

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

**DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICO-LETTERARI, STORICO-
FILOSOFICI E GIURIDICI**

Corso di Dottorato di Ricerca in

SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI - XXX Ciclo

TITOLO TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**SOLUZIONI COMPOSITIVE E RISPOSTE EMOZIONALI: STUDIO ED AP-
PROFONDIMENTO TECNICO DELLE CORRELAZIONI TRA SOLUZIONI
COMPOSITIVE E RISPOSTE EMOZIONALI DELL'ASCOLTATORE, DAL
1900 AD OGGI, IN TEMA DI MUSICA APPLICATA ALL'IMMAGINE NELLE
COLONNE SONORE DI BERNARD HERRMANN**

S.S.D. L-ART/07

Tesi di dottorato di:

Dott. CRISTINA CARLINI

Firma

Coordinatrice del corso

Prof. Catia Papa

Firma

Tutore

Prof. GIOVANNI FIORENTINO

Firma

Co-tutore

Prof. GIANLUCA PODIO

Firma.....

A.A. 2016/17

INDICE

INTRODUZIONE

Cap. 1 - LA SCUOLA HOLLYWOODIANA DELLA MUSICA DA FILM (1930 – 1950)

- 1.1 La nascita del cinema sonoro e la musica di sottofondo
- 1.2 Prassi compositiva hollywoodiana e europea
- 1.3 Hollywood e i compositori degli anni Trenta
- 1.4 La musica hollywoodiana negli anni '40
- 1.5 Bernard Herrmann: profilo biografico

Cap. 2 - BERNARD HERRMANN E ORSON WELLES

- 2.1 La musica di *Citizen Kane*
- 2.2 Il leitmotiv della personalità di Kane
- 2.3 I leitmotive di Emily e Susan
- 2.4 Gli effetti sonori in *Citizen Kane*

Cap. 3 - BERNARD HERRMANN NEL CINEMA DI ALFRED HITCHCOCK (1955-1965)

- 3.1 Le caratteristiche della “musica da schermo” di Herrmann sui set di Hitchcock

3.2 La musica dell'ansia in *Vertigo*

3.3 L'ostinato senza scampo in *North by Northwest*

3.4 La musica della paura in *Psycho* e l'uso delle note più alte del "cantino"

3.5 *Marnie* e il cinema freudiano

Cap. 4 - TAXI DRIVER: BERNARD HERRMANN E MARTIN SCORSESE

4.1 Martin Scorsese: La new Hollywood e *Taxi Driver*

4.2 Bernard Herrmann e Martin Scorsese

4.3 Le musiche di *Taxi Driver* e la trenodia finale

4.4 CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

INTRODUZIONE

La musica applicata all'immagine filmica, a differenza della musica assoluta, nata esclusivamente per l'ascolto e senza riferimento a contenuti extramusicali, deve tener conto delle immagini a cui fa da accompagnamento e commento. Il compositore di musica applicata è quindi meno libero di esprimersi, a differenza di quello di musica assoluta, in quanto vincolato non solo alle immagini ma anche alla loro durata. Le colonne sonore dei film, infatti, nascono a servizio della storia raccontata e sono di supporto alle immagini, per potenziarne e evocarne emozioni e sentimenti. Questo significa che il compositore ha il compito di lavorare con il regista, per proporre brani di breve durata capaci di commentare le sequenze filmiche, di creare il tema per il protagonista e i sottotemi necessari, e di esprimere l'interiorità dei personaggi. Ne risulta un collage musicale molto elaborato, che, attraverso la brevità e la differenza dei singoli brani, ha la funzione di provocare la risposta emozionale dello spettatore e di unire la frammentarietà del montaggio delle immagini. Ma spesso la musica per film è stata vista solo come un'ancella delle immagini, "asservita" alle immagini, e per questo considerata una musica inferiore a quella assoluta. Si tratta di un giudizio diffuso, sostenuto dallo stesso Ennio Morricone, che pure è conosciuto in tutto il mondo, oltre che per le sue sinfonie, per le sue indimenticabili colonne musicali, prima fra tutte quella del film western *Per un pugno di dollari*, di Sergio Leone (1964). Si tratta dello stesso pregiudizio che ha colpito il cinema sin dalle sue origini, considerato uno spettacolo sicuramente inferiore agli spettacoli teatrali e rivolto a un pubblico di massa senza pretese: solo con il tempo il cinema ha assunto lo statuto di "settima arte", sinergia di arti oltre che di mestieri.

