

“Espressionismo audiovisivo”. Osservazioni sul ruolo della musica nei film noir di Hollywood

Con il termine “film noir”, che fu coniato da Nino Frank nel 1946 e solo più tardi soppiantò le definizioni “melodrama” e “psychological crime film”, si designa un gruppo di film accomunati dalla psicologia dei personaggi, dalla tipologia dell’ambiente e dalla concezione drammaturgica.¹ Le sue origini sono legate all’emigrazione di registi europei negli USA, la cui poetica si era sviluppata nel quadro delle tendenze dominanti nell’Europa centrale: l’espressionismo e la *Neue Sachlichkeit*.² All’epoca della Repubblica di Weimar queste due correnti erano considerate antitetiche; in campo musicale è indicativo l’antagonismo tra Arnold Schoenberg e Paul Hindemith. La situazione dell’emigrazione determinò sintesi impreviste. Nel film noir le espressioni facciali di angoscia e orrore, spesso con inquadrature in primo piano sotto forti contrasti di luce, rimandano all’espressionismo; per converso la linearità dell’ambiente urbano, l’interesse per mezzi di trasporto, apparecchi telefonici e impianti industriali, lo sguardo analitico sull’uomo qualunque e il suo agire nella quotidianità sono elementi che rimandano alla pittura e alla letteratura neo-oggettivista. Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder e Robert Siodmak sono i registi che meglio rappresentano questa sintesi; tuttavia la discendenza dal mondo mitteleuropeo è percettibile anche in registi nati negli USA come John Huston e Nicholas Ray. Un contesto analogo si scorge passando in rassegna i compositori che scrissero musica per i

¹ Cfr. NINO FRANK, *The Crime Adventure Story. A New Kind of Detective Film* [1946, originale francese], in *Perspectives on Film Noir*, a cura di R. Barton Palmer, New York, G. K. Hall, 1996, pp. 21-24. Ho discusso il primo abbozzo di questo articolo con Giorgio Biancorosso e Marida Rizzuti, che ringrazio sentitamente per i loro consigli e incoraggiamenti.

² Per un approfondimento di questo complesso rapporto di continuità e discontinuità cfr. THOMAS ELSAESSER, *Weimar Cinema and After. Germany’s Historical Imaginary*, London, Routledge, 2000, pp. 359-444; LUTZ KOEPENICK, *The Dark Mirror. German Cinema Between Hitler and Hollywood*, Berkeley, California University Press, 2002 (in particolare pp. 164-168); EDWARD DIMENBERG, *Down These Seen Streets a Man Must Go. Siegfried Kracauer, “Hollywood’s Terror Films”, and the Spatiality of Film Noir*, «New German Critique», 89 (2003), pp. 113-143; ROBERT PORFIRIO, *The Strange Case of Film Noir*, in *A Companion to Film Noir*, a cura di Andrew Spicer e Helen Hanson, Malden (MA), Wiley-Blackwell, 2013, pp. 17-32; GERD GEMÜNDEN, *Continental Strangers. German Exile Cinema, 1933-1951*, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 129-188.

film noir: Max Steiner, Miklós Rózsa, Bronislaw Kaper, Dimitri Tiomkin e Franz Waxman sono emigrati dall'Europa centrale, mentre George Antheil, Bernard Herrmann, David Raksin e Roy Webb sono compositori americani la cui produzione mostra forme di discendenza dagli stili della modernità europea.

Double Indemnity di Wilder (1944) e *The Killers* di Siodmak (1946) sono opere chiave del cinema noir innanzitutto perché si collocano cronologicamente ai suoi albori e vedono la collaborazione di due registi e un compositore, Rózsa, provenienti dall'Europa centrale. Il tipo di musica composta e il suo accorto inserimento in forme drammatiche non convenzionali sono funzionali a uno stile rappresentativo che qui provo a definire come "espressionismo audiovisivo". Infatti questi film gettano le radici nell'estetica dell'espressionismo e pervengono a un alto grado di efficacia grazie a una combinazione di parola, immagine e suono i cui prodromi si trovano nella sperimentazione teatrale dei primi decenni del secolo.³ La centralità della musica e il suo uso strategico ai fini della drammaturgia globale non sono qualità ricorrenti in tutti i film noir. Per esempio *The Asphalt Jungle* di John Huston con musica di Rózsa (1950) non presenta quella rete di relazioni tra testo verbale, stile recitativo, gesti e movimenti degli attori, gestione della telecamera, caratteri dell'ambiente circostante, illuminazione e musica che caratterizza i fenomeni che discuterò.⁴ Comunque tutto lascia supporre che questa impostazione abbia improntato la prima fase del film noir di Hollywood, come dimostrano sia le creazioni di emigrati europei – per esempio *Act of Violence* (1948) di Fred Zinnemann con musica di Kaper e *The Sniper* (1952) di Edward Dmytryk con musica di Antheil - sia le pellicole di Nicholas Ray, in particolare *In A Lonely Place* con musica di Antheil (1950) e *On Dangerous Ground* con musica di Herrmann (1952). Nelle tecniche impiegate da questi compositori si riscontrano elementi stilistici della musica più innovativa dei primi decenni del secolo: l'uso frequente di accordi dissonanti o di triadi tonali in successioni anomale, il libero movimento delle voci nella testura contrappuntistica, la giustapposizione di unità formali di diversa lunghezza, una variazione tematica di

³ Un'importante figura di mediazione fu Max Reinhardt che, dopo essersi trasferito a Los Angeles, nel 1935 produsse *A Mid-Summer Night's Dream* allo Hollywood Bowl con musiche di Erich Wolfgang Korngold, basate sull'omonima composizione di Felix Mendelsohn-Bartholdy. Da questa produzione nacque un film, diretto dallo stesso Reinhardt e da William Dieterle, che aveva collaborato alle sue produzioni berlinesi come attore. Dieterle fu anche una figura di rilievo nel Workshop for Stage, Screen and Radio, inaugurato da Reinhardt a Los Angeles nel 1938, tra i cui docenti vi erano anche Rudolph Maté, Edward Robinson e John Huston.

