



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

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:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/373736> of the repository was last updated on

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:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Zodiac (2007)⁵ è un altro caso paradigmatico, che conferma il ruolo produttivo cruciale del suono contemporaneo e il suo peso ingombrante nella rappresentazione filmica. Nonostante le intenzioni di David Fincher, che voleva una musica rappezzata che marcasse l'arco temporale della vicenda, che si svolge dagli anni Sessanta agli Ottanta⁶, il *sound designer* Ren Klyce sente durante le riprese una mancanza e l'urgenza di un commento musicale originale. Consico che anche per Fincher il film doveva ricreare le atmosfere di film come *La conversazione* o *Tutti gli uomini del presidente*, Klyce finisce per utilizzare come *temp track* proprio la colonna sonora composta da David Shire per il film di Coppola (quella partitura per piano che, inconfondibile, accompagna fin dalle prime inquadrature del film gli ascolti in cuffia con cui Gene Hackman spia i bersagli delle sue indagini, filtrando le loro frasi dal caotico rumore della metropoli circostante). Col progredire delle riprese Ren Klyce decide di aver bisogno di quel tipo di musica e, grazie all'intercessione di Walter Murch, primo *sound designer* della storia, e contro i pregiudizi dello stesso Fincher, commissiona a Shire in persona i tanto sospirati temi musicali, di fronte ai quali deciderà infine di sacrificare ulteriormente le parti sonore già predisposte insieme al *sound editor* Richard Hyman. E in alcuni temi, come *Graysmith* che risuona sulla lettera di minaccia ai bambini di uno scuolabus, l'ascendenza di *La conversazione*, anche grazie al rivutilizzo di alcuni standard, è fortissima.

Rispetto a *American Gangster* la dimensione è antitetica: se Ridley Scott vuol stare alla larga dal visibile cinematografico anni Settanta, invece David Fincher a quello direttamente si richiama, se 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 temporanea, modifica e condiziona il montaggio e il ritmo anche visivo del film e costruito a partire da un suono preesistente, legato a sua volta inconfondibilmente ad un altro film. In *Zodiac*, la dove l'immagine, 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 soverchiamento. E le provocazioni non si limitano a modificare gli assetti pro-

⁵ *Zodiac* è basato 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, in vestigiano – oltre ai detective Dave Toschi (Mark Ruffalo) e Bill Armstrong (Anthony Edwards) – due membri della redazione: il cinico giornalista Paul Avery (Robert Downey Jr.) e il timido vigentista Robert Graysmith (Jake Gyllenhaal). Ossessionati dalla caccia a Zodiac, tutti rischiano di perdere anche se stessi, come il giornalista che sprofonda nell'alcol e nella droga; e solo il giovane vigentista sembrerà intrire una possibile soluzione all'enigma che tuttavia rimarrà per sempre ad avvolgere le uccisioni, sia a causa degli atti di simulazione sia a causa della morte dell'unica persona, mai indagata, sulla quale – insinua il regista Fincher – si concentrano molte prove circostanziali.

⁶ 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, ripresenta la durata originale del film con alcune scene sacrificate, raggio musicale, da Joni Mitchell a Donna Summer, su fondo nero, sostituito nella versione distribuita nelle sale da un semplice cartello «Quattro anni dopo».

durtivi: ibridando in profondità realismo e finzione⁷, il film osa tuttavolta sul sonoro ciò che non rischierà sul visivo. Così per imposizione del regista la voce di Zodiac è ottenuta 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 interrogativo. Il grado massimo di falsità porta alla massima onestà di una voce che non può ontologicamente ed eticamente, data l'irrisolvibilità del caso, aderire a nessuno. Al rumore è demandata la "verità" del mondo digerito. Sulla lettera di Zodiac che minaccia l'uccisione dei bambini, quando iniziano a emergere le psicologie dei personaggi anche grazie alla musica di Shire, in particolare sul vignettista Graysmith (Jake Gyllenhaal) ormai pienamente coinvolto dalla vicenda, l'effetto *vinatge* 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 originale, sfondo significante a una vicenda che da questo momento si svolge soprattutto nella mente dei personaggi. Il design sonoro 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 sottopongono le voci e con la volumetria che la ripresca da molteplici punti d'ascolto dà alla loro presenza. E quegli anni tornano straordinariamente vividi soprattutto nel rumore del motore acceso di un'auto ferma all'angolo della strada.