In questo contesto, il progetto di ricerca, attraverso la disamina dello stile compositivo di Bernard Herrmann per la musica per film, mira a ribadire il valore delle colonne musicali, con particolare riferimento alla musica tensiva, cercando di dimostrare che la musica è il film nel film, unica in grado di dare spessore e tridimensionalità alle immagini bidimensionali del grande schermo e comunicare sentimenti allo spettatore. Non si tratta di una musica "di serie B", ma di una musica diversa da quella assoluta e che necessita di altrettante conoscenze e competenze eccezionali, tanto da decretare il successo o l'insuccesso di un film.

Non solo: tra musica assoluta e musica applicata c'è interscambiabilità, nel senso che la musica classica può diventare una colonna musicale, come dimostrano cineasti di fama mondiale come Stanley Kubrick, Martin Scorsese e Ridley Scott, e viceversa una colonna musicale può disancorarsi dal film per cui è stata composta e vivere di vita autonoma, trasformandosi da musica descrittiva in musica assoluta, come dimostra l'album discografico *Profondo Rosso*, nato per il film omonimo di Dario Argento (1975), che ha regalato ai suoi compositori, i giovanissimi Goblin, un successo mondiale.

La tesi del dottorato di ricerca, "Soluzioni compositive e risposte emozionali: studio ed approfondimento tecnico delle correlazioni tra soluzioni compositive e risposte emozionali dell'ascoltatore, dal 1900 ad oggi, in tema di musica applicata all'immagine", nelle colonne sonore di Bernard Herrmann" vuole analizzare le correlazioni tra i generi musicali delle colonne musicali e le risposte emozionali dell'ascoltatore, restituendo alla musica applicata la dignità che merita e ponendola alla stessa stregua della musica assoluta. In particolare, attraverso una contestualizzazione storico-artistica, la ricerca mira ad analizzare i livelli drammaturgici e le soluzioni compositive della musica "cinematografica" della paura, con riferimento alle colonne musicali di Bernard Herrmann nate dalla sua collaborazione con Orson Welles, Alfred Hitchcock e Martin Scorsese. Attraverso l'analisi delle scelte compositive della *thrilling music* di Herrmann e della relativa ricaduta sulla risposta emozionale del pubblico, la tesi dimostra la potenza comunicativa e evocativa della musica per film, disancorando la musica applicata dall'opinione diffusa che la considera inferiore alla musica assoluta.

Per contestualizzare e comprendere l'apporto rivoluzionario di Bernard Herrmann nella musica per film in generale, e in quella della suspense in particolare, la tesi si apre con la disamina della musica hollywoodiana degli anni Trenta e Quaranta, e della relativa prassi produttiva. In questo ambito, particolare attenzione viene prestata ai seguenti temi: Max Steiner e le sue regole compositive; Franz Waxman e l'uso pionieristico delle sonorità elettroniche del novachord e del violino amplificato per i thriller di Alfred Hitchcock *Rebecca* (*Rebecca, la prima moglie*, 1940) e *Suspicion* (*Il sospetto*, 1941); Miklos Rozsa e la musica della paranoia in *Spellbound* (*Io ti salverò*,

1945), di Alfred Hitchcock, e l'uso del theremin; profilo biografico di Bernard Herrmann e la sua rivoluzionaria drammaturgia musicale.

Per una maggiore contestualizzazione e analisi dell'attività produttiva di Herrmann, segue l'esame della sua collaborazione, prima radiofonica e poi cinematografica, con il regista Orson Welles, con particolare riferimento alla musica per *Citizen Kane* (*Quarto Potere*, 1941), in cui il compositore gode di una particolare libertà creativa. Una libertà che gli permette: di disancorarsi dalle regole di Steiner, tra cui l'*underscoring* o l'onnipresenza leitmotivica; di utilizzare piccoli gruppi di strumenti ottenendo un originale colore orchestrale; di seguire la sua innata predilezione per il gotico, la spiritualità, l'enfasi del conflitto tra Bene e Male, riuscendo sempre a centrare l'obiettivo di commuovere o atterrire lo spettatore.

