creativa³².

Karlin e Wright, riprendendo un passo di Maurice Jarre, espongono un'etica del lavoro che riassume agevolmente molte fonti – sottolineiamo con i corsivi concetti ricorrenti – ma su cui non tutti i compositori si mostrerebbero d'accordo:

Directors want the score to reflect and emotionally enhance their idea of what the film is about. The director wants the score to reflect the values, texture, and central idea of the film as he sees it. Maurice Jarre defines this as the distinction between concert music and film scoring: "I must say, my philosophy is really the philosophy of the director. And the only thing you have to do, you have to use your imagination and your talent or your technique to satisfy his ideas. When you are doing music for a film, you have to understand it's just a part of the film and you are not going to write a masterpiece of your life; if it is a masterpiece you are lucky, because you are part of a masterpiece that has been made basically by the director"³³.

Registi e compositori sanno che la musica è in grado di simulare un atto narratorio, contribuendo al racconto del supernarratore filmico. Un discorso, si dice, in grado di trasmettere/riflettere *valori, idee*. Per quanto questa pragmatica definizione presenti qualche difficoltà, limitiamoci a rilevare per il momento che al linguaggio musicale è esplicitamente attribuita una forte semantività: la musica è in grado di ristrutturare pro-

fondamente la narrazione e di produrne la simbolizzazione. Il problema del rapporto musica/immagine, dal punto di vista della prassi, si determina a partire da un eccesso di semanticità del linguaggio musicale, non già da una sua assenza³⁴. Sorprendentemente, molti tra gli studiosi che hanno riflettuto su questo rapporto insistono a impostare il problema partendo da posizioni teoriche che conducono a conclusioni diametralmente opposte, ignorando, temiamo consapevolmente, lo straordinario bacino di esperienza e consapevolezza della prassi. Non c'è nessuno scandalo nell'idea che una critica musicologica possa basare la propria comprensione del rapporto musica/immagine in autonomia, quand'anche in aperta contraddizione con consapevolezze, saperi e autorappresentazioni proprie di una cultura musicale (anche la prospettiva di descrizione culturale di un sistema dovrà prima o poi fare i conti con questo nodo, decostruendo, in tutto o in parte, questo complesso di saperi per pervenire a una più completa interpretazione dei fenomeni che osserva). Non è questo però il caso di molti approcci rigidamente teorici che, talvolta dominati dai dogmi irrisolti del pensiero musicologico moderno, antepongono un assillo teorico a una preliminare conoscenza del campo. L'idea di *musica come puro gioco di forme*³⁵ – e solo questa idea – cara alle teorie non semantiche del funzionamento della musica orienta ad esempio una quantità notevole di studi. La stessa Claudia Gorbman, in apertura del suo lavoro pionieristico, è costretta a difendere la prospettiva di una semanticità della musica contro l'intransigenza delle teorie non-semantiche spendendo parte dell'introduzione a questo scopo. Registi e compositori non si preoccupano naturalmente di sposare l'uno o l'altro orientamento, meno che mai di elaborare una teoria sul proprio operato. Il che non vuol dire che la comunicazione tra regista e compositore non possa rivelare tratti di una profonda autoriflessione sui modi della narrazione: ciò cui si assiste nell'interazione tra *filmmaker* e compositore, è una empirica e continua sperimentazione nell'una e nell'altra direzione, quella cioè della *forma come senso* e quella della *forma come astrazione dal senso*. A entrambe è affidato il difficile, delicato compito di produrre un'ermeneutica dei sentimenti primari del film. La tesi, sostenuta da alcuni teorici, della semanticità della musica cinematografica come strettamente dipendente dall'immagine che *consuma* il segno musicale, che per sua natura sarebbe un *simbolo non consumato*³⁶, appare eccentrica rispetto alle consapevolzze, spesso più raffinate, sebbene non teoreticamente formate, della prassi. La sola conoscenza della pragmatica comunicativa tra regista e compositore basterebbe a mettere in crisi questo orientamento: nella retorica del *mainstream* è quasi sempre la musica a sciogliere le ambiguità dell'immagine (più raramente, in momenti retorici speciali, sarà l'immagine a ristrutturare il senso della musica): è esattamente per questa ragione che i *filmmaker* sono refrattari a cedere un pieno controllo al compositore.

Riguardo all'ingerenza del regista le fonti polarizzano su due tipologie limite. Alcuni registi imparano proficuamente nel tempo a non invadere il campo di competenza del compositore, accettando di buon grado la loro autonomia per garantire una distanza critica del commento musicale rispetto al racconto filmico, una indipendenza dei "narratori" che genera una maggiore profondità drammatica. Talvolta questa (rara) tipologia di registi si lascerà sorprendere dal modo in cui la musica ristruttura il racconto filmico per vie imprevedibili, da un *senso scoperto* in corso d'opera. Alleggerendo il controllo sul rapporto musica/immagine, *filmmaker* e compositore *stanno a vedere* come le cose *prendono senso*, modulando una drammaturgia musicale che procede per serendipità progressive, anziché tentare di orientare preventivamente il processo creativo. È il caso ad esempio di

John Erman, di M. Night Shyamalan, di Sidney Lumet³⁷. L'ultimo in particolare amava sperimentare, suggerire soluzioni inattese al compositore in fase di montaggio e di assemblaggio delle parti, ma mai con un ingerenza diretta sul processo creativo del compositore; è il caso ancora di Scott, come testimonia Hans Zimmer:

He never tells me what to do. Which is I think *a very European thing*. He expects me to come to the movie with what I think I should be doing. In other words, I take on the director's job at that point. He's not going to go and muck around in my stuff *because he wants something that he can't imagine*³⁸.

Sul versante opposto la testimonianza di Curt Sobel su un regista che, nel corso della realizzazione delle *temp tracks*, dà all'editor musicale le sue direttive:

Every chord in that score was placed against every nuance in the movie, to the frame. He'd say, 'Now take those chords and put that over here'. And I said, 'But what I am going to fill the middle with?'. And he said, 'You know what, you'll find something from the score, I'm not worried about that.' He composed the score, with me at his hands³⁹.

Il regista, ossessionato da un controllo totale del dettaglio musicale, si sostituisce completamente al lavoro del compositore: essendo incapace di comporre direttamente la colonna sonora si serve dell'*editor* musicale come di un manovale per completare a propria discrezione il lavoro. È un caso piuttosto atipico, anche se la media dei registi pende verso questo polo. In un passo dal divertente sarcasmo, collazionando le fonti in suo possesso Faulkner scrive:

(1) if a filmmaker asks you to give him something "new" he really wants you to be imitative and follow the "now" style for the genre worked on; (2) when asked to "let yourself go," you are being told to repeat yourself; (3) when a producer says that he is not concerned about money, you know that the film has to turn a profit; (4) a directive to "do something creative," means "not *too* creative," or (5) when asked to "do as you please," you are being told to act as you must, after all this is what you are being paid for⁴⁰.

Ma fidarsi delle sole «war stories» dei compositori fornirebbe un quadro sbilanciato. Gli stessi registi possono esprimere notevole insicurezza nel rapporto con il compositore: da una parte sono perfettamente in grado di cogliere istintivamente l'efficacia della musica nell'interazione con il racconto filmico, dall'altra devono confrontarsi con una materia e con un linguaggio oscuro, la cui dinamica di interazione con l'immagine è difficilmente razionalizzabile, dall'esito spesso imprevedibile. Il regista ha un ruolo di indirizzo e di guida. Le sue prime interazioni con il compositore, i dettagli di una sessione di *spotting* nella quale vengono esplorati possibili modi del dialogo sul musicale sono per noi punti di osservazione importanti. Talvolta in questa fase la sua esibita ma apparente competenza può nascondere profonda insicurezza, un senso di inadeguatezza per il campo musicale e i suoi rappresentanti. Esistono naturalmente registi musicalmente preparati, o per lo meno dotati di sensibilità musicale; ma non è la media dei casi. *Music executive* e produttori riferiscono delle difficoltà che sorgono in vista della selezione preliminare del compositore: essi non riescono a farsi spiegare dai registi an-

che in termini molto generali il tipo di musica che hanno in mente. Non è solo un problema di consapevolezza tecnico-musicale, ma di competenza drammaturgica generale sul rapporto musica/immagine. Ricorda Bellis, la musica è spesso l'ultimo dei problemi della complessa macchina del cinema che il giovane *filmmaker* vuole o è in grado di affrontare; nelle scuole di regia è inoltre largamente deficitaria una formazione in questo senso: produttori e registi in erba sembrano più interessati ad acquisire una competenza sugli aspetti "di business", prima che sugli aspetti più squisitamente creativi del lavoro del compositore.

La ricca aneddotica su questo tema è notevolmente istruttiva. Kompanek cita come correnti situazioni in cui registi hanno sviluppato negli anni idiosincrasie nei confronti di particolari strumenti (cfr. anche *supra*, p. 76): interpretarne la ragione intuitivamente e identificare gli «strumenti oltraggiosi» tocca al compositore e all'orchestratore⁴¹. In taluni casi si può trattare di ponderate scelte estetiche (le trombe per Tim Burton in *Planet of the Apes*⁴², l'arpa per Nora Ephron in *Sleepless in Seattle*⁴³); ma più spesso il regista identifica nello strumento una gamma di cliché musicali filmici senza sapere che lo stesso, in un'orchestrazione che non gli affidi un ruolo preminente o stereotipico, può costituire una piacevole sorpresa.

Il compositore rifugge da una comunicazione su base tecnico-musicale con il regista: solo apparentemente è più agevole, e rischia notevoli fraintendimenti (scambi di strumenti, malintesi grossolani su generi e forme musicali, equivoci sulla produzione di un determinato autore)⁴⁴. L'incontro tra regia e compositore non si esercita del resto, come si è detto, salvo rarissimi casi, sul terreno di una competenza tecnico musicale, bensì nello spazio condiviso di una drammaturgia musicale, il vero e proprio territorio mediano tra le due arti. La comunicazione tra regista e compositore non cerca una traduzione metalinguistica del senso, una traduzione verbale dei fenomeni di senso in atto: registi e compositori discutono sul senso di una scena, sul percorso dei personaggi, sugli snodi drammatici e sul loro significato profondo, sul tipo di *distanza* che è opportuno mantenere nel raccontare un determinato evento. Nelle fasi costruttive del *temp-tracking*, essi proveranno ad associare alle sequenze brani di diversa estrazione, ricorrendo a modelli consolidati recuperati dalla grande Babele linguistica del cinema. La prova di commutazione cui Claudia Gorbman ricorre in apertura di *Unheard Melodies* è anche il metodo di cui comunemente si servono, nella quotidianità della prassi, compositore e regista per affinare gradualmente il *concept* musicale del film: essi provano differenti soluzioni, ragionando per *role models* e discutendo i risultati ottenuti di prova in prova o quelli mentalmente evocati mediante commutazione virtuale, sulla base di un modello drammaturgico condiviso.

Nessuno parla di musica, tutti in qualche modo tenteranno di parlare *con* la musica, commentando *empiricamente* i risultati raggiunti: un raffinato processo di ricerca del senso audiovisivo che, come si è già sottolineato, procede sistematicamente per commutazione e per prove ed errori.

La coscienza della possibilità di fraintendimenti, e dunque del pericolo di lavorare in una direzione che non soddisfa le specifiche di una committenza e rischia di vanificare gli sforzi creativi, induce il compositore ad affinare un metodo per comunicare efficacemente con i registi, una serie di accorgimenti "pedagogici" atti a evitare malintesi. Le testimonianze di Trevor Rabin e Bruce Broughton sono in questo senso molto istruttive:

[RABIN:] A lot of times they'll hear something and say they don't like it, and then the

next time they hear it – 'Oh, actually that's not bad,' You have to regard what's being said but I think it's worth playing things *a couple of times*.

[BROUGHTON:] I'll play the theme through once, and then I'll play it immediately the second time and start to talk as they're hearing the theme, because they need to hear it a second time before they can make any judgment. And what I talk about is what the theme is doing and what it will do. [Then he says:] 'Now let's hear the theme one more time'. By that time they've heard it three times – or at least twice. And they can make some sort of judgment on it⁴⁵.

Uno splendido aneddoto è ripreso da Faulkner:

At my first interview we looked at the picture and he asked me what kind of music and I said, "Somewhere between Richard Strauss and Schoenberg". He said, 'Terrific,' Now first I could say that to the guy and have him understand what I meant – that's already a major step, a *big step*, believe me.

We checked notes and I did the score; the protagonist was the devil incarnate and I based this theme on a triton. A triton in the Catholic Church in the twelfth and thirteenth centuries was called the devil in music – *diabolus in musica*. [...] We got to the first day of the recording session and the producer walked in while we were recording the main theme and he heard the theme and ran over to me and grabbed my hand and said, "That's marvelous, the devil in music – *diabolus in musica!*".

I stared at him... I just stared like that. And to this day I have *never* run into anybody in the business like that. [...]

It's never happened since⁴⁶.

Icastico in questo autoritratto del compositore è il sospetto con cui egli cautamente "spia" i movimenti del produttore, attendendosi da un momento all'altro il peggio. L'insidia – in cui il compositore si guarda fino all'ultimo di cadere – è questo inaspettato accoglimento del mondo musicale del compositore da parte dei *filmmaker*, una comprensione – insegna il racconto – solo apparente, di cui bisogna sempre diffidare (che solo in questo caso il sospetto fosse mal riposto è, appunto, il cuore aneddotico della testimonianza).

Al polo opposto troviamo il compositore ossessionato dal timore di non corrispondere alla visione del regista, con il quale si mantiene perciò in assillante, fastidioso contatto con continue domande, richieste di spiegazioni, inviti a controlli in corso d'opera. Nell'esempio seguente John Erman ricorda la collaborazione con il compositore Marvin Hamlisch, la cui totale sottomissione appare tuttavia una forma di sottile ribellione al sistema:

He was the most *inquisitive composer* I've ever worked with. He would literally call me up and say, 'What exactly do you intend this scene to mean? What is the entire emotional through line of this scene?' And he would make me talk and talk, and talk. And finally he'd say, 'I've got it'. And then he would work on it' and, then he would call me up almost every

day while he was writing the score. And he would always play me themes, and he would say, 'Is this exactly what you have in your head?' And if I said, 'No,' then, 'Well, how does it differ from what you want? Or what you hear? Or from what you envision?'⁴⁷

Porre domande e produrre frequenti dimostrazioni del proprio lavoro al regista è comunque un modo frequentemente adottato per sciogliere ambiguità di interpretazione. Molti compositori rifuggono dal coinvolgimento eccessivo del regista nelle fasi centrali di scrittura perché condizionerebbe non tanto la loro autonomia, quanto la stessa possibilità di attivare un processo poetico e creativo. Anche qui ci sono posizioni contrastanti, che sono tuttavia rivelatrici di una tendenza di fondo. John Corigliano si esprime in modo molto esplicito sulla questione (una prudenza diplomatica interessa invece altre fonti e compositori più coinvolti nel sistema):

"Collaboration" implies equality, and I don't think the situation between composers and directors is one of equality. I think "employee" is more accurate term. And I don't think that's a bad thing, I think you just have to know that [...] the director, the diva, and other people all have their views on how things should be changed because it's theater and they feel that the composer is not really a theatrical individual [...]. The director uses music very often as sound effect, a sound palette, which reinforces the drama of his film. In fact, the sound effects are much louder than the music is – the simple turning of a door-knob is a major event! – because in the dubbing chamber the composer is not present. I was not a part of any of the dubbings of my films. The sound effects people are present, and they have a sound effect for every millisecond of the movie. I was in the dubbing room for a very short time and saw that in fact the sound effects people are very active with the director during the dubbing process but the composer is excluded from that⁴⁸.

E in effetti la *dubbing room* – approfondiremo il tema nel prossimo capitolo – è l'autentica "camera" del supplizio per la maggior parte dei compositori: anche se, al contrario di Corigliano, molti di loro accettano la situazione qui descritta come un dato di fatto, una cifra intrinseca al funzionamento del sistema. Non mancano musicisti che, pur stigmatizzando gli eccessi, esprimono nei confronti del regista posizioni più equilibrate e consapevoli. Basil Poledouris, che si era formato in una comunità di *filmmaker* e aveva stretto collaborazioni di lungo corso con registi affermati, ha spesso insistito sulle responsabilità complessive che gravano sulla regia:

I have a tremendous respect for directors, I don't know how any of them go out there and do it; they're bombarded by millions of questions on the set, they're bombarded by hundreds of issues of finance and marketing, and yet somehow they maintain all that and put ideas and characters on film. Now they work with a lot of people and it seems to me the best of them put together a cadre, a team of people that they work with, but nonetheless everything comes down to the director. [...] It takes a very special director to want to turn the film over to a composer – some directors are really terrified to let someone else have that much control over how the film is going to sound [...]⁴⁹.

Analogo equilibrio esprimeva la già citata testimonianza di Alan Silvestri (cfr. *supra*, pp. 68-69), cui vogliamo aggiungere in conclusione un passo di Bruce Broughton, deci-

so a ridimensionare senza mezzi termini peso e valore delle «war stories» della comunità dei compositori:

There's nothing more common among composers than stupid-director and stupid-producer stories, which are often unfair. Because, frankly, I wouldn't change shoes with the director for any amount of money. Talk about real problems. Directors have the real problems. If there is anyone who should cry about their lot in life, it should be a director and not a composer. And, after directors, writers have it a lot worse than composers, too. [...] Composers like to think that what came out of their brains is perfect, but sometimes it's just not right for the picture, even though the music might be great. Composers make mistakes. We've all heard bad scores, and I have contributed to them as well as everyone else. Everyone has written bad scores, or written good scores that are inappropriate for the picture. That's just part of the process⁵⁰.

Per comprendere a fondo il complesso di relazioni concernente il processo produttivo della musica qui delineate è ora necessario esaminare analiticamente ruoli e professioni che compongono il comparto musicale, riassumendo nel contempo schematicamente le fasi del processo produttivo in termini di flusso e nella dinamica di interazione con i *filmmaker*.

Note

¹ Su un budget complessivo medio-basso non è infrequente che le spese complessive sostenute, comprese licenze per l'uso di *song*, supervisione, registrazione e stipendi di tutti i membri del comparto musicale si aggiri sull'8-10% delle spese complessive. Si consultino sul punto anche NORTHAM e MILLER, 1998, in particolare la terza sezione ("Finances, Contracts and Agreements"), pp. 85-139.

² Le fasi di realizzazione di un film sono com'è noto preproduzione, produzione e postproduzione. Nel caso di progetti a budget elevato il compositore è ingaggiato già in preproduzione, ma comincerà a lavorare fattivamente solo in postproduzione (a meno che il compositore non debba produrre musica di scena – Cfr. sul punto il Cap. 4). Non è infrequente che alcuni compositori si rechino sul set del film per prendere preventivamente confidenza con il progetto. In questo fase, pur non essendo realizzabile alcuna sincronizzazione con l'immagine, il compositore può ad esempio abbozzare qualche lavoro tematico. Cominciare prima del tempo è tuttavia un rischio, poiché le direttive ricevute allo *spotting* potrebbero ridefinire completamente il progetto creativo. Sebbene sia un'evenienza rara, alcuni registi preferiscono tuttavia lavorare con grande anticipo sulla musica. A parte il caso del compositore Hans Zimmer, su cui torneremo, è degna di nota la collaborazione tra M. Night Shyamalan e James Newton Howard. In *Signs* (2002), *Umbreakable (Il predestinato)*, (2000), *The Sixth Sense (Il sesto senso)*, (1999), ad esempio, regia e compositore cominciano a discutere le linee generali della musica e a condurre esperimenti sulla base della sceneggiatura, prima ancora che il film entri in produzione.

³ Vale a dire montaggio grezzo, approssimativo, molto più lungo e impreciso del successivo stadio, il *fine cut* (o *locked picture*) sul quale cominciano propriamente le operazioni di calcolo e progettazione dei tempi di sincronizzazione per ogni *cue* (Cfr. *infra*, Cap. 5).

⁴ BELLIS, 2006, p. 95.

⁵ Si veda sul *breakdown* orchestrale il Cap. 4 (Cfr. *infra*, pp. 150 e ss.).

⁶ Come testimoniano i compositori della vecchia generazione, oggi è perso gran parte del momento magico che la prima esecuzione all'incisione rappresentava un tempo, quando la musica prendeva finalmente vita agli occhi di compositore e *filmmaker*. Una sorpresa oggi notevolmente diminuita dalla prassi dei *mockup*, dei demo elettronici e degli audit pressoché continui sul lavoro del compositore. Pur sfumate, alcune sorprese sono comunque possibili nel passaggio dal *mockup* a una sessione del vivo: Kompanek riferisce ad esempio che, rispetto al suono che lo stesso *cue* aveva nel demo virtuale, il regista inesperto potrebbe essere intimidito da una eccessiva grandiosità della musica dal vivo: sovente, continue richieste di riscrittura da parte dei *filmmaker* sono basate su equivoci di questo tipo (sarà compito del compositore interpretare le reazioni di regia e produzione e dunque neutralizzare per tempo questo genere di ambiguità).

⁷ BELLIS, 2006, p. 105.

⁸ KOMPANEK, 2004, p. 68.

⁹ Nei termini e nelle funzioni di Claudia Gorbman, uno «spectacle» (GORBMAN, 1987, p. 68 e ss.).

¹⁰ Per i momenti retorici di questo genere che si legano all'espressione del Meraviglioso, rimandiamo a MEANDRI, 2011d.

¹¹ Questo problema ricorre nella testimonianza dei compositori, percepito dagli stessi come doloroso: un'arte performativa che non trova mai pienamente il suo luogo, un palcoscenico senza pubblico, un paradosso che si protrae nel corso di un'intera carriera professionale. Alan Silvestri, commosso, raccontava dal podio al termine del concerto madrileno, di cui abbiamo accennato al Cap. 1, le ragioni che l'avevano persuaso a portare la propria musica in concerto: la forte necessità esistenziale di un contatto finalmente non mediato con il pubblico, che si fa più urgente raggiunta la maturità creativa.

¹² FAULKNER, 1983, pp. 164.

¹³ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 33.

¹⁴ L'espressione ricorre in più fonti. Qui è tratta da un passo di David Raksin, in ricordo di Alfred Newman (Raksin in HUBBERT, 2011, p. 374).

¹⁵ Badelt in DESJARDINS 2006, p. 5-6.

¹⁶ Rabin in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 9.

¹⁷ Cfr. JACKSON, 2003.

¹⁸ BELLIS, 2006, pp. 56-57. Il film editor può ad esempio sostituire temporaneamente il regista nelle molteplici attività di postproduzione.

¹⁹ Le fonti manualistiche riportano le abitudini di noti registi in questo senso: ad esempio, Steven Spielberg ha l'abitudine di visionare le *dailies* con le *temp tracks* preparate dal suo montatore, Michael Kahn (KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 29).

²⁰ Ad esempio KOMPANEK, 2004, p. 9 e KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xi.

²¹ Broughton in SCHELLE, 1999, p. 111.

²² Non bisogna confondere questo discorso con un espediente retorico frequente del *mainstream*, la scelta del compositore di lavorare *contro* l'immagine (*scoring against o play against the image*) trattando, poniamo, una sequenza in modo fortemente anticonvenzionale. John Barry, commenta così una scena d'amore in *Out of Africa (La mia Africa)*, (1985, di Sydney Pollack): «And that's the lovely thing, when you can write against the story. [...] [A] love scene that I think was very interesting was with Robert Redford and Meryl Streep in *Out of Africa*. The romantic thing was never played over them. When I wrote it, I wasn't sure what was needed. [...] It was one of those instinctive things. When played it against the movie, it worked like a bitch. I'm still not exactly sure why it worked – I was writing it out of running away from something rather than going to something. I was writing against what everyone was going to expect. It just worked beautifully». (Barry in SCHELLE, 1999, p. 32). Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Tuttavia, anche questo trattamento antifrastico scioglie il senso della scena all'interno di un registro ironico, se vogliamo più complesso, talvolta straniante, ma che egualmente neutralizza ogni margine di ambiguità.

²³ FAULKNER, 1983, p. 123.

²⁴ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. xxi.

²⁵ Nel processo analogico si tratta della prima versione del film stampata su pellicola (su interpositivo) per la *pre-release* del film. La stampa ha luogo a completamento del *dubbing* e degli effetti speciali.

²⁶ KOMPANEK, 2004, p. 75.

²⁷ Intervista a Gabriel Yared (http://www.bsospirit.com/entrevistas/yared_e.php, ultimo accesso: 8 dicembre 2011).

²⁸ BROWN, 1994, p. 47.

²⁹ KOMPANEK, 2004, p. 78-79.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Brown presenta più in là nel testo casi di fortunato impiego della passacaglia, ad esempio in *Sorry, Wrong Number (Il terrore corre sul filo)*, (1948, di Anatole Litvak, musiche di Franz Waxman). La fuga, o meglio uno stile fugato, è spesso ricorrente nel *mainstream* d'azione. Chihara, nella *chase* (lett. corsa, inseguimento) finale di *Death Race 2000, 1975 [Anno 2000 la corsa della morte]*, (di Paul Bartel] ha ad esempio utilizzato un fugato. Paul Chihara non ha in realtà esplicitamente concepito il fugato per questa scena e l'accostamento si deve primariamente a un'intuizione di montaggio del regista. Un altro buon esempio è la lunghissima azione centrale di *The Mummy Returns (La mummia – Il ritorno)*, (2001, di Stephen Sommers), musiche di Silvestri. I classici stilemi d'azione a inizio sequenza si trasformano in un vero e proprio fugato d'azione. Una retorica in realtà ricorrente, in cui si invita lo spettatore a godere dell'azione come spettacolo: i molti snodi musicali interni al fugato simuleranno altrettanti punti di sincrono con gli eventi dell'azione, in una sorta di balletto poliritmico (falsi punti di sincrono – Cfr. *infra* Cap. 5), moltiplicando con ciò, attraverso la musica, la *complessità percepita* dell'azione. Dispositivo antitensivo nel cuore dell'azione stessa, il fugato suggerisce di non interpretare gli eventi che seguiranno come momenti terminali di un *climax*. Per gli snodi primari dell'azione il compositore abbandona invece il modello per una serie specifica di cliché che fungono propriamente da *segnali di fine* o di *svolta imminente*. Abbiamo trattato altrove questo argomento (MEANDRI, 2011c).

³² Va sottolineato che il caso Zimmer è in verità piuttosto raro dal punto di vista produttivo.

³³ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 4.

³⁴ Questa semplice osservazione di quotidiana prammatica hollywoodiana ci porta vicino a un tema caro ai sofismi dell'accademia. Nella sua *Filosofia della musica*, mentre è impegnato a trattare

di un concetto ambiguo, ma solo superficialmente compreso dai (numerosi) detrattori – la *vexata quaestio* dell’ineffabilità jankélévitchiana –, Giovanni Piana scrive: «Ciò che è ineffabile è ora un contenuto troppo grande per il contenente della parola, cosicché siamo qui alla presenza di una *sovraabbondanza del senso*, di un suo straripamento» (PIANA, 1991 p. 317). E poi, tredici anni prima di Abbate (ABBATE, 2004), egli afferma: «L’assenza di senso deve avere come contraccampo l’*eccesso di senso*, l’insistenza su una nozione di segno il cui rapporto designativo si propone fin dall’inizio come un oscuro enigma *prepara il balzo all’enfasi della cifra indecifrabile*» (*Ibidem*, corsivo nostro).

³⁵ Si veda per un agevole discussione critica delle posizioni correnti sulla semanticità/a-semanticità della musica il saggio di Scott Burnham: *How Music Matters: Poetic Content Revisited* in BURNHAM, 1999, pp. 193-216.

³⁶ È una tesi cui ricorre ad esempio BROWN, 1994.

³⁷ Segnaliamo che, con sensibilità e competenza drammatica, in *Making Movies* Sidney Lumet dedica al ruolo della musica un illuminante capitolo (“The Sound of Music: the Sound of Sound” in LUMET, 1996).

³⁸ Sobel in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 6.

³⁹ *Ivi*, p. 30.

⁴⁰ FAULKNER, 1983, p. 144.

⁴¹ KOMPANĚK, 2004, p. 76.

⁴² KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 5.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Abbiamo già raccontato in apertura alcuni aneddoti sui divertenti o pericolosi equivoci che possono nascere quando il regista simula – o crede davvero di possedere – una competenza tecnico musicale specifica (i «*plus-music boys*» così definiti e temuti da Alfred Newman). Gli esempi sono numerosi, ma sarebbe inutile moltiplicarli. Ce n’è tuttavia uno di tipo differente, riferito da Goldsmith, sintomatico del modo in cui – alla superficie – il regista guarda alla musica come a un ingrediente fondamentale della *grandeur* spettacolare non solo in relazione a un pubblico, ma nei rapporti di forza interni a regia e produzione: «[...] on that picture, when I put the orchestra together, I came up with ninety-eight men. And I’m thinking, *I’m going to be a big hero, I’m going to save some money!* And the director looked at me with this sad look, like “Only ninety-eight? Sure you can’t get a hundred?” It was this ego thing. He wanted to go into the studio and say, “There’s a hundred-man orchestra there.”» (Goldsmith in MORGAN, 2000, pp. 180-181).

⁴⁵ Rabin, Broughton in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 106.

⁴⁶ FAULKNER, 1983, pp. 161-62.

⁴⁷ Erman in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 8.

⁴⁸ Corigliano in MORGAN, 2000, p. 49.

⁴⁹ Poledouris in MORGAN, 2000, pp. 53-54.

⁵⁰ Broughton in SCHELLE, 1999, p. 100.

Capitolo 4

Prassi: dal processo compositivo alla recording session

Nelle pagine che seguono metteremo a confronto fonti manualistiche e testimonianze orali allo scopo di ricostruire dettagliatamente la prassi che conduce alla realizzazione delle musiche, dalla loro embrionale concezione al missaggio finale. Altre fasi di lavorazione che, insieme alla musica, convergeranno al missaggio per completare la colonna sonora del film (Sound Department e ADR)¹ non riceveranno in questa sede che un’attenzione marginale: per la complessità tecnica che ci troveremo a dover sciogliere e interpretare, è parso sensato tenere saldamente al centro dell’analisi il compositore e la sua *équipe*, prendendo in considerazione l’operato di altre professionalità tecniche e produttive solo nella misura in cui questo si intreccia – talvolta confliggendo – con il lavoro del comparto musicale.

Il taglio tecnico, imprescindibile per una esaustiva ricostruzione di prassi, non deve distrarre dall’obiettivo primario che orienta il nostro approccio. Conoscere da vicino i membri del *composer’s team*, le relazioni di potere, alleanza e potenziale conflitto che tra queste figure si stabiliscono, ha infatti un duplice scopo: da un lato perfezionare e integrare le informazioni sulla struttura sociale già esposte nei capitoli precedenti, qui osservate *in funzione*, nel microcosmo e nella concretezza della prassi compositiva. Dall’altro, a un secondo e più sottile livello, dette relazioni possono costituire per l’etnomusicologo importanti “campi di tensione”, entro cui è auspicabile progettare un’osservazione partecipante; campi di tensione e transazioni che costituiscono plausibili punti di ingresso per un’interpretazione densa².

Si pensi, nella rapidità che caratterizza l’intero processo creativo, al flusso tra il compositore e il proprio orchestratore di fiducia. Nel corso del testo insisteremo ad esempio su alcune testimonianze ridondanti, nelle quali, assicurano gli orchestratori, da un semplice brogliaccio del compositore, senza indicazioni strumentali e con poche ulteriori informazioni sussidiarie, essi sarebbero in grado di ricavare direttamente dalla sequenza filmica, “istintivamente” e “per osmosi”, il tipo di strumentazione necessaria, le idee per la costruzione delle parti secondarie e per la retorica generale del brano. L’orchestratore riceve dunque da una *langue*, da una conformità idiomatica di cui si fa interprete (che è solo in parte messa in moto dal brogliaccio del compositore e, solo in parte, ricavata dalle pregresse esperienze dell’orchestratore con quest’ultimo), informazioni dirimenti al fine di progettare un intervento coerente con il mondo che l’immagine esplora. Se ha lavorato bene, immagine e musica saranno «*birthed in the same place*», per dirla con le felici parole di James Newton Howard³, strette l’una all’altra da un rapporto di cogente generatività. Attorno e non (solo) “dentro” la partitura, dunque, nell’oralità che informa la prassi compositiva – fatto comune ad altre culture musicali, anche a quelle euroculta⁴ – nelle relazioni e nelle transazioni tra le professionalità coinvolte, nonché nell’inerzia con cui il linguaggio incontra la creatività del singolo artista, si gioca per noi la partita dell’immaginario musicale, la possibilità di descriverne il sistema, portando all’emersione, se ci è concesso impiegare un termine desueto della letteratura antropologica, «*gli imponderabilia della vita reale*»⁵, i fatti effimeri, istintivi, senza nome, fatti che sfuggono a una esplicita razionalizzazione del musicista (o meglio alla cui razionalizzazione, nel pragmatismo che caratterizza la sua visione, spesso l’artista vorrà opporsi); ma, soprattutto, la mentalità che informa questi fatti.

La conoscenza del processo compositivo – un processo distribuito, nel quale il compositore rinuncia a parti consistenti della propria competenza per affidarle a collaboratori il cui operato ristrutturerà fortemente l'identità della musica – risulta poi fondamentale dal punto di vista filologico. Se la tendenza, come vedremo, è quella di una forte *oralizzazione* della prassi – una progressiva marginalizzazione della partitura come mezzo primario di concezione e realizzazione dell'intervento musicale, ancor più rafforzata dalla rivoluzione digitale in corso –, per converso, il cospicuo numero di documenti accessori stilati in corso d'opera, dai documenti legali a quelli che segnano il passaggio da fase a fase, risulta imprescindibile per impostare uno studio filologicamente fondato, per una corretta identificazione degli autori e del loro peso; ma si tratta soprattutto di fonti ricchissime al fine di una ricostruzione della vicenda musicale del film in sede storico-critica⁶. In una metafora, l'immagine che queste sole fonti documentali possono restituire – anche escludendo l'interrogazione delle fonti orali, spesso ancor più ricche e in grado di raggiungere una sorprendente profondità storica⁷ – è simile alla scansione che riporti alla luce tratteggio e disegni preparatori di un dipinto antico: dall'iniziale progetto ai cambiamenti in corso d'opera e alle successive, spesso laboriose, riscritture, il processo compositivo apparirà allora in filigrana come prodotto di molteplici tensioni, tra *filmmaker* e compositore *in primis*, tra comparto musicale e altri dipartimenti, ma anche tra il compositore e i suoi stessi collaboratori.

Come si può intuire, l'attuale rivoluzione digitale ha investito compositori e comparti musicali, mettendo sotto pressione – e in alcuni casi modificando radicalmente – l'assetto produttivo, che per molti aspetti attraversa ancora una fase di forte turbolenza (destinata forse a divenire endemica)⁸. Una storia delle tecnologie di produzione musicale-filmica è fuori dagli obiettivi di questo capitolo; ci interesseranno però più da vicino le tecniche perché, pensiamo, un accento posto sulle tecniche e sugli artefici – oltre a calmierare le sproporzioni di un eccessivo determinismo tecnologico – avrà il merito di mostrare come ogni ciclo di innovazione tecnologica costruisca e reinterpreti, specializzandole, le funzioni del sistema precedente, proponendo sinergie tra continuità e cambiamento, nonché stratificazioni tecnologiche (e di prassi) di eccezionale densità storica. Vogliamo però avvertire che le fonti qui esposte e interrogate arriveranno a rendere conto con completezza solo della prima rivoluzione digitale, vale a dire di quella fase di profonda innovazione che, dal principio degli anni Ottanta, portò quasi uniformemente le sale d'incisione all'adozione di nuovi sistemi di sincronizzazione, con la parallela comparsa, presso l'*atelier* del compositore, dei primi ausili di composizione assistita (più che al paludato Synclavier, pensiamo alle silenziose quanto profonde rivoluzioni apportate dall'Auricle⁹, o dalla progressiva e capillare diffusione del MIDI e dei Sequencer). Della seconda e più significativa rivoluzione tecnologica – la definitiva digitalizzazione dei sistemi degli anni Duemila – le nostre fonti danno solo marginalmente conto. Per ragioni di sintesi sceglieremo di attenerci anche noi a questo limite: una ricerca sul campo sull'assetto produttivo contemporaneo è infatti ancora in corso ed esporne in questa sede i risultati sarebbe prematuro ed esula dal nostro desiderio, che cioè le considerazioni qui raccolte fondino, come preliminare conoscenza del campo, successive e conseguenti ricerche.

Prenderemo le mosse da un ruolo tangenziale rispetto a quello del compositore, quello dei supervisori musicali e esecutivi musicali, per portarci poi progressivamente verso l'interno del sistema e nel cuore del processo produttivo.

Supervisori musicali ed esecutivi musicali

I supervisori musicali (*music supervisor*) e gli esecutivi musicali (*music executive*) non fanno parte, a rigore, dello stretto *team* del compositore, ma sono figure professionali alle dirette dipendenze della produzione. Possono essere stabilmente impiegati presso una casa di produzione o, nella esternalizzazione/delocalizzazione delle professionalità e dei servizi che caratterizza la realtà produttiva contemporanea, liberi professionisti, *freelance* assunti a contratto per uno specifico progetto. Il ruolo del supervisore riguarda principalmente i diritti concernenti i brani musicali pop che entreranno a far parte della colonna sonora (d'ora in avanti utilizzeremo il termine *song*¹⁰ – come è d'uso nella prassi – per designare il brano musicale pop e distinguerlo così dalla musica che sarà di diretto appannaggio del compositore). Le mansioni di supervisori ed esecutivi possono in parte coincidere e giungono a maturazione con il mutato assetto produttivo *new-hollywoodiano*, dai tardi anni Settanta¹¹. In uno studio di produzione di grandi dimensioni lavorano (almeno) un *executive* e un *supervisor*, mentre in studi di dimensioni più modeste è l'*executive* a farsi carico di ognuno degli aspetti che ora prenderemo in considerazione. Non si tratta di figure creative, ma più marcatamente organizzativo-produttive, anche se alcuni dei compiti affidati loro richiedono una preparazione musicale e una competenza artistica non irrilevanti. Gli esecutivi sono intermediari tra il dipartimento di produzione e il comparto musicale: curano tutti gli aspetti economici e organizzativi relativi alla musica mediando tra le esigenze e le disponibilità della produzione e quelle del comparto musicale, supervisionando tutte le attività musicali del film, mettendo a punto, in collaborazione con il *music contractor* (cfr. *infra*, pp. 125 e ss.), il budget per le sessioni di registrazione, discutendo e finalizzando i contratti dei singoli professionisti del comparto musicale, compositore incluso. Un esecutivo può assistere regista, produttore e, quando coinvolto, il *music editor* (cfr. *infra*, pp. 130 e ss.) nella scelta del compositore per il film (è dunque in stretto contatto con gli agenti dei compositori). In particolare su produzioni *mainstream* di serie B-Z o su produzioni TV, produttore ed *executive* sono voci ancora più influenti di quella del regista nella scelta del compositore. In questo caso l'esecutivo è coinvolto precocemente nel progetto, conduce incontri preliminari con il regista e con il produttore e può essere da questi incaricato di selezionare un compositore per il film, scelta che può anche non avvenire per ragioni strettamente artistiche, ma sulla base di accordi “di mercato” tra agenzie e produzioni in relazione alle disponibilità del budget. L'*executive* si accorderà dunque con gli agenti rappresentanti dei compositori perché propongano uno o più nomi i cui costi ricadano in una determinata gamma, quanto a *creative fee* o a *package deal*¹². Nel caso di progetti a budget elevato che coinvolgono registi e produttori di alto profilo, la scelta del compositore è raramente delegata all'*executive* ed è operata su criteri più squisitamente artistici, d'immagine o strategico-produttivi (si vedano in proposito, per un'interpretazione dei criteri di selezione, le analisi di *network* discusse al Cap. 2).

Tra le mansioni tecnico-produttive, i supervisori ereditano ancora oggi il ruolo per cui nascevano in origine, da che la tecnologia del cinema sonoro ha consentito la realizzazione del *playback*: la supervisione della musica in scena, vale a dire, di tutte quelle situazioni in cui singoli attori debbano cantare o danzare, o in scena siano presenti strumentisti, gruppi, band, complessi e orchestre. Il ruolo principale del *supervisor* consisteva nella supervisione della sincronizzazione tra *playback track*¹³ e movimenti degli attori

e musicisti in scena (movimenti di danza, delle labbra, di strumenti e strumentisti). Le situazioni di musica in scena, soprattutto se frequenti – anche senza che il film appartenga nominalmente al genere del musical – prevedono un approccio produttivo che differisce leggermente dal processo compositivo della musica in un film non esclusivamente musicale. Diverse le alternative tecniche che si rendono disponibili per il trattamento della musica in scena, principalmente: *prerecording*, *set recording* e *postscoring*¹⁴. Il *prerecording* (altrimenti definito dalla prassi *playback recording* o *prescoring*) è il metodo di gran lunga più impiegato. Anche in produzioni contemporanee, il nodo della musica in scena torna a mettere in questione un problema già sperimentato agli albori del cinema sonoro: la difficoltà di conciliare la discontinuità della macchina dell'immagine con la necessaria continuità delle nuove tecnologie del suono¹⁵.

Girare una scena implica una grandissima quantità di *take*, di angoli e riprese differenti, tempi lunghissimi, ripetizioni estenuanti che rendono impossibile il mantenimento di una buona performance musicale per ogni *take*, a danno non solo della qualità, ma della stessa consistenza e uniformità dell'esecuzione. In questi casi si rende dunque necessario anticipare il processo di produzione della colonna musicale – *prescoring* appunto, mentre il processo canonico di realizzazione del commento musicale avviene a produzione ultimata, in *postscoring* – e riprodurre sul set, durante ogni ripresa e per ogni *take*, il *playback* della traccia originale:

Prerecording a variable tempo in the thirties was not too different from what might be done today, except that digital technology has greatly facilitated click preparation. For a vocal number in a classic musical, the singer and orchestra recorded the song, using a click film loop as the metronome. From that recording a cue track was dubbed with audible click for use as playback recording for the shooting stage. When the music retarded to a fermata, the click of course stopped, but two warning clicks were added just before the note that followed the fermata, returning it to tempo¹⁶.

Il ruolo del *supervisor* in relazione a questo procedimento è (ed è stato storicamente) quello di gestire la sincronizzazione in relazione al *cue click*¹⁷ della traccia di *playback* o in relazione alla sola traccia senza *cue click* (frequentemente usata nella prassi contemporanea). I metodi oggi utilizzati per il *prescoring*, seppure gestiti via software, sono sostanzialmente simili a quelli elaborati in epoca classica e messi a punto presso gli studi della MGM, che divennero il metodo di trattamento *routinario* per tutti gli episodi di musica in scena. Nel caso di *Back to the Future* (*Ritorno al futuro*, 1985, di Robert Zemeckis), ad esempio, per la scena in cui Martin (Michael J. Fox) suona in scena la chitarra elettrica, prima il chitarrista coinvolto dal compositore Alan Silvestri registra in studio un assolo improvvisando su *Johnny B. Goode* (di Chuck Berry), poi un *coach* lavora a lungo con l'attore fino a simulare una perfetta performance sullo strumento. Per ogni *take*, Fox riprodurrà dunque sul set i movimenti, seguendo come guida la traccia preesistente.

Consideriamo il metodo opposto (*postscoring*), che prevedrebbe una post-sincronizzazione in studio sul tempo variabile della performance in scena; il che, come si può facilmente immaginare, è estremamente dispendioso in termini di tempo ed energie. Le testimonianze insistono uniformemente sulla difficoltà di realizzazione di questo tipo di tecnica: gli strumentisti in studio sono costretti a doppiare il tempo della performance registrata in scena («chasing the original tempo») e sono necessarie prove estenuanti al

fine di ottenere un risultato credibile. Per queste ragioni il *postscoring* è di norma evitato, ma può essere adoperato nel caso di grandi complessi musicali che si muovano sulla *location*: è ad esempio tipico che le bande vengano re-incise in *postscoring*. La tecnica è altresì obbligatoria in tutti in casi in cui la qualità della ripresa sonora non è stata o non può essere ottimale. Molto difficili da sincronizzare sono i casi in cui i musicisti sono perennemente in scena: la migliore strategia di montaggio entrerà qui quasi certamente in conflitto con il *postscoring*, perché tenderà a ristrutturare la temporalità della sequenza, mentre la musica in scena obbliga a mantenere una stringente continuità nell'*editing*¹⁸.

Nel caso dei musical, o di film in cui danza e canto dal vivo hanno un peso consistente, un nutrito numero di specialisti musicali partecipa alla produzione ed entra in contatto con il compositore (una condizione sempre più rara): dai coreografi ai *vocal coach* per gli attori, dai musicisti ingaggiati per le prove ai compositori/arrangiatori assoldati al fianco del compositore principale per seguire il lavoro sul set e apportare eventuali modifiche.

Le mansioni originarie dei *music supervisor* e le competenze tecniche connesse a questo ruolo si vanno via via perdendo per una serie complessa di ragioni, non ultima una mutazione radicale delle strategie produttive che fa sì che, parallelamente al tramonto del musical classico e con una rottura ancor più radicale nei primi anni Ottanta, il *mainstream* – in cerca di una nuova immediatezza comunicativa e musicale – ammiccando a un pubblico di giovani e teenager infittisca le proprie collaborazioni con artisti pop-rock, fino a sancire la scomparsa delle orchestre sinfonico-leggere o delle grandi big band di scena. È un definitivo divorzio di genere tra *underscore* e *source music*¹⁹: l'originaria continuità di sistema, che permetteva di travasare strumentisti, maestranze e competenze compositive con una certa permeabilità dal commento musicale allo spettacolo della musica in scena, si spezza²⁰. Hollywood e *Popland*, sebbene gli scambi di arrangiatori e strumentisti non siano infrequenti, sono da tempo due mondi con regole ed economie del tutto distinte.

L'autentica ragione per cui conviene sposare il film a un successo commerciale pop è eminentemente produttiva: il legame tra un nuovo film e un nuovo successo discografico costituisce infatti una delle più efficaci strategie di promozione incrociata dei due prodotti (un fenomeno noto produttivamente, e anche in sede critica, sotto il nome di *synergy*)²¹.

I supervisor musicali si incaricheranno di stipulare gli accordi e ottenere la cosiddetta *clearance*, cioè l'autorizzazione all'uso di una canzone da parte della casa discografica titolare dei diritti di cantanti e/o della band coinvolta (o di grandi star del rock ormai scomparse e tutelate dagli eredi)²². La scelta avviene su proposta della regia, più spesso della produzione, fatto che può essere facilmente compreso, dal momento che l'interesse è specialmente strategico-promozionale. Il quadro è tuttavia più complesso, poiché alcune proposte sull'uso di un determinato brano possono essere istituite in base a preesistenti accordi di mercato tra case di produzione cinematografica e etichette discografiche: indipendentemente dal film, la casa di produzione può aver contratto una serie di accordi per l'impiego di una gamma di artisti e di generi. Per il nuovo film si sceglierà dunque da una libreria di brani che hanno già ottenuto la *clearance*. La promozione reciproca genera una visibilità di così vaste proporzioni che importanti pressioni per l'impiego di un determinato brano o di un determinato artista possono essere esercitate sui produttori del film direttamente dai vertici di una *major* discografica. Per progetti di alto profilo, che contemplan il coinvolgimento di un artista del pop molto noto, la quantità di passaggi diplomatici e legali può essere complessa e gran parte del lavoro dei

supervisor musicali è oggi assorbito da questo compito. Le *clearance* sono di due tipi: c'è innanzitutto un *sync right* (diritto di sincronizzazione), che sancisce da parte dello studio cinematografico il diritto all'utilizzo della canzone nel film con il vincolo, in alcuni casi, di specifiche modalità di utilizzo (minutaggio, sequenze in cui la *song* dovrà o potrà essere utilizzata). Il *sync right* è concesso mediante accordo con la casa discografica e con l'artista coinvolto. Esiste poi un secondo tipo di *clearance* che consente di utilizzare uno specifico *master* originale dell'artista (è il detentore dei diritti di *master*, cioè di regola la casa produttrice discografica, a concedere l'autorizzazione interpellato l'artista). Un esempio molto generico del tipo di negoziazione tra studio e casa di produzione discografica è fornito dalla seguente testimonianza del supervisore Daniel Allan Carlin²³, riportata da Davis²⁴. Degno di nota è il totale assorbimento del ruolo in un intrico di ragioni commerciali e diplomatiche, che paiono, a questo livello, quanto di più lontano da mansioni squisitamente creative o di rapporto con il film. L'unico fatto che pare interessare il nostro pragmatico supervisore è strappare un buon prezzo; d'altro canto, l'unico fatto che pare interessare le *major* è servirsi del film come strumento di competizione per lo spazio aurale così come ciò che interesserà la casa di produzione dei futuri film cui è stata concessa una *clearance* è usare lo spazio aurale detenuto dalle *major* e dai suoi artisti per ottenere maggiore visibilità mediatica:

There is no law or rule about this stuff. You go to the publisher with hat in hand, and you say, «Here's our movie, here's our budget, and here's how much money we have to spend. Can you help us out? ». And it depends. I mean if it's a one-hundred-million-dollar movie, they're not going to give you the song for eight thousand. But if you make a three-million-dollar movie, and you can tell them it's a labor of love for everybody, then they might say: «Here's what I'll do for you, I'll make a deal if you use five of our songs, and I'll give them to you for \$ 6,500 each». And that way they get paid not only what I pay them for the songs, but then, when it goes on television, they get those residuals. Then it gets released overseas and gets more residuals. So they make up a package deal. The volume helps them, and it helps me too. And it also means that I'm not going to put in a competing singer. I'm gonna have five of their songs, and it makes everybody's life easier²⁵.

È probabile che le cinque canzoni negoziate finiranno nel film, o meglio in un pacchetto di film realizzati entro un dato intervallo di mesi. Una scelta che nel *mainstream* di medio budget viene imposta al regista e, a maggior ragione, al compositore, che si troverà a dover progettare forme di interazione con il brano pop o un passaggio dolce dal brano alle sezioni di *underscore* che lo seguono o lo precedono.

Se il secondo tipo di *clearance* non viene concessa, o è fuori portata per il budget dello studio cinematografico, occorrerà progettare un *re-recording* dello specifico brano, una re-incisione *ex novo*, che dunque non userà la voce dell'artista. Il coordinamento e l'organizzazione di una re-incisione competono al supervisore musicale. È plausibile, ma non obbligatorio, che nel *re-recording* e nel nuovo arrangiamento venga coinvolto il compositore titolare del film, il quale tuttavia potrebbe non possedere le competenze necessarie a realizzare una re-incisione nello stile del brano prescelto. È prassi consueta che su suggerimento del compositore, più spesso su proposta del *supervisor*, vengano ingaggiati specifici artisti con cui re-incidere il brano. Il *supervisor* dovrà anche occuparsi di organizzare produttivamente – dunque di prevedere fasi, tempi e costi – queste sessioni particolari,

trovando un compromesso tra le disponibilità dei performer e del compositore (se coinvolto), nel frattempo autonomamente impegnato nella composizione dell'*underscore*.

In produzioni di altissimo profilo, un artista pop o una band rinomati possono essere ingaggiati per comporre brani *ad hoc* per il film. In alcuni casi, in realtà piuttosto rari, al solo artista e ai suoi arrangiatori sarà demandata l'intera produzione della musica per il film, ma è probabile che un compositore cinematografico sia comunque coinvolto nel progetto²⁶ per la gestione di specifiche parti dell'*underscore* nei cui confronti gli arrangiatori non hanno alcuna competenza drammaturgica. La soluzione più comune è che l'artista pop e i suoi arrangiatori lavorino di comune accordo con il compositore titolare del film (in questo frangente co-compositore) al fine di mantenere e progettare qualche forma di coerenza tra i brani pop e il resto della colonna musicale²⁷. Il supervisore è responsabile di tutto ciò che attiene coordinamento e produzione di questa parte dello *score*, che è – per ragioni tecniche e di possibilità nel calendario degli artisti – tenuta separata rispetto alle sessioni orchestrali o a quelle di routine del film. Le regole, le competenze e maestranze, la stessa struttura, ampiezza e acustica delle sale di incisione, il tipo di missaggio e di tecnologie per una buona incisione di un brano pop differiscono notevolmente da quelle necessarie a una buona incisione e missaggio orchestrale. Per questo motivo, nel progetto della *recording session* che coinvolge l'artista pop è possibile che venga affidata a un produttore esterno la delega alla realizzazione dei brani e che assieme ai personali arrangiatori della casa discografica o dell'artista venga coinvolto il suo intero staff tecnico, dal *recording engineer* a uno studio di registrazione adatto allo scopo. Il supervisore musicale funge in questo caso da tramite tra il film e questo speciale segmento della produzione, garantendo che siano rispettati tempi, budget e specifiche artistiche della collaborazione discusse con produzione, regia e compositore titolare del film.

Il supervisore e gli *executive* musicali hanno egualmente in carico la produzione o la trattativa che concerne il *soundtrack album*, l'album della colonna sonora che è parte dell'indotto del film e ha regole produttive proprie, nonché vita per certi aspetti distinta dalle sorti produttive del film. Le questioni contrattuali-produttive legate al *soundtrack album* sono estremamente complesse, ma volendo fornirne una schematizzazione in relazione al ruolo del supervisore musicale, possiamo delineare almeno due situazioni. Nella prima è l'etichetta musicale della casa di produzione cinematografica che si incarica della produzione dell'album²⁸. Le case di produzione detengono la maggior parte dei diritti della musica prodotta dal compositore titolare del film, ma specifiche clausole regolano le *royalty* per l'album, che sono, non a caso, fonte di negoziazione tra compositore e produzione all'atto della stesura del contratto. Ciò avviene in particolare se l'album sarà una fonte di ricavi, vale a dire nel caso di *blockbuster* rilevanti, di progetti che coinvolgono popstar, di progetti d'autore o anche nel caso di musiche che – a distanza di anni dalla *release* ufficiale del film – vivono un successo di ritorno per le quali diventa economicamente vantaggiosa la redistribuzione della colonna musicale originale (se utilizzabile e se le clausole allora stipulate tra casa di produzione e compositore lo consentono), oppure, quando praticabile²⁹, una re-incisione. Il supervisore tratta, separatamente rispetto alle *clearance* ottenute per il film, le autorizzazioni per la produzione o per la co-produzione della musica; stabilisce assieme ai produttori del film la migliore strategia dal punto di vista commerciale, il che contempla la scelta dei brani da inserire, sia tra quelli prodotti dalla popstar (che hanno solitamente la precedenza)³⁰ sia tra brani campione della colonna musicale originale: si selezionano pochi *cue* particolarmente “spetta-

colari”, tra quelli musicalmente più coerenti, che saranno alternati alle *song* della popstar coinvolta. Non è raro che vengano pianificati due album, una versione più commerciale in occasione del lancio del film e una successiva, un *original soundtrack album* (OST è l’acronimo che accompagna il titolo dell’album) composto esclusivamente da brani del compositore titolare con possibilità di estensioni, cioè di produzione di ulteriori CD con nuovi materiali nel caso di successi discografici rilevanti (dunque di brani precedentemente non inclusi nel film o addirittura composti *ex novo*)³¹. La logica commerciale che sta dietro la produzione del *soundtrack album* implica come conseguenza piuttosto naturale le pressioni cui si è già fatto cenno (cfr. *supra*, Cap. 3): al compositore è richiesto di comporre con un orecchio al film e uno all’album. Conciliazione non sempre naturale, anche se questa contaminazione tra media differenti – e tra esigenze sintattiche e strutturali diverse della musica – ha le sue conseguenze drammaturgiche profonde. La logica dell’album fa sì che molti *cue* vengano rieditati, o che la medesima *recording session* generi, a partire da una stessa incisione, due *mix* profondamente differenti: uno pensato per il film, l’altro per l’album. Non è infrequente che alcuni *cue* vengano ritoccati pesantemente o addirittura venga programmato un *re-recording*, a film concluso, probabilmente in un’altra struttura produttiva, per l’espansione di alcuni segmenti in occasione del *soundtrack album*. Inoltre, come si è accennato, le tecniche di missaggio differiscono, fino a confliggere profondamente, se il mezzo finale sarà il missaggio del film oppure un autonomo prodotto discografico. Spesso non è nemmeno ottimale partire da una medesima incisione, ma sarebbe sensato progettare tecniche di ripresa microfonica *ad hoc*. Un’inferenza fondamentale anche sul piano analitico: lo spazio aurale progettato per il film ha le sue regole, del tutto o in gran parte distinte dalle regole di un ascolto musicale discografico.