⁴ Su questi aspetti e sulle tematiche correlate cfr. DAVID BUTLER, *In a Lonely Tone. Music in Film Noir*, in *A Companion to Film Noir*, cit., pp. 302-317; ID., *Film Noir and Music*, in *The Cambridge Companion to Film Music*, a cura di Mervyn Cooke e Fiona Ford, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 175-186; JANINA MÜLLER, *Musik im klassischen Film noir*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.

tipo cellulare. A partire da queste osservazioni sulla scrittura musicale si può estendere la prospettiva includendo il collocamento degli interventi musicali in momenti particolari della vicenda e il carattere simbolico che la musica assume nella sua interazione con testo e immagine.

La consapevolezza dei complessi rapporti intercorrenti tra le dimensioni filmiche e delle diverse funzioni che la musica vi può svolgere emerge negli scritti di Antheil e Rószá. Entrambi ritenevano che il cinema avesse posto il compositore di fronte a compiti nuovi, provocando una riflessione a tutto campo sulla pratica della composizione e sui suoi obiettivi estetici.⁵ Inoltre essi colsero il rapporto di continuità che la creazione cinematografica stabilisce con il teatro musicale, in particolare con il *Wort-Ton-Drama* wagneriano, pur non ignorando che il nuovo medium avesse imposto al compositore una diversa gestione del tempo e della forma. A tal proposito Rószá fece la seguente osservazione:

With the progress of motion-picture art, with the coordination of dramatic scenes with the methodically organized repetitions of pictorial material, and an improved literature of explanatory or dramatic titles - with all these, films found their own tempo, and individual scenes their own rhythm, a rhythm of motion and action. Besides the accentuation of expression, music had now the additional role of accentuating this rhythm with audible sounds; and the rhythm of the picture, combined with the rhythm of the music, gave a remarkable and hitherto unknown effect: synchronization.⁶

Questa riflessione trova una significativa risonanza nella nozione di *Großrhythmus*, il macroritmo del film inteso come testo polistratificato, alla quale Theodor W. Adorno e Hanns Eisler fanno cenno commentando alcuni passaggi di *The Film Sense* di Sergej Eisenstein; con questo termine, le cui origini stanno in Eduard Hanslick, essi designano «la proporzione delle parti ed il loro rapporto dinamico, il procedere o l’arrestarsi del tutto, in un certo senso l’ispirare e l’esprire dell’intera forma».⁷ Un approccio che avrebbe potuto rivelare una debolezza estetica o sancire una subordinazione ontologica della musica rispetto al parlato e al visivo rende invece tangibile la sua capacità di innescare ondate emo-

⁵ Cfr. GEORGE ANTHEIL, *Composers in Movieland*, «Modern Music», XII, 2 (1935), pp. 62-68; ristampato in *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, a cura di Julie Hubbert, Berkeley, University of California Press, 2011, pp. 209-212; Id., *Breaking Into the Movies*, «Modern Music», XIV, 2 (1937), pp. 82-86; Id., *Music Takes a Screen Test*, «The American Scholar», VI, 3 (1937), pp. 354-364; MIKLÓS RÓSZÁ, *The Cinderella of Cinema*, «Music Educators Journal», XXXII, 3 (1946), pp. 15-17 e 58.

⁶ M. Rószá, *The Cinderella of Cinema*, cit., p. 16.

⁷ HANNS EISLER [- THEODOR W. ADORNO], *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947; nuova edizione London, Athlone Press, 1994, trad. it. dall’edizione tedesca del 1969 *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975, p. 70; nella traduzione italiana il termine *Großrhythmus* viene reso in modo fuorviante come «ritmo primario». In *Die Künste des Kinos* (Frankfurt, Fischer, 2013, pp. 52-53) Martin Seel sottolinea l’importanza di questo concetto per afferrare correttamente i rapporti tra suono e immagine nel cinema.

tive e rafforzare catene di significati. A dispetto del contesto produttivo in cui operavano, refrattario all'autonomia estetica, Antheil e Rósza tennero fermo al carattere artistico della musica cinematografica: essa può, anzi deve affermarsi in modo originale ed è proprio questa peculiarità a immetterla nel processo della modernità.⁸ L'impronta specifica del compositore, che essi ritenevano imprescindibile malgrado i possibili interventi di produttori, arrangiatori e tecnici del suono, permette di precisare o arricchire il campo semantico del testo audiovisivo; la musica apre spazi nuovi, non direttamente implicati dalla sceneggiatura e dalla recitazione. Comporre per il cinema significa dunque attivare forze trasformative, la cui efficacia estetica si impone proprio nel momento della loro dissimulazione.

Sebbene non si riscontri sempre lo stesso grado di coesione nel rapporto tra musica e immagine, il film noir può essere considerato l'ambito della produzione hollywoodiana che offre il più alto grado di innovazione nel decennio successivo alla seconda guerra mondiale. È un territorio di sperimentazione sia a livello della forma che a quello del contenuto. Temi come l'alienazione, la solitudine, il sospetto, la crisi di identità e la violenza incontrollata hanno diretta attinenza con i problemi della società contemporanea. I protagonisti sono individui solitari, disadattati, ribelli. I loro caratteri sono legati ad attori iconici come Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Burt Lancaster, Ida Lupino, Edward G. Robinson, Robert Ryan e Barbara Stanwyck. Questo insieme di aspetti era stato intuito dai critici più perspicaci dell'epoca. In un numero del 1946 la rivista «Commentary» pubblicò un articolo di Siegfried Kracauer in cui si trovano intuizioni lungimiranti di tendenze che riguarderanno il decennio seguente:

Titles such as *Shadow of a Doubt* and *Suspicion* (both Hitchcock movies) are typical of the emphasis many recent productions place, not so much on outright sadism, as on the permanent menace of it. Apprehension is accumulated; threatening allusions and dreadful possibilities evoke a world in which everybody is afraid of everybody else, and no one knows when or where the ultimate and inevitable horror will arrive.