Seguendo un ordine cronologico, la tesi procede con la disamina del leggendario sodalizio tra Herrmann e Hitchcock, e della potente architettura della suspense e dell'angoscia che insieme riescono a creare. Il compositore infatti dà forma musicale alle paure inconscie e ai desideri nascosti nel profondo dell'animo di Hitchcock con una tessitura strumentale asciutta rispetto alle grandi composizioni romantiche del tempo, di cui rifiuta il sinfonismo tardo-romantico, la ridondanza orchestrale e l'uso indiscriminato del leitmotiv. Contrario alla funzione unicamente illustrativa della musica, esemplificata nel famoso motto ironico *birdie sings, music sings* (quando l'uccellino cinguetta, la musica cinguetta), e al ricorso standardizzato "della melodia e del bel suono", Herrmann preferisce interpretare, e non descrivere pedissequamente, situazioni e stati d'animo, ricorrendo a brevi interventi musicali, a dissonanze, ad un uso circoscritto del leitmotiv, a ostinati e, di preferenza, a gruppi di pochi strumenti. Il risultato è una musica che non prevarica mai le immagini, capace di emozionare e di portare alla luce le paure e i desideri dell'inconscio. Da qui l'analisi della musica dell'ansia in *Vertigo*, caratterizzata dal ritmo di habanera ossessivamente reiterato e da acute dissonanze per esprimere il senso di vertigine del protagonista o di un pericolo imminente. Inoltre, il ricorso ad uno sviluppo melodico incessantemente procrastinato, secondo un'intenzione metaforica di non-appagamento, legato alle turbe erotico-sentimentali del protagonista per l'enigmatica Madeleine, crea un senso di travaglio sottile e questi ritardi,

rallentando lo sviluppo melodico, producono nello spettatore uno stato di continua incertezza ansiogena.

All'interno della collaborazione con Hitchcock, oltre a *Vertigo* (1958), la tesi esamina lo stile compositivo di Herrmann nei film *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960) e *Marnie* (1964), individuandone le cifre stilistiche negli ostinati, nelle dissonanze, nella politonalità e nell'uso insolito strumentale, come nel caso della partitura per soli archi per il film *Psycho*. La ricerca, inoltre, evidenzia come la musica del compositore newyorchese è sempre attenta a creare emozioni nello spettatore e a potenziare le immagini, come p. es. nella memorabile scena del film *North by Northwest*, girata nell'impressionante cornice del Monte Rushmore tra i ciclopici volti di pietra dei presidenti americani. Qui il *Main Theme* esplode con un'introduzione poderosa della sezione delle percussioni, in modo che il gigantismo delle immagini viene acuito da strumenti "maestosi" come le grandi percussioni, capaci di alludere al solenne e al grandioso.

Sempre fedele allo spirito dei film, in *Psycho* Herrmann approda a vertici altissimi e mette a dura prova i nervi del pubblico. Infatti, non solo "decolora" l'orchestra, utilizzando esclusivamente gli archi, ma esige dagli esecutori un suono freddo, teso, "oggettivo", ovvero senza vibrato, creando una musica "in bianco e nero", capace di raggelare il sangue dello spettatore. Componendo la partitura per soli archi, Herrmann deve rinunciare a tutte le formule collaudate e a tutti gli effetti che, fino a quel tempo, erano considerati essenziali per i film di suspense e di orrore: rullo di piatti, colpi di timpano, percussioni per dare ritmo, corni con la sordina, striduli clarinetti, tromboni sinistri, e altri "effetti" tipici di Hollywood. Ma tutte queste rinunce sono superate da una partitura fulminante e ingegnosa, capace di centuplicare la violenza delle immagini e di far rabbrivire a tal punto da diventare l'archetipo della musica del terrore. Ed è con la *Murder music* (il brano della sequenza dell'assassinio nella doccia) che la strategia tensiva arriva all'apice e Herrmann, con un "Molto forzando e feroce" e con i suoi violini urlanti, paralizza lo spettatore e comunica gli abissi della mente umana attraverso l'assenza di melodia e la presenza di armonie dissonanti e stridenti che inibiscono qualsiasi lirismo.