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

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

La centralità anche produttiva del suono e una attenzione maniacale ai suoni, anche quelli tradizionalmente trattati come parti elementari di *decor*, è dunque una delle dimensioni fondamentali del suono contemporaneo; le modalità particolari dell'interazione tra sonorità e immagine ne costituiscono senz'altro una seconda cruciale caratteristica.

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

L'inquadratura sonora è il risultato di un lavoro di montaggio con l'immagine e soprattutto di missaggio, operando in particolare su timbro e volume dei suoni: il suono infatti non può letteralmente essere inquadrato, vivendo proprio del suo essere puramente e della sua assenza di latit⁸. Eppure una delle poche modalità di classificazione del suono filmico e di comprensione del suo funzionamento è di riportarlo al visivo, di rapportarlo inanzitutto alla visibilità o meno della sorgente, tentando dunque di ancorare ad essa la sua ineffabilità. Se la spazialità del suono si determina si misura nel confronto dialettico con lo spazio dell'immagine, il cinema contemporaneo, con la sua tipica vocazione autorferenziale, dà spesso visibilità al processo di costruzione della relazione audiovisiva che il cinema classico tendeva sapientemente ad occultare e quello moderno ad ostentare con forza e crudeltà denunciando l'ideologia della trasparenza filmica. La relazione audiovisiva non è mai scontata e, come per il cinema moderno, lo spettatore oggi è costretto a misurarsi attivamente con una serie di suoni frammentari e scollati dalla loro sorgente che si propagano nella sala e che egli si appresta a giustificare, a distribuire nelle diverse direzioni, a ordinare per rilevanza e ad ancorare all'immagine dando loro una ragion d'essere. Tuttavia nuova è la stessa fondatezza di questa relazione, parzialmente rimessa in discussione dal cinema contemporaneo, che tende a creare contenuti sonori sempre più aurarchici. La ricchezza e precisione nel timbro e la forte individualizzazione consentita dal digitale da ai suoni una matericità tale da far sempre più assaporare la loro natura appunto di oggetti sonori, da gustare non certo nell'indifferenza ma sicuramente in parallelo alle immagini, senza necessariamente lasciarli inghiottire da esse.

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 sue sonorità, risalita con forza lo scarto nuovo. La dialettica 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 sonoro⁹. Se l'in-

⁸ Un esempio è il primo piano sonoro, facilmente realizzabile ma risultato solo di un'elevazione del volume, funzionale a dar rilievo e "ingrandimento". Per un esame di questi aspetti vd. P. VALENTINI, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Venezia, Marsilio, 2006.

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

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.), e 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 turban, tanto per dirne una) si radica nella sfida sonora allo spettatore.

Un magnifico *swround* dà volume e corpo alla scena — come nell'accerchiamento dei poliziotti col clangore metallico, puntuale ma avvolgente, dei traiecci e delle transenneretti per fronteggiare la rapina — e spinge l'azione — come nell'irruzione reale o immaginaria. Del resto conta sulla maestria di Frank Kern, *foley* fedele fin dagli esordi di Lee ma anche firma del rumore più attuale da *Fargo* a *The Departed*.

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

portano alla perdita del presente del discorso e a una continua indecidibilità temporale. La storia infine è retrospettivamente abbastanza semplice: una rapina spettacolare attuata nella potente banca Manhattan Trust di Arthur 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 Washington), del capitano John Darius (William Dafoe) e dell'esperta di medicalioni internazionali Madeline White (Jodie Foster), appartita infine come un pretesto per dare il tempo ai rapinatori di costruire una finta parete e un doppiopondo nel quale il capo dell'impresa si nascondrà col bottino. Vero oggetto della rapina, come emergerà progressivamente, è la cassetta di sicurezza 392 i cui documenti e reperti dimostrano la complicità tra il presidente della banca e i nazisti, ai danni di ricchi ebrei deportati nei campi di concentramento. La messinscena della finta esecuzione di un ostaggio spinge la polizia all'incursione armata e il gruppo dei banditi riesce a mescolarsi e a uscire dalla banca; dopo una settimana lo farà indisturbato anche Russell con un ricco bottino di diamanti, ma non prima di aver fornito a Frazier le prove del complicito nazista e la possibilità di assicurare alla giustizia gli autori di tale infamia.