Thus, unlike the gangster movies of the depression era, the new films deal less with social abuses than with psychological aberrations. And this time the failure of the movies to offer or suggest solutions has become particularly striking; the all-pervasive fear that threatens the psychic integrity of the average person seems accepted as inevitable and almost inscrutable.⁹

⁸ Una difesa del carattere artistico della musica cinematografica si manifesta nel testo che Raksin pubblicò a seguito di un'intervista in cui Stravinskij si esprimeva in termini tutt'altro che benevoli in proposito; cfr. DAVID RAKSIN, *Hollywood Strikes Back* [1948], in *The Hollywood Film Music Reader*, a cura di Mervyn Cooke, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 281-286.

⁹ SIEGFRIED KRACAUER, *Hollywood's Terror Films. Do They Reflect an American State of Mind?* [1946], «New German Critique», 89 (2003), pp. 105-111: 106.

Qui Kracauer non si cimenta nello scoprire le fonti di tali «aberrazioni psicologiche» e le ragioni della loro accettabilità in un pubblico cinematografico il cui numero era in continua crescita. Indubbiamente, tra gli emigranti ebrei, il terrore era strettamente legato alle esperienze della deportazione, della tortura e dell'annientamento psicologico. L'esperienza personale e collettiva non è però sufficiente a spiegare le tematiche e lo stile di rappresentazione di questi film. Sentimenti di ansia e spaesamento attraversano il teatro europeo di inizio secolo; in campo musicale opere come *Pelléas et Mélisande* di Debussy, *Salomé* di Strauss, *Erwartung* di Schoenberg, *Il castello di Barbablù* di Bartók e *Wozzeck* di Berg sono riferimenti importanti sia per la tecnica compositiva che per la concezione drammaturgica.¹⁰ A ciò si aggiungono istanze che riguardano la situazione psichica e sociale negli Stati Uniti; commentando *Key Largo* di Huston (1946), James Agee ha sintetizzato questo ambito con la formula «Everything that is wrong with postwar America».¹¹

Nel 1948 Robert Warshow indagò questo complesso di elementi in un articolo intitolato emblematicamente *The Gangster as Tragic Hero*.¹² I film noir, influenzati dalle *detective stories* di Dashiell Hammett e Raymond Chandler, hanno a che fare con le identità instabili che si muovono nel paesaggio atomizzato della città moderna. Con i suoi angoli oscuri, le sue figure ambigue e i suoi percorsi labirintici la città è lo specchio della coscienza; dal canto loro i caratteri, fragili e volubili, appaiono come ingranaggi di un enorme meccanismo rappresentato dalla città.¹³ Alcuni titoli fanno diretto riferimento agli aspetti inquietanti della metropoli: *The Naked City* (1948) di Jules Dassin con musica di Rózsa; *Cry of the City* di Siodmak (1948) con musica di Alfred Newman; *Dark City* di William Dieterle (1950) e *Night and the City* di Jules Dassin (1950), entrambi con musica di Waxman. Isolamento, manipolazione, soprano e disperazione sono temi ricorrenti di questi film. Le figure femminili, che non sono secondarie ma appartengono alle forze motrici della sceneggiatura, vengono spesso tratteggiate come non convenzionali, seducenti, determinate e spesso manipolatrici. L'insieme di queste caratteristiche mostra che la vicenda del crimine è solo apparentemente

¹⁰ In *Musik im klassischen Film noir*, cit., pp. 234-248, Müller individua tracce di *Salomé* in *Sunset Boulevard* (1950) di Wilder.

¹¹ JAMES AGEE, *Agee on Film. Criticism and Comment on the Movie* [1958], New York, Modern Library, 2000, p. 310.

¹² Cfr. ROBERT WARSHOW, *The Gangster as Tragic Hero* [1948], in Id., *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, New York, Atheneum, 1974, pp. 127-134.

¹³ Warshow rileva: «For the gangster there is only the city; he must inhabit it in order to personify it: not the real city, but that dangerous and sad city of the imagination which is so much more important, which is the modern world» (ivi, p. 131). Cfr. anche EDWARD DIMENBERG, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004.

il centro tematico di questi film; l'essenziale è la loro relazione contraffattuale nei confronti del sistema sociale. Un frammento di dialettica negativa traspare nel seguente passaggio: «The gangster is the “no” to the great American “yes” which is stamped so big over our official culture and yet has so little to do with the way we really feel about our lives».¹⁴

Tra i registi del cinema noir e i membri in esilio della Scuola di Francoforte sono discontinui ma non per questo di scarsa rilevanza. Dieterle frequentava regolarmente Max Horkheimer e Theodor W. Adorno; con il primo discusse l'impostazione e diversi dettagli della sceneggiatura di *The Devil and Daniel Webster*; con il secondo ebbe un fitto scambio di idee sulla funzione del jazz in *Syncoption* (1942); nel volume del 1941 della «Zeitschrift für Sozialforschung» il regista pubblicò un articolo sulle reazioni al conflitto europeo da parte del circolo hollywoodiano.¹⁵ Lang mantenne rapporti continuativi con Adorno anche dopo il ritorno di entrambi in Germania: nel 1958 lo Hessischer Rundfunk trasmise una loro una conversazione su «La situazione attuale del cinema».¹⁶ Nel periodo dell'esilio il filosofo aveva assistito ad alcune riprese di *Secret Beyond the Door* (1948) e *House of the River* (1950); nel fondo documentale del regista sono conservati diversi scritti di Adorno, anche in *pre-print*. Tutto lascia pensare che il rapporto tra i registi e i compositori con gli intellettuali francofortesi in esilio non si limitasse a occasioni specifiche ma si estendesse alla lettura dei testi disponibili all'epoca, in particolare *Composing for the Films*.¹⁷

