

## FLORE Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

## La sfida del suono al cinema contemporaneo

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:
Original Citation:
La sfida del suono al cinema contemporaneo / P. Valentini In: ANNALI DEL DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO ISSN 1590-3052 STAMPA X:(2009), pp. 325-344.
Availability: This version is available at: 2158/373736 since:
This version is available at: 2136/373730 Since.
Terms of use: Open Access
La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto
stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf)
Publisher copyright claim:
(Article begins on next page)

duttivi: ibridando in profondità realismo e finzione<sup>7</sup>, il film osa tuttavia sul sonoro ciò che non rischia sul visivo. Così per imposizione del regista la voce di Zodiac è ortenuta dalla manipolazione di due diverse voci, alternate parola per parola: alla in fondo riconoscibile ombra dell'assassino corrisponde una voce instabile che è un vero interroganoscibile ombra dell'assassino corrisponde una voce instabile che è un vero interrogativo. Il grado massimo di falsità porta alla massima onestà di una voce che non può tivo. Il grado massimo di falsità porta alla massima onestà di una voce che non può

ontologicamente ed eticamente, data l'irresolutezza del caso, adetite a nessuno. Al rumore è demandata la "verità" del mondo diegetico. Sulla lettera di Nodiac che minaccia l'uccisione dei bambini, quando iniziano a emergere le psicologie dei personasggi anche grazie alla musica di Shire, in particolare sul vignettista Graysmith (Jake naggi anche grazie alla musica di Shire, in particolare sul vignettista Graysmith (Jake Gyllenhaal) ormai pienamente coinvolto dalla vicenda, l'effetto vintage è affidato a un set di straordinaria fattura: i telefoni, le macchine da scrivere, le automobili d'epoca, le luci della redazione del «San Francisco Chronicle», e persino le scrivanie, le penne, le matite usate sono le stesse di quegli anni e fatte risuonare della loro materialità orite luci della redazione del superiore della sonoto rafforza straordinariamente il senso di quegli arredi con la precisione delle suonerie degli apparecchi, del ticchettio delle matche dei personaggi. Il design sonoto rafforza straordinariamente il senso di quegli arredi con la precisione delle suonerie degli apparecchi, del ticchettio delle macchine da scrivere, della deformazione cui i telefoni e i registratori dell'epoca sottomogno le voci e con la volumetria che la ripresa da molteplici punti d'ascolto dà alla pongono le voci e con la volumetria che la ripresa da molteplici punti d'ascolto dà alla loro presenza. E quegli anni tornano straordinariamente vividi soprattutto nel rumore

nome così evocativo è forse rubato a un orologio regalato dalla mamma. più famosi della storia, in cui i messaggi cifrati sono costruiti sui libri della biblioteca e il orous di un mostro assassino ma i fatti e le supposizioni attorno a uno dei casi insoluti opera una costante opera di abbassamento e raffreddamento: non la storia mitica o glumuna materia ben viva nell'immaginario americano e nei confronti della quale il regista temporale della vicenda ma pure il distacco percettivo ed emozionale dello spettatore da carattere introspettivo del pinno solo di Shire per La conversazione: rafforza la collocazione questo inizio spiazzante la musica lavora in una direzione totalmente antitetica rispetto al carnefice, la cui prospettiva e le cui motivazioni rimangono radicalmente fuori campo, in di sottofondo. Indizio di un film che mai cedetà il proprio punto di vista a quello del invece una delle vittime designate, la cui radio si fa improvvisamente solo sordo ronzio di una preda mentre ascolta l'autoradio. A guardare, rivela la successiva inquadratura, è tiva: non una qualunque, ma quella del maniaco che scruta tra la gente festante a caccia all'atmosfera notturna e al ralenti, fa per qualche istante sospettare si tratti di una sogget-Three Dog Night. Il punto di vista è quello dal finestrino di una macchina, e ciò, insieme a casa, mentre la musica immerge negli anni Sessanta con il motivo Easy to be Hard dei sugli abitanti di un quartiere residenziale, intenti a festeggiare il 4 luglio nei prati davanti come la prospettiva sugli eventi. Zodiac esordisce con una carrellata in piano sequenza E la musica non è da meno, anche ad essa talvolta è affidata la collocazione temporale così del motore acceso di un'auto ferma all'angolo della strada.

 $^7$  Va ricordato che lo soveenplay di James Vanderbilt è ricavato dal popolare best seller di Robert Graysmith, il vignettista ritratto nel film, ma è stato riadattato attraverso un riesame dei rapporti di polizia e una nuova indagine condotta di persona da regista, sceneggiatore e produttore.

che risuona sulla lettera di minaccia ai bambini di uno scuolabus, l'ascendenza di La predisposte insieme al sound editor Richard Hymns. E in alcuni temi, come Graysmith musicali, di fronte si quali deciderà infine di sacrificare ulteriormente le parri sonore già i pregiudizi dello stesso Fincher, commissiona a Shire in persona i tanto sospirati temi e, grazie all'intercessione di Walter Murch, primo sound designer della storia, e contro Col progredire delle riprese Ren Klyce decide di aver bisogno di quel tipo di musica delle sue indagini, filtrando le loro frasi dal caotico rumore della metropoli circostante). prime inquadrature del film gli ascolti in cuffia con cui Gene Hackman spia i bersagli il film di Coppola (quella partitura per piano che, inconfondibile, accompagna fin dalle per utilizzare come temp track proprio la colonna sonora composta da David Shire per atmosfere di film come La conversazione o Tutti gli uomini del presidente, Klyce finisce commento musicale originale. Conscio che anche per Fincher il film doveva ricreare le il sound designer Ren Klyce sente durante le riprese una mancanza e l'urgenza di un casse l'arco temporale della vicenda, che si svolge dagli anni Sessanta agli Ottanta", Nonostante le intenzioni di David Finchet, che voleva una musica tappezzeria che mardel suono contemporaneo e il suo peso ingombrante nella rappresentazione filmica. Zodiac  $(2007)^3$  è un altro caso paradigmatico, che conferma il ruolo produttivo cruciale

Gonversazione, anche grazie al riutilizzo di alcuni standard, è fortissima. Rispetto a American Gangster la dimensione è antitetica: se Ridley Scott vuol state alla larga dal visibile cinematografico anni Settanta, invece David Fincher a quello direttamente si richiama, se là la scelta musicale ricreava mood e atmosfera, per quanto sostanziali nel dare materia alla scena, qui la questione è radicale e il suono si fa operatore del visivo. La sonorità di La conversazione, utilizzata come colonna sonora temporantire de un suono preesistente, legato a sua volta inscindibilmente ad un altro film. È partire da un suono preesistente, legato a sua volta inscindibilmente ad un altro film. È strice da un suono preesistente, legato a sua volta inscindibilmente ad un altro film. è strice da un suono preesistente, approdata totalmente all'alta definizione – il film è stato girato interamente con camera digitale HD Thompson Viper – sembra adottare un atteggiamento cauto e contenuto, il suono ha ormai campo libero a ogni sperimentazione e sovvertimento. È le provocazioni non si limitano a modificate gli assetti protazione e sovvertimento. È le provocazioni non si limitano a modificate gli assetti pro-

<sup>5</sup> Zodiac è bassto sui libri-inchiesta che Robert Graysmith ha dedicato all'assassino seriale Zodiac, un killer di giovani coppie che durante gli anni '60 e '70 sconvolse San Francisco e la cui identità è rimasta sconosciuta. Dopo il brutale omicidio di una coppia, il 4 luglio 1969, e l'invio alla redazione del «San Francisco Chronicle» di una lettera di rivendicazione firmata Zodiac, accompagnata da strani messaggi in codice e simbolismi, investigano – oltre ai detective Dave Toschi (Mark Ruffalo) e Bill Armatrong (Anthony Edwards) – due membri della redazione: il cinico giornalista Paul Avery (Robert Downey jr.) e il timido vignettista Robert Graysmith (Jake Gillenhall). Ossessionati dalla caccia a Zodiac, tutti rischiano di perdete anche se aressi, come il giornalista sta che sprofonda nell'alcol e nella droga; e solo il giovane vignettista sembretà intuire una possibile soluzione all'enigma che tuttavia rimatrà per sempre ad avvolgere le uccisioni, sia a causa degli atti di simulazione sia a causa della morre dell'unica persona, mai indagata, sulla quale – insinua il regista Fincher – si concentrano causa della morre dell'unica persona, mai indagata, sulla quale – insinua il regista Fincher – si concentrano propre propre propre si proprentation il sinatestatich.

molte prove circostanziali.