nuto a forma. L'esordio di *La 25ª ora* si fa qui dubbio radicale; la'accozzaglia sonora iniziale su fondo nero si svelava infine quale parabola crudele (un cane seviziato), qui l'indecidibilità sonora invece rimane cifra inspiegata – forse anche segno vuoto – di un mondo radicalmente in bilico.

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

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

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

riverste di ambigue eco come nel più classico dei noir. Il grottesco, l'ironia, o ancora la contraddittorietà violenta: molti di questi stati d'animo sono simultaneamente artistati dalla strana solidarietà che la vivace melodia indiana innesca con l'alguida e grafica metropoli installata dalle immagini. Immergendo subito lo spettatore nel dubbio.

L'ambiguità tipica del genere viene anche dalla particolare collaborazione tra Spike Lee e Terence Blanchard che con *Inside Man* giunge alla quattordicesima prova. Si è infatti lontani dalle partiture inconfondibili di alcuni precedenti film, da *Mo' Better Blues* a *La 25ª ora* e la richiesta del regista è antitetica rispetto al solito: una musica *wall-to-wall*, un effetto rappezzato, si potrebbe dire, non apprezzato infine dalla critica, abituata all'impegno delle colonne musicali di Blanchard che mai rinunciano a quel tocco personale che fa affiorare tra le pieghe della committenza l'inconfondibile maestria del veterano del *black jazz*. Stranamente l'intervento del musicista viene richiesto per la prima volta solo a inizio montaggio; inaspettatamente i suoi precetti volutamente rovesciati, come nel gioco con i Letimotiv (così il tema musicale positivo viene dal regista attribuito al personaggio di Clive Owen); la partitura si riempie di echi sonori del *mainstream* hollywoodiano di genere e si parcellizza in una miriade di temi che ne bloccano sul nascere ogni sviluppo rendendola quasi inascoltabile al di fuori del film¹⁰.

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

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

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

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 certo attraverso la pura e semplice riproduzione del suono registrato *on set*. Il rumore in particolare è stato soggetto a una profonda codifica, nota come *art 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 tuttavia oltre, a partire dalla perdita residua di qualsiasi retaggio analogico: l’attuale postproduzione è figlia infatti del digitale che, prima ancora che sul visivo, ha un’enorme ricaduta sul sonoro e lo caratterizza ontologicamente almeno dalla fine degli anni Ottanta, con l’irruzione 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 progettista 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 realizzazione del film *Apocalypse Now* con la pionieristica opera di Walter Murch), collaboratore fedele, spesso anche montatore – come Walter Murch per Coppola, Ben Burt per Lucas, Gary Rydstrom per Spielberg, Alan Splet per Lynch, Randy Thom per Zemeckis o, come 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 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 del *sound designer* e delle nuove potenzialità del digitale, il suono ha subito pesanti spostamenti; e anche una sonorità marginale, può arrivare a porre tutta la radicalità delle domande di un inquietante oggetto, un’entità sonora sulla cui intelligibilità può prevalere la fascino ed evanescente sensorialità. Sulla concretezza 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 voyeuristica novecentesca¹³, è significativo di questo aspetto della sonorità attuale e della sua paradossale verità. Nes-