Double Indemnity, il film che aprì la strada al genere noir, prende spunto da un romanzo di James M. Cain, a partire dal quale Wilder imbastisce la sceneggiatura con l'aiuto di Raymond Chandler. Il decorso formale è marcato dalla confessione di Walter Neff (Fred MacMurray), un agente di assicurazioni che viene sedotto e cinicamente manipolato da Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), donna licenziosa e avida di denaro che alla fine scopriremo essere essa stessa vittima di un vuoto di valori. Mirando a intascare l'assicurazione sulla vita del marito, Walter e Phyllis progettano e attuano il suo assassinio simulando

¹⁴ ROBERT WARSHOW, *The Westerner* [1954], in ID., *The Immediate Experience*, cit., pp. 135-154: 136. Martha Wolfenstein e Nathan Leites hanno dedicato a «Killers and Victims» un intero capitolo del loro libro pionieristico *Movies. A Psychological Study*, New York, Free Press, 1950, pp. 175-242.

¹⁵ Cfr. WILLIAM DIETERLE, *Hollywood and the European Crisis*, «Zeitschrift für Sozialforschung/Studies in Philosophy and Social Science», IX, 1 (1941), pp. 96-103; DAVID JENEMANN, *Adorno in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 113-115; SIMON RICHTER, *Practicing Critical Theory. William Dieterle, Max Horkheimer, and Goethe's Faust in "The Devil and Daniel Webster" (1941)*, «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», XXXVIII, 2 (2016), pp. 376-402. Per una rielaborazione delle intersezioni filosofiche cfr. FABIO VIGHI, *Critical Theory and Film. Rethinking Ideology Through Film Noir*, London, Continuum, 2012.

¹⁶ Cfr. ULRICH PLASS, *Dialectic of Regression. Theodor W. Adorno and Fritz Lang*, «Telos», 149 (2009), pp. 127-150.

¹⁷ Cfr. PAUL A. CANTOR, *Film Noir and the Frankfurt School. America as Wasteland in Edgar Ulmer's "Detour"*, in *The Philosophy of Film Noir*, a cura di Mark T. Conard, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006, pp. 139-161; F. VIGHI, *Critical Theory and Film*, cit.

un incidente. La marcia funebre dei titoli di testa (esempio 1), associata alla silhouette di un uomo che incede con le stampelle, è l’emblema di questo intrigo e del suo tragico finale. Il Lied tripartito in fa minore (con un ribaltamento nel modo locrio su sol nella sezione mediana) compare in forma ridotta in punti cruciali del film.

Es. 1: Miklós Rózsa, *Double Indemnity*, tema di apertura (funebre)

Se ne ascoltano frammenti quando Walter viene colto da sentimenti contraddittori, dopo avere intuito le intenzioni della donna (22'14"-23'00").¹⁸ Nella successiva sequenza vediamo Phyllis che si presenta all'appartamento di Walter e i due vengono colti da una passione travolgente, un mistura fatale di Eros e Thanatos. La lotta dei due elementi si rispecchia nella costruzione del testo audiovisivo: la musica potenzia ogni passaggio della sceneggiatura e si fonde con la gestualità dei due attori. Qui domina il tema amoroso, caratterizzato dal ritmo terzinato, che si era già insinuato alla fine della prima visita di Walter

¹⁸ *Double Indemnity*. Billy Wilder, sceneggiatura di Billy Wilder e Raymond Chandler con un'introduzione di Jefferey Meyers, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 30-33 (inquadratura A44). La musica corrispondente a questa scena viene indicata nella *Conductor's Score* (consultata alla Margaret Herrick Library di Los Angeles, Id Number 71005153) con la cifra 3 B, «Inner Struggle».

nella casa Diedrichson nel momento in cui Phyllis scendeva dal piano superiore. Il testo pronunciato dalla voce narrante in quel momento rende chiaramente l'incipiente infatuazione di Walter: «I was thinking about that dame upstairs, and the way she had looked at me, and I wanted to see her again, close, without that silly staircase between us».¹⁹ Nella scena culmine della prima parte del film, che sancisce il sodalizio tra i due protagonisti, il tema amoroso viene gestito a diversi gradi di complessità armonica, pur mantenendo la struttura di 5+5 battute. Esso vive un'intensificazione espressiva nella ripetizione dopo il bacio (30'40") per poi vacillare all'inizio del conseguente (30'53") e cedere il passo all'incipit del tema funebre quando Walter accompagna la donna alla porta (31'00"); il tema che aveva improntato i titoli di apertura, accennato per due volte, non viene però completato lasciando aperta la prospettiva anche sul piano acustico (esempio 2).²⁰