La tesi procede con l'analisi del film *Marnie*, un film "freudiano", che conferma l'interesse di Hitchcock, già manifestato in *Psycho* e in *Vertigo* e, in chiave più ironica, in *North by Northwest*, per la psicoanalisi e le opere di Sigmund Freud. Interessato alle malattie mentali, il regista inglese mette in scena personaggi unici con le patologie descritte da Freud: basti pensare all'irrisolto complesso edipico di Norman Bates in *Psycho* o ai disturbi mentali di Marnie, per comprendere la portata divulgativa dei temi psicoanalitici del suo cinema. In particolare in *Marnie* (1964) il regista fa ancora una volta sua la teoria freudiana, esposta in *Oltre il principio del piacere*, secondo cui molti sogni sono originati da eventi traumatici, e mette contemporaneamente in scena la spettacolarizzazione della cura della malattia mentale. Per marcare la doppia personalità di Marnie, quella della "normalità" e l'altra dei turbamenti psichici della protagonista, il compositore crea due nuclei tematici: il saettante e performante Motivo del rosso, una specie di serpentina degli ottoni e dei legni che enfatizza con furia le sequenze in cui la protagonista è alle prese con la propria fobia e il Tema di Marnie, abbandonato e espansivo, fondato su un'ampia frase dei violini e su un arpeggio poderoso di celli e bassi, con forti slanci romantici ed un'armonia sostenuta dall'orchestra in tutta la sua ricchezza strumentale.

La tesi si chiude con l'ultimo periodo dell'attività di Herrmann, svolta in Europa dopo aver lasciato Hollywood per non aver voluto cedere ai compromessi compositivi voluti dalla Universal e da Hitchcock, che gli chiedevano una musica più orecchiabile. Un periodo che Roberto Pugliese definisce un "rinascimento" per il compositore, che, oltre all'attività di direttore d'Orchestra, continua a lavorare in ambito cinematografico, collaborando tra il 1966 e il 1972 con produzioni inglesi a basso impegno produttivo e con il regista François Truffaut. È a Londra quando viene contattato dal regista Martin Scorsese per la musica di *Taxi Driver* (1975), in cui Herrmann descriverà l'inferno metropolitano di New York con il famoso tema blues dai filamenti metallici, affidato al sassofono, risolvendo il finale con una toccante trenodia, che, come un canto funebre, esprime una deriva esistenziale dell'individuo e una straziante solitudine. È l'ultimo lavoro del compositore, che, già malato, muore proprio dopo la registrazione della colonna musicale del film, alla vigilia di Natale del 1975. Anche in questa, come nelle sue altre colonne musicali, Bernard Herrmann si conferma un drammaturgo forte, esplosivo, individuale, convincente e un individualista senza compromessi.

CAPITOLO 1

LA SCUOLA HOLLYWOODIANA DELLA MUSICA DA FILM (1930 – 1950)

1.1. LA NASCITA DEL CINEMA SONORO E LA MUSICA DI SOTTOFONDO

Nel 1910 nasce Hollywood, sulle colline di Los Angeles in California. A darle i natali sono produttori e cineasti indipendenti che non riescono più a lavorare a New York o a Chicago, in quanto la Motion Picture Company monopolizza il mercato cinematografico sia nella produzione che nella distribuzione. Già nel 1920 Hollywood diventa la mecca del cinema, con i suoi cinquanta studi cinematografici e con case di produzione quali la Warner Bros, la Fox o la Metro Goldwyn Mayer. Ed è la Warner Bros che per prima scommette sul sonoro, acquisendo il Vitaphone, un sistema per il sonoro sincronizzato con le immagini cinematografiche, e realizza il primo film sonoro *The Jazz singer (Il cantante di jazz, 1927)* di Alan Crosland. La Warner vincerà l'Oscar nel 1929, per aver prodotto il pionieristico ed eccezionale primo film sonoro, che ha rivoluzionato l'industria cinematografica.