Bryony di cui alla fine tutto il film apparirà come una visualizzazione. Ogni volta che si sente il tema musicale *Bryony* e le sue variazioni, sia tra le calde *bourses* della tenuta di campagna o gli algtidi corridoi dell’ospedale St. Thomas, non si può scordare la tendenza alla fantascienza e alla produzione di storie della bimba (Saisse Ronan) poi ragazza (Romola Garai), cui la musica, come informa il regista, composta prima delle riprese, dà il ritmo e lo scatto nervoso della camminata. E il tema musicale ricorda anche allo spettatore il suo essere immerso in una scrittura e nella creazione di una storia, attraverso la fantascienza e moderna degli anni Trenta (un miscuglio di cronaca e mito che trova sintesi straordinaria nella fotografia di Seamus McGarvey), eppure nel suo carattere così ritmico, nella sua forte ripetitività e al tempo stesso correlato della circolarità del personaggio, come direbbe McEwan con le parole del suo ultimo romanzo, *Chetiv Beach*, del «come il corso di tutta una vita può dipendere... dal non fare qualcosa»¹².

Se la strategia narrativa del film, con i suoi flashback, il *rewind*, con l’irruzione improvvisa, attraverso l’intervista televisiva finale, di un patto comunicativo diverso che si sostituisce alla funzione cinematografica, può sembrare molto efficace ma un po’ schematica, a livello sonoro il film costruisce per lo spettatore uno stato di continua indecidibilità per nulla didascalico. La continua oscillazione dei suoni tra digesi ed extradigesi, il modo in cui la musica si impossessa dei rumori e li ingloba nell’armonia (da ricchetti della macchina da scrivere di cui si è parlato, che compenetrano nella seconda parte del film quasi tutti i temi musicali, a rumori più o meno occasionali, come i boti di un ombrello fraccassato dalla madre disperata sul cofano dell’auto della polizia che porta via il figlio) costringe lo spettatore a interrogarsi continuamente sullo stato della funzione in modo per nulla banale. E a decidere di accettare anche l’artificialità, pur di poter restare ancora qualche istante sregato dal racconto. Così nel finale non è l’immagine cartolina, in senso letterale, del cottage sulla scogliera di Dover a convincerci della sopravvivenza nel racconto della storia d’amore di Robbie e Cecilia: sono i rumori del ciottolo, 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 riascaccia del mare a compiere con evidenza 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.

¹² Da questo punto di vista la sequenza meno riuscita è forse paradossalmente quella della spiaggia di Dunkerque, sia dal punto di vista visivo che musicale. La scena è grandiosa, le oltre mille comparse perfettamente utilizzate, il lungo piano sequenza di impatto, e tuttavia riaffiora lo spettro del melodramma storico; la fotografia, i costumi, il suono, rigerano nel vedutismo d’epoca, in un passato forte ma che tuttavia rischia di non toccare più lo spettatore. Esattamente come il tema musicale: con la dominanza di archi, *Flags of Dumbkirk* il suo sposarsi alla bellissima canora, *Dear Lord and Master of Mankind*, in contrappunto con le note del violoncello di Catherine Dale, crea un affresco storico di sicuro effetto ma appunto un affresco, lontano dal presente e lontano dalla scrittura di McEwan e ben diverso da come, fino a quel momento, il tema della guerra era stato straordinariamente espresso dalla marcia dei tre soldati e da temi musicali più sorprendenti nel miscelare differenti ascendenze.

¹³ Vd. F. CASERTI, *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 girare 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 ruscitano a catturare e a trasportare come artrozione da fiere a New York. Presentato come l’ortava meraviglia, King Kong si libera delle catene e semina il terrore in città, placato solo dall’amore per Ann e dall’attacco dell’esercito che riuscirà infine ad abbatterlo mentre è abbarbicato sull’Empire State Building.

rana degli insetti, immergendoci nella fanghiglia di suoni acquatici o facendoci rimbalzare sull'asfalto newyorchese nelle distruzioni finali. Eppure è un suono che non distrae 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 autoritativo che ha al centro l'avventura di un regista e della sua troupe, del suono stesso. Così l'urlo del primare, fatto di quello stesso impasto di grida e versi animali che aveva caratterizzato il film del 1933, è riconosciuto dallo spettatore d'oggi già in mezzo al repertorio di scricchiolii e cupi tonfi 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 batteandosi i pugni sul petto: icoma visiva e sonora in cui si condensa tutto *King Kong* il suo passato e il suo presente.

Un altro aspetto è il cortocircuito tra cinema e mondo dell'animazione, ammesso che nell'epoca del digitale questa distinzione abbia ancora un senso. Storicamente com'è noto i cartoni animati hanno sempre giocato un ruolo determinante nello sviluppo tecnologico e nelle nuove sfide estetiche accolte dal suono poi trasistate quasi automaticamente nel cinema *mainstream*. E poi lo stesso metodo di lavoro dei reparti sonori, in queste situazioni sparso sull'arco di almeno un paio d'anni, che mostra come l'animazione viaggi non a compartimenti stagni ma in un'ideale staffetta con il cinema di architavi sospesi sul vuoto del grattacielo in costruzione. La voce ritaglia delle zone acustiche ma esse non gareggiano direttamente con il visivo e dialogano con il pubblico e le sue competenze; il brano di *Come si tenebra*, riferito dalla voce del capitano che si fa narratore *over* nello sbarco sull'isola, riporta ad altre spedizioni cinematografiche come quella di *Apocalypse Now*; i suoni di Bronosauri e Tranosauri rimettono dalla saga Jurassic di Spielberg; e naturalmente fitto è il dialogo con il *King Kong* di Cooper e Schoedsack da cui il film riprende singole parole, frasi indelebili e molte delle musiche di Max Steiner, inglobate nella partitura di Newton Howard (come durante l'esibizione di King Kong al teatro Alhambra di New York).

Al tempo stesso, il suono da coesione al mondo visivo; esercita una forza centripeta che lo riporta costantemente ai quattro bordi dell'immagine e la consolida sensorialmente. Raramente il suono anticipa l'entrata in scena delle varie creature mostruose di Skull Island: nella rana degli scorpioni o nella palude infestata, le chete e gli arti degli animali si installano subito nell'inquadratura, e il suono della fanghiglia smossa sigla e dà verità a questo dominio visivo. Altrove si assiste poi a un sincronismo forzoso; i salvaraggi estemporanei del capitano, non senza ironia, si accompagnano all'ingresso improvviso e simultaneo nell'inquadratura dei colpi di pistola e del fruscio delle scie del proiettile, e non diversamente irrompono 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 del proiettile, e non diversamente irrompono visivamente e acusticamente le granate nell'idillio finale tra il gorilla e Ann sul laghetto ghiacciato in Hyde Park.

Una vistosa infrazione, nessun protagonismo e un suono ben assorbito dall'immagine barocca, risultato tuttava di un lavoro e una ricerca colossali che i *Diari 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 ADR (*Automatic Dialogue Replacement*). Diversamente da celebri sodalizi sonori – uno per tutti il *sound designer* Randy Thom e quel Robert Zemeckis 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 ripete in *King Kong* grazie a un collaudato gioco di squadra coordinato dal montaggio sonoro di Mike Hopkins e Ethan Van der Ryn.

Acusticamente *King Kong* è un film stratificato e complesso in cui agiscono due spinte: una centripeta in cui il suono è tutto e tutto distrae l'occhio dalla seduzione delle immagini; e una centrifuga che tuttava raramente si esplica sull'immagine e se mai in profondità, nella terza dimensione della memoria dello spettatore. Nella straordinaria sequenza di apertura, sulle note di *Im Sitting on Top of the World*, celebre motivo degli anni Trenta cantato da Al Jolson, l'America che si presenta agli occhi dello spettatore è un costrutto acustico, e le immagini guidano lo spettatore a percepire la modernità come fosse la prima volta, riconoscendo epitanicamente il vociò della folla, il traffico delle auto, lo sferragliare del tram, ma anche i colpi di pistola o il cigolare dei pesanti architravi sospesi sul vuoto del grattacielo in costruzione. La voce ritaglia delle zone acustiche ma esse non gareggiano direttamente con il visivo e dialogano con il pubblico e le sue competenze; il brano di *Come si tenebra*, riferito dalla voce del capitano che si fa narratore *over* nello sbarco sull'isola, riporta ad altre spedizioni cinematografiche come quella di *Apocalypse Now*; i suoni di Bronosauri e Tranosauri rimettono dalla saga Jurassic di Spielberg; e naturalmente fitto è il dialogo con il *King Kong* di Cooper e Schoedsack da cui il film riprende singole parole, frasi indelebili e molte delle musiche di Max Steiner, inglobate nella partitura di Newton Howard (come durante l'esibizione di King Kong al teatro Alhambra di New York).