Ma per il *supervisor* non è finita qui. Come si è detto, accade spesso che in ragione dei cospicui ricavi sull’album, i compositori stessi, o meglio, la società del compositore prenda in carico o cerchi di negoziare la produzione del disco. In questo caso il supervisore media tra la società del compositore e lo studio; la trattativa è anche qui assai complessa e concerne, in relazione ai pesi e contrappesi patteggiati nel contratto, non solo gli accordi sull’album, ma una negoziazione globale sull’intero onorario per il film. Il compositore tenderà ad esempio a esigere come controvalore la concessione dei diritti dell’album nel momento in cui l’onorario per la composizione non sia adeguato al proprio valore sul mercato. Viceversa se l’album è prodotto dallo studio questo aspetto sarà rilevante per stabilire gli emolumenti del compositore.

Il supervisore o l’esecutivo musicale (qui i ruoli possono confondersi con maggiore facilità), anche in ragione della specifica competenza nelle collaborazioni con artisti pop, può essere coinvolto assieme a *music editor* e regista nella creazione della colonna musicale temporanea (*temp track*), ancora prima che un compositore sia stato ingaggiato per il film. Supervisor musicali ed esecutivi possono partecipare ad altre rilevanti fasi del progetto, quali ad esempio gli incontri preliminari tra compositore e regista: allo *spotting* sono mediatori musicali tra compositore e regista, ma a differenza del *music editor*, che incarna a pieno e continuativamente questo compito con competenze tecniche e anche in parte creative, il supervisore gestisce gli aspetti produttivo-finanziari. In fase di *spotting*, nel momento in cui produttore, regista e compositore discutono preliminarmente il trattamento musicale del film, il supervisore informerà sulle reali possibilità produttive del comparto musica (ad esempio sul numero di strumentisti d’orchestra; su numero, ore complessive e

dettagli delle sessioni di incisione). Ancora, potrà essere coinvolto precocemente nel progetto, anche in fase di pre-produzione – soprattutto quando l’uso di alcuni brani pop sia già stato progettato dalla sceneggiatura e sia centrale nel progetto narrativo del film – al fine di valutare le reali possibilità di ottenere, compatibilmente con il budget musicale del film, una *clearance* per il brano che si progetta di utilizzare. Si tratta dunque di un ruolo di mediazione produttiva estremamente importante. Daniel Allan Carlin descrive ironicamente – in una «war story» sicuramente iperbolica – la gamma di tensioni che possono determinarsi nell’esercizio del proprio compito:

It’s not just picking any song that will work. Anybody that listens to the radio can do that. We’ve got to have a budget. We’ve got to think about a soundtrack deal, we’ve got to think about the politics. For example, say I go in and I put this great Mariah Carey song into a scene. What if the budget is \$ 300,000 for 30 songs and I have just spent \$ 100,000 of the budget? Because the director falls in love with it and will not have it any other way, that does not do anybody any good. Now everybody is fighting. The director is fighting with the studio, and somebody goes, “Who is the jerk that put this Mariah Carey song in there in the first place?” I don’t want to be the guy who raises his hand³².

Interazione tra comparto musicale e supervisori musicali e esecutivi

L’intervento di una popstar può dar luogo a una situazione altamente conflittuale tra il progetto drammaturgico generale di compositore e regista da un lato e le strategie promozionali di produttori e supervisori dall’altro. Una mediazione usualmente efficace per evitare conflitti tra strategie promozionali e progetto compositivo dell’*underscore* consiste nel relegare il brano (anche più d’uno) ai titoli di coda. Ma quando vengono coinvolte popstar di grande rilievo gli accordi che intercorrono tra produzione filmica e casa discografica prevedono – se non il caso limite di un coinvolgimento diretto dell’artista nella composizione delle musiche – almeno l’inclusione di uno (o di una serie) di brani nella colonna musicale del racconto filmico, ristrutturandone così pesantemente il tessuto drammatico e la continuità narrativa. Quando un accordo del genere ha ragioni squisitamente commerciali e non è maturato nel progetto condiviso di regia, compositore e popstar coinvolta, regista e (soprattutto) compositore si troveranno a dover progettare una qualche forma di interazione con un “corpo estraneo” nella drammaturgia musicale del film. Anche quando il compositore non sia coinvolto, e dunque non progetti questa interazione sin dalle primissime fasi assieme agli arrangiatori della popstar e a partire almeno dall’incisione o re-incisione del pezzo, egli dovrà comunque “reagire musicalmente” alla presenza del brano, lavorando intorno allo stesso e progettando i punti di raccordo e alcune possibili interazioni. Il compositore potrà tenere conto del materiale tematico proposto dal brano affinché temi (più spesso motivi) ritornino in maniera coerente a farsi sentire in momenti significativi del commento musicale, o vengano in certi casi anticipati dallo stesso. Se dal punto di vista produttivo il senso dell’inclusione di un brano di una popstar è, come si è detto, connaturato alle possibilità di una promozione incrociata (nella *synergy* il brano promuoverà il film, il film promuoverà il brano), dal punto di vista dei *filmmaker* l’impiego di un brano pop è spesso determinante al fini di rafforzare l’immaginario del film, quando questo sia incerto o, almeno nella percezione di regia e produzione, lo statuto del film sia debole, incompleto. La personalità, l’immagine pubblica della popstar che interpreta il brano

saranno assodate al fine di rafforzare l'identità, poniamo, di un personaggio centrale³³ del film. Nello stesso tempo, il brano potrà proporsi come sostituto dell'*overview statement* o dell'*oblique statement* del film³⁴, canonicamente demandato all'*underscore* del compositore. Soprattutto nel caso di film d'animazione, sia l'identità dell'artista che il brano potranno venire efficacemente impiegati per "portare in vita" o per rompere la natura unidimensionale dei personaggi animati, contrastando la loro natura finzionale. Nella retorica intermediale proposta, l'immaginario costruito attorno all'identità della popstar si lega e si confonde con l'immaginario del cinema. Si pensi a un esempio prototipico: *Everything I Do (I Do It for You)*³⁵, contributo di Brian Adams a *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991, di Kevin Reynolds, con Kevin Costner). Entrambi i poli della sinergia, nel momento in cui essa ha luogo, "puntano al mito" in un affascinante gioco di specchi: il video musicale dell'artista ritrarrà lo stesso sullo sfondo dell'immaginario filmico; il film, il suo intero *star system*, parteciperà del mondo dell'artista, assimilati al suo stesso immaginario. Con McLuhan, potremmo sostenere che entrambi i mondi scambiano e commutano la propria temperatura mediatica³⁶: qualcosa dell'emozione partecipativa dell'universo del pop (un medium decisamente freddo) è prestato al cinema; ai brani e alle popstar è offerta la *grandeur* dell'immaginario del cinema *mainstream* (un medium decisamente caldo).

Raramente una band o un'artista pop interverranno in scena come veri e propri musicisti *sidelining*. Anzi, la regola aurea per un'efficace promozione intermediale è che – sebbene il brano debba avere maggior risonanza possibile – la pop-star rimanga rigorosamente celata "dietro le quinte" del film. Tuttavia, indiscutibilmente, in questo nuovo spazio aurale, l'artista pop non è certo un *acousmètre*³⁷, non fosse altro per il fatto che la sua identità non è celata, ma al contrario nota a tutti. L'intervento di un brano pop all'interno del tessuto drammatico del film verrà progettato con la massima "visibilità" possibile: ruberà letteralmente la scena, obliterando il commento del compositore e – le due cose sono strettamente correlate – la continuità narrativa del film, che lascia ora spazio a una diversa modalità della narrazione che trascende la dimensione strettamente filmica. Il fantasma dell'artista pop abita infatti un terzo spazio, si propaga virtualmente nella vita dello spettatore, nel mondo che egli aveva lasciato fuori dalla sala cinematografica. Ancora più sottilmente, nel rituale mediale si assiste all'incontro tra sonosfera dello spettatore e la "macchina del cinema". Come fatto estetico e mediale, la *synergy* non è altro che una ricerca di *immediatezza* costruita mediante un'apparente cortocircuito: la rifondazione dell'immaginario del cinema nella (illusoria) *trasparenza* della sonosfera di *Popland*³⁸.

Nel video musicale *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me, Kill Me*³⁹, un singolo realizzato per la colonna musicale di *Batman Forever* (1995, di Joel Schumacher), una versione "a fumetti" degli U2 si esibisce sui grattacieli di un'immaginaria Gotham City. Questo esempio – un affascinante cortocircuito intermediale tra cinema, mondi musicali del pop e del fumetto – può aiutarci a meglio definire un aspetto poco sottolineato in sede critica: la musica della band, alla stregua di un trailer aurale, nelle fasi che precedono il lancio del film è promessa di intrattenimento, richiamo partecipativo all'esperienza del film a venire. Prepara e successivamente continuerà a incarnare un'autentica memoria aurale dell'esperienza filmica. Sosteneva Adorno, con una frase spesso citata dalla critica-teorica e che è oggi divenuta virtualmente aforistica: «La musica fu introdotta in certo qual modo come antidoto contro l'immagine»⁴⁰. L'asserzione ha perso oggi gran parte del suo originale e provocatorio statuto e, tuttavia, la parola *antidoto* sembra cogliere qualcosa di profondo della tensione tra musica e immagine. Se non altro, rivisitando Adorno con

McLuhan (e consapevolmente invertendo il senso originario dell'affermazione adornaiana), l'antinomia che può essere colta è quella di un profondo contrasto tra la natura linguistica e mediale di musica e immagine: solo in virtù di questo contrasto la musica può proporsi come memoria aurale dell'esperienza emotiva del film, operando da richiamo partecipativo dell'esperienza filmica in un contesto intermediale.

Tuttavia, quella che per i produttori è senza dubbio una formidabile macchina promozionale può entrare in conflitto con il progetto di regista e compositore, talvolta minandone l'autonomia e l'integrità artistica. Il *Batman* di Tim Burton/Danny Elfman (1989) – al tempo la coppia costituiva uno dei più efficaci e riconosciuti sodalizi tra un regista e un compositore – è esemplificativo al riguardo poiché, rispetto a una classica *synergy*, rivela punti di discontinuità sorprendenti. Quanto al coinvolgimento dell'artista Prince – voluto dai produttori per partecipare con brani composti *ad hoc* alla realizzazione delle musiche – il trattamento che Tim Burton e Danny Elfman hanno riservato ai brani della popstar nel film è rivelatore di una profonda tensione tra comparto produttivo da un lato e compositore e regista dall'altro. Come ha sostenuto Janet Halfyard:

[...] the lack of unity between the idiom of the orchestral score and that of Prince's songs contributes significantly to the construction of the narrative, creating a specifically musical distinction between Batman and the Joker. The only uses of song by Prince [...] are the three largely inaudible songs at the start of the film, "The Future", "Vicki Waiting", and "Electric Chair"[...]. In the latter two songs Prince's voice has been removed from the soundtrack, rendering the music that is left both hard to hear and practically impossible to identify as being by Prince⁴¹.

La rete di associazioni che il film stabilisce, nell'analisi di Halfyard, accosta inequivocabilmente Prince all'identità dell'antagonista, Joker⁴²: Prince, in altre parole, è la sonosfera del nemico, icasticamente ne rappresenta l'innaturale, artefatta personalità. Il confronto tra Batman e Joker si riflette in un conflitto tra le identità musicali dei due personaggi – significativamente, una lotta per prendere il controllo dell'*underscore* e della narrazione⁴³. La classica sinergia tra Hollywood e *Popland* è qui totalmente, intelligentemente sovvertita dalla ristrutturazione proposta da Burton/Elfman. E non è certo questo il caso isolato di una *synergy* che diviene contraddittoria per gli stessi produttori e disorientante per il pubblico: il *Batman* di Prince⁴⁴ suggerirà una *liaison* tra film e popstar a un livello che il film, gentilmente, rifiuta. L'esempio rafforza la tesi che altri autori hanno correttamente sostenuto (penso in particolare ad Anahid Kassabian)⁴⁵: la popular music è un formidabile veicolo identitario, spesso irriflesso, ma di cui altrettanto spesso i *filmmaker* si serviranno per costruire l'universo sonoro del film e dei personaggi; e, a un livello più sottile, per sovvertire, o per lo meno per usare a proprio vantaggio, le regole della *synergy* e l'ideologia della macchina promozionale.

Music contractor

Ruolo sensibile e altamente specialistico per determinare la buona riuscita di una *recording session* è quello del *contractor* (che potremmo genericamente tradurre come "manager dell'orchestra"). Il *contractor* non è in realtà alle dipendenze delle orchestre, che

vengono per lo più formate *ad hoc* in occasione delle sessioni di incisione, ma è figura professionale incardinata presso uno studio di produzione. Più spesso, nella *deregulation* che contraddistingue l'attuale situazione produttiva, il *contractor* può essere un *freelance*, assoldato a progetto. Egli gioca un ruolo di mediazione tra produzione e compositore, ma ha in cura aspetti tecnici e in piccola parte artistici per i quali diviene a tutti gli effetti – a differenza dei supervisori musicali e degli esecutivi – uno stretto collaboratore del compositore. Nei giorni immediatamente successivi all'ingaggio del compositore e ai preliminari colloqui con il regista, in seguito allo *spotting* e prima di cominciare la composizione effettiva della colonna sonora, è stabilito a grandi linee l'organico per la registrazione nonché il progetto complessivo della musica, *cue per cue*. *Music editor* e compositore incontrano il *contractor* per una effettiva messa in produzione: in una serie successiva di riunioni verrà stabilito in dettaglio l'organico (come si è visto, questa fase è anche gestita dai supervisori musicali) e verrà preparato da *contractor* e *music editor* insieme – con la supervisione del compositore – il cosiddetto *orchestra breakdown*, vale a dire un documento che organizza dettagliatamente la *recording session*, brano per brano (sezione per sezione se necessario), con informazioni relative agli strumentisti speciali, al tipo di orchestra o tipo di complesso (jazz, rock ecc.), in modo da ottimizzare costi e tempi di produzione. Il compositore – o il suo team creativo, poiché su questo punto può essere già coinvolto l'orchestratore – decide, mediando con le possibilità produttive, organico, numero e tipo di musicisti, raddoppi, necessità di polistrumentisti, esperti di strumenti "etnici" o altri strumentisti specializzati; stabilisce esigenze tecniche e artistiche per l'incisione che faranno propendere per uno studio appropriato e che decideranno numero e tipo di sessioni e tempi complessivi previsti per la registrazione.

Ci sono due grandi serie di possibilità produttive in questo senso: assoldare musicisti e specialisti *Union*, cioè appartenenti a una delle organizzazioni sindacali che unisce musicisti e compositori degli Stati Uniti (e.g. AFM), oppure lavorare con orchestre e studi indipendenti (Salt Lake City, Londra o l'est Europa). Nel caso di registrazioni in trasferta, al *contractor* è demandata la preparazione e la finalizzazione del budget, ivi inclusi modalità e costi di trasferimento, vitto e alloggio. Il *contractor*, a partire dalle ipotesi di compositore e *music editor*, di regia e produzione, formulerà un piano operativo per le sessioni di incisione. Egli dovrà coordinare una serie complessa di variabili: le ferree regole sindacali che governano nel dettaglio le sessioni d'orchestra; il prezzo di mercato dei musicisti e con esso le norme che regolano i raddoppi e gli *overdub*, ovvero le registrazioni multi-traccia⁴⁶; i costi e le esigenze tecniche legate agli specialisti; i dettagli del budget musicale utilizzabile comunicatigli dal supervisore e dalla produzione; possibilità e caratteristiche degli studi e delle maestranze tecniche disponibili. Dunque il *contractor* medierà tra le iniziali idee di compositore e regia calmierando le stesse sulla base delle possibilità tecniche, artistiche e produttive del film. Da questo confronto e dalle decisioni da esso scaturite verranno generati – in stretta collaborazione con il *music editor* – il *breakdown* definitivo e date e tempi della *recording session* (comprese, e calcolate nel budget, eventuali sessioni di emergenza e necessità di *overdub* per alcune sezioni orchestrali o di interventi solistici di strumenti speciali). A loro volta, da questa agenda discenderanno modi e tempi del primo mix della colonna sonora in coda alle sessioni di incisione, ovvero la serie di pre-missaggi che precedono immediatamente il missaggio della colonna sonora (*dubbing*). Il *contractor* – da questo aspetto deriva il nome di questa figura professionale – contratta successivamente con le orchestre esistenti⁴⁷ o, più frequentemente, prende contatto tramite il suo staff con i sin-

goli strumentisti, con i tecnici e con lo studio di registrazione, siglando per ogni fase e per ogni musicista un contratto separato⁴⁸. Il *contractor* è il tramite tra compositore e mondo delle orchestre e degli strumentisti, con un ruolo che, sottolineano gli stessi compositori, è essenziale per la riuscita della sessione di incisione e che ha in questo senso anche sfumature artistiche. Egli conosce alla perfezione la rete di professionisti che gravitano attorno all'area di Los Angeles e, nel caso di strumenti non facenti parte del consueto organico di un'orchestra sinfonica, gli specialisti accreditati da precedenti esperienze, ovunque essi risiedano nel mondo.

Quanto agli esperti "etnici"⁴⁹, si tratta nella maggior parte dei casi di musicisti classici che in corso di carriera, soprattutto per garantirsi una nicchia di specializzazione che è fonte di notevole remunerazione e garanzia di lavoro continuativo, si "perfezionano" nell'impiego di uno strumentario extra-europeo o di strumenti "arcaici" della tradizione colta europea. È il caso del londinese Tony Hinnigan, violoncellista poi "convertito" ad aerofoni che spaziano dal *penny whistle* (*Titanic*, 1997, di James Cameron), a *tojos* e *zampoñas* andine (*Mission*, 1986, di Roland Joffé e *Braveheart*, 1995, di Mel Gibson)⁵⁰.

Il poli-specialista tenderà ad accreditarsi come collaboratore stabile di un *contractor* e di compositori cinematografici, con conseguenze non irrilevanti sul piano estetico. Assoldati dal medesimo *contractor*, strumentisti e strumentari migreranno da produzione a produzione e da compositore a compositore e questo scambio risulterà in certi casi determinante per la circolazione di cliché da un progetto compositivo all'altro. Per ciò che concerne i poli-specialisti "etnici", nella maggior parte dei casi lo strumentista non avrà alcun rapporto con una tradizione, e in alcuni casi nemmeno con una qualche forma di *revival* tradizionale. Lo specialista possederà le tecniche base di uno strumento e con un minimo apprendimento formale estenderà con *nonchalance* tale tecnica a strumenti affini, quanto basta perché il compositore possa sperimentarne le sonorità e integrarle nell'organico per alcuni particolari tipi di effetti. Sarà lo specialista "etnico" a segnalare al compositore alcuni possibili usi espressivi del proprio strumentario (spesso impiegato alla stregua di un dispositivo rumoristico). Per questa via, un nuovo strumento tratto dall'armamentario del poli-specialista potrà essere inserito in organico all'ultimo minuto, sebbene il suo intervento non sia affatto preventivato nel progetto compositivo. In altri casi, nella rete del *contractor* possono figurare specialisti di tutto il mondo che, a un qualche livello, hanno un contatto con una "tradizione", sia essa revivalistica (e.g. la *uilleann pipes* di Eric Rigler) o, almeno in origine, autenticamente tradizionale. Sistematicamente, l'enorme risonanza derivata dal rapporto con Hollywood trasformerà la vita degli strumentisti coinvolti – in alcuni casi provocando scompaginamenti rilevanti dello stesso tessuto tradizionale di origine (il *du-duk* di Djivan Gasparyan, il *nai* di Georghe Zamfir sono esempi eclatanti in tal senso).

Il *contractor* può ingaggiare specialisti e stabili collaboratori del compositore su suggerimento dello stesso, ma per ciò che concerne l'orchestra ha grande competenza e autonomia. In base ai professionisti realmente disponibili verrà finalizzato il budget e si apporteranno ulteriori modifiche alla sessione di incisione e all'organico. Il compositore sarà costantemente informato di tali e non infrequenti cambiamenti poiché essi potranno determinare, anche in corso di composizione, mutamenti rilevanti nel progetto generale della musica.

L'orchestratore Sonny Kompanek sottolinea il ruolo chiave del *contractor*:

Before the contractor can begin hiring musicians, he will need a complete list of what in-

struments you will need, including all woodwinds, brass, strings, and percussion; which mutes for brass are needed; how many and which timpani; if contrabasses need the “C extensions”; piccolo or Eb trumpet for high brass; if any ethnic instruments have been added; and so on. Booking a large orchestra takes a number of days to finalize. After the calls go out to the players there is a waiting period before they all respond (especially around holidays), and alternate players have to be contacted when first-call players are not available, so give the contractor enough time to get you a good band⁵¹.

Un buon *contractor* può decidere della riuscita di uno *score* attraverso la selezione degli strumentisti appropriati allo stile o agli stili che verranno affrontati dal compositore, musicisti jazz o rock inclusi. Ad esempio, egli dovrà essere in grado di ingaggiare, se il progetto musicale lo richiede, una sezione d’archi in grado di *swingare* con naturalezza o, ancora, orchestrali con una solida esperienza di musica e di notazione contemporanea: è infatti essenziale che il tipo di orchestra impiegata sia conforme al progetto musicale del compositore. Il forte conservatorismo del sistema hollywoodiano ha, nel rapporto tra composizione e strumentisti, uno dei suoi nodi essenziali: una scrittura conforme all’idioma e ai cliché cinematografici correnti sarà immediatamente riconosciuta dalle orchestre e, come spesso capita nel caso di orchestre assemblate *ad hoc* per una sessione di incisione (dunque non del tutto organiche e compatte), tale aderenza potrà garantire buoni risultati in termini di resa orchestrale, velocità di lettura e numero medio di *take* che saranno necessari per una buona incisione del *cue*.

Nel caso di complessi jazz, rock, o di sezioni che rispetto a quelle sinfoniche standard sono notevolmente espansive in un’orchestra cinematografica (è il caso delle percussioni, molto spesso degli ottoni), qualora il compositore non faccia nomi di specialisti da coinvolgere, il *contractor* non recluterà gli stessi per contatto ma per reti, interpellando innanzitutto un musicista esperto che si incaricherà per delega di assoldare i membri della specifica sezione. Lo statuto di questi professionisti *leader* è riconosciuto da un trattamento contrattuale particolare. È il caso ad esempio del cosiddetto *lead percussionist*: più che una prima parte, agirà come una sorta di “*contractor* di sezione”; ingaggerà percussionisti adatti al tipo di *score* da registrare con un sistema che, in seno all’orchestra, determina una struttura fortemente piramidale in cui gli stessi strumentisti *leader* possono acquisire nel corso degli anni notevole potere e autonomia contrattuale⁵².

Al fine di selezionare strumentisti appropriati allo stile dello *score*, può accadere che il compositore renda disponibile al *contractor* i *mockup*, ovvero i brani simulati tramite *sequencing* e *sampling*, in modo che questi possa farsi un’idea più precisa del risultato desiderato. Non è infrequente che il *contractor* sia egli stesso un musicista e che consulti personalmente le partiture per attingervi le informazioni tecniche necessarie. I compositori dell’*A-team* (pensiamo a John Williams, all’ultimo Goldsmith, e oggi a Howard e Silvestri) non sono soliti passare da una mediazione artistico-produttiva con un *contractor*, avendo di regola una grande libertà di manovra sugli organici e sull’organizzazione della *recording session*. Ma anche film ad altissimo budget possono riservare delle sorprese, in gran parte determinate dal mutamento di assetto produttivo della prassi contemporanea. I costi di postproduzione possono levitare, la produzione del film può avere un cammino tortuoso, frequenti *re-shoot* e cambiamenti in corso d’opera, condizione che si accentua con il film digitale. Sandy De Crescent, una delle più affermate *contractor* della scena losangelina, così descrive la situazione attuale:

There is very little leadership today. I think it’s a lot of inexperience. I think a lot of it is that there isn’t the leadership at the studios. Directors are given free reign. We used to have leadership. You had producers who knew what they were doing and things went smoothly. You didn’t have the constant previewing. I mean, every movie that I work on is previewed, almost without an exception, besides Spielberg, who is among the very few who do not preview. [...] With previews, somebody in the back row of a preview says, “Gosh, I didn’t like that ending”, and they’ll re-shoot the ending or they’ll re-shoot this or that. So there’s never a schedule you can keep to. Sometimes I hire orchestras out and cancel them two, three, sometimes four times, because they’re constantly previewing and if they don’t get good numbers, that’s it, they pull it back and they start with the editing again. With digital editing, it’s very simple or fast to go in and do it, but what this means is that the picture is always changing. We sometimes record without a locked picture. It’s just very difficult for the composer. I’ve been on some films where it’s been brutal, where changes were made and the composer doesn’t even know it. We’re on the recording stage and up comes the picture, and it’s not what they’ve got⁵³.

Incontreremo più volte nelle testimonianze riferimenti al mutamento in atto, in gran parte determinato dalla recente rivoluzione digitale. Fermandoci alla sola testimonianza della De Crescent, annullare e rimandare più volte una sessione di registrazione con un’orchestra sinfonica – con il conseguente inadempimento contrattuale e le penali previste dalla Union e con le sostituzioni dell’ultimo minuto determinate dal fatto che singoli musicisti possono non essere più disponibili per nuove sessioni – non è solo un lavoro improbo per il *contractor*, ma scompagina l’intero programma del comparto musicale, compositore incluso.

Nel corso di una sessione di registrazione, il *contractor* si fa anche mediatore tra orchestra e compositore. Nel rituale di una *recording session*, è spesso lui a dichiarare aperta la prima sessione e ad assistere il compositore in sala per tutto ciò che concerne le specifiche contrattuali e le regole Union, determinanti al fine di una gestione ordinata e corretta. I tempi di pausa dei musicisti sono ad esempio stabiliti per contratto e gestiti più inflessibilmente che nella prassi europea. Anche il numero massimo di ore di registrazione giornaliera, o i minuti giornalieri di musica che possono essere registrati, sono decretati da regole sindacali inderogabili⁵⁴. Il compositore è a questo proposito in costante comunicazione con il *contractor* durante l’incisione, mentre quest’ultimo supervisionerà la sessione in modo che non vengano inavvertitamente violate regole o richiesti tempi supplementari non previsti (con conseguenti penali per la produzione). Il compositore, nel caso sia anche direttore, si rivolge all’orchestra (o, più formalmente, alle prime parti o alla spalla) per ciò che concerne gli aspetti strettamente musicali, mentre per tutti gli aspetti amministrativi (e.g. la semplice richiesta di un tempo extra di un quarto d’ora) è prassi che si rivolga al *contractor* e che questi medi in separata sede con l’orchestra. Il *contractor* è altresì il referente di ogni aspetto disciplinare, fatto che potrà apparire marginale ed è invece essenziale nel rapporto tra il compositore/direttore e l’orchestra. Il compositore/direttore può protestare in qualsiasi momento musicisti eccessivamente distratti o, in casi non così infrequenti, musicisti che sabotano le incisioni (ad esempio compiendo di proposito errori)⁵⁵. Il compositore si rivolgerà in questi casi al *contractor* interrompendo la sessione e chiedendo la sostituzione del sabotatore o, più plausibilmente, mediando con l’orchestra al fine di negoziare nuove condizioni che possano sciogliere la situazione di tensione all’origine del “sabotaggio”.

A ogni nuova sessione il *contractor* prepara una lista con i nomi di tutti i musicisti e delle prime parti che verrà posta sul leggio del compositore/direttore. I musicisti possono cambiare a seconda dei giorni di registrazione ed è essenziale che il direttore possa rivolgersi allo strumento in questione senza perdite di tempo. La prassi americana, per ciò che attiene le orchestre da studio, è di rivolgersi per nome proprio alla prima parte o alla spalla, esibendo un rapporto quanto più possibilmente informale. Si tende dunque a evitare una chiamata per strumento. Al contrario, nella eventuale correzione di errori di esecuzione o comunque nell'esercizio di un indirizzo di tipo correttivo, si eviterà il nome proprio e si farà riferimento allo strumento o alla sezione.

Music editor

Nei capitoli precedenti ci siamo imbattuti più volte nel ruolo dell'*editor* musicale (lett. il montatore delle musiche). Se non è stato possibile evitare di riferirsi a questa importantissima figura della prassi americana è perché, a differenza degli altri membri del comparto musicale il cui compito è di prendere in carico un segmento del flusso o un singolo aspetto della macchina organizzativa, l'*editor* musicale è la figura di continuità dell'intero processo, talvolta più dello stesso compositore. L'*editor* musicale può essere infatti coinvolto precocemente nel progetto musicale, ancora prima del compositore, ed è di fatto, nella stragrande maggioranza dei casi, l'ultimo componente del dipartimento musicale a lasciare il progetto e a "mettere le mani" sulla colonna sonora.

In un passo citato al Cap. 3⁵⁶, Rózsa lamentava una serie di modulazioni "estemporanee" e poco ortodosse derivate da tagli e da un *editing* dell'ultimo minuto: d'accordo con regista e montatore, un *editor* musicale aveva messo mano alla musica rimodellandola mediante tagli e raccordi, mantenendo nell'emergenza una parvenza di continuità logico-musicale (e dobbiamo supporre che per il grande pubblico non si trattasse di modulazioni poi così disturbanti). Da questo semplice esempio possiamo inferire l'importanza che nell'abito del comparto musicale gli stessi *filmmaker* attribuiscono all'*editor* musicale.

Proprio da questa circostanza intendiamo partire per ricostruire *a contrario* il ruolo dell'*editor* musicale: dall'ultima fase di lavorazione delle musiche sino alle fasi in cui il film è ancora in produzione e il compositore non è ancora coinvolto.

Lo stadio da cui Rózsa lamentava di essere stato escluso è denominato nella prassi americana *mix* o, più frequentemente, *dubbing* (in italiano missaggio, talvolta francesizzato in *mixage*), il lungo missaggio finale del film.

Scriva Sidney Lumet in *Making Movies*: «To make up for the joy of seeing Sophia Loren every morning, God punishes the director with the mix»⁵⁷. Al *dubbing* – avvertito dai *filmmaker* come il vero e proprio punto di non ritorno dell'intero processo di produzione filmica – l'ADR e dipartimento dialoghi, il dipartimento del suono e quello musicale convergeranno per il missaggio finale della colonna sonora con i *pre-missati* delle proprie rispettive produzioni. Il lungo e laborioso processo consiste innanzitutto nel fare coesistere tutti gli elementi in modo da sciogliere eventuali conflitti sorti tra i reparti. In termini molto generali – non vogliamo infatti che accennare al missaggio in questa sede – si baderà a che gli effetti non mascherino la musica nei punti chiave (o più spesso il contrario) e che entrambi, effetti e musica, non mascherino le voci: una netta prelazione è infatti accordata al dialogo, che deve essere sempre perfettamente intellegibile⁵⁸. Non si tratta soltanto di curare i livelli, ma di mettere accuratamente mano alle zone di conflitto, isolando e filtrando fre-

quenze, ristrutturando in parte i punti di sincronizzazione, i tempi di ingresso e uscita e prendendo decisioni definitive sulla spazializzazione 5.1⁵⁹ (sebbene un iniziale processo di spazializzazione sia già proposto nel *pre-mix* del dipartimento suono e in quello del dipartimento musicale). Osserviamo il processo sinteticamente, nella prospettiva del comparto musicale. Non è inusuale che al *dubbing* uno o più *cue* del compositore vengano rigettati o che – nel caso più estremo – un brano progettato per una sequenza venga riadattato per una sequenza differente con continui e raffinati *editing*. Presiedono al *dubbing*: il regista –, sebbene il montatore, altra figura di continuità del film, possa talvolta farne le veci – gli ingegneri del *dubbing* (*dubbing mixer*) e gli ingegneri del dipartimento del suono (*Sfx editor* e, da quando questa figura professionale ha preso piede, il *sound designer* del film)⁶⁰. Effetti e musiche, in particolare, continueranno a essere lavorati e raffinati per tutto il tempo del *mix*, su indicazione del regista. Non di rado il produttore può assistere alle sessioni di missaggio. Unico rappresentante del comparto musicale sarà il *music editor*. Non è prassi, in particolare negli Stati Uniti, che il compositore venga invitato al *dubbing* (le *war stories* dalla parte dei compositori, alcune delle quali abbiamo già citato, si sprecano in tal senso). L'assenza del compositore al *dubbing* – anche se pochi sarebbero disposti ad affermarlo con totale franchezza – è "strategica" sia per i *filmmaker* che per gli ingegneri del mix, proprio per evitare interferenze eccessive del compositore nelle decisioni finali, scelte che in molti casi penalizzano la musica o, volendo assumere una posizione non centrata sul compositore, ne ristrutturano e riequilibrano l'impatto in relazione a tutti gli altri elementi della colonna sonora⁶¹. Al *music editor* è dunque affidato un delicatissimo e diplomatico ruolo in seno al *mixage*: egli sarà l'unico rappresentante del dipartimento musicale e per ciò stesso l'unico "difensore" della musica nella «guerra dei livelli» che sovente caratterizza le sessioni di *dubbing*. Racconta il compositore Mark Isham, a proposito del lavoro del suo *editor* di fiducia, Tom Carlson⁶²:

Tom understands the process very well, and he actually looks forward to being *the knight in shining armor* on the dubbing stage. He's got the patience. He knows how to hang with the guys – the mixers and the whole post-production crew. He's willing to put in those hours, and he's willing to wait until the tenth hour and say, "Can I hear it once with the music up?" And when the director says, "No," he'll just say, "Look, you're missing a chance to be more emotional". He fights the good fight and knows how to do it⁶³.

Terminato il *dubbing*, il *music editor* compila un documento molto importante dal punto di vista legale, ovvero il *cue sheet* (o *performing right cue sheet*, o anche *music clearance sheet*). Il termine *cue sheet* ricorre sovente come etichetta che definisce documenti e procedure diverse, polisemia che ci costringerà ogni volta a specificare di cosa stiamo parlando. Com'è noto ad esempio ai musicologi che si occupano di cinema muto, *cue sheet* ha tutt'altro significato⁶⁴ che non deve essere sovrapposto agli usi contemporanei (seppure filogeneticamente la storia dei termini sia intrecciata). Il *cue sheet* cui ci riferiamo in relazione al *dubbing* è l'elenco di ogni *cue* presente nel *mix* finale del film. Il documento è redatto a uso delle PROs, ovvero delle *Performing Right Organizations*, le equivalenti americane della nostrana SIAE (le principali sono ASCAP, BMI, SESAC). Ogni *cue sheet* conterrà i dati identificativi di film, casa di produzione, eventualmente regista e produttori, la nazione di origine e la *release date* (per la TV la *air date*, la data di trasmissione). Nella parte più rilevante, per ogni *cue* saranno elencati:

- a. titolo del *cue* e “numero M”, ovvero la numerazione progressiva del *cue* nella convenzione musicale cinematografica;
- b. compositore o compositori con indicazione della percentuale di attribuzione per ognuno degli autori che determinerà la divisione della *royalty* spettante agli autori;
- c. editore (o gli editori e le connesse percentuali);
- d. l'affiliazione del compositore alla propria PRO;
- e. la categoria di utilizzo (*usage category*). La categoria di utilizzo determina una differente esposizione del *cue* e una quota conseguentemente diversa di pagamento, determinata in modo direttamente proporzionale alla visibilità/udibilità del *cue*: *main title* ed *end credits* hanno ovviamente un'esposizione maggiore – saranno dunque “pesati” con riguardo al fine di determinare le *royalty* che spettano al compositore. *Visual Vocal*, *Instrumental Visual*, *Vocal Background* e *Instrumental Background* sono le principali categorie, ma ogni PRO possiede tabelle più raffinate in merito (si veda in proposito il documento ASCAP in Figura 3)⁶⁵⁻⁶⁶.

Già a una semplice osservazione pare chiaro come il *cue sheet* redatto da un *editor* musicale sia un documento imprescindibile, dal punto di vista filologico, per la corretta attribuzione degli autori. Il *cue sheet* è l'unico documento ufficiale, anche in sede analitica, per il definitivo accredito dei *cue*, in particolar modo per ciò che attiene a piccoli frammenti di un brano, costituenti la *temp track* del film, che in sede di mix possono “scivolare” nella definitiva colonna sonora del film, e che non sono mai di facile individuazione. I titoli di coda non sono d'aiuto al riguardo, poiché i *credits* non tengono traccia che del compositore principale e, talvolta, dei co-compositori. *The Abyss* (1989, di James Cameron) è in questo senso un buon esempio: il progetto iniziale di Silvestri è radicalmente modificato dalle scelte operate da Cameron al mix. Per ammissione dello stesso compositore, la lavorazione è stata molto sofferta e l'analisi dei *cue*, a giudicare dalla *recording session* originale, ci mette di fronte a un progetto musicale almeno in origine assai differente, su cui non vogliamo in questa sede dilungarci se non per un frammento altamente esemplificativo. Tra le pieghe di una sequenza subacquea (l'esplosione dei sommozzatori a bordo di un sottomarino inabissato) è possibile udire appena cinque secondi di un frammento estraneo al *cue* del compositore, i cui effetti coloristici paiono in qualche modo ricordare analoghi frammenti dell'*Alien* di Goldsmith⁶⁷. Si tratta molto probabilmente di un frammento della *temp track*, obbligatoriamente listato nel *cue sheet* finale e fortemente indicativo in sede critica, poiché rivelatore: 1) di un *role model* originariamente proposto al compositore dal regista e per questo molto più di una semplice referenza musicale (com'è noto, l'*Alien* di Scott ha avuto un forte ascendente sulla genesi di *The Abyss* e questo piccolo frammento estende questa suggestione al livello del commento musicale); 2) dell'enorme sforzo di mediazione di Silvestri, nonché l'originalità del compositore nel mantenere la propria integrità artistica e nel prendere le distanze dai materiali-modello proposti. Per tutte queste ragioni, il *cue sheet* è documento fondamentale per lavori analitici di decostruzione del processo compositivo e di ricostruzione in sede critica.

Al *dubbing stage* (sala missaggio) il *music editor* assiste gli ingegneri del suono e ha delega decisionale sui livelli di EQ (livelli di equalizzazione). Controlla altresì che tutti gli *hit* e gli *spot*, ovvero i punti di sincronizzazione stabiliti allo *spotting*, vengano rispettati come prescritto (cambi dell'ultimo minuto nel montaggio possono infatti richiedere un

sottile lavoro di *re-editing*). Anche in questa fase, il *music editor* fungerà da responsabile della sincronizzazione per ciò che attiene alla musica, ruolo che manterrà anche nell'affiancamento del compositore durante la *recording session*. La sincronizzazione di musica e immagine è l'aspetto primario e più delicato del lavoro del *music editor* in tutte le fasi della produzione. Qui, in particolare da quando il film digitale consente più agevolmente cambiamenti dell'ultimo minuto, la musica potrà subire cambiamenti rilevanti: alcu-



Figura 1 Uno studio per tutti: da sinistra a destra, il Todd-AO-Hollywood, studio 1 (*dubbing stage* e *screenings*); lo studio 4 (ADR e *Foley stage*); Todd-AO-Santa Monica, studio 2 (*dubbing stage*); Todd-AO *Scoring Stage* (Todd-Ao presso la CBS Radford Studios, Studio City, CA), lo *stage* vuoto e lo stesso in due immagini di repertorio durante una sessione⁶⁸.

"MALIBU NIGHTS" Cue Sheet - Page 2 of 3

Coroner Says Murder (1m11)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	2:56	Background Instrumental
A Little Chase (1m12)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	4:51	Background Instrumental
Elaine's House (1m13a)	Mark Northam Lisa Anne Miller	50 50	North Edge Music Miller's Edge Music	ASCAP BMI	4:35	Background Instrumental
Hey Baby (1m13b)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	0:51	Background Instrumental
A Little Murder (1m14)	Mark Northam	100	North Edge Music	ASCAP	3:21	Background Instrumental
Real Estate Questions (1m15)	Mark Northam	100	North Edge Music	ASCAP	1:55	Background Instrumental
Jake Chases Lisa (1m16a)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	2:33	Background Instrumental
A Little Discovery (1m16b)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	1:36	Background Instrumental
A Little Dead (1m17b)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	0:30	Background Instrumental
Jake Comforts Lisa (1m18a)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	2:45	Background Instrumental
Lisa Escapes (1m18c)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	0:40	Background Instrumental
Property Info/Cops Fight (1m19a)	Mark Northam	100	North Edge Music	ASCAP	3:54	Background Instrumental
Bit Into The Apple (1m20)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	3:57	Background Instrumental
Lisa Visits Lyle (1m21)	Mark Northam	100	North Edge Music	ASCAP	3:02	Background Instrumental
You Seem Distant (1m22)	Mark Northam	100	North Edge Music	ASCAP	0:57	Background Instrumental
Lisa Wants Out (1m23a)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	0:39	Background Instrumental
End Chase (1m23b)	Lisa Anne Miller	100	Miller's Edge Music	BMI	5:01	Background Instrumental
Jake To The Rescue (1m23c)	Mark Northam	100	North Edge Music	ASCAP	3:52	Background Instrumental

Series/Film Title: Urban Skies
 Episode Title/Number: Grape Soda (#12)
 Estimated Airdate: 1-12-99
 Program Length: 60 minutes
 Program Type: Comedy series

Company Name: Urban Skies Productions
 Address: 7920 Sunset Blvd., L.A., CA 90027
 Phone: 1-800-662-4490
 Contact: Chris Moll
 Network Station: Showtime

Cue #	Cue Title	Use*	Timing	Composer(s) Affiliation / %	Publisher(s) Affiliation / %
1	Urban Skies Theme	MT	0:16	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
2	Running Home	BI	0:08	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
3	Backwards Love	BI	0:13	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
4	Uptown	BI	0:09	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
5	Skies the Limit	BV	1:03	Terry Oakley (ASCAP) 33 1/3% Larry Joyce (PRS) 33 1/3% Ennio Blake (APRA) 33 1/3%	Terry Oakley (ASCAP) 33 1/3% Larry Joyce Music (PRS/ASCAP) 33 1/3% Ennio B. Music (APRA/ASCAP) 33 1/3%
6	Synthroid	BI	0:05	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
7	Coffee In Bed	BI	0:32	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
8	Roll With It	BI	0:15	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
9	Knock Me Down	BI	0:01	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
10	Spinach and Ham	BI	0:16	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
11	Swing to Live	VV	0:34	Jerry Fin (ASCAP) 100%	Fins Alive Publishing (ASCAP) 100%
12	Good Luck	BI	0:11	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
13	Hot Water Beaches	BI	0:36	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
14	Polar Opposites	BI	0:02	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
15	No Way Jose	BI	0:01	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
16	Yes Way Jose	BI	0:03	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
17	Café and Tea	BI	0:08	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
18	Picoline	BI	0:10	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
19	The Pelican	BI	0:15	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
20	Red Hearts	BI	0:13	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
21	Infered	BI	0:15	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
22	Course of Empires	BI	0:08	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
23	Oxford Tins	BI	0:04	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
24	The Ground Is Cold	BI	0:06	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
25	Streamline	BI	0:20	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
26	Green Hearts	BI	0:14	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
27	Absolute	BI	0:05	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
28	Carpet the Walls	VI	0:45	Henry Doe (SOCAN) 75% Rhonda Sims (ASCAP) 25%	Go Doe Music (SOCAN/ASCAP) 75% Simster Music (ASCAP) 25%
29	It's All Too Weird	BI	1:20	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
30	Spagetti Eastern	BI	0:26	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
31	Markets of the World	BI	0:24	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%
35	Urban Skies Theme	ET	0:10	Rhonda Sims (ASCAP) 100%	Urban Skies Music (ASCAP) 100%

*Use Codes: MT = Main Title VI = Visual Instrumental BV = Background Vocal
 VV = Visual Vocal ET = End Title BI = Background Instrumental
 T = Theme

Figura 3 Il modello ufficiale di cue sheet della ASCAP⁶⁹.

Figura 2 Estratto di cue sheet, tratto da un modello esemplificativo in NORTHAM E MILLER, 1998, p. 72; le colonne indicano rispettivamente: numero del cue, compositori, percentuale, publisher e PRO di affiliazione.



TWENTIETH CENTURY FOX FILM CORPORATION

Music Cue Sheet

(Revised July 1998)

PAGE 1

PRODUCTION: DIE HARD WITH A VENGEANCE

QB27

RELEASE DATE: MAY 1995

WORLDWIDE RIGHTS

1MA	COMPOSITION: TWENTIETH CENTURY FOX TRADEMARK COMPOSER: ALFRED NEWMAN PUBLISHER: T C F Music Publishing, Inc. (ASCAP)	21 INSTR BACKGROUND
1MB	COMPOSITION: CINERGI LOGO COMPOSER: JERRY GOLDSMITH PUBLISHER: CINERGI PICTURES ENTERTAINMENT INC. (BMI)	:20 INSTR BACKGROUND
1MC	COMPOSITION: SUMMER IN THE CITY COMPOSER: STEVE BOONE/MARK SEBASTIAN/JOHN SEBASTIAN PUBLISHER: TRIO MUSIC CO INC./ ALLEY MUSIC, INC. (BMI)	:49 VOCAL BACKGROUND
1M1	COMPOSITION: SIMON SAYS FIND MCCLANE COMPOSER: MICHAEL KAMEN PUBLISHER: FOX FILM MUSIC CORP. (BMI)	1:21 INSTR BACKGROUND
1MD	COMPOSITION: GIFT RAPPED COMPOSER: MARK MANGINI PUBLISHER: T C F MUSIC PUBLISHING, INC. (ASCAP)	:14 INSTR BACKGROUND
1ME	COMPOSITION: GOT IT GOIN ON COMPOSER: TED SILBERT/RICHARD BAKER PUBLISHER: SILBERT MUSIC/HIC-TOWN UNDERGROUND/(ASCAP)	:38 VOCAL BACKGROUND
1MF	COMPOSITION: THE FAT OUTRO COMPOSER: D. LEE/J. OWENS PUBLISHER: ZOMBA SONGS INC./BACK SLIDING MUSIC/ EIGHTY-SECOND SONGS (BMI)	:38 VOCAL BACKGROUND
2MA	COMPOSITION: WESTWOOD ON A FRIDAY NIGHT COMPOSER: MARK MANGINI PUBLISHER: T C F MUSIC PUBLISHING, INC. (ASCAP)	:13 INSTR BACKGROUND
2MB	COMPOSITION: OFF MINOR COMPOSER: THELONIOUS MONK PUBLISHER: EMBASSY MUSIC CORP. (BMI)	1:29 INSTR BACKGROUND

Figura 4 Frammento di *cue sheet* del film *Die Hard with a Vengeance* (1995), musiche (originali) di Michael Kamen (l'immagine è tratta da DAVIS R., 1999, p. 109).

ni *cue* del compositore, su decisione della regia, possono essere estromessi dal mix finale; alcune sequenze possono cambiare volto a tal punto che si rende necessario, nel migliore dei casi, apportare tagli o cambiamenti radicali mediante un *editing* della traccia originale del compositore; nel caso peggiore, il *cue* originalmente inciso per la sequenza sarà inservibile. Ancora, il regista può preferire, dopo aver effettuato alcune prove di commutazione, un brano della *temp track* al *cue* originale del compositore. In questa fase l'*editor* musicale, su richiesta del regista (e anche senza l'approvazione del compositore)⁷⁰, ha facoltà di spostare l'ordine di alcuni *cue* utilizzandoli per sequenze differenti da quelle per cui la musica era stata progettata. La tecnologia digitale, come si è più volte ricordato, consente di "tenere aperto" il film fino alle ultime fasi della postproduzione, ma non è direttamente responsabile di queste "abitudini" produttive (anche ai tempi di Rózsa, abbiamo visto, funzionava così, sebbene la lentezza del processo analogico e la sua stessa natura consentissero interventi limitati)⁷¹. Come ricorda Kompanek, se nella prassi attuale aumentano i margini di intervento e di modifica sulle musiche, conseguentemente anche le competenze del *music editor* sono radicalmente mutate: alla nuova dinamica seguono adattamenti di ruolo e competenza delle figure professionali coinvolte. È un cambiamento che abbiamo in parte già visto all'opera nel caso dei *supervisor* – da responsabili della sincronizzazione dei musicisti *sideliner* e della musica in scena a mediatori per le *clearance*. Ma, se possibile, la trasformazione del ruolo dell'*editor* è ancora più profonda. Al tempo in cui risale l'aneddoto di Rózsa, il taglio si compie per mezzo di forbici e pressa direttamente sulla traccia magnetica (*mag film*). Da questa pratica deriva anche il nome e il senso dell'etichetta *music editor* (montatore musiche).

With the advent of Pro Tools software (and the less popular but more sophisticated Sonic Solutions), music editing has moved to a new level. The editor's job can now include post-recording fixes where he manipulates the score to fit a scene more closely, stretching or shrinking where necessary. Some composers record a few very long cues first and then, with the help of their music editor, cut, paste, and rework sections of a big cue to make smaller ones. Budget permitting, they can re-record the new smaller cues. Also, the music editor is responsible for laying-in any pre-existing pop tunes purchased by the studio for inclusion in the film⁷².

Al di là degli aspetti compositivi interessanti cui il passo accenna, ciò che più conta è la delega di responsabilità trasferita dal compositore all'*editor* nelle fasi finali del film: operare *post fixes* è compito che contempla decisioni di rilevantissimo impatto sulla drammaturgia musicale del film e che fa luce su un nodo centrale per la nostra analisi: il processo produttivo è in gran parte distribuito e, con sfumature diverse, la realizzazione delle musiche coinvolge una molteplicità di autori. Considerazioni decisive per un'esauriente descrizione del processo creativo in cui il compositore delega, nei limiti a esso imposti dalla prassi, parte rilevante della propria autorialità. Nel passo citato, Kompanek ricorda anche che l'*editor* si occupa dell'inserimento e della preparazione dei brani acquisiti dal *supervisor*. È dunque l'unico membro del dipartimento musicale ad avere una visione d'insieme della colonna musicale, compresi elementi di cui il compositore è certamente a conoscenza ma su cui non esercita un controllo totale. Questa è la situazione consueta della maggior parte delle produzioni *mainstream*. Nell'ambito di progetti ad alto budget, nei quali ad esempio sia coinvolto un compositore molto noto, il controllo

istinto per la loro rapida soluzione⁸². L'editor, prima che la musica giunga al *dubbing*, può operare d'accordo con il compositore sulla sincronizzazione "di fino" degli *hit* (i punti di sincronizzazione forte con eventi del film) qualora questa non sia stata perfettamente raggiunta durante l'incisione⁸³.



Figura 6 La *booth* dello Scoring Stage M (Paramount), durante una discussione in una pausa della sessione di *Star Trek III: The Search for Spock* (*Star trek III: alla ricerca di Spock*, 1984, di Leonard Nimoy). Di fronte alla consolle del mixer, da sinistra a destra: James Horner, il produttore Harve Bennet e Leonard Nimoy (che oltre a interpretare il celebre personaggio di Spock è il regista del film). L'editor musicale Bob Badami è alle spalle di Bennet, mentre lo *scoring mixer* (Dan Wallin, alla sinistra di Horner) cede temporaneamente la consolle ai tre. Nella seconda immagine: un momento dalla *recording session* di *Lady in the Water* (2006): sulla sinistra il compositore James Newton Howard, al centro il regista M. Night Shyamalan. Sul podio della Hollywood Studio Symphony: Pete Anthony (l'orchestratore di Howard è in questo caso Brad Dechter).



Figura 6b Dall'alto: i *contractor* Sandy De Crescent e Peter Rotter, il direttore Pete Anthony e l'operatore Auricle (Richard Grant) controllano i punti di sincrono; la sessione di incisione di *Mission: Impossible III* diretta da Tim Simonec. Si notino: le paratie per l'isolamento di ogni sezione; nella seconda immagine, i musicisti più distanti dal podio sono costretti a seguire il direttore per mezzo di schermi⁸⁴.

Continuiamo ad arretrare nel processo seguendo il lavoro dell'*editor* musicale nella sessione di incisione. Prenderemo in considerazione, a scopo esemplificativo, una sessione in cui il compositore rivesta per l'occasione anche il ruolo di direttore d'orchestra.

Per adempiere a quella che abbiamo più volte definito la sua responsabilità principale – la sincronizzazione – l'*editor* è specializzato nell'uso delle tecnologie di sincronizzazione da impiegare durante la *recording session*. Materialmente, l'*editor* o uno dei suoi assistenti saranno addetti agli applicativi software del caso (non è tuttavia infrequente che questo ruolo venga affidato a uno degli assistenti specializzati del compositore)⁸⁵. Negli anni dell'analogico, l'*editor* preparava fisicamente – in anticipo sulla *recording session* e sulla base dei punti di sincronizzazione stabiliti con il compositore – i *punches* e gli *streamers*, cioè gli aiuti visuali sovraimpressi ai fotogrammi del film (barre verticali e flash a uso del direttore proiettati sullo schermo posto di fronte al podio). All'*editor* spettava anche la preparazione dei *click*, ovvero di una traccia metronomica sonora preparata praticando dei fori a distanza regolare sulla traccia ottica del suono sulla pellicola. L'*editor* musicale era, ed è ancora in molti casi, il braccio destro del compositore per tutto ciò che riguarda le tecniche e i metodi di sincronizzazione, e possiede una vasta esperienza nell'impiego di formule e tabelle di conversione da misura metronomica a convenzione metronomica-filmica. Queste competenze sono ancora impiegate nella prassi contemporanea, ma hanno subito, anche qui, una riconversione digitale che rende più malleabile il processo e più semplici da realizzare i cambi in corso d'opera. L'*editor* è l'operatore di preferenza dei software dedicati (Auricle e Cue erano fino a poco tempo fa i principali)⁸⁶. Per questa ragione assume un ruolo se possibile ancora più delicato, lavorando a stretto contatto con il compositore al fine di operare in tempo reale i cambiamenti che si rendono di volta in volta necessari. In seguito a una richiesta di revisione del *cue* da parte del regista, l'*editor* assiste il compositore nei cambiamenti da apportare per tutto ciò che attiene alla sincronizzazione (ad esempio, cambi negli *hit* e nei punti di sincronizzazione precisi che richiedano nuovi calcoli di conversione, un nuovo *click* e cambiamenti nella serie di *punches* e *streamers*). Annota inoltre ogni *cue* registrato redigendo un *log* per ogni traccia – un analogo del ciack per l'audio – con i dati per ogni *take*: sigla del *cue*, numero di *take*, qualità, valutazione breve, eventuali problemi riscontrati in corso di registrazione e altre osservazioni (e.g. i cambiamenti disposti dal compositore da un *take* all'altro e ogni informazione sintetica che deve essere successivamente riconosciuta in fase di pre-missaggio). L'*editor* è in possesso di tutti i documenti tecnici prodotti nelle fasi precedenti del processo per ciò che riguarda i punti di sincronizzazione ed è in grado in qualsiasi momento di assistere il compositore/direttore al riguardo; siede infine nella *booth* accanto allo *scoring mixer*, al regista e, se presenti, ai produttori; sicché, nel caso in cui il compositore sia anche direttore, *mixer* e *music editor* (e in misura minore gli assistenti del compositore) sono le figure di continuità tra regia e sala di incisione (*recording stage*). Il compositore/direttore “chiede il film” al *music editor* o, in alternativa, allo *scoring mixer*; ovvero, il compositore chiede che la sequenza filmica, con tanto di ausili audio o visivi per la sincronizzazione, sia mandata in sala per un nuovo *take*⁸⁷. L'*editor* sarà dunque il principale mediatore tra *recording stage* e regia nel momento in cui il compositore dirige. Le sessioni vengono interrotte frequentemente e la comunicazione tra regia e compositore è continua⁸⁸; ma in condizioni in cui regista e compositore non abbiano un rapporto consolidato – o nel caso in cui l'*editor* sia persona di fiducia della regia e dunque abituato a interpretare i gusti musicali e le preferenze del regista – l'*editor* sarà uno dei mediatori principali tra i comparti. Come spiega il *music editor* Eric Reasoner:

Basically, you're there to help fix problems. If you're in the booth and the composer's out on the stage, a lot of times you hear things said that would never be said if the composer was in the room, and that's a kind of a nerve-racking experience. So it's basically, figure out if there are problems and figure out what the problems are. If they're simple fixes, like subtracting elements of the music-something that the director doesn't like, you have to find out what they don't like. If it's a sound, a color, or a particular instrument, you can just get rid of it. If it's the whole cue, or how it's structured, then you're really in trouble. The composer will make the musical changes for the orchestra from the podium. But moving bars, and changing the form of the piece creates problems for the synchronization, which is the music editor's department. So you assist the composer by restructuring, whether it's in the computer program or whatever you used to line up the streamers or clicks⁸⁹.

Bruce Broughton considera l'*editor* un importante alleato del compositore (opinione diffusa tra la stragrande maggioranza dei compositori):

My feeling about music editors is that they are the only other people who understand what it is that we do. And you can't talk to the director or producer first on the scoring stage. You have to talk to the music editor and say, 'Did I get close enough to that?' or, 'Does that work for you?' And when I'm worrying, I worry with them, rather than with the director or producer⁹⁰.