Il film introduce per la prima volta il parlato con dialoghi e musiche sincronizzati. La colonna musicale è costruita secondo le convenzioni del cinema muto con i frammenti tratti da composizioni classiche, debitamente arrangiati per l'occasione (tra i brani ricorrenti c'è la *Sérénade mélancolique* op.26 di Čaycovskij); trascrizioni di canzoni popolari e del repertorio di Al Jolson, protagonista del film ed erede dei *mistrel shows*¹.

La rivoluzione del sonoro avrà una enorme ricaduta sulla componente musicale, che crescerà d'importanza in modo esponenziale, contribuendo alla determinazione del clima psicologico delle diverse situazioni sceniche e al coordinamento del film, in quanto elemento unificatore di una narrazione altrimenti frammentaria. La musica, astrattiva nella sua asemanticità, s'indirizza verso un concetto di sottofondo molto diverso da quello assunto nel periodo del muto.

Mentre per i film muti la musica doveva per lo più sottolineare un pericolo o un'emozione, nel film sonoro la musica cambia atteggiamento interagendo con le immagini, al fine di trovare un *mood* più adatto per enfatizzare non solo le emozioni ma anche i concetti e gli stati d'animo dei personaggi.

¹ Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 187-188

Ed è Hollywood degli anni Trenta a fornire un formidabile modello per l'uso della musica di sottofondo, stabilendo una serie di convenzioni per l'uso della colonna musicale, con l'obiettivo di coinvolgere anche un pubblico acritico².

1.2. PRASSI COMPOSITIVA HOLLYWOODIANA E EUROPEA

Con l'avvento del sonoro si apre la seconda generazione (dopo quella del muto) della scuola di Hollywood (1930-1950), che è una vera e propria catena di montaggio in cui il produttore assegna compiti a tutti e stabilisce i tempi di produzione. In questa fabbrica dei sogni ognuno ha il suo compito e non può sconfinare in quello degli altri: le sceneggiature, per esempio, sono di ferro nel senso che sono scritte solo dagli sceneggiatori e, una volta consegnate, non possono essere modificate di una virgola né dallo sceneggiatore né dal regista.

L'imperativo è non perdere tempo, perché per il produttore il tempo è denaro. Anche le colonne musicali sono inserite in una specie di catena di montaggio all'interno di una ferrea parcellizzazione dei compiti che rende la prassi compositiva hollywoodiana molto differente da quella europea.

Tutto lo staff musicale rientra in un dipartimento organizzato piramidalmente. Al vertice del dipartimento c'è il *music supervisor*, responsabile della colonna sonora e anello di congiunzione tra produttore, regista e compositore. Segue il *music consultant*, che gestisce l'uso di musiche preesistenti. Invece il compositore, salvo rare eccezioni, come sarà per esempio nel caso di Bernard Herrmann, si limita a fornire gli abbozzi compositivi, detti *sketches*, che saranno orchestrati dagli *orchestrators*, che hanno il compito di trasformare gli *sketches* del compositore in partiture definitive. Alla fine le partiture vengono eseguite e registrate in studi tecnicamente attrezzati. Sarà poi il *music editor* a montare le musiche sulla pellicola³.

² Kathryn Kalinak, *Musica da film, Una breve introduzione*, EDT, Torino 2010, pp. 76-81

³ Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, op. cit., pp. 98-121

Contrariamente alla prassi hollywoodiana, la prassi compositiva europea segue un iter meno dispendioso ed è più artigianale. Il compositore infatti è l'unico artefice della colonna musicale.

C'è da ricordare che negli anni Trenta sia in America che in Europa, se il regista non è famoso, è il produttore a scegliere il compositore.

Un altro elemento in comune è che in sede di montaggio è il regista a decidere i punti di ingresso e di uscita della musica ed è libero di tagliare parte della musica, compromettendo il frutto del lavoro del compositore.

Quanto ai contenuti, la musica per film hollywoodiana ruota intorno a un nucleo forte di funzioni: sostenere l'unità, mascherando la frammentarietà del montaggio; sottolineare l'azione narrativa grazie al coordinamento di musica e immagine, spesso attraverso il mickeymousing, la tecnica che fa corrispondere in modo esplicito l'azione sullo schermo con il ritmo e la struttura formale della musica, chiamata così perché sviluppata da Disney nei suoi cartoni animati; concretizzare atmosfere e stati d'animo; e infine collegare il pubblico al mondo filmico attraverso un richiamo alle emozioni.