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

zampette sulle tubature o sulle piastrelle della cucina, preservano tutta la loro anima-lità e anche una certa ambigua e affascinante ripugnanza.

Lontano da sintetizzatori o Pro Tools, se non per caratterizzare 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 profondità dell'acqua. Sia pure fedele sostenitore della rielaborazione dei suoni reali, Thom con questa sequenza mostra quanto la matrice dei suoni sia tutta cinematografica; la sequenza infatti non può non richiamare alla mente un'altra celebre lotta tiranica contro flutti e morsi: quella di Tom Hanks in *Cast Away* 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 po' tutti gli aspetti che abbiamo visto caratterizzare fin qui il suono contemporaneo. Se Michael Mann in *Collateral* impressionava con la grandiosità e la matericità della notte losangeлина 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 esecutivo lo stesso Mann, era nato dietro richiesta esplicita della Nbc, si dice, di un *MTV cops*, un poliziesco modellato sullo stile rivoluzionario di quella tv cavo che dal 1981 aveva trasformato i consumi musicali e la narrazione audiovisiva con la forza del videoclip e delle sue storyboard¹⁵.

Il film dunque nasce sotto il segno del suono e la chiara volontà di Mann di scostarsi dalla logica del remake ha qui il suo primo impatto: la partitura originale di Jan Hammer, pluripremiata all'epoca e che portò il soundtrack della serie televisiva in cima alla classifica per settimane, è totalmente accantonata; il regista rifiuta di servirsi di quella firma che, quasi al pari del tema di *Mission Impossible* di Lalo Schifrin, bastava in poche note a identificare il prodotto televisivo e la sua anima *action*; dall'altro lato il motivo sonoro simbolico del telefilm – *In the Air Tonight* di Phil Collins – correlato delle fraglie riflessive che venivano aperte nella adrenalinica temporalità della serie tv, ritorna qui solo in alcuni brevissimi cenni, attraverso il cupo e irriconoscibile riadat-

¹⁵ Il film rimette in scena le gesta dei due celebri detective televisivi della polizia di Miami, Sonny Crockett (Colin Farrell) e Ricardo Tubbs (Jamie Fox), che qui sono selezionati dall'FBI per infiltrarsi in un'organizzazione criminale sudamericana come corrieri di droga su lussuosi e velocissimi motorcicli. 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 all'esplosione che le causa serie ferite. Durante il finale scambio di droga la banda è sgominata. Crockett riesce a far fuggire Isabella per Cuba e si ritrova infine con Tubbs in ospedale dove la fidanzata si risveglia dal coma.

tamento solo strumentale del Nonpoint per imporre la *lyric* solo accompagnando i titoli di coda.