Uno dei tratti ricorrenti nei film noir è che nessun personaggio è totalmente colpevole o totalmente innocente, ma che tutti partecipano al «nesso di accecamento delle guerre e delle crisi».²¹ *Double Indemnity* inizia con l'episodio conclusivo della storia, poco prima della morte di Walter, e si dispiega in una serie di flashback. Questa forma produce un doppio livello. La narrazione, consistente nella confessione di Walter registrata su un dittafono, ha innanzitutto il carattere di oggettività; ma è al contempo soggettiva in quanto il punto di vista dell'uomo, insieme vittima e carnefice, funge da orientamento per il fruitore. I flashback sono aperti da una musica scorrevole, che si ripete a ogni episodio senza cambiamenti, lasciando però spazio a inserti motivici riferiti al contenuto specifico dell'episodio raccontato. Questo meccanismo ripetitivo è interrotto da sequenze più estese, come quella appena descritta, in cui Wilder e Rózsa si soffermano sulle sottili evoluzioni del rapporto tra i due protagonisti, specialmente nell'episodio dell'omicidio e nella successiva messa in scena. Il capitolo conclusivo del racconto di Walter è quello più direttamente imparentato, sia sul piano emotivo che su quello strutturale, con la scena dello scoppio della passione e della correlata "cospirazione" (1:39'15"). Anche nel confronto finale tra i due amanti, in cui Walter accusa Phyllis di averlo trascinato in un disegno insensato, viene ferito da lei e infine

¹⁹ *Double Indemnity*. Billy Wilder, cit., p. 14. Questa inquadratura fornisce a Royal S. Brown (cfr. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 121-133) lo spunto per un'interpretazione del film di impronta freudiana con risvolti sadomasochisti. Nella mia analisi cerco di rimanere il più vicino possibile a quanto suggerito dalle fonti autoriali.

²⁰ Cfr. *Double Indemnity*. Billy Wilder, cit., pp. 31-32 (inquadratura A 48) e *Conductor's Score*, 4 B «The Conspiracy».

²¹ MAX HORKHEIMER - THEODOR W. ADORNO, *Elementi dell'antisemitismo*, in Ed., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 181-221: 220 (ho modificato la traduzione per rendere più chiaramente il termine *Verblendungszusammenhang*).

Archi

sf

Vlc.

Call me tomorrow

Vla.

Cor.

It's gonna be perfect

Es. 2: Miklós Rózsa, *Double Indemnity*, intreccio dei temi funebre e amoroso

la uccide con la stessa arma (1:39'15"-1:40'43"), l'orecchio dello spettatore è orientato da una nuova combinazione delle musiche correlate a Eros e Thanatos.²² Come nella scena gemella della prima parte del film tale dialettica viene interpretata in modo magistrale da Rózsa, che ottenne la nomination per l'Academy Award per questa partitura. Il rapporto

²² Cfr. *Double Indemnity*. Billy Wilder, cit., pp. 37-38 e 109-113. In *Musik im klassischen Film noir*, cit., pp. 89-93, Müller interpreta sequenze di questo tipo alla luce della teoria dei *topoi* musicali; pur non trascurando questo retaggio, a me sembra che l'aspetto saliente sia rappresentato dai modi in cui il materiale "topico" viene trattato e mediante le sue trasformazioni diventa agente della drammaturgia audiovisiva.

tensionale viene esplicitato dalle parole di Phyllis, che abbraccia Walter subito dopo averlo colpito: «No. I never loved you, Walter. Not you, or anybody else. I'm rotten to the heart. I used you, just as you said. That's all you ever meant to me - until a minute ago. I didn't think anything like that could ever happen to me».²³ A queste parole segue un'ultima intensificazione del tema amoroso suonato dai violini in aumentazione tripla. L'accordo di settima diminuita in *ff* lascia irrisolto questo slancio; la musica si interrompe e sentiamo i due spari della pistola in mano a Walter.

Dall'esame di questi passaggi si evince che la composizione non consiste di episodi isolati, ma viene concepita tenendo conto della drammaturgia complessiva. Una prospettiva analitica come quella che sto proponendo può apparire immotivatamente autoriale, visto che il sistema produttivo è caratterizzato da interferenze professionali e discontinuità progettuali. In un meticoloso studio sul ruolo di David Selznick nella sonorizzazione di alcuni film di questo periodo, Nathan Platte ha illustrato le mediazioni che spesso intervengono prima e durante la produzione di un film.²⁴ Il produttore o i membri del suo staff possono avere l'ultima parola sull'"affetto" dei singoli pezzi e sui momenti in cui si inserisce la musica; inoltre capita che, dopo la stesura della "short score" (particella), il produttore imponga tagli o spostamenti; a ciò si aggiungono opzioni specifiche che possono subentrare durante l'orchestrazione della partitura e la sua registrazione. Insomma la produzione hollywoodiana di questa fase ha le caratteristiche di una bottega in cui diversi operatori intervengono in tempi diversi e secondo accordi momentanei. Tutto ciò potrebbe rendere problematica un'argomentazione fondata sul rapporto tra regista e compositore, dunque sull'ipotesi di un piano drammaturgico condiviso. Ovviamente solo un'accurata indagine di archivio sulla genesi di ciascun film potrà stabilire il peso delle varie componenti. Questo lavoro, spesso disagiata e talvolta proibitivo, va svolto ed è di grande giovamento nel delineare la sostanza del progetto drammaturgico.²⁵ Tuttavia non bisogna perdere di vista il fatto che il film si presenta ai fruitori sempre come testo audiovisivo; anche nei casi in cui il progetto iniziale ha subito mutazioni sostanziali nel corso della sua produzione, è il testo nell'interazione delle sue componenti ad attivare il processo semiotico. La concordanza tra

²³ *Double Indemnity*. Billy Wilder, cit., p. 113.

²⁴ NATHAN PLATTE, *Making Music in Selznick's Hollywood*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

²⁵ Cfr. GIORGIO BIANCOROSSO, *The Appraisal of Film Music Sources. The Case of Rear Window*, «Archival Notes», 5 (2020), pp. 85-100, <http://onlinepublishing.cini.it/index.php/arno/article/view/183/281> (ultimo accesso: 17 maggio 2023).

immagine e suono è un dato oggettivo che può andare al di là dell’intesa reale o ipotetica tra regista e compositore.

Nelle opere più rilevanti per la nostra problematica il compositore imposta un piano complessivo fatto di anticipazioni, consolidamenti, dissoluzioni, contrasti e ricodificazioni. Grazie ai procedimenti armonici e variativi la musica diventa una funzione della struttura temporale; è questo aspetto che viene evocato da Rózsa nel passaggio poc’anzi citato, quando insiste sulla sincronizzazione. Ciò risalta in modo particolare se si confronta *Double Indemnity* con film nei quali prevale un modo più tradizionale di concepire e gestire la musica. Per esempio in *Big Sleep* di Howard Hawks (1946) la musica di Max Steiner, che occupa una porzione rilevante della pellicola, è in gran parte illustrativa. Consideriamo la sequenza in cui Phillip Marlowe (Humphrey Bogart) sorveglia di notte la casa di Geiger e poi, sentendo uno sparo e delle urla, si precipita dentro e scopre lo scenario del crimine. Questo episodio si colloca tra 19’10” e 25’13”, in corrispondenza alle inquadrature 29-39, ed è quasi totalmente privo di dialoghi.²⁶ L’irruzione di Marlowe dopo lo sparo, la fuga dei criminali, il ritrovamento della macchina fotografica e le perplessità dell’investigatore nel leggere i codici segreti sono aspetti della sceneggiatura che vengono sottolineati da una musica idiomática senza nulla aggiungere a quanto lo spettatore osserva. Invece in *Double Indemnity* e *The Killers* la musica, meno pervasiva ma più incisiva, diventa una componente del decorso drammatico. Pellicole come queste rappresentano forme avanzate di testo audiovisivo, la cui identità si costituisce grazie all’interazione di parola, gesto, requisiti scenici, movimento della telecamera, illuminazione, suono diegetico e musica extradiegetica. Per capire tutte le componenti di tale integrazione bisogna tenere costantemente presenti la sceneggiatura, i modi e tempi di recitazione, i punti in cui interviene la musica e le sue caratteristiche in relazione al decorso globale.

Il protagonista di *The Killers* (Burt Lancaster nel suo primo ruolo cinematografico) rientra nelle personalità dissociate a cui accennavano Kracauer e Warshow. Gli altri personaggi si riferiscono a lui con il nickname «The Swede» (lo svedese); dopo il fallimento della carriera di pugile, una rapina a mano armata e un lungo periodo di detenzione egli conduce un’esistenza ordinaria in una cittadina del New Jersey. Il film inizia con una sequenza di circa 13 minuti in cui due killer sono alla ricerca dello “svedese”; la ricerca ha successo e il protagonista viene freddato. Questa prima parte corrisponde grosso modo al racconto omo-

²⁶ Cfr. RAYMOND CHANDLER, *The Big Sleep (1946)*, in *Film Scripts One*, a cura di George P. Garrett, O. B. Hardison Jr. e Jane R. Gelfman, New York, Appleton-Century-Crofts, 1971, pp. 170-173.

nimo di Ernst Hemingway, dal quale prese spunto lo sceneggiatore Anthony Veiller in collaborazione con John Huston e Richard Brooks, che però non sono nominati nei titoli di testa.²⁷ Questa lunga introduzione giunge al culmine quando lo “svedese” rifiuta il consiglio di un soccorritore e decide di piegarsi al proprio destino ammettendo «I did something wrong, once» (9’18”-12’40”). A queste parole la musica anticipa il tema dell’amore, un periodo armonicamente instabile attorno a si bemolle minore il cui conseguente approda all’accordo di settima su mi minore; la parte musicale della scena termina con l’accordo do-fa-la bemolle-si, che si sovrappone al rumore dei passi dei sulle scale. Negli istanti precedenti all’assassinio Siodmak inquadra il viso dello “svedese” in un primo piano dai forti contrasti. La sonorità tensionale ha dunque un riverbero sul piano visivo evocando una situazione liminale tra la vita e la morte (Figura 1).



Fig. 1: Burt Lancaster nella parte di Ole Anderson (lo “svedese”) in *The Killers* di Robert Siodmak, negli istanti precedenti al suo assassinio.

Il resto del film si dispiega in un percorso labirintico che conduce gradualmente il fruitore a comprendere che cosa sia questa “cosa sbagliata” di cui il protagonista si è dichiarato colpevole pochi istanti prima di essere ucciso. Anche Siodmak lavora con la tecnica del flashback ma, a differenza di Wilder, fa susseguire gli episodi del passato (11 flashback) in

²⁷ Cfr. ERNEST HEMINGWAY, *The Killers* [1927], in Id., *Men Without Women*, New York, Scribner’s Sons, 1955, pp. 78-96.

un ordine solo parzialmente cronologico.²⁸ Questa tecnica di svelamento e occultamento è funzionale alla costruzione della suspense, processo a cui la musica di Rózsa contribuisce in modo determinante. Per esempio ciò che ho definito «tema dell’amore» rappresenta una trasformazione dell’incipit della canzone *The More I Know of Love* che Kitty (Ava Gardner) interpreta al primo incontro con lo “svedese”.²⁹

The Killers si articola in cinque parti i cui confini sono marcati dallo schermo nero. La frequenza della musica è alta nell’episodio introduttivo, rara nelle parti II e III (12’41”-23’33” e 23’034”-57’11”) con prevalenza dei flashback e in graduale addensamento man mano che ci si avvicina alla fine; si può dunque dire che il *Grossrhythmus* decorra parallelamente all’emergere della verità. La scena della rapina (57’58”-59’51”), flashback 8 in ordine cronologico, funge da divisore formale. Si tratta di una lunghissima inquadratura, particolarmente innovativa per l’epoca: la ripresa in esterno con la macchina montata su una gru semovente crea l’effetto di un reportage, una caratteristica che Robert Porfirio ha riconosciuto come fondamentale per la sintesi di Siodmak tra espressionismo e realismo.³⁰ Prima e dopo la scena della rapina troviamo due episodi correlati che nella *Conductor’s Score* sono intitolati «Hello Swede» e «Full House» (flashback 5 and 6, in ordine cronologico). Essi si svolgono nello stesso luogo: l’appartamento di Colfax (Albert Dekker), il capobanda. Nel primo assistiamo all’opera di seduzione di Kitty nei confronti dello “svedese”, nel secondo all’esplosione della rivalità tra lui e Colfax. «Full House» inizia con una rapida figura ascendente degli archi acuti che contiene tutti i suoni dell’insieme di classe di altezze 8-26 (0, 1, 3, 4, 5, 7, 8, 10) a cominciare da Mi. Si può considerare questo ottacordo come una variante della collezione ottatonica (8-28: 0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10) che ascoltiamo all’inizio dell’episodio «Swede’s Room 2», anch’essa orientata dal basso all’acuto a partire da Mi:

8-26: Mi-Fa-Sol-Lab-Sib-Do-Reb-Mib

8-28: Mi-Fa-Sol-Lab-Sib-Si-Reb-Re.

La collezione ottatonica appare essere più originaria, in quanto da essa si producono i tetracordi più frequentemente usati da Rózsa in questa composizione:

²⁸ Cfr. JOSEPH GRECO, *The File on Robert Siodmak in Hollywood, 1941-1951*, s.l., Dissertation.com, 1999, pp. 86-99.

²⁹ Su questa derivazione tematica cfr. J. MÜLLER, *Musik im klassischen Film noir*, cit., pp. 122-124.

³⁰ Cfr. ROBERT PORFIRIO, “*The Killers*”. *Expressiveness of Sound and Image*, in *Film Noir Reader*, a cura di Alain Silver e James Ursini, New York, Limelight, 1996, pp. 177-188.

4-27 (0, 2, 5, 8): triade minore con sixte ajoutée

4-18 (0, 1, 4, 7): triade minore con quinta giusta e quinta abbassata.

Questi due tetracordi rappresentano suddivisioni regolari del complesso ottatonico, comparando sempre due volte a ogni livello traspositivo. A sua volta l'ottacordo 8-26 può essere suddiviso nei tetracordi 4-19 (0,1,4,8) e 4-22 (0,2,4,7), anch'essi impiegati in diversi momenti del film. Nell'esempio 3 osserviamo come all'inizio del flashback 9, intitolato «Farmhouse» (1:09'20"-1:10'30"), vengano sistematicamente sovrapposti i tetracordi 4-19 e 4-27; i livelli di trasposizione dei due tetracordi sono controllati dal principio di mantenere tre altezze invarianti, il che avviene con una traslazione di terza minore dell'intero complesso.³¹ Questo passaggio può essere anche letto come una serie di trasposizioni dell'insieme 6-Z24 (0, 1, 3, 4, 7, 8), ordinato in 0-3-6-10-14-17, come si può osservare nella Figura 2. È importante sottolineare il ruolo del tetracordo 4-3 (0, 1, 3, 4), che è un segmento comune alla collezione ottatonica (che si profila nell'accordo La-Do-Mi-Sib delle batt. 4-5) e si ritrova nel dispiegarsi della scala acustica (7-24) a batt. 17.³²

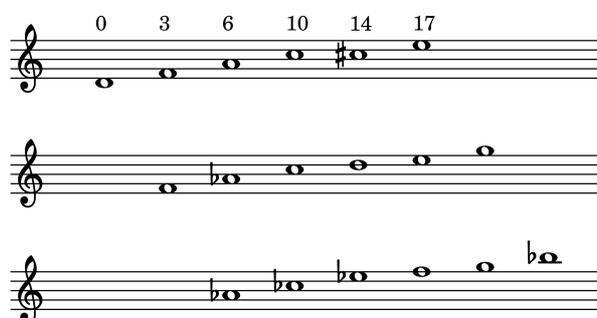


Fig. 2: insieme 6-Z24 e sue trasposizioni

³¹ I due insiemi qui nominati - accanto a 4-18 (0, 1, 4, 7) che ricorre in altri momenti salienti di *The Killers* - hanno una vasta diffusione nel repertorio post-tonale: nel *Wozzeck* di Alban Berg gli insiemi 4-18 e 4-19 sono associati rispettivamente a Marie e Wozzeck; il 4-27, a cui è riconducibile l'accordo del *Tristano*, svolge un ruolo chiave nell'incontro tra Golaud e Mélisande in apertura del "drame lyrique" *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

³² Ringrazio Massimiliano Locanto per avermi segnalato questa possibile interpretazione. Essa rivelerebbe un debito nei confronti della gestione armonica in Stravinskij e comunque una discendenza da tecniche diffuse nell'Europa orientale all'inizio del XX secolo.

“Espressionismo audiovisivo”

4-19 (0,1,4,8)
4-27 (0,2,5,8)

① Moderato

Archi, Ottoni (con sord.)

Vle, Cor.

mp

Archi

p

Trb., Fag., Vlc. (trem.), B.

②

③

④

⑤

ff p

Fag., Vlc., B.

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

Tr. solo

f

poco rit.

ff p

Vla

Trb., Archi

⑪

⑫

Legni, Xil.

Archi

ff

B., Perc.

ff

ff p

ff p

Vla

ff

Con 8^{va}...