All'*editor*, talvolta all'assistente del compositore, sarà demandata la compilazione di documenti di lavoro di sessione, quali la *recording session cue list* (Figura 7b), nella quale vengono annotate le informazioni sul progresso delle operazioni. Il documento contiene informazioni sintetiche sullo stato dalle altre fasi del lavoro – e.g. le informazioni sulla strumentazione sintetizzate nell'*orchestra breakdown*, incluso lo stato di avanzamento dei lavori: *rec*, *mix*, trasferimento nel formato richiesto per il *dubbing* (nel caso indicato in figura, un ormai desueto DAT multitraccia). Documenti di questo tipo – dipende in stretta misura dalle abitudini e dal processo seguito dal compositore – sono continuamente redatti al fine di monitorare lo stato dei lavori nel caos della sessione e del processo compositivo che conduce alla sessione e – come quelli già analizzati – costituiscono fonti importanti per ricostruire il processo compositivo. La *master cue list* (Figura 7) sarà tenuta dall'assistente del compositore e l'insieme di questi documenti, se la prassi è quella canonica, sarà consegnato in copia all'*editor* musicale in modo che egli possa controllare lo sviluppo dei lavori.

La compilazione dell'*orchestra breakdown* e ancora prima lo *spotting*, sono le due fasi precedenti la *recording session* che vedono coinvolto il *music editor*⁹¹. Lo *spotting*, in particolare, è una fase creativa molto delicata: si tratta della prima riunione operativa tra regista, compositore e, se presenti, produttori al fine di discutere e determinare i punti musica (i cosiddetti *spot*, da cui il termine *spotting*). Nell'era del film analogico, lo *spotting* era la lunga sessione di lavoro in cui il compositore visionava per la prima volta il film e cominciava a discutere con il regista i termini generali del progetto musicale, procedendo innanzitutto all'individuazione dei punti musica, una prassi perfezionata dal cinema classico e in voga sino agli anni Novanta e in quelli immediatamente successivi. Come vedremo, il film digitale cambia notevolmente la fisionomia e anche la durata della ses-

CUE	TITLE	TIME		CURRENT SMPTE		NEW SMPTE		TYPE	THEME	WHO	PROGRESS			NOTES	
		IN	OUT	IN	OUT	IN	OUT				WRITE	FIX	REWRITE		APPROVE
1	1m2 Blythe Delivery	2:14		1:02:51:00	1:05:05:10			Synth	Malcolm	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
2	1m4 Gina's Theme	5:57		1:05:42:20	1:11:39:28			Live	Gina	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
3	1m5 Simon's Chase	4:03		1:11:44:01	1:15:45:25			Live	Simon	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			Let end ring long
4	1m6 Catch a Cab	:36		1:15:50:11	1:16:29:06	1:15:55:11	1:16:38:06	Synth	Running	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
5	1m9 Diamond Salute #1	2:11		1:19:51:11	1:20:12:12			Live	Diamond	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
6	1m11 Bad Cop	2:03		1:21:28:06	1:23:31:26			Synth	Bad Cop	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			EDIT after mix
7	1m13 Simon is Alive	:20		1:24:30:21	1:24:50:27			Edit	Simon	Mark	<input checked="" type="checkbox"/>				
8	1m14 Three in a Taxi	1:36		1:24:50:28	1:26:26:18			Synth	Running	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
9	1m15 Bad Cop Chase	2:55		1:26:26:19	1:29:21:27			Live	Bad Cop	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
10	1m16 Taxi Blowup	:56		1:29:57:14	1:30:53:24			Synth	Running	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
11	1m17 Diamond Salute #2	:25		1:30:54:10	1:31:25:10			Live	Diamond	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
12	1m18 Scheming about cop	2:15		1:31:25:10	1:33:12:15	1:33:00:00		Synth	Running	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
13	1m20 Embarrassed Cop	2:36		1:34:51:02	1:37:29:17			Synth	Bad Cop	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
14	1m21 Gina Escapes	:30		1:38:02:18	1:38:35:06			Synth	Gina	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
15	1m22 Mania's theme	3:00		1:38:48:00	1:41:48:00			Live	Mania	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
16	1m23 Diamond Salute #3	:54		1:42:05:03	1:43:02:07	1:41:58:12		Live	Diamond	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
17	1m24 Cop Checkout	1:12		1:43:31:06	1:44:43:23			Synth	Malta	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
18	1m25 Mania Makes a Deal	1:10		1:45:28:00	1:45:54:19			Synth	Mania	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
19	1m26 Anthony's Theme	1:18		1:47:56:27	1:49:20:14			Synth	Anthony	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
20	1m27 Sleepytime	2:31		1:50:19:21	1:52:50:25			Live	Lover	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			EDIT after mix
21	1m30 Gina Sneaks Out	3:24		1:56:43:09	2:00:07:02			Edit	Gina	Lisa	<input checked="" type="checkbox"/>				EDIT after mix
22	1m31 Car Fight / Help Cop	3:43		2:00:42:05	2:04:24:23			Edit	Mania	Lisa	<input checked="" type="checkbox"/>				
23	1m35 Eric Makes a Call	:23		2:09:41:01	2:10:07:13			Synth	Malcolm	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
24	1m36 Shipyard	4:45		2:10:29:27	2:15:16:14			Synth	Shipyard	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
25	1m37 Diamond Salute #4	:16		2:15:16:06	2:15:34:00	2:15:20:04		Live	Diamond	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
26	1m38 Bad Cop Returns	1:27		2:15:32:11	2:16:59:17			Synth	Bad Cop	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
27	1m39 Malcolm Arrives	4:30		2:16:59:18	2:21:29:28			Live	Malcolm	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			
28	1m40 Fight for the Diamonds	1:28		2:21:42:20	2:23:10:06			Synth	Daxelard	Mark		<input checked="" type="checkbox"/>			
29	1m41 Into the Sunset	2:11		2:23:21:13	2:25:32:00			Live	Sunset	Lisa		<input checked="" type="checkbox"/>			

Figura 7 Un esempio di *master cue list*. Un esempio di *recording session cue list* (da NORTHAM e MILLER, 1998, p. 59)

CUE	TITLE	TIME	IN	OUT	INSTRUMENTS	CHTS.	REC.	MIX	DA-88	NOTES
Strings Brass Woodwinds										
1	1m2 Blythe Delivery	2:14	1:02:51:00	1:05:05:10						
2	1m4 Gina's Theme	5:57	1:05:42:20	1:11:39:28	Vln, Vc					
3	1m5 Simon's Chase	4:03	1:11:44:01	1:15:46:25	Tpt, Tbn Pic, Fl, Cl, B, Cl					SEPARATE RHYTHM TRACKS
4	1m6 Catch a Cab	:36	1:15:50:11	1:16:29:06						
5	1m9 Diamond Salute #1	:21	1:19:51:11	1:20:12:12	Tpt, Tbn					
6	1m11 Bad Cop	2:03	1:21:28:06	1:23:31:26						
7	1m13 Simon is Alive	:20	1:24:30:21	1:24:50:27						
8	1m14 Three in a Taxi	1:36	1:24:50:28	1:26:26:18						X Fade to m15
9	1m15 Bad-Cop Chase	2:55	1:26:26:19	1:29:21:27	Tpt, Tbn					
10	1m16 Taxi Blowup	:56	1:29:57:14	1:30:53:24						
11	1m17 Diamond Salute #2	:25	1:30:54:10	1:31:25:10	Tpt, Tbn					
12	1m18 Scheming about cop	2:15	1:31:25:10	1:33:12:15						
13	1m20 Embarrassed Cop	2:36	1:34:51:02	1:37:29:17						
14	1m21 Gina Escapes	:30	1:38:02:18	1:38:35:06						
15	1m22 Mania's theme	3:00	1:38:48:00	1:41:48:00	Vln, Vc					
16	1m23 Diamond Salute #3	:54	1:42:05:03	1:43:02:07	Tpt, Tbn					
17	1m24 Cop Checkout	1:12	1:43:31:06	1:44:43:23						
18	1m25 Mania Makes a Deal	1:10	1:45:28:00	1:45:54:19						
19	1m26 Anthony's Theme	1:18	1:47:56:27	1:49:20:14						
20	1m27 Sleepytime	2:31	1:50:19:21	1:52:50:25	Tbn					
21	1m30 Gina Sneaks Out	3:24	1:56:43:09	2:00:07:02						
22	1m31 Car Fight / Help Cop	3:43	2:00:42:05	2:04:24:23						
23	1m35 Eric Makes a Call	:23	2:09:41:01	2:10:07:13						
24	1m36 Shipyard	4:45	2:10:29:27	2:15:16:14						
25	1m37 Diamond Salute #4	:16	2:15:16:06	2:15:34:00	Tpt, Tbn					
26	1m38 Bad Cop Returns	1:27	2:15:32:11	2:16:59:17						
27	1m39 Malcolm Arrives	4:30	2:16:59:18	2:21:29:28	Tpt, Tbn					
28	1m40 Fight for the Diamonds	1:28	2:21:42:20	2:23:10:06						
29	1m41 Into the Sunset	2:11	2:23:21:13	2:25:32:00	Vln, Vc					

Figura 7b Un esempio di *recording session cue list* (da NORTHAM e MILLER, 1998, p. 65)

sione di *spotting* per l'abitudine sempre più frequente di preparare il film, ben prima del coinvolgimento del compositore, con tracce musicali temporanee di musica preesistente (le cosiddette *temp tracks*). Più tardi tenderemo di rendere conto di questi cambiamenti; per il momento, scegliamo di descrivere una sessione di *spotting* "tradizionale".

In seguito allo *spotting*, il *music editor* ha il compito di preparare – sulla base delle decisioni scaturite dalla discussione tra compositore, produttori e regia – le *spotting notes*, tra i documenti più importanti dell'intero processo. Si tratta di un rapporto dettagliato che contiene le informazioni preliminari su ogni *cue* e che sarà successivamente distribuito ai membri del comparto musicale e alla regia. Le *spotting notes* sono il documento di riferimento ufficiale per l'intero processo di produzione delle musiche; hanno valore tecnico-produttivo ma anche contrattuale, dal momento che se ne potrà evincere la fisionomia complessiva del progetto musicale, il tipo e minutaggio totale della musica che dovrà essere composta (da cui dipenderà in stretta misura l'onorario del compositore e degli orchestratori). Esiste più di una convenzione nella redazione delle *spotting notes* – si consultino le fonti riprodotte in Figura 8 per cogliere le differenze tra un documento e l'altro – ma in genere ogni documento contiene:

1. una sigla identificativa del *cue*, altrimenti detta *M number*. La numerazione è regolata dalla seguente convenzione: la lettera "M" sta per *music* e separa due numeri, in prima posizione sta il numero del rullo (*reel*), in seconda posizione, dopo la lettera, l'ordine del *cue* in questione nell'ambito del rullo. Per la numerazione dei film TV si usa una regola leggermente differente: il film è costituito da atti (*acts*, che qui sta a significare: segmenti dell'episodio separati dalla pubblicità). Il primo numero indicherà allora il numero dell'atto. Altra convenzione, per ciò che concerne una serie TV, è che il primo numero indichi il numero dell'episodio della serie. Ulteriori indicazioni possono essere aggiunte in seguito al *cue* se il compositore desidera dividere un *cue* molto lungo in frammenti più piccoli per programmare in modo più efficiente (e più sicuro) la sessione di incisione. Se, poniamo, abbiamo un *cue* della durata di 1 minuto (ad esempio 3M8, *reel* tre, *cue* numero 8) in cui nel progetto preliminare sia prevista la composizione di una fanfara di fiati per i primi 20" seguita da una risposta tematica degli archi, il compositore e il *music editor* tenderanno a spezzare il brano: 3M8 diventerà 3M8a (fanfara) e 3M8b (coda degli archi). Ciò consentirà di preparare e razionalizzare il *breakdown* orchestrale incidendo il *cue* 3M8a nel corso di una sezione in cui saranno presenti i soli fiati, 3M8b in una sessione di soli archi, in modo da limitare i costi e la compresenza delle sezioni o dell'intera orchestra ai *cue* per i quali sia strettamente necessaria.

2. Un *time code SMPTE* (vale a dire lo standard della *Society of Motion Picture and Television Engineers*), cioè un'indicazione temporale molto precisa⁹² degli *spot*, i punti di inizio e fine musica (*start* e *stop*) all'interno di una sequenza;

3. la durata totale del *cue* espressa in secondi;

4. titolo del *cue* deciso dal compositore (il titolo assumerà poi nelle *clearance* e nel *cue sheet* del film un valore legale ai fini delle *royalty*)⁹³;

5. una descrizione dei punti di inizio e fine, con specifiche abbreviazioni di sintassi cinematografica⁹⁴.

<u>CUE #</u>	<u>START</u>	<u>STOP</u>	<u>LENGTH</u>	<u>DESCRIPTION</u>
1M1	01:00:35:17	01:01:04:03	29	Main Title starts as sword appears; low; change on stabs; play thru title and couch gag to out
1M2	01:01:19:03	01:01:22:14	03	Open Act 1 - Homega Man - Sci-Fi; tail under Brockman dia
1M3	01:02:12:25	01:02:15:05	02	Start on cut to military antique store; Homer goes to buy a bomb shelter; tail under next dia.
1M4	01:02:40:11	01:02:44:25	04	On cut to estab shot of Paris, musette; happy until settle on military compound, then dark on settle; tail under next dia.
1M5	01:02:59:09	01:03:07:28	09	On cut to Eiffel Tower splitting open; launch missile; ominous and threatening; out on cut to outer space
1M6	01:03:11:08	01:03:23:00	12	On EOL "What the hell was that?"; through sneaking aliens; out on cut to missile headed for earth
1M7	01:03:24:17	01:03:42:10	18	on cut to missile flying over Springfield; G.P. on comic book guy; resume on POV missile and out on explosion
1M8	01:03:55:14	01:03:59:00	04	Spooky and creepy on overhead shot of car in traffic; out on cut to back of Homer head leaning out of car
1M9	01:04:20:28	01:04:23:27	03	Stung the push-in on newspaper; out on cut to Homer
1M10	01:04:27:13	01:04:46:21	19	Ferie as Bart ghost appears; thru entire family until Maggie and others are out of frame; then sad as Homer cries; out just before "No, no, no!"
1M11	01:05:02:20	01:05:05:02	02	On cut to estab movie theater; happy Homer; tail on cut to int
1M12	01:05:23:25	01:05:35:12	12	<u>SOURCE</u> -- Homer sings along with a boom box; "War" CD master
1M13	01:05:38:19	01:05:40:10	02	Start on cam settle on mutants; scary; dark; out as Homer shrieks
1M14	01:06:08:19	01:06:28:09	20	As Burns: "And now you must die"; dark and scary; then chase as they run after him; tail on cut to dead chauffeur; thru reveal of coffin and out
1M15	01:06:35:13	01:07:03:13	38	On cut to ext. on car. Car chase; tail on cut to int house on relieved Homer
1M16	01:07:09:27	01:07:10:14	01	Sting on push-in on mutants; out on cut to reverse angle on Homer
1M17	01:07:22:04	01:07:24:26	03	Start on cut to back of Homer going to hug kids; tail under the mutants: "Awww"
1M18	01:07:56:23	01:08:00:03	03	Sincere Marge as cam pushes in on her during her speech; out to clear "NOW!"

Figura 8 In questa e nelle pagine che seguono: alcuni esempi di *spotting notes*. 1) per un episodio dei "Simpsons" (l'episodio *Treehouse of Horror VIII* è andato in onda il 26 ottobre 1997, le *spotting notes* sono state redatte il 29 settembre dello stesso anno, la musica è composta serialmente per tutti gli episodi con circa un mese di anticipo; le musiche sono di Alf Clausen, il noto tema è di Danny Elfman); 2) le *spotting notes* per *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (*Harry Potter e la camera dei segreti*, 2002, di Chris Columbus, musiche di John Williams); e un esempio didattico dello stesso documento⁹⁵.

HARRY POTTER - C.O.S.

SPOTTING NOTES

10/8/02

REEL 1

1M1/1M2 1:14 "PROLOGUE BOOK II"

01:00:08:25 MUSIC STARTS ON W.B. LOGO.

01:01:22:19 BIG CUT, C.U. CAKE AS AUNT PETUNIA PLACES CHERRIES ON TOP ...AND
UNDERSCORE MUSIC TAILS.
8/8 13+4 (NOTE: SUGGESTED "HARRY'S THEME", BUT LIGHTLY WITH A SENSE OF NOSTALGIA, SADNESS.)

V2 TO V5 8/7/02 - SAME START / REVISED, LOSE -4:07
V5 TO V6 17/7/02 - NEW START +1:10/ REVISED, NOW STARTS 2' LATER WITH NEW LOGO IMAGES.
V11 - NEW START -0:15/ +0:00

1M3A :44 "VERNON GATHERS FAMILY"

01:02:20:12 MUSIC STARTS OVER M.S. VERNON AND HARRY AS HE STEPS INTO
01:03:04:17 LIVING ROOM AFTER HE: "WHICH SHOULD BE ANY MINUTE"

8/8 210+10 IN UPSTAIRS BEDROOM, HARRY STOPS AS HE REACTS TO SEEING DOBBY JUMPING ON HIS BED ...AND MUSIC SEGUES TO 1M3.

1M3 1:14 "INTRODUCING DOBBY"

01:03:04:16 MUSIC STARTS OVER M.S. HARRY AS HE STOPS, REACTING TO DOBBY
01:04:18:17 JUMPING ON HIS BED.

8/8 276+13 DOBBY BEGINS TO BANG HIS HEAD ON HARRY'S DRESSER DRAWER ...AND MUSIC TAILS.

V2 TO V5 8/7/02 - NEW START -13:15/ REVISED, LOSE -0:15 FRAMES
V5 TO V6 17/7/02 - NO CHANGE
V6 TO V11 - NEW START -11:11/ NO INTERNAL CHANGES

1M4 :32 "DOBBY WARNS HARRY"

01:05:05:00 MUSIC STARTS ON CUT DOBBY LOOKING AT HARRY AFTER HE: "...BUT
01:05:37:02 DOBBY HAD TO COME, DOBBY HAS TO PROTECT HARRY POTTER TO WARN
UNDERSCORE HIM".

8/8 457+8 DOBBY BEGINS TO HIT HIMSELF IN HEAD WITH LAMP ...AND MUSIC TAILS.

NO.	TITLE	TYPE	LENGTH	SMFTE	CUE PARAMETER DETAILS	SCENE DESCRIPTION AND MUSIC NOTES	OTHER NOTES
1M1	MAIN TITLE	SONG	0:00:26	01:00:00:00 01:00:25:26	IN: In at Top OUT: Tails out over CUT		
1M2	GHARRETT'S STORY	SONG	0:01:06	01:00:25:26 01:02:30:00	IN: PRELAP CUT to SIDE Gharrett INT car driving OUT: Tails out over CUT	DESCRIPTION: Jenny narrates loss of Gharrett's mom, grave site MUSIC: Joni Mitchell-ish, pop/folk ballad, F vocal, Gtr.	
1M3	THE SHOWCASE	SONG	0:01:05	01:02:30:00 01:03:35:25	IN: After CUT to leaning bar owner holding mic OUT: Out on car door slam by Gharrett	DESCRIPTION: Jenny starts to sing to rowdy audience, they slowly begin to listen MUSIC: Jenny sings, Joni Mitchell-ish, pop/folk ballad, F vocal, Gtr.	
1M4	FRIENDS APPROACH CAR	SCORE	0:00:18	01:03:47:20 01:05:00:07	IN: CUT SIDE Gharrett notices approach in s.v. mirror OUT: Tails before cut to friends	DESCRIPTION: Gharrett notice two people approaching and get gun out only to realize they are his friends MUSIC: Dark tension, Stigs., then linking innocent, foreboding Pro on gun, industrial sting (sym) on friends	HIT GUN, BUT NOT TOO HARD
1M5	SCORE ON THIS	SONG	0:00:40	01:05:00:07 01:06:00:14	IN: LS friends at car OUT: CUT to back of Jenny on stage	DESCRIPTION: Chad pulls out a joint and they smoke it MUSIC: Lenny Kravitz-ish, hip hop groove, alternative compress R&B vocal.	CONTINUATION OF 1M3?
1M6	SHOWCASE CONTINUES	SONG	0:00:14	01:06:00:14 01:06:14:13	IN: CU Jenny OUT: Tails out by CUT Leaning owner's approach	DESCRIPTION: Back to Jenny wooing audience	
1M7	GETTING HIGH	SONG	0:00:48	01:06:14:13 01:06:26:06	IN: CUT SIDE Gharrett smoking joint OUT: By CUT to Dix' back as he approaches their car	DESCRIPTION: Boys smoke joint	
1M8	DIX SNIFFS/BUST	SCORE	0:02:47	01:07:19:23 01:10:06:24	IN: CUT to Gharrett after Dix DIAL "...last." OUT: MUSIC PAUSES as Dix holds up cocaine	DESCRIPTION: Smoking interrupted by Officer Dix approach & harassment MUSIC: Pulsing, Stigs., Hin hold, Tension, builds to cocaine reveal	LOW STRINGS + PERCUSSION
1M9	TROY GETS IT	SCORE	0:03:19	01:10:06:24 01:10:07:03	IN: Dead Troy on ground as Dix foot kicks him OUT: CUT to Sierra Bar/Diner	DESCRIPTION: Chad and Gharrett shocked then boys fight cops. Chad dies as Gharrett drives off and Dix chases. MUSIC: Fast tempo, driving, lots of percussion, industrial fighting music. Tpis., his	START CHASE ON CAR DRIVE OFF
1M10	PUNCHING THE OWNERSCAPE	SCORE	0:01:46	01:13:26:13 01:14:30:28 01:15:26:06	IN: Jenny punches owner OUT: Music changes on CUT to LS couple running	DESCRIPTION: Jenny punches owner and flees to find and help Gharrett escape Dix.	

L'editor musicale prepara in seguito una *master cue list*, altrimenti detta *summary sheet*, che contiene l'intera lista di *cue* da comporre e la durata totale della musica prevista per il film, distinta tra musica originale (la musica che dovrà essere composta *ad hoc*) e minutaggio totale della musica, comprendente *source music* e altre fonti di cui il compositore non dovrà occuparsi. La *summary sheet* indica anche il tipo di musica che dovrà essere composta, ma le convenzioni di definizione cambiano per ogni compositore e produzione. *Track vs. Underscore* è la distinzione più comune, ma in alcuni casi le etichette saranno più descrittive e analitiche (e.g. *score/drama*, *score/action*, *score/mood*)⁹⁶. La loro funzione è di distinguere a colpo d'occhio non solo quanta musica dovrà essere composta ma anche di quale livello: un *cue* d'azione è ad esempio molto più difficile e laborioso da comporre, nella media dei casi, di un *cue* "drammatico" e questo per via di un numero più elevato di punti di sincronizzazione, per un'orchestrazione solitamente più densa e per una maggiore difficoltà di esecuzione. Da questi fattori dipenderanno dunque i costi di produzione e quelli creativi: se compositore e orchestratore si trovano di fronte, poniamo, un film in cui una buona percentuale di *cue* sono brani d'azione, le ore di lavorazione per figura artistica – e anche per comparto musicale – aumenteranno, con conseguente maggiorazione dei costi.

Altro importante documento di lavoro stilato dal *music editor* è l'*orchestra breakdown*, vale a dire l'elenco completo dei *cue* con l'indicazione dettagliata dell'organico scelto per la registrazione (Figura 9). Rispetto al *summary sheet*, nel *breakdown* orchestrale figurano solo i *cue* che devono essere materialmente composti e registrati. Sulla base di questo documento si stabilisce l'ordine di registrazione⁹⁷ al fine di ottimizzare i costi di produzione, anche in considerazione di altri elementi quali l'uniformità tematica dei *cue* o la loro difficoltà d'esecuzione⁹⁸.

Ultimo e importante documento prodotto dal *music editor* in occasione dello *spotting* sono le *timing notes*, vale a dire – per ogni *cue* – le note di eventi cospicui della scena per ognuno dei quali compositore e regista hanno deciso punti di sincronizzazione e specifici *hit*, reazioni o anticipazioni della musica rispetto agli eventi narrati, mutamenti stilistici o di *mood*. In termini molto generali, una *timing note* è una microdrammaturgia del singolo *cue* cui il compositore ricorrerà fattivamente nel corso del processo compositivo. Il documento riporta nel dettaglio:

- a. indicazioni generali, quali: sigla nominale del *cue* e versione dell'*editing* (montaggio) nel caso in cui ci siano molteplici *editing* della sequenza (o delle sequenze, dal momento che il *cue* è unità logico-musicale che può collocarsi a cavallo di unità filmiche);
- b. il *time code SMPTE* assoluto;
- c. il *time code* relativo del *cue* espresso in centesimi di secondo;
- d. una descrizione dei punti nevralgici (linee di dialogo, stacchi, gesti salienti compiuti dai personaggi ecc.) ovvero dei punti salienti della scena di cui la musica dovrà tenere conto, siano essi snodi drammatici o veri e propri punti di sincronizzazione.

SESSION #	CUE	TITLE	LENGTH	INSTRUMENTS		
				Strings	Brass	Woodwinds
Session #1	1	1m9	Diamond Salute #1	:21	Tpt, Tbn	
Brass	2	1m17	Diamond Salute #2	:25	Tpt, Tbn	
9am-2pm	3	1m23	Diamond Salute #3	:54	Tpt, Tbn	
	4	1m37	Diamond Salute #4	:16	Tpt, Tbn	
	5	1m5	Simon's Chase	4:03	Tpt, Tbn	
	6	1m15	Bad-Cop Chase	2:55	Tpt, Tbn	
	7	1m39	Malcolm Arrives	4:30	Tpt, Tbn	
	8	1m27	Sleepytime	2:31	Tbn	
Session #2	9	1m22	Maria's theme	3:00	Vln, Vc	
Strings &	10	1m4	Gina's Theme	5:57	Vln, Vc	Pic, Fl, Cl, B. Cl
Woodwinds	11	1m41	Into the Sunset	2:11	Vln, Vc	Fl, Ob, Cl
3pm-7pm	12	1m5	Simon's Chase	4:03	Pic, Fl, Cl, B. Cl	

Figura 9 In questa pagina: un esempio "didattico" di ordine di registrazione per una singola giornata⁹⁹.

Nelle pagine seguenti: a. Un estratto del *summary sheet* di *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2002)¹⁰⁰. I *cues* sono suddivisi per *reel*; vengono elencati tutti i *cues* distinti per categoria. L'ultima pagina indica il minutaggio totale della musica che deve essere registrata e il minutaggio totale della musica presente nel film. Gli asterischi e la parola *omit* indicano in questo esempio alcuni *cues* che sono stati nel frattempo cancellati o che restano ancora in dubbio; b. *Orchestra breakdown* e contestualmente *summary sheet* per una sessione del cartone TV "The Simpsons"¹⁰¹. Il documento è indicativo, rispetto ai *breakdown* cinematografici, della rapidità del processo televisivo. I *cues* sono molto brevi (*short cues* e *bridges* per un totale di circa otto minuti) e verranno probabilmente registrati nel corso di una *double session* (doppia sessione di 3 + 3 ore). Il *recording session order* (o *master card*) ha invece la principale funzione di razionalizzare il processo sintetizzato a partire dal *breakdown*: si comincerà dai *cues* in cui è presente l'intera orchestra (A *orchestra*) per poi passare alle orchestre B, C ecc. (formazioni in cui figurano archi e legni ma non gli ottoni; oppure archi con solo alcuni legni, ad esempio sul *cue* 1m6). Tutti i *cues* – tranne il 3m12 – verranno registrati *a click*: la colonna "clix" (per *clicks*) indica il tempo espresso in *fpb* (sul punto si veda il Capitolo 4). L'ultima colonna indica l'Orchestratore/Arrangiatore (lo stesso Clausen o Dell Hake).

SUMMARY SHEET
(CONTINUED)

REEL	CLIP	DESCRIPTION	SCORE	TIME
REEL 3	3M1	"EAT SLUGS"	UNDERScore	1:18
	3M2	"HERMIONE & HAGRID"	UNDERScore	1:07
	3M3	"THE WRITING ON THE WALL"	UNDERScore	3:09
	3M4/3M5	"DUMBLEDORE'S CAUTION"	UNDERScore	1:46
	3M6	"TRANSFORMATION CLASS"	UNDERScore	2:49
	3M7	"LIBRARY"	UNDERScore	:46
	REEL 4	4M1	"QUIDDITCH STADIUM"	UNDERScore
4M2		"PETRIFIED COLIN"	UNDERScore	2:10
4M3		"MOANING MYRTLE"	UNDERScore	:36
4M4 /5MA		"DUELING CLUB"	UNDERScore	4:14
REEL 5	5M1/5M2	"HARRY IS A PARSELMOUTH"	UNDERScore	1:02
	5M3*	"OMITTED"	UNDERScore	
	5M4	"PETRIFIED JUSTIN "	UNDERScore	2:36
	5M4A	"INTRODUCTION OF FAWKES"	UNDERScore	1:24
	5M5	"FAWKES IS REBORN"	UNDERScore	:27
	5M6/5M7	"CHRISTMAS BREAK"	UNDERScore	:51
	5M8	"CAKES FOR CRABBE & GOYLE"	UNDERScore	1:00
	5M9	"POLYJUICE POTION"	UNDERScore	2:58
	5M10A /6MA	"WORSE THAN DUMBLEDORE"	UNDERScore	2:55
	REEL 6	6M1*	***OMIT***	UNDERScore
6M2		"THE DIARY"	UNDERScore	:18
6M3*		***OMIT** - HOSPITAL WING"	UNDERScore	
6M4A*		"ENTERING THE DIARY"	TRACK	2:22
6M4B		"MEETING TOM RIDDLE"	UNDERScore	3:46
6M5		"RANSACKED DORMITORY"	UNDERScore	:50
6M6		"PETRIFIED HERMIONE"	UNDERScore	:41
6M7 /7MA	"TIME TO GET DAD'S CLOAK"	UNDERScore	:52	

Simpsons 5F02
Alf Clausen

Mon 10/6/97 2:00 Pm O'Henry

CUE	CLIP	TIME	TITLE	STRINGS			WOODWINDS			BRASS			RHYTHM			Pages	Art	
				Fl	Ob	Cl	Fl	Ob	Cl	Fl	Ob	Cl	Fl	Ob	Cl			Fl
1m1	9-4	00:28	Halloween VII	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
1m2	10-1	00:08	The Homeg Man	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
1m3	12-5	00:07	The Withstander	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m4	9-7	00:05	Condon Bleu	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m5	16-1	00:09	Rock in The Pocket	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m6	21-0	00:12	Kang & King	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m7	9-3	00:18	Messia Whistle	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m8	13-2	00:08	A Dismaying Discourse	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m9	11-0	00:03	Oh, My Dog String	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m10	15-2	00:19	Just Coz	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m11	11-6	00:07	The Last Man Alive	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
1m13	16-6	00:02	A Mission Statement	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m14	10-6	00:00	Herman's Clasp	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m15	9-6	00:08	Charles And Dagger	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m16	13-4	00:01	Being Dr. Malaria	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m17	13-3	00:08	Bring A Tear To Your Eye Socket	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
1m18	19-4	00:03	Sharing Their Vision - Not	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
1m19	11-3	00:11	That's The Image I Married	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m1	14-3	00:08	Fly vs Fly Theme	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m3	15-1	00:06	I Must Warn You	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m4	13-6	00:08	The Cat's On His Way Out	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m5	10-1	00:11	Oh Dog, A New Look	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
2m6	14-0	00:17	A Slightly Fantasy	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
2m7	18-4	00:17	Pho, Fly, Flo, Fun	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
2m8	10-0	00:05	Big Fat & Ugly	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m9	9-9	00:05	A Uddis Night Music	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m10	14-2	00:04	Another sucker Spotted	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m11	15-7	00:05	Big Ugly	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m12	16-1	00:06	Fly-By Nite Valior	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
2m13	6-6	00:08	Exc. Gross!	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m14	16-1	00:17	Big Messia, FlyBoy!	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
2m15	17-1	00:12	Don't Tink With Them	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m1	11-4	00:10	Esary Bats Conen Mein This	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
3m2	9-5	00:04	The Smoking Lamp is Lit	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m3	16-6	00:06	Which is Which?	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m4	15-5	00:15	Falling Every Which Way	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
3m5	17-3	00:08	Which is Which	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m6	11-1	00:21	Bats Entertainment	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m7	12-4	00:09	Frame Spotting	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
3m8	13-4	00:01	Crossed-Which	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m10	15-6	00:05	That's Owl, Folks	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
3m11	16-0	00:28	The Story Of Caramel Cod	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m12	3m12	00:11	Which is Which?	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	DH
3m13	8-2	00:40		10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC
3m14	10-6	00:03	Grace Logo	10	3	3	1	Fl	Ob	Cl	2	2	2	1	1	1	2	AC

L'editor può intervenire creativamente nel proporre soluzioni di *spotting* al compositore, in particolare per ciò che concerne i possibili punti di inizio e fine di ogni *cue*, campo che è certo parte del solido bagaglio tecnico-creativo del compositore, ma sul quale non di rado l'editor musicale potrà contribuire con i propri suggerimenti. Editor e compositore cercheranno di mascherare l'inizio e la fine di un *cue* tra gli eventi della scena, siano essi effetti sonori, dialoghi, eventi primari della scena che dunque "distrarranno" lo spettatore celando il punto di ingresso o di uscita della musica. Al momento dello *spotting* la lavorazione del suono non è però ancora terminata. Editor e compositore devono allora immaginare dialoghi ed effetti sulla base delle cogenti convenzioni del mezzo. Il campo di previsioni e ipotesi sugli effetti e sugli stessi dialoghi è pertinente per una descrizione di impronta etnomusicologica, poiché fortemente rivelatore delle costanti di linguaggio che costruiscono il sistema nonché delle regole sintattiche e di prassi che regolano i rapporti tra musica, suono e immagine. Questo particolare aspetto della prassi compositiva ha poi profondamente influenzato la critica teorica (si pensi alle teorie della discontinuità di Royal S. Brown¹⁰², ma anche al paradigma teorico delle *unheard melodies* di Claudia Gorbman¹⁰³, testo cardine della critica musicale-cinematografica contemporanea), benché senza una piena consapevolezza dell'ideologia implicita: le preoccupazioni di editor e compositori, volte a mascherare l'ingresso della musica, discendono da un nodo fondante l'intera cultura della rappresentazione audiovisiva (il paradigma che opera perseguendo una *sospensione dell'incredulità*) fortemente indicativo del rapporto tra tecnica, mimesi e una perseguita *trasparenza* del mezzo tecnico, particolarmente per ciò che concerne lo spazio aurale e la collocazione immaginaria della "voce" d'orchestra: un nodo di indubbia rilevanza sul piano antropologico-musicale.

Una *timing note* non è un documento rigidamente prescrittivo per il compositore. Accade anzi frequentemente che il compositore "trovi" la giusta drammaturgia per lo specifico *cue* in modo non lineare e nel pieno corso del processo compositivo, affinando man mano il *concept* musicale e tornando indietro per la riscrittura di un *cue* già precedentemente abbozzato sulla base di una *forma in progresso*. Le *timing notes* – qualunque sia poi la strategia creativa prescelta dal compositore, compresa la scelta di non rispettare punti di sincronizzazione precedentemente stabiliti poiché nuove idee hanno preso corpo in corso d'opera – sono comunque un nesso fondamentale tra la drammaturgia musicale e quella del racconto filmico. Rappresentano il terreno della comunicazione e dello scambio tra compositore e regista nelle fasi mature del processo, da cui possono germinare punti di ancoraggio tra discorso musicale e discorso filmico. Il progetto di una drammaturgia musicale di fondo comincia dunque già con la compilazione delle *timing notes*, quando ancora il compositore non avrà cominciato ad abbozzare i singoli *cues*. La musica è già in qualche modo partorita all'atto dello *spotting*, che dev'essere perciò inteso come una complessa fase di *negoiazione* dell'intervento musicale, sempre congiuntamente ipotesi creativa e produttiva, intuizione musicale e di "fattibilità industriale" (e in ciò dobbiamo identificare alcune tra le più importanti abilità di un editor musicale e di un compositore cinematografico).

Le tecnologie digitali esercitano la loro influenza anche in questo segmento del processo: gli ausili software alla composizione marginalizzano l'importanza di alcuni documenti – è il caso delle *timing notes* – mentre le *spotting notes*, anche se in una versione abbreviata, e il *breakdown* orchestrale sono ancora documenti imprescindibili¹⁰⁴. Sulle *timing notes* si è retto per lungo tempo l'intero processo creativo: erano, e non solo per ragioni di costo,

gli unici documenti di cui poteva avvalersi il compositore che, diversamente da quanto avviene ora, solo all'atto dello *spotting* aveva accesso a una copia di lavorazione del film. Da quando la tecnologia l'ha reso possibile, una copia del film (in VHS prima, e poi nei più recenti formati e supporti) è data in consultazione al compositore assieme alle *spotting notes*, il che facilita enormemente il processo compositivo, modificandolo radicalmente: poter accedere alla scena in corso di composizione permette al compositore di tenere direttamente traccia degli eventi. La convergenza tecnologica avvicina i due linguaggi e riduce le distanze anche in termini immediatamente creativi¹⁰⁵: già in questa fase le *timing notes* diventano, più che uno strumento, un *aide-mémoire* per le decisioni operate durante lo *spotting*. Ma il salto tecnologico vero e proprio si compie con la digitalizzazione del film: i *sequencer*, le DAW e gli ausili compositivi cui il compositore fa ricorso consentono di gestire in modo integrato le parti visuale e musicale¹⁰⁶, per cui musica e immagine convergono su un unico dispositivo offrendo la possibilità di una nuova immediatezza compositiva, che oblitera in parte senso e necessità delle *timing notes*. Alcune improvvise svolte stilistiche nel trattamento musicale del cinema dei tardi anni Novanta potrebbero dunque essere indagate e almeno in parte interpretate in questa chiave: una nuova drammaturgia musicale è resa possibile dall'innovazione. Nel contempo, le resistenze idiomatiche e di prassi che in parte vi si oppongono, dividono vecchie e nuove generazioni di compositori; le ultime, interamente formatesi in contesto digitale, non sanno quasi più nulla del processo compositivo analogico, pur ereditando dalla prassi più antica parte rilevante delle convenzioni che ancora oggi vigono entro il comparto musicale.

È oggi raro che il compositore sia protagonista di uno *spotting* completamente vergine, del tutto privo di musica, un campo neutro nel quale possa liberamente avanzare le proprie ipotesi e soluzioni creative. Alcuni compositori rifiutano – anche per contratto¹⁰⁷ – di partecipare a una sessione di *spotting* qualora sia già stata realizzata una *temp track*; tuttavia di solito accade che il compositore giunga alla sua prima visione del film (*preview*) quando una traccia temporanea è già stata predisposta (se non addirittura più d'una). Questo è il caso cui si è accennato al Cap. 3: un *music editor* – qui il fiduciario del regista – coinvolto precocemente nel progetto ha suggerito soluzioni per una colonna musicale temporanea talvolta già a partire dalle *dailies*. Si è detto, nelle operazioni di *temp tracking* (la fase del processo in questione) l'editor assume un importante ruolo di indirizzo: si anticipano qui scelte e competenze di pertinenza del compositore. Questi potrà a sua volta ridiscutere creativamente le soluzioni adottate allo *spotting*¹⁰⁸, ma se l'editor è un fiduciario del regista, queste avranno comunque una grande influenza sulle musiche. Di fatto il *temp tracking* sostituisce nella stragrande maggioranza dei casi una delle primarie funzioni dello *spotting* ovvero la decisione dei punti di ingresso e fine, già tutti finemente stabiliti dal *temp tracking*: lo spazio creativo viene perciò considerevolmente ridotto¹⁰⁹. Le stesse *spotting notes* sono redatte in versione molto più sintetica (non c'è bisogno di tenere traccia dei punti di inizio e fine perché ci sono già le *temps*) e al compositore è consegnata una copia digitale del film, *temp tracks* incluse. Questo processo, in genere osteggiato dai compositori, dà ai *filmmaker* più strumenti per controllare creativamente il ruolo della musica. La questione è centrale: distorsioni dello *spotting* si generano sempre per un'esasperazione della volontà di controllo narrativo del musicale¹¹⁰. Le tecnologie digitali hanno aumentato notevolmente la flessibilità con cui una *temp track* può essere prodotta, poiché in tempi molto rapidi è possibile adattare alla nuova scena un brano preesistente, o addirittura più versioni alternative. Attingen-

do all'immensa libreria musicale della casa di produzione, in anni di esperienza, l'*editor* musicale impara a navigare tra questo grande inventario di situazioni musicali e drammaturgiche ricorrenti; egli è, autenticamente, il bibliotecario di questa Babele musicale-filmica¹¹¹. Più ancora del compositore egli è professionalmente votato alla consistenza idiomatica, a trattare il materiale secondo convenzione, per situazioni drammaturgiche ricorrenti¹¹². Il compositore cinematografico tende a produrre questa stessa consistenza in modo più idiosincratico, poiché altre tensioni informano il suo pensiero modulare (in primo luogo la necessità di mediare per imporre i propri stilemi, la propria riconoscibilità stilistica e la personale tensione creativa)¹¹³. Se già il compositore, come si era accennato, è votato al rispetto dei canoni cinematografici vigenti, di cui ha profonda padronanza, questa stessa consapevolezza drammaturgica può impallidire di fronte alla conoscenza enciclopedica di un *editor* esperto. La tensione sinergica tra conservazione e riproduzione di convenzioni, innovazione e tentativo di esplorare nuove forme dell'interazione tra musica e racconto filmico è massimamente rappresentativa dei processi creativi e produttivi oggi in corso. In tale assetto produttivo l'*editor*, con una vocazione conservativa ancora più marcata di quella del compositore, è figura di mediazione di straordinaria importanza: memoria attiva di una *langue*, cercherà di reagire con soluzioni canoniche ai problemi posti da una nuova situazione drammaturgica, spesso alleato di una regia egemonicamente interessata a esercitare un controllo su una materia pericolosa, di cui non possiede la chiave. Il compositore si troverà necessariamente a mediare tra queste opposte tensioni, accettando in parte le condizioni poste e insieme lottando nel tentativo di ridefinire i margini del proprio intervento. Ma il *music editor* può anche essere un prezioso alleato durante il processo. Come testimoniano le fonti, è importante per il compositore non sovrastimare l'autonomia della propria figura e mediare con le catene di produzione e controllo¹¹⁴. In particolare è strategicamente decisivo dimostrare disponibilità al dialogo con il *music editor* fin dalle fasi preliminari in cui sono decise le linee guida delle musiche: attraverso l'*editor* musicale il compositore viene a patti con la complessa struttura collettiva del cinema e nello stesso tempo con la resistenza e con la conservazione di cui questi si fa interprete (negoziare con il *music editor* significa dunque, più profondamente, negoziare con una *langue*). Questa tensione racconta essenzialmente un fatto sociale: il conservatorismo *politico e poetico* che caratterizza la cultura musicale-filmica nella sua connessione con struttura di potere dell'industria cinematografica. Gran parte di questa tensione vive nel rapporto tra compositore e *filmmaker*, nei cui confronti il *music editor* agisce come una potente figura di mediazione.

Scoring mixer

Lo *scoring mixer* (*recording engineer* nella denominazione inglese ed europea)¹¹⁵ è uno dei ruoli tecnici più delicati dell'intero processo produttivo musicale. L'importanza non è solo proporzionale all'alta specializzazione di base di cui un fonico di missaggio musicale deve essere in possesso per effettuare buone registrazioni orchestrali, ma è in misura maggiore determinata dal fatto che, almeno nelle tendenze degli ultimi venti/trent'anni, il missaggio diventa un importante strumento creativo a disposizione del compositore. In ragione di questa trasformazione, il ruolo dello *scoring mixer* acquisisce nella pratica attuale margini di intervento e collaborazione creativa con il compositore precedentemente sconosciuti. Questa non è che l'ultima fase di un fenomeno sempre più marcato

di radicale autonomizzazione del sinfonismo hollywoodiano – e in genere del sinfonismo da studio – che ha ormai, come si può intendere, una certa profondità storica¹¹⁶. La sempre più raffinata resa sonora del medium cinematografico (almeno a partire dal perfezionamento di standard e riconoscimenti qualitativi: prima con i vari sistemi Dolby seguiti da formati concorrenti come SDDS e DTS¹¹⁷, poi con il THX della Lucasfilm, in parallelo allo sviluppo di tecnologie di spazializzazione e simulazione dello spazio aurale) ha profonde ricadute non solo sul *Sound Department*, ma anche sul messaggio musicale e sulla concezione del progetto drammaturgico da parte del compositore. Ciò non significa soltanto che il compositore può progettare con grande precisione una spazializzazione delle sezioni o di singoli timbri ed effetti utilizzando come uno strumento creativo¹¹⁸ il campo aurale ma, più sottilmente, che esso stesso – immagine aurale dell'orchestra – diviene luogo di autonoma esistenza del musicale. Un *acousmètre* insomma che si emancipa progressivamente dal medium (e con ciò dalla sua convenzionale sociabilità) che in origine questo genere di sinfonismo mirava a simulare, ovvero l'illusione convenzionalmente costruita, e auralmente perseguita dagli ingegneri del *mix*, di un'orchestra collocata sotto lo schermo, in un immaginario golfo mistico¹¹⁹. Federico Savina, sensibile al rapporto drammaturgico complesso cui dà vita il mixage, nel necessario riequilibrio tra tutti gli elementi della colonna sonora, parla a questo proposito di *panoramic sound* (o di *suono aperto*) per identificare il campo aurale che, sia nella prassi americana, sia in quella europea, viene progettato per l'orchestra: un suono che venga recepito dallo spettatore senza tuttavia informarlo sulla sua fonte – «un suono non puntato», «una pasta di suono che non ha presenza», ottenuta collocando i microfoni non solo frontalmente, ma anche attorno all'orchestra. Si evitano infatti prese microfoniche troppo circoscritte, meno che mai strumento per strumento: il risultato sarebbe in quest'ultimo caso un suono orchestrale troppo definito, in cui ogni oggetto sonoro pretende la nostra attenzione, ci informa sulla sua provenienza, rompendo l'incanto aurale del commento musicale: «non il singolo strumento, ma l'impasto che ogni strumento crea assieme agli altri [...] purché non si perda l'unità dell'orchestra» e perché la musica, pur avvolgendo lo spettatore, non impedisca di udire, per esempio, il respiro di un attore in scena (quest'ultimo, un suono puntato che esige tutt'altra presenza acustica)¹²⁰⁻¹²¹.

Già nel sogno di Bayreuth l'opera aveva corteggiato l'idea dell'invisibilità della musica, sperimentandone la potenza; il cinema realizza questo desiderio. Le relazioni feconde tra l'orchestra, la sua mediazione tecnologica e il campo sonoro autonomo cui dà luogo, che sono sempre relazioni *di senso*, non tardano a essere esplorate dai compositori¹²². Poledouris progetta uno spazio sonico antifonale per *Starship Troopers* (*Starship Troopers – Fanteria dello spazio*, 1997, di Paul Verhoeven)¹²³, Elfman e il suo orchestratore Steve Bartek progettano minuziosamente la “presenza” sonora di una espansa sezione di ottoni in *Planet of the Apes* (*Planet of the Apes – Il pianeta delle scimmie*, 2001, di Tim Burton)¹²⁴: il campo sonoro è un luogo di intuizioni drammaturgiche, il *sound design* stesso è parte dell'elaborazione del *concept* musicale del film. In *Aliens* (*Aliens – Scontro finale*, 1986, di James Cameron, musiche di James Horner), un equipaggio di soccorso fa ingresso entro un settore di una colonia planetaria con cui è stato perso ogni contatto nei giorni precedenti. Gli echi dello spazio esplorato sono prodotti sia dagli SFX sia da brevi accenti degli archi (tastiera battuta *col legno*), effetti che ricorrono lungo il film, spazializzati lontano e con un *delay* ripetuto di circa mezzo secondo, come una *falsa eco*; tale semplice dispositivo drammatico, che Horner eredita dal più celebre *score* di Jerry

Goldsmith per *Alien* (1979, di Ridley Scott), interpreta tensivamente lo spazio, descrive il fuoricampo dello sguardo, realizzando dei veri e propri *crescendo di prossimità*. Una tensione percettiva è in atto, ogni qualvolta la musica, confondendosi con il suono e anzi perseguendo questa ambiguità, esplora, alla stregua di un sonar, lo spazio della diegesi¹²⁵: una delle più profonde funzioni biologiche del campo aurale diviene qui espediente tensivo, formula reiterata in centinaia di film (soprattutto d'azione e fantascienza): in una sequenza d'azione molti frammenti della partitura sono progettati in funzione del missaggio, del processamento e della radicale spazializzazione che riceveranno.

Ancora, il suono orchestrale potrà sommergere lo spettatore, oppure “appiattirsi” sullo schermo, a seconda delle esigenze drammaturgiche: il campo aurale si specializza e si raffina per operare sulla mimesi, conducendo lo spettatore dentro e fuori dal racconto. Gli ingegneri del mix intervengono sulla spazializzazione di alcuni *cue* contribuendo a rafforzarne l'efficacia retorica. Nel corso del *main title*, operando alla stregua di una ouverture, la musica potrà ad esempio portare lo spettatore nel racconto ancora prima che le immagini abbiano cominciato a mostrare qualcosa (in termini greimasiani, la musica si incaricherà in questo caso di produrre un vero e proprio *debrayage*)¹²⁶. In momenti di particolare intensità retorica – ad esempio nel corso di un *overview statement* – la musica, attraversando la quarta parete, oggettiva l'immagine ristabilendo un *hic et nunc* della narrazione (un *embrayage*), riconducendo a un'istanza di enunciazione e distanziando come in una deissi il racconto per immagini. Una retorica che determinerà naturalmente un profondo coinvolgimento dello spettatore, invitato come testimone a fruire della storia, ora percepita, per mezzo della musica, attraverso la cornice di un *embrayage*.

Differenti generi sperimentano molteplici distanze musica/immagine: come ben sanno gli ingegneri del mix e gli stessi compositori, lo spazio aurale dell'azione è incomparabile con quello, poniamo, del *romance*; ma la collocazione nel campo aurale, una maggiore o minore prossimità agli eventi, consente di porre una questione più profonda: ogni genere progetta la presenza dell'orchestra sciogliendone il paradosso secondo i propri fantasmi atanziali (e.g. un golfo mistico nel *romance vs.* una breccia che sempre è aperta tra diegesi ed extradiegesi, ad esempio, in una sequenza d'orrore).

La ricerca del *nuovo suono*, lo sperimentare nuove forme di presenza della musica – nuovi spazi e dunque nuove interazioni – è anche una delle regole del gioco e della spietata competizione commerciale in seno agli studi di missaggio. Sostiene lo *scoring mixer* Alan Meyerson: «o metti la tua firma sul suono e fai qualcosa di speciale, o non stai sul mercato»¹²⁷ e il missaggio musicale è in effetti uno dei luoghi creativi più “sperimentali” e mobili dell'intera e conservativa compagine musicale cinematografica. Il sinfonismo hollywoodiano è, com'è noto, pesantemente mediato, drogato, dall'intervento dell'*engineering*: i bilanciamenti tra sezioni sono completamente e creativamente sovvertiti, la stessa scrittura, dal primo *sketch* (abbozzo) all'orchestrazione, tiene conto, come ulteriore livello di complessità e di riconoscibilità stilistica, delle possibilità offerte dall'ingegneria del suono e dalle tecniche di registrazione.

Lo *scoring engineer* ha in genere uno o due assistenti, ed è frequentemente un collaboratore abituale del compositore (e.g. Sands per Silvestri ed Elfman, Meyerson per Zimmer). Non è possibile un'interazione fruttuosa tra *mixer*, compositore e orchestratori, se ognuna delle figure coinvolte non sa interpretare attitudini e preferenze dell'altra, sviluppando nel corso di una duratura collaborazione convenzioni e codici comunicativi efficaci. Anche per questa ragione compositori esperti e affermati tendono a rifiutare i

“pacchetti” che offrono, assieme allo studio di registrazione, tecnici e fonici di missaggio a prezzi vantaggiosi, preferendo negoziare contrattualmente il coinvolgimento di un professionista fidato.

Il *mixer* è coinvolto precocemente nel progetto: nella serie di riunioni preventive tra compositore e collaboratori è da annoverare sicuramente un incontro preliminare con il fonico di missaggio. Nel momento in cui, in seguito allo *spotting* il profilo del progetto musicale comincia a delinearsi, il *mixer* contribuisce a progettare la sessione di registrazione, prevedendo i problemi che potrebbero sorgere o suggerendo quali strumenti o sezione dovranno essere registrate in *overdub* rispetto all'orchestra. Le decisioni prese da compositore e mixer sono determinanti al fine di realizzare correttamente il *breakdown* e l'ordine di registrazione dei brani. Un problema comune, ad esempio, determinato dal gusto attuale per le sezioni parossisticamente rinforzate di ottoni, è che il tipo di sonorità che per esse i compositori pretendono non è compatibile, in sede di registrazione sincrona, con le sfumature delicate che contemporaneamente ricercano per i legni. Spesso per questo motivo ottoni e legni non sono registrati contestualmente¹²⁸ o vengono opportunamente mascherati in *isolation booth* (si veda l'eloquente panoramica dell'orchestra nell'immagine in Figura 6b). Negli incontri preliminari con il compositore il *mixer* propone soluzioni tecniche per una registrazione efficace. Può ad esempio suggerire di registrare in isolamento acustico (in un'apposita *isolation booth*) o in *overdub* gli strumenti sonicamente incompatibili con lo spazio orchestrale: è il caso di molti strumenti “etnici”, che per una eccessiva delicatezza timbrica o al contrario, per una eccessiva potenza che rischia di causare rientri e saturazioni nei microfoni delle altre sezioni, scompaginando il tessuto timbrico del complesso orchestrale. Dalle decisioni scaturite il *breakdown* orchestrale viene modificato ed è dunque fondamentale che il *mixer* partecipi attivamente alle riunioni preliminari da cui cominceranno a delinearsi le specifiche del progetto musicale. Anche tecniche e modalità della sincronizzazione verranno discussi con il *mixer*: egli comincerà a progettare con anticipo l'assetto dello studio di registrazione, dai particolari tecnici (numero di *headsets* per i musicisti, numero di *isolation booth* per percussioni o strumenti speciali, tipi di *overdub* ecc.), a particolari che influiscono ancora più profondamente sul *sound* complessivo. Alcuni tipi di studi vengono ad esempio scelti per il tipo di riverbero che offrono in relazione alle singole sezioni (sebbene su questo elemento si intervenga sempre più in fase di missaggio). Lo *scoring mixer*, spesso un musicista poi specializzato nel missaggio orchestrale, userà la partitura come strumento di lavoro, non appena disponibile, e a seconda delle caratteristiche dello *score* progetterà la posizione più consona delle sezioni in sala. Se, ad esempio, due sezioni devono produrre figurazioni simili e ripetute non è opportuno siano tenute a distanza; se agli ottoni si affidano fanfare coplandiane si studia un'adeguata riflessione delle pareti – una presa microfonica riflessa – per ottenere un'amalgama più compatta (un suono più “epico”, direbbe uno *scoring mixer*). Ancora, il mix offerto in cuffia a direttore, strumentisti e cabina di regia viene realizzato in base allo specifico *cue* e preparato in anticipo sulla base dell'orchestrazione definitiva: da quanto ogni sezione riceve in cuffia dipende la stessa auto-percezione degli strumentisti, e dunque la resa dell'intera orchestra. I tipi di microfoni, la presa microfonica, sono strumenti creativi con cui *scoring mixer* e compositore sperimentano diverse gamme di timbro, colore, progettando lo *scope* (*l'aria*, il campo sonoro) della musica, uno spazio aurale che verrà poi ulteriormente raffinato al mix, ma il cui esito dipende in stretta misura dall'incisione. Durante una *recording session* il *mixer*, assieme a *music editor* e orchestratore (se presente) è in grado di fornire il parere immediato

più affidabile sul *cue* appena realizzato; interviene dunque frequentemente nel processo per esprimere valutazioni, convalidare un *take*, o proporre al direttore d'orchestra – partitura alla mano – soluzioni che possano far risaltare determinati momenti del *cue*: il mixer può ad esempio suggerire che trombe e tromboni vengano tenuti verso l'alto nel corso di un inciso particolarmente enfatico¹²⁹; o consigliare di correggere dinamiche apparentemente ottime in sala, ma di resa inadeguata in rapporto alla presa microfonica adottata. Come quella di un direttore d'orchestra, la partitura del *mixer* è finemente studiata, densa di segni: marcando ad esempio in rosso le idee tematiche primarie e in blu quelle secondarie il *mixer* predispone il missaggio affinché l'incisione sia rapida ed efficace.