Il suono è dunque uno se non il principale piano di riferimento e, gesto di omaggio ma anche subito di distanza dall'Ur testo, lo è innanzitutto sul terreno della musica. Se negli anni Ottanta la presenza di "effetti videoclip" era funzionale al tipico gioco temporale maniano di contrazioni e dilatazioni che l'autarchia del motivo musicale contribuiva a valorizzare, qui la ricchezza dei contributi musicali – dalla techno di Mobay ai ritmi latini di Emilio Estefan, da Mogwai a Audioslave – e la loro autonomia tenta altre direzioni. L'esordio del film è esemplare, anche nella sua forza e nel suo impatto sonoro, va detto, tutt'altro che scontato; è anzi uno dei pochi esempi di reale, spazzante immersione in media res procurata non solo dalla posizione visiva imposta allo spettatore (con il buio, la discoteca, il controluce di una ballerina che balla, l'angolazione dal basso) ma anche dal sonoro che lo aggrega ed è improvvisamente. La lunga sequenza d'apertura poi vede quattro motivi musicali ben riconoscibili e autonomi succedersi l'uno all'altro, compo-ndosi in un flusso inarrestabile che al tempo stesso distacca momenti narrativamente differenti: così l'ambientazione da discoteca marcata dall'esplosione di *Numb/Encore* del Linkin Park e Jay-Z, è arricchita nella scena seguente da un diverso motivo (*Sinnerman* di Nina Simone) e dall'ingresso in scena, sui macchinoni candidi, del magnaccia con le sue prostitute, e così via con una perfetta corrispondenza delle soglie tra nuclei narrativi e musicali. Il tessuto sonoro si fa coeso e sconnesso al tempo stesso e questo anche perché il suono non è mai né totalmente autonomo né fino in fondo compromesso con l'immagine: siamo in una discoteca però la musica è pulitissima e priva di qualsiasi riverbero, la gente balla a ritmo perfetto eppure nessuna traccia di rumori o parole riesce a sporcare; il suono confonde i registri ed extradiregistri. Solo la fine di questo prologo, con l'uscita di Sony (Colin Farrell) dalla discoteca sulla terrazza del grattacielo, che affaccia sulla granulosa notte di Miami, annullerà la musica e costringerà le diversamente 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. Non 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 nel film il loro corpo e soprattutto lo fa quella di Colin Farrell. Il film è dominato dalla sua voce roca, impastata, respirata, che mai cede alla pura dimensione concettuale della battuta e anzi ne annulla quasi il portato svianando per il modo in cui è proferta. La presa in diretta dei suoni e soprattutto la rinuncia in più punti all'ADR, la registrazione e postincronizzazione 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.

4. Un suono contemporaneo per il cinema italiano.

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

La potenza della creazione tutta contemporanea del suono, per vadde ad esempio *Romanzo criminale* (2005), in cui il suono acquista dimensione metafisica. La lontananza dalla cronaca e la dimensione della memoria spesso invocata da Michele Placido come orizzonte di senso di film, nato come rievocazione di una particolare stagione romana, non si costruisce solo nel complesso tessuto musicale di Paolo Buonvino e nelle sue puntate nel grottesco (i frizzi di *Lady marmelade* che interferiscono con le immagini del ritrovamento del cadavere di Aldo Moro). Mario Iacono costruisce un suono pulito e delinea un paesaggio che, come le prospettive di De Chirico, gioca come un anamorfosi acustica per l'orecchio dello spettatore; certi suoni e la loro par-ticolare resa, a tratti aspirano a una complessa e allusiva polisemia e a tratti si fermano alla concreta matericità di oggetti sonori, un po' come le cose disposte sulle piazze-palcoscenico dei quadri metafisici. Così, all'inizio del film, i lontani latrati di cani costruiscono sul fondo nero dei titoli una periferia remota alla quale l'irrompere della canzone *Io ho in mente te* degli Equipe 84 toglie ogni anello cronachistico. Esattamente come le immagini documentarie si piegano al formato panoramico (la strage di Bologna, il sequestro di Moro, il ferimento del Papa, ecc. in cui le vecchie immagini televisive si adattano allo sfondamento percettivo del *wide screen*), il suono in presa diretta convive con la voce doppiata di Anna Mouglalis (Patrizia) e la periferia moder-nizzata e degradata (che dialoga con il romanesco dei figli di Pasolini e Cirri) acquista una lucidità acustica e uno smalto inquietante che fatica a farsi realtà e materia.

Non così distante, il suono pulito, mai sporcato della realtà di Alessandro Zanon, fedele collaboratore di Nanni Moretti già dai tempi di *Aprile*. La scena nella piscina è esemplare del suono di *Il cattmano* (2006): come gli schizzi dell'acqua sfidano l'occhio della macchina da presa senza mai contaminarlo e lasciare traccia su di esso e i movimenti di Jerzy (Jerzy Stuhr) e Bruno (Silvio Orlando) in primo piano colti dal teleobiettivo sono vicinissimi eppur lontanissimi, altercano lo è il suono che li accompagna: in primo piano sonoro le parole permettono di cogliere senza ambiguità il celebre discorso sull'Italiera, misto di orrore e folclore, che è chiave del film e nello stesso tempo l'acustica delle parole pulite e definite le rarefa in un'atmosfera distante dalla realtà. L'effetto stranante è infatti quello dominante nel film dove alla *mise en abyme* visiva e narrativa (il film nel film nelle sue tre differenti declinazioni: sognato,