<sup>6</sup> Va detto che Fincher non sembra aver del tutto rinunciato a quest'impostazione, visto che il director's cut, presente in un'edizione speciale per DVD, ripristina la durata originale del film con alcune scene sacrificate, molte delle quali di forte impatto sonoro: come il passaggio agli anni Ottanta costruito attraverso un ricco montaggio musicale, da Joni Mitchell a Donna Summer, su fondo nero, sostituito nella versione distribuita nelle sale da un semplice cartello «Quattro anni dopo».

gresso nel film è un accesso al già visto (la cinematografica rapina perfetta, i soliti negoziati, gli usuali maltrattamenti subiti dagli ostaggi, la ricostruzione a flashback, ecc.), è il suono a muovere in una diversa direzione confrontandosi apertamente con lo spettatore, instillando nelle certezze visive del pubblico il dubbio e un'ambiguità tutta autoriale, che più che nelle gustose ma schematiche trovate visive (l'ostaggio sikh scambiato per arabo e ossessionato dal turbante, tanto per dirne una) si radica nella scambiato per arabo e ossessionato dal turbante, tanto per dirne una) si radica nella

stida sonora allo spettatore. Un magnifico surround dà volume e corpo alla scena – come nell'accerchiamento dei poliziotti col clangore metallico, puntuale ma avvolgente, dei tralicci e delle transenne eretti per fronteggiare la rapina – e spinge l'axione – come nell'itruzione reale o immaginaria. Del resto conta sulla maestria di Frank Kern, foley fedele fin dagli esordi di Lee

non creare un forte straniamento. Pur ancorato sincronicamente al visivo, il suono lo grifoni in pietra e il bestiario tipico dei sontuosi grattacieli newyorkesi, non possono con i suoi scorci urbanistici, e soprattutto la banca con i suoi dettagli architettonici, i tanto i protagonisti, ripresi da lontano e già mascherati da imbianchini, quanto la città visivo l'asseconda, ritmando il montaggio con tagli e jump cut e facendo interpreti non menti tradizionali e musica elettronica) – la particolare melodia e il modo in cui il e per l'innovativa colonna sonora di A. R. Rahman (pioniere in India del mix tra strumusicali (la canzone in oggetto è cantata e danzata sopra i vagoni di un treno in corsa) conoscesse il film d'amore bollywoodiano – noto per le sue acrobatiche coreografie tratta dal film Bollywood Dil se (1998). Il contrasto è molto forte; se uno anche non il ritmo di Chayya Chayya, una canzone Urdu di grande successo anche americano, radunarsi e convergere verso la banca, una musica travolgente rimarca il visivo con la sua precarietà. Nei titoli di testa, mentre il montaggio delle immagini mostra i ladri relazione suono-immagine appare più naturale che l'equilibrio è squadernato e mostra che spesso gli interlocutori sono mascherati) eppure è proprio nei momenti in cui la momenti acusmatici (a partire dall'oscurità che avvolge le conversazioni e dal fatto dell'azione) e però surrettiziamente lo destabilizza: naturalmente il film è ricco di guizzi autarchici (tranne alcuni slanci jazz e rbythm & blues nei momenti di stallo Il film è letteralmente guidato dall'onda sonora che si assoggetta al visivo senza grandi ma anche firma del rumore più attuale da Fargo a The Departed.

portano alla perdita del presente del discorso e a una continua indecidibilità temporale. La storia infine è tetrospettivamente abbastanza semplice: una rapina spettacolare attuata nella potente banca Manhattan Trust di Arrhur Case (Christopher Plummer) da parte del ladro gentiluomo Dalton Russell (Clive Owen). La lunga opera di negoziazione della polizia, da parte del detective Keith Frazier (Denzel Washinghron), del capitano John Darius (Willem Dafoe) e dell'esperta di mediazioni internazionali Madeline White (Jodie Foster), appartia infine come un pretesto per date il tempo ai rapinatori di costruire una finta partere e un doppiofondo mel quale il capo dell'impresa si nasconderà col bottino. Vero oggetto della rapina, come emergerà progressivanel quale il capo dell'impresa si nasconderà col bottino. Vero oggetto della rapina, come emergerà progressivanel quale il capo dell'impresa si nasconderà col bottino. Vero oggetto della rapina, come emergerà progressivanel quale il capo dell'impresa si nasconderà col bottino. Nero oggetto della rapina, come emergerà progressivanel del mostaggio spinge la polizia all'incursione armata e il gruppo dei banditi riesce a mescolarsi e suscire dalla banca; dopo una settimana lo farà indisturbato anche Russell con un ricco bottino di diamanti, non prima di aver fornito a Frazier le prove del complotto nazista e la possibilità di assicurare alla giustizia gli autori di tale infamia.

La centralità anche produttiva del suono e una attenzione maniacale ai suoni, anche duelli tradizionalmente trattati come piatti elementi di décor, è dunque una delle terazione tra sonorità e immagine ne costituiscono senz'altro una seconda cruciale caracteristica.

## 2. La modernità del suono contemporaneo: inquadrare il suono.

gini, senza necessariamente lasciarli inghiottire da esse. sonori, da gustare non certo nell'indifferenza ma sicuramente in parallelo alle immauna matericità tale da far sempre più assaporare la loro natura appunto di oggetti precisione nel timbro e la forte individualizzazione consentita dal digitale dà ai suoni temporaneo, che tende a creare contenuti sonori sempre più autarchici. La ricchezza e fondatezza di questa relazione, parzialmente rimessa in discussione dal cinema cone ad ancorare all'immagine dando loro una ragion d'essere. Tuttavia nuova è la stessa si appresta a giustificare, a distribuire nelle diverse direzioni, a ordinare per rilevanza di suoni frammentari e scollati dalla loro sorgente che si propagano nella sala e che egli cinema moderno, lo spettatore oggi è costretto a misurarsi attivamente con una serie della trasparenza filmica. La relazione audiovisiva non è mai scontata e, come per il occultare e quello moderno ad ostentare con forza e crudeltà denunciando l'ideologia costruzione della relazione audiovisiva che il cinema classico rendeva sapientemente ad ranco, con la sua tipica vocazione autoreferenziale, dà spesso visibilità al processo di si misura nel confronto dialettico con lo spazio dell'immagine, il cinema contempodunque di ancorare ad essa la sua ineffabilità. Se la spazialità del suono si determina e al visivo, di rapportarlo innanzitutto alla visibilità o meno della sorgente, tentando cazione del suono filmico e di comprensione del suo funzionamento è di riportarlo emanazione e della sua assenza di lati8. Eppure una delle poche modalità di classifiinfatti non può lettetalmente essere inquadrato, vivendo proprio del suo essere pura tutto di missaggio, operando in particolare su timbro e volume dei suoni: il suono L'inquadratura sonora è il risultato di un lavoro di montaggio con l'immagine e soprat-

Questo aspetto emerge con evidenza là dove il cinema contemporaneo si cala nelle maglie classicheggianti del genere e dal confronto con esso, e con la solida e illusoria trasparenza delle aue sonorità, risalta con forza lo scarto nuovo. La dialetrica tra suono e immagine di *Inside Man* (2006) è in questo senso affascinante: Spike Lee non realizza solo un film di genere ma un tributo al genere. In questa direzione si collocano non solo gli omaggi visivi (l'architettura del set figlia del miglior noir), non solo i rimandi tematici (al cinema di Lumet, Dassin o Hitchcock) ma soprattutto il sonoro?, Se l'internatici (al cinema di Lumet, Dassin o Hitchcock) ma soprattutto il sonoro?, Se l'internatici (al cinema di Lumet, Dassin o Hitchcock) ma soprattutto il sonoro?, Se l'internatici (al cinema di Lumet, Dassin o Hitchcock) ma soprattutto il sonoro?