Quanto alla funzione emozionale della musica, già Boris Ejchenbaum nel 1927 scriveva:

“Il discorso interiore dello spettatore cinematografico è molto più fluido e indefinito di un discorso pronunciato e la musica, senza turbarne il processo, contribuisce al suo formarsi. Il processo intimo per cui si forma il discorso interiore si allinea con l'interpretazione musicale, dando vita ad un tutto unico”⁴.

La classica musica hollywoodiana dunque, pur essendo percettivamente relegata sullo sfondo, è sempre molto efficace e contribuisce a dare tridimensionalità al film e a rapire lo spettatore, sollecitandone la partecipazione emotiva e la comprensione del film: una comprensione facilitata dall' *underscoring*, una tecnica che sottolinea le immagini, subordinando la musica alla scena con enfattizzazione mimetica e sincroni forti.

⁴ Boris Ejchenbaum, *I problemi dello stile cinematografico*, Garzanti, Milano 1927, p. 27

“In funzione dei codici culturali della tristezza, della gioia, dell’emozione e del movimento, la musica hollywoodiana è empatica, capace di far sentire i sentimenti degli altri”⁵.

A incarnare la concezione hollywoodiana della musica per film degli anni Trenta è il compositore viennese Max Steiner (1888-1971). Trasferitosi con la famiglia in America allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, Steiner approda a Hollywood e la sua carriera è costellata da tre Oscar: nel 1936 per *The informer* (*Il traditore*, 1935), di John Ford; nel 1943 per *Now, voyager* (*Perdutamente tua*, 1942), di Irving Rapper; nel 1945 per *Since you went away* (*Da quando te ne andasti*, 1944), di John Cromwell.

Tra le sue regole compositive, fondamentali sono:

- la musica deve essere uno strumento per catturare l’attenzione dello spettatore e deve essere orecchiabile;
- ci deve essere la presenza di un leitmotiv, una musica ricorrente che renda riconoscibile un personaggio o una situazione: lo stesso Steiner nel film *Gone with the wind* (*Via col vento*, 1939), di Victor Fleming, realizza una struttura musicale basata su ben sette motivi differenti che rappresentano diverse situazioni e che tornano periodicamente nel film;
- la musica deve essere onnipresente, con le sue funzioni di sottolineare le emozioni, commentare la storia, anticipare gli eventi.

Regole che Steiner mette in atto nelle sue partiture, che tendono tutte al sinfonismo e che decreteranno per venti anni lo stile compositivo hollywoodiano.

Tra le altre, famosissima la sua partitura per *King Kong*, 1933, di Merian Cooper e Ernest B. Shoedsack. La partitura ha una durata complessiva di ben 73 minuti. Caratterizzata dai leitmotive, la musica è tipicamente extradiegetica e introduce dissonanze quando vuole suggerire un clima di terrore.

⁵ Michel Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, p. 15

E mentre a Hollywood trionfano le regole di Steiner, in Europa, sotto la spinta delle avanguardie, si rompe con il passato e la tradizione. Anche la musica per film cambia, rinunciando per esempio alla centralità del melodismo.

Contro l'utilizzazione hollywoodiana della musica empatica, in Unione Sovietica viene pubblicata una Dichiarazione sul futuro del sonoro redatta da Ejzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov, conosciuta come "Manifesto dell'asincronismo", in cui si avanza la proposta di una dissociazione fra immagini e suoni (siano essi rumori ambientali, parlato o musica), i quali, proprio in virtù della loro non coincidenza, possano condurre a un nuovo contrappunto orchestrale. Si tratta di una coesistenza dei contrari, basata sull'autonomia tra musica e immagine che, lontana dal dissociare i due elementi, li rafforza e li valorizza. Infatti l'asincronismo⁶ fra immagine e musica è una dissociazione calcolata che mira a stabilire nuove corrispondenze, per conferire al film un ispessimento psicologico fatto di associazioni indirette e contraddittorie.

A differenza della musica empatica di Steiner, la musica anempatica di Pudovkin sembra mostrare indifferenza alla situazione rappresentata sullo schermo e questo, come ricorda Michