

Danijela Kulezic-Wilson, "The Musicality of Narrative Film", Palgrave Macmillan, New York, 2015

Maurizio Corbella

La musicalità del cinema è un tema dibattuto fin dalle origini della settima arte. A livello ermeneutico-interpretativo, l'incontro tra i due media avviene essenzialmente sul terreno della metafora: il "musicale" fa sovente capolino nel linguaggio del cinema a vari livelli di produzione e ricezione, specialmente quando gli addetti ai lavori - siano essi registi, *sound designer*, compositori o critici - lo scelgono per descrivere le ragioni meno immediate di alcune opzioni espressive. La teoria audiovisiva non si è tirata indietro quando si è trattato di utilizzare in campo cinematografico nozioni esplicative di origine musicale: si va dal classico contrappunto audiovisivo di Sergej Ėjzenštejn, [1] ripreso e discusso in moltissime sedi, al "musicalismo" - termine spregiativo con cui Noël Burch stigmatizzò l'«insistenza nevrotica a rintracciare valori astratti, quasi musicali nel cinema mainstream» [2] - all'analogia tra musica e cinema cui David Bordwell dedicò un saggio seminale, [3] fino al più recente concetto di *musical multimedia* in Nicholas Cook, [4] che rappresenta uno snodo metodologico influente sugli studi più recenti, compreso il volume qui in oggetto.

Il libro di Danijela Kulezic-Wilson si inserisce dunque in una tradizione di studi variamente affascinati dall'analogia musica/film e tuttavia rappresenta probabilmente il primo tentativo di affrontare la questione in modo sistematico da un punto di vista musicologico. Il volume si articola in una struttura tripartita che affronta rispettivamente il radicamento del concetto di musicalità del cinema da prospettive molteplici (*Part I: The Topography of Film Musicality*), un'analisi comparativa dei parametri condivisi dai linguaggi musicale e cinematografico (*Part II: Comparative Analysis of Music and Film*) e una sezione di casi di studio (*Part III: Case Studies*). Questo lavoro giunge a coronamento di una decennale esperienza di ricerca che la studiosa ha portato avanti su una cinematografia perlopiù contemporanea e indipendente, e che le ha permesso di affinare, su basi musicali, una metodologia per l'analisi dell'interazione tra le componenti che nel loro complesso costituiscono il linguaggio cinematografico (immagini, dialoghi, suoni e musica). In tal senso il volume si propone di costruire una grammatica del musicale nel cinema narrativo.

L'arduo obiettivo di definire i confini dell'aggettivo "musicale" e del sostantivo "musicalità" (Cap. 1: *Introduction*, pp. 3-17: "What is Musical[ity]?", pp. 5-10) passa per il tentativo di isolare le qualità essenziali identificate da tali nozioni: «Discutere la musicalità delle altre arti o la musicalità in contesti non musicali implica l'esistenza di certi attributi che sono riconosciuti come tipici della musica, ma c'è poi una qualità che può essere definita come specificamente musicale?» (p. 6). [5] L'autrice riconosce tali attributi nella *kinesis* (articolazione cinetica) e nel ritmo, elementi di organizzazione dell'esperienza temporale condivisi da varie tradizioni, stili ed epoche musicali. La nozione di *kinesis* è meglio specificata rintracciando in Eduard Hanslick e Roger Sessions i concetti di moto/movimento (*motion*), fluidità (*fluidity*) e assenza di sforzo (*effortlessness*) che, tipici dell'esperienza musicale, costituirebbero gli elementi basilari per attivare la metafora musicale nelle altre arti (p. 8). [6] A detti concetti aggiunge le nozioni di flusso (*flow*), immersività (*immersivity*), e metamorfosi (*morphing*), sviluppate dallo psicologo Mihaly Csikszentmihalyi al di fuori del contesto musicale. [7] Flusso e immersività riguardano uno «stato di attività intensa eppure priva di sforzo» (*ibid.*). [8] mentre *morphing* si riferisce ai processi di trasformazione della materia sonora e del soggetto ascoltatore nel tempo musicale: «dalle forme musicali più semplici che si possono basare sul cambiamento di un singolo parametro musicale, fino alle complesse tessiture orchestrali in cui il processo di metamorfosi è a tal punto palpabile in ogni aspetto da

rendersi esperibile a livello visivo o spaziale, la musica è portatrice del senso di trasformazione del suono nel tempo» (p. 9).[9]

Questi attributi di musicalità, rintracciabili in tutte le arti ma declinati dall'autrice nel contesto del cinema, servirebbero a spostare il fuoco dell'analisi della *film music* dall'impianto narratologico, che ha dominato gli studi d'area anglosassone negli ultimi decenni a partire dall'influente lezione di Claudia Gorbman,[10] a un orizzonte più ampio d'interpretazione delle relazioni tra musica e immagine in movimento: «il fatto che il film condivide con la musica caratteristiche di temporalità, ritmo e movimento, suggerisce che la profondità e la natura di tale connessione sorpassino la relazione interattiva tra il contenuto visivo e la musica che lo accompagna» (p. 10).[11]

L'esposizione procede riprendendo l'idea, cui si accennava più sopra, di musicalità come metafora (Cap. 2: *Music as Model and Metaphor*, pp. 18-33). Dapprima ne ripercorre in modo cursorio la genesi storica, rintracciandola nel primato attribuito alla musica sulle altre arti nell'estetica romantica mitteleuropea. Quindi si concentra sulla lezione di Annabel J. Cohen, le cui ricerche nel campo della psicologia cognitiva applicata alla musica hanno dato esiti particolarmente densi d'implicazioni in campo multimediale ("*Tracing the origins of contemporary film/music analogies*", pp. 18-24).[12] Del pensiero di Cohen interessa all'autrice l'enfasi sulle «strutture di ordine più alto» (*higher-order structures*, p. 22), che informano il decorso della comunicazione multimediale al di sopra delle singole componenti che ne prendono parte (musica, immagini, linguaggio, ecc.) grazie alle analogie di natura temporale, ritmica e cinetica da cui sono accomunate.

Una volta stabilito che le analogie tra musica e film hanno a che vedere con l'organizzazione temporale, quindi con il ritmo e con l'idea di moto/movimento/trasformazione, Kulezic-Wilson dedica la seconda parte del volume a esplorare la portata di ognuno di questi parametri dal punto di vista teorico-analitico.

Il Capitolo 3 (*The Musicality of Film Rhythm*, pp. 37-51) affronta il concetto di ritmo a partire dalla sua definizione generale, calata nelle specificità proprie delle sfere sonora e visiva e della loro interazione. Se il ritmo può essere definito come «relazione tra durate e accenti» (p. 38), il problema sta nel rintracciare questi elementi in una composizione filmica, in cui la percezione delle durate è fortemente plasmata dalla natura dei contenuti audiovisivi. Ancor più complesso è decidere quali forme di accentuazione siano rilevanti per la struttura ritmica di un film. Le risposte a questi problemi sono individuate in un approccio gestaltico alla materia audiovisiva ("*Rhythm, metre and Gestalt laws of perception*", pp. 40-43), o meglio, tale approccio risolve l'intricata questione per cui la dimensione ritmica non è un valore isolabile dalle altre «dominanti» filmiche, tra le quali vengono individuate le dominanti formali, di movimento e di spazio-tempo (p. 42). L'intreccio di questi elementi crea dinamiche percettive che risultano determinanti per la comprensione del ritmo di un film nel suo complesso. L'autrice seziona tali stratificazioni proponendo di considerare simultaneamente, quali fattori organizzativi della dimensione temporale, il ritmo interno dell'inquadratura e il ritmo impresso dal *découpage*, ai quali andranno sovrapposte le stratificazioni sonore a loro volta portatrici di valori ritmici ("*Rhythm of the shot and the cut*", pp. 44-51). L'interazione di queste componenti genera una particolare esperienza del tempo interno "del film" che è in relazione di tensione con il tempo esterno "del reale" (il parallelismo è con la distinzione tra tempo cronometrico e integrale proposta negli studi di David Epstein sulla temporalità musicale).[13]

Dal ritmo micro-strutturale si passa nel Capitolo 4 (*The Rhythm of Rhythms*, pp. 52-72) a questioni relative al ritmo macro-formale, per cui viene considerato il valore che la ripetizione assume sotto il profilo dell'organizzazione della sfera temporale del film: la ripetizione è naturalmente declinata sia in senso narrativo e visuale, sia in senso sonoro-musicale. La costruzione di strutture ricorrenti (*pattern*) pare essere per l'autrice la più importante - e immediatamente percepibile - modalità di convergenza tra linguaggio musicale e filmico: «nella stessa misura in cui le leggi della percezione della *Gestalt* e i principi costruttivi della messa a punto di *pattern* trasformano il caotico mondo degli stimoli

percettivi in una visione familiare della realtà, così i *pattern* formali della musica e del film veicolano contenuti specifici tramite le loro strutture, dando vita a forme d'arte accessibili» (p. 72).^[14]

La nozione di *kinesis*, che si riallaccia ai concetti di flusso, immersività e moto/movimento anticipati nell'Introduzione, è affrontata nel Capitolo 5 (*Musical and Film Kinesis*, pp. 77-92). È in questo e nel capitolo seguente, dedicato alla temporalità (*The Symbolic Nature of Musical and Film Time*, pp. 93-113), che compaiono i primi e unici riferimenti a Deleuze, per la verità tangenziali e ridotti a un paio di passaggi, quando sarebbe stato lecito aspettarsi una più sostanziale presa in considerazione dell'autore de *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*.^[15] L'autrice tratta concetti suggestivi, come il «movimento musicale interno all'inquadratura» ("*Musical movement within a shot*", pp. 77-80) e il «movimento musicale del montaggio» ("*Musical movement of editing*", pp. 80-82), per poi discutere il «moto audiovisivo» nel suo complesso ("*Audio-visual motion and emotion*", pp. 82-86) e l'interazione cinetica delle componenti audiovisive ("*The kinesis of audio-visual interaction*", pp. 86-92). Anche in questo caso - come già era successo per il ritmo - Kulezic-Wilson pare suggerire che il principio cinetico sia trasversale a tutti gli strati dell'espressione cinematografica e distillato in ognuno di essi. Se questo può essere uno spunto per spiegare dal punto di vista filosofico-ermeneutico la natura comune del decorso visivo e di quello sonoro nel cinema, non è del tutto chiaro come ciò si traduca in risorsa analitica. Tale sensazione si amplifica nel Capitolo 6, che porta a compimento lo slittamento progressivo della parte teorica del volume da un'impostazione analitica a una dominante filosofica. L'inclusione della temporalità sullo stesso piano degli altri parametri analizzati, laddove invece fino a quel momento i vari parametri erano stati trattati come funzione di essa, è a mio parere un passaggio problematico che conduce la trattazione su un piano d'astrazione quasi epistemologico, così giustificato dall'autrice: «Ho deliberatamente posizionato questo capitolo alla fine della discussione teorica poiché le questioni che circondano la nozione di tempo sono al centro non solo della creazione e dell'esperienza artistica ma anche della stessa esperienza vitale» (p. 93).^[16] Ci si rivolge quindi a indagare come «certe filosofie del tempo influenzano approcci estetici in campo musicale e filmico» (*ibid.*).^[17] Se la temporalità è l'orizzonte di incontro simbolico e dialettico tra forme musicali e filmiche, ciò vale soprattutto per quei film e cineasti che tematizzano il problema del tempo nelle loro estetiche. L'autrice esamina per esempio come esperienze musicali di temporalità non lineare, proprie del minimalismo statunitense o della tecnica *tintinnabuli* di Arvo Pärt, denuncino una singolare convergenza con concezioni di tipo contemplativo sviluppate in cineasti contemporanei quali Gus Van Sant o Béla Tarr ("*Philosophical and spiritual dimensions of linear and nonlinear time in music and film*", pp. 97-105). Altri due cineasti presi in considerazione per la concezione spirituale del tempo che informa l'uso e il ruolo della musica nei loro film sono inevitabilmente Andrej Tarkovskij e David Lynch ("*Music as a portal into the multiple temporalities of the Lynchian universe*", pp. 107-113).

Per ragioni di spazio non mi sono soffermato sul dettaglio che l'autrice punteggia la trattazione delle prime due sezioni con molti esempi, prima della terza parte dedicata a tre casi di studio trattati in modo esteso in rispettivi capitoli. *Dead Man* di Jim Jarmusch (Cap. 7, pp. 117-136) è usato per affrontare le strutture di ritmo formale ricavate dall'interazione tra procedimenti di carattere visivo/narrativo (la dissolvenza a nero), sonoro (l'alternanza tra silenzi e composizioni rumoristiche), e musicale (la scarna punteggiatura ricavata dalla frammentazione e dal rimontaggio della parte di chitarra distorta composta da Neil Young). La disamina di π di Darren Aronofsky (Cap. 8, pp. 137-157), invece, lascia emergere una poetica di trasferimento di procedimenti tecnici e formali mutuati dall'*hip hop* e dalla *techno*.^[18] Infine, nell'analisi di *Anna Karenina* di Joe Wright (Cap. 9, pp. 158-178), l'arco temporale disegnato dalla musica di Dario Marianelli diventa la base per una concezione coreografica che pervade tutti i livelli della meta-narrazione.

Se "musicalità del cinema" poteva apparire prima della lettura poco più di una suggestione metaforica, il libro ha il merito di farne apprezzare la complessità e la profondità concettuale, qualificando il concetto come una componente rilevante dell'analisi audiovisiva. Avverto tuttavia una tensione non del tutto risolta tra l'obiettivo di offrire un quadro

teorico-sistematico generale e l'analisi di un *corpus* cinematografico che, per quanto volutamente lasciato aperto, appare nondimeno sbilanciato verso tendenze di un certo cinema contemporaneo, non *mainstream* e non necessariamente anglofono (trattando anche di cinema dell'Est europeo e asiatico), ma pur sempre "d'autore". Uso l'etichetta proprio per suggerire ciò che essa ideologicamente implica dal punto di vista del distacco critico dalle dinamiche industriali e commerciali delle pratiche cinematografiche. Alle prese con estetiche che condividono una particolare sensibilità a questioni di suono e temporalità e reagiscono spesso provocatoriamente alla temperie di pseudo-convergenza multimediale in cui siamo immersi, sollevare il problema della musicalità del film non è solo pertinente, ma addirittura necessario, come mostrano le ficcanti analisi presenti in questo libro. In questo modo, non viene disattesa un'intrigante promessa dell'introduzione: «I miei casi di studio mostreranno anche come la predominanza di una logica musicale in questo tipo di approccio al film può condurre all'abbandono totale delle regole della narrativa classica - anche quando sono coinvolti autori che normalmente vi si attengono» (p. 5).^[19] Più difficile è invece capire come l'ampia trattazione teorica che occupa due terzi del libro sia declinabile sul cinema «narrativo» *tout court*, riallacciandosi all'ambizione enunciata nel titolo. Non voglio certo liquidare semplicisticamente un problema di cui l'autrice dimostra di cogliere in pieno la complessità, ma ipotizzo che, se l'impianto argomentativo del volume fosse stato costruito in modo induttivo anziché deduttivo, procedendo cioè da un insieme di film rappresentativi di alcune tendenze contemporanee, per sollevare empiricamente questioni generali sulla musicalità del cinema, l'impostazione generale ne avrebbe forse tratto un beneficio, mettendo maggiormente in evidenza i validi spunti contenuti.

[1] Sergej Éjzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1985.

[2] Burch rimproverò questa tendenza innanzi tutto a se stesso, in particolare alla prima edizione del suo *Prassi del cinema*. Noël Burch, *Foreword* (1980), in *Theory of Film Music*, 2a Ed., trans. Helen R. Lane, Princeton University Press, Princeton, 1981, p. vi. (Ed. or. *Praxis du cinéma*, Éditions Gallimard, Paris 1969; trad. it. *Prassi del cinema*, a cura di C. Bragaglia, Il castoro, Milano, 2000). Qui la traduzione è di chi scrive, dall'edizione americana.

[3] David Bordwell, *The Musical Analogy*, «Yale French Studies», numero monografico *Cinema/Sound*, 60 (1980), pp. 141-156.

[4] Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1998.

[5] «Discussing the musicality of other arts or musicality in non-musical contexts implies the possession of certain attributes that are recognized as being typical of music, but is there a quality that can be described as music's specificity?» (qui e altrove la traduzione è di chi scrive).

[6] Eduard Hanslick, *Il bello musicale*, a cura di L. Distaso, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2001 (Aesthetica, 56) (ed. or. *Von Musikalisch-Schönen*, 1854); Roger Sessions, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Atheneum, New York, 1962.

[7] Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper Perennial, New York, 1990.

[8] «intense yet effortless involvement in activity».

[9] «From the simplest musical forms which might be based on the change of a single musical parameter to complex orchestral textures in which the process of morphing is so palpable in every aspect that it can be experienced on a visual or a spatial level, music brings the sense of transformation of sound in time».

[10] Cfr. Claudia Gorbman, *Narrative Film Music*, «Yale French Studies», numero monografico *Cinema/Sound*, 60 (1980), pp. 183-203; Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

[11] «The fact that film shares the features of time, rhythm and movement with music suggests that the depth and nature of that connection surpass the interactive relationship between visual content and the music that accompanies it».

[12] Cfr. Annabel J. Cohen, *Music Cognition and the Cognitive Psychology of Film Structure*, «Canadian Psychology», 43/4 (2002), pp. 215-232; Annabel J. Cohen, *Film Music: Perspectives From Cognitive Psychology of Film Structure*, in Jim Buhler, Carol Flinn e David Neumeier (eds.), *Music and Cinema*, Wesleyan University Press, Hanover-London, 2000, pp. 360-377.

[13] Cfr. David Epstein, *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1987; David Epstein, *Shaping Time: Music, the Brain and Performance*, Shirmer Books, New York, 1995.

[14] «In the same way that the Gestalt laws of perception and principles of pattern-making transform the chaotic world of perceptive stimuli

into a familiar vision of reality, so do the formal patterns of music and film convey specific content through their structures, creating accessible works of art».

[15] Gilles Deleuze, *Cinéma I - L'image-movement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983 (trad. it. Jean-Paul Manganaro, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984); Gilles Deleuze, *Cinéma II - L'image-temps*, Les Éditions des Minuit, Paris, 1985 (trad. it. Liliana Rampello, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989).

[16] «I deliberately left this chapter to the end of the theoretical discussion because the issues surrounding the subject of time are at the core of not only art creation and experience but also the experience of life itself».

[17] «[...] of more pressing concern here is the question of how certain philosophies of time influence similar aesthetic approaches in both music and film».

[18] Versioni anteriori dei capitoli 7 e 8 erano già apparse in rivista. Cfr. Danijela Kulezic-Wilson, *The Musicality of Film and Jim Jarmusch's Dead Man*, «Film and Film Culture», 4 (2007), pp. 8-20; Danijela Kulezic-Wilson, *A Musical Approach to Filmmaking: Hip Hop and Techno Composing Techniques and Models of Structuring in Darren Aronofsky's Pi*, «Music and the Moving Image», 1/1 (2008), pp. 19-34.

[19] «My case studies will also show that the dominance of musical logic in this type of approach to film can lead to the abandonment of classical narrative rules altogether - even when it involves directors who normally abide by them».