8 Un esempio è il Primo piano sonoro, facilmente realizzabile ma risultato solo di un'elevazione del volume, Storia, teoria e tecniche, Venezia, Marsilio, 2006.
9 да ярига де дели на дели на възданите во потом п

<sup>9</sup> La storia di *Inside Man* è costruita nattativamente in modo molto complesso tramite pesanti ellissi narrative, colmate solo molto tempo dopo, e continue prolessi (gli interrogatori agli ostaggi della rapina) che

l'indecidibilità sonora invece rimane cifra inspiegara – forse anche segno vuoto – di un iniziale su fondo nero si svelava infine quale parabola crudele (un cane seviziato), qui nuto a forma. L'esordio di La 25ª ona si fa qui dubbio radicale; là l'accozzaglia sonora

libanese Gabriel Yared (Il paziente inglese), e soprattutto grazie al collaudato sodalizio Miss Potter) o Patrick Doyle (Ragione e sentimento), o negli Stati Uniti con il francoattorno al melo storico, in Inghilterra con Rachel Portman (dall'Oscar per Emma a anche il sonoro e in particolare la musica è ben distante da quella "scuola" sviluppatasi bidimensionale tipica del periodo tra le due guerre ma anche così rarefatti e essenziali; ciò non avviene solo grazie ai costumi di Jacqueline Durran, icone di quella moda di Orgoglio e pregiudizio ha poco a che spartire con il precedente film di Wright. Tutto melodramma storico inglese e nonostante la squadra di lavoro sia molto vicina a quella Dario Marianelli, gioca un ruolo centrale. In effetti il film non è per nulla il classico di fronte a una storia sempre attuale. Il suono, e in particolare la musica dell'italiano preciso e la sua cultura, eppure di farli obliare un istante dopo mettendo lo spettatore passato mentre lo si rende presente, di documentare con scrupolo un periodo storico è tratto<sup>11</sup>. Espiazione condivide con la scrittura di Mc Ewan la capacità di raccontare il mente fuori – verso l'extradiegesi e verso il celebre romanzo di Jan Mc Ewan dal quale ruolo fondamentale nello spingere ora dentro l'immagine – e la finzione – ora radicalè offerto da Espiazione (Atonment, 2007) dell'inglese Joe Wright, in cui il suono ha un sonorità in cui anche il cinema europeo, gioca maggiormente le sue carte. Un esempio Visti i suoi collegamenti con le operazioni tipiche del moderno, è questa l'area della mondo radicalmente in bilico.

tutta nell'atto stesso della scrittura: il romanzo di Mc Ewan ma anche il romanzo di macchina mai si integra fino in fondo alla partitura, incarna la cifra del film, racchiusa attraverso la casa. Il tessuto particolare di questo motivo musicale, in cui il battito della mette in movimento costringendo la cinepresa a inseguirla nella sua rapida camminata cale completo, man mano che la piccola protagonista si impone nell'inquadratura e la si intona e si sincronizza con la macchina in un crescendo che porta poi al tema musipagnato da qualche nota al piano (nell'elegante esecuzione di Jean-Yves Thibaudet) che colonna sonora riporra i battiti e il trillo del carrello della macchina da scrivere accom-1935: mentre una a una le lettere del titolo di testa si imprimono sullo schermo buio, la tando come insolito strumento da percussione un'autentica macchina da scrivere del le apparizioni e sopractutto le peregrinazioni di Briony. Qui la partitura debutta ospi-Emblematico è il tema musicale dell'incipit, che accompagna lungo il corso del film tra Richard Robbins e il regista James Ivory (Quel che resta del giorno).

futuro e una vita insieme. e nella scrittura di un romanzo la sua "colpa", dando si due amanti, seppur solo nella finzione letteraria, un pubblicamente in tarda età (Vanessa Bancroft) il suo etrore e tentare di risarcire in una confessione televisiva cammino di consapevolezza ed espiazione prima come crocerossina e poi come scrittrice, fino ad ammettere che segnerà drammaticamente i loro due destini. Briony sconterà la sua ingenuità infantile con un doloroso per sua colpa i due verranno allontanati e lo saranno ancora di più dallo scoppio della seconda guerra mondiale torbida tra la sorella maggiore Cecilia (Keira Knightley) e il figlio della governante Robbie (James Mc Avoy); 11 Nell'estate del 1935, la tredicenne Briony Tallis crede di assistere dalla finestra alla prova della relazione

> vati dalla strana solidatietà che la vivace melodia indiana innesca con l'algida e grafica contraddittorietà violenta: molti di questi stati d'animo sono simultaneamente attiriveste di ambigue eco come nel più classico dei noir. Il grottesco, l'ironia, o ancora la

bloccano sul nascere ogni sviluppo rendendola quasi inascoltabile al di fuori del film<sup>10</sup>. del mainstream hollywoodiano di genere e si parcellizza in una miriade di temi che ne regista attribuito al personaggio di Clive Owen); la partitura si riempie di echi sonori rovesciati, come nel gioco con i Leitmotiv (così il tema musicale positivo viene dal la prima volta solo a inizio montaggio; inaspettatamente i suoi precetti volutamente del veterano del black jazz. Stranamente l'intervento del musicista viene richiesto per personale che fa affiorare tra le pieghe della committenza l'inconfondibile maestria tuata all'impegno delle colonne musicali di Blanchard che mai rinunciano a quel rocco wall, un effetto tappezzeria, si potrebbe dire, non apprezzato infine dalla critica, abi-La 25ª ora e la richiesta del regista è antitetica rispetto al solito: una musica wall-tolontani dalle partiture inconfondibili di alcuni precedenti film, da Mo' Better Blues a e Terence Blanchard che con Inside Man giunge alla quattordicesima prova. Si è infatti L'ambiguità tipica del genere viene anche dalla particolare collaborazione tra Spike Lee metropoli installata dalle immagini. Immergendo subito lo spettatore nel dubbio.

c'è stata e che tutti sono sopravvissuti) che tuttavia non rivelano nulla: nessun ostaggio ricostruzione della rapina con i suoi flashback (che informano fin dall'inizio che rapina (fino al colpo di scena finale) ossessionaramene riproposta, a partire dal meccanismo di La forte prevedibilità dell'intreccio, alla Quel pomeriggio di un giorno da cani (1975), è La musica non dice senza immagini e questo dire rimane comunque inafferrabile.

ha visto, ha capito, può riferire.

- alle prese con il prevedibile plot del film di genere - trasla efficacemente da contedella loro stessa sostanza; un puro enigma senza soluzione che Spike Lee per una volta montaggio). Le voci e i suoni non svelano alcun segreto se non la radicale ambiguità ambigui acusma delle voci manipolate dalle maschere, dall'oscurità o dai tagli del interpellazioni sonore – nelle dichiarazioni degli ostaggi e negli interrogatori – agli figurazioni audiovisive dalle quali lasciarsi ipnotizzare (dai sincronismi esasperati delle di dispositivi sonori (cellulari, relefoni, altoparlanti, I-Pod, videogiochi, ecc.) e di conesibizione di sonorità (il mescolarsi di lingue e di inflessioni costantemente fraintese), in cui il regista dà forma al film articolando suono e immagine. Inside man è una ricca perché scelgo le parole con cura e non mi ripero mai») a fare la differenza per il modo parole sono scelte" («Il mio nome è Dalton Russel. Fate attenzione a quello che dico ria, nessun messaggio misterioso verrà infine svelato, ma è proprio la "cura con cui le Il bardo - richiamato nel monologo iniziale - non ha che da raccontare la solita stosostituisse l'impersonale voce narrante del kubrickiano Rapina a mano armata (1956). Russel sembra installare un heist movie, quasi il monologo iniziale del protagonista e alle mille configurazioni assunte nel genere noir. L'interpellazione iniziale di Dalton La voce non si sottrae a questo gioco e il film è un omaggio alla sua ambigua materia

l'intervista concessa a «Hollywood reporter» ivi riprodotta. 10 Si tratta di esplicite ammissioni di Terence Blanchard, riportate sul suo sito (www.blanchard.com), nel-

3. La classicità del suono contemporaneo: creare il suono.

Creare il suono è sempre stato al centro del cinema classico, che ha grande consapevolezza di come il suono naturale "di" un'immagine non possa che passare per una pesante manipolazione e non cetro attraverso la pura e semplice riproposta del suono registrato on set. Il rumore in particolare è stato soggetto a una profonda codifica, nota come any of foley dal leggendario rumorista, Jack Foley, impiegato alla Universal, che per primo ne fissò i canoni con tale seguito che oggi il foley è il rumorista. Se Foley inaugura l'era della postproduzione sonora, creando rumori riconoscibili e ritagliandoli a misura sull'immagine, la creazione del suono nel cinema contemporaneo va ruttavia oltre, a sull'immagine, la creazione del suono nel cinema contemporaneo va ruttavia oltre, a falla infarti del digitale che, prima ancora che sul visivo, ha un'enorme ricadura sul sonoro e lo caratterizza ontologicamente almeno dalla fine degli anni Ortanta, con sonoro e lo caratterizza ontologicamente almeno dalla fine degli anni Ortanta, con

Pirruzione sulla scena cinematografica dei vari sistemi di stereofonia digitale. Inoltre, al foley classico, il cinema contemporaneo aggiunge, come si è visto, il sound designer, una sorta di progertista del suono, che programma uno stile sonoro per il film, affiancando il regista già nella fase di preparazione. Figura radicalmente innovativa rispetto alle tradizionali maestranze del reparto del suono (nata in occasione della collaboratore del film Apocalypse Now con la pionieristica opera di Walter Murch per Coppola, Ben collaboratore fedele, spesso anche montatore – come Walter Murch per Coppola, Ben Burtt per Lucas, Gary Rydstrom per Spielberg, Alan Splet per Lynch, Randy Thom per Lucas, ocme si è visto, Klyce per Fincher – il sound designer "firma" il film e per Lucas, ocme si è visto, Klyce per Fincher – il sound designer "firma" il film e crea un imprinting sonoro ben preciso e fortemente individualizzato spesso anche solo crea un imprinting sonoro ben preciso e fortemente individualizzato spesso anche solo attorno a un suono chiave. E presta attenzione anche al rumore apparentemente più attorno a un suono chiave. E presta attenzione anche al rumore apparentemente più

insignificante, come un ronzio, un soffio, un battito. Sotto il peso delle ricerche dei sound designer e delle nuove potenzialità del digitale, il suono ha subito pesanti spostamenti; e anche una sonorità marginale, può atrivare a portre tutta la radicalità delle domande di un inquietante oggetto, un'entità sonora sulla cui intelligibilità può prevalere la fascinosa ed evanescente sensorialità. Sulla consulla cui intelligibilità può prevalere la fascinosa ed evanescente sensorialità. Sulla concretezza del suono agganciato all'immagine si impone allora lo status di un oggetto cretezza del suono agganciato all'immagine si impone allora lo status di un oggetto

acustico puro senza contatto con la materia e con l'immagine. King Kong (2005) di Peter Jackson, il più visuale dei registi attuali e alle prese con un tema che è quasi archetipo cinematografico dell'ossessione voyeristica novecentesca<sup>13</sup>, è significativo di questo aspetto della sonorità attuale e della sua paradossale verità. Nes-

13 Vd. F. CASETTI, L'occhio del Novecento, Milano, Bompiani, 2004, che dedica in particolare al mito di King Kong le pp. 158-168. Fedele al film del 1933, Jackson racconta di come, in un'America stretta dalla Grande Depressione, un ambizioso regista (Jack Black), la giovane attrice Ann (Naomi Watts) e un drammaturgo in crisi (Adrien Brody) fanno rotta verso un'isola misteriosa per girate un film. Colta da una tempesta, la nave Venture fa naufragio su Skull Island, popolata di aggressivi selvaggi, di animali preistorici e di creature giganti, come ragni e insetti e come l'enorme gorilla Kong, che riusciranno a carturate e a trasportare come attrazione da fleta a New York. Presentato come l'ottava meraviglia, King Kong si libera delle catene e semina il terrore in città, placato solo dall'amore per Ann e dall'attracco dell'esercito che riuscirà infine ad abbatterlo mentre è abbatbicato sull'Empire State Building.

cidibilità per nulla didascalico. La continua oscillazione dei suoni tra diegesi ed extramatica, a livello sonoro il film costruisce per lo spettatore uno stato di continua indesostituisce alla finzione cinematografica, può sembrare molto efficace ma un po' schevisa, attraverso l'intervista televisiva finale, di un patto comunicativo diverso che si Se la strategia narrativa del film, con i suoi flashback, il rewind, con l'irruzione improv-Beach, del «come il corso di tutta una vita può dipendere... dal non fare qualcosa»<sup>12</sup>. del personaggio e, come direbbe McEwan con le parole del suo ultimo romanzo, Chesil tere così ritmico, nella sua forte ripetitività è al tempo stesso correlato della circolarità trova sintesi straordinaria nella fotografia di Seamus McGarvey), eppure nel suo caratl'atmosfera inquieta e moderna degli anni Trenta (un miscuglio di cronaca e mito che e con la tangibile presenza del rumore della macchina, la musica installa perfettamente dolo nella finzione ma respingendolo anche fuori. Con quel suo sapore avanguardista spettatore il suo essere immerso in una scrittura e nella creazione di una storia, attraendà il ritmo e lo scatto nervoso della camminata. E il tema musicale ricorda anche allo (Romola Garai), cui la musica, come informa il regista, composta prima delle riprese, alla fantasticheria e alla produzione di storie della bimba (Saoirse Ronan) poi ragazza campagna o gli algidi corridoi dell'ospedale St. Thomas, non si può scordare la tendenza sente il tema musicale Briony e le sue variazioni, sia tra le calde boiseries della tenuta di Briony di cui alla fine tutto il film apparità come una visualizzazione. Ogni volta che si

Beach, del «come il corso di tutta una vita può dipendere... dal non fare qualcosa» <sup>12</sup>. Se la strategia narrativa del film, con i suoi flashback, il rewind, con l'irruzione improvvisa, attraverso l'intervisra televisiva finale, di un patro comunicativo diverso che si sostituisce alla finzione cinematografica, può sembrare molto efficace ma un po' schecidibilità per nulla didascalico. La continua oscillazione dei suoni tra diegesi ed extraticice sei li modo in cui la musica si impossessa dei rumori e li ingloba nell'atmonia (dai ricchettii della macchina da scrivere di cui si è parlato, che compenetrano nella seconda di un ombrello fracassato dalla madre disperata sul cofano dell'auto della potra porta via il figlio) costringe lo spettatore a interrogarsi continuamente sullo statuto della finzione in modo per nulla banale. È a decidere di accettarne anche l'arrificialità, put di poter restare ancora qualche istante stregato dal racconto. Così nel finale non è l'immagine cartolinesca, in senso letterale, del cortage sulla scoglitera di Dover a convincerci della sopravvivenza nel racconto della storià d'amore di Robbie e Cecilia: sono i rumori dei ciotroli, concreti, solidi ma anche così evocativi nella loro materia quasi da poterne sentire il peso e l'odore salmastro, è il suono che il designer Martin Jensen dà a questi sassi che rotolano vivacemente, trascinati dalla risacca del mare a compiete con evidenza assasi che rotolano vivacemente, trascinati dalla risacca del mare a compiete con evidenza en crotano del cotolano vivacemente, trascinati dalla risacca del mare a compiete con evidenza en ceresi che crotolano vivacemente, trascinati dalla risacca del mare a compiete con evidenza en crotolano vivacemente, trascinati dalla risacca del mare a compiete con evidenza en crotolano vivacemente, trascinati dalla risacca del mare a compiete con evidenza en crotolano vivacemente.

questo miracolo che, per una volta, forse il cinema può più della scrittura. L'ultimo aspetto del cinema contemporaneo è infatti la forza con cui forgia una nuova materia: quella del suono.

Dunkerque, sis del punto di vista la sequenza meno riuscita è forse paradossalmente quella della spiaggia di Dunkerque, sia del punto di vista visivo che musicale. La scena è grandiosa, le oltre mille comparse perfettamente utilizzate, il lungo piano sequenza di impatto, e tuttavia riafflora lo spettro del melodramma storico; la fotografia, i costumi, il suono, rigettano nel vedutismo d'epoca, in un passato forte ma che tuttavia rischia di non roccare più lo spettatore. Esattamente come il tema musicale: con la dominanza di archi, l'Elegy of Dunkirk il suo sposatsi alla bellissima cantata, Dear Lord and Master of Mankind, in contrappunto con le note del violoncello di Catetine Dale, crea un affresco storico di sicuto effetto ma appunto un affresco, lontano dal presente e lontano dalla scrittura di Mc Ewan e ben diverso da come, fino a quel momento, il tema della guerra eta stato straordinatiamente espresso dalla matcia dei tre soldati e da temi musicali più sorprendenti nel miscelare differenti ascendenze.

tana degli insetti, immergendoci nella fanghiglia di suoni acquatici o facendoci rimbalzare sull'asfalto newyorchese nelle distruzioni finali. Eppure è un suono che non distrase mai dal visivo e dal fascino dell'immagine: attesta e fa godere le vertigini del visivo. Il suono più che fonte di conoscenza si fa elemento costante di riconoscimento dell'immagine e infine, in un film altamente autoriflessivo che ha al centro l'avventura di un regista e della sua troupe, del suono stesso. Così l'urlo del primate, fatto di quello stesso impasto di grida e versi animali che aveva caratterizzato il film del 1933, è riconosciuto dallo spertatore d'oggi già in mezzo al repertorio di scricchiolii e cupi confi che accompagnano tra le nebbie l'arrivo all'isola, e si sincronizzerà pienamente, solo molto tempo dopo, sul gorilla che, reduce dalla vittoria sul TRex, intona infine a pieno il suo urlo battendosi i pugni sul petto: icona visiva e sonora in cui si condensa pieno il suo urlo battendosi i pugni sul petto: icona visiva e sonora in cui si condensa

rest Gump e tutto l'ultimo Zemeckis, sia l'artefice del suono di Ratatouille (2007). partiture sonore indimenticate come Indiana Jones, Cuore selvaggio, Mars Attacks, Forcui, mentore il Walter Murch di Apocalypse now o Limpero colpisce ancora, si devono Non può stupire dunque che Randy Thom, sound designer di punta della Skywalker, CGI (computer-generated imagery) e quindi con un'immagine animata di pati grado. film di finzione in gran parte del loro lavoro hanno ormai a che fare con la cosiddetta differenze tra animazione e cinema, appoggiandosi solitamente al fatto che anche per i pirati dei Caraibi. Tutti i sound designer sono praticamente concordi nel minimizzare le zioni del calibro di Cars o Chicken Little ma anche Munich, Inside Man o la saga de I Zodiac, come l'ADR mixer Dan Kane, che d'altronde non ha solo al suo attivo animae Il signore degli anelli, ha intervallato la lavorazione di Ratatouille con il missaggio di altro progetto. Così Michael Semanick, re-recording mixer premio Oscar per King Kong settore) che sincronicamente, avendo spesso sul tavolo il sound designer almeno un department, compresi gli sressi musicisti, non sono mai specializzati su quest'unico gno animato si alterna infatti ad altre produzioni sia diacronicamente (oggi i sound finzione, ben più di quanto a prima vista possa sembrare. La lavorazione di un disemazione viaggi non a compartimenti stagni ma in un'ideale staffetta con il cinema di in queste situazioni sparso sull'arco di almeno un paio d'anni, che mostra come l'aniticamente nel cinema mainstream. E poi lo stesso metodo di lavoro dei reparti sonori, recnologico e nelle nuove sfide esretiche accolte dal suono poi transitate quasi automanoto i cartoni animati hanno sempre giocato un ruolo determinante nello sviluppo nell'epoca del digitale questa distinzione abbia ancora un senso. Storicamente com'è Un altro aspetto è il corrocircuito tra cinema e mondo dell'animazione, ammesso che tutto King Kong il suo passato e il suo presente.

Nel film animato di Brad Bird è al suono che spetra rendere olfattivamente la passione gastronomica e il gusto delle ticette del cuoco topolino, esplicitato del resto nelle un po' gratuite visualizzazioni grafico musicali di gusto avanguardista, che accompagnano l'assaggio dei bocconi migliori, ma soprattutto nel tessuto sonoro che rende acusticamente il lavoro della cucina. La famosa zuppa ha una presentazione soprattutto sonora che non può competere con i pezzetti colorati di cibo lanciati nella pentola. E sonora è la materia di cui son fatti i topi, che se nel disegno appaiono chiaramente antropo- è la materia, nelle rapide fughe, con lo struscio delle pellicce tra loro o il suono delle morfizzati, nelle rapide fughe, con lo struscio delle pellicce tra loro o il suono delle

suna vistosa infrazione, nessun protagonismo e un suono ben assorbito dall'immagine barocca, risultato ruttavia di un lavoro e una ricerca colossali che i Diani di post-produzione, girati dallo stesso regista, mettono impietosamente a nudo: centinaia di registrazioni dal vero inutilizzabili, centomila file sonori creati ad arte o manipolati dalla registrazione separata di suoni dal vivo, il 90% dei dialoghi doppiati o rimaneggiati in PDR (Automatic Dialogue Replacement). Diversamente da celebri sodalizi sonori – uno per tutti il sound designer Randy Thom e quel Robert Zemekis che ha aperto a Jackson le porte di Hollywood – qui a vincere è il gioco d'equipe, e il successo sonoro della saga Il signore degli anelli si ripere in King Kong grazie a un collaudato gioco di squadra<sup>14</sup>

delle musiche di Max Steiner, inglobate nella partitura di Newton Howard (come Cooper e Schoedsack da cui il film riprende singole parole, frasi indelebili e molte dalla saga jurassica di Spielberg; e naturalmente fitto è il dialogo con il King Kong di che come quella di Apocalypse Now; i suoni di Brontosauri e l'irannosauri riemergono che si fa narratore over nello sbarco sull'isola, riporra ad altre spedizioni cinematografiblico e le sue competenze; il brano di Cuore di tenebra, riferito dalla voce del capitano acusmatiche ma esse non gareggiano direttamente con il visivo e dialogano con il pubarchittavi sospesi sul vuoto dei grattacieli in costruzione. La voce ritaglia delle zone delle auto, lo sferragliare del tram, ma anche i colpi di pistola o il cigolare dei pesanti come tosse la prima volta, riconoscendo epifanicamente il vocio della folla, il traffico è un costrutto acustico, e le immagini guidano lo spettatore a percepire la modernità anni lienta cantato da Al Jolson, l'America che si presenta agli occhi dello spertatore sequenza di apertura, sulle note di Im Sitting on Top of the World, celebre motivo degli profondità, nella terza dimensione della memoria dello spettatore. Nella straordinaria irmasgini, e una centrifuga che tuttavia raramente si esplica sull'immagine e se mai in una centripeta in cui il suono è tutto teso a non distrarre l'occhio dalla seduzione delle Acusticamente King Kong è un film stratificato e complesso in cui agiscono due spinte: coordinato dal montaggio sonoro di Mike Hopkins e Ethan Van der Ryn.

durante l'esibizione di King Kong al teatro Alhambra di New York).
Al tempo stesso, il suono dà coesione al mondo visivo; esercita una forza centripeta che lo riporra costantemente si quattro bordi dell'immagine e la consolida sensorialmente. Raramente il suono anticipa l'entrata in scena delle varie creature mostruose di Skull Island: nella tana degli scorpioni o nella palude infestata, le chele e gli arti degli animali si installano subito nell'inquadratura, e il suono della fanghiglia smossa sigla salvataggi estemporanei del capitano, non senza ironia, si accompagnano all'ingresso salvataggi estemporanei del capitano, non senza ironia, si accompagnano all'ingresso improvviso e simultaneo nell'inquadratura dei colpi della pistola e del fruscio delle scie dei proiettili, e non diversamente itrompono visivamente e acusticamente le granate dei proiettili, e non diversamente itrompono visivamente e acusticamente le granate

nell'idillio finale tra il gorilla e Ann sul laghetto ghiacciato in Hyde Park. Come in tanto cinema contemporaneo il suono realizza un incontro materico multisensoriale che il foley disegna nei suoi minimi dettagli, facendoci sprofondare nella

 $^{14}$  Vincono infatti l'Oscar Christopher Boyes (responsabile degli effetti), Michael Semanick (dei dialoghi), Michael Hedges (della divisione musiche) e Hammond Peek (fonico recordista).

tamento solo strumentale dei Nonpoint per imporne la brit solo accompagnando i titoli di coda.

con l'immagine: siamo in una discoteca però la musica è pulitissima e priva di qualsiasi perché il suono non è mai né totalmente autonomo né fino in fondo compromesso tivi e musicali. Il tessuto sonoro si fa coeso e sconnesso al tempo stesso e questo anche sue prostitute, e così via con una perfetta corrispondenza delle soglie tra nuclei narradi Nina Simone) e dall'ingresso in scena, sui macchinoni candidi, del magnaccia con le Linkin Park e Jay-Z, è arricchita nella scena seguente da un diverso motivo (Sinnerman differenti: così l'ambientazione da discoteca marcata dall'esplosione di NumblEncore dei nendosi in un flusso inarrestabile che al tempo stesso distacca momenti narrativamente quattro motivi musicali ben riconoscibili e autonomi succedersi l'uno all'altro, compodal sonoro che lo aggredisce improvvisamente. La lunga sequenza d'apertura poi vede la discoteca, il controluce di una ballerina che balla, l'angolazione dal basso) ma anche media res procurara non solo dalla posizione visiva imposra allo spertarore (con il buio, tutt'altro che scontato; è anzi uno dei pochi esempi di reale, spiazzante immersione in L'esordio del film è esemplare, anche nella sua forza e nel suo impatto sonoro, va detto, di Emilio Estefan, da Mogwai a Audioslave – e la loto autonomia tenta altre direzionii. valorizzare, qui la ricchezza dei contributi musicali – dalla tecno di Moby ai ritmi latini manniano di contrazioni e dilatazioni che l'autarchia del motivo musicale contribuiva a anni Ottanta la presenza di "effetti videoclip" era funzionale al tipico gioco temporale anche subito di distanza dall'Ur testo, lo è innanzitutto sul terreno della musica. Se negli Il suono è dunque uno se non il principale piano di riferimento e, gesto di omaggio ma

mente spettacolari immagini digitali notturne a misurarsi con i suoni della realtà. La particolare sgranatura, la strana matericità di cui è soprattutto fatta la notte HD di Miami, trova piena espressione nelle grane delle voci che popolano il film. Mon si tratta solo del ritratto di una criminalità, come viene definita, globalizzata, in cui la ricchezza culturale converge in una babele linguistica che modula l'inglese nelle più diverse sfumature. La voce di Yero o di Gong Li porta nei film il loro corpo e soprattutto lo fa quella di Colin Farrell. Il film è dominato dalla sua voce roca, impastata, quassi il portato sviando per il modo in cui è proferita. La presa in diretta dei sunulla soprattutto la rinuncia in più punti all'ADR, la registrazione e postsinctonizzazione soprattutto la rinuncia in più punti all'ADR, la registrazione e postsinctonizzazione dei dialoghi ormai dilagante nel cinema contemporaneo, lascia al suono una traccia di realtà che ha la stessa ambiguità della profondità messa a fuoco dal digitale.

logo, con l'uscita di Sonny (Colin Farrell) dalla discoteca sulla terrazza del grattacielo, che affaccia sulla granulosa notte di Miami, annullerà la musica e costringerà le diversa-

riesce a sporcare; il suono confonde diegesi ed extradiegesi. Solo la fine di questo pro-

riverbero, la gente balla a ritmo perfetto eppure nessuna traccia di rumori o parole la

4. Un suono contemporaneo per il cinema italiano.

Quanto fin qui detto offre lo spunto per una breve riflessione sul cinema italiano più

zampette sulle tubature o sulle piastrelle della cucina, preservano tutta la loro anima-

lirà e anche una cerra ambigua e affascinante ripugnanza. Lontano da sintetizzatori o ProTools, se non per carattetrizzate un po' meglio un certo rumore, Thom crede nella registrazione e nella forza analogica del rumore. E là dove l'immagine è più falsa, al suono spetta farne sentire tutta la realtà. Che tuttavia il gioco sia un po' più complesso lo dimostra una delle scene più note del film: quelle in cui il povero topolino in fuga con gli amici si perde dapprima nei gorghi di pozzanghere e rigagnoli e poi nei percorsi tortuosi delle fognature parigine trascinato da vortici d'acqua, risucchiato sul fondo e sbattuto contro ostacoli e pareti, aggredito dallo scroscio assordante o tramortito dai pericolosi suoni attutiti acusticamente dalla profoncio assordante o tramortito dai pericolosi suoni attutiti acusticanente dalla profondità dell'acqua. Sia pure fedele sostenitore della rielaborazione dei suoni reali, Thom con questa sequenza mostra quanto la materia dei suoni sia tutta cinematografica; la sequenza infatti non può non richiamate alla mente un'altra celebre lotta titanica contro flutti e marosi: quella di Tom Hanks in Cast Auany celebre film di Zemeckis per il tro flutti e marosi: quella di Tom Hanks in Cast Auany celebre film di Zemeckis per il

quale Thom aveva creato il suono nel 2000.

Un ultimo esempio può essere offerto da Miami Vice (2006), che riassume un por tutti gli aspetti che abbiamo visto caratterizzare fin qui il suono contemporaneo. Se Michael Mann in Collateral impressionava con la granulosità e la matericità della notte losangelina messa in scena, in Miami Vice, pur condividendo molti momenti con il film precedente (come l'uso estensivo delle riprese in digitale e la fotografia di Dion Beebe), tenta di sperimentare questa stessa densità materica in direzione del suono. Naturalmente non poteva essere diversamente, visto che nel 1984 il telefilm Miami Vice, ideato da Anthony Yerkovich, ma che aveva visto nel cruciale ruolo di produttore vice, ideato da Anthony Yerkovich, ma che aveva visto nel cruciale ruolo di produttore essecutivo lo stesso Mann, era nato dietro richiesta esplicita della Nbc, si dice, di un MITV cops, un poliziesco modellato sullo stile rivoluzionario di quella tv cavo che dal 1981 aveva trasformato i consumi musicali e la natrazione audiovisiva con la forza del 1981 aveva trasformato i consumi musicali e la natrazione audiovisiva con la forza del 1981 aveva trasformato i consumi musicali e la natrazione audiovisiva con la forza del

Vice, ideato da Anthony Yetkovich, ma che aveva visto nel cruciale ruolo di produttore esecutivo lo stesso Mann, era nato dietro richiesta esplicita della Wbc, si dice, di un MTV cops, un poliziesco modellato sullo stile rivoluzionario di quella rv cavo che dal 1981 aveva trasformato i consumi musicali e la natrazione audiovisiva con la forza del videoclip e delle sue storyboard<sup>15</sup>.

Il film dunque nasce sotto il segno del suono e la chiara volontà di Mann di scostatsi dalla logica del remake ha qui il suo primo impatto: la partituta originale di Jan Hamnet, pluripremiata all'epoca e che portò il soundtrack della serie televisiva in cima alla classifica per settimane, è totalmente accantonata; il regista rifiuta di servitai di quella firma che, quasi al pari del tema di Mission Impossible di Lalo Schifrin, bastava quella firma che, quasi al pari del tema di Mission Impossible di Lalo Schifrin, bastava in poche note a identificate il prodotto televisivo e la sua anima action; dall'altro lato in poche note a identificate il prodotto televisivo e la sua anima action; dall'altro lato

15 II film rimette in scena le gesta dei due celebri detective televisivi della polizia di Miami, Sonny Crockett (Colin Parrell) e Ricardo Tubbs (Jamie Pox), che qui sono selezionati dall'FBI per infiltrarsi in un'organizzazione criminale sudamericana come corrieri di droga su lussuosi e velocissimi moroscafi. Crockett tuttavia mette a rischio la copertura quando inizia una relazione con Isabella (Gong Li), amante del boss. Per vendicarsi dell'affronto, la banda ordina il rapimento della fidanzata di Tubbs, Trudy, che viene liberata ma non sfugge dell'affronto, la banda ordina il rapimento della fidanzata di Tubbs, Trudy, che viene liberata ma non sfugge dell'affronto, la banda ordina il rapimento della fidanzata di introva infine con Tubbs in ospedale dove la fidanzata si risveglia dal coma a far fuggire Isabella per Cuba e si ritrova infine con Tubbs in ospedale dove la fidanzata si risveglia dal coma

delle faglie riflessive che venivano aperre nella adrenalinica temporalità della serie tv, ritorna qui solo in alcuni brevissimi cenni, attraverso il cupo e irriconoscibile tiadat-

il morivo sonoro simbolico del relefilm – In the Air Tonight di Phil Collins – correlato

più di altri la potenza del suono?). Non a caso, e non paradossalmente, spesso la ricerca matericità eccessiva dei suoni (e del resto quale regista se non il visionario Fellini intuì late di Nanni Moretti) sembra oggi offrire come valido equivalente funzionale questa (legittimato forse da certo funambolismo zavattiniano ma approdato poi nelle balcaratteristico della produzione italiana, spesso emergente dalla produzione nazionale duzione di genere così riconoscibile?). Azzarderei a dire che quel filtro onirico, così e in quale altro paese l'horror continua a esercitare un'attrazione così forte e una prosempre faticato a proporre nudo e crudo (se non distillato nella formula del genere: tanare un soggetto spesso scomodo, violento e aggressivo che il cinema italiano ha dei suoni: una zona forse più rassicurante (l'ho definira classica) che consente di allon-

nizzata e degradata (che dialoga con il romanesco dei figli di Pasolini e Citti) acquista diretta convive con la voce doppiata di Anna Mouglalis (Patrizia) e la periferia modertelevisive si adattano allo sfondamento percettivo del wide screen), il suono in presa Bologna, il sequestro di Moro, il ferimento del Papa, ecc. in cui le vecchie immagnii mente come le immagini documentarie si piegano al formato panoramico (la strage di canzone to be in mente te degli Equipe 84 toglie ogni anelito cronachistico. Esatracostruiscono sul fondo nero dei titoli una periferia remota alla quale l'irrompere della palcoscenico dei quadri metafisici. Così, all'inizio del film, i lontani lattati di cani alla concreta materialità di oggetti sonori, un po' come le cose disposte sulle piazzeticolare resa, a tratti aspirano a una complessa e allusiva polisemia e a tratti si fermano come un'anamorfosi acustica per l'orecchio dello spettatore; certi suoni e la loro parun suono pulito e delinea un paesaggio che, come le prospettive di De Chirico, gioca immaginii del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro). Mario Iaquone costruisce nelle sue puntate nel grottesco (i frizzi di Lady marmelade che interferiscono con le romana, non si costruisce solo nel complesso tessuto musicale di Paolo buonvino e come orizzonte di senso di film, nato come rievocazione di una particolare stagione nanza dalla cronaca e la dimensione della memoria spesso invocata da Michele Placido Romanzo criminale (2005), in cui il suono acquista dimensione metafisica. La lonta-La potenza della creazione tutta contemporanea del suono, pervade ad esempio sonora si accompagna a film che recuperano il filone del cinema politico italiano.

abyme visiva e narrativa (il film nel film nelle sue tre differenti declinazioni: sognato, del musical). L'effetto straniante è infatti quello dominante nel film dove alla mise en distante dalla realtà, remota e quasi onirica (non a caso il film assumerà le movenze e nello stesso tempo l'acustica delle parole pulite e definite le rarefa in un'atmosfera guità il celebre discorso sull'Italietta, misto di orrore e folclore, che è chiave del film li accompagna: in primo piano sonoro le parole permettono di cogliere senza ambidal releobbiettivo sono vicinissimi eppur lontanissimi, altrettanto lo è il suono che i movimenti di Jerzy (Jerzy Stuhr) e Bruno (Silvio Orlando) in primo piano colti chio della macchina da presa senza mai contaminarlo e lasciare traccia su di esso e è esemplare del suono di Il caimano (2006): come gli schizzi dell'acqua stidano l'ocfedele collaboratore di Manni Moretti già dai tempi di Aprile. La scena nella piscina Non così distante, il suono pulito, mai sporcato della realtà di Alessandro Zanon, una lucidità acustica e uno smalto inquietante che fatica a farsi realtà e materia.

> lago) – il suono oggi rappresenta un discrimine importante per il proporsi per quanto formato di genere (dal film civile Il divo alla produzione indipendente di La ragazza del locchio) e per la sua forza di superamento delle logiche produttive, sia il basso costo o il altri aspetti – se non altro per le sue caratteristiche transgenerazionali (da Garrone a Belè postproduzioni molto schematiche ed elementari, dimostrano anzi che, forse più di porto, senza soffocare la ricchezza sonora del film in un suono appiatrito da doppiaggi che si costruiscono come ambienti sonori che intessono con la realtà un particolare rapsembrano ormai muoversi con disinvoltura. L'imporsi sempre più di frequente di film divenendo un'opzione scontata nel nostro cinema, nell'ambito del quale molti autori nazionale, basterebbe pensare che solo in epoca recente il suono in presa diretta sta recente. L'importanza della sonorità è un dato tutt'altro che acquisito per il cinema

importanti sound designer. Matteo Garrone per Gomorra non ha avuto paura di volare suono di Marco Tullio Giordana o di Cristina Comencini); e infine anche nel ricorso a il lavoro di Mirco Mencacci, messo a tema nel film biografia Rosso come il cielo, per il ad esempio nell'emergere di nuove figure, pionieristiche nel contesto italiano (come per altro tradizionalmente di altissimo livello nella produzione italiana<sup>16</sup>, ma anche smo del suono si impone in modo palese non solo nel ricorso a professionalità musicali pura logica anti-hollywoodiana il ricorso a competenze più certe e chiare; il protagoni-Il cinema nazionale ha oggi un tale interesse nel suono da non respingere a priori per episodico di un cinema italiano che sappia essere realmente contemporaneo.

gner di fiducia di Gus Van Sant. à Los Angeles e chiedere la collaborazione del premio Oscar Leslie Sharz, sound desi-

e scomposto, solo apparentemente sedato dal gorgo acustico del mare, che il regista solo dalla musica di Riccardo Giugni ma dall'ambiente sonoro immersivo, materico ragazza del lago di Andrea Molaioli) e provocazioni sensoriali ipnotizzanti (date non sonori del tutto singolari e specifici (come quello costruito da Teho Teardo per La soundinack di ottima fattura (come in Il divo di Paolo Sorrentino) ma anche in mood imprimono nella memoria dello spettatore, immergendo i rispettivi film non solo in vite degli altri). I film italiani appaiono in grado di installare atmosfere acustiche che si le ambigue oscillazioni tra assenza e vuoto, tra infrazione e vacuo stupore, il caso di Le cano solo sporadicamente la graffiante eversione del moderno (uno per tutti, con tutte nostalgicamente un po' troppo abbarbicato su sonorità moderne, e che per di più tocraneo; dimostrandosi almeno in questo ben più attuale di un cinema europeo ancora ricco del passato e soprattutto, come si diceva, finalmente nel segno del contempo-Il cinema italiano presente inizia dunque ad offrire di sé un ritratto acustico ben più

neo passa attraverso un'enfasi di quell'area che ho identificato attorno alla creazione un bilancio definitorio, sembra di poter dire che la via italiana al suono contemporadere questa rassegna anche solo con un paio di immagini acustiche italiane. Lungi da Dopo l'ampio spazio concesso al cinema hollywoodiano, dunque, è importante chiu-Sergio Castellitto subisce in Il regista di matrimoni di Marco Bellocchio).

Il testo sonoro nel cinema italiano del presente: storia e testimonianze, a cuta di L. Banditali, Lecce, Argo, 2008. 16 Sui più recenti sodalizi tra registi e musicisti nel cinema italiano si veda il prezioso contributo Musica / Regia.

tentato, girato) corrisponde un inabissamento sonoro: la realtà diviene lontanissima, come vista attraverso un vetro deformante, non solo a causa della colonna sonora di Franco Piersanti, carica di atmosfere alla Morricone, ma anche per la sonorità epurata e distillata di Zanon. È l'attualità affonda nella cristallizzazione del "c'era una volta",

Comorna (2008). Il film di Marteo Garrone nasce e finisce nel nero di uno schermo buio dal quale emerge solo il suono: il magnetico e ambiguo vortice sonoro poi svebuio dal quale emerge solo il suono: il magnetico e ambiguo vortice sonoro poi svebuio dal quale emerge solo il suono: il magnetico e ambiguo vortice sonoro poi svebile suono della ventola di una lampada abbronzante, da un lato, e l'inequivocabile suono del mare, seppur mescolato alla materia dei suoni sintetizzati, dall'altro. Debutta come film di fantascienza – come dichiarato dallo stesso Garrone – che si fa presto musical, sull'onda delle note di una debordante musica neomelodica napoletana, e finisce sui toni di un film crepuscolare, in cui la vista finalmente spazia sul mare, oltre l'orizzonte claustrofobico cui è stata costretta fino a quel momento, sulle dure percussioni dei Maseive Arracle che sense dure percussioni dei Maseive Arracle che sense delle percussioni dei Maseive Arracle che sense dure percussioni dei Maseive Arracle che sense delle delle percussioni dei Maseive Arracle che sense delle percussioni dei Maseive Arracle che sense delle percussioni dei Maseive Arracle che sense delle percussioni dei Maseive Arracle che delle percussioni dei Maseive Arracle che delle percussioni dei Maseive Arracle che delle percussioni dei Maseive Arracle delle percussioni della prometta delle percussioni della prometta delle percussioni della prometta delle percussione della prometta delle percussione della prometta delle percussione della prometta delle percussione della prometta della percussione della prometta del

dure percussioni dei Massive Artack che accompagnato i titoli di coda. Fra questi due estremi si muove il suono di un film che rimescola le categorie del realismo. È in questo rispetta l'anima più autentica del testo di Saviano, appassionante romanzo best seller ma anche lucida inchiesta rigorosamente documentata.

La poesia del film di Garrone ata proprio qui, in questa operazione di scrittura consapevole ed esibita del film, lontana dall'asertico e indifferente reportage ma anche da un inutile e arrificioso pachos visivo; esattamente come la macchina a spalla, portata direttamente dal regista, convive con movimenti arricolati come il dolly, o studiati misura del suono si risolve nella cifta di una totale instabilità, che oscilla tra lo straordinatio oggetto sonoro creato con il fruscio delle banconote dal sound designer premio dinatio oggetto sonoro creato con il fruscio delle banconote dal sound designer premio Dacar Leslie Shatz, suono seduttivo frutto di grande lavoro che popola molte delle immagini del film, e la miriade di dialetti e di inflessioni, casalesi e napoletane, marocchine e cinesi, roche e stridule che trasportano nei corpi e nelle tetre di questa nuova comorera

Mella spetracolare entrata in scena dello staledolder della camorra Tony Servillo, lo spetratore è costretto a fissare per alcuni lunghi istanti un'area di servizio dismessa in campo lungo, udendo in primissimo piano i commenti sulle potenzialità di smaltimento dei rifiuri che il posto offre. Solo alla fine della lunga scena, l'occhio può vedere emergere da un tombino, lontanissimi, l'imprenditore in un candido abito di lino seguito dal suo siutante. Il suono delle banconote che, a detta dello stesso registata, è l'intervento principale richiesto oltreoceano all'ideatore dei suoni collaboratore fedele di Cus Van Saint è il correlato di questo abito bianco di lino, esattamente come il suono degli uccelli, degli insetti che popolano i viaggi dei due sono oggetti sonori, artefatti non del tutto credibili, che commentano più che animate la grande discarica a cielo aperto in cui siano ammessi.

Avvicinarsi senza porer roccare o immergersi con la rassicurante certezza di non poter essere contaminati: Gomorra svela il meccanismo di funzionamento del suono (e forse non solo di questo) nell'Italia contemporanea.