recente. L'importanza della sonorità è un dato tutt'altro che acquisito per il cinema nazionale, basterebbe pensare che solo in epoca recente il suono in presa diretta sta diventando un'opzione scontata nel nostro cinema, nell'ambito del quale molti autori sembrano ormai muoversi con disinvoltura. L'imporsi sempre più di frequente di film che si costruiscono come ambienti sonori che in re sono con la realtà un particolare rapporto, senza sofferciare la ricchezza sonora del film in un suono appiattito da doppiaggi e postproduzioni molto schematiche ed elementari, dimostrano anzi che, forse più di altri aspetti – se non altro per le sue caratteristiche trasgenerazionali (da Garzone a Bellocchio) e per la sua forza di superamento delle logiche produttive, sia il basso costo o il formato di genere (dal film civile *Il divo* alla produzione indipendente di *La ragazza del lago*) – il suono oggi rappresenta un discrimine importante per il proporsi per quanto epistodico di un cinema italiano che sappia essere realmente contemporaneo.

Il cinema nazionale ha oggi un tale interesse nel suono da non respingere a priori per pura logica anti-hollywoodiana il ricorso a competenze più certe e chiare; il protagonista del suono si impone in modo palese non solo nel ricorso a professionalità musicali per altro tradizionalmente di altissimo livello nella produzione italiana¹⁶, ma anche ad esempio nell'emergere di nuove figure, pionieristiche nel contesto italiano (come il lavoro di Mirco Menacaci, messo a tema nel film biografia *Rosso come il cielo*, per il suono di Marco Tullio Giordana o di Cristina Comencini); e infine anche nel ricorso a importanti *sound designer*. Matteo Garrone per *Comorra* non ha avuto paura di volare a Los Angeles e chiedere la collaborazione del premio Oscar Leslie Shatz, *sound desi-*

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

Dopo l'ampio spazio concesso al cinema hollywoodiano, dunque, è importante chiudere questa rassegna anche solo con un paio di immagini acustiche italiane. Lungi da un bilancio definitivo, sembra di poter dire che la via italiana al suono contemporaneo passa attraverso un'entasi di quell'area che ho identificato attorno alla creazione

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

tennato, 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. E l'attualità affonda nella cristallizzazione del "c'era una volta", come nelle favole della buonanotte di Bruno ai figli.

Tra le ricerche sonore più significative, un posto di riguardo merita indubbiamente *Gomorra* (2008). Il film di Matteo Garrone nasce e finisce nel nero di uno schermo buio nel rombo 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 del Massive Attack che accompagna i titoli di coda.

Fra questi due estremi si muove il suono di un film che rimescola le categorie del realismo. E 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 sta proprio qui, in questa operazione di scrittura consapevole ed esibita del film, lontana dall'asertico e indifferente reportage ma anche da un inutile e artificioso pathos visivo; esattamente come la macchina a spalla, portata direttamente dal regista, convive con movimenti articolati come il dolly, o studiati controluce si affiancano a campiture grafiche di colori e cromatismi, altrettanto la misura del suono si risolve nella cifra di una totale instabilità, che oscilla tra lo strordinario oggetto sonoro creato con il fruscio delle banconote dal *sound designer* premio Oscar 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, rocche e sridule che trasportano nei corpi e nelle terre di questa nuova *Gomorra*.

Nella spettacolare entrata in scena dello *stakeholder* della camorra Tony Servillo, lo spettatore è costretto a fissare per alcuni lunghi istanti un'area di servizio dimessa in campo lungo, udeno in primissimo piano i commenti sulle potenzialità di smaltimento dei rifiuti 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 aiutante. Il suono delle banconote che, a detta dello stesso regista, è l'intervento principale richiesto oltreoceano all'ideatore dei suoni collaboratore Fedele di Gus 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 animare la grande discarica a cielo aperto in cui siamo ammessi.

Avvicinarsi senza poter toccare 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.