Un buon *mixer*, sottolinea il fonico di missaggio musiche Dan Wallin, è abituato a valutare la resa microfonica di una *recording session* sulla base dell'effetto cinematografico, più che sulla resa di sala: un *sound* buono per le *gran vistas* – il sinfonismo hollywoodiano dei grandi spazi – non è necessariamente il suono ottimale di una registrazione orchestrale concertistica: sarà un suono caratterizzato da una forte presenza della camera (dello spazio di sala), con molta “aria”¹³⁰, un suono che costruisce la sua vastità a partire dalla presa microfonica e dal bilanciamento di suono diretto e suono riflesso. A cascata, la prassi della registrazione orchestrale, informerà di sé altre competenze del dipartimento musicale. L'orchestratore Pete Anthony dichiara ad esempio di orchestrare con un orecchio esplicitamente rivolto alla *recording session*, in modo da lasciare il necessario “*air space*” per le voci strumentali in primo piano. Sin nei dettagli dell'orchestrazione, dunque, le competenze della fonica di missaggio abitano compositore e orchestratore a concepire il colore orchestrale in termini di *spazio* e di *aria*: le possibilità e i problemi di una mediazione tecnologica diventano frammenti di un'estetica, possibilità prospettiche attraverso cui concepire l'orchestrazione stessa. Prosegue Anthony: «Quando il suono diretto oblitera completamente il suono riflesso dalle pareti, la sala suona più piccola»¹³¹. Bisogna dunque evitare eccessivi raddoppi allo scopo di ottenere un suono sufficientemente “vasto”, in termini di campo sonoro, e per avere tale ampiezza il suono non deve essere troppo potente. Si orchestrerà dunque tenendo conto dell'incisione in studio – della catena di *rimediazione* tecnologica più che del diretto effetto in sala – talvolta sovvertendo proporzioni e principi di un'orchestrazione canonica. Si è detto, generi differenti o differenti situazioni drammatiche all'interno di un medesimo film necessitano di prese microfoniche *ad hoc*. Secondo lo *scoring mixer* Meyerson, per le sequenze d'azione i compositori sono alla ricerca di un suono più secco, immediato¹³², che dia l'illusione di una certa prossimità alla fonte sonora: un'assenza di “aria” caratterizza l'azione, in opposizione allo spazio sonico delle *gran vistas*.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma qui basta rilevare la grande pertinenza estetica di scelte e competenze solo superficialmente relegabili a un ambito tecnico: esse hanno un immediato impatto sul piano drammaturgico, sensoriale, cui la nostra esperienza di spettatori ci ha del tutto naturalizzato, ma la cui decostruzione è di notevole interesse critico. Un *cue* romantico, affidato prevalentemente agli archi, ha bisogno di ricostruire un campo stereofonico più classico e contemplare, ad esempio, la scelta di microfoni a nastro che diano una risposta in frequenza *old fashion*; filtri che processano il suono non solo tecnicamente, ma “culturalmente”, restituendo una memoria aurale che, introducendo una distanza (qui implicita in una *grana-del-suono*), decide fisionomia e identità della fonte orchestrale secondo specifici codici sonico-culturali: in altre parole, la sola scelta di presa microfonica è già drammaturgia. Talvolta ci si serve dell'*opacità* (il

nostro *cue* romantico), talvolta si insiste sulla *trasparenza* (la nostra sequenza d'azione); quel che conta è che la catena di rimediazioni tecnologiche è già concepita in partitura, dal compositore prima e dall'orchestratore poi: l'esperienza della fonica di missaggio si trasferisce, a ritroso, al processo compositivo e in ciò contribuisce a quella “autonomizzazione del sinfonismo hollywoodiano” di cui abbiamo già fatto menzione.

Al termine della registrazione lo *scoring mixer* e i suoi assistenti (ogni *mixer* ha al seguito uno o due assistenti) preparano il cosiddetto *postmix*, predispongono cioè la musica per il dubbing (nella prospettiva del *dubbing* il *postmix* sarà invece definito *pre-missaggio*). In condizioni normali al *postmix* sono affidati dai quattro ai sei giorni in media. Ma, si è detto, raramente in questa fase del processo ci si trova in una tale disponibilità di tempo. Per questa ragione gli *scoring mixer* e i suoi assistenti potranno optare per un *postmix* effettuato in coda alle sessioni di incisione: considerando che il mix è preparato nei giorni precedenti la *recording session*, sulla base della partitura o delle indicazioni dirette del compositore, e che ogni *cue* ha una media di quattro-cinque *take*¹³³, inclusa una prima prova di lettura a prima vista, un *mixer* esperto ha tempo di raffinare il mix durante i primi *take*, riducendo notevolmente il tempo destinato al *postmix* in caso di emergenza. Nella piena disponibilità di tempo, una serie di operazioni di routine vengono effettuate sulla musica prima che questa giunga al *dubbing*; può essere necessario ad esempio, in caso di conflitto fra *underscore* e dialogo, intervenire sulle frequenze filtrandole in modo da ridurre le armoniche che possono collidere con il registro della voce parlata¹³⁴. Alcuni specifici “*mixing nightmares*” (incubi del mix sotto dialogo), ritornano con frequenza nelle testimonianze. Un buon esempio è «un dialogo sussurrato in riva al mare»¹³⁵ per cui sia contestualmente previsto un commento musicale: un missaggio che risulterà sicuramente problematico in sede di *dubbing*.

Il formato audio in cui la musica arriva al *dubbing* è spesso oggi multicanale¹³⁶; in questa fase un design preliminare sul surround è già stato abbozzato (soprattutto se il *concept* della colonna sonora ne fa un uso creativo), ma le scelte finali sono di competenza dei fonici di missaggio del *dubbing*. La musica esce dal *pre-mix* per giungere al *dubbing* con un totale medio di tracce che va da un minimo di 16 a un massimo di circa 24. Come si è già accennato, *scoring mixer* e compositore possono decidere di *splittare* (separare) le varie componenti della musica, ovvero di separare tutti gli elementi su cui è plausibile che i fonici vogliano esercitare un controllo. In particolare ciò vale tanto per i momenti drammaturgicamente ambigui (i già citati casi di un effetto musicale che si confonde con un effetto sonoro o i casi in cui alcuni frammenti della musica sono utilizzati al fine di esplorare lo spazio della diegesi – *musica-esplora-spazi*), quanto per gli elementi della musica che, una volta missati agli effetti sonori, andranno nuovamente bilanciati, dal momento che questa operazione può alterare gli equilibri sonori del mix musicale originario. Poniamo il caso di un fraseggio dei violoncelli che vada malauguratamente a sovrapporsi a un sonoro d'ambiente in esterni. Se le sezioni non fossero state precedentemente *splittate* in sede di incisione e di *post-mix*, aumentare il volume complessivo della musica per superare in potenza l'effetto sonoro potrebbe determinare uno sbilanciamento di altre sezioni orchestrali: i violoncelli del nostro esempio sarebbero udibili, ma i violini sul registro acuto, non mascherati dall'ambiente, risulterebbero troppo forti. Operare sulla traccia *splittata* dei violoncelli permette di bilanciare l'insieme. Questa accortezza, avvertono le fonti, può tuttavia rivelarsi un'arma a doppio taglio per il compositore, poiché consente molta (tropa) libertà di ristrutturazione al *dubbing*, sia da parte degli ingegneri del mix, sia da parte

del regista. Viene dunque talvolta contraddetta la procedura descritta e, per ragioni di integrità – soprattutto se i rapporti tra compositore e *filmmaker* sono tesi, o ancora se l'*editor* musicale che assiste il missaggio non è un fiduciario del regista –, il compositore può decidere di “bloccare” un missaggio evitando eccessivi *split*.

Professionisti del *premix* e del *dubbing* di grande esperienza non si affidano totalmente ai raffinati impianti audio degli studi e tengono piuttosto in considerazione i cinema reali, i reali “strumenti” cui il lavoro è destinato: si tende cioè a produrre un missaggio che stia nei limiti e nella *medietas* tecnologica delle attuali sale cinematografiche.

Copisti, music librarian e agenzie di preparazione delle parti

Il settore della copia e della preparazione delle parti musicali per la *recording session* era un tempo incardinato nella struttura del dipartimento musicale: la musica, dal primo abbozzo del compositore sino alla realizzazione delle parti per la *recording session*, non lasciava mai lo studio di produzione e i copisti erano sotto contratto presso il dipartimento musicale. Questo è stato uno dei primi a essere esternalizzato in seguito alla disgregazione dello studio system e al conseguente scioglimento dei *music departments*. Una serie di agenzie specializzate offrono oggi questo servizio alle produzioni hollywoodiane: ad esempio, la Judi Green o la Jo Ann Kane, a Culver City¹³⁷ coprono autonomamente la maggior parte dei progetti musicali prodotti ogni anno a Los Angeles. Nella seconda metà degli anni Novanta l'intero processo di redazione manoscritta delle parti ha subito una riconversione informatica: nella prassi odierna la partitura del singolo *cue*, ottenuto l'avallo del compositore, passa dall'orchestratore ai copisti, spesso già compilata in formato elettronico¹³⁸. Anche la pratica di orchestrazione ha subito una riconversione digitale, con conseguente enorme risparmio di tempo: da fase a fase la partitura viene trasferita e lavorata interamente in formato elettronico. Se questa è la tendenza, è ancora piuttosto comune la situazione in cui il processo di generazione del *conductor score* (la partitura direttoriale) e delle parti ha alla fonte il manoscritto dell'orchestratore. Prendiamo in considerazione questo caso.

Il lavoro dei copisti in questa circostanza è delicato ed è più di una semplice trascrizione delle parti: il poco tempo a disposizione degli orchestratori induce il ricorso a un grande numero di abbreviazioni. Per le parti da ricavare da un'altra già scritta per esteso, si usano le abbreviazioni «come sopra» o – con una distorsione sintattica tutta americana – «col» seguito da una freccia indicante lo strumento da cui trascrivere la linea melodica. I «come sopras»¹³⁹, nell'italiano pluralizzato in cui talvolta capita di imbattersi, fanno risparmiare molto tempo agli orchestratori, ma se usati in modo eccessivo o se rimandano, come spesso accade nella prassi hollywoodiana, ad analoghi frammenti di un *cue* differente (e.g. «come 1m3, *measure* 102-115») possono essere forieri di errori e fraintendimenti¹⁴⁰. Un'altra forma di abbreviazione che può portare ad ambiguità di lettura è l'indicazione di un raddoppio mediante la dicitura «col» seguita dal nome dello strumento, abusata dagli orchestratori. Per parti in unisono (o all'ottava), ad esempio, si trova «col» e il nome dello strumento che raddoppia, e poi l'indicazione dell'altezza reale in cui esso deve suonare. Occorre tenere in considerazione la rapidità con cui orchestratore e copisti, sulla base dello *sketch* ancora più sintetico del compositore, eseguono il proprio lavoro serialmente su ogni singolo *cue*, a poche ore dalla sessione di registrazione, lavorando in alcuni casi sui *cues* dei giorni di sessioni successivi, mentre la *recording session* è già in corso.

L'agenzia di preparazione musicale ha alle sue dipendenze una serie di copisti, giovani orchestratori o compositori freschi di studi che possono trovare in questo ambito un primo impiego. Spesso un vero e proprio apprendistato, il mestiere di copista è stato, soprattutto in passato, un eccellente laboratorio per le nuove leve della composizione cinematografica.

Un grande numero di copisti è all'opera sui *cues* di un singolo film, mentre la stessa agenzia lavorerà in parallelo su più produzioni. Vengono stabiliti dei turni, che, in ragione delle esigenze della produzione musicale del film, potranno essere continui: dalle 8 a.m. sino a mezzanotte, naturalmente su più turni, è l'orario di lavoro consueto, ma non è insolito che in casi di emergenza si decidano turni notturni¹⁴¹. I *cues* orchestrati vengono consegnati al *music preparation office* – questa la sua denominazione ufficiale – solo pochi giorni prima dell'inizio della *recording session* (da due a tre giorni prima in media). Le parti dovranno essere pronte al primo giorno di incisione, nell'ordine stabilito dal *breakdown*. In caso di ritardi sul processo, mentre l'orchestra registra i primi brani, il *music preparation office* continua a predisporre quelli delle sezioni successive, il che permette di iniziare la registrazione senza aspettare che siano completate le parti di tutto lo *score*. Alcuni esperti “capi-copisti” si occupano della correzione di errori – i cosiddetti *proofreader* – tenendosi in stretto contatto con l'orchestratore in caso di ambiguità sulla partitura¹⁴². È vitale che i *cues* arrivino alla *recording session* privi di errori: nella rapidità e nell'iperefficienza che caratterizza questa fase del processo, un errore generato da una distrazione dell'orchestratore o dei copisti e non precedentemente identificato costringerebbe a sospendere il lavoro per una revisione in corso di sessione. Verosimilmente, se l'errore è rilevante – se ad esempio una serie di travisamenti delle abbreviazioni ha determinato una catena di errori non eliminabili al volo – il compositore è costretto ad accantonare temporaneamente il *cue* da correggere perché lo stesso venga ripreso in coda di sessione, con la conseguenza di rallentare notevolmente la procedura (identificare un errore occulto nelle parti è come noto un compito arduo, soprattutto sotto pressione e nella tensione che caratterizza l'incisione).

Se la partitura, trasferita in formato elettronico, ha ottenuto il nulla osta dei *proofreaders*, le parti verranno stampate previa estrazione automatica dal software di notazione. Uno specifico addetto, il *music librarian*, consultando la *master card*, ovvero il documento preparato dal *music editor* sull'ordine di registrazione dei *cues*, si occuperà di far arrivare fisicamente le parti allo studio di registrazione e di disporle per tempo sui leggii. Il *librarian* rimarrà a disposizione durante le sessioni per eventuali problemi: egli è il tramite tra *recording stage* e *music preparation office* e risponde per quest'ultimo di tutti i problemi che eventualmente dovessero sorgere in relazione alle parti. A lui, che ha acquisito familiarità con tutti i *cues* della sessione, possono in primo luogo rivolgersi prima dell'incisione i musicisti (in secondo all'orchestratore, se presente, e al direttore d'orchestra). Il *librarian*, con l'ausilio dei suoi assistenti, sfrutta le pause programmate per disporre sui leggii le parti dei nuovi *cues* da registrare: se si considera che mediamente in due giorni di sessione possono venire registrati fino a quaranta *cues* ci si può fare un'idea del lavoro e della feroce organizzazione che lo sorregge. Alcuni compiti accessori possono essere demandati al *music preparation office*; nel caso di un organico sinfonico tradizionale l'agenzia prepara ad esempio una lista delle percussioni necessarie per ogni sessione, che attraverso il *contractor* giunge al *lead percussionist* perché possa procurare gli strumenti richiesti e assegnare le parti agli strumentisti della sua sezione. Una sessione di registrazione comincia di routine il mercoledì o il giovedì¹⁴³: nel precedente fine settimana orchestratore e compositore hanno avuto

ancora tempo di lavorare alla partitura e dal lunedì i copisti hanno cominciato a preparare i primi *cues* (si evitano in questo modo costi aggiuntivi dovuti a uno straordinario dei copisti il sabato e la domenica). Alcune speciali regole di redazione, sviluppate storicamente per convenzione in ambito hollywoodiano, rendono il lavoro di preparazione musicale per una *recording session* orchestrale alquanto specifico. Il flusso tra orchestratore e copisti è regolato da alcune norme: nel caso in cui ad esempio il copista non trovi una forcina di crescendo sul rigo di ogni strumento, egli non la riporterà sulla sua parte anche se in partitura è chiaramente presente un segno onnicomprensivo. Altre prescrizioni sono invece specifiche del settore e vogliamo qui elencarle brevemente:

1. i numeri di battuta sono scritti chiaramente sotto *ogni* misura;
2. ogni parte reale riporta poche misure per riga (quattro o cinque in media), lo spazio tra le righe, la dimensione delle note, lo spazio tra le note sono accresciuti per facilitare la lettura a prima vista e non affaticarla dopo numerose ore consecutive di lavoro (gli strumentisti delle orchestre da studio sono certamente tra i migliori lettori a prima vista a livello mondiale, ma considerato il carico di lavoro quotidiano tali elementari convenzioni sono di grande ausilio)¹⁴⁴;
3. in relazione al precedente punto (e in eventuale sua deroga) ogni parte verrà progettata per facilitare i giri di pagina, nel senso che essi dovranno essere comodi, effettuabili in un tempo sufficiente a non produrre rumore durante la registrazione, per una voltata silenziosa e non condotta con affanno¹⁴⁵;
4. cambi di tempo sono sempre “risolti”, nel senso che è chiaramente indicata l'equivalenza e la suddivisione del metro nel caso di metri complessi; si segna di preferenza l'indicazione metronomica per ogni cambio di tempo in luogo o in aggiunta alla generica indicazione *accelerando* o *ritardando*;
5. sul *conductor score*, ovvero sulla partitura direttoriale, sono riportate le informazioni salienti riguardo alla sequenza filmica: sono segnalati i punti di *hit* e di sincronizzazione forte; talvolta gli *hit* sono riportati anche sulle parti se questo può servire per la sincronizzazione.
6. in deroga alle convenzioni di notazione classiche, la doppia barra divisoria tra una misura e l'altra è convenzionalmente utilizzata per segnare i cambi di tempo, stile o intenzione in relazione ai passaggi principali all'interno del brano;
7. in deroga alle convenzioni di notazione classiche, se una modulazione conduce a una nuova sezione, che prescriverebbe un cambio di tonalità, si evita di cambiare chiave nell'ambito di uno stesso *cue*, proseguendo nella chiave precedente e apponendo gli accidenti per ogni nota: in un contesto di lettura a prima vista gli strumentisti hanno più facilità a continuare a leggere note e accidenti, piuttosto che ad assimilare il passaggio di chiave. Se il *cue* successivo o una sezione di maggior respiro restano nella tonalità cui ha condotto la modulazione, si scriverà naturalmente nella nuova chiave. Ciò vale in particolare per i *cues* d'azione, la cui architettura armonica spesso prevede continue modulazioni passeggere.

Orchestratori e direttori d'orchestra

La questione degli orchestratori a Hollywood – abbiamo già introdotto questo tema ai Capp. 1 e 2, a proposito del “paradigma Rubenstein” – è quella che sembra avere più attratto la curiosità, a volte la reazione scandalizzata, di critici, musicologi, o degli stessi *music buff* che spesso di questa critica hanno assunto tic e perversioni. Se quello del rapporto tra compositori e orchestratori è il terreno su cui si esercita una sorta di paradossale *voyeurismo* musicologico, gli unici che davvero non sembrano scandalizzarsi sono gli stessi orchestratori. Atteggiamento comprensibile, si potrebbe obiettare, poiché un forte vincolo con il sistema impedisce che essi si esprimano liberamente. Ma non è così: non sembrano ritrattare i molti orchestratori che sono diventati col tempo compositori (e che continuano a usufruire della collaborazione di nuovi orchestratori); non sembrano recriminare nemmeno gli orchestratori che hanno provato a diventare compositori, per poi tornare alla vecchia e più rassicurante mansione. Semmai questi ultimi insistono sulla profonda differenza che caratterizza due mestieri assai distinti, mostrando assoluto rispetto per la competenza del compositore.

Nella stragrande maggioranza dei casi, secondo le fonti, è solo una questione di tempo, nel senso che l'abitudine di affidare a due figure diverse composizione e orchestrazione è un'esigenza prettamente industriale, prima che artistica: con gli attuali tempi di produzione musicale è un'impresa poter gestire da soli l'intero processo. Se composizione e orchestrazione procedono in parallelo diminuiscono di molti giorni i tempi necessari a produrre la partitura dal momento dello *spotting* alla prima sessione di incisione. Indubbiamente una siffatta, fordista, divisione del lavoro introduce un ulteriore livello di complessità autoriale. Ma non è che l'ultimo livello in un processo compositivo che, abbiamo già ampiamente sostenuto, è già condiviso ancora prima di giungere all'orchestrazione, in certi casi ancor prima che il compositore sia ufficialmente coinvolto.

Come ricordano Karlin e Wright la prassi, che nasce nello Studio System degli anni Trenta, non ha solo ragioni di efficienza, ma serve anche a garantire una riconoscibilità stilistica per ogni Studio. Principi di orchestrazione coerenti rendono riconoscibile il *sound* della casa di produzione e, in certa misura, è ancora così: l'orchestratore, o meglio gli orchestratori, sono di regola stabili collaboratori del compositore e contribuiscono a renderne riconoscibile lo stile. Non mancano eccezioni: Herrmann è noto per aver sempre rifiutato tale pratica (e forse sono proprio le sue testimonianze ad aver alimentato lo sdegno degli osservatori); non è un caso, poiché egli è l'artefice di una delle più grandi fratture estetiche della storia della musica cinematografica, in larga misura determinata dalle scelte “sperimentali” nella strumentazione e nell'orchestrazione. Come una sorta di nume tutelare è spesso evocato nelle testimonianze dei compositori, per molti dei quali rappresenta un esempio di integrità artistica, il mito del *compositore totale*; da emulare, finché è possibile, poiché prima o poi i tempi imposti dall'industria costringono ad accettare le regole del gioco. E può essere una (felice) resa, come racconta Christopher Young:

Ah, the orchestration thing. It's a complicated situation. When I started off, my heroes, my role models, were Bernard Herrmann and Jerry Goldsmith. Bernard Herrmann, as we know from his interviews, thought that any composer who did not orchestrate his work himself was a hack. So this thing was hanging over my head – to orchestrate your-

self is to be a true man, to prove your creative manliness. It's the red badge of courage among the composers, along with how much music you wrote in how short a period of time. [...] For a long time, I did all my orchestrations myself. Until *The Fly II*, the first score where I did not orchestrate everything. And why did I do that? First of all, I'd just gotten married. My wife is wonderful – she's extremely tolerant, as I assume all composers' wives must be. One day, after I hadn't been home for two days, she came over here to the studio and found me like this [Young slumps over] on the desk. She was really worried, she thought that I was just going to fizzle up and burn myself out. [...] That week, for the first time, I brought in someone else – Jeff Atmajian, a young guy who went through the USC film-music¹⁴⁶.

Alcuni, tuttavia, continuano a opporre una strenua resistenza. Morricone esige di avere abbastanza tempo per svolgere autonomamente le proprie orchestrazioni. John Corigliano dichiara che l'orchestratore per *Altered States* (1980, di Ken Russell) non ha mai mosso un dito, ma è stato comunque accreditato solo perché i produttori hanno così potuto onorare un contratto inutilmente stipulato¹⁴⁷. Paul Chihara, intervistato da Schelle sull'argomento, dichiara:

I even did all my own orchestrations for *China Beach*, unless I was really in a time crunch, which occasionally happened. I orchestrated every note of *Prince of the City* myself. For composers orchestration should be a fun part of the creative process. And for those of us who come through the university, how often do we get a first-class orchestra-sixty to eighty pieces? I'm not going to pass up that great opportunity. No way!¹⁴⁸

Alcuni compositori sono soliti compilare brogliacci molto dettagliati: è il caso di Young, Goldsmith, Williams, Silvestri, tra gli altri. I loro *sketch* sono mediamente stilati su 12-14 righe, con indicazioni per ogni strumento, il che significa che il lavoro è già stato quasi del tutto autonomamente completato. Il risparmio di tempo, anche nel caso in cui a un orchestratore-copista restino pochi compiti creativi è comunque apprezzabile sul piano produttivo. Karlin e Wright ci informano così sulle abitudini di alcuni compositori:

For full orchestra sounds the late Georges Delerue favored a 3-line sketch (for his own use, because he did his own orchestration). Bill Conti, Randy Edelman, and Patrick Williams have written 4- to 6-line sketches; Marvin Hamlisch 5 lines; Craig Safan usually 6; Alex North and John Addison used 8. Several of these sketches contain an extra line for nonpitched percussion. Laurence Rosenthal likes 9 lines plus percussion; Ira Newborn 9 to 10; Henry Mancini used 10; Alan Silvestri has gone up to 14¹⁴⁹.

Potremmo aggiungere analoghe testimonianze, ma occorre rilevare che spesso nella comunicazione pubblica il compositore intende lanciare un messaggio: egli è perfettamente in grado di orchestrare (e non c'è ragione di dubitarlo). Sappiamo tuttavia che qui le convenzioni sono mobili: il dettaglio di un brogliaccio dipende innanzitutto dal tipo di *cue*, dalla ricorrenza di pattern e di cliché che transitano da progetto a progetto e che il compositore può talvolta reimpiegare. Se l'orchestratore è uno stabile collaboratore del compositore sa riconoscere a colpo d'occhio il tipo di scelte strumentali necessarie anche senza molti dettagli: uno *sketch* su tre righe è perfettamente funzionale sia alla composizione

drammatica, sia al lavoro dell'orchestratore. L'orchestratore Sonny Kompanek avverte anzi che è di gran lunga preferibile ricevere uno *sketch* sintetico: in questo caso l'orchestratore non è costretto a interpretare le raffinate e dettagliate volontà stilistiche del compositore e ha più libertà di manovra¹⁵⁰. Elmer Bernstein suggeriva al suo orchestratore David Spear gli affidamenti strumentali con termini quali *warm, icy, big, intimate, heavy, morose*, posti in testa a ogni *cues*. Anni di proficua collaborazione avevano creato un gamma condivisa di tecniche d'orchestrazione drammatica¹⁵¹, per cui una sola parola era in grado di suggerire il tipo di suono che il compositore aveva in mente. Kompanek afferma che non sono rare locuzioni del tipo «For cue 3m7 take the main title and do it in a West coast jazz style» oppure «1934, Vienna, very moody»¹⁵². Pete Anthony ricorre a una metafora in cui ci siamo imbattuti più volte: il compositore è l'architetto, decide linee di forza, dimensioni, pesi e misure dell'intervento drammatico, l'orchestratore è un decoratore (o un architetto di interni se si preferisce) che interviene decidendo colori, riempimenti, *texture*; amplifica ed enfatizza la portata delle scelte compositive, ma lavora su principi drammatici in larga misura dati¹⁵³. Richard Davis usa una metafora per certi versi riconducibile alla precedente:

[...] the bottom line is that the composer *has a vision of the finished music*, and even if he sketches only the bare minimum, *he is the driving force behind a score*. Composers count on orchestrator's ability to make the music sound good. So if the composer's musical concept is a sound one for the project, then the orchestrator is really just amplifying this concept. If the concept is poor, then no amount of help by the orchestrator can make it succeed¹⁵⁴.

La specificità che Davis evoca ricorrendo alla metafora di una *driving force* può efficacemente aiutare a comprendere la differenza profonda tra lavoro dell'orchestratore e quello del compositore. Anche altre fonti insistono sull'idea del compositore come colui che possiede una visione di insieme, una visione *di superficie*, nel senso di *colta nella sua interezza*, dell'interazione tra musica e racconto, dunque una consapevolezza della funzione strutturale dell'intervento della musica. Le fonti insisteranno dunque sulla figura del compositore come artefice di una coerenza organica della drammaturgia di un *concept* – cioè di una modalità di interazione con il racconto, di un'intuizione *di struttura e di forma* ma, soprattutto, di una connessione tra *formal/struttura* e generazione del *sensu*, che è il cuore dell'intuizione drammaturgica; o ancora del compositore come colui che possiede una consapevolezza idiomatologica profonda, una specializzazione, avevamo detto a proposito degli esordi, nell'uso comunicativo del musicale. L'orchestratore Brad Dechter, riflettendo sulle specificità dei compositori, identifica nell'abilità relazionale – nella capacità di trattare con una committenza, interpretare una storia, progettare un'interazione con la stessa, mediare continuamente con la drammaturgia imposta dal racconto filmico – le peculiari doti del compositore: è un *talento drammatico* che molto spesso l'orchestratore non possiede¹⁵⁵. In relazione al rapporto compositore/orchestratore, Leo Shulken sostiene: l'orchestratore è un interprete, deve far sua la "filosofia" del compositore, sulle cui preferenze estetiche non deve far prevalere le proprie. Queste saranno in parte desunte dalle indicazioni sul bozzetto, dalla musica, dai chiarimenti verbali del compositore, in parte dalla generale conoscenza del suo stile¹⁵⁶. Ma l'asservimento allo stile del compositore non è totale: Scott Smalley afferma ad esempio di poter riconoscere perfettamente lo stile dell'orchestratore dalle prime battute di un *cue*, come se una tinta, una firma autoriale si sovrapponesse a

quella del compositore. Le due posizioni – Shulken e Smalley – non sono contraddittorie, anzi si integrano a vicenda. Alan Silvestri sembra ad esempio scegliere gli orchestratori a seconda dello stile dello *score*, sulla base della loro diversa capacità di *amplificare* tratti differenti del suo modo di comporre. La scelta dell'orchestratore è dunque *idioma-dipendente*: la mano di Williams Ross in *Contact* o di McKenzie/Campbell in *The Mummy Returns* è certamente riconoscibile, altrettanto certamente quella scrittura è autenticamente silvestriana¹⁵⁷. Questa ci sembra la chiave interpretativa più feconda con cui interrogare le stratificazioni autoriali determinate dal rapporto orchestratore/compositore. Talvolta la scelta di un diverso orchestratore può essere un efficace antidoto al rischio di *typesetting*¹⁵⁸.

Collaboratori di lunga data, come nel caso del sodalizio Bernstein/Spear, costruiscono codici comunicativi e automatismi spesso più raffinati delle informazioni contenute negli stessi *sketch*. In ragione della digitalizzazione dell'intero processo la composizione o l'orchestrazione su supporto elettronico vengono condotte con un costante riferimento alla relativa sequenza filmica: lo *sketch*, più la sequenza filmica, più il mestiere fanno sì che all'orchestratore sia intuitivamente trasmesso un pattern drammaturgico-strumentale, come se l'immagine suggerisse di per sé una serie limitata di possibili alternative. Secondo Kompanek, anche in presenza di un abbozzo molto sintetico la scena trasmette «quasi per osmosi» prescrizioni di timbro e colore. Nel flusso tra orchestratore e compositore, nella complementarità tra informazioni inferite dagli *sketch* e le costanti suggerite della sequenza filmica identifichiamo perciò un punto di osservazione formidabile del sistema musicale e delle sue costanti linguistiche.

I confini del lavoro dell'orchestratore, soprattutto in un momento in cui i cambiamenti tecnologici portano a una parziale ridefinizione del ruolo, sono però estremamente mobili. In un divertente, sicuramente iperbolico passaggio, Sonny Kompanek testimonia così a proposito del suo lavoro di orchestratore:

[...] as an orchestrator, I have been asked to create film cues from the following:

1. Humming, grunting, whistling, and/or the stamping of feet.
2. A single-word description of a scene – “chaos” – for 30 seconds.
3. Four bars of melody and a request to “fill out” the music for a four-minute, full-orchestra cue.
4. A four-voice hymn texture to be made into a thrashing, swirling, and bombastic Star Wars-type action cue.
5. “Do something like Bartok’s ‘Music for Strings Percussion & Celeste’ for three minutes”.
6. “Make a new cue from the previous one, but maybe more like ...”
7. A MIDI file to be “filled out” (added to) as a sequence, e-mailed back to the composer for additions without it ever being put on paper – “electronic orchestration”.
8. A piano demo, which I first transcribe, then arrange.
9. A two to three-line sketch with dramatic words of instruction¹⁵⁹.

Ma non c'è, nell'ironia di Kompanek, nessun intento denigratorio:

If composers come in many varieties, then orchestrators complement this diversity by being flexible, familiar with a wide variety of musical styles, and capable of assisting the composer in many ways¹⁶⁰.

William Ross insiste sulla flessibilità e, ancora una volta, sulla relazionalità del mestiere, con parole simili a quelle già analizzate in prospettiva etnografica¹⁶¹ a proposito di ciò che i compositori dicono di se stessi:

An orchestrator is a problem solver. Your best skill as an orchestrator is your ability to solve a problem, whether it's musical, psychological, economic – whatever it is. That's the mission: to solve the problems¹⁶².

Mark McKenzie annovera tra le sue mansioni alcuni dei compiti che Kompanek elenca nel passo su riportato (*hummer* esclusi):

It's different with each composer I work with. The work can range from composing a cue for a composer in a time crunch, to arranging a cue from a simple melody and chord symbols, to taking the given notes and translating them instrumentally into a pleasing orchestration, to just taking the completely laid out indications on the sketch and putting them onto score paper, i.e. a glorified copyist or anything in-between¹⁶³.

I compiti variano dunque dalla mera redazione in bella copia all'orchestrazione pura, fino alla vera e propria composizione di determinati *cue*; in quest'ultimo caso l'orchestratore diviene di fatto un co-compositore (sebbene non accreditato come tale).

Riassumiamo di seguito la gamma di possibili operazioni e autonome scelte di cui un orchestratore può essere incaricato, sulla base di tre fonti manualistiche¹⁶⁴:

- a. Può avere un ampio margine di scelta per le idee tematiche secondarie, i contro-canti, le linee contrappuntistiche non svolte per intero dal compositore (e.g. una contro-melodia dei secondi violini);
- b. È lo specialista d'orchestra; collabora con gli altri specialisti – dal *leader percussionist* al *synth specialist* dal *sound designer* allo specialista “etnico” e al *music editor* – a dar vita allo *sketch* del compositore;
- c. Potrà effettuare, in determinate condizioni, alcune importanti modifiche allo *sketch* ricevuto. Strumenti utilizzati in regioni estreme, con passaggi li tecnicamente molto difficili possono essere sostituiti da altri. Là dove la disposizione delle parti non risulti ottimale sotto il profilo timbrico, può sceglierne, a materiale armonico e tematico immutato, una più funzionale. La pratica della composizione assistita tramite MIDI e *sequencer* può condurre anche compositori esperti a sviste superficiali e persino a notevoli errori: il MIDI consente di allargare l'ambito di ogni strumento a “estensioni impossibili” che l'orchestratore corregge (mascherando se necessario la correzione e il cambio di strumento con interventi strumentali “di copertura”);
- d. Tocca a lui risolvere in concreto eventuali problemi riguardanti i raddoppi (*doublings*) dei polispecialisti: se il flauto esegue anche i *doublings* di ottavino non è naturalmente possibile impiegare i due strumenti insieme. Con il *breakdown* e se necessario il *contractor*, risolve i conflitti di attribuzione e cura che ogni esecutore abbia il tempo di cambiare lo strumento, senza provocare rumori involontari durante l'incisione¹⁶⁵;
- e. Ha notevole libertà di interpretazione drammatica quanto a scelta di colori, tecnica strumentale (se non espressamente specificata), natura del climax che viene richiesto dal compositore: gli ordini di grandezza da lui suggeriti in termini di forza orchestrale (nu-

mero di raddoppi, dinamiche e intensità) possono essere autonomamente ristrutturati sulla base della sequenza filmica anche tenendo conto degli aspetti acustici e di missaggio, del tipo di studio di registrazione, delle indicazioni di compositore e *scoring mixer*, quando questi deve processare parte del *cue* o singoli effetti strumentali;

f. terrà altresì conto delle componenti dello *score* estranee all'orchestra, delle altre tecnologie, degli effetti, delle sezioni contemporanee, dell'elettronica e di una serie di eventi musicali non notati in partitura. Si è accennato alla spiccata tendenza all'oralizzazione della prassi, centrale anche dal punto di vista filologico: in partitura ci sono solo gli elementi relativi all'orchestra e raramente vi si trova traccia dell'elettronica o dell'interazione con sezioni strumentali particolari. Tra orchestra e, poniamo, sintetizzatori che partecipano alla sessione di incisione va stabilito un bilanciamento: l'orchestratore sa concepire in termini di pieni e di vuoti il lavoro prodotto, sa *tenere* o *levare* spazio all'orchestra se la scena e lo *sketch* del compositore suggeriscono che altre componenti devono avere il sopravvento, sottoutilizzando se necessario questa risorsa ed evitando di dispiegare per intero il proprio armamentario tecnico. Uno degli errori più comuni per i non esperti è proprio l'*overwriting*, l'eccesso enfatico – eccesso interpretativo per il compositore, eccesso di presenza musicale, eccesso di complessità, raffinatezza e tessitura per l'orchestratore: «leggerezza, rapidità, esattezza», immediatezza comunicativa, si imparano faticosamente sul campo, l'educazione all'economia è essenziale all'esercizio del mestiere. Degli altri elementi dello *sketch*, di cui non è tenuto a occuparsi, l'orchestratore dovrà valutare di volta in volta il peso in rapporto all'orchestra: quale componente della musica si farà carico dello *scoring* drammatico in questo preciso istante? Occorre lasciare spazio alla testura elettronica o prendere, per così dire, parola rispetto a essa? Elettronica e orchestra sono fuse in una cosa sola o sono due entità drammatiche distinte?

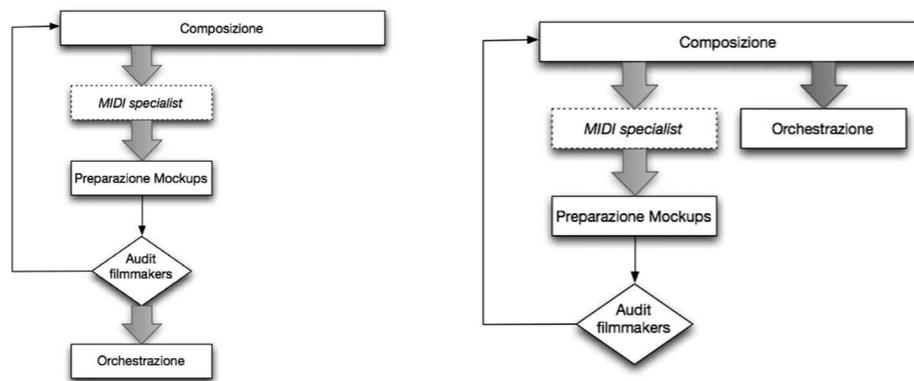


Figura 10 A sinistra: particolare del flusso (da orchestrazione MIDI a orchestrazione); a destra: particolare del flusso (orchestrazione e preparazione *mockups* come processi separati)

La rivoluzione tecnologica e i software di ausilio alla composizione hanno naturalmente anche qui avuto profonde ripercussioni. Da quando è diffusa la prassi dei *mockup* – vale a dire i demo digitali dei singoli *cues* o di frammenti importanti dello *score* che il compositore prepara per l'approvazione di regia e produzione – può accadere che l'orchestratore sia coinvolto precocemente nella realizzazione dei *mockups*. Alcuni compositori ne curano personalmente la realizzazione (abbiamo già citato il caso di Hans Zimmer), in particolare perché gestire questa fase del processo consente loro una maggiore flessibilità e autonomia nel rapporto con i *filmmaker*. Altri preferiscono affidarla a uno specialista, un "orchestratore MIDI". Altri ancora realizzano la composizione direttamente al *sequencer* e usano il *mockup* come vero e proprio *sketch*, da passare poi all'orchestratore. In linea di massima possiamo distinguere due situazioni schematiche.

Nel primo schema (Figura 10), per ogni *cue* o per i *cues* principali è preparato un *mockup*; il *mockup* può essere affidato a uno specialista di orchestrazione MIDI, ma nella maggior parte dei casi lo realizza il compositore stesso con l'ausilio dei suoi collaboratori (è il caso di James Newton Howard). La composizione può allora non essere di fatto distinta dalla realizzazione dei *mockups* e anzi le tempistiche ristrette hanno spinto la maggior parte dei compositori contemporanei a migrare sul terreno della composizione assistita, cominciando il progetto direttamente su *sequencer*. Se in seguito a un *audit* positivo dei *filmmaker*, l'orchestratore è stato coinvolto nella raffinazione, o nella piena realizzazione del *mockup*, questo fungerà da base del successivo processo di traduzione dell'orchestrazione MIDI nella partitura definitiva per l'organico reale della *recording session*. Alcuni adottano una via intermedia, un'orchestrazione integrata fra elettronica (in questo caso a un *sampling* che per ragioni di costo o d'estetica simula reali sezioni d'orchestra) e orchestra reale¹⁶⁶. Il processo di creazione dei *mockups* tende dunque a coincidere con la prassi di composizione assistita e successive raffinazioni del singolo *cue*, orchestrazione compresa, si generano come flusso indistinto a partire dai medesimi software e supporti. L'esempio di un flusso interamente *software*-assistito, che non conosce mai un momento di scrittura canonica sulla carta, non è infrequente nella prassi contemporanea (in particolare per produzioni a basso budget). Ma approcci più tradizionali sono egualmente plausibili: nel secondo schema (Figura 10) orchestrazione e preparazione dei *mockups* seguono flussi operativamente (e tecnologicamente) distinti: la prima è eseguita su *sketch* cartaceo e la seconda viene affidata a uno specialista di orchestrazione MIDI, mentre l'orchestrazione per la *recording session* è effettuata direttamente dall'abbozzo del compositore. Sono poi possibili approcci misti, determinati da tempistiche particolarmente ristrette (come nel caso di serie, serial e film TV). Il *sequencer* è qui usato alla stregua di un registratore MIDI, che "prende nota" di una performance in tempo reale del compositore (Mark Snow ha ad esempio utilizzato questo metodo ultra-rapido per la serie "X-Files", 1993-2002) e le parti MIDI, usualmente ripulite e *quantizzate*¹⁶⁷ da un *MIDI specialist* (talvolta da un copista specializzato in tal senso), arrivano sui due righe in chiave di basso e violino all'orchestratore. Il risultato della quantizzazione verrà dunque impiegato come si trattasse di uno *sketch* tradizionale. L'integrazione del software e la tecnologizzazione del processo mutano naturalmente ruolo e modalità di coinvolgimento dell'orchestratore, ma ancora più rilevanti – Kompanek in particolare si sofferma su questi aspetti – sono le incompatibilità tra principi di orchestrazione classica e di tecniche di orchestrazione virtuale per la preparazione dei *mockups*. Così come sono, ad esempio, le linee e le assegnazioni strumentali adottate nella simulazione virtuale sono inservibili per far suonare un'orchestra reale. Nelle fasi di

passaggio e raffinazione del brano in vista della sessione di incisione, le parti MIDI devono essere sottoposte a una laboriosa operazione di ripulitura. Alla composizione software-assistita si fa sempre più spesso ricorso per la sua straordinaria immediatezza: è possibile apprezzare in tempo reale i risultati del lavoro compositivo *in progress*, elaborare in tempo reale il *cue*, con una rapidità prima sconosciuta. Ma qui sorgono i problemi, perché un buono *sketch* realizzato tramite software tende a operare *per addizione*: un *mockup* convincente è prodotto da centinaia di linee separate, necessarie per simulare al meglio l'effetto reale e con una organizzazione logico-musicale del lavoro complessivo assolutamente incompatibile con limiti e principi dell'orchestrazione "reale" per cui non può quindi fungere da base. Per conseguire un risultato realistico le parti degli ottoni possono ad esempio essere rinforzate con una quantità eccessiva di strumenti rispetto a quelli effettivamente necessari o disponibili in orchestra. Per avere un suono di violini più realistico James Newton Howard – compositore noto, soprattutto in anni in cui le tecnologie di sintesi erano meno evolute, per la particolare cura con cui realizzava le simulazioni virtuali – usava sovrapporre per la stessa linea melodica un *sample* di una sezione di violini a uno di violini con sordina. Particolarmente delicati da gestire sono i momenti di attacco e *decay*¹⁶⁸; per simulare attacchi realistici degli strumenti Howard evita di quantizzare la traccia MIDI (ad esempio, per simulare un attacco morbido degli archi questo è anticipato alla misura precedente). Se si ha a che fare con un *mockup* occorre programmare e indicare minuziosamente sfumature che l'interpretazione degli strumentisti e del direttore realizzano naturalmente, poiché implicite nella scrittura. Le dinamiche degli strumenti simulati sono parimenti del tutto artefatte al fine di perfezionare il risultato complessivo: Howard opera ad esempio sottili interventi per de-enfatizzare il volume immediatamente dopo l'attacco, onde riprodurre il comportamento reale di una sezione di ottoni. In anni recenti si è assistito a un notevole miglioramento delle tecnologie di *sampling* complesso: la vendita dei *samples* costituisce una notevole fonte di indotto per le stesse orchestre che si cimentano nella realizzazione di raccolte specializzate¹⁶⁹; nel caso di progetti a basso budget e nei film TV, esse sostituiscono sempre più spesso le orchestre reali. Ciò nonostante, le raffinatezze necessarie per programmare un'orchestra virtuale¹⁷⁰ sanciscono se possibile in misura ancora più marcata il definitivo distacco dell'orchestrazione MIDI dallo *sketch* tradizionale, con il risultato che un buon *mockup* deve essere completamente ritradotto per servire da base a un'orchestrazione reale.

Se non è previsto l'intervento di uno specialista tra la produzione del *mockup* con le metodiche sopra indicate e l'orchestrazione, lo stesso orchestratore è tenuto a effettuare la riscrittura/razionalizzazione del *MIDI sketch*, servendosi al contempo sia dello *sketch* sia del suo risultato sonoro, con un notevole dispendio di tempo ed energie. Per ciò stesso i due processi possono – e per l'orchestratore è indubbiamente auspicabile che sia così – dare origine a due diversi flussi (Figura 10), uno appartenente al dominio della comunicazione musicale tra *filmmaker* e compositore, l'altro, più tecnico, che costituisce il flusso autentico tra compositore e orchestratore. Pete Anthony spiega come segue la questione:

Look how a composer uses a string sample. A violin sample, for example, is commonly 20 violins playing one note. Now the composer plays three notes and he's got 20 violins, 20 violins, 20 violins. Now he's got 60 violins, okay? Then he adds two notes in the cellos, and each of those samples is 10 cellos. Now he's got 20 cellos. We've got 60 violins and

20 cellos making the sound (before he fills out the other string groups). Now, this sound is huge, you know. And it has nothing to do with an orchestra¹⁷¹.

Il problema consiste qui esattamente nella difficoltà, per restare all'esempio degli archi, di simulare accuratamente i *divisi*, ovvero la distribuzione di parti tra i leggii di una sezione. Per farlo è necessario ricorrere a *samples* di ensemble più ridotti, di archi da camera, o dei singoli strumenti¹⁷² ma ciò significa, ancora una volta, moltiplicare le linee MIDI – moltiplicazione esponenziale poiché a sua volta ognuna delle linee aperte sarà ulteriormente raffinata e lavorata. Più raffinato è il *mockup*, più si rende necessaria una separazione dei flussi o, in alternativa, una programmazione temporale che consenta di gestire agevolmente entrambe le ramificazioni. In relazione ai cambiamenti tecnologici della prassi odierna, l'orchestratore può essere coinvolto a gestire fasi o problemi di interpretazione che sono posti e dalla realizzazione dei *mockups* e dal lavoro sommerso che ne consente la pratica. Nei casi più comuni¹⁷³ rispetto al MIDI *sketch* l'orchestratore deve:

a. ricondurre ogni strumento al registro più efficace, correggere sulla base di una effettiva conoscenza della fisica reale degli strumenti le scelte operate dal compositore nel *MIDI sketch*; la sintesi additiva del MIDI non tiene conto della reale fisica sonora dell'orchestra, è possibile produrre bilanciamenti e affidamenti strumentali che in una reale esecuzione risulterebbero completamente inaudibili;

b. tenere conto dei reali bilanciamenti tra sezioni d'orchestra, rispetto a quelli proposti nel *MIDI sketch*: essi potranno differire notevolmente sia perché, anche a fini comunicativi, lo *sketch* è stato rinforzato e rappresenta una bozza "utopica" in relazione all'organico effettivamente disponibile¹⁷⁴, sia perché la stessa composizione su *sequencer* porta, come deformazione usuale, a correggere l'effetto complessivo e l'equilibrio tra sezioni tramite effetti o tramite bilanciamenti incompatibili con la reale fisica d'orchestra. L'orchestratore può tenere conto, come si è già detto, dell'ausilio eventualmente fornito da un *overdubbing* o da un controllo operato dallo *scoring mixer* sulle differenti sezioni, suggerendo a compositore e *mixer* la migliore strategia di registrazione per il controllo efficace delle sezioni (una scarsa disponibilità di ottoni potrà essere ad esempio in parte compensata da un *overdubbing* ben progettato);

c. ristrutturare i pattern compositivi (e soprattutto l'assegnazione strumentale di tali pattern): pattern ritmici complessi, ad esempio, vengono eseguiti in tempo perfetto dal MIDI; lo stesso frammento, ripensato per l'esecuzione reale potrebbe procurare notevoli difficoltà, con il risultato di rallentare la *recording session* per il numero eccessivo di prove necessarie per arrivare a un'esecuzione sufficientemente precisa; le sperimentazioni ritmiche, in particolare le assegnazioni strumentali dei pattern ritmici distribuite dal compositore con la libertà consentita dal *MIDI sketch*, possono essere ristrutturate dall'orchestratore e, per così dire, "ricondotte alla realtà" della prassi esecutiva, che ha di converso nella performance e nell'interpretazione i suoi punti di forza: uno *swing*, nonostante i tentativi di emularne digitalmente la performance, è poco credibile in un *mockup* e molto facile da realizzare per un'orchestra (e in particolare per gli strumentisti da studio losangelini).

d. l'orchestratore può ripensare anche radicalmente l'orchestrazione e l'assegnazione delle linee sulla base dell'organico effettivamente disponibile; tenere conto dei limiti noti dell'orchestrazione MIDI e interpretare in questo senso il *mockup* del compositore,

riassegnando le parti con la logica dell'orchestrazione reale. In genere il *MIDI sketch*, potendo controllare il bilanciamento per ogni strumento o sezione, riesce a ottenere più facilmente sonorità che nell'orchestra reale vanno totalmente riorchestrate e riequilibrare. Una singola tromba può apparire sufficiente nel *mockup*, mentre nell'orchestrazione reale lo stesso pattern dovrà essere affidato ed equilibrato in seno all'intera sezione di ottoni; in generale il MIDI non riproduce i cambiamenti di qualità timbrica che si verificano al mutare del registro dello strumento (problema cui un buon orchestratore è particolarmente sensibile). Le migliorie attuali nella tecnologia di *sampling* rendono meno stringente il problema, ma nel suo complesso l'orchestrazione MIDI rimane più sorda a questi aspetti della prassi reale: oboe e clarinetto in determinate estensioni faticano a trovare un accordo armonico, così come tuba e trombone riescono con difficoltà a produrre un unisono e sono spesso usati in ottava o in quinta, problemi di *accordo da cercare* e di intonazione che non toccano nemmeno di lontano la pratica digitale;

e. il MIDI mantiene un'intonazione perfetta in qualsiasi estensione dello strumento, l'orchestratore dovrà riportare lo strumento non solo in un'estensione in cui l'udibilità e bilanciamento con gli altri strumenti saranno ottimali, ma anche tenere conto dei problemi di intonazione determinati da un uso estremo degli strumenti (esempi classici sono gli unisoni nell'estrema regione superiore degli archi, o parti che procedono per terze nelle regioni alte dei legni ecc.). Quanto ai limiti del registro che il MIDI talvolta permette di oltrepassare il problema, l'abbiamo già accennato, è oggi superato da tecnologie di *sampling* più raffinate, che tuttavia usano l'estensione dello strumento in tutta la sua ampiezza (ad esempio nei contrabbassi fino al registro inferiore della quinta corda aggiunta) e un'emissione ottimale, ad esempio nei registri estremi dei fiati, che può risultare ardua per la media degli strumentisti o faticosa da mantenere nell'arco di una sessione; i suoni campionati "non si stancano", vale a dire che una simulazione virtuale non tiene conto del rapporto tra registro o tecnica strumentale e sforzo fisico e dell'affaticamento che può comportare: l'orchestratore deve ripensare questi passaggi. Uno dei problemi comuni – anche alla composizione tradizionale – concerne l'accurata gestione delle note tenute per i fiati di modo che sia compatibile, strumento per strumento, con un'emissione massima media. L'orchestratore può correggere eventuali valori impossibili da tenere o ad esempio affidare la stessa linea ad (almeno) due tromboni per rendere possibile una respirazione corale sulla nota tenuta; tessiture e parti intensamente polifoniche affidate alle singole sezioni degli archi possono risultare perfettamente gradevoli sul *MIDI sketch* – e di fatto nella musica cinematografica americana c'è una predilezione per campi armonici estremamente ricchi affidati alla singola sezione, con molte parti divise; ma l'acustica orchestrale lavora esattamente all'opposto dell'effetto additivo del *MIDI sketch*, che moltiplica le parti lasciando invariata la potenza complessiva del *sample* di sezione: ogni ulteriore divisione riduce naturalmente la potenza sonora della sezione. Su un organico sinfonico di 16-18 violini primi, ad esempio, una singola divisione delle linee armoniche è già influente sul piano timbrico, ogni ulteriore divisione è ancora più rilevante: negli organici ridotti della registrazione da studio (la media è di 8-12 primi) anche una sola divisione mette seriamente in scacco l'estetica del *sound hollywoodiano* avvicinando il timbro a sonorità cameristiche. In presenza di ulteriori indicazioni di divisione non solo la sonorità può mutare, ma nel caso di un campo armonico molto vasto la stessa udibilità della sezione è messa in pericolo (salta cioè il bilanciamento con le altre sezioni) ponendo in evidenza in sede di incisione i suoni additivi (ad esempio il

rumore prodotto dallo sfregamento dell'arco sulla corda) e indebolendo la tessitura dei *divisi* con il risultato di un effetto opposto a quello progettato nei *mockups*; l'orchestratore interviene a correggere eventuali problemi di questo genere se necessario con una semplificazione armonica e di condotta delle parti;

f. il MIDI non è invece sensibile all'alchimia sonora che si stabilisce fra determinati strumenti né al reciproco potenziamento: nell'orchestrazione elettronica due trombe in unisono tendono a cancellarsi reciprocamente per via dell'identica fase del *sample*, mentre nell'esecuzione reale lo stesso unisono avrà un impatto incomparabilmente più forte.

g. ridefinire punti di inizio e fine delle voci di strumenti o sezioni: come si è detto la bozza MIDI può anticipare o ritardare l'entrata di alcuni strumenti per simularne più efficacemente l'espressività; entrate e uscite, anche se quantizzate e ripulite dovranno essere accuratamente riprogettate dall'orchestratore sulla base della maggiore flessibilità interpretativa di un'orchestra reale;

h. scrivere tutti gli effetti e le tecniche contemporanee che non possono essere replicati nello *sketch* MIDI. Ad esempio, tecniche aleatorie, *motion sonority*¹⁷⁵, indicazioni particolari quali quarti di tono, tecniche strumentali contemporanee (e.g. "col legno" o ancora, nella dizione americana, "wrong side of the bridge", "Bartok slap", "highest note" su una determinata corda per gli archi; flauto suonato come tromba come effetto per i legni ecc.)¹⁷⁶.

Si è già accennato alle convenzioni seguite dai copisti, caratteristiche di questo satellite della cultura sinfonica contemporanea, primariamente finalizzate a una lettura più agevole da parte dei musicisti durante la *recording session*. Tutte queste regole – uso della doppia barra divisorica di misura, cambio di tonalità, scioglimento mediante risoluzione delle interpretazioni metriche del tempo ecc. – sono in genere osservate anche dagli orchestratori. A completamento del quadro gioverà aggiungere pochi dettagli. L'orchestratore ha in genere una buona conoscenza delle prassi musicali non classiche, delle quali conosce le convenzioni di notazione in uso (ad esempio, per i frequenti interventi *ad libitum* di sezioni jazz, rock o di sezioni ritmiche). Accade con frequenza che parti orchestrali che devono essere interpretate dall'improvvisazione di un solista, poniamo ad esempio sax o tromba, siano integrate dalle sigle accordali secondo la convenzione jazzistica. Ancora, nel caso sia coinvolta una sezione ritmica contemporanea, l'orchestratore sa discernere sulla base delle indicazioni del compositore su *sketch* cartaceo, quali sono gli elementi da notare per rendere eseguibile il pattern ritmico e quali dovranno invece essere lasciati alla libera interpretazione del percussionista: un eccessivo dettaglio di scrittura è infatti d'ostacolo all'improvvisazione. Sovente, dunque, la partitura non sarà rappresentativa per molte delle sezioni particolari coinvolte in una sessione di incisione. Anche a riguardo delle convenzioni orchestrali, la prassi tende a lasciare il più possibile libera la performance: per ciò che concerne gli archi ad esempio, raramente vengono indicate le arcate – eccetto nei casi in cui siano di fondamentale rilevanza timbrico-espressiva; si evidenzia piuttosto con chiarezza il fraseggio mediante legature, delegando la scelta al primo violino o alle prime parti di ogni sezione. Ma la questione dipende in stretta misura dal rapporto che si istituisce tra direttore/compositore e strumentisti d'orchestra: in caso di sabotaggio (come si è già detto non così infrequente), rileva Scott Smalley¹⁷⁷, la strategia dell'orchestra è sommergere di domande compositore e direttore,

rallentando notevolmente i lavori. Notare tutto sin nel più piccolo dettaglio esecutivo può essere la controffensiva del compositore per le successive sessioni; *war stories* a parte, in una relazione fiduciaria tra prime parti e direzione d'orchestra si evita questo ipercorrettismo. Per la stessa ragione non si indicano i respiri per i fiati: nei fraseggi espressivi affidati ai solisti usualmente si trova, anche per una regola di fair play che si deve ai professionisti, «*breath at your discretion*».

La tradizione hollywoodiana dopo la metà degli anni Ottanta si è allontanata da alcune convenzioni della musica sinfonica concertistica; il MIDI e i software di notazione hanno diffuso la trascrizione all'altezza reale delle parti degli strumenti traspositori, in quello che la prassi americana denomina *concert pitch* o *C score* per il direttore. La questione è ancora oggi dibattuta: giovani orchestratori e compositori, abituati al nuovo sistema hanno perso nel tempo dimestichezza con gli strumenti traspositori. Questo crea problemi nel caso frequente in cui debbano essere effettuate correzioni in corso di incisione: se la partitura direttoriale e le copie utilizzate da compositore, orchestratore e altri membri del *composer's team* in cabina di regia sono in *concert pitch*, ogni questione riguardante uno strumento traspositore richiede maggior tempo per essere risolta. Con le parti trasposte ogni necessario intervento di riscrittura o di dettatura dal podio è più rapido e privo di ambiguità. Le parti non trasposte risultano inoltre di più difficile lettura per i tagli addizionali necessari. Anche in fase di preparazione delle parti, rileva Kompanek¹⁷⁸, il copista ha un carico di lavoro maggiore per i continui cambi di chiave, il che provoca continui errori nella direzione delle code delle note in fase di traduzione digitale. Il punto di vista di Shirley Walker, compositrice e direttrice d'orchestra, è invece diverso:

We tend to use C scores out here. When you're just starting, and you want to save money, you can do a transposed score, because the orchestrators don't get paid for that, but the copyists do. So that's a way to save money in the beginning. But when you're past that phase, it's about getting the job done in the time that's available. The C score is the most flexible, because the film changes are such that we're just scrambling to keep up. *There's stuff coming onto the scoring stage at the last minute, and sometimes you just have to dictate from the podium*¹⁷⁹.

Il direttore/compositore detta dunque dal podio la parte in altezza reale, lasciando che lo strumentista – più rapidamente dello stesso direttore – si occupi della trasposizione. Ma è una questione di preferenze e di abitudini: anche in una situazione di urgenza per dettare dal podio potrebbe rivelarsi più opportuna, per evitare errori, una “dettatura trasposta”. È probabile comunque che nei prossimi anni il *C score* si stabilizzi definitivamente come standard della prassi hollywoodiana: nella nuova immediatezza della composizione assistita si tende a scrivere in *concert pitch* demandando al solo copista, con l'ausilio del software di notazione, di generare le parti trasposte.

L'accorpamento di alcune brevi note sulla direzione d'orchestra nel paragrafo dedicato agli orchestratori è dovuto al fatto che frequentemente essi ne ricevono l'incarico. In ragione dell'alta specializzazione che si richiede a un direttore d'orchestra per un'incisione in studio, è raro che questi sia membro esterno al team del compositore. Musicisti specializzati nella sola direzione d'orchestra cinematografica sono abbastanza rari. Tra

questi, possiamo citare ad esempio Gavin Greenaway, compositore che si è progressivamente proposto quasi esclusivamente come direttore, oggi uno dei più stabili collaboratori di Hans Zimmer (compositore che, come molti altri, preferisce non assumere il ruolo di direttore nel corso di una *recording session*). Shirley Walker è stata per anni – tra i molti ruoli ricoperti – direttrice d'orchestra; John Debney, compositore e orchestratore, prima di dedicarsi quasi esclusivamente alla composizione si è particolarmente distinto come direttore (è stato tra l'altro direttore di numerose re-incisioni di partiture cinematografiche per la Varèse Sarabande)¹⁸⁰. La direzione è in genere affidata a un profondo conoscitore del mestiere, di regola lo stesso compositore (John Williams, Jerry Goldsmith, Alan Silvestri sono – o sono stati – anche eccellenti direttori) o, in subordine, all'orchestratore. Abbiamo già detto, a proposito della formazione¹⁸¹, che la competenza richiesta al direttore di una *recording session* non è di tipo concertistico. I musicisti da studio, guidati per anni da compositori per l'occorrenza improvvisatisi direttori con tanto di sfoggio delle chironomie più improbabili, – sono tolleranti verso le loro competenze elementari e disponibili a supplirne con l'intuizione le carenze, se il gesto è sufficientemente chiaro. Un livello di preparazione del tutto insufficiente per un concerto è accettabile in studio poiché le imperfezioni sono largamente compensate dalla competenza che il compositore è in grado di mettere in campo sia in relazione al proprio *score*, sia soprattutto al problema della sincronizzazione musica-immagine, che costituisce lo specifico professionale della direzione da studio. La scelta dipende spesso da esigenze di “convenienza politica”: *podium vs. booth* (podio vs. cabina di regia) è il dilemma da cui passano prima o poi tutti i compositori. Rimanere in cabina di regia significa riuscire a esercitare un controllo più diretto, ascoltare un risultato musicale filtrato dall'intervento dello *scoring mixer*, e dunque prendere decisioni sulla base di un risultato sonico molto vicino al risultato finale; seguire da vicino lo *scoring mixer* e decidere in corso d'incisione bilanciamenti e interventi migliorativi, verificare con più precisione e con più oggettività rispetto al direttore in sala la resa di ogni incisione e dunque gestirne in prima persona il processo di validazione. Ancora, e soprattutto, significa interloquire costantemente con produzione e regia, senza continui e dispendiosi passaggi di ruolo e di luogo nello studio – inevitabili quando il compositore è nel contempo direttore – con i conseguenti disturbi di concentrazione dell'intero reparto. Rimanere in cabina di regia consente di effettuare al volo i cambi e le variazioni richiesti dai *filmmaker*, mediare ove possibile tra le loro esigenze e quelle di una *recording session* che deve procedere spedita. Significa osservare da vicino le reazioni di regia e produzione: nel valutare la resa del *cue* appena registrato ad esempio, spesso va spiegato ai *filmmaker* l'effetto che il *cue* avrà dopo il missaggio finale, gli *overdub* ancora da registrare, il bilanciamento con le parti elettroniche in pre-missaggio e i successivi processamenti. I *filmmaker* sono spesso tratti in inganno dalla performance orchestrale dal vivo, intanto perché priva di alcune sezioni, e poi perché il missaggio ne modificherà profondamente peso e bilanciamenti: difficilmente essi si rendono conto dell'effetto finale del *cue* su una determinata sequenza. Molti compositori hanno scelto questa strada: di Hans Zimmer si è detto; anche James Newton Howard è solito affidare la direzione al proprio orchestratore, Pete Anthony. John Powell preferisce restare nella *booth* (spesso per lui dirigono Greenaway o lo stesso Anthony). Basil Poledouris, valido direttore e compositore, ha personalmente diretto alcuni dei suoi lavori, ma solo quando gli erano concessi tempi più lunghi rispetto alle consuetudini americane. Per la colonna sonora di *Conan the Barbarian* (*Conan il barbaro*, 1982,

di John Milius), ad esempio, incisa a Roma in sessioni distanziate da alcuni giorni, ebbe modo di concentrarsi sulla direzione e di valutare nelle pause gli esiti conseguiti. Preferiva altrimenti tenere distinti i due ruoli:

Writing and conducting for me are two completely different processes; as a conductor by definition you need to be gregarious, you need to be instructive, you need to be a director, to get the dramatic concepts of the music across. Being a writer you know what those things are and you don't have to communicate with anybody, and I much prefer not to. The only people I talk to really are my music editor and my orchestrator and that's it – I really do shut myself off from the rest of the world as much as I can. And I think when one stops the writing process to conduct, even if you conduct the first twenty, thirty minutes of the score, then you go back to write, it makes it more difficult. I start to second-guess myself: like, "Gee, is this going to be as good as that thing I just recorded? I really liked that so maybe I should use some of that here instead of this new bit". It feels like it's coming from the outside instead of the inside¹⁸².

Alcuni compositori trovano invece produttiva la contaminazione che si viene a determinare tra sessione di registrazione e composizione. L'orchestra è specchio raffinato della personalità del direttore. Per alcuni compositori in particolare, penso a Williams, Goldsmith, Silvestri, nelle cui performance si rivelano qualità ed energia, la direzione è un'occasione per raffinare e portare in vita uno stile già in gran parte implicito nel materiale musicale. Su questa linea Bellis, come Kompanek, sostengono che il podio offre nella sua portata simbolica un grande vantaggio "politico" sui *filmmaker*:

The political benefit to being on the podium is one of perception. You are leading a large and talented group, similar to the way the director leads while on the set. This gives you something in common. Something impressive. In addition, these world-class musicians are looking to you and asking questions of you. This represents a position of respect and power. [...] The composer/conductor on the podium is immediately available to the musicians for questions. They will ask much more freely than if their question must go through a surrogate and be relayed into the booth for an answer. In addition, the composer can ask discreet questions of the musicians: "Is the trill awkward in that register?". Not that any of us make silly mistakes, but if one ever did, it would be much easier to quickly fix it from the podium rather than trying to create a "talkback code" that camouflages any admission of error on our part¹⁸³.

Se, valutato l'insieme di pro e contro, il compositore decide di rimanere in cabina di regia, la migliore scelta alternativa per la direzione ricade sull'orchestratore. Egli è, come è emerso nelle pagine precedenti, lo specialista d'orchestra per eccellenza all'interno del dipartimento musicale, è esperto conoscitore delle tecniche di sincronizzazione, ha avuto nella propria esperienza formativa, e spesso in misura maggiore del compositore, un training direttoriale completo. Ma le ragioni per affidare all'orchestratore la direzione della sessione possono essere più sottili. I cambiamenti in corso d'opera eventualmente richiesti dai *filmmaker* o dallo stesso compositore non implicheranno, se non in rari casi, una riscrittura radicale del *cue*. Se lo stesso è rigettato dal *filmmaker* viene rinviato a successive sessioni, in attesa di una revisione radicale, ma più frequentemente le modifiche

si limitano a piccoli aggiustamenti, scelte di riorchestrazione, riassegnazione di parti e tessiture, che possono essere dettati ai musicisti direttamente dal podio. I musicisti da studio sono abituati a tenere traccia di cambiamenti in corso di sessione, in alcuni casi senza nemmeno effettuare correzioni cartacee; i cambiamenti possono coinvolgere l'orchestratore che in molti casi conosce la partitura definitiva meglio del compositore, che, a sua volta, libero dalla direzione e coadiuvato da orchestratore e *music editor*¹⁸⁴, può con maggiore obiettività dirigere la revisione. In aggiunta a questo aspetto, l'orchestratore ha una conoscenza così specifica delle tessiture adottate per ogni *cue* che è il miglior deputato alla correzione di errori sfuggiti ai *proofreader* del *music preparation office*.

Una competenza tecnica direttoriale, anche minima, e una conoscenza approfondita della partitura non bastano a fare di un direttore un buon coordinatore alle *recording session*. Ricordava in merito Shirley Walker:

Conducting film scores is like being a traffic cop. I understand that the musicians sitting out there are capable of giving an incredible performance if the time that we spend together can be structured in a way that gives them the space to perform. I think that's the best thing I did as a film-score conductor – I ran the sessions in a way where the musicians knew that their questions would get answered, would not be ignored. The recording engineer knew that there would be time allowed for him to get his sound and do the things he needed to do to get it sounding great. The music contractors knew that there would be an attention to the responsibility of the Union requirements – the musicians need to have a break so that they can go to the bathroom, eat, get on the phone. [...] I just enjoy that kind of chaos¹⁸⁵.

Aggiunge Richard Bellis:

[...] podium procedure is not just conducting. Conducting is a component of podium procedure, but I consider podium procedure to be *everything you do while in charge of the recording session*. The primary reason to hone these skills is to create an efficient, smooth-running and pleasant session¹⁸⁶.

Il direttore, con l'ausilio del *music contractor*, deve tenere conto delle improrogabili regole sindacali che tutelano i musicisti e coordinare le diverse esigenze tecniche di ogni comparto (in questo senso il suo ruolo è più simile a quello del regista sul set, coordinatore di una macchina anche tecnologicamente molto complessa). Non solo deve considerare le esigenze dello *scoring mixer*, ma saper coordinare l'integrazione dell'orchestra con organici strumentali non sinfonici che partecipano alla sessione (gli strumenti elettronici, ad esempio, hanno esigenze di ri-programmazione tra un *cue* e il successivo). Il direttore – sottolineano i compositori americani – deve avere leadership, mediando tra le necessità degli strumentisti e i tempi strettissimi stabiliti. Il ruolo è spesso al centro di molteplici tensioni che egli dovrà saper gestire produttivamente, senza scaricarle su collaboratori e strumentisti con un'inevitabile risposta negativa dell'orchestra. È prerogativa indispensabile di ogni autentico ruolo di responsabilità in tutto il processo di produzione filmica, non solo per quanto attiene alla direzione d'orchestra. «I just enjoy that kind of chaos», sosteneva la Walker, ed effettivamente i compositori "ansiofobi" non

sono adatti al ruolo. È altresì necessaria chiarezza comunicativa, la capacità di ricondurre ogni problema a messaggi di esclusiva pertinenza musicale: l'eccesso descrittivo a proposito dell'interpretazione, un'eccessiva verbosità rischiano di rimanere inascoltati e di congelare la performance. Nell'etica del lavoro che emerge molto chiaramente dalle fonti, i musicisti sono professionisti, nei cui riguardi la prima regola – che è anche regola di tutte le collaborazioni all'interno del comparto musicale – è farsi carico del loro tempo: il linguaggio verbale è un *a latere* rispetto al *sensu performato*, il che è regola, si è detto, o piuttosto prassi basilare della comunicazione *sul musicale* a Hollywood e in genere della comunicazione artistica; d'altra parte sugli aspetti effimeri e sulle interpretazioni silenziose dell'arte si gioca la differenza, a volerla estremizzare, tra un'intellettualità che ha fiducia nel fatto artistico *come senso* e un'intellettualità (quella critica) che si fonda sul *logos* che può essere generato a partire da quel fatto: un'ermeneutica dell'arte *vs.* un'ermeneutica *con* l'arte.

Bellis ricorda che per parlare a settanta elementi occorre tenere un volume udibile; nelle pause tra una registrazione e l'altra non tutti i musicisti possono portare le cuffie, il ritorno del *talkback* in cuffia (l'interfono tra cabina di regia e sala di incisione) può venir temporaneamente tacitato, molti musicisti possono trovarsi in *isolation booth*¹⁸⁷ e occorre perciò curare i piccoli dettagli pragmatici di una comunicazione efficace, raccomandazioni su cui le fonti sono ridondanti. Kompanek, in una disamina quasi ossessivamente dettagliata del processo di incisione, arriva a consigliare bacchette di colore scuro – e per contrasto abiti chiari – poiché, contro i pannelli fonoassorbenti di molte sale di registrazione, usualmente bianchi, la bacchetta potrebbe confondersi con lo sfondo rendendo più difficile per i musicisti distinguere il gesto. Del grande compositore Randy Newman egli ricorda la capacità, in veste di direttore, di trasformare ogni sessione in una occasione di gioco e di partecipazione: è importante, a suo parere, non essere eccessivamente seri, fatto in apparenza banale solo per chi non ha nessuna dimestichezza con la direzione e con le tensioni che possono stabilirsi tra podio e orchestra. È altrettanto importante, si è detto, che il direttore conosca alla perfezione gli aspetti tecnici relativi della sincronizzazione. Piccoli dettagli possono avere grande impatto sulla performance, ad esempio la questione, apparentemente marginale, degli *headsets* vale a dire le cuffie che ogni musicista in sala indossa durante l'incisione. Per le tracce assoggettate a *click*, il segnale contenente il *click* è trasmesso in cuffia a ogni strumentista (lo *scoring mixer* manda in sala un pre-missato per ogni sezione)¹⁸⁸. Per un musicista alle prime armi con un'incisione in studio può essere un'esperienza scioccante: i consueti equilibri acustici sono alterati e influiscono di conseguenza sul modo di suonare o meglio di reagire a ciò che si ascolta. Un buon *mix* in cuffia è fondamentale: ogni leggio per gli archi, più spesso ogni sezione hanno un dedicato *gear-mixer* (un piccolo mixer di sezione); lo strumentista può avere in cuffia il *mix* desiderato, bilanciando i livelli della propria e delle altre sezioni (i bilanciamenti interni alla sezione sono usualmente demandati alla prima parte). Le prove iniziali servono a queste fondamentali operazioni preparatorie, dopo le quali il direttore si accerta che non vi siano difficoltà: semplici problemi di mix nel ritorno in cuffia possono portare a risultati disastrosi sul piano della performance.

Il direttore, insistono le fonti, deve mettere in campo non solo una comunicazione efficace, ma consistente, ricorrendo a medesimi segnali per le medesime procedure. Alcuni esempi su piccoli dettagli di sessione: i segnali possono non essere sufficienti nel caos che caratterizza una sessione di incisione, perciò è prassi accompagnare il gesto con

un richiamo verbale. Stesso discorso per i *cues* che si registrano a *click*: bisogna che il direttore si assicuri preliminarmente che tutti i musicisti indossino le cuffie (oltre al mix di sezione e al mix orchestrale i musicisti ricevono il *click* su una traccia separata): per la sua natura timbrica il suono del *click*, molto penetrante, può rientrare nei microfoni di sezione se non tutti i musicisti indossano le cuffie, invalidando il *take*. Il direttore usa di preferenza lo stesso metodo per allertare i musicisti e per portarli sul tempo: quando il *warning streamer* – ovvero una barra verticale sovrainpressa alla sequenza filmica che si sta per musicare e che scorre da sinistra a destra sullo schermo di sala posto di fronte al direttore¹⁸⁹ – tocca la parte destra dello schermo, segnalando l'inizio dell'incisione, si odono i *warning clicks*, cioè i *click* metronomici battuti¹⁹⁰ prima dell'inizio della prima misura. Tenendo conto dell'SMPTE – il *timecode* sovrainpresso alla sequenza proiettata sullo schermo in sala (Cfr. Cap. 5) – il direttore richiama l'attenzione dell'orchestra, a questo punto ormai silente e concentrata. Stupisce come con un margine così scarso il rischio di compromettere l'incisione sia minimo. Di prassi il direttore alza la bacchetta già a qualche secondo dal *warning streamer*, richiama il numero delle battute fuori (già precedentemente annunciato) e comincia a contarle, tranne le ultime due (per i tempi moderati) o l'ultima (per i tempi più lenti), per ottenere con più margine di sicurezza l'assoluto silenzio nei secondi che precedono l'inizio del *cue* e una maggiore concentrazione dell'orchestra. Mantenere ritualmente la stessa procedura per tutti i *cues* dell'intera *recording session* garantisce segnali consistenti e dunque una minore possibilità di distrazione o di incidenti di percorso. La stessa scelta di contare le battute fuori è pleonastica – sarebbe addirittura offensiva per un'orchestra tradizionale – ma una certa ridondanza nella procedura risulta utile man mano che si procede nel lavoro e aumentano stanchezza e possibili fonti di distrazione. Per l'interpretazione e le correzioni di solito si indica in primo luogo lo strumento, poi il numero di battuta e poi la correzione da effettuare: *chi, dove, cosa*. Viceversa il rischio è richiedere all'intera orchestra uno sforzo attento che risulta poi “tradito” dal fatto che l'indicazione era rivolta, poniamo caso, al solo ot-tavino. Rispetto e cura per i tempi e per l'impegno degli strumentisti sono fondamentali: indicazioni troppo verbose e confusione nell'impartire le pur legittime correzioni possono irritare gli orchestrali per l'arbitrio con cui il direttore dispone del loro tempo e della loro concentrazione. Se il direttore rispetta queste convenzioni, nei casi di indisciplina potrà essere estremamente severo.

In una sessione di incisione è prassi accordare l'orchestra con molta più frequenza rispetto a una prova concertistica. Mascherata dalla continuità della performance la naturale tendenza a calare degli strumenti non è percepita dai più; ma i *cues*, registrati nell'ordine razionale del *breakdown* orchestrale, possono presentare nel montaggio finale salti di intonazione di cui prima è difficile rendersi conto. Anche qui la consapevolezza di un rischio porta a una prassi ridondante: il direttore fa controllare l'accordatura all'inizio di ogni sessione, all'inizio del primo *take* e successivamente, in media, al primo *take* di ogni ora, o ogni volta che ritiene necessario, in particolare nel caso in cui una sezione incida in *overdub*, e prima di ogni *cue* che nel *breakdown* risulti distribuito su più sezioni e giorni di incisione.

Bellis ricostruisce ironicamente in prima persona il tipico “flusso di coscienza” del compositore/direttore alle prese con una *recording session*. Una sintesi leggera, che pure coglie bene, in uno sguardo di superficie, la particolarità del mestiere:

Is the music lining up correctly with the picture?
 Is it working dramatically with the picture?
 Was that a mistake I just heard in the harp part?
 Five four bar coming up!
 Lunch, coming up!

I must remember to tell the booth about the percussion switch from vibes to cymbals in bar... ouch! I guess they know now¹⁹¹.



Figura 11 Alan Silvestri durante la modifica/riscrittura di un *cue*, in una pausa della *recording session* di *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (2003), ad Abbey Road, Londra¹⁹². Seconda immagine: Alan Silvestri direttore alla *recording session* di *Lilo & Stitch* (2002)¹⁹³.

Note

¹ ADR (Automated Dialogue Replacement) è il *re-recording* (reincisione, doppiaggio) del dialogo (nel caso frequente in cui dialogo della presa diretta sia inservibile o non venga utilizzato).

² Nel senso di GEERTZ, 1987.

³ Howard in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 145. Howard usa questa espressione quale criterio per valutare la buona riuscita di una sequenza.

⁴ Ci riferiamo alle tesi di Nino Pirrotta, riprese da Roberto Leydi, sul rapporto tra oralità e scrittura nelle forme colte: «La storia della musica [...] è essenzialmente storia della musica scritta. Ora è vero che la creazione e il largo uso di un sistema di notazione sono tra le caratteristiche più importanti della nostra tradizione musicale. [...] Tutto ciò non toglie che siamo sempre e saremo sempre in difetto se mancheremo di prendere in considerazione il fatto che la musica scritta rappresenta soltanto un aspetto, e un aspetto particolarissimo, della nostra storia musicale. Che si abbia poca speranza di ricostruire qualsiasi altra musica che possa essere esistita oltre quella scritta non è giustificazione che ci autorizzi a ignorare che esiste una lacuna nella nostra conoscenza. Per dare un giudizio equilibrato dovremmo fare ogni possibile sforzo per misurare l'ampiezza di quel vuoto; si tende invece a ignorarlo, o, nel caso più favorevole, a minimizzarlo, presupponendo che la musica non scritta fosse espressione di strati inferiori di cultura» (Pirrotta in LEYDI, 2008, p. 187).

⁵ Ci riferiamo alle tesi generali di Bronislaw Malinowski (MALINOWSKI, 1922).

⁶ Limitatamente all'area nord-americana, sebbene questa prassi abbia una profonda influenza sui sistemi produttivi di altre nazioni.

⁷ Come la sistematica interrogazione delle fonti orali in contesti etnografici ha ampiamente dimostrato, purché le stesse vengano sottoposte a una ricognizione metodologicamente accurata. Si pensi ad esempio a quanto è rivelatoria, sia ai fini di un'analisi della struttura sociale, sia ai fini dell'indagine storiografica, l'analisi della catena di informatori che hanno tramandato la testimonianza (per una introduzione metodologica generale all'interrogazione delle fonti orali si rimanda a VANSINA, 1985).

⁸ Più autori hanno sottolineato in sede storico-critica che la perenne corsa all'innovazione tecnologica è una risposta periodica alla crisi del cinema: le innovazioni in campo compositivo sono in larga parte determinate da mutamenti nel processo produttivo del film digitale e vengono ancora più accentuate con il film 3D. Per il compositore è sempre più difficile lavorare con le immagini secondo i dettami di una prassi standard. Gli esempi sono molti. Riportiamo qui a scopo esemplificativo un piccolo frammento di un'intervista ad Alan Silvestri, a proposito di alcune difficoltà sorte sul film 3D *Beowulf* (*La leggenda di Beowulf*, 2007, di Robert Zemeckis): «The scoring spread out of a long period of time because of the nature of the project. What I found very interesting was that because so many of the finished shots came at the very last moment, because of the rendering of the film, we had to wait until we had those images to score. We worked very intensely in the last month. For instance the entire dragon sequence, that is at end of the film and is about 20 minutes, I couldn't really do it until the very last days. Anyway I could not wait for all the shots to be completed or I would never have made it. That part was difficult» (Giuliano Tomassacci, intervista ad Alan Silvestri, 18 gennaio 2008, <http://www.colonnesonore.net/>, ultimo accesso: 1 dicembre 2011).

⁹ Auricle: The Film Composer's Time Processor è uno dei più importanti software di ausilio alla sincronizzazione. Cfr. *infra*, p. 189 nota 86 e p. 211 nota 6.

¹⁰ Impiegheremo questo termine al femminile, secondo la regola che il genere si accorda con quello della corrispondente parola italiana. Nel caso di termini in cui sia difficile rintracciare un corrispondente italiano, quali *score* e *underscore*, impiegheremo il maschile, soprattutto perché ne è attestato l'uso in sede critica.

¹¹ Si veda sul punto DAVIS R., 1999, p. 198.

¹² Un *creative fee* è il compenso del compositore al netto dei costi di produzione musicale. Una *package deal* è un compenso che invece include i costi di produzione musicale. Si tratta di due tipologie di contratto differente, nella seconda – un vero e proprio appalto – la figura del compositore dovrà incaricarsi di tutto il processo, dalla selezione dell'orchestra, al pagamento dei musicisti, dello studio

e dei suoi collaboratori. A titolo indicativo un *creative fee* può aggirarsi intorno ai 25.000 dollari per produzioni di media entità. Per lo stesso *range* un *package deal* può oscillare da circa 150.000 dollari a 800.000 dollari. (fonte: KARLIN e WRIGHT 2004, p. 52 e ss.).

¹³ Traccia di *playback* per mezzo della quale la musica è riprodotta in scena nel corso delle riprese.

¹⁴ Descriviamo in estrema sintesi i processi: con il *prerecording* sul set si utilizzerà la musica precedentemente incisa. Il *set recording*, che è stato per lungo tempo l'unico metodo disponibile per il cinema sonoro, è di preferenza utilizzato quando *prerecording* o *postscoring* sono deleteri ai fini della performance (e.g. nel caso di repertori che fanno largo uso di improvvisazione). Un buon esempio di recente *set recording* è l'impiego di strumentisti blues per *Cold Mountain* (*Ritorno a Cold Mountain*, 2003, di Anthony Minghella). Il *postscoring*, raramente impiegato oggi, è l'autentica *bête noire* di compositori e *music editor*: nel *postscoring* occorre infatti sincronizzare il tempo della musica che ci si appresta a re-incidere al tempo della performance immortalata nel film; occorre dunque produrre preventivamente una serie di mappe dei cambi di tempo al fine di *rincorrere il tempo* dell'incisione originale, operazione estremamente laboriosa e logorante.

¹⁵ Sul punto, già ampiamente acquisito in sede storica, si veda VALENTINI, 2006, pp. 23-43.

¹⁶ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 440.

¹⁷ Cioè una traccia metronomica superimposta. *Cue click* è termine non perfettamente assimilabile a quello di *click track*, di cui ci occuperemo per ciò che concerne la sincronizzazione durante il processo compositivo e alla *recording session* (Cfr. *infra*, Cap. 5).

¹⁸ Alcuni cliché nella rappresentazione dei musicisti in scena nascono da questa difficoltà tecnica. Un esempio: le sequenze conclusive di *The Devil's Own* (*L'ombra del diavolo*, 1997, di Alan Pakula) mostrano in montaggio alternato la scena della sparatoria e la parata di San Patrizio: l'*underscore*, trattato dal compositore, ha alla base la traccia di una banda in parata. Un montaggio alternato che sincronizzi musica e gesti della banda in scena sarebbe risultato impraticabile, da ciò la scelta di ricorrere al *ralenti* sui movimenti della banda. Il *ralenti* scinde suggestivamente continuità musicale e continuità filmica, pur garantendo l'illusione di una co-occorrenza di musica e gesto, consentendo così un ampio margine di manovra al montaggio.

¹⁹ *Underscore* e *source* sono le distinzioni pragmatiche cui la prassi ricorre nei documenti tecnici che vengono redatti in corso di produzione, ce ne occuperemo tra breve. Nella prassi *underscore* sostituisce, anche se la sovrapposizione non è totale, il termine "extradiegesi", mentre *source* sta per "diegesi"; si è già detto che Hagen (HAGEN, 1971), citato anche da KASSABIAN, 2001, impiega in luogo di *underscore* il termine *dramatic scoring* e distingue ulteriormente come *source scoring* la gamma di possibili situazioni di *source music* usata a scopo drammatico, con un'ambiguità che non può essere risolta né a livello *source*, né a livello *underscore* (cioè che, con un'altra sfumatura, Sergio Miceli definisce *livello mediato* in MICELI, 2000, pp. 359 e ss.).

²⁰ Si pensi a quanto questi mondi fossero invece inscindibili nella Hollywood classica. Nel prologo di *How to Marry a Millionaire* (*Come sposare un milionario*, 1953, di Jean Negulesco) l'orchestra da studio esegue *Street Scene*, diretta dallo stesso Alfred Newman: a questo straordinario equilibrio di idiomi – ambasciatori dello splendore hollywoodiano – e allo spettacolo di un'orchestra in scena, si affida il compito di introdurre il nuovo CinemaScope.

²¹ Sul punto si rimanda a SMITH, 1998.

²² È il caso delle numerose controversie sorte in seguito al "saccheggio" di brani classici contemporanei, di cui, quando non diventino cause e siano dunque delegate agli *attorney* degli *studios*, è sempre un *executive* o un *supervisor* a occuparsi. Qualche esempio: il noto caso Ligeti/Kubrick; il caso Holst per *Star Trek* (le *clearance* non sono qui state concesse); ancora, i diritti su Wagner, che sono sempre motivo di lunghi contenziosi e trattative con gli eredi (questi sono stati negati ad esempio per la serie TV "Wagner", 1983).

²³ Fratello del noto editor musicale Tom Carlin, Daniel Allan è stato spesso ingaggiato anche come *music editor*.

²⁴ DAVIS R., 1999, p. 201.

²⁵ Carlin in DAVIS R., 1999, p. 201.

²⁶ In *Batman* (1989, di Tim Burton) è coinvolto un artista del calibro di Prince, con la sua autonoma

cerchia di arrangiatori e musicisti. Le due produzioni (colonna sonora del film e *source music*) procedono autonomamente. Gli arrangiatori di Prince riprendono alcuni tempi di Elfman, ma lo stesso compositore non ha accesso al comparto produttivo della *source music*.

²⁷ Un esempio è la stretta collaborazione tra Michael Kamen – profondo conoscitore di rock e pop per la sua pregressa esperienza in campo *popular* – e Bryan Adams su *Robin Hood: Prince of Thieves* (*Robin Hood principe dei ladri*, 1991, di Kevin Reynolds). In genere è a livello tematico che è stabilita una forma di coerenza tra *source* e *underscore*: temi del *main title* vengono ripresi dalla *song*, o la *song* rivive in un tema primario del film (più spesso verrà ripreso un frammento motivico della canzone). Il rapporto tra *source* e *underscore* è spesso oggetto di un trattamento "meta-riflessivo" da parte del compositore. Un esempio è *Philadelphia* (1993, di Jonathan Demme), *underscore* di Howard Shore, *source* di Bruce Springsteen e Neil Young: l'*underscore* occupa riflessivamente gli spazi tra i brani degli artisti ed è "consapevole" della loro presenza. In *A Kiss Before Dying* (*Un bacio prima di morire*, 1991, di James Dearden) *source* e *underscore* mantengono una produttiva ambiguità nella loro localizzazione diegetico/extradiegetico (sia la *source* che l'*underscore* sono in questo caso esempi pertinenti di livelli mediati). Patric Doyle in *Henry V* (*Enrico V*, 1989, di Kenneth Branagh) – film nel quale i brani pop vengono re-incisi e impiegati alla stregua di «arie del nostro tempo», nell'espressione di Doyle – compone delle lunghe introduzioni *underscore* che si tramutano via via in un *source scoring*: in luogo di una giustapposizione netta è operata una transizione continua dall'uno all'altro livello. Talvolta la riflessione è prodotta sul fronte delle scelte registiche e un'esigenza commerciale diventa oggetto di riflessione narrativa e drammaturgica: in *Clockers* (1995, di Spike Lee), ad esempio, l'*underscore-sinfonica* è sempre momento riflessivo, la *source-pop* è sempre azione.

²⁸ Spesso etichette discografiche e *major* hanno una storia commerciale intrecciata. Ad esempio, la Reprise Records è stata acquisita negli anni Sessanta dalla Warner ed è da allora specializzata nella produzione di *soundtrack album*.

²⁹ Robert Townson, produttore della Varèse Sarabande, sottolinea le difficoltà cui può andare incontro un progetto di re-incisione: talvolta, anche con la collaborazione dell'autore, può essere impossibile riprodurre alcuni *cues* per la quantità di elettronica impiegata nell'originale. Nel caso di *Gremlins* (1984, di Joe Dante) Townson e Jerry Goldsmith devono desistere dal progetto di re-incisione per le enormi difficoltà che avrebbe comportato riallestire un set elettronico con tecnologie ormai divenute obsolete. Più spesso, le partiture originali, a dispetto degli sforzi messi in campo dalle *major* per recuperarle, non sono più disponibili. Ricorda Thomson con amarezza: «*Citizen Kane* was long gone, *Great Escape* was long gone, *Magnificent Seven*, *Patton*, *San Pebbles*, chunks of *Mockingbird*. *Vertigo* was in pretty good shape, *Psycho* was in pretty good shape. *Logan's Run* was gone, *Out of Africa* was gone [...] *Superman* was gone. *Viva Zapata!* was gone, *The Agony and the Ecstasy* was gone. *Somewhere in Time* had parts but no scores. *Streetcar Named Desire* existed, of all things. [...] After I have done this for so long, it's always worse than your worst nightmare. It's almost never a *pleasant surprise*» (Townson in MORGAN, 2000, p. 289).

³⁰ Non di rado nel *soundtrack album* finiscono più brani di quelli effettivamente inseriti nel film o negli *end credits*: se l'artista pop ne è l'artefice egli opererà talvolta una vera e propria *risrittura pop* del film.

³¹ È il caso dei "more-music-from", cioè di un genere nel genere, una seconda uscita del *soundtrack-album* del film che presenta materiali precedentemente non editi o brani composti ex novo. *More music from Braveheart*, del 1997, è una riedizione di alcuni *cues* già compresi nel precedente album, con l'aggiunta di linee di dialogo dal film e brani di musica "tradizionale" scozzese; *More Music from the Motion Picture Gladiator*, di Hans Zimmer e Lisa Gerrard, esce a quasi un anno di distanza dal primo, con la classica formula riempitiva del dialogo su musica e qualche versione re-missata dei *cues* già presenti nel film e nel primo album.

³² DAVIS R., 1999, p. 200.

³³ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 451.

³⁴ Impieghiamo il termine *overview statement* nell'accezione di Karlin e Wright: «if the musical concept evolves from the dramatic theme of the film, it becomes an overview statement; [reflecting] the overall attitude and thrust of the film» (*Ivi*, p. 121).

³⁵ Bryan Adams, Robert Lange, Michael Kamen, *Everything I Do* (*I Do It for You*), A&M Records, 1991. Video musicale diretto da Julien Temple.

³⁶ La distinzione si deve come è noto a McLuhan, 1967, pp. 31-33 *et passim*.

³⁷ Chion, 2001, p. 111.

³⁸ Impieghiamo i termini *trasparenza e immediatezza* nell'accezione di Bolter e Grusin, 2002. Sull'uso di *source music* nel cinema americano si veda anche Atkins, 1983.

³⁹ U2, *Hold Me, Thrill Me, Kiss Me, Kill Me* (Island /Atlantic Records, 1995). Video musicale diretto da Maurice Linnane e Kevin Godley.

⁴⁰ Adorno e Eisler, 1975, p. 76.

⁴¹ Halfyard, 2004, pp. 73-74.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Il contrasto tra *source* e *underscore* è stato usato spesso dai registi per costruire una poetica profonda. Royal S. Brown ha prodotto analisi convincenti sul rapporto tra diegesi ed extradiegesi nel cinema di Hitchcock. In *Shadow of a Doubt* (*L'ombra del dubbio*, 1943), la cui trama è troppo nota perché sia necessario accennarvi, il personaggio di zio Charlie (Joseph Cotten) sarà da un certo momento associato al brano noto al pubblico americano come "Merry Widow Waltz" (*Lippen schweigen*, dall'operetta *Die lustige Witwe*, di Franz Lehár, del 1905). Scrive Brown in proposito: «by controlling the music [Uncle Charlie...] controls the narrative, or rather he continues to guarantee the existence of an illusorily acausal temporality that allows him to pursue his megalomania undeterred. By controlling the music, Uncle Charlie also aligns himself with the artist and his/her godlike pores to create and destroy. [...] Yet, as Uncle Charlie falls from one train into the path of another oncoming train, the "Merry Widow Waltz" and the nondiegetic visual return one final time, as if to suggest that Uncle Charlie has returned "forever" into the acausal temporality that was his haven, into the domain of the nondiegetic that viewers associate with the "unreal" precisely because of the artificial divorce operating between it and the pseudoreality of the diegesis» (Brown, 1994, p. 73). Analoghi e ancora più profondi rapporti si possono rinvenire in *The Man Who Knew Too Much* (*L'uomo che sapeva troppo*, 1956).

⁴⁴ Prince, *Batman* (Warner Bros/Wea, 1989)

⁴⁵ Si veda ad esempio Kassabian, 2001.

⁴⁶ Le regole Union proibiscono l'*overdubbing* con gli stessi musicisti di una medesima sessione a meno che non vengano raddoppiati i compensi pro-capite per ogni musicista su ogni incisione multipla (fonte: Karlin e Wright, 2004, p. 53).

⁴⁷ Una delle più note e rinomate è la Hollywood Studio Symphony. Non si tratta in realtà di un'orchestra stabile ma di una formazione che si rinnova di progetto in progetto e nata in seguito ad accordi sindacali che garantiscono, per i progetti hollywoodiani, la selezione di musicisti dell'area losangeлина.

⁴⁸ Le formule contrattuali per i musicisti delle orchestre da studio, soprattutto se *musicisti Union*, sono tuttavia standardizzate e *routinarie*. Gli specialisti e i musicisti particolari – e.g. musicisti rock o jazz o specialisti di sintetizzatori e programmazione ecc. – sono usualmente indicati dal compositore e siglano contratti particolari.

⁴⁹ Impieghiamo d'ora innanzi il termine tra virgolette, consapevoli della sua ambiguità. Torneremo su questo argomento nel Cap. 6.

⁵⁰ Si veda sul musicista e sulla storia di alcuni cliché associati il Capitolo 6.

⁵¹ Kompanek, 2004, p. 13.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ De Crescent in Desjardins, 2006, p. 328.

⁵⁴ Ciò per tutelare i musicisti da sessioni troppo rapide, nei casi in cui le produzioni approfittino delle ottime capacità di lettura a prima vista dei musicisti da studio (in molti casi superiore a quella – già ottima – di un professore d'orchestra). Stando agli accordi validi sino al 2003, il tempo massimo di minuti registrabili (nel conteggio dei *cue* svalidi) per ogni sessione standard di tre ore è di 15 minuti (Hull, 2004, p. 137).

⁵⁵ Le dinamiche di sabotaggio sono complesse, ma comuni anche nella prassi direttoriale classica. Possono concorrervi ragioni di mercato, paghe insufficienti, sessioni troppo dure, violazioni sotterranee di regole, poco tempo di prova ed eccessivo affidamento sulla capacità di lettura a prima vista dei musicisti; compositori che non tengono in conto della difficoltà o dell'ineseguibilità sullo strumento

delle parti proposte o che "chiedono troppo" a una sezione; ancora compositore/direttore con un gesto poco chiaro, un direttore che non sa trattare diplomaticamente con l'orchestra... sono tutte ragioni sufficienti, dal punto di vista del musicista, per rallentare il ritmo e tornare a una gestione rispettosa del tempo-lavoro del professionista. Il sabotaggio non è esplicito, ma più spesso velata protesta (esempio frequente: un singolo strumento che sbaglia in tutta una sezione è difficilmente identificabile, ma basterà a mandare all'aria l'ultimo *take*).

⁵⁶ Cfr. *supra*, p. 104.

⁵⁷ Lumet, 1996, p. 186.

⁵⁸ Un *vococentrismo* e un *verbocentrismo* del cinema su cui ha già ampiamente riflettuto Michel Chion (Chion, 2001, pp. 15-16).

⁵⁹ Per una breve nota sui sistemi e sui formati disponibili oltre al 5+1 rimandiamo al Cap. 5 (Cfr. *infra*, p. 202).

⁶⁰ Per una ricostruzione del senso di questo ambiguo termine rimandiamo a un recente articolo di Maurizio Corbella: Id., *Sound design. Ambiguità e necessità storica di un termine alla moda*, «Worlds of Audiovision», 2010 (www.worldsofaudiovision.org, ultimo accesso: 1 dicembre 2011).

⁶¹ In una prospettiva meno centrata sul compositore vale la pena ricordare che spesso egli ha la percezione, se non la presunzione, di essere il più competente in seno ai professionisti del *dubbing*, anche in fatto di suono. Non è naturalmente così: la sua competenza è musico-centrata, egli è troppo coinvolto, anche quando dotato di distacco professionale assoluto, per un'operazione di riequilibrio e di bilanciamento tra diversi elementi dello spettacolo sonoro.

⁶² Carlson è uno dei grandi nomi, assieme a Bob Badami, dell'*editing* musicale. A fine carriera e su grandi progetti, *editor* di "chiara fama" possono assumere il ruolo di *supervising music editors*, vale a dire di capi dei vari *editor* impiegati nel progetto. L'*editor* musicale ha di regola uno o più assistenti personali.

⁶³ Davis R., 1999, p. 108.

⁶⁴ Vale a dire i *cue sheets* del muto. Il termine permane per tradizione, mutando significato. Ancora, il termine è in uso con un'altra accezione in campo radiofonico.

⁶⁵ Si vedano sul punto Northam e Miller, 1998, pp. 70-71.

⁶⁶ Per i diritti di reimpiego di un *cue*, specialmente in TV, si usano tabelle differenti che calcolano i coefficienti delle *royalty* sulla base dell'importanza della rete (spettatori), della distribuzione nel palinsesto (*peak time* del *primetime*, primo pomeriggio o altra fascia oraria), esposizione e centralità data al brano all'interno del programma televisivo (sigla, *teaser*, *lead-in* o *lead-out*, motivo conduttore ecc.). Un esempio italiano: il *main title* del *Van Helsing* (2004, di Stephen Sommers) di Alan Silvestri è ad esempio sia sigla che *teaser* della trasmissione TV "Un Giorno in Pretura" (Rai Tre). Nell'edizione 2008-2009 del reality-show "L'isola dei famosi" (Rai Due), nella prima puntata (15 settembre 2008) una parte rilevante del montato fa ricorso al *main title* di *The Perfect Storm* (*La tempesta perfetta*, 2000, di Wolfgang Petersen) di James Horner, ma il brano passa in seconda serata e in *background*. La SIAE utilizza in Italia analoghe tabelle per la ripartizione, con diversi coefficienti a seconda dell'esposizione del brano.

⁶⁷ O forse del sequel del 1986 (*Aliens*, di James Cameron) musicato da James Horner. Si tratta comunque di un frammento che, anche via Horner, andrebbe ricondotto ai pattern coloristici – in questo caso un pizzicato aleatorio degli archi, probabilmente processato – già impiegati nello *score* di Goldsmith, sin dal noto *main title*, e che ha segnato il destino musicale dell'intera serie.

⁶⁸ La fonte della terzultima immagine è <http://www.in70mm.com/newsletter/2005/70/leimeter/index.htm> (l'immagine è tratta da un dettagliato articolo di Dan Leimeter, sulla recente ristrutturazione di Todd-AO). La fonte dell'ultima immagine è www.uglymusicproductions.com. La fonte di tutte le restanti immagini è <http://www.todd-ao.com/>, ultimo accesso a tutti i siti elencati: 15 settembre 2011.

⁶⁹ Fonte: http://www.ascap.com/musicbiz/cue_sheet_corner/pdf/SampleCueSheet.pdf; sul sito della ASCAP è possibile consultare una sezione dedicata alle specifiche dei *cue sheets* ASCAP, consultabile all'indirizzo: http://www.ascap.com/musicbiz/cue_sheet_corner, ultimo accesso per i siti citati: 15 dicembre 2011.

⁷⁰ Dipende dai rapporti di forza, ovvero se l'*editor* musicale è emanazione della produzione o è viceversa un alleato del compositore. Se l'*editor* è coinvolto nel processo su segnalazione del compositore – come accade ad esempio nella collaborazione collaudata tra John Williams e il suo *editor* di fiducia Kenneth Wannberg, – anche se il compositore non è presente al *dubbing* sarà cura dell'*editor* informare quest'ultimo se sono in corso cambiamenti rilevanti. In altre situazioni, anche in progetti musicali che vedono la collaborazione di compositori di chiara fama, al *dubbing* accade non di rado che vengano prese decisioni importanti sulla colonna sonora senza che il compositore ne sia informato. È il caso già più volte citato di Rózsa o ancora il caso di John Corigliano su *Altered States* (*Stati di allucinazione*, 1980): il regista Ken Russell e gli ingegneri del suono virano all'esotico il *concept* primitivista di Corigliano mediante l'inserimento di suoni e strumenti esotici che non erano stati progettati dal compositore. Russell riutilizza poi alcuni dei materiali composti per precedenti scene, una scelta che Corigliano disapprova. Queste sono d'altronde le possibilità legalmente e contrattualmente concesse al regista e alla produzione in seguito alla cessione dei diritti di sincronizzazione.

⁷¹ La musica incisa rimane pur sempre la stessa, al di là di qualche ristrutturazione in montaggio (le trasformazioni operate dagli *editor* restano comunque limitate sul film analogico).

⁷² KOMPANEK, 2004, p.11.

⁷³ In *The Wild* (*Uno zoo in fuga*, 2006, di Steve Williams), alla prima comparsa delle *song* (la sequenza in cui gli animali, fuggiti dallo zoo, entrano per la prima volta in città), Alan Silvestri è costretto a cedere improvvisamente spazio alle *song*: appare chiaro che non si tratta di un progetto organico e che forse – è solo una supposizione – la decisione di produzione e regia è stata piuttosto frettolosa. Il risultato è un' improvvisa soluzione di continuità nell'*underscore*: una "collisione" non progettata tra il sinfonico-*family-film* e la sonosfera delle *song*, transizione che altrove è progettata con maggiore accuratezza. Un buon esempio di transizione tra idiomi gestita direttamente dal compositore è *The Polar Express* (2004, di Robert Zemeckis), progetto per cui Silvestri è direttamente coinvolto nella scrittura dei brani pop.

⁷⁴ Una *release date* è già stata stabilita, tra breve dovrà essere prodotta la cosiddetta *answer print*, da cui comincia la distribuzione del film; tutta la post-produzione, musica inclusa, dovrà regolarsi in base a questa inderogabile scadenza.

⁷⁵ Vale a dire separati su tracce indipendenti.

⁷⁶ La tecnologia digitale (ad esempio Pro Tools, che è il sistema hardware/software più frequentemente impiegato) consente di produrre contestualmente per ogni traccia le note sul suo contenuto; per questa ragione, nella prassi attuale, i *dubbing sheet* possono essere sostituiti dai campi di meta-informazione sul materiale audio.

⁷⁷ Federico Savina, comunicazione personale, Torino-Roma, 12 gennaio 2012.

⁷⁸ Si veda sul punto il Cap. 5.

⁷⁹ La c.d. KEM o la Steenbeck, oltre alla moviola, erano macchine di competenza del montatore e degli *editor* musicali fino agli anni Novanta, quando le stesse cominciarono gradualmente a essere sostituite dalle piattaforme di montaggio digitale.

⁸⁰ Nella prassi contemporanea i file di ogni *cue* vengono ordinati in digitale (sulla DAW prescelta, oggi quasi uniformemente Pro Tools), sincronizzati digitalmente dall'inizio alla fine del film, e trasferiti mediante hard disk sulla stazione Pro Tools del *dubbing stage*.

⁸¹ L'immagine è tratta da NORTHAM E MILLER, 1998, p. 81. Ogni colonna corrisponde a una traccia; in questo caso la musica arriva al *dubbing* con un formato minimo di tracce (non di rado esse sono più di otto, con separati *stereo stems*). In questo esempio le tracce usate sono al massimo 6 (cfr. primo *cue*). I metodi per segnalare le informazioni possono variare a seconda delle convenzioni stabilite tra compositore, *editor* e *dubbing mixer*: qui ogni parentesi quadra indica il *timestamp* dell'evento (inizio e fine), il numero M e titolo del *cue*. Alternativamente, se il numero M è indicato sulla traccia portante, il testo tra parentesi quadre indicherà il contenuto della specifica traccia (che può essere, come nel caso di 1m7 e 1m9, un ALT MIX, un messaggio alternativo o, nel caso di 1m1 uno specifico componente sonoro del *cue*; ancora, nel caso di 1m5, un'indicazione per lo *scoring mixer*). Accade frequentemente che al *dubbing* arrivino più *take* o più messaggi di uno stesso *cue*, alternative sulle quali non è stata ancora operata una scelta definitiva.

⁸² A causa di questa deformazione professionale, gli *editor* musicali sviluppano, spesso più del compo-

sitore, una grande capacità di intuire possibili punti di *start* e *stop* della musica. Alla *spotting session* e nella prassi del *temp tracking* è questo uno dei terreni creativi sul quale, per la pregressa esperienza "di mestiere", l'*editor* è in grado di consigliare regista e compositore.

⁸³ Allo scopo l'*editor* utilizza oggi giorno un comune algoritmo di *time-stretch*.

⁸⁴ La prima immagine è tratta da KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 8. Le immagini della sessione di incisione di *Lady in the Water* e di *Mission: Impossible III* sono tratte da www.scoringession.com, ultimo accesso: 30 novembre 2011.

⁸⁵ Come nel caso di David Bifano, assistente di Alan Silvestri e addetto al software che gestisce la sincronizzazione, nel corso della *recording session*.

⁸⁶ Auricle: The Film Composer's Time Processor è il primo software di ausilio alla sincronizzazione diffuso sul mercato. È stato creato dai gemelli Ron e Richard Grant (l'uno compositore, l'altro informatico; Richard Grant è ritratto nella seconda immagine in Figura 6b, alla consolle dell'Auricle). I due hanno ottenuto nel 1985 l'EMMY Academy Award per l'innovazione tecnologica. L'Auricle ha avuto una rapidissima diffusione e, affiancato in un secondo momento da software concorrenti, ha radicalmente cambiato, o meglio agevolato, il processo di progettazione dei tempi del *cue* e della loro successiva sincronizzazione in sede di incisione per tutto ciò che concerne la parte di calcolo e realizzazione digitale dei segnali d'ausilio audio (*click*) e visivi (*punches* e *streamers*). Auricle è giunto alla versione 3.0 nel 2002 ed è ancora utilizzato negli studi americani. Va detto che nella prassi odierna talvolta Auricle può essere sostituito dalla generazione di software audio integrati (Pro Tools *in primis*) che consente una gestione integrata delle operazioni di sincronizzazione e registrazione digitali (l'integrazione aumenterà probabilmente in seguito alla recente acquisizione dei sistemi Pro Tools da parte di Avid). Torneremo su questi aspetti al Cap. 5.

⁸⁷ La precedenza nel far partire il processo dipende dalle convenzioni del gruppo di lavoro, ma anche dall'assetto tecnologico della sessione.

⁸⁸ In particolare, per ogni nuovo *cue* il compositore chiede un *feedback* alla regia; se sono richiesti cambiamenti rilevanti, il *cue* viene accantonato e in coda alla sessione, o nelle pause, compositore e orchestratore lavoreranno insieme sul brano da risistemare.

⁸⁹ Reasoner in DAVIS R., 1999, p. 105.

⁹⁰ Broughton in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 12.

⁹¹ In realtà l'*editor* parteciperà alle riunioni intermedie precedenti alla *recording session*, in cui il compositore fa ascoltare ai registi i *mockups* digitali dei *cues* appena composti. Quantità e modalità di tali riunioni intermedie sono decise di comune accordo da regista e compositore, ma dipendono anche dalle abitudini di lavoro degli stessi. Come si è già detto, queste riunioni intermedie, il cui numero è accresciuto da quando è diffusa la pratica dei *mockups*, rappresentano una novità del processo.

⁹² L'SMPTE codifica in formato binario le informazioni su ora:minuto:secondi:frames. Per mantenere la compatibilità tra cinema – a velocità di scorrimento dei fotogrammi pari a 24 *fps*, (*frame per second*) – e video – a velocità di scorrimento di 30 *fps* in standard video NTSC e 25 *fps* in standard video PAL – si usa il cosiddetto *drop-frame* che consiste nell'aggiunta di semiquadri video ripetitivi che compensino la differente velocità di lettura/scorrimento tra media differenti. La questione è come si può immaginare rilevante ai fini della sincronizzazione nel momento in cui una copia del film (qualora tutto il processo non lavori in digitale) viene fornita al compositore e ai membri del dipartimento in formati a 30 *fps* (VHS ma anche altri formati digitali) per il *sequencing* e la composizione. Avremo pertanto contatori di fotogrammi elettronici Time Code a 24, 25 e 30 *fps* (dobbiamo a Federico Savina questa precisazione).

⁹³ Spesso i compositori tendono a criptare, con il talento sintetico-drammaturgico di cui sono dotati, il *concept* o, se vogliamo, il *programma* del singolo *cue* nel titolo, la chiave drammatica sulla quale hanno lavorato. Penso ai titoli di Alan Silvestri in particolare, ma anche ai molti compositori che fanno del nome di un *cue* un gioco, nel quale non sono criptate solo informazioni di natura drammatica, ma talvolta anche citazioni o suggerimenti di "discendenza". Christopher Young ad esempio rinomina i *cues* in occasione della pubblicazione del *soundtrack album*: «[...] I almost always re-title my cues if I get a chance. I take a certain amount of pleasure in coming up with bizarre titles, like some of the titles on *The Vagrant*: 'A Giblet Too Tasty', 'Squish-O-Rama', 'Jumbo Children Splat Fat.' As a matter of fact,

one of my habits is including the name of a film composer whose work I really admire. So, in every CD, I've buried the name of a film composer in my cue titles. In *The Vagrant*, I have one cue called "Rag Skin Blues," for David Raksin, with whom I studied, who wrote a score for a film called *Too Late Blues*. But sometimes they're more subtly buried». (Young in SCHELLE, 1999, p. 397).

⁹⁴ CU=*close-up*, EL=*end of line*, fine della riga di dialogo. Karlin e Wright forniscono una mappa esaustiva di tutte le abbreviazioni tecnico-cinematografiche correntemente utilizzate in KARLIN e WRIGHT, 2004, pp. 38-39. Una tavola analoga, con qualche variazione terminologica, è riportata anche da NORTHAM e MILLER, 1998, pp. 152-154.

⁹⁵ Le immagini sono tratte nell'ordine dalle seguenti fonti: DAVIS R., 1999, p. 100; KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 24; NORTHAM e MILLER, 1998, p. 51.

⁹⁶ NORTHAM e MILLER, 1998, p. 53

⁹⁷ Contestualmente, a composizione ultimata, viene prodotto un altro importante documento, distribuito a tutti i reparti e a tutti i musicisti dell'orchestra: il *recording session order* (o *master card*). Per una trattazione più approfondita dell'argomento si veda anche LUSTIG, 1980.

⁹⁸ Si veda sul punto anche il Cap. 3 (cfr. *supra*, pp. 97 e ss.).

⁹⁹ L'immagine è tratta da NORTHAM e MILLER, 1998, p. 66.

¹⁰⁰ L'immagine è tratta da KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 45.

¹⁰¹ L'immagine è tratta da DAVIS R., 1999, p. 102.

¹⁰² BROWN, 1994, p. 69 e ss.

¹⁰³ GORBMAN, 1987.

¹⁰⁴ L'intera fase di redazione delle note dallo *spotting* in poi può essere gestita elettronicamente: i primi software che si sono resi storicamente disponibili per l'ausilio alla sincronizzazione permettevano già di generare le *timing notes* e di passare da queste alla fase immediatamente successiva, cioè l'individuazione della tecnica di sincronizzazione adatta per lo specifico *cue*. Ma gli applicativi dedicati a questa fase del processo si stanno moltiplicando: il sito *SpottingNotes.com*, ad esempio, offre una sottoscrizione a un applicativo Web 2.0 che mette a disposizione strumenti software per la gestione integrata delle *spotting notes*, delle *timing notes* e del calcolo dei *tempi fpb* per ogni *cue* (l'indirizzo è: <http://www.spottingnotes.com/>, ultimo accesso: 30 novembre 2011).

¹⁰⁵ La questione centrale è l'influenza che la convergenza tecnologica ha esercitato sul processo compositivo, poiché, se è vero che si continua a produrre musica *per il cinema*, si compone *di fatto su un medium nuovo* e con un'immediatezza sconosciuta ai modi del processo compositivo canonico. È ad esempio più agevole, in *presenza* del video, lavorare su piccoli dettagli e *nuance* della sequenza, con timbri ed effetti che avvolgeranno l'immagine: nell'avvicinare i due medium la tecnologia li rende via via meno autonomi, stimolando la nascita di nuovi paradigmi audiovisivi.

¹⁰⁶ Logic, Digital Performer, Avid-Pro Tools, Sonic Solutions sono alcuni degli applicativi utilizzati dal compositore per gestire ormai tutte le operazioni connesse con la composizione: la sincronizzazione in fase di progettazione, il *sequencing*, il *sampling*, la realizzazione degli *sketch* e quella dei *mockups*, l'orchestrazione MIDI e quella per l'orchestra reale. La partitura e l'estrazione delle parti sarà gestita con software quali Finale o Sibelius, ma anche in questo ambito si realizzerà probabilmente una convergenza degli applicativi: è già in parte così con Logic o con Digital Performer, software che consentono di gestire in via integrata la composizione e la generazione delle parti.

¹⁰⁷ Questo avviene mediante l'inserimento preventivo di clausole cautelative, è il caso di Philip Glass. Altri compositori propongono una mediazione: almeno all'atto del primo *screening* pretendono di visionare il film senza tracce temporanee.

¹⁰⁸ C'è tuttavia un *protocollo di spotting*, per cui la discussione, vista dal lato del compositore, è affrontata per tappe strategiche progressive: il compositore non può in buona sostanza rifiutare *in toto* le linee guida delle *temps*. Le *temps* non sono (quasi) mai direttamente avversate dal compositore, poiché sono state sicuramente realizzate dall'*editor* con la complicità e i suggerimenti del regista. Rifiutare la *temp* all'atto dello *spotting* significherebbe rifiutare di entrare in relazione con il film ed i *filmmaker*. Nello *spotting* è usualmente la regia, cioè la committenza, a parlare per prima, poi tocca al compositore. Per una nota dettagliata sul protocollo di *spotting* si veda BELLIS, 2006, p. 65.

¹⁰⁹ Conseguentemente, anche il tempo dedicato allo *spotting* è minore. Una sessione di *spotting*, senza

preventiva realizzazione delle *temps*, poteva durare da un giorno intero a qualche giorno (due in media, secondo Karlin e Wright); non è infrequente che nella prassi odierna, per progetti *mainstream*, lo *spotting* si riduca a poche ore.

¹¹⁰ Si colleghi quanto qui affermato con la medesima questione, affrontata in prospettiva etnografica al Cap. 2.

¹¹¹ Non è un caso che uno tra i più interessanti testi sulla musica cinematografica sia opera di un *music editor*: Roy M. Prendergast (PRENDERGAST, 1992).

¹¹² Per questo il ruolo che il *music editor* assume in seno all'intero processo, nel momento in cui egli stesso si incarica di preparare una *temp track*, dovrebbe essere più profondamente indagato: parte della consistenza e del pensiero modulare delle produzioni *mainstream* ha sicuramente origine qui.

¹¹³ Per le contraddittorie tensioni cui il compositore sarà sottoposto in relazione alla propria strategia di posizionamento nella struttura sociale, si veda il Cap. 2.

¹¹⁴ È Bellis a richiamare l'attenzione sul ruolo di potenziale alleato del *music editor* (BELLIS, 2006, p. 58); Anche Karlin e Wright sottolineano il ruolo di mediazione che questa figura può esercitare (KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 11).

¹¹⁵ Il fonico di mixage (*dubbing mixer*) è oggi segnalato nei titoli di coda come *re-recording mixer*; il ruolo compare per primo nei crediti che identificheranno anche, con alcune variazioni terminologiche, i suoi assistenti alle musiche o agli effetti sonori. Il fonico di Presa Diretta è invece segnalato come *sound mixer* mentre il fonico che segue le musiche come coordinatore, registrazioni e premix è segnalato come *scoring mixer*. Dobbiamo a Federico Savina questa doverosa precisazione (comunicazione personale del 12 gennaio 2012).

¹¹⁶ Possiamo sinteticamente identificare nella modernità delle partiture herrmanniane i primi tentativi di sperimentazione in tal senso in seno alle produzioni cinematografiche americane, in particolare per l'uso di organici non convenzionali. Il tentativo di fare del timbro, del colore orchestrale una delle risorse primarie dell'interazione con l'immagine, tesa all'esplorazione di uno "spazio dell'evento sonoro" analogo, ma condotto con organici sinfonici, ai ben più audaci esperimenti compiuti un decennio prima dalla fantascienza (penso ad esempio a *Forbidden Planet* [*Pianeta proibito*, 1956, di Fred M. Wilcox]). Le musiche per *Torn Curtain* (*Il sipario strappato*, 1966, di Alfred Hitchcock), come si è accennato non vennero usate dal regista in seguito al protesto del compositore (sostituito da John Addison). Nonostante il *rejecting* le musiche di Herrmann sono oggi al centro di un vero e proprio revival: il riuso dei materiali della partitura protestata per *Cape Fear*, 1991, di Martin Scorsese (assieme ad alcuni brani di Elmer Bernstein) sanciscono la definitiva riabilitazione del lavoro del compositore, che aveva già goduto di citazioni nell'ambito dello *scoring* contemporaneo (ad esempio in *Torment*, 1986, di Samson Aslanian e John Hopkins musiche di Christopher Young).

¹¹⁷ SDDS (Sony Dynamic Digital Sound), DTS (Digital Theater System). I sistemi Dolby, più i due precedenti, sono propriamente sistemi proprietari di *encoding/decoding* e formati, mentre THX è un riconoscimento proprietario qualitativo della sala cinematografica. Sui principali sistemi e formati, si rimanda al Cap. 5 (Cfr. *infra*, p. 202).

¹¹⁸ Gli effetti di spazializzazione e *individuazione* della fonte sonora sono limitati sia dalla tecnologia, sia dalla prassi. Chion aveva già osservato che una spazializzazione eccessiva del suono è contraria alle regole dello spettacolo cinematografico: cineasti e ingegneri del *dubbing*, ad esempio, tendono a evitare un *effetto quinta* (CHION, 2001, p. 85).

¹¹⁹ Chion ha fatto ricorso alla distinzione *musica da buca* – «che accompagna l'immagine da una posizione off, al di fuori del tempo e luogo dell'azione» – *vs. musica da schermo* – proveniente «da una sorgente direttamente o indirettamente situata nel luogo e nel tempo dell'azione» – (*Ivi*, p. 82). Tuttavia le situazioni drammaturgiche cui il lavoro sul campo aurale può dare luogo sono più sfaccettate, talvolta refrattarie a una rigida tipizzazione. Un'osservazione sul campo è indispensabile per raccogliere ulteriori dati sull'argomento, ma dal confronto tra le fonti che stiamo per operare emergeranno elementi utili in questo senso.

¹²⁰ Traiamo espressioni e virgolettati di questo discorso da una conversazione con Federico Savina (comunicazione personale, Torino-Roma, 12 gennaio 2012). A riprova dei rapporti che possono stabilirsi al mixage, con divertente ironia egli aggiunge a quanto ha appena raccontato: «non conviene dirlo a

un compositore, ti sparerebbe a pallettoni e andrebbe a lavorare con un altro fonico, specie se non capisce o afferra perché lo fai!» (comunicazione personale, Torino-Roma, 14 gennaio 2012).

¹²¹ Commentando per iscritto, Federico Savina aggiunge questa preziosa considerazione: «Questo permette dinamiche emotive molto più evidenti specialmente quando si possa giocare nell'alternanza tra l'incanto aurale e la sua diretta presenza sullo schermo se questo protagonismo viene richiesto, in uno specifico rapporto spazio/presenza. L'odierna tecnologia di registrazione multicanale permette simultanee diverse focalizzazioni nella ripresa dei suoni, che potranno venire utilizzate accuratamente in fase di premixage della colonna musicale quando per correttezza di riferimento sullo stesso ascolto sia presente anche la colonna dialogo o altre colonne di necessità dominanti. L'accuratezza della ripresa microfonica, la scelta e l'utilizzo delle varie focalizzazioni deve però rispettare regole tecniche in prospettiva dei formati a scendere (dal 5+1 al 2.0) che gli operatori ben conoscono se amano con la propria sensibilità rispettare e predisporre prospettive emozionali aggiuntive» (*Ibidem*).

¹²² Anche sulla scorta delle precedenti sperimentazioni della musica contemporanea.

¹²³ Si veda sul punto l'intervista a Basil Poledouris in MORGAN, 2000, pp. 173-175.

¹²⁴ Sul punto KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 343.

¹²⁵ Come abbiamo altrove tentato di dimostrare, una efficace serie di cliché “di tensione”, al confine tra musica e rumore, sono costituitivi dei *cues* d'azione; una prassi che i compositori americani sintetizzano nella formula «play the environment or the location» (KARLIN e WRIGHT 2004, p. 137) e che ha il principale scopo di esplorare e interpretare musicalmente lo spazio della diegesi. In autonomia rispetto ai contestuali ambienti ed effetti sonori speciali del *sound department*, la musica – nella soggettiva di un personaggio che si muove all'interno di uno spazio ostile – esplora in questo caso due dimensioni essenziali: la *prossimità* e la *non prossimità* di una minaccia, contribuendo a descrivere profondità di campo e ampiezza del campo aurale. (MEANDRI, 2008 pp. 308-320).

¹²⁶ In un recente lavoro, cui rimandiamo, abbiamo esplorato il fondamentale ruolo di cliché e ricorrenze formulaiche nel produrre *debrayage*, particolarmente per ciò che concerne i titoli di testa: una serie di formule stereotipe possono qui rimandare a successive sezioni del rituale spettacolare, quasi ne fossero l'indice. Ad esempio, i titoli di testa potranno produrre il riferimento a un Meraviglioso – una retorica costituita da una precisa gamma di cliché del Fantastico – il cui pieno disvelamento occuperà le sequenze centrali del film. Quando ancora l'immagine non ha mostrato nulla, il riferimento al cliché conduce già dentro la storia e orienta con grande efficacia tensiva il racconto: esso non è già più vicenda che si dipana nel vuoto o in un'assenza, ma *verso* l'evento che il cliché, con sintetica eloquenza, ha stabilito come orizzonte (orizzonte del narrabile, prima ancora che del narrato). Quando il film comincerà a raccontare, la storia è già una sequenza di eventi in relazione al Meraviglioso: avendo già operato sull'intreccio, la musica l'ha proposto come orizzonte della *fabula*, interpretandone il *telos* (MEANDRI, 2011d).

¹²⁷ «You better put your stamp on the sound and make it something special or you're not going to stand a chance»: Meyerson in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 347.

¹²⁸ Una riprova indiretta del grado di autonomizzazione del sinfonismo hollywoodiano da studio è data dalle sempre più frequenti esecuzioni orchestrali in forma di concerto di note colonne musicali cinematografiche: specialmente per alcuni stilemi dell'*action*, indipendentemente della bravura degli esecutori, la musica è quasi irriconoscibile. L'impatto del *cue* era stato ottenuto in studio tramite missaggio e processamento delle parti, nonché frequenti *overdub*: per essere ora riprodotto in una esecuzione dal vivo, lo stesso brano avrà bisogno di una nuova orchestrazione.

¹²⁹ KOMPANEK, 2004, p. 27.

¹³⁰ *Air* è un termine estetico-tecnico del *sound engineering*. Sul punto e sulle principali categorie soniche usate quotidianamente nella prassi del missaggio si veda anche: OWSINSKI, 2006, pp. 26 e ss.

¹³¹ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 328.

¹³² *Ivi*, p. 347.

¹³³ Nella maggior parte dei casi è “buona la terza”: si effettua una prima lettura, poi compositore/direttore effettuano alcune correzioni, si esegue un secondo *take*, altre piccole correzioni e in seguito il terzo e spesso ultimo *take*. La curva di miglioramento degrada in seguito al terzo *take*: il maggior

marginale di perfezionamento dell'esecuzione – per i musicisti professionisti della registrazione in studio – è tra la prima lettura e il terzo *take*. Eccessive correzioni rischiano di congelare la performance: in alcuni casi oltre il quarto/quinto *take* l'esecuzione peggiora (per l'affaticamento dei musicisti, in particolare degli ottoni o per l'esagerata pignoleria del direttore in fase di concertazione: un eccesso di correzioni ha infatti esito contrario a quello desiderato).

¹³⁴ La strumentazione sarà di norma già stata accuratamente selezionata da compositore e orchestratore in modo da evitare conflitti con il dialogo. Come si è già detto, spesso però il dialogo proveniente dal reparto ADR è disponibile solo al *dubbing*, dunque il *mixer* e il compositore intervengono sulla musica preparandola in vista del dialogo, sulla base della pregressa esperienza.

¹³⁵ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 352.

¹³⁶ «Oggi tutte le lavorazioni sono realizzate in formato digitale attraverso apparati noti quali il Pro Tools [...]. Se la musica arriva già in 5+1 è stata premixata prima del mixage, in un altro studio. Dalla sala di mixage esce la colonna sonora del film completa per la successiva fase di masterizzazione ottenuta attraverso codificatori digitali (Dolby Digital, SDDS, DTS) o analogici (Dolby SR) per essere trasferita sul supporto di stampa (ottica o digitale) atta alla distribuzione del film» (Federico Savina, comunicazione personale, Torino-Roma, 14 gennaio 2012).

¹³⁷ La Jo Ann Kane offre nel tempo una quantità di servizi sempre maggiori, dalla copia e preparazione delle parti, alla correzione di bozze, alla trascrizione audio e MIDI, alla conservazione digitale dei documenti, alla ricerca bibliografica ecc. Il sito della Jo Ann Kane è consultabile al seguente indirizzo internet: <http://www.joannkanemusic.com>, ultimo accesso: 18 settembre 2011.

¹³⁸ Ad esempio sui software Finale o Sibelius.

¹³⁹ Gli americani pluralizzano le locuzioni italiane per cui *come sopra* diviene al plurale *come sopras*, *segue* diviene *segues* ecc.

¹⁴⁰ Sul punto anche KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 330.

¹⁴¹ Un turno serale o notturno, o turni paralleli sullo stesso *score*, consentiranno di recuperare il ritardo risolvendo un'emergenza.

¹⁴² Nel caso di documenti redatti in copia elettronica al *proofreading* cartaceo può essere aggiunto un controllo tramite playback MIDI. È indispensabile una conoscenza non superficiale dell'idioma per discernere istintivamente possibili errori da abitudini e idiosincrasie della prassi o dello specifico compositore.

¹⁴³ BELLIS, 2006, p. 103.

¹⁴⁴ Dimensioni per parti e *conductor score* sono standard. Il *conductor score* non supera mai gli 11x17 pollici, poiché è difficile oltre tale dimensione faxare, scansionare e spedire via mail una partitura, fotocopiarla e ridurla su carta comune, operazione che potrebbe risultare necessaria nelle fasi preliminari alla *recording session*. La dimensione consueta per la redazione della partitura è la *legal size* (8.5 x 14) che consente di effettuare in proporzione tutte le riduzioni e gli ingrandimenti necessari (da orchestratore a partitura direttoriale ad esempio, il rapporto è perfettamente proporzionale).

¹⁴⁵ Una specializzazione dei copisti in questo senso è presente anche nelle grandi orchestre europee, ma è importante cogliere la differenza tra la prassi concertistica e quella da studio. Ad esempio: sovente le parti a noleggio per orchestre tradizionali presentano voltate in concomitanza a passaggi ostici, un fatto che a Hollywood sarebbe inconcepibile, indice di una grave negligenza del *music preparation office*.

¹⁴⁶ Young in SCHELLE, 1999, pp. 411-412.

¹⁴⁷ Corigliano in MORGAN, 2000, p. 137.

¹⁴⁸ Chihara in SCHELLE, 1999, p. 144.

¹⁴⁹ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 323-324.

¹⁵⁰ KOMPANEK, 2004, pp. 5.

¹⁵¹ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 324.

¹⁵² KOMPANEK, 2004, p.6.

¹⁵³ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 326.

¹⁵⁴ DAVIS R., 1999, p. 116.

¹⁵⁵ Riassumiamo da un passaggio di un'intervista (DESJARDINS, 2006, pp. 317-318).

¹⁵⁶ KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 325.

¹⁵⁷ Per ciò che concerne l'associazione tra stile del progetto compositivo e orchestratore nel caso di Alan Silvestri, dobbiamo il suggerimento a Giuliano Tomassacci (Roma, comunicazione personale, 22 settembre 2008).

¹⁵⁸ Si veda sul *typesetting* il Cap. 2.

¹⁵⁹ KOMPANEK, 2004, pp. 4-5.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Si veda sul punto il Cap. 2.

¹⁶² DAVIS R., 1999, p. 115.

¹⁶³ McKenzie in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 326.

¹⁶⁴ Karlin e Wright riassumono in forma di esaustivo elenco le principali mansioni che possono spettare all'orchestratore in KARLIN e WRIGHT, 2004, pp. 327 e ss. Integreremo qui di seguito con le informazioni tratte da KOMPANEK, 2004 e DAVIS R., 1999.

¹⁶⁵ Questi rumori involontari sul *recording stage* sono causa comune per l'invalidazione di un *take*; non è anzi infrequente che alcuni rumori involontari su cambi di strumento effettuati in maniera frettolosa finiscano nella colonna sonora del film.

¹⁶⁶ È il caso, già ampiamente trattato, di Hans Zimmer.

¹⁶⁷ La *quantizzazione* è una delle operazioni di ripulitura delle tracce registrate al *sequencer*, al fine di riportarle a unità musicali ritmiche discrete e razionalizzarle in vista della trascrizione: nel momento in cui sul *sequencer* è registrata una performance in tempo reale il software terrà conto, nel produrre in automatico la notazione del brano appena eseguito, di sfumature e piccole variazioni temporali e di interpretazione non pertinenti, vale a dire eccessivamente dettagliate rispetto alle convenzioni di scrittura/interpretazione della notazione; la quantizzazione riporta questi inutili dettagli a valori musicalmente pertinenti: ad esempio, un arpeggio in sedicesimi potrebbe essere trascritto dal software tenendo conto di piccoli involontari ritardi dell'esecuzione, poniamo, pause dell'ordine di 1/64; quantizzando per il frammento in questione tutte le note a 1/16 (alla semicroma) si riuscirà a ottenere una interpretazione più razionale, riportando la performance a valori pertinenti per la notazione.

¹⁶⁸ In particolare l'effetto *gun-machine* sulle note ripetute alla stessa altezza continua a essere anche oggi un problema nella simulazione di strumenti analogici, cui la tecnologia tenta costantemente di porre rimedio, mediante la diffusione di software e algoritmi sempre più efficaci nel simulare la performance umana.

¹⁶⁹ Vienna Symphonic Library (vls.co.at) o Eastwest/Quantum Leap (www.soundsonline.com) forniscono raccolte di *samples* sempre più raffinate nel riprodurre articolazioni degli strumenti, con risultati di sorprendente realismo sonoro. Alla faraonica operazione che sottende la creazione di queste raccolte non possiamo dedicare spazio sufficiente in questa sede. Vogliamo però rilevare che la creazione dei *samples* è un punto di osservazione interessante per lo studio dei cliché cinematografici: le tecniche strumentali, le articolazioni espressive, le tecniche contemporanee (e.g. per i violini: *Bartok slap*, *wrong side of the bridge* ecc.), vengono campionate in modo da garantire una efficace simulazione digitale del *sound* orchestrale e del complesso di tecniche strumentali impiegato nel *mainstream* cinematografico. Capitolo ancora più interessante è quello della digitalizzazione degli strumenti o delle voci "etiche". Ne è un esempio – a nostro avviso profondamente discutibile dal punto di vista etico – la raccolta "Voices of Passion", della Eastwest, che campiona le voci femminili di performer siriane, bulgare, indiane, secondo le esigenze espressive di una *invenzione dell'etnico* totalmente interna ai codici linguistici hollywoodiani (e.g. sulla scorta di *role models* recenti, quali *Gladiator* o *Troy*). Un possibile spunto di ricerca per un'indagine sulle ambigue volontà egemoniche del *mainstream*. Si va infatti in questo caso molto al di là del tradizionale coinvolgimento di uno "specialista etnico" nella realizzazione di un progetto musicale: interi repertori vengono campionati nelle loro articolazioni fondanti, e messi a disposizione dei compositori senza la mediazione dell'artista depositario del patrimonio vocale o strumentale di origine. Un quadro complesso dal punto di vista etico e legale, soprattutto perché il campionamento è condotto su repertori che difficilmente possono essere tutelati sotto il profilo del diritto d'autore. Sugli accordi intercorsi tra depositari delle tradizioni vocali oggetto del campionamento, sulle modalità di selezione dei repertori e sulle dinamiche locali determinatesi nell'interazione con l'industria hollywoodiana sappiamo oggi ancora pochissimo.

¹⁷⁰ Si ricorre a uno specialista di orchestrazione virtuale nel caso il *mockup* venga costruito tramite raccolte (*libraries*) di *samples*: il risultato sonoro di grande realismo che si può ottenere mediante il ricorso a queste ultime necessita infatti di un apposito "programmatore", il quale dovrà, a partire dalla traccia MIDI, lavorare ogni passaggio, interpretando la partitura mediante continui *cambi di banco*, affinché siano selezionati i giusti *samples* per dinamica, tecnica o sfumatura espressiva di ogni strumento o sezione.

¹⁷¹ Anthony in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 327.

¹⁷² Va detto che proprio negli ultimi tre-quattro anni, al fine di ovviare a questa lacuna, la Vienna Symphonic Library sta sviluppando e rilasciando continuamente serie sempre più raffinate di *samples* di singoli strumenti o di ensemble non sinfonici (e.g. archi da camera o piccole formazioni di fiati).

¹⁷³ In particolare sul punto KOMPANEK, 2004, pp. 50 e ss.

¹⁷⁴ Una delle richieste che viene più frequentemente rivolta agli orchestratori è quella di «far suonare più grande» un organico ridotto da limitazioni nel budget.

¹⁷⁵ Le *motion sonority* sono estensioni o variazioni di notazione elaborate da Corigliano sulla base delle tecniche aleatorie già utilizzate da Penderecki, ad esempio, in *De Natura Sonoris No. 2*, 1971, che è stato uno dei più potenti *role models* per il cinema contemporaneo americano. Sul punto ci permettiamo di rimandare a MEANDRI, 2011d.

¹⁷⁶ Come si è già detto, una gamma via via più vasta di "effetti" e tecniche contemporanee sono oggi riproducibili tramite *samples*, man mano che le raccolte vengono perfezionate.

¹⁷⁷ Smalley in KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 331.

¹⁷⁸ KOMPANEK, 2004, p. 62.

¹⁷⁹ Walker in SCHELLE, 1999, p. 374

¹⁸⁰ Abbiamo già accennato alla Varèse Sarabande (Cfr. *supra*, nota 29). Per la Varèse Debney ha diretto ad esempio il *re-recording* della trilogia *Back to the Future*, di Alan Silvestri, con la Royal Scottish National Orchestra, istituzione concertistica che collabora alle iniziative discografiche dell'etichetta.

¹⁸¹ Cfr. *supra*, Cap. 2.

¹⁸² Poledouris in MORGAN, 2000, p. 229.

¹⁸³ BELLIS, 2006, pp. 97-98.

¹⁸⁴ L'editor interviene ad esempio in tutti i casi in cui la sincronizzazione con gli *hit* della sequenza filmica debba essere ristrutturata e si renda necessario effettuare il calcolo di un nuovo tempo *ffb* – (sul punto si veda il Cap. 5) – intervenendo sul software che genera in automatico gli ausili visuali di sincronizzazione (*punches* e *streamers*). La revisione di un *cue* in corso di sessione è operazione cui collaborano tutti i membri dello staff.

¹⁸⁵ Walker in SCHELLE, 1999, pp. 366-367.

¹⁸⁶ BELLIS, 2006, p. 99.

¹⁸⁷ Vale a dire in una cabina schermata dal punto di vista fonico nella stessa sala di incisione, quando non in una vera e propria camera anecoica.

¹⁸⁸ Il profilo più semplice di invio è a tre vie: un canale per il *click*, uno specifico per ogni sezione e uno omnicomprendivo per il direttore d'orchestra, opportunamente smistati (Federico Savina, comunicazione personale, Torino-Roma, 11 gennaio 2012).

¹⁸⁹ Torneremo sul punto al Cap. 5.

¹⁹⁰ La quantità di *click* precedenti l'inizio del *cue* dipende naturalmente dalla velocità d'esecuzione e dal tempo del brano.

¹⁹¹ BELLIS, 2006, p. 101.

¹⁹² L'immagine è tratta dalle *featurette Scoring* della Special Collector's Edition del DVD del film (2003).

¹⁹³ L'immagine è tratta dal *Making-of* della *release* DVD del film (2002).

Capitolo 5

Per un'antropologia del processo creativo: la sincronizzazione musica e immagine

Per più di una ragione, nel tentativo di comprendere e descrivere prassi ed estetiche della cultura musicale cinematografica, il nodo relativo alla sincronizzazione musica/immagine risulta cruciale. Tecniche e tecnologie dedicate al processo di sincronizzazione divengono ben presto, sin dagli esordi del cinema sonoro, strumenti essenziali e fondanti l'*atelier* del compositore cinematografico. Tali tecniche sono state investite, nel corso dei decenni, da progressivi cicli di innovazione tecnologica²; ogni ciclo costruisce e reinterpreta, specializzandole, le funzioni del sistema precedente³, proponendo sinergie tra continuità e cambiamento, nonché stratificazioni tecnologiche (e di prassi) di eccezionale densità storica. La tecnica di sincronizzazione musica/immagine costituisce ancora oggi una delle più riconoscibili specificità del mestiere del compositore cinematografico, eppure il tema non ha mai ricevuto, sul piano storico-critico, l'attenzione che, riteniamo, dovrebbe meritare. L'interesse per l'aspetto tecnologico-compositivo, nonché l'esigenza di proporre una prima ricognizione sull'argomento, non nascono esclusivamente dal desiderio di documentare un aspetto importante della prassi, ma dalla constatazione – corroborata dall'osservazione diretta sul campo – che tali tecniche non cessano di esercitare, in ogni momento del processo compositivo, una grande influenza sull'estetica: i due piani, come cercheremo di argomentare, non sono del resto mai disgiunti nella prassi.

Acquisizioni recenti nel campo dell'antropologia cognitiva del processo creativo⁴ hanno dimostrato quanto la stratificazione tecnica della scrittura contemporanea, nel rapporto tra partitura, composizione e media digitali, sia determinante nella prospettiva di una più esauriente descrizione del processo creativo. Sebbene tale terreno analitico sia al di là dei limiti che questo scritto si impone, speriamo si possa evincere, con gli esempi che presenteremo, che una più matura cognizione degli aspetti tecnici relativi alla sincronizzazione ha ricadute non trascurabili sul fronte critico ed ermeneutico⁵. Per ciò che concerne le tecnologie di sincronizzazione, la fotografia che fonti consultate restituiscono copre un periodo temporale che va dagli anni Trenta al termine degli anni Novanta circa e descrivono compiutamente la prassi in uso nei dipartimenti musicali delle *major* hollywoodiane. Come si è accennato al Cap. 4, le fonti manualistiche arrivano a rendere conto con completezza solo della prima rivoluzione digitale, un ciclo di innovazione che, dal principio degli anni Ottanta, portò quasi uniformemente le sale d'incisione all'adozione del sistema *Auricle* o di sistemi concorrenti⁶. La seconda e più significativa rivoluzione tecnologica – la digitalizzazione dei sistemi – determina oggi un panorama più sfaccettato e meno standardizzato di quello che qui tratteremo. Tuttavia, molte delle tecniche e delle tecnologie descritte sono tutt'ora in uso (è il caso, ad esempio, del sistema di sincronizzazione *Auricle*). Per ragioni di sintesi sceglieremo di attenerci anche noi a questo limite, anche perché lo stesso testimonia coerentemente di una trasformazione

(di tecnologie, di mentalità compositiva e di assetto produttivo) che per essere esaurientemente descritta meriterà in futuro un'autonoma trattazione.

Il processo di sincronizzazione ha inizio già allo *spotting*, con la redazione – se il percorso prescelto dal compositore è quello tradizionale – delle *spotting notes*⁷ che daranno le coordinate essenziali di inizio e fine *cue* e delle *timing notes* che evidenzieranno gli snodi drammatici principali di ogni singolo *cue*, con indicazioni drammaturgiche dettagliate emerse dalla discussione della sequenza con la regia e con la produzione creativa. Compositore e regia prendono appunti sul *timing* accurato di ogni *hit* e di ogni *sync point* – vale a dire, momenti dell'azione che potranno, a seconda delle scelte operate in corso di composizione, essere “accentuati”, “colpiti” dalla musica o nei cui confronti la musica dovrà reagire in qualche modo. Ricevute dal *music editor* le *timing notes* il compositore comincia a lavorare sui singoli *cues*. In relazione al tipo di *cue* e alle caratteristiche musicali dello stesso verrà progettato il metodo di sincronizzazione più adeguato. Poniamo il caso di una sequenza che non necessiti di punti di sincronizzazione estremamente accurati (e che richieda uno o al massimo due *hit* per brano), che il tipo di musica composta per la sequenza in esame sia essenzialmente non ritmica, abbia un tempo flessibile, un'espressività fluente che possa supportare il rubato, o *accelerandi* e *ritardandi* senza pregiudicarne la resa. All'estremo di questo tipo di *cue*, una musica che scorre sulle immagini stabilendo un'atmosfera e un *mood* senza alcun punto di sincronizzazione è comunemente riferita come *washing through the action*⁸ (che scivola sull'azione). Se queste sono dunque genericamente le caratteristiche del *cue* è preferibile che lo stesso venga eseguito in tempo libero (*free time*), il che non significa naturalmente senza indicazione di tempo musicale, ma senza ausili di sincronizzazione forte. Un *free time* è usualmente preferito a una *click track* – cioè, genericamente, una traccia metronomica in cuffia per direttore d'orchestra e musicisti – per la libertà, per la “naturale” espressività con cui il brano potrà essere eseguito dal direttore alla sessione d'incisione. Continuiamo a seguire il nostro esempio e supponiamo di trovarci di fronte a un classico *cue* per una commedia romantica. Le *spotting notes* richiedono al compositore la realizzazione di un brano che accompagni il dialogo dei due protagonisti principali. Il *cue* offrirà al compositore una serie di spunti drammatici interni da intendere non tanto come precise azioni, quanto piuttosto come possibilità di interpretare musicalmente la reazione a ciò che viene detto. È probabile che questi snodi drammatici diventino punti di sincronizzazione per la musica, ma anche che gli stessi siano deboli e non richiedano il rispetto di un *sync* estremamente accurato; piuttosto, si tratterà di una sincronizzazione perfettamente eseguibile dal direttore in sede d'incisione sulla sequenza filmica. Nel caso in cui il *cue* sia stato composto ad arte e una forma di sincronizzazione debole sia già suggerita dalla musica, il direttore potrà sincronizzare l'esecuzione all'evento filmico con buona approssimazione; anzi il margine d'errore – in particolare in alcuni generi, come la commedia romantica o quella drammatica – e la naturale tensione della performance orchestrale nel cercare il sincrono, daranno al *cue* molta della forza partecipativa che si rende necessaria: l'imprecisione, il leggero asincrono non saranno in questo caso aspetti deteriori, ma diverranno tratti espressivi caratterizzanti del discorso musicale.

Non è superfluo rilevare *en passant* che già questa piccolissima constatazione – e cioè il fatto che l'asincrono sia meglio tollerato per determinate tipologie di eventi fil-

mici e che anzi contribuisca a caratterizzare la cifra drammaturgica di alcuni generi filmici –, è estremamente densa: è, essenzialmente, una questione di *presenza* dell'orchestra in relazione agli eventi, di equilibri di forze in seno al supernarratore filmico. Differenti generi filmici sperimentano differenti *distanze* tra musica e immagine⁹: nella commedia o, anche, nei momenti *romance* dei generi d'azione, l'orchestra deve essere riconoscibile come tale, con una partecipazione para-attanziale, come “voce d'orchestra” (l'illusione convenzionalmente costruita, e auralmente perseguita dagli ingegneri del *mix*, di un'orchestra collocata sotto lo schermo, in un immaginario golfo mistico), come presenza acusmatica coordinata allo spazio aurale e allo spazio immaginario di una *voce-over*, dunque come narratore che partecipa con il proprio *discorso*, con la propria *testimonianza* (in ciò si articola primariamente l'idea di una distanza)¹⁰ all'evento drammaturgico complesso che è in corso: asincronismi e imprecisioni lievi non faranno che enfatizzare questa modalità di partecipazione drammaturgica.

Per quanto concerne i *cues* in *free time*, il *music editor*, con l'accordo del compositore e del direttore potrà preparare per l'incisione alcuni ausili visuali alla sincronizzazione: *punches*, *streamers* e *flutter punches* (anche detti *reference punches*). Gli *streamers* consistono in barre verticali che scorrono orizzontalmente sullo schermo fronte direttore; i *punches*, in brevi serie di flash luminosi. *Punches* e *streamers* vengono oggi generati via software sulla versione digitale del film (ad esempio tramite sistema Auricle)¹¹, mentre nella prassi analogica, in anticipo sulla sessione, il *music editor* preparava fisicamente la pellicola, lavorandola su un'apposita *streamer board*¹²: scalfendo per mezzo di una punta l'emulsione di una copia del film, egli incideva lo *streamer* su ogni singolo fotogramma alla distanza prefissata e in posizioni proporzionali tali da generare il movimento regolare della barra verticale. Lo *streamer* è in genere bianco, dal momento che l'emulsione non è più presente nella zona in cui è stata incisa la barra verticale. Un altro tipo di *streamer* (*warning streamer*) è posto all'inizio della sequenza musicale, in genere all'inizio del conteggio delle misure battute fuori, ed è di colore differente: giallo o rosso. Esistono tre tipi differenti di misure temporali per gli *streamer*: essi possono venire incisi a 3, 4 o 5 piedi di distanza, generando dunque tre diversi intervalli temporali impiegati dalla barra verticale per raggiungere l'estremità opposta dello schermo, precisamente 2, 2,6 e 3,2 secondi (lo *streamer* di 3,2 secondi è di gran lunga il più usato). Lo *streamer* è posto in modo da terminare con esattezza sul fotogramma centrale del punto di sincronizzazione¹³. Il punto di sincronizzazione, già evidenziato dallo *streamer*, è marcato da una serie di *flash* luminosi, cioè i *punches*. Nel processo analogico ogni singolo *punch* era in origine costituito da un foro praticato centralmente sul fotogramma, cosicché più serie di *punches* davano luogo alla breve sequenza di flash. Anche i *punches* sono realizzati oggi elettronicamente sulla sequenza digitale del film, mediante la sovrimpressione di un ovale o di un cerchio bianco sul fotogramma (Figura 1 e 1b). Tra i due estremi della *click track* e il cosiddetto *recording wild* (incisione libera), ovvero senza nessun ausilio di sincronizzazione lo *streamer* è per il direttore d'orchestra il tipo di ausilio visuale più morbido: permetterà cioè di ottenere una performance fluida e naturale, non irreggimentata da una traccia metronomica in cuffia. I *flutter punches* sono una via intermedia. Si tratta di *punches* posti a distanza regolare – distanza calcolata con i metodi di conversione che prenderemo in considerazione tra breve – in corrispondenza di ogni misura musicale¹⁴: per sequenze molto lunghe il direttore può rendersi conto dell'anticipo o del

ritardo sul tempo e apportare le necessarie correzioni in corso d'esecuzione¹⁵. A *streamers* e *punches* corrispondono segni diacritici che, a seconda delle preferenze di compositore e direttore, possono essere riportati in partitura con il segno “+” o “⊕” per i *punches* e “—” per gli *streamers*. È da menzionare il fatto che, in ulteriore aggiunta agli ausili qui citati e per chiarezza di referenza temporale, lo schermo in sala presenta anche il *window burn*, ovvero un riquadro sovrapposto all'immagine che riproduce il minutaggio SMPTE per la sequenza (relativo all'intero film o alla specifica sequenza); il riferimento SMPTE è utile poiché, rispetto a *streamers* e *punches*, che sono ausili visivo-processuali, il *window burn* consentirà agli addetti ai lavori, soprattutto per ciò che concerne lo scambio tra cabina di regia e podio, di riferirsi a specifici intervalli o fotogrammi del film e di identificarli con precisione.



Figura 1 Tre istanti di uno *streamer* da 2,6 secondi durante l'incisione del *main title* di *Lilo & Stitch* (2002, di Dean DeBlois e Chris Sanders), con le musiche di Alan Silvestri. In alto sullo schermo il *window burn* con le informazioni temporali. Nella quarta immagine: uno *streamer* nella prospettiva del direttore (lo stesso Silvestri). Nella quinta immagine un istante dei *punches* (il cerchio bianco al centro dell'immagine) generato elettronicamente, come una serie di (tre o più) rapidissime pulsazioni luminose sul *sync point* al termine dello *streamer*. (Le immagini sono tratte dal *Making-of* della release DVD del film).

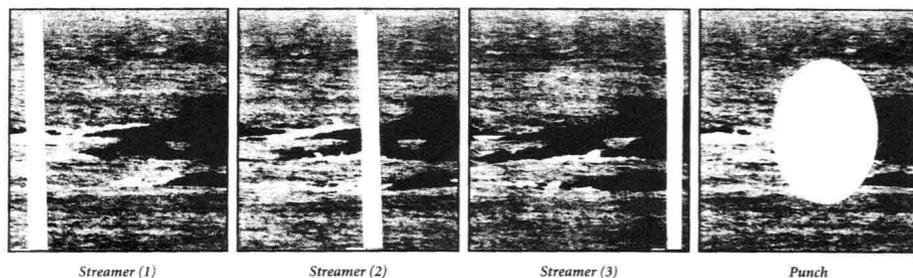


Figura 1b Serie di fotogrammi la cui superficie è stata de-emulsionata al fine di “disegnare” *streamers* e *punches* (l’immagine è tratta da DAVIS R., 1999, p. 157).

Come metodo intermedio tra il *wild* e gli ausili visuali può essere utilizzato – sebbene la pratica sia ormai desueta – uno *stopclock*, vale a dire un orologio di grandi dimensioni per mezzo del quale direttore e *music editor* controllano se la durata complessiva del *cue* è stata rispettata. Questo è, tra gli ausili alla sincronizzazione, il metodo meno preciso: non consente sincronizzazioni fini, determinando dissincronismi che possono superare gli 8 fotogrammi, dunque superiori alla soglia percettiva differenziale (che sta in media tra i due e i tre fotogrammi)¹⁶; il metodo garantisce tuttavia, come nella registrazione completamente libera, una grande flessibilità e versatilità di interpretazione musicale nel caso non si abbia la necessità di rispettare *hit* molto precisi.

Se invece la sequenza filmica ha un numero di *hit* elevati e richiede frequenti punti di sincronizzazione estremamente accurati (denominati *dead hits* o anche *hard hits*)¹⁷, e se, contestualmente, il brano è caratterizzato da un tempo rigido, per cui anche i sottili aggiustamenti che vengono operati dal direttore in presenza degli aiuti visuali rischiano di influire negativamente sulla quadratura del tempo musicale; o, ancora, se il *cue* verrà costruito tramite sovraincisione (*overdubbing*) e sovrapposizione in una o più registrazioni successive delle differenti sezioni orchestrali, in tutti questi casi il metodo utilizzato di preferenza è la *click track*. L’impiego di una traccia metronomica in cuffia sincronizzata alla velocità di scorrimento della pellicola non è tuttavia così semplice come potremmo superficialmente supporre: tecniche e metodi di calcolo per la composizione e per la successiva incisione di un brano musicale mediante l’impiego di una *click track* costituiscono non a caso il cuore dell’artigianato musicale-filmico relativo alle tecniche di sincronizzazione musica/immagine e hanno dato storicamente luogo a stratificazioni tecniche che riverberano ancora nella prassi contemporanea. Per ricostruirne la complessità processuale e, nel contempo, per tentare di dar conto sinteticamente della filogenesi storica del metodo, ci lasceremo guidare da un esempio tratto dal manuale Hagen, qui modificato *ad hoc* al fine di far emergere alcuni nodi che riteniamo di interesse critico.

Click tracks

Costruiamo nella tabella che segue¹⁸ un riassunto sintetico tratto dalle ipotetiche *timing notes* di un *cue* che il compositore si appresta a musicare (in particolare si tratterà in questo caso dell’apertura del film).

Numero	Tempi	Descrizione evento
1	:00	Start on cut to int. (interior)
2	:01.52	Camera starts to pan away from door
3	:06	Pan begins to pick up crumpled body on the floor
4	:09.73	Camera holds on knife in dead body’s back
5	:14.00	Shock cut looking down barrel of gun!
6	:16.25	Gun fires!
7	:18.31	Whip pan to mirror shattering above hero’s head
8	:21.62	Pan hero crawling behind couch
9	:26.31	Reaches end of couch
10	:28.47	P.O.V. (point of view) of killer
11	:29.3	Whirls toward camera (behind hero)
12	:31.52	Hero fires!
13	:32.9	Heavy takes the shot and falls
14	:34.95	DEAD!
15	:38.77	Hero comes out from behind couch, starts toward body
16	:43.5	Stands above body looking down
17	:47.8	Starts to kneel, slowly pulling off the ...
18	:53.7	... stocking mask
19	:55.73	Reveals his girlfriend! (the killer!)
20	1:00	Cut to city street, heavy traffic Lose music in sfx (sound effects)

Il *cue* presenta alcuni *soft hit*, vale a dire *hit* che necessiteranno di un punto di sincronizzazione con un discreto margine di tolleranza (ad esempio, la panoramica sul terzo evento filmico) e alcuni *dead hit* (ad esempio l’evento n° 12, lo sparo; e il n° 14, il momento della morte) che richiedono invece sincronizzazioni molto accurate. È superfluo precisare che si tratta di scelte drammaturgiche a discrezione di compositore e regista: sullo sparo, ad esempio, con una drammaturgia a dire il vero piuttosto consueta¹⁹, il compositore potrebbe scegliere di rimanere in silenzio. Nell’esempio pedagogico che presentiamo propenderemo per scelte creative il più lineari possibili. Nella prassi ordinaria, esaminate nel dettaglio le *timing notes*, il compositore evidenzierà i punti che intenderà “toccare”, “colpire” con la musica. Quella che seguirà è una delle possibili soluzioni analogiche, coerenti con il metodo che è stato utilizzato dai compositori a partire dagli anni Cinquanta circa e operate senza l’ausilio dei software dedicati oggi comunemente utilizzati.

Sarà utile a questo punto chiarire la terminologia correntemente utilizzata, nonché prendere in considerazione alcuni dettagli tecnici che renderanno comprensibile il prosieguo del discorso.

La misura di *fpb* (*Frame per Beat*, altrimenti denominata *frame per click*), spesso riportata in partitura accanto o in sostituzione della misura metronomica, indica il tempo del *cue* con riferimento al rapporto tra fotogrammi e *beat* in luogo della consueta indicazione metronomica (battiti per minuto). L’esigenza di sincronizzare musica e immagine porta necessariamente a sviluppare un metodo che connetta in via stabile la velocità di scorrimento della pellicola al *beat* (*click*) che il direttore e i musicisti seguono in cuffia per l’esecuzione della musica. L’*editor* musicale preparava appositamente una *loop* di pellicola 35mm, producendo a intervalli regolari i fori sulla traccia ottica dell’audio, con il risultato di un *pop* udibile (un suono simile a quello prodotto dal metronomo) ogni volta che la luce filtra attraverso l’orifizio praticato sulla traccia ottica.

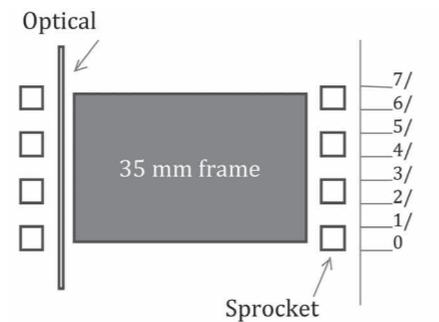


Figura 2 Schema di fotogramma di pellicola 35 mm: traccia ottica per l'audio si trova nella parte sinistra della pellicola, tra i fori di trascinamento e l'immagine. Sulla destra le possibili divisioni per i *fpb*, costruite sulla base degli intervalli regolari dei fori di trascinamento (*sprocket holes*).



Figura 3 Un fotogramma 35 mm con i formati sonori correntemente impiegati. Nell'ordine:

- 1) La linea tratteggiata è la traccia di sincronizzazione del DTS (Digital Theater System).
- 2) La traccia analogica SR (codificata surround Lt-Rt);
- 3) In grigio tra i fori di trascinamento, sulla parte sinistra (S-side, ovvero *soundtrack side*) troviamo la codifica del Dolby Digital 5.1. (al centro è visibile il logo Dolby);
- 4) All'estrema sinistra e a destra dell'immagine, la codifica del suono SDDS (Sony Dynamic Digital Sound).

Due sistemi proprietari (Dolby Digital, DTS) supportano il formato multicanale 5.1 e 5.1 Surround EX, mentre il SDDS della Sony supporta il formato 5.1 e il 7.1. Il DTS stampa sulla pellicola la sola traccia che consente di sincronizzare il proiettore con l'informazione audio, memorizzata separatamente su CD. L'informazione digitale SDDS è anche stampata sul lato destro della pellicola poiché le due aree sono reciprocamente ridondanti (*cross redundancy*): ogni lato contiene le informazioni di *backup* per il lato opposto²⁰, nel caso in cui il deterioramento di una porzione della pellicola ne renda illeggibile uno dei due. Alla destra del Dolby la traccia ottica analogica stereofonica, che è oggi per la maggior parte dei film una traccia di *backup*: il processore audio del cinema commuterà sulla traccia analogica solo nel caso in cui l'impianto digitale si guasti o un deterioramento della pellicola renda improvvisamente inaccessibile l'informazione digitale²¹⁻²².

Prendiamo in esame il caso più semplice: considerato che la pellicola scorre a 24 fotogrammi al secondo, un foro praticato ogni 24 fotogrammi darà luogo a un *click* ogni secondo, corrispondente a MM=60. Un foro ogni 12 fotogrammi equivale a MM=120 (l'indicazione di *fpb* è dunque inversamente proporzionale alla misura metronomica).

Gradazioni di tempo più fini sono possibili praticando il foro in corrispondenza dei quattro fori di trascinamento di ogni fotogramma, alla base o all'apice del foro: è così possibile ottenere per ogni fotogramma otto ulteriori suddivisioni, producendo intervalli di *fpb* leggermente differenti. Ad esempio, nel caso di un *fpb*=12 (MM=120), utilizzando gli intervalli dei fori di trascinamento potremmo ottenere le seguenti gradazioni:

FPB	MM
12 ⁰ / ₈	120
12 ¹ / ₈	118.76
12 ² / ₈	117.55
12 ³ / ₈	116.36
12 ⁴ / ₈	115.2
12 ⁵ / ₈	114.06
12 ⁶ / ₈	112.94
12 ⁷ / ₈	111.84

Un *fpb* con le relative suddivisioni può essere indicato in partitura con il valore frazionario (come in tabella) o semplicemente con l'apposizione del numero di suddivisione separato da un trattino. Per esempio: *fpb*=12-6 sta per 12 + ⁶/₈ (penultimo intervallo del rochetto dentato). Si potrà obiettare che tale variazione frazionaria corrisponde a una variazione di tempo infinitesimale, non percettibile per l'orecchio umano. Ma il punto, per ciò che concerne la differenza tra musica in esecuzione libera e musica sincronizzata, è che tale variazione si accumulerà incrementalmente a ogni pulsazione determinando, nel caso di *cue* sufficientemente lunghi, la differenza tra un *hit* perfettamente sincronizzato e uno fuori sincrono.

Sebbene la conversione tra *fpb* e misura metronomica sia oggi agevolmente gestita dal software, nel processo analogico pre-digitale e pre-elettronico, l'equivalenza era ottenuta mediante una semplice equivalenza matematica²³.

Una volta abbozzata, ancora indipendentemente dai problemi di sincronizzazione fine, una drammaturgia generale per la sequenza, tratteggiate le prime idee musicali e stabilito un tempo metronomico generale, il compositore individua la misura di *fpb* appropriata. Prendiamo in considerazione un caso semplice, accantonando per ragioni di sintesi la possibilità che il compositore scelga di fare uso di cambi di tempo, *accelerandi* o *ritardandi*. Ipotizziamo dunque che il compositore abbia scelto per il nostro semplice *cue* una misura metronomica di 80. Il *fpb* corrispondente sarà un *frame click* 18. Il compositore cominciava a questo punto a consultare un *click book*. Si tratta di una tipologia di testi a stampa a diffusione specialistica e fino a un quindicennio fa quasi uniformemente impiegato da compositori ed *editor* musicali ad Hollywood. Il più noto è *Project Tempo*, meglio conosciuto nel settore come il *Knudson Book*, testo redatto dall'*edito* mu-

click #	THE TEMPO IS 18,000 FRAMES PER BEAT (18-0)	METRONOMES - 80	PAGE NO. 97
0	0.00	3.00	5.25
1	0.75	10.50	12.00
2	1.50	18.00	18.75
3	2.25	25.50	25.50
4	3.00	33.00	32.25
5	3.75	40.50	39.00
6	4.50	48.00	45.75
7	5.25	55.50	52.50
8	6.00	63.00	59.25
9	6.75	70.50	66.00
10	7.50	78.00	72.75
11	8.25	85.50	79.50
12	9.00	93.00	86.25
13	9.75	100.50	93.00
14	10.50	108.00	99.75
15	11.25	115.50	106.50
16	12.00	123.00	113.25
17	12.75	130.50	120.00
18	13.50	138.00	126.75
19	14.25	145.50	133.50
20	15.00	153.00	140.25
21	15.75	160.50	147.00
22	16.50	168.00	153.75
23	17.25	175.50	160.50
24	18.00	183.00	167.25
25	18.75	190.50	174.00
26	19.50	198.00	180.75
27	20.25	205.50	187.50
28	21.00	213.00	194.25
29	21.75	220.50	201.00
30	22.50	228.00	207.75
31	23.25	235.50	214.50
32	24.00	243.00	221.25
33	24.75	250.50	228.00
34	25.50	258.00	234.75
35	26.25	265.50	241.50
36	27.00	273.00	248.25
37	27.75	280.50	255.00
38	28.50	288.00	261.75
39	29.25	295.50	268.50
40	30.00	303.00	275.25
41	30.75	310.50	282.00
42	31.50	318.00	288.75
43	32.25	325.50	295.50
44	33.00	333.00	302.25
45	33.75	340.50	309.00
46	34.50	348.00	315.75
47	35.25	355.50	322.50
48	36.00	363.00	329.25
49	36.75	370.50	336.00
50	37.50	378.00	342.75
51	38.25	385.50	349.50
52	39.00	393.00	356.25
53	39.75	400.50	363.00
54	40.50	408.00	369.75
55	41.25	415.50	376.50
56	42.00	423.00	383.25
57	42.75	430.50	390.00
58	43.50	438.00	396.75
59	44.25	445.50	403.50
60	45.00	453.00	410.25
61	45.75	460.50	417.00
62	46.50	468.00	423.75
63	47.25	475.50	430.50
64	48.00	483.00	437.25
65	48.75	490.50	444.00
66	49.50	498.00	450.75
67	50.25	505.50	457.50
68	51.00	513.00	464.25
69	51.75	520.50	471.00
70	52.50	528.00	477.75
71	53.25	535.50	484.50
72	54.00	543.00	491.25
73	54.75	550.50	498.00
74	55.50	558.00	504.75
75	56.25	565.50	511.50
76	57.00	573.00	518.25
77	57.75	580.50	525.00
78	58.50	588.00	531.75
79	59.25	595.50	538.50
80	60.00	603.00	545.25
81	60.75	610.50	552.00
82	61.50	618.00	558.75
83	62.25	625.50	565.50
84	63.00	633.00	572.25
85	63.75	640.50	579.00
86	64.50	648.00	585.75
87	65.25	655.50	592.50
88	66.00	663.00	599.25
89	66.75	670.50	606.00
90	67.50	678.00	612.75
91	68.25	685.50	619.50
92	69.00	693.00	626.25
93	69.75	700.50	633.00
94	70.50	708.00	639.75
95	71.25	715.50	646.50
96	72.00	723.00	653.25
97	72.75	730.50	660.00
98	73.50	738.00	666.75
99	74.25	745.50	673.50
100	75.00	753.00	680.25
101	75.75	760.50	687.00
102	76.50	768.00	693.75
103	77.25	775.50	700.50
104	78.00	783.00	707.25
105	78.75	790.50	714.00
106	79.50	798.00	720.75
107	80.25	805.50	727.50
108	81.00	813.00	734.25
109	81.75	820.50	741.00
110	82.50	828.00	747.75
111	83.25	835.50	754.50
112	84.00	843.00	761.25
113	84.75	850.50	768.00
114	85.50	858.00	774.75
115	86.25	865.50	781.50
116	87.00	873.00	788.25
117	87.75	880.50	795.00
118	88.50	888.00	801.75
119	89.25	895.50	808.50
120	90.00	903.00	815.25
121	90.75	910.50	822.00
122	91.50	918.00	828.75
123	92.25	925.50	835.50
124	93.00	933.00	842.25
125	93.75	940.50	849.00
126	94.50	948.00	855.75
127	95.25	955.50	862.50
128	96.00	963.00	869.25
129	96.75	970.50	876.00
130	97.50	978.00	882.75
131	98.25	985.50	889.50
132	99.00	993.00	896.25
133	99.75	1000.50	903.00
134	100.50	1008.00	909.75
135	101.25	1015.50	916.50
136	102.00	1023.00	923.25
137	102.75	1030.50	930.00
138	103.50	1038.00	936.75
139	104.25	1045.50	943.50
140	105.00	1053.00	950.25
141	105.75	1060.50	957.00
142	106.50	1068.00	963.75
143	107.25	1075.50	970.50
144	108.00	1083.00	977.25
145	108.75	1090.50	984.00
146	109.50	1098.00	990.75
147	110.25	1105.50	997.50
148	111.00	1113.00	1004.25
149	111.75	1120.50	1011.00
150	112.50	1128.00	1017.75
151	113.25	1135.50	1024.50
152	114.00	1143.00	1031.25
153	114.75	1150.50	1038.00
154	115.50	1158.00	1044.75
155	116.25	1165.50	1051.50
156	117.00	1173.00	1058.25
157	117.75	1180.50	1065.00
158	118.50	1188.00	1071.75
159	119.25	1195.50	1078.50
160	120.00	1203.00	1085.25

Figura 4 Tavola Knudson per un 18-Frame-Click (fpb=18)²⁴. Da sinistra a destra la tavola riporta l'intera articolazione dei tempi relativi a ogni pulsazione. L'intestazione riporta il fpb (in questo caso 18-0), nonché l'equivalenza metronomica per il frame click dato.

sicale Carroll Knudson nel 1965²⁵. Ogni *click book* riporta estensivamente l'intera serie di tavole per ogni possibile fpb. In Figura 4 è riprodotta la tavola di Knudson per il fpb 18-0. Il funzionamento della tavola è elementare, quanto enormemente pratico: per ogni click, da 0 a n (nel nostro caso si giunge fino alla pulsazione 599) sono riportate corrispondenze di durata in secondi relative al click. E.g.: a un frame click di 18 l'intervallo tra click n. 1 e n. 2 è di 0.75 secondi. La tavola incrementa tale valore click dopo click, agevolando enormemente il processo di calcolo e di conversione. Con un piccolo esempio di controllo sarà più semplice comprendere il funzionamento delle tavole di

Knudson. Cronometrando la durata, poniamo ad esempio, di 17 pulsazioni a MM=80 si otterrà il valore di 12 secondi.

Se si cerca il valore restituito al diciassettesimo *click* di ogni tavola si troverà una perfetta corrispondenza solo sulla tavola del $fpb=18^{0/8}$ ²⁶. Chiariti i principi generali e gli aspetti tecnici determinanti, possiamo tornare finalmente all'esempio di *timing note* e proseguire sul percorso del nostro compositore immaginario. Non siamo infatti che all'inizio della procedura: la scelta di un fpb adeguato dipende da molti fattori e il calcolo generale delle misure e del valore di fpb qui proposto non è che il primo passo dell'operazione. La scelta compiuta inizialmente potrebbe essere rimessa in discussione dal prossimo passaggio, e cioè l'analisi dettagliata del rapporto tra punti di sincrono e fpb. È opportuno precisare che l'operazione che seguirà, completata in pochi minuti da un compositore o un editor d'esperienza, risulterà qui inevitabilmente più pedante, poiché saremo costretti, per esigenze di chiarezza, a svolgere l'esempio interamente in forma scritta, passo dopo passo.

Con riferimento alla tabella che segue, occorrerà innanzitutto identificare in grassetto nella colonna *tempi* gli eventi che per il compositore dovranno divenire punti di sincronizzazione forte all'interno del *cue*. Si procederà successivamente a riportare con pazienza nella colonna "click di prossimità" il *click* della tavola di Knudson che cade più vicino all'evento (cioè con il minor scarto temporale possibile tra *click* e tempo dell'evento); e, in ultima colonna, lo scarto effettivo tra il *click* di prossimità e l'evento listato nella colonna *tempi*.

Tempi	Descrizione evento	Click di prossimità	Scarto tempi/click
:00	Start on cut to int.		
:01.52	Camera starts to pan away from door	3 (:1.50)	+ 0.02
:06	Pan begins to pick up crumpled body on the floor	9 (:6.00)	0
:09.73	Camera holds on knife in dead body's back	14 (:9.75)	- 0.02
:14.00	Shock cut looking down barrel of gun!	20 (:14.25)	+ 0.5
:16.25	Gun fires!	23 (:16.50)	- 0.25
:18.31	Whip pan to mirror shattering above hero's head	25 (:18.00)	+ 0.31
:21.62	Pan hero crawling behind couch	30 (:21.75)	- 0.13
:26.31	Reaches end of couch	36 (:26.25)	+ 0.06
:28.47	P.O.V. of killer	39 (:28.50)	-0.03
:29.3	Whirls toward camera (behind hero)	40 (:29.25)	+ 0.05
:31.52	Hero fires!	43 (:31.50)	+0.02
:32.9	Heavy takes the shot and falls	45 (:33.00)	-0.1
:34.95	DEAD!	48 (:35.25)	-0.3
:38.77	Hero comes out from behind couch, starts toward body	53 (:39.00)	-0.23
:43.5	Stands above body looking down	59 (:43.50)	0
:47.8	Starts to kneel, slowly pulling off the ...	65 (:48.00)	- 0.2
:53.7	... stocking mask	73 (:54.00)	- 0.3
:55.73	Reveals his girlfriend! (the killer!)	75 (:55.50)	+ 0.23
:1:00	Cut to city street, heavy traffic Lose music in sfx	81 (1:00.00)	0

Dall'analisi della tabella emerge che nella corrispondenza tra *click* ed eventi filmici siamo stati abbastanza fortunati: un 18-frame-click sembra calzare (quasi) alla perfezione con gli eventi filmici che dovranno essere colpiti o accentuati dalla musica²⁷. Proseguiamo con la progettazione: ci troviamo in presenza di un rapporto tra fpb ed eventi filmici nel quale la maggior parte degli eventi sembrano essere perfettamente in sincrono o molto vicini a un possibile *sync*. Vediamo perché: scarti di $2/24$ di secondo sono inferiori alla soglia differenziale per la percezione dell'asincrono e la media del pubblico percepirà effettivamente un asincrono solo a partire da una sfasatura tra evento musicale puntuale e fotogramma

maggiore di $\frac{3}{24}$ di secondo. Con riferimento alla tabella, tutti gli scarti evidenziati dalla sottolineatura, cioè quelli inferiori a 0.08 secondi ($\frac{2}{24}$ di secondo), dovranno essere considerati scostamenti trascurabili. Nel *cue* vi sono ben tre *click* perfettamente in sincrono con gli eventi (il n° 9, 59 e 81). Constatiamo però la presenza di alcuni *click* problematici, che sono decisamente fuori sincrono rispetto ai tempi prescritti dalle *timing notes* (si tratta dei *click* n° 20, 23, 25, 48, 53, 65, 73, 75). Ci sono poi due casi limite, che sono di poco superiori alla soglia differenziale per la percezione dell'asincrono (nello specifico: il n° 30 e il n° 45). Sebbene lo scarto sia minimo negli ultimi casi sarà già possibile apprezzare uno scostamento. Naturalmente, la presenza di asincronismi, siano essi lievi o marcati, diviene problematica per il compositore solo nel caso in cui per detto evento si sia optato per un *dead hit*, ovvero per un punto di sincronizzazione forte. Nel nostro esempio, costituiranno dunque un problema solamente gli scarti superiori alla soglia differenziale degli eventi marcati in grassetto. Riportiamo in forma di schema, su un pentagramma musicale molto semplificato la mappa dei *click* elencati in tabella, evidenziando i punti di sincrono. Per mantenere l'esempio entro limiti di trattazione ragionevoli, procederemo soltanto all'analisi di un piccolo frammento e riporteremo la breve sequenza di eventi compresa tra il *click* 36 e il *click* 60 (corrispondente dunque alle misure 9-15 del *cue* che ci si appresta a comporre). Nella Figura 5a sintetizziamo il risultato di questa operazione.

Nessun problema (almeno in questa semplice simulazione) per ciò che concerne i punti di sincronizzazione ai *click* n° 36, 39, 40, 43, 45 e 59: essi si trovano perfettamente in sincrono con l'unità di movimento della battuta. Diverso il caso dei veri e propri *hit* che cadono nei pressi del *click* 48 e 53. In questo caso, posto che anche a questo punto si continui a tenere fede alle scelte operate nella prima fase di analisi delle *timing notes*, i due eventi presentano un problema di sincronizzazione non trascurabile: lo scarto è tale da determinare una sicura percezione di sfasamento e per di più sul *dead hit* (qui propriamente un 'evento mortale') che dovrebbe cadere al secondo 39.95, uno dei punti in cui musica ed eventi, nelle scelte operate dal compositore, dovevano mantenersi in un rapporto di assoluto sincrono. È a questo punto necessario proporre una soluzione ritmico-musicale al problema. Se rimaniamo fedeli al metodo della prassi analogica, l'unica possibilità è consultare una tabella di equivalenze tra valori musicali e durata temporale per la misura di *fpb* prescelta. Si tratta di uno schema usualmente riportato su ognuna delle tavole dei tempi di un *click book*, che sarà tuttavia agevole ricostruire direttamente a partire dalla tavola del *fpb*=18. Possiamo ricavare la durata in secondi dell'unità di movimento dall'intervallo che intercorre tra il primo e il secondo *click*: consultando la tavola per il nostro *frame click* sappiamo che tale valore corrisponde a 0.75 secondi. Deduciamo dunque in proporzione i valori di tutte le altre figure musicali, arrotondando se necessario il centesimo al valore superiore.

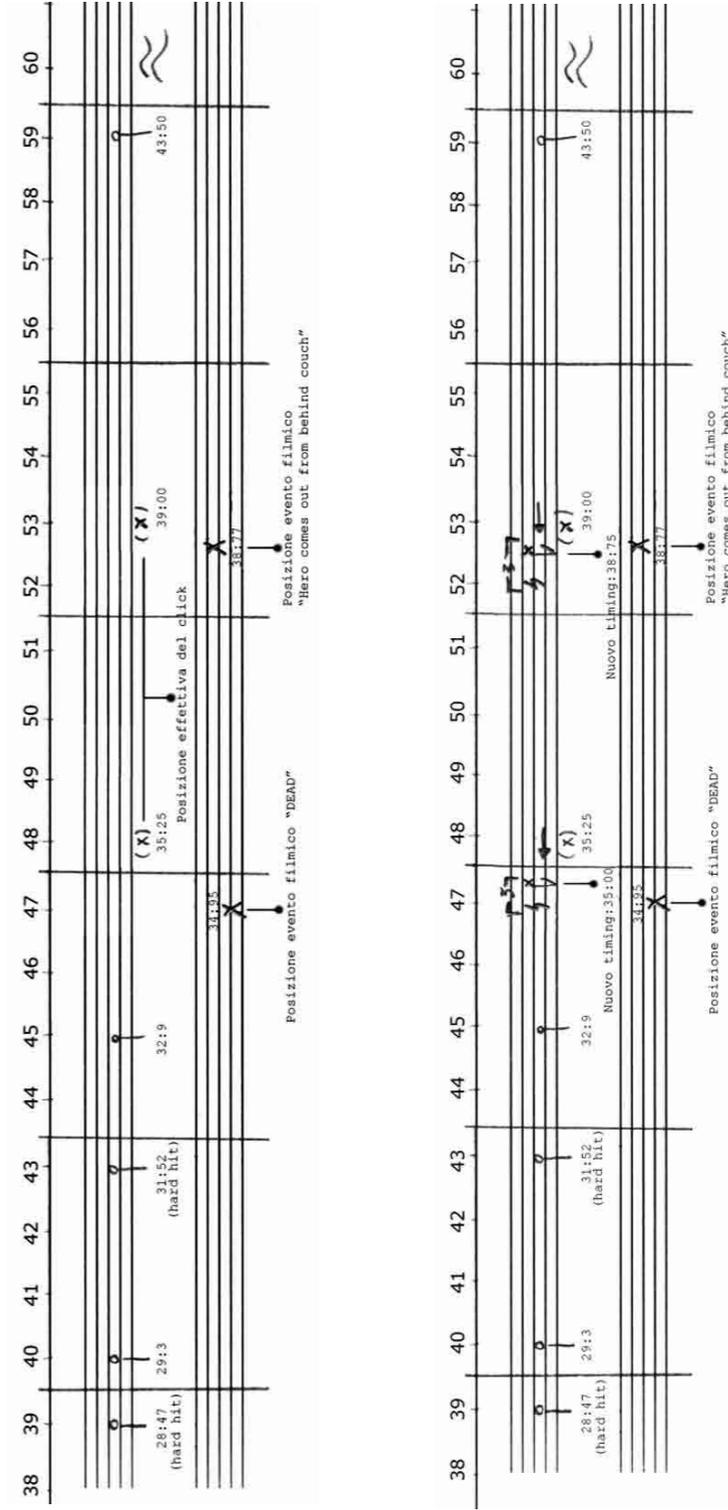


Figura 5a *Sketch* primitivo: punti di sincronizzazione in relazione ai *click*; 5b possibile soluzione per una corretta sincronizzazione

Con l'aiuto della tabella di equivalenze abbozziamo dunque alcune possibili soluzioni ritmiche per il problema in questione (Figura 5b).

Anticipando rispetto al *click* più vicino di una croma in terzina sottrarremo 0.25 secondi dal *click* 48 con il risultato che dal tempo originale (35.25) l'ultima croma di terzina cadrà esattamente su 35.00, dunque con uno scarto di 0.05 secondi dal tempo richiesto dall'evento filmico (39.95) e cioè con uno scarto inferiore a $\frac{2}{24}$ di secondo, ampiamente sotto la soglia differenziale per la percezione dell'asincrono. Un risultato più che accettabile, che abbiamo replicato (per pigrizia di soluzioni compositive) anche all'*hit* a 38.77. In questo secondo caso, sottraendo una croma in terzina dal *click* di prossimità arriveremo a una corretta sincronizzazione con un anticipo di 0.02 secondi. Anche questo scarto non sarà dunque percepibile.

Figura	Valore
semiminima	0.75
minima	1.5
croma	0.375
semicroma	0.19
biscroma	0.09
croma puntata	0.56
semicroma puntata	0.28
croma in terzina	0.25
semiminima in terzina	0.50

Da qui prosegue, anzi da qui ha inizio, il processo compositivo. Ma pare opportuno fermarsi a questo punto nell'esemplificazione, volendo attenerci per questo capitolo allo stretto problema della sincronizzazione. Il grosso del lavoro, che è poi il terreno specialistico del mestiere di compositore cinematografico, ha inizio esattamente dal punto in cui, nel nostro esempio didattico, abbiamo abbandonato il processo. Quel che premeva portare all'emersione è che questo semplice *sketch* – qui semplificato per ovvie ragioni di esposizione – è già, nella mente del compositore, una struttura generativa di straordinaria importanza. Sino alla prima rivoluzione digitale, alla metà degli anni Ottanta, l'approccio utilizzato dai compositori ai fini di una sincronizzazione fine con gli eventi filmici ha molte analogie con l'esempio che abbiamo voluto proporre: l'intera opera di Carl Stalling e Scott Bradley (il *mickey mousing* per antonomasia dei *cartoon* degli anni Trenta) con decine di *hit* ogni minuto era costruita con simili tecniche e senza nessun ausilio tecnologico. Basterebbe questa considerazione a porre sotto una luce completamente nuova questa straordinaria stagione di arte e artigianato musicale cinematografico. Proprio nel rapporto tra requisiti di sincronizzazione imposti dal nuovo medium e forme ed espressività del linguaggio musicale, mediazione sperimentata con sistematica determinazione dai pionieri del tempo, sta la peculiarità del canone musicale dei *cartoon*. Quanto all'oggi: lo stato dell'arte della sincronizzazione, il vero terreno di competenza ed eccellenza progettuale nel *mainstream* contemporaneo è senza dubbio l'azione, intesa come genere *tout court* e come momento sovra-genere, condiviso da una pluralità di generi cinematografici. Come nel caso dei *cartoon* degli anni Trenta, la necessità di una sincronizzazione fine con i molti eventi di una sequenza d'azione è in strettissima

relazione con l'alta specificità idiomatica del canone musicale d'azione contemporaneo. La chiave interpretativa di questa affermazione sta nell'esempio che abbiamo dettagliatamente commentato: il pattern ritmico, in una miscela affascinante di induzione/deduazione, calcolo e istinto, verrà generato da uno *sketch* primitivo simile a quello che abbiamo proposto (sebbene oggi realizzato su supporti tecnologici completamente differenti). Il limite, per così dire, il paletto, il punto obbligato e il tentativo di trovare una soluzione alla ricerca del sincrono, contribuiscono alla generazione della forma. Con riferimento al bozzetto in figura 5b, il fatto che il *dead hit* si situi su un pattern ritmico di crome in terzina sarà probabilmente un elemento cospicuo di tale generatività. Ad esempio, i diversi *hit* potranno essere collegati dal compositore mediante una *liaison* ritmica, con una stessa idea ritmico-musicale che ritorna associata a momenti semanticamente prossimi: il compositore potrebbe riproporre il movimento terzinato sul punto di vista del killer, poi sulla morte, e poi ancora sul viso della ragazza. Poiché, nel nostro caso, la sequenza possiede un grado di ironia piuttosto esplicito è tra l'altro probabile che la musica, per contribuire essa stessa al tono generale che informa l'apertura del film, esaspererà in un chiasmo la propria drammatica partecipazione agli eventi. In questa chiave l'idea di iterare una figura in terzina come elemento che concorra a costruire la generale tensione del *cue* in momenti chiave, potrebbe costituire una buona idea di partenza.

Poiché il processo fin qui descritto con dovizia di particolari tecnici non rende giustizia ai possibili percorsi della creatività compositiva, può essere utile a questo punto commentare alcune interessanti riflessioni con cui Hagen, nella sua trattazione manualistica, chiude il capitolo relativo alle *click tracks*. Le considerazioni che seguono avranno se non altro il compito di controbilanciare l'impressione di un'eccessiva ingerenza della tecnica nel processo: la tecnica è sì determinante, ma non è sufficiente a descrivere l'atto creativo cui può essere piegata. Sostiene Hagen: a meno che non si tratti di ricercare volutamente un *mickey mousing* o si renda necessario l'impiego di un registro parodico (come nelle soluzioni adottate per risolvere il nostro esempio), quasi mai il compositore cercherà rigidi punti di sincronizzazione tra musica ed eventi filmici. Ritmo musicale e ritmo degli *hit* procederanno, per così dire, in una sorta di danza poliritmica (la metafora coreutica è spesso un buon modo di pensare al rapporto tra musica e immagine), cercando talvolta momenti di forte sincronizzazione per poi abbandonare questo rigido rapporto e, ancora, farvi ritorno. Paradossalmente, un *frame click* di 18 *fpb* potrebbe essere scartato proprio per l'eccesso di sincronizzazione che comporta. Quanto alla seconda osservazione di Hagen, si tratta in questo caso della preziosa testimonianza di un maestro del mestiere: le tavole di Knudson, o precedenti alternative al testo del '65, possiedono una forza di persuasione "tecnologica" non indifferente e se il compositore ha in mente un andamento temporale generale per la sequenza, una volta iniziati calcoli e misurazioni, la navigazione tra le tavole porterà quasi certamente a rivedere tale andamento e le idee musicali che dipendevano in stretta misura dall'intuizione ritmico-musicale primitiva. Avverte Hagen: un eccesso di esplorazione "distrugge" l'intuizione agogica originaria²⁸. Per il rischio di eccessiva rigidità che deriva da un eccesso di sincronizzazione – e che anche nella più marziale delle azioni rischia di rendere innaturalezza il contributo musicale, con involontari effetti parodici – sono usualmente affiancati ai metodi finora trattati alcuni correttivi pragmatici che consentono una maggiore flessibilità. Stabilire un *frame click* appropriato comporta da una parte, come si è visto, una ponderazione calcolata di un *fpb* adeguato, ma è anche un processo che può procedere per prove ed errori, nel

quale compositore e *music editor*, dopo anni di pratica e di esperienza, riescono a trovare intuitivamente, e per sincretismo, soluzioni di tempo complesse. Se una sequenza musicale è già istintivamente affiorata nella mente del compositore, o se il compositore ha già abbozzato su pentagramma un possibile sviluppo della sequenza, si può invertire la logica della progettazione – da *particolare-generale* a *generale-particolare*: il compositore, al pianoforte o mediante strumenti di composizione digitali, può *provare* la musica sulla sequenza filmica a diversi livelli di *offset*, vale a dire di disallineamento rispetto al sincrono originariamente progettato²⁹. Si tenta dunque un disallineamento della sequenza, saggiando diversi *fpb* e valutando a ogni prova un nuovo esito nel rapporto tra musica ed eventi filmici. Il caso – poiché l'ultimo esempio propone superficialmente un paradosso della tecnica – è in realtà, semplicemente, il problema della sincronizzazione pensato nella prospettiva della stocastica e della teoria delle probabilità. Si cercano per prove ed errori i punti di sincronizzazione, metodo particolarmente efficace per ciò che concerne le relazioni tra senso musicale e senso dell'immagine: provare a produrre intuitivamente diversi livelli di *offset* può dar luogo a scoperte inattese, evidenziare logiche e vie della sincronizzazione che non erano state originariamente previste, relazioni tra musica ed eventi insospettite, "prese di senso"³⁰ e relazioni in precedenza non concepite.

Sebbene sia forte la tentazione di attribuire al caso e alla serendipità il ruolo di antagonisti della tecnica – come fossero antidoti a un medium che così pervasivamente ne impone lo statuto –, dobbiamo constatare: per il compositore le due vie costituiscono solo in superficie una contraddizione.

Note

¹ Questo capitolo è stato ampliato sulla base del saggio *Tecniche e prassi di sincronizzazione musica e immagine: dal processo compositivo alla recording session*, pubblicato in «La Valle dell'Eden», n. 25-26 (MEANDRI, 2011a).

² Sebbene sia fuori dagli obiettivi di questo intervento, tenteremo di proporre qui di seguito una pur superficiale periodizzazione dei cicli di innovazione che hanno interessato l'intero sistema.

³ Con ciò facciamo nostra la lezione di Derrick De Kerckhove: «La forma vera della radio è stata rivelata dalla TV. La forma della TV è divenuta manifesta soltanto dopo l'invenzione del computer. La forma del computer è già possibile comprenderla meglio perché siamo entrati nel mondo delle reti. La forma delle reti, invece, non è ancora visibile, perché non c'è nessun medium più avanzato delle reti». (DE KERCKHOVE, 1996, p. 45). Pieghiamo questa massima ai nostri scopi per affermare, analogamente, che ogni nuovo ciclo di innovazione del processo di sincronizzazione mette in luce le forme del sistema precedente e consente di acquisirne una cognizione mediale più compiuta.

⁴ Uso il termine *atelier* nel senso di Nicolas Donin: «l'atelier du compositeur défini comme l'ensemble des supports et procédures d'action et de perception disponibles et construits au cours de son activité de composition» (DONIN, 2008a, pp. 305-306). Il tema è parte di un più ampio e interessante progetto di ricerca sull'antropologia cognitiva del processo compositivo, intrapreso dall'IRCAM di Parigi, mediante una collaborazione di lungo corso (e un'inchiesta che si avvale di un metodo *quasi-etnografico*) tra un gruppo di ricerca IRCAM e il compositore Philippe Leroux. Per un approfondimento si consultino sul punto anche, di Nicolas Donin, *Enquête sur l'Atelier d'un compositeur de musique contemporaine*, (DONIN, 2008b, pp. 402-420, in particolare il paragrafo "La partition et ses autres", p. 416-417). Per un inquadramento generale, nello stesso volume, si veda la presentazione di Donin e Despoix: *Moyen techniques et reproduction sonore. Du programme webérien à la musicalité contemporaine* (DESPOIX e DONIN, 2008, pp. 333-340).

⁵ E in particolare, la maggior parte delle informazioni saranno tratte da HAGEN, 1990 e DAVIS R., 1999.

⁶ Auricle – The Film Composers' Time Processor: il sistema vede la luce nel 1983, ed è opera dei fratelli Ron e Richard Grant (il primo compositore, il secondo progettista di sistemi informatici), vincitori di un Emmy Award nel 1985 e di un Academy Award nel 1987 per l'innovazione tecnologica nel campo della composizione cinematografica. Tra i principali sistemi concorrenti del tempo è il software *Cue – The Film Music System*, sviluppato da Rick Johnston, compositore e informatico. Lo sviluppo di *Cue* è di poco successivo a quello del sistema *Auricle*. Johnston è anche l'autore di un dettagliato capitolo sull'uso del software di sincronizzazione, pubblicato in HAGEN, 1990, pp. 25-44. *Auricle* giunge alla versione 3.0 nell'Ottobre del 2002 ed è ancora attualmente utilizzato. Il sito web del software (<http://www.auricle.com/>, ultimo accesso: 5 gennaio 2011) è ancora attivo ma non subisce più consistenti aggiornamenti da alcuni anni (assieme al website di *Cue* – <http://www.olyphen.com/rickj/cue>, si tratta di due interessanti esempi di archeologia della rete). Il sistema era originariamente dedicato a piattaforme PC-DOS. *Cue* era invece esclusivamente disponibile per sistema operativo MAC OS e giunge alla versione 3.09 nel 2001, termine dello sviluppo. Una ricostruzione dettagliata delle tecnologie è fuori dall'obiettivo di questo scritto, ma ci ripromettiamo in futuro di dedicare uno studio esclusivo al sistema *Auricle* e alla vasta serie di tecnologie con le quali il sistema si interfacciava, in particolare i moduli per la generazione automatica degli *streamers* (il sistema *TESLA* e il sistema *Cueline APS*) e dei *click* (lo stesso *Cueline APS*, o unità hardware quali *Click Kicker* e il *GES*).

⁷ Su questo e sugli altri termini tecnici, ove non diversamente specificato, si faccia riferimento al Cap. 4.

⁸ Sul punto concordano KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 112 e DAVIS R., 1999, p. 154. Per le precedenti affermazioni la fonte è KARLIN e WRIGHT, 2004, pp. 112-113.

⁹ Sul punto si veda anche il Cap. 4, pp. 156-161.

¹⁰ Si colleghi questo punto con il concetto di *embrayage* e *debrayage* del narratore musicale (Cfr. *supra*, Cap. 4, p. 158).

¹¹ Oggi sono sempre più numerosi i software in grado di generare *punches* e *streamers*: Digital Performer

(MOTU), ad esempio, ha integrato la possibilità di generare elettronicamente tali ausili dalla versione 5.0. Esistono software dedicati *ad hoc* al compito, il software Streamers (ElectroMonkey Media) è uno di questi.

¹² KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 112.

¹³ Occorre precisare che un punto di sincronizzazione debole avrà un certo margine di tolleranza, sarà cioè costituito non già da uno, ma da un insieme di fotogrammi: nel realizzare lo *streamer* sarà identificato per il sincrono uno dei fotogrammi centrali della serie di fotogrammi che, nel loro complesso, costituiscono il *sync point*.

¹⁴ I *flutter punches* possono anche essere utilizzati come *countdown* per l'incipit musicale.

¹⁵ *Flutter punches* e *streamers* possono naturalmente essere utilizzati contemporaneamente. In questo ultimo caso gli *streamers* e i *punches* sostituiranno per il tempo necessario la sequenza di *flutter punches*.

¹⁶ Il problema della percezione delle soglie differenziali ha animato, com'è noto, gli studi della psicofisica e della psicologia sperimentale. In questa sede vogliamo tuttavia attenerci alla stretta esperienza della prassi della composizione cinematografica. Anche qui, la questione è discussa: Hagen colloca il limite per la percezione dell'asincrono a $2/24$ di secondo (HAGEN, 1990, p. 5 *et passim*), mentre, sostengono Karlin e Wright: «Individuals differ in this threshold of perception, but a general rule holds that film experts can easily detect a two-frame sync error ($2/24$ sec., or :00.08) while the general public can detect three-frame errors ($3/24$ sec., or :00.125)» (KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 118).

¹⁷ L'espressione origina probabilmente dalla pratica dei cosiddetti *stingers* – lett. colpo, stoccata, pungente; nel cinema: accento musicale forte su un singolo evento della scena – che è, come noto, uno stilema del cinema classico.

¹⁸ La tabella, che abbiamo opportunamente semplificato e modificato nei tempi, è tratta dal manuale didattico presentato da HAGEN, 1990. L'esempio è esposto e commentato in apertura, al Cap. 1 (pp. 3-11). Una trattazione più esaustiva del medesimo argomento è in KARLIN e WRIGHT, 2004 (si vedano in particolare il Cap. 8, pp. 111-120 e il Cap. 9, pp. 121-128).

¹⁹ È ad esempio prassi che il compositore eviti una sovrapposizione tra musica ed effetti sonori principali, componendo per così dire “attorno” agli effetti sonori che prevedibilmente satureranno lo spazio aurale, come nel caso del nostro colpo di pistola.

²⁰ P Side (Picture Side) = *Center, Left, Left Center, Left Surrounds* più i canali di backup che il sistema richiama in caso di impossibilità di lettura completa della traccia (un mix dei canali *Right + Right Center + Right Surrounds*) e un backup del *Sub-Woofers*. S Side (Soundtrack side) = SW, R, RC, RS più un backup mixato di L+LC+SL e un backup del C. Si veda anche il sito ufficiale dell'SDDS, dove è possibile consultare schemi della disposizione degli altoparlanti in sala (<http://www.sdds.com/>, ultimo accesso: 21 novembre 2011).

²¹ La commutazione, dopo molte proiezioni e la conseguente usura della pellicola è in verità piuttosto frequente ed è udibile dallo spettatore come una repentina diminuzione di volume e una perdita di qualità e di definizione del suono. Quando nuovamente accessibile, il sistema tornerà a leggere la codifica ottica del digitale.

²² L'immagine è tratta da <http://www.und.edu/instruct/cjacobs/Overheads.htm>, ultimo accesso: 6 gennaio 2012.

²³ È infatti possibile calcolare la misura di *fpb* adeguata come segue. Ad un tempo corrispondente a MM=80, 4 misure di $4/4$ corrispondono a 12 secondi. La durata dell'intervallo temporale espresso in secondi va moltiplicata per il numero di fotogrammi al secondo: $12 \times 24 = 288$. Il risultato ottenuto va diviso per il numero di pulsazioni (*beat*), che sono 16 (poiché il conteggio del *click* comincia da 0 è necessario sottrarre 1 al conto totale delle pulsazioni). La divisione darà come risultato 18, che è valore *fpb* effettivo. Viceversa, per trovare la misura metronomica corrispondente divideremo 1440 (il numero di fotogrammi in un minuto: 24×60) per il *fpb*, e cioè, nel nostro esempio: $1440/18 = 80$. Nel caso in cui la misura di *frame per beat* faccia uso di intervalli frazionari: $1440/18,875$, cioè al denominatore un *fpb* pari a $18 \frac{7}{8}$, darà MM = 76,29, vale a dire un tempo che dal punto di vista della sincronizzazione è considerevolmente più lento per ciò che dovrebbe servire al caso nostro. Esempio, per un 13^3 FC: $1.440/13,375 = 107.66$ MM ($1/8 = 0.125$ $0.125 \times 3 = 0.375$). Hagen suggerisce un metodo più rapido per determinare il *fpb* senza l'ausilio di calcoli: misurando l'intervallo di tempo determinato

da 25 pulsazioni a tempo metronomico otteniamo con buona approssimazione il *fpb* di riferimento. Facciamo alcuni esempi:

– 25 pulsazioni a MM 110 = 13 secondi (il calcolo preciso dà in effetti questa corrispondenza: MM $110.77 = fpb 13$);

– 25 pulsazioni a MM 64 = 22.5 secondi (il decimale corrisponde a quattro ottavi esatti, dunque un FPB di $22 \frac{4}{8}$ e il calcolo svolto per intero dà esattamente tale corrispondenza)

Il metodo pratico, spiega Hagen (HAGEN, 1990, p. 4), funziona in ragione di un'equivalenza matematica nel rapporto tra numero di fotogrammi e pulsazioni misurate:

$$\frac{22.5 \text{ secondi}}{\text{in 24 pulsazioni}} * \frac{24 \text{ fotogrammi}}{\text{in 1 secondo}} = \frac{22.5 * 24}{24} = \frac{540 \text{ fotogrammi}}{24 \text{ pulsazioni}} = 22.5 = 22 \frac{4}{8}$$

cioè il *fpb* corrispondente.

²⁴ La fonte è KNUDSON, 1965, p. 97, ma l'immagine è tratta da HAGEN, 1990, p. 8.

²⁵ C. Knudson, *Project Tempo*, Carroll Knudson Control, Los Angeles, 1965 (KNUDSON, 1965). Il testo era, fino a pochi anni fa, reperibile presso la Judy Green Music (<http://www.judygreenmusic.com/>; ultimo accesso: 27 dicembre 2011).

²⁶ Dalla prima metà degli anni Ottanta l'intero processo di calcolo è gestito dal software, i *click* sono prodotti digitalmente su un sistema audio/video integrato (Auricle, Cue) e il calcolo del migliore *fpb* è assistito dal computer. Il processo di digitalizzazione in questo campo è precoce e il vecchio metodo del foro praticato sul *loop* di pellicola è in realtà già soppiantato a partire dall'invenzione dell'*Urei Digital Metronome*, entrato a regime nelle sale più attrezzate già alla metà degli anni Cinquanta: attraverso la sincronizzazione con un proiettore l'*UDM* consentiva di generare elettronicamente il *click*. Tuttavia, al tempo della prima rivoluzione digitale, sebbene il software consentisse l'automazione parziale della procedura, i principi mediante i quali una *click track* veniva progettata restavano ancora solidamente ancorati sulla “mentalità analogica” e non raramente i compositori della generazione *click book* hanno continuato ad anteporre al computer tavole e calcoli per completare il processo di sincronizzazione.

²⁷ La fortuna non è casuale, dal momento che per brevità e per chiarezza abbiamo costruito un esempio pilotato, di modo che una possibile sincronizzazione si adattasse bene a un solo *frame click*. La realtà è, come vedremo, più complessa e la risoluzione del punto di sincrono necessita di un'estensiva esplorazione delle tavole.

²⁸ In un saggio di finezza, quanto a conoscenza dei meccanismi compositivi relativi all'uso delle tavole, Hagen sostiene che sia possibile muoversi di due unità *fpb* nell'esplorazione delle tavole senza snaturare il ritmo precedentemente stabilito, e.g. da *fpb* 18 a 18-2 o da *fpb* 18 a 17-6 (HAGEN, 1990, p. 5).

²⁹ Si vedano sul punto KARLIN e WRIGHT, 2004, p. 117.

³⁰ L'idea che le cose *prendano senso*, più che possederne uno proprio, permea l'opera di Paul Zumthor, in particolare si veda il discorso sul rapporto tra gesto e senso nel capitolo decimo di *La presenza della voce* (ZUMTHOR, 2001, pp. 241 e ss.). Le intuizioni di Zumthor sulla presenza del corpo nella performance orale illuminano con particolare suggestione anche questo aspetto apparentemente marginale, e in realtà centrale, del rapporto musica e immagine, vale a dire il nesso tra sincronia e senso, tra poliritmo degli eventi di sincrono e rapporto – modellato come una distanza, come norma più che come codice – tra ritmo e senso.

Capitolo 6

Sulla nascita di un cliché¹

Braveheart (*Braveheart – Cuore impavido*, 1995, di Mel Gibson). Per evitare il sopruso dello *ius primae noctis* William Wallace (Mel Gibson) sposa in segreto Murron (Catherine McCormack). Murron subisce di lì a poco un tentativo di stupro da parte di una guardia dell'avamposto inglese, presso il villaggio di Elderslie. Il giusto Wallace reagisce e uccide la guardia. Per rappresaglia il comandante inglese giustizia Murron, in pubblica esecuzione. Ma, il giusto Wallace, reagisce: assieme ai suoi, stermina tutti gli inglesi dell'avamposto.

Lo stacco tra la sequenza dell'uccisione di Murron e quella del ritorno di Wallace al villaggio (0:45:07) è sottolineato da un *Flatterzunge* di un flauto di Pan andino. L'intera sequenza del combattimento (da 0:44:39) sarà poi incessantemente accompagnata da un motivo ritmico ripetuto dello strumento.



Figura 1 *Braveheart* (0:45:07)

Cosa c'entra il flauto di Pan andino con la Scozia di *Braveheart*? Se volessimo ridurla ai termini estremi è questa la questione cui tenteremo di abbozzare una prima e parziale risposta nelle pagine che seguono.

La “parzialità” non è solo una dichiarazione di *understatement*, ma una vera e propria cautela metodologica, poiché si naviga – per tutto ciò che attiene alle colonne sonore del cinema contemporaneo, soprattutto di quello americano – in un *mare magnum* che è stato raramente oggetto di indagini sistematiche (meno che mai da parte della musicologia) come autorevolmente ha sostenuto Anhaid Kassabian nell'introduzione a uno dei pochi studi che costituiscono un'eccezione in materia²: ci muoviamo in un territorio – sconfinato – di cui *non* conosciamo le mappe; nello stesso tempo, la condizione paradossale è che nessuno dei cliché³ che incontreremo è perfettamente sconosciuto, poiché i topoi e i *pattern* drammaturgici in azione hanno un grado elevatissimo di ricorrenza nell'*underscore* contemporaneo (e nella *rimediazione* delle colonne sonore del *mainstream* spettacolare operata da parte dei media visivi); tutto il “rimosso” musicale si trova in una condizione liminare: è insieme già udito e mai riflesso, poiché è all'opera un'alienazione programmatica, che è in realtà un paradigma di poetica: la strategia dell'*unheardness* su cui Claudia Gorbman ha già ampiamente riflettuto in uno dei testi cardine dell'attenzione contemporanea alle colonne sonore⁴. L'ermeneutica del fatto musicale che qui intendiamo proporre può essere semplicemente intesa come una resistenza all'*unheardness*

dell'esperienza audiovisiva, una tensione che opera *a contrario* rispetto ai presupposti estetici dello *scoring*, che risale lungo le radici del *non perceptito*, del *non udito*. All'interpretazione affidiamo qui un senso debole (non per questo, ce ne rendiamo conto, meno impegnativo): riflettere sul *déjà entendu* nel tentativo di riportare alla luce una piccola parte del sommerso dell'esperienza audiovisiva, una piccola parte della conoscenza che quotidianamente è all'opera nella nostra competenza di spettatori e spettatrici.

Braveheart non è che un punto di partenza, un pretesto per un percorso. La colonna sonora di James Horner è di grande suggestione per il ricorso a una serie problematicamente complessa di marche di etnicità⁵: da una parte il *concept* musicale è sintesi di *role models* musicali del *mainstream* cinematografico del decennio precedente, dall'altra si propone a sua volta come *role model* di rilievo per le colonne sonore degli anni che seguiranno. Horner ha fatto del ricorso all'etnico, in particolare del “celtico”⁶, una delle cifre peculiari della propria riconoscibilità stilistica ed è inoltre avvezzo a ricorrenze modulari, a un pensiero musicale generico e neo-epico che interessa in particolare il nostro lavoro⁷. Allo scopo di mantenere il lavoro entro limiti ragionevoli, isoleremo qui una sola delle molteplici marche di etnicità di *Braveheart*, con l'avvertenza che dall'operazione risulta inevitabilmente un'arbitrarietà derivante dall'impossibilità di cogliere nella co-occorrenza (o anche nella giustapposizione) con altri livelli sensibili la germinazione del senso. Il flauto di Pan è impiegato con un ruolo relativamente marginale nella colonna sonora, soprattutto se confrontato ad altre e più preminenti marche di etnicità per cui lo *score* ha ricevuto notevole risonanza (e notevoli critiche), *in primis* il ricorso alla *uillean pipe*, strumento moderno irlandese che è qui coinvolto nella reinvenzione/finzione di identità scozzese⁸. La scelta dello strumento irlandese in *Braveheart* è frutto di una preferenza diretta di Gibson che ne apprezzava il timbro rispetto alle distanti cugine scozzesi ma, aggiungiamo, è più probabilmente il frutto di una comodità produttiva: Eric Rigler, musicista di Los Angeles, piper della LAPD pipe band e nel gruppo “rock-celtic” Bad Haggis è lo strumentista ingaggiato per la *scoring session* con i London. La sua filmografia come musicista include: *Titanic* (1997, di James Cameron), *Million Dollar Baby* (2004, di Clint Eastwood), *Road to Perdition* (*Era mio padre*, 2002, di Sam Mendes), *Braveheart* (1995, di Mel Gibson), *Cinderella Man* (*Cinderella man – Una ragione per lottare*, 2005, di Ron Howard), *Robots* (2005, di Chris Wedge e Carlos Saldanha), *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* (*Austin Powers – La spia che ci provava*, 1999, di Jay Roach), *Prince of Egypt* (*Il principe d'Egitto*, 1998, di Brenda Chapman, Steve Hickner e Simon Wells), *Master and Commander: The Far Side of the World* (*Master and Commander: Sfida ai confini del mare*, 2003, di Peter Weir). La scelta della *uillean pipe* è stata ampiamente criticata per la macroscopica incongruenza storica che rappresenta; ma non solo storica, dal momento che la *uillean pipe* è qui simbolo da un lato di folk-arcadico e di un popolare, dall'altro è *overstatement* maschile e guerriero: tutti usi antipodici rispetto alla realtà storica e sociale dello strumento, poiché la *uillean pipe* si modernizza quando diventa strumento borghese, da salotto (portando all'estremo il percorso già avviato in Inghilterra e anche in Scozia con l'adozione delle cosiddette *parlour pipes*, letteralmente zampogne da salotto); la *uillean* è strumento suonabile solo stando seduti; strumento “da camera” che adotta – per estensione, possibilità di modulazione svincolabile dai bordoni e attitudine in piccola parte “accordale” introducendo i *regulators* – tutti i dispositivi capaci di superare i “limiti” delle vecchie *pipes* intese come strumenti modali, guerrieri ed epici; paradossalmente, il ruolo da cui la *uillean pipe* si emancipa

storicamente e socialmente è proprio quello che è chiamata a impersonare in *Braveheart*. Ma né a questa invenzione, né in genere ai topoi *Irish* tipici dell'idioma horneriano, né agli interventi delle *quena*, dello *shakuhachi* e ad altrettanti esempi di ricorso ad atipiche marche di etnicità daremo spazio nelle pagine che seguono. Ogni marca ha una storia, ed è interessata da fenomeni in parte o del tutto differenti. Le *uilleann*, si è detto brevemente, è ad esempio coinvolta in un processo di assimilazione identitaria per mutazione dai topoi espressivi del “celtismo”. Il processo che qui siamo invece interessati a prendere in considerazione attiene a un'altra macrocategoria, che ha tanto a che fare con le ricorrenze idiomatiche di un singolo compositore quanto con una tensione che si può meglio concepire nei termini e nelle attitudini di una cultura musicale, vale a dire *l'assimilazione e l'autonomizzazione*: la primaria assimilazione di elementi mutuati da repertori strumentali etnici e la successiva autonomizzazione, l'affrancamento e l'emancipazione dall'espressione di un'ambientazione e di una geografia e la specializzazione della marca di etnicità originaria a stereotipo e segnale di genere.

In *The Karate Kid* (1984, di John G. Avildsen), musiche di Bill Conti, il flauto di Pan accompagna le fasi dell'apprendistato di Daniel (Ralph Macchio) presso il maestro Noriyuki (Pat Morita); l'apprendimento dell'arte marziale è per Daniel un percorso di accesso al sapere “spirituale” connesso all'arte del combattimento; il flauto di Pan è espressione di questa dimensione. Lo specialista che Bill Conti chiama accanto a sé per lo *score* è Gheorghe Zamfir, musicista romeno che, secondo forse solo al suo mentore Fănică Luca, contribuì notevolmente negli anni Settanta al revival dello strumento (Zamfir gode di un notevole successo al tempo, è nello stesso anno ingaggiato da Morricone per i rilevantissimi soli di *Once Upon a Time in America* [*C'era una volta in America*, 1984, di Sergio Leone]). Lo strumento impiegato in entrambi i film è una versione modificata sulla base di un *nai* tradizionale, allo scopo di aumentarne la maneggevolezza e la compatibilità orchestrale, con il numero di canne notevolmente accresciuto (fino a trenta), e l'imboccatura modificata perché da ogni canna sia possibile ottenere con più facilità un numero di armonici superiore. Il *panflute* interpreta e rende visibile l'orizzonte immaginario del gesto⁹ lavorando sulla preesistente mitologia dello strumento (largamente rimessa in auge dal revival sudamericano degli anni Sessanta e Settanta) e specializzandone però la funzione e gli interpretanti. Da una parte esso è ancora marca di etnicità – si lega inevitabilmente alla figura del maestro Noriyuki – ma non è certamente questo l'aspetto più rilevante, perché il suono è in grado rappresentare una serie complessa di etnicità (Cina, Giappone, estremo oriente, Ande, Antichità classica, indiani americani; ironicamente non l'Europa e meno che mai la Romania da cui lo strumento proviene). L'uso filmico del flauto di Pan coglie qualcosa che in tutte queste etnicità è contemporaneamente all'opera¹⁰ e, se vogliamo credere per un momento alla mistica di *The Karate Kid*, interpreta musicalmente l'idea di equilibrio di coscienza e comprensione spirituale, di rapporto panico e pacificato con la natura, riconduce i momenti salienti dell'apprendistato nell'ambito di questa cornice “spirituale” e al contesto della presenza corporea del guerriero/samurai. Nel *sequel* di *The Karate Kid*, *The Karate Kid, Part II* il flauto di Pan recupera in parte una specializzazione geografica (buona parte del film è ambientata a Okinawa), ma altri strumenti si incaricano di produrre le marche di etnicità primaria¹¹. In *Karate Kid, Part II* Bill Conti comincia, tra i primi sperimentatori del tempo, a impiegare l'EWI (*Electronic Woodwind Instrument*)¹²; nel terzo *Karate Kid* si tornerà al suono analogico e al flauto di Pan di Gheorghe Zamfir, ma la parentesi consente a Con-

ti di sperimentare sul suono delle *panpipes* moduli e dinamiche che vanno oltre i limiti e la prassi esecutiva – se di prassi è lecito parlare – dello strumento analogico; nel terzo episodio resterà qualche traccia della sperimentazione elettronica. L'autonomizzazione è del resto parallela alla tecnologizzazione e alla possibilità di controllo e di esplorazione di nuove virtualità espressive e dinamiche da parte del compositore. Questo è tratto comune alla maggior parte degli strumenti etnici che incontrano Hollywood e il mercato degli “specialisti etnici”: l'autonomizzazione va di pari passo alla specializzazione dei musicisti, alla tecnologizzazione dello strumento tradizionale (espansione e addomesticamento, come nel caso del *nei* modificato di Zamfir) e alla riproduzione di sintesi: è infatti con il completo controllo tecnologico che saltano definitivamente la mediazione del musicista e il contatto con una resistenza che la prassi è in grado di esprimere.



Figura 2 *The Karate Kid: Part II* (1:16:37), *The Karate Kid: Part II* (0:45:57)

Il flauto di Pan come marca di etnicità parzialmente autonomizzata, evocazione dell'immaginario spirituale cui si è fatto cenno, ricorre in una vasta serie di esempi, attraversa facilmente i confini dei generi, passaggio che del resto accomuna la maggior parte delle marche di etnicità primarie. In *The Lion King* (1994), musiche di Hans Zimmer, il flauto di Pan accompagna la lezione di Mufasa al piccolo Simba sul “cerchio della vita”; i soli di Richard Harvey, “specialista etnico” e stabile collaboratore di Zimmer, sono tra gli elementi che hanno dato un'ampia riconoscibilità allo *score*. In *Peter Pan* (2003, di P.J. Hogan; musiche di James Newton Howard), Peter Pan – personaggio il cui immaginario è già storicamente legato a un'espressività musicale prossima a quella fin qui descritta – suona un set di *panpipes* in una delle scene centrali del film (e.g. 0:40:19). Questa scena dà luogo a una drammaturgia complessa nella quale sono sovrapp-

posti molteplici elementi: primo, il racconto della voce *over* sull'*underscore* che traduce e interpreta l'immagine e il racconto attraverso il ricorso a un'*immagine-suono* classica¹³ con un brevissimo motivo di flauto, segnaletico e spazializzato lontano nel campo sonoro, confuso con l'immagine suono che apre la scena (0:40:09); secondo, lo sguardo di Peter che entra immediatamente in relazione percettiva con il suono del flauto e con il racconto della voce *over*; terzo, un salto temporale nello stacco successivo e la messa in relazione della nuova inquadratura con un soggetto altro, ora presentificato dalla soggettiva; quarto, Wendy (Rachel Hurd-Wood) e Peter Pan (Jeremy Sumpter) sulla riva del mare (ma è un *setting* quasi arcadico: fiori cospargono la riva e questo somiglia più a un lago che a un mare). Nello stacco temporale l'*underscore* garantisce la continuità con le immagini che precedono e ora l'immagine-suono e l'oscurità lunare in cui il mondo è precipitato si attualizzano in relazione al nuovo sguardo. In questa oscurità seducente e voluttuosa – e terribile, e attraente – e resa tale anche grazie alle proprietà che suono e musica trasmettono all'immagine, in questo sguardo che è già di per sé uno straniamento, Peter suona il flauto di Pan e lo straniamento è anzi moltiplicato dall'eterofonia che si crea tra l'immagine-suono e la breve melodia di Peter (è una percezione straniata della musica, è un'immagine-suono che interpreta – anche musicalmente – il momento). La melodia di Peter attrae le sirene – creature delle tenebre, come le definisce la voce *over* – bellezze esotiche e l'esotico è qui il segno della seduzione *tour court*, della purezza e del pericolo nello stesso tempo. Seduzione malevola segnalata dall'*underscore* come luogo di un *Meraviglioso* (soprani diafani, *wind chimes*) e dal seducente effetto sonoro che interpreta il richiamo delle sirene (nello stesso tempo un verso animale e verso che gli umani usano per richiamare gli animali). Lo straniamento che le *panpipes* contribuiscono a generare in questa sequenza è tipico del procedimento a cui tutte le marche di esoticità possono essere virtualmente sottoposte. Simili straniamenti ricorrono in una vasta serie di esempi. In *Apocalypto* (2006, di Mel Gibson) la co-occorrenza straniata – e straniante – di molteplici marche di etnicità (e.g. 0:12:31) produce effetti e un'estetica sonora paragonabili: Horner ricorre a differenti marche di etnicità affidate contemporaneamente sia all'*underscore* che alla *source music* in eterofonia palese con l'*ethnic drone* che fa da *trait d'union* e da comune unità di tensione per gli elementi della colonna sonora. Questo procedimento è in grado di interpretare e nello stesso tempo di produrre alienazione mediante la sovrapposizione di marche di etnicità irrelate. Proprio questa assenza di relazione è potentemente generativa dal punto di vista del senso aberrante: una *source music* che non ha luogo, non ha fonte, che non trova la sua sorgente (*Apocalypto*) o che la trova solo in una contraddizione inquietante tra l'immaginario che è chiamata a evocare e ciò che la storia racconta (*Peter Pan*). Il ribaltamento dell'esotico e dell'alterità nella sua natura deteriorata, in un'etnicità, o in un esotico impazzito, alieno, percorso sempre virtualmente possibile per ogni rappresentazione d'alterità, è qui pienamente realizzato (*Peter Pan*: da 0:40:52; *Apocalypto*: da 0:12:14)¹⁴.



Figura 3 *Peter Pan* (0:40:13, 0:40:19, 0:40:52 e 0:41:03)



Figura 4 *Apocalypto* (0:12:31 e 1:12:14)

Ma vogliamo ora tornare a casi di impiego classicamente esotico. In *Beyond Rangoon* (1995), musiche di Zimmer, il flauto di Pan è impiegato da un lato come marca di etnicità primaria; dall'altro entra in relazione con la vicenda del personaggio di Laura (Patricia Arquette): le *panpipes* sono interpretazione musicale di un percorso spirituale (e politico) che si compie. In *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (*L'impero colpisce ancora*, 1980, di Irvin Kershner), il maestro Yoda porta al collo il *blissl*¹⁵, oggetto magico e strumento musicale (fittizio), con ogni evidenza evocazione del flauto di Pan. Tuttavia in *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* (*Il ritorno dello Jedi*, 1983, di Richard Marquand) Williams preferisce fare ricorso alla *quena* andina, con funzioni espressive non dissimili e in parte assimilabili a quelle del flauto di Pan: la *quena* partecipa (in stile vagamente *new age*) alla sequenza dei festeggiamenti finali del film, con una funzione, in questo caso, che più che riferibile al personaggio di Yoda sembra essere, assieme agli altri elementi etnici dello *score*, marca riassuntiva delle etnicità corali coinvolte nei festeggiamenti finali¹⁶.



Figura 5 *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (0:55:00) e *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1:10:46)

L'orizzonte "mistico" ed esperienziale fin qui tratteggiato non è connesso in via esclusiva al flauto di Pan. Altri aereofoni orientali possono di fatto sostituirsi allo strumento e, nella pregressione dei simulacri, questa mistica ha persino dato origine a strumenti musicali frutto di una totale invenzione. Nella serie TV "Kung Fu" (1972-1975) il personaggio di Caine (David Carradine) eccelle, oltre che nel campo delle arti marziali, nell'arte degli strumenti musicali, tra cui il flauto. In *Circle of Iron* (*Messaggi da forze sconosciute*, 1978, di Richard Moore), meglio conosciuto con il titolo *The Silent Flute*, musiche di Bruce Smeaton, attorno al flauto, attorno all'oggetto magico, è costruita un'intera dottrina mistica¹⁷. In *Kill Bill: Vol.1* (2003, di Quentin Tarantino) e *Kill Bill: Vol.2* (2004, di Quentin Tarantino) nella fitta rete di omaggi musicali che il film propone trova spazio anche il flauto di Pan di Gheorghe Zamfir (il brano è *The Lonely Shepherd* del compositore tedesco James Hans Last); e naturalmente Carradine con il suo leggendario flauto¹⁸.



Figura 6 David Carradine in una foto autografata da *Circle of Iron* (tratta da www.hanzoswords.com, ultimo accesso: giugno 2008), *Kill Bill: Vol.2* (0:40:00). L'ultima immagine (estrazione della spada) è tratta dalla sequenza commentata da *The Lonely Shepherd* di Zamfir, e in particolare dal mordente del flauto di Pan, che costituisce cliché, *Kill Bill:Vol.1* (0:54:11)

Le citazioni di Tarantino riflettono su cliché strumentali che appartengono ormai alla storia recente della cultura musicale filmica, ma tra i flauti di Pan e la “spiritualità” che ispira il flauto di Carradine esiste effettivamente una connessione, tutta da rintracciarsi entro un rapporto narcisistico di proiezione occidentale e di mitizzazione di un’alterità musicale. Si è detto, altri aereofoni orientali possono di fatto sostituirsi allo strumento: il *ney* ad esempio, lo *shakuhachi*¹⁹ soprattutto, che nell’immaginario sonoro cinematografico contemporaneo è flauto “zen” per eccellenza. Il tipo di apparentamento che si produce ha ragioni squisitamente timbriche: la dolcezza del timbro è carattere peculiare e saliente. Ma ancora più importante è il segno dell’*afflato*, la presenza del soffio accanto a quella del suono; il vibrato è vibrato del soffio prima ancora che del suono, è presenza della performance e del performer: il segno del soffio è la cifra interpretante primaria. L’intero fascino occidentale per questi strumenti, infatti, è in gran parte da ricondursi a una estetica del soffio che è agli antipodi di quella fissata nella storia della musica d’arte europea, dove la ricerca di espressività del timbro degli strumenti a suono di taglio – quali sono tutti i flauti – è stata sempre contenuta all’interno della ricerca del suono “pieno e pulito”, vale a dire dal timbro saturo e misurato che tende a escludere il più possibile ogni intromissione di componenti ritenute spurie: la prima di queste è costituita dall’apporto del getto d’aria stesso che genera il suono, la cui energia si desidera che sia interamente spesa nel lavoro di formazione della “voce dello strumento” affrancata da ogni impronta acustica diretta del soffio in quanto tale. L’estetica che presiede agli strumenti non europei, quelli estremo orientali in particolare, comporta invece un’attenzione speculare all’elaborazione del timbro stesso del flauto, a volte sovrappo-
nendovi un alone “ronzante” per mezzo di un mirliton, più spesso operando nel momento dell’insufflazione con diverse tecniche mirate all’esibizione del soffio o a sfruttare la flessibilità e la larghezza di banda della vibrazione prodotta per inglobarvi suggestioni foniche esterne, allusive ai suoni naturali (del vento, dell’acqua, degli uccelli)²⁰. Lo stesso controllo dell’imboccatura è utilizzato in modo radicalmente diverso: in occidente è prevalentemente finalizzato a correggere l’intonazione; nella tradizione orientale esso è una risorsa della performance a fini espressivi²¹. È dunque all’opera una cifra estetica primaria del tutto opposta rispetto a quella occidentale, la quale tuttavia recupera dall’esterno questa qualità che ha da tempo deprezzato e rimosso al suo interno proprio facendone un apprezzato indicatore di alterità e di evocazione esotica.

In *Legends of the Fall* (*Vento di passioni*, 2003, di Edward Zwick) la musica di Horner fa frequentemente ricorso allo *shakuhachi*: allo strumento accompagnato dall’orchestra vengono affidati temi conduttori. Episodicamente lo *shakuhachi* abbandona la melodia e l’orchestra per prodursi in un’espressività al confine tra musica ed effetto sonoro, tesa a un’esibizione esasperata e fuori controllo del segno del soffio e della sonorità tagliente degli armonici superiori al suono fondamentale. Nelle sequenze iniziali e finali del combattimento con l’orso lo *shakuhachi* traduce e interpreta mediante ricorso alla metafora di un’etnicità musicale l’istinto e la volontà selvaggia che orienta ogni gesto nella lotta e l’intero film è punteggiato da simili occorrenze, ogni volta che la natura selvaggia dell’anima di Tristan (Brad Pitt) è fatta oggetto di rappresentazione²².



Figura 7 Alcune occorrenze di “suoni taglienti” dello *shakuhachi* in *Legends of the Fall* (2:01:50, 1:09:06, 1:11:02 e 0:05:19)

Torniamo al flauto di Pan, poiché una simile intuizione è all’opera in casi di particolare impiego dello strumento. La cifra estetica primaria è la medesima: l’esibizione dell’*afflato* e del suono di taglio. È questo il piano sul quale di realizza uno dei principali cambiamenti nella tecnica dello strumento che diventa topos ricorrente dell’*underscore* contemporaneo. Si compie altresì sotto questo segno la completa autonomizzazione da ogni referenzialità etnica primaria e la transizione da marca di etnicità a stereotipo di genere per le sequenze d’azione. Tony Hinnigan, spesso ingaggiato nelle *scoring session* di Horner come specialista etnico – *performer* che ha avuto un ruolo importantissimo nella genesi del suono –, ha ironicamente etichettato queste ricorrenze come “Panpipe Olympics”²³, le olimpiadi del flauto di Pan. Le sottili variazioni di tecnica strumentale utilizzate per produrre questo suono sono state riassunte dallo stesso Hinnigan nel corso di una nostra intervista:

We always used Andean *zampoñas* for the “olympics”, or even *toyos*, which are huge long bass *zampoñas*. We would play them, basically, normally, which is to say that you aim the air towards the opposite side of the pipe about halfway down (or, in the case of the *toyos*, as far down as you can get it!). One difference from “normal” playing was that we tongued the notes very hard. Another technique we developed was what we called “whispering pipes”, whereby we blow across the top of the pipe very quietly, resulting in a sound with not much note but a great deal of breath, used for quiet but tense cues. This would have to be close-miked and, in fact, we developed a mike technique for all this stuff whereby we would play across the mike, rather than directly into it, to avoid serious “popping”²⁴.

Dunque il flusso d’aria colpisce il foro con una forza eccessiva rispetto a quella di

massima efficienza, con un risultato sonoro che pone in risalto, anche in virtù di una presa microfónica *ad hoc*, il timbro del soffio e in misura subordinata il suono prodotto dalla colonna d'aria: il caratteristico *breathy-sounding flute*. Nella variante delle *whispering pipes* il suono del respiro diventa poi timbro preminente.

Tornando agli esempi e all'interazione tra questi *pattern* e la narrazione: che tipo di inferenza è in grado di produrre la musica? La principale e più potente simbolizzazione avviene a nostro avviso su base corporea e performativa. Lo strumento simula un respiro, evoca nella drammaturgia il respiro di un attore²⁵, ma l'interazione e la capacità di connotazione è più precisa: esso non solo è un respiro, ma è respiro etnico, etnicizzato, vale a dire che mette in scena un attante espressione di un'etnicità. In *The 13th Warrior* (*Il 13° guerriero*, 1999, di John McTiernan) nella sequenza di combattimento tra Buliwyf (Vladimir Kulich) e la madre dei Wendol (un femminile ostile che ricava dall'iconografia di un etnico e di un primitivo deterioro tutta la sua mostruosità sul quale ci sarebbe molto da dire) il *breathy sound* degli aerofoni compare accanto ad altri topoi dell'*action* ed è traduzione/interpretazione musicale del respiro della creatura Wendol²⁶.



Figura 8 *The 13th Warrior* (1:16:38)

Questa simbolizzazione (il respiro di un'etnicità, la performance di un attante etnico) coinvolge i flauti di Pan d'azione ed è potente topos tensivo a disposizione del compositore. Il *riff* ostinato, motivo ripetuto che costruisce un climax musicale, deve all'agonismo della performance gran parte della sua efficacia tensiva. È lungo l'asse della tradizione musicale filmica degli ostinati d'azione che questo cliché prende piede sostituendo i topoi dell'*action* con un *ostinato di etnicità*. Ma il dispositivo è efficace anche in virtù di un'interazione più sottile: "eticizzando" la strumentazione dell'ostinato il *pattern* viene ancorato alla diegesi, è prodotta una connessione tra storia e attanti evocati dalla musica, laddove il meccanismo modulare ed epico dei topoi dell'*action* sinfonica classica è costruito su una tensione diametralmente opposta: è modulo ritmico musicale supergenerico, che interviene dall'esterno, come intuizione coreutica che presiede e controlla²⁷ i nodi e i ventri dell'azione, epicizzandola per ciò stesso, poiché interpreta una forza acusmatica e onnisciente che è il vero orizzonte del confronto. Perché l'intervento delle forze orchestrali sia prodotto nei termini descritti, il compositore evita solitamente il ricorso a strumentazioni che possano suggerire una referenzialità diegetica. L'intuizione dell'ostinato di etnicità lavora in una direzione esattamente inversa: attraverso la marca di etnicità l'ostinato è controllato dall'etnicità che partecipa all'azione; oppure – nei casi in cui non sussiste collegamento alcuno tra personaggi e marche di etnicità musicali – da una generica metafora di etnicità; si tratta in entrambi i casi di una focalizzazione

compiuta su base strumentale. Se volessimo produrre una schematizzazione di base delle possibilità di focalizzazione dovremmo distinguere almeno due casi elementari: 1) l'ostinato esprime un'identità, nella misura in cui lo spettatore si identifica con l'etnicità che è coinvolta; 2) esprimere una disidentità nel momento in cui il *panpipe riffing* interpreta l'etnicità del nemico, dell'altro. Come si è detto, il dispositivo tensivo è efficace perché *il respiro* interpreta una performance, della quale lo spettatore ha memoria emotiva e corporea (il *breathy sound* attiva una propriocezione, una partecipazione propriocettiva all'azione). Hinnigan riferisce quanto problematica sia l'esecuzione dell'ostinato di Pan per l'ovvia conseguenza di un'iperventilazione del musicista²⁸; e proprio l'orizzonte del limite fisiologico, l'orizzonte del rischio fa da sfondo alla performance; l'attitudine agonistica dell'ostinato di Pan è interpretante primario: l'ostinato è sempre in certa misura una performance agonistica, ma in questo caso la relazione è ancora più evidente nella misura in cui alla componente timbrica del soffio e del respiro è affidata una presenza sonora parossistica. Nel panorama contemporaneo non è necessaria la ricorrenza completa del *pattern* drammaturgico: l'ostinato di Pan è modello di ricezione e azione efficace e consolidato, subisce un processo di segnalizzazione per il quale è sufficiente un singolo accento del *breathy sound*, una singola occorrenza perché sia immediatamente evocato il contesto della presenza corporea di cui si è fatto cenno (segnale tensivo di conflitto e passaggio all'azione, partecipazione propriocettiva). In questa chiave il topos travalica i confini dell'azione vera e propria per produrre asserzioni in aree narrative limitrofe, ad esempio come ingrediente della sonorizzazione d'ambiente, come traduzione-interpretazione complessa del momento appercettivo di un personaggio, di un eroe che esplora uno spazio alieno²⁹. In questo caso è sempre co-occorrente una forma di spazializzazione che funga al grado zero da *intensificazione e ampliamento* dello spazio minaccioso che il personaggio esplora. In questo senso il singolo accento di flauto di Pan lavora sottilmente per aggiungere informazione circa la natura della minaccia – pericolo di un'alterità specifica o di una generica alterità – e circa il contesto della presenza corporea della minaccia stessa, che è interpretata dalla musica mediante ricorso a un'alterità musicale:

- a. per stabilire la connessione di un attante a un'alterità (a scopo esemplificativo qualche esempio triviale: membri della *Yakuza*, *Shaolin*, estremisti virtualmente d'ogni genere e organizzazione, anche occidentale purché qualche forma di potere "spirituale" contribuisca a caratterizzarne l'identità);
- b. per produrre una generica metafora di etnicità (completamente autonomizzata qualora non vi siano connessioni esplicite con un'etnicità degli attanti, ma l'appercezione è interpretata dalla musica per il traslato metaforico di un'etnicità (e.g.: un male spiritualmente organizzato ed etnicamente determinato).

In una seconda, opposta e più lineare accezione, il singolo accento può tradurre il momento appercettivo di un personaggio che è direttamente espressione di un'etnicità (e per estensione tutte le alterità concepibili, alieni compresi).

Qualche esempio aiuterà a chiarire e a meglio specificare i confini e la natura del *pattern*.

Spy Game (2001, di Tony Scott). Nel *flashback* in cui Nathan D. Muir (Robert Redford) ricorda l'esperienza di Danang in Vietnam, il flauto di Pan si produce in un ostinato ma, nella particolarità che qui stiamo tentando di isolare, il singolo accento traduce

il momento appercettivo di un cecchino vietnamita³⁰. Ancora nella sequenza il singolo accento “andino” è usato in corrispondenza dei colpi di proiettile che raggiungono il corpo del nemico (l’appercezione implica azione, guardare e agire sono momenti profondamente connessi, la musica interpreta e potenzia questa relazione).



Figura 9 *Spy Game* (0:22:21)

Non stupisca che in questo caso le *panpipes* utilizzate siano Toyos andine: il singolo accento “andino” nella rimediazione e autonomizzazione che qui è oggetto di analisi è naturalissimo interpretante, sia del soggetto vietnamita che guarda, sia dell’oggetto dello sguardo.

The Mission (*Mission*, 1986, di Roland Joffé). Costituisce un esempio importantissimo nella filogenesi ermeneutica di quest’uso del flauto di Pan. Con la mediazione della Goldcrest Films, Hinnigan (con i musicisti del suo gruppo, Incantation)³¹ è chiamato da Morricone a collaborare al progetto musicale. Lo *score* costituisce come è risaputo un *role model* di grandissimo rilievo; anche nei momenti meno noti al grande pubblico Morricone si produce in un’incredibile quantità di intuizioni drammaturgiche. Nella fase attuale del nostro studio questa è anche dal punto di vista storico – di una storia dei suoni rigorosamente ristretta al *mainstream*, s’intende – la prima occorrenza di flauti di Pan usati con la tecnica sopra descritta³². Sebbene non sia propriamente un ostinato d’azione è l’intuizione sonora, il suono di taglio e l’inferenza narrativa che questo suono propone, che qui ci interessa. Già nella sequenza di apertura le *stabs* dei flauti di Pan – le *coltellate*, come le ha definite Hinnigan – sono protagoniste assieme ad altre marche di etnicità e ai dispositivi tensivi orchestrali³³ (i glissandi inversi dei primi e dei secondi che Philip Tagg ha suggestivamente descritto come “*sick violins*”, *violini malati*³⁴); le marche di etnicità costruiscono la natura del fuori campo estremo che la musica racconta (e un campo sonoro così vasto è sempre un’anticipazione narrativa, un fuori campo della storia, se ci si passa la metafora poco ortodossa). Specialmente le *panpipes*, assieme al tamburo basso, sono potenti evocatrici del conflitto e non già di una semplice etnicità: di un conflitto etnicamente organizzato, dove la percussione racconta la dimensione ritualizzata della mortalità e della lotta (“etno-funebricità” e “guerra” nello stesso tempo; anzi: interpretazione esotica della ritualità funebre e guerresca degli *altri* sulla base di stereotipi e associazioni appartenenti ai topoi della militarità occidentali. Ma basta il suono particolare del tamburo a proiettare queste referenze nel campo dell’alterità più radicale). L’intera sequenza è un mirabile esempio di cooperazione sinergica di molteplici e differenti marche di etnicità che concorrono a produrre un comune straniamento. Tra i frammenti di suoni di taglio prodotti dal flauto di Pan nel *main title* e il *main theme* vi è tra l’altro una relazione motivica manifesta. Ma non vogliamo addentrarci troppo nell’analisi musicale

dell’esempio. Piuttosto ci interessa la preziosa testimonianza di Hinnigan sul fatto che questa intuizione morriconiana sia alla base della successiva elaborazione dell’ostinato di Pan da parte di Horner; Hinnigan fornisce al contempo elementi per una distinzione pragmatica tra l’esempio di *The Mission* e il *concept* horneriano, nonché una descrizione del processo compositivo condiviso che ha originato il *pattern*:

You are right in that we first used this type of playing on the score for *The Mission*, but that was more in the nature of “stabs” than full-blown “olympics”. James Horner was a great fan of that score and the concept of the “olympics” was developed two years later, in 1988, in the old Air Studios at Oxford Circus in Central London. We were scoring a movie called *Young Guns* and, in the tense lead-up to the final shoot-out, James asked Mike Taylor³⁵ and myself if we could improvise some riffs which we would repeat over and over. This we did and it turned into an 11-12 minute “olympics” epic upon which all the other material was overdubbed. James often likes to work this way. He sees it as aural “painting” where sounds are applied to the “canvas” one by one until the painting is considered by him to be complete. Unfortunately (and very stupidly, in my view) the producers rejected that score as being “too dark”³⁶.

Lo *score* di *Young Guns* (*Young guns – giovani pistole*, 1988, di Christopher Cain) è stato rigettato dai produttori (parte del materiale sarà poi riutilizzato da Hinnigan nell’album *On Gentle Rocks* di Incantation), ma i successivi lavori di Horner riusciranno a sdoganare l’intuizione generata pochi anni prima: «The “panpipe olympics” finally hit the screen in 1992 in *The Patriot Games*, which was recorded mainly at Conway Studios in L.A., and later in the sequel, *Clear and Present Danger*. The rest, as they say, is history»³⁷.

Dove per “il resto è storia” Hinnigan intende – nella nostra interpretazione – il vero e proprio dilagare del topos nell’*underscore* contemporaneo, sia nelle successive colonne sonore di Horner, nelle quali il *pattern* è impiegato quasi costantemente, sia nell’influenza che esercita presso compositori molto distanti dagli stilemi horneriani.



Figura 10 *The Mission* (0:01:16)

In *Apocalypto* (2006)³⁸ le *panpipes* sono largamente usate accanto a una proliferazione quasi parossistica di marche di etnicità: in special modo l’ostinato di Pan si incarica di tradurre e interpretare quella che potremo definire una natività d’azione per le molteplici *chase* del film. Il dispositivo tensivo è anche qui “partecipazione propriocettiva” all’azione, con una focalizzazione preminente sul personaggio di Jaguar Paw (Rudy Young-

blood), ma il topos interpreta efficacemente entrambe le etnicità coinvolte (ad esempio i Maya inseguitori a 1:31:57). Nel corso del film è fatto anche un altro uso dello strumento – più uno stilema horneriano che un topos ricorrente, ma è potenzialmente una figura che non sorprenderebbe vedere riprodotta in futuro anche da altri compositori – laddove il *frullato*³⁹ sullo strumento è utilizzato come figura di sospensione e di sintassi: accanto ai suoni di taglio i frullati interpretano la tensione del gioco di campo e controcampo nei momenti che precedono lo stacco dell'inquadratura (e.g. 0:28:44) in sostituzione di altri dispositivi classici con cui la musica è solita intervenire a rafforzare e interpretare in senso tensivo e spettacolare il montaggio. Il frullato in *Apocalypto* è anche traduzione puntuale di un gesto e interpretazione – secondo una simbolizzazione tensio-organica – della volontà che nella violenza si esprime. Anche quando non compare direttamente nel punteggiare il combattimento il frullato è evocatore di una presenza corporea che è segnale generico di azione e combattimento. Il flauto di Pan recupera in *Apocalypto* un'etnicità, segnando certo in parte un ritorno all'uso dello strumento come un marcatore di etnicità primaria, ma dopo anni di totale emancipazione dall'espressione di una geografia o di un legame diretto con un'etnicità, dopo anni nei quali il topos ricorre come figura tensiva di genere, sarebbe più corretto dire che il flauto di Pan recupera in *Apocalypto* un'etnicità ma è nello stesso tempo memore dell'intera gamma di referenze narrative nelle quali è stato impiegato negli anni precedenti.



Figura 11 *Apocalypto* (1:31:57 e 0:28:44)

In *The Devil's Own* (*L'ombra del diavolo*, 1997, di Alan J. Pakula) James Horner fa ricorso all'ostinato e al frullato delle *panpipes* nelle sequenze d'azione (e.g. 1:17:29) in un contesto che aveva fatto largo impiego di marce di etnicità primarie *Irish*. In *Patriot Games* (1992), *Clear and Present Danger* (1994), *Legends of The Fall* (1994), *The Missing* (2003, di Ron Howard), gli ostinati ricorrono in contesti geografici assai diversi tra loro e tuttavia costanti anche dal punto di vista narrativo/iconografico⁴⁰: la marca di etnicità diventa generica figura tensiva e conquista autonomia come *pattern* dell'*underscore*, processo che è tratto comune dell'autonomizzazione delle marce di etnicità. Se in *The Missing* è generica marca di etnicità tensiva che si sostituisce alle marce di etnicità spe-

cifiche dei nativi americani (e.g. 1:30:49), in *Patriot Games* e *Legends of the Fall* è perduto ogni rapporto referenziale primario; alla referenzialità primaria si sostituisce qui una metafora di etnicità, segnale tensivo che prelude immediatamente all'azione poiché è potentemente evocatore della presenza corporea dell'azione stessa, di uno schema musico-narrativo che è divenuto modello di ricezione/azione riconoscibilissimo: se ne astrae il contenuto segnaletico e se ne isola il momento radicale, cioè l'espressione di un'alterità generica, ormai paradossalmente epurata dal riferimento a una specifica alterità. Il singolo accento di flauto di Pan è segnale di un passaggio all'azione, una metafora di etnicità che nel descrivere il momento appercettivo trattiene qualcosa dell'etnicità cui originalmente il suono si associava. In *Legends of the Fall* nel momento in cui Decker (Paul Desmond) punta il fucile, prende la mira e si prepara a sparare (1:49:13) il riff del flauto di Pan interpreta tutti i momenti costituenti dell'azione: il primo e il secondo nella misura in cui il suono è descrittore, anche per la spazializzazione che è parte integrante del topos, del controcampo oggetto dello sguardo di Decker, della natura dello sguardo e del momento appercettivo (della percezione da parte di Decker dei soggetti che si muovono nel proprio campo visivo). Questi momenti preludono poi a un'azione in cui l'ostinato di Pan sarà costantemente udibile; il terzo nel segnale di passaggio segnaletico all'*action* (il momento prelude a un ostinato di Pan che sarà chiaramente udibile per tutta la durata dell'azione successiva). In *The Devil's Own*, Tom O'Meara (Harrison Ford) rimane solo nella sua abitazione e osserva i danni prodotti dall'incursione dei "nemici" nel seminterrato in cui viene ospitato Devaney/McGuire (Brad Pitt). I singoli accenti di flauto contribuiscono qui a rafforzare la soggettiva di Tom, sottolineandone i momenti appercettivi; ma nello stesso tempo il flauto di Pan, segnale di alterità, traduce un sospetto, anticipa la scoperta di Tom a proposito della doppia identità di McGuire. Dunque apparentemente questo topos appartiene alla sovraordinata categoria dei topoi tensivi, ma non coglieremmo lo specifico di questo dispositivo tensivo se ci limitassimo a proporre questa interpretazione: nello spazio che lo sguardo in soggettiva esplora c'è una realtà ulteriore, che viene espressa mediante il ricorso a una etnicità e a un segnale di alterità (l'inquietudine del doppio, *l'ombra del diavolo*, nel titolo italiano). A ogni sguardo il fantasma che vive nella mente di Tom, il sospetto – il presentimento dovremmo dire poiché questa ipotesi fantasmatica che si materializza a ogni sguardo svanisce immediatamente non appena l'accento sul flauto di Pan si esaurisce – mutua la sua espressione musicale dal *breathy sound* di un'alterità etnicamente determinata, compresa nel suo aspetto deterioro, malvagia, minacciosa perché da un momento all'altro è pronta a entrare "in azione", che è occulta, poiché ogni accento è un'improvvisa appercezione fantasmatica (e.g. 1:07:09); ma "guardare" impedisce paradossalmente di vedere ciò che si "sente". Il topos è, come si è detto, un tratto distintivo dell'idioma di Horner ma è stato prontamente recepito come tecnica dell'*underscore* contemporaneo e ricorre in una vastissima serie di esempi al di fuori della filmografia horneriana.

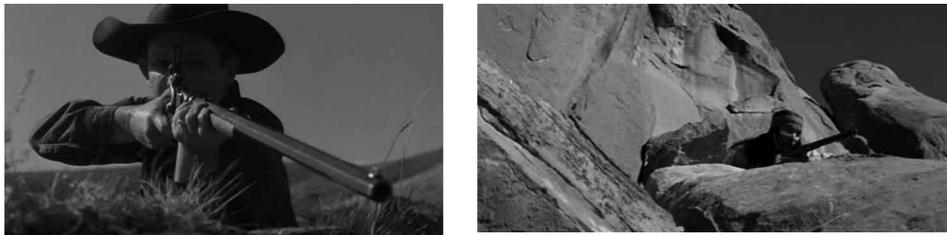


Figura 12 *Legend of the Fall* (1:49:13); *The Missing* (1:30:49)



Figura 13 *Patriot Games* (0:31:20)



Figura 14 *The Devil's Own* (1:07:09 e 1:17:29)



Figura 15 *Crimson Tide* (1:02:07); *Lara Croft: The Cradle Of Life* (0:42:33)

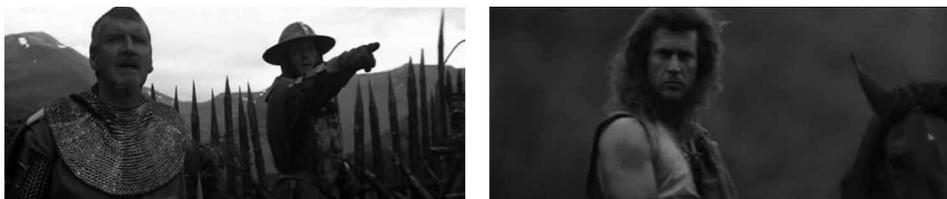


Figura 16 *Braveheart* (0:44:17 e 0:45:20)

In *Crimson Tide* (*Allarme rosso*, 1995, di Tony Scott), musiche di Hans Zimmer – altro compositore che ha contribuito a de-specializzare il cliché dall'espressione di una specifica etnicità – l'ostinato è segnale del passaggio all'azione da parte dell'equipaggio di un sommergibile americano (e.g. 1:02:07) e segnale della radicalizzazione del conflitto tra Hunter (Denzel Washington) e Ramsey (Gene Hackman). In *The Stickup* (*The Stickup – Il colpo perfetto*, 2002, di Rowdy Herrington), musiche di David Kitay, singoli accenti di *panpipe* e ostinati ricorrono nell'*underscore* perfettamente integrati agli stilemi *thriller*. Nella sequenza della rapina in banca (e.g. 1:05:32) gli accenti occorrono accanto a *pattern* percussivi e interventi delle trombe con sordina; gli accenti punteggiano l'azione del rapinatore, il volto travisato con una maschera da clown, il flauto di Pan interpreta il segno di questo classico ribaltamento di simbologie. In *Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life* (*Lara Croft Tomb Raider: La culla della vita*, 2003, di Jan de Bont), musiche di Alan Silvestri, nella sequenza del combattimento tra Lara Croft (Angelina Jolie) e gli Shay-Ling, sullo sfondo di un fittizio esercito di terracotta (e.g. 0:42:33), possiamo chiaramente udire un motivo ripetuto di *panpipe* (probabilmente sintetizzate) mixato in modo più equilibrato tra gli altri elementi percussivi dell'*action* rispetto alla preminenza che a questo strumento Horner è solito concedere; l'*underscore* prepara per altro la tensione che precede immediatamente il combattimento con dei singoli accenti, anche qui mixati in un maggiore equilibrio con i dispositivi tensivi classici orchestrali.

Ed ecco ritroviamo infine *Braveheart* e le *panpipes* di Hinnigan. Nella sequenza in cui Wallace (Gibson) vendica la morte di Murron (Catherine McCormack) presso l'avamposto inglese il modulo ritmico ripetuto comincia, musicalmente, proprio con un frullato *à la* Horner. Il topos è segnale di passaggio all'azione, interpreta il momento appercettivo (e.g. 0:44:17 e 0:45:20) ed è utilizzato, insieme alle percussioni, come figura di montaggio che fonda tensivamente lo stacco nel passaggio tra campo e controcampo o da scena a scena. Ma dovremmo, per un'analisi più incisiva, restituire nel finale un po' della complessità che la sequenza si merita – una complessità di culture, non d'autore – poiché abbiamo artificialmente preso in considerazione solo una delle marche di etnicità e delle risorse espressive messe in campo dalla musica all'interno della sequenza in oggetto. Per ogni elemento sarebbe tuttavia necessario esplorare altrettanti percorsi e questo è al di là dei compiti che ci eravamo affidati, del piccolo tragitto che qui volevamo proporre.

Il racconto qui proposto e la micro-storia dell'assimilazione e autonomizzazione dei flauti di Pan tra le marche di etnicità musicali del mainstream contemporaneo è emblematico di un percorso che interessa l'intero e ambiguo rapporto della cultura musicale cinematografica con l'esotico e con l'alterità musicale. In conclusione a un brillante articolo del 1993 dal titolo *Il primitivo nella musica contemporanea*⁴¹, Diego Carpitella scriveva:

Il primitivo nell'esperienza musicale contemporanea va considerato dunque nel quadro dei rapporti tra mito e cultura nella civiltà moderna, cioè dei modi in cui in una situazione storica determinata si attua un recupero di istituzioni e ordini appartenenti a mondi lontani, sia nello spazio che nel tempo: tale è il ritorno alle fonti primigenie, all'arcaico, al barbarico, al selvaggio, a uno stato di candore preistorico, che l'uomo moderno, riproponendoli, mitizza secondo le sue esigenze⁴².

In questa sede non abbiamo dedicato, per la complessità che il problema pone, oltreché

per ovvie ragioni di spazio, sufficiente attenzione a un nodo cruciale, e cioè se il ricorso a marche di etnicità sia prodotto di un esotismo o di un primitivismo. Ebbene, si parva licet componere magnis, e se il percorso qui proposto è rappresentativo di un paradigma di cultura, sembra chiara la filogenesi che qui abbiamo cercato di ricostruire: si assimila come esotico; e si autonomizza come primitivo, come fauve nel senso letterale. Ma, suggerisce Carpitella, le ragioni del bisogno di alterità musicale vanno sciolte nel rapporto proiettivo della cultura entro cui questa stessa tensione ha origine e nel quadro dei rapporti tra mito e cultura. Tenendo conto di una casistica più ampia di quella che concerne il flauto di Pan, e che è tratta dal nostro studio, tentiamo di concludere seguendo questa suggestione con un – parzialissimo – bilancio. Le marche di etnicità sono invocate e assimilate innanzitutto:

a. *Come purezza*⁴³: come risorsa espressiva di un esotico, come invenzione di una alterità musicale in cui un reale contatto con l'alterità, con una prassi autentica, è invero sistematicamente neutralizzato; nel gioco di specchi che questa proiezione mette in atto è prodotto un riferimento a un'alterità fantasma; un movimento che sembra apparentemente proporre una tensione verso un'etnicità, ma rimanda invece al *qui e ora* e al soggetto che l'ha concepita; restano problematiche per l'interpretazione le ragioni di questo narcisismo e di questa proiezione. Se è lecita una generalizzazione, pur nella scarsità degli studi in materia, l'esotico musicale interpreta nelle situazioni narrative date un *mysterium fascinans* e i compositori sembrano fare incessantemente ricorso a un'alterità fantasma quando è un potenziale esperienziale del sacro a dover essere agito, quando i *sacra* e i *sacerrima* vengono esibiti: i cultori del *mysterium*, i sacerdoti del sacro sono *gli altri*, sembra essere il messaggio incessantemente reiterato da questa proiezione. In questa chiave l'alterità fantasma è in ultima analisi una ricerca di immediatezza e i materiali dell'altra musica sono elementi di una rimediazione;

b. *Come purezza e come pericolo*: quando le risorse espressive dell'esotico cooperano a produrre uno straniamento, nel quale il *limen* tra due opposte sublimazioni dell'alterità – *fascinans et tremendum*, invertendo l'ordine dell'originale di Otto – è il reale oggetto della rappresentazione. Restando ai flauti di Pan, così è realizzata quell'inversione che è già così mirabilmente raccontata in *Peter Pan*, e forse ancora più sottilmente in *Kill Bill*: il suono espressione del più completo equilibrio, della più completa armonia con la natura (e con il racconto) richiama e realizza il suo esatto inverso, il suo completo rovesciamento;

c. *Come pericolo*: come estrema conseguenza di b. ciò che si autonomizza e diventa segnale è il senso deterioro dell'alterità: l'etnico è qui usato per produrre *uneasiness*⁴⁴ ed è in questa terza accezione che le marche di etnicità toccano l'*antimusica*, la musica del disordine, la grande fucina Hollywoodiana della musica come male, o della musica del male, che reinterpreta, narrativizza e socializza l'intera esperienza del Novecento non tonale all'insegna del *tremendum* e della rappresentazione panica della crisi⁴⁵. Il frullato del flauto di Pan tocca i confini di un *fauve*, e di un primitivo. Le marche di etnicità di John Corigliano in *Altered States* sono esempi prototipici di quest'uso radicale e primitivista (e anti-esotico); lo *shawm* e il serpentone (per un'alterità diacronica) e il *didjeridoo* del Jerry Goldsmith di *Alien* sono ingredienti di una minaccia primitiva⁴⁶.

Il movimento di questa proiezione riflette, almeno per ciò che attiene alla musica, il carattere inconsapevolmente reazionario dell'autonomizzazione dell'esotico nel *mainstream* contemporaneo: se l'alterità diventa un segnale, indica un pericolo.

Note

¹ Il presente capitolo è ampliato e riveduto sulla base del saggio *L'espressione dell'alterità musicale e le colonne sonore del mainstream americano contemporaneo* in «La Valle dell'Eden», n. 22 (MEANDRI, 2009b).

² KASSABIAN, 2001.

³ Impieghiamo il termine cliché in un'accezione neoretica, senza nessun dispregio nell'uso.

⁴ GORBMAN, 1987.

⁵ Intendo d'ora in poi per marche/marcatori di etnicità momenti nell'*underscore* che compaiono come *pattern* riconoscibili e isolabili in quanto tali, nei quali il compositore fa ricorso a un'alterità musicale, a tecniche e/o strumentazioni "etiche", non conformi alla prassi sinfonica (o a quella rock-pop) del *mainstream*.

⁶ Horner è noto al grande pubblico per la ricorrenza di stilemi "Irish", anch'essi frutto di un'invenzione di etnicità mutuata dalla cultura *pop* (si pensi al *Titanic* di Horner per identificare a titolo esemplificativo il sound tipico Horneriano); nella strumentazione compaiono frequentemente la *uilleann* assieme agli immancabili *bodhran drum*, *penny- o tin-whistle* (anche nelle neo-versioni di Bernard Overton) e *dulcimer*.

⁷ Horner è stato spesso accusato di auto-plagio dagli addetti ai lavori; vogliamo tuttavia distinguere ricorrenze modulari da casi in cui interi *cues* con poche modifiche trasmigrano di film in film (cioè, appunto, dai casi di auto-plagio di cui la critica d'oltreoceano si è minuziosamente occupata).

⁸ Processo di invenzione non certo cominciato da Horner e che è in larga parte recepito dal celtismo e in parte mutuato dal pop-rock (la *uilleann* è ad esempio strumento preminente in *Sunday Bloody Sunday* degli U2), sebbene *Braveheart* abbia contribuito nella seconda metà degli anni Novanta a rinnovare l'immaginario mito-politico dello strumento; dello stesso anno, con una grande visibilità data alla *uilleann* come marcatore di identità scozzese è *Rob Roy* (1995, di Michael Caton-Jones). La novità in *Braveheart* è a mio avviso l'emancipazione dell'uso della *uilleann* come strumento legato alla *source music* e la conquista di autonomia tematica nell'*underscore*.

⁹ Si vedano per esempio gli interventi del flauto di Pan in relazione ai gesti marziali in *The Karate Kid: Part II* [*Karate kid II*, 1986, di John G. Avildsen] (1:16:37) e *The Karate Kid: Part III* [*Karate kid III – la sfida finale*, 1989, di John G. Avildsen] (0:45:57).

¹⁰ E in effetti è questa capacità pluristereotipica a caratterizzare lo specifico reale delle marche di etnicità. Gli stilemi dell'*Irish*, ad esempio, nel momento in cui cominciano il loro processo di autonomizzazione, diventano espressione di una folk-arcadia, traduzione coreutica del "modo di essere" del popolo (ideologia del popolare che è insieme anche intuizione coreutica); questa intuizione può essere estesa a identità che con gli Irlandesi non hanno nulla a che spartire, nel momento in cui sia appunto questa raffigurazione folk-arcadica il reale oggetto della rappresentazione.

¹¹ Lo *shakuhachi* dello strumentista Masakazu Yoshizawa, lo *shamisen* che compare come strumento in una scena assieme all'oggetto magico, lo *spinning drum* (tamburo-crepitacolo a percussioni flottanti) meglio noto ai fan americani come *karate kid drum*; il *kumi daiko* (*esemble* di tamburi, invenzione moderna giapponese); quest'ultimo non è tuttavia usato in maniera eccessiva poiché ancora probabilmente intriso della memoria *blaxploitation-kung fu-ninja* – sarà poi la revisione colta e adamantina di Tan Dun a restituire questo uso delle percussioni agli onori delle critiche con *Wo hu cang long* (*La tigre e il dragone*, 2000, di Ang Lee).

¹² In *The Karate Kid* Conti collabora con lo specialista EWI Judd Miller, musicista che servirà un'intera generazione di compositori fino ai giorni nostri.

¹³ Rubo il concetto di *immagine-suono* da Mario Calderaro, che l'ha impiegato a integrazione dei concetti deleuziani di immagine-movimento e immagine-tempo (Mario Calderaro, "Cinema & Comics. Toward Audiovisual Structures", relazione al XV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Udine, 6 Marzo 2008). In particolare questa immagine-suono notturna e ferale costituisce un topos di sonorizzazione ricorrente.

¹⁴ Simili impieghi della marca di etnicità per produrre straniamento sono ricorrenti; per restare alla filmografia di Horner vale la pena citare almeno un'altra occorrenza in *Patriot Games* [*Giochi di potere*, 1992, di Phillip Noyce] (0:26:56).

¹⁵ *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (0:55:00).

¹⁶ Occorre precisare che si tratta in realtà di un *cue* ricomposto *ad hoc* da John Williams per la *re-release* del 1997. Nella versione originale non c'è traccia dello strumento (ringrazio Giuliano Tomassacci per la segnalazione). I festeggiamenti finali, o le occasioni di festa (o di “mondanità intergalattica”) sono momenti della saga in cui John Williams sembra sbizzarrirsi nelle invenzioni di etnicità musicale (si pensi ai formidabili Figrin D'an and the Modal Nodes, la nota Cantina Band del primo episodio di *Star Wars* [*Guerre stellari*, 1977, di George Lucas]). Agli alieni della saga come è noto si estende musicalmente e narrativamente la metafora dell'etnicità e nel corso dei festeggiamenti finali le *panpipes* – oltre a riassumere insieme come marca di etnicità autonoma tutte le etnicità coinvolte – sono specialmente traduzione musicale degli *Ewoks*, ritratti nel film come cultura tribale assimilabile, anche se non perfettamente, allo stereotipo dei nativi americani.

¹⁷ *Circle of Iron* (0:02:00). Esiste anche un piccolo mercato di questi strumenti inventati *forest flutes* o *meditation flutes*, strumenti che sono stati principalmente ispirati dai film citati. Si veda ad esempio il sito <http://www.thomasrichardsonmusic.com/>, ultimo accesso: 3 gennaio 2012.

¹⁸ *Kill Bill: Vol.2* (0:40:00). *The Lonely Shepherd* e in particolare il mordente *western* del flauto di Pan in *Kill Bill: Vol.1* a 0:53:03, nel momento in cui Hanzo (Sonny Chiba) scrive il nome di Bill; 0:54:11, nel momento in cui Hanzo estrae la *katana* e ancora a 0:55:53 nel momento in cui l'arma viene consegnata a “The Bride” (Uma Thurman). Carradine ha raccontato del suo rapporto con la musica in un'intervista rilasciata a Reelmoviecritic: http://www.reelmoviecritic.com/rmc/Interviews%202004/david_carradine.htm (alla data in cui scriviamo purtroppo non più accessibile). Qui Carradine affermava di aver costruito autonomamente i finti esemplari di bambù per *Circle of Iron*, uno dei quali è stato reimpiegato in *Kill Bill*. Sebbene il flauto sia un traverso, il tipo di materiale utilizzato e la forma dell'estremità distale, che riprende in pieno quella inconfondibile ed “esclusiva” dello *shakuhachi*, denunciano un'evidente intenzione di trasferire al neo-flauto le nobili caratteristiche (e la relativa aura esoterica) del flauto a tacca giapponese.

¹⁹ La filmografia dello *shakuhachi* è vastissima e conosce una proliferazione nell'*underscore* contemporaneo pari se non superiore a quella delle *panpipe*. Horner stesso è stato oggetto di critiche per un uso dello strumento giudicato eccessivo e fuori contesto.

²⁰ Si vedano, a proposito dello *shakuhachi* giapponese, WOLFE e SMITH, 2000, pp. 577-78: «The shakuhachi [...] is blown at the end: the player's chin seals most of the open end and s/he directs the air-jet at a sharp edge [...] which is set into a notch bevelled into the cylindrical side. This geometry allows the player to change the length and angle of the jet by movements of the arms and head, which leads to great control of the timbre, loudness and pitch. This flexibility, plus the relative prominence of the broadband sound of the jet in the timbre of the instrument, give it great expressive range, and it is often used to suggest natural sounds including those of birds, wind and water».

²¹ «In classical Western flute performance, the [...] control of pitch is primarily used to compensate for imperfect tunings in the instrument [...] or to compensate for the pitch change that would otherwise result from playing more loudly or softly. In shakuhachi performance, pitch control by embouchure is sometimes a more prominent feature of performance» (*Ivi*, p. 580).

²² Alcune occorrenze di “suoni taglienti” dello *shakuhachi* in *Legends of the Fall*: 2:01:50, 1:09:06, 1:11:02 e 0:05:19.

²³ Si vedano, oltre agli stralci di intervista qui riportati, i commenti di Hinnigan sul suo sito: <http://www.tonyhinnigan.com>, ultimo accesso: 21 dicembre 2011. Come si è già sottolineato, in sede storico-critica bisognerebbe riflettere sull'importanza degli specialisti strumentisti e sulla natura del processo condiviso che si determina tra compositore e specialisti, spesso prodotto di un regime di neo-oralità. La circolazione dei *pattern* è peraltro fortemente determinata dall'interscambio di maestranze e specialisti tra i compositori, che ripropongono in progetti diversi approcci simili, tecniche e moduli ricorrenti.

²⁴ Tony Hinnigan, comunicazione personale, 12 giugno 2008.

²⁵ Nella prassi musicale-filmica ci si riferisce in questo caso a una funzione di *musica-come-personaggio*. Sui ruoli attanziale e attoriale della musica sarebbe tuttavia necessaria una costruzione teorica più argomentata e ragionata attraverso esempi, a partire da una discussione delle categorie di Greimas, che per ragioni di sintesi non possiamo ospitare in questo capitolo.

²⁶ *The 13th Warrior* (1:16:38). Lo strumento utilizzato non è un flauto di Pan ma un insieme di aerofoni; vale qui come esempio paradigmatico per il rapporto che può essere stabilito tra respiro e aerofoni marce di etnicità, rapporto che interessa anche il flauto di Pan.

²⁷ Nel tentativo di descrivere il funzionamento epico dei topoi del *mainstream* e il ruolo che la musica assume nel partecipare al “rito di ordine”, abbiamo anche altrove (e.g. MEANDRI, 2011d) fatto ricorso a questa concezione dell'intreccio: «elemento sovra genere [...] istanza organizzatrice della narrazione, derivante dagli archetipi di comportamento di una società [...], che presiede allo sviluppo di particolari aspetti del racconto che procedono sempre simili a se stessi» (AIMERI e FRASCA, 2002, p. 48).

²⁸ «The biggest problem is that after a minute or two you start to pass out from a combination of lock-jaw and hyper-ventilation» (Testimonianza di Tony Hinnigan tratta dal suo sito personale: <http://www.tonyhinnigan.com/movies.php>, ultimo accesso: 12 dicembre 2011).

²⁹ Il ruolo della musica nella traduzione del momento appercettivo e nella capacità di fornire le coordinate spaziali di un ambiente e nello stesso tempo di interpretarlo narrativamente – in particolare in relazione a una serie di pattern tensivi di sonorizzazione che raggruppiamo l'etichetta pragmatica di *suono/musica-esplora-spazi* – è stato a nostro avviso poco preso in considerazione.

³⁰ *Spy Game* (0:22:21).

³¹ Incantation (Tony Hinnigan e Mike Taylor tra i due principali componenti del gruppo) era al tempo già conosciuto al pubblico inglese per l'album *On the Wing of a Condor* (1982, meglio noto come *Panpipes of The Andes*).

³² Ma è probabile che ulteriori ricerche nel cinema di serie B-Z degli anni precedenti riesca a identificare con più precisione la genesi dei suoni di taglio. La sonorizzazione degli *anime* giapponesi, ad esempio, è una produzione altamente sperimentale al quale il sound design del *mainstream* si è spesso ispirato ed è al contempo un territorio quasi inesplorato in sede critica.

³³ *The Mission* (0:01:16).

³⁴ Philip Tagg, “«Era un problema farne un tutt'uno». La comunicazione musicale dell'ideologia nel cinema. Il caso di *The Mission*”, relazione all'incontro di studio a cura di Franco Fabbri: “Genere, format, stereotipo: il cinema, la radiotelevisione e la popular music come fabbriche di significati”, Università di Torino, 31 maggio 2007.

³⁵ Assieme a Hinnigan, Taylor è uno dei principali componenti del gruppo Incantation.

³⁶ Tony Hinnigan, comunicazione personale, 12 giugno 2008.

³⁷ *Ibidem*. *Clear and Present Danger* (*Sotto il segno del pericolo*, 1994, di Phillip Noyce).

³⁸ Tra i film di Gibson *Apocalypse* è quello che forse più di tutti gli altri negli ultimi anni ha scatenato la legittima irritazione di etnologi e storici, che si sono impegnati con diversi articoli divulgativi sulla stampa quotidiana a sezionare il film per sottrargli puntigliosamente ogni accreditato di correttezza e attendibilità in termini di cronismo ed etnicismo.

³⁹ Per evitare comici fraintendimenti, specifichiamo che si intende per *frullato* (*Flatterzunge* o *frappé* in tedesco e francese) il termine musicale che designa una tecnica flautistica che consiste nel soffiare producendo il suono “tr” (o simili, sonora o sorda) in modo che l'occlusione vibrante alveolare crei una continua interruzione nel flusso d'aria che ha come effetto conseguente un vibrato molto rapido.

⁴⁰ È ad esempio evidente, nei momenti dei film cui si rimanda, la relazione tra le “*stabs*” del flauto di Pan e la comparsa di fucili e pistole in scena.

⁴¹ CARPITELLA, 1993.

⁴² *Ivi*, pp. 200 e 201.

⁴³ Cfr. DOUGLAS, 2003.

⁴⁴ Prendo il termine da un'intervista al compositore Daniel Licht in SCHELLE, 1999, p. 235.

⁴⁵ Si veda sul punto anche CARPITELLA, 1993, p. 171.

⁴⁶ Apprendo i dettagli della strumentazione dell'*Alien* di Goldsmith dall'articolo online di Giuliano Tomassacci, *Teorie di propagazione del suono nello Spazio*, «Off-screen» (<http://www.offscreen.it/back/alien.htm>, ultimo accesso: 12 dicembre 2011).

Testi citati*

- ABBATE, CAROLYN
2004 *Music – Drastic or Gnostic*, «Critical Inquiry», 30, 3, 2004, pp. 505-536.
- ABRUZZESE, ALBERTO
1979 *La grande scimmia – Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Napoleone, Roma.
- ADORNO, W. THEODOR e HANNS EISLER
1975 *La musica per film*, Newton Compton, Roma, (ed. or. *Composing for the Films*, Oxford University Press, New York, 1947).
- AIMERI, LUCA e GIAMPIERO FRASCA,
2002 *Manuale dei generi cinematografici. Hollywood: dalle origini a oggi*, UTET, Torino.
- ALTMAN, RICK
1999 *Film/Genre*, The British Film Institute (tr. it. *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano).
- ATKINS, IRENE KAHN
1983 *Source music in motion pictures*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford (NJ).
- AUSLANDER, PHILIP
2008 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Abingdon-New York.
- BARTHES, ROLAND
1984 *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino (ed. or. *L'empire des signes*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1970).
- BEGHELLI, MARCO
2003 *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma.
- BELLIS, RICHARD
2006 *The Emerging Film Composer: An Introduction to the People, Problems and Psychology of the Film Music Business*, Booksurge Llc, North Charleston (SC).
- BENEDICT, RUTH
1946 *The Chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture*, Houghton Mifflin, Boston (tr. it. *Il Crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Dedalo, Bari, 1968).
- BOHLMAN, PHILIP V.
2004 *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, ABC-CLIO, Santa Barbara.

* Per uniformità e per ragioni di sintesi sono qui raccolti i riferimenti ai soli testi a stampa. Nelle note ai capitoli sono invece raccolti i riferimenti bibliografici agli articoli e alle interviste online, alle comunicazioni personali e alle fonti di altra tipologia. I riferimenti ai testi citati da Febo Guizzi sono contenuti nelle note di chiusura all'Introduzione.

- BOLTER, JAY DAVID e RICHARD GRUSIN
2002 *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini (ed. or. *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, 1999).
- BROWN, ROYAL S.,
1994 *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.
- BURNHAM, SCOTT
1999 *How Music Matters: Poetic Content Revisited* in NICHOLAS COOK e MARK EVERIST (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- CARPITELLA, DIEGO
1993 *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche (1955-1990)*, Ponte alle Grazie, Milano.
- CHERNEFF, JILL B. R.
1991 *Dream Are Made like This: Hortense Powdermaker and the Hollywood Film Industry*, in «Journal of Anthropological Research», 47, 4, 1991 *The Legacy of Hortense Powdermaker*, pp. 429-440.
- CHERNEFF JILL B. R. e HOCHWALD, EVE
2006 *Visionary Observers: Anthropological Inquiry and Education*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE).
- CHION, MICHEL
1993 *Le poème symphonique et la musique à programme*, Fayard, Paris.
2001 *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino (ed. or. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris, 1990).
- DAVIS, MIKE
1999 *Geografia della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Vintage, London, 1999).
- DAVIS, RICHARD
1999 *Complete Guide to Film Scoring. The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, Berklee Press, Boston (MA).
- DESJARDINS, CHRISTIAN
2006 *Inside Film Music. Composers Speak*, Silman James Press, Los Angeles.
- DESPOIX, PHILIPPE e NICOLAS DONIN
2008 *Moyen techniques et reproduction sonore. Du programme wébérien à la musicalité contemporaine*, «Revue de Synthèse», 129, 3, 2008, pp. 333-340.
- DIXON, WHEELER WINSTON
2003 *Visions of the Apocalypse. Spectacles of Destruction in American Cinema*, Wallflower, London-New York.
- DONIN, NICOLAS
2008a *Analyser la musique en acte et en situation*, «12 Notas Preliminares», 19-20, 2008, pp. 300-315.
2008b *Enquête sur l'atelier d'un compositeur de musique contemporain*, «Revue de Synthèse», 129, 3, 2008, pp. 402-420.

- DOUGLAS, MARY
2003 *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge & Kegan Paul, London, 1966).
- EDENSOR, TIM
2002 *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Berg, Oxford-New York.
- FABRE, DANIEL (ed.)
1993 *Écritures ordinaires*, Éditions Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou-P.O.L., Paris.
- FAULKNER, ROBERT R.
1983 *Music on Demand. Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, Transaction Publishers, New Brunswick (NJ)-London.
- FERRAIUOLO, AUGUSTO
1983 «*The Blues Brothers*»: *Cultura di massa e trasgressione*, in «La Ricerca Folklorica», 7, 1983 *Cultura popolare e cultura di massa*, pp. 137-143.
- FLINN, CARYL
1992 *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, Princeton.
- GEERTZ, CLIFFORD
1987 *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino (ed. or. *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973).
- GINSBURG, FAYE D., LILA ABU-LUGHOD e BRIAN LARKIN (eds.)
2002 *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London.
- GORBMAN, CLAUDIA,
1987 *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington.
1996 *Aesthetic in the Age of Gump: The Pop Song Score*, «Film Score Monthly», 30, 1996.
- GUIZZI, FEBO e ILARIO MEANDRI
2012 *Il paesaggio sonoro del carnevale di Ivrea e le sue musiche. Mediazione, immediatezza, rimediazione*, in Francesco Giannattasio e Giorgio Adamo (a cura di), *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP*, Accademia Nazionale Di Santa Cecilia, Roma (in stampa).
- HAGEN, EARLE
1971 *Scoring for Films: A Complete Text*, Alfred Publishing Company, Los Angeles.
1990 *Advanced Techniques for Film Scoring: A Complete Text*, Alfred Publishing Company, Los Angeles.
- HALFYARD, JANET K.
2004 *Danny Elfman's Batman. A Film Score Guide.*: Scarecrow Press, Lanham (MA).
- HAUGE, MICHAEL
1998 *Writing Screenplays That Sell*, McGraw-Hill, New York.

- HEDIGER, VINZENZ
2003 *La cartografia degli affetti. A proposito delle marche dei generi cinematografici nei trailer*, «Comunicazioni Sociali», XXIV, 2, 2003, pp. 207 e ss.
- HENDERSON, SANYA SHOILEVSKA e JOHN WILLIAMS
2009 *Alex North, Film Composer: A Biography, with Musical Analyses of a Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano, and Prizzi's Honor*, McFarland, Jefferson (NC).
- HUBBERT, JULIA BESS (ed.)
2011 *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History*, University of California Press, Berkeley.
- HULL, GEOFFREY P.
2004 *The Recording Industry*, Routledge, New York-London.
- JACKSON, DANIEL
2003 *Sonic Branding: An Essential Guide to the Art and Science of Sonic Branding*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- KARLIN, FRED
1994 *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, Schirmer Books, New York.
- KARLIN, FRED e RAYBURN WRIGHT
2004 *On the Track: a Guide to Contemporary Film Scoring*, Routledge, New York-London (Seconda edizione riveduta da Fred Karlin, prima edizione: Schirmer/Macmillan, 1990).
- KASSABIAN, ANHAID
2001 *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York-London.
- KEANE, STEPHEN
2001 *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, Wallflower, London.
- KERNAN, LISA
2004 *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*, University of Texas Press, Austin.
- KNUDSON, CARROLL
1965 *Project Tempo*, Carroll Knudson Control, Los Angeles.
- KOMPANEK, SONNY
2004 *From Score to Screen: Sequencers, Scores & Second Thoughts-The New Film Scoring Process*, Schirmer Books, New York.
- LEYDI, ROBERTO
2008 *L'altra musica*, Ricordi/LIM Editrice, Milano-Lucca (edizione riveduta a cura di Febo Guizzi, prima edizione: Giunti-Ricordi, 1991).
- LINTON, RALPH
1951 *Review of Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, «American Anthropologist», 53, 1951, pp. 269-71.
- LUMET, SIDNEY
1996 *Making Movies*, Vintage Books, New York.
- LUSTIG, MILTON
1980 *Music Editing for Motion Picture*, Hasting House, New York.

- MALINOWSKI, BRONISLAW
1922 *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Newton Compton, Roma (ed. or. *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge & Kegan Paul, London, 1922).
- MCLUHAN, MARSHALL
1967 *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *Understanding Media: The Extensions of Man*, Gingko Press, Berkeley, 1964).
- MEANDRI, ILARIO
2008 *Dal meraviglioso all'antimusica: introduzione al mainstream musicale hollywoodiano*, Dissertazione di Dottorato, Università consorziate di Torino e Milano, XX ciclo, 4 Novembre 2008.
- 2009a *Danny Elfman's Batman and Spider-Man. Musical topoi and the construction/translation of the narrative realm*, in LEONARDO QUARESIMA, LAURA ESTER SANGALLI e FEDERICO ZECCA (eds.), *Cinema and Comics Affinities, differences and new forms of interference*, Forum, Udine, pp. 627-637.
- 2009b *L'espressione dell'alterità musicale e le colonne sonore del mainstream americano contemporaneo*, «La Valle dell'Eden», 22, 2009, pp. 139-156.
- 2011a *Tecniche e prassi di sincronizzazione musica e immagine*, «La Valle dell'Eden», 25-26, 2011, pp. 114-129.
- 2011b *Il suono immaginato*, «La Valle dell'Eden», 25-26, 2011, pp. 170-211.
- 2011c *Trailer music as a medium for film music canon synthesis/Film music as a medium for film genre canonization*, in PIETRO BIANCHI, GIULIO BURSI e SIMONE VENTURINI (eds.), *The Film Canon*, Forum, Udine, p. 229-239.
- 2011d *Dal Meraviglioso all'Antimusica: su alcuni cliché del fantastico nel mainstream musicale hollywoodiano*, in ILARIO MEANDRI e ANDREA VALLE (a cura di), *SUONO/IMMAGINE/GENERE*, Kaplan, Torino, pp. 179-199.
- MICELI, SERGIO
2000 *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Milano.
- 2001 *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, Marsilio, Venezia.
- MORGAN, DAVID
2000 *Knowing the Score: Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing for Cinema*, HarperCollins, New York.
- MORLEY, DAVID
2000 *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, Routledge, New York-London.
- 2002 *Television, Audiences and Cultural Studies*, Routledge, New York-London.
- NEUMAYER, DAVID
2009 *Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model*, «Music and the Moving Image», II, 1, 2009, pp. 26-39.
- NORTHAM, MARK e LISA ANNE MILLER
1998 *Film and Television Composer's Resource Guide: the Complete Guide to Organizing and Building Your Business*, Hal Leonard, Milwaukee (WI).

- OFFICE OF STRATEGIC SERVICES, RESEARCH AND ANALYSIS BRANCH
 1944 *Japanese Films: A Phase of Psychological Warfare, an Analysis of the Themes, Psychological Content, Technical Quality, and Propaganda Value of Twenty Recent Japanese Films*. Report No. 1307, Washington D.C.
- OWSINSKI, BOBBY
 2006 *The Mixing Engineer's Handbook: Second Edition*, Thomson Course Technology, Boston.
- PERSICHETTI, VINCENT
 1961 *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice.*, W. W. Norton & Company, New York.
- PIANA, GIOVANNI
 1991 *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.
- POWDERMAKER, HORTENSE
 1939 *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South*, Viking Press, New York.
 1950 *Hollywood, The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, A Little Brown & Company Edition/The Universal Library/Grosset & Dunlap, Boston.
 1966 *Stranger and Friend: The Way of an Anthropologist*, W.W. Norton & Company, New York.
- PRENDERGAST, ROY M.
 1992 *Film Music: a Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, W.W. Norton & Company, New York.
- PREVIN, ANDRÉ
 1991 *No Minor Chords: My Days in Hollywood*, Doubleday, Garden City (NY)
- RANISIO, GIANFRANCA
 1983 *Il lupo mannaro: una tematica folklorica rivisitata dall'industria cinematografica*, in «La Ricerca Folklorica», 7, 1983 *Cultura popolare e cultura di massa*, pp. 129-135.
- REMNICK, DAVID
 2010 *Obama. Una storia della nuova America*, Feltrinelli (ed. or. *The Bridge. The Life and Rise of Barack Obama*, Knopf, New York, 2010).
- RONA, JEFF
 2000 *The Reel World: Scoring for Pictures*, Miller Freeman Books, Los Angeles.
- RÓZSA, MIKLÓS
 1982 *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa*, Hippocrene Books/Midas Books, New York-London.
- SCHATZ, THOMAS
 1981 *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, McGraw-Hill, Boston-Burr Ridge (IL)-Dubuque (IA)-Madison (WI)-New York-San Francisco-St. Louis (MO).
 2004 *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Routledge, New York-London.
- SCHELLE, MICHAEL
 1999 *The Score: Interviews With Film Composers*, Silman-James Press, Los Angeles.

- SCHILLINGER, JOSEPH
 1946 *The Schillinger System of Musical Composition*, 2 voll., Fischer, New York.
- SLOBIN, MARK
 2003 *The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology*, in MARTIN CLAYTON, TREVOR HERBERT e RICHARD MIDDLETON (eds.), *Cultural Study of Music – a Critical Introduction*, Routledge, New York-London, pp. 284-296.
- SMITH, JEFF
 1998 *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, Columbia University Press, New York.
- SPITULNIK, DEBRA A.
 1993 *Anthropology and Mass Media*, «Annual Review of Anthropology», 22, pp. 293-315.
- TAGG, PHILIP e BOB CLARIDA
 2003 *Ten Little Tunes (Towards a musicology of the mass media)*, Mass Media Music Scholars' Press, 2003, New York-Montreal.
- TARGA, MARCO
 2011 *Armonie perturbanti: un caso di rimediazione di stilemi sinfonici tardo romantici nel cinema fantastico hollywoodiano*, in ILARIO MEANDRI e ANDREA VALLE (a cura di), *SUONO/IMMAGINE/GENERE*, Kaplan, Torino.
- UNGARI, ENZO
 1980 *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana, Roma.
- VALENTINI, PAOLA
 2006 *Il suono nel cinema: storia, teoria e tecniche*, Marsilio, Venezia.
- VANSINA, JAN
 1985 *Oral Tradition as History*, University of Wisconsin Press, Madison.
- WEEDON, CHRIS
 2004 *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*, Open University Press/McGraw-Hill, Maidenhead.
- WOLFE, JOE e JOHN SMITH
 2000 *Acoustics of the Air-jet Family of Instruments*, in *Proceedings of the Seventh Western Pacific Regional Acoustics Conference*, Kumamoto (Japan), pp. 575-580.
- WRIGHT, RAYBURN
 1982 *Inside the Score*, Kendor Music, Delevan (NY).
- YOSHIHARA, MARI
 1999 *Re-gendering the Enemy: Orientalist Discourse and National Character Studies during World War II*, in NANCY LUSIGNAN SCHULTZ (ed.) *Fear Itself: Enemies Real & Imagined in American Culture*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, pp. 167-188.
- ZUMTHOR, PAUL
 2001 *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 2001 (ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Paris, 1983).

Finito di stampare nel mese di gennaio 2012 presso Digital Print Service – Segrate