Es. 3: Miklós Rózsa, *The Killers*, episodio “Farmhouse” con annotazioni (inizio)

Molto allegro

Archi, Legni 7-34

Xil. martellato ff

Ottoni ffp

Cl., Vla mf

Archi

Cor., Trb. 4-20

Fag., Vlc., B. martellato

rit.

p

Es. 3: Miklós Rózsa, *The Killers*, episodio "Farmhouse" con annotazioni (fine)

Le tematiche dei film noir di questo periodo sono debitrice della diffusione delle teorie freudiane e in generale della psicoanalisi negli Stati Uniti attorno alla seconda guerra

mondiale, in particolare i libri di immigrati come Erich Fromm e Karen Horney.³³ Il significato dei sogni, il senso di colpa, l'anarchia del desiderio sessuale e il riemergere del rimosso sono tematiche che entrano nell'immaginario collettivo e trovano un campo di dispiegamento nei film noir. Scene di sconvolgimento psicologico provocato da droga, traumi, amnesia, sogni o altri stati alterati di coscienza creano spazio a costruzioni sonore di tipo sperimentale. Il loro paradigma sono le tre sequenze animate di *Spellbound* (1945) di Alfred Hitchcock con musica di Rózsa e disegni di Salvator Dalì (1:26'55"-1:29'30"). Un'analoga rappresentazione audiovisiva dell'io alla mercé di forze irrazionali e incontrollabili si trova in *Lost Weekend* di Wilder (1945), sempre con musica di Rózsa; la drammatizzazione del tema conduttore nel momento più acuto della crisi di astinenza del protagonista, (1:00'42"-1:01'17") avviene con l'affidamento della cui melodia a theremin, vibrafono e una tromba con sordina su un arpeggio costante di archi, legni e novachord in tremolo che propongono tetracordi riconducibili all'insieme 4-27 sistematicamente trasposti. Questo stile rappresentativo è in parte anticipato da Roy Webb nella composizione del «Drugged Montage» di *Murder My Sweet* di Edward Dmytryk (1944). Questo film segna la fase più significativa dell'influenza di Chandler sulle produzioni di Hollywood; la sceneggiatura è stata scritta da John Paxton a partire dal romanzo *Farewell My Lovely*, pubblicato nel 1940.³⁴ Durante la detenzione in una fittizia casa di cura il detective Philip Marlowe viene stordito e poi trattato con un «siero della verità» che gli procura confusione mentale, perdita di autocontrollo e allucinazioni. Come in *Double Indemnity*, la gran parte del film si svolge in una serie di flashback, in cui il protagonista racconta le sue disavventure in una complessa indagine. La lunga sequenza (45'18-50'23") è costituita da una serie di inquadrature con le quali il regista articola i momenti di vigilanza e torpore di Marlowe alternando riprese realistiche a immagini distorte, sovrapposizioni di figure astratte e animazioni. La strumentazione, curata dallo stesso Webb, svolge un ruolo importante per l'articolazione dei campi armonici. Le tre cadute di Marlowe, che simboleggiano la perdita di gravità, sono marcate dalle figure discendenti, quasi glissando, dei tromboni che si contrappongono alle periodiche entrate di violoncelli e clarinetti bassi su ostinati in valori lunghi. I momenti di tensione vengono sottolineati dalle entrate del novachord e da successioni discendenti di tetracordi appartenenti al campo esatonico.

³³ Cfr. ERICH FROMM, *Escape From Freedom*, New York, Farrar & Rinehart, 1941; KAREN HORNEY, *New Ways in Psychoanalysis* [1939], London, Routledge, 2014. Sull'impatto della psicoanalisi nel film noir cfr. FRANK KRUTNIK, *In a Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, London, Routledge, 1992; MARLISA SANTOS, *The Dark Mirror. Psychiatry and Film Noir*, Lanham (MD), Lexington Books, 2010.

³⁴ Cfr. WILLIAM LUHR, *Raymond Chandler and Film*, Tallahassee, Florida University Press, 1991.

Secondo Martin Seel il terreno sul quale avviene la tangenza tra l'arte del suono e quella dell'immagine è la *suspence*.³⁵ Tensioni, risoluzioni, contrasti e transizioni avvengono in entrambe le forme artistiche mediante l'articolazione di rapporti spazio-temporali. Cinema e musica sono due forme espressive che producono processi semiotici mediante la costruzione dello spazio-tempo, sebbene con tecniche diverse. La *suspence* è l'ambito della sensibilità che viene maggiormente sollecitato dal film noir. Nei casi qui sopra esaminati, quando interviene la musica, assistiamo a una composizione globale del testo audiovisivo il cui obiettivo è la gestione dei gradi di *suspence*. La priorità del testo letterario è attestata dall'attenta selezione degli scrittori coinvolti e dalla travagliata genesi di gran parte delle sceneggiature. Tuttavia sono i primi atti di temporalizzazione – le durate delle inquadrature e la recitazione degli attori – a immettere il testo letterario in una dimensione che sarà decisiva per la musica. Il film noir di questa fase è un'arte delle sfumature e delle ambiguità; nell'accordarsi a questa impostazione i compositori hanno attinto a un bagaglio tecnico molto ampio che, pur includendo a tratti le funzioni tonali, opera in campi di sospensione come quelli esatonico e ottatonico.³⁶ L'uso di queste aree armoniche, solo indirettamente riconducibili al sistema tonale, si combina con altri procedimenti che determinano la progressione di affetti ed emozioni che contrassegna le creazioni dell'"espressionismo audiovisivo".

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore dichiara, sotto la propria responsabilità, che le trascrizioni riportate all'interno del testo sono realizzate in conformità con le leggi sul diritto d'autore.

³⁵Cfr. M. SEEL, *Die Künste des Kinos*, cit., p. 38.

³⁶Cfr. FRANK LEHMAN, *Hollywood Harmony*, Oxford, Oxford University Press, 2018, in particolare la sezione dedicata al rapporto tra collezione esatonica e rappresentazioni oniriche (pp. 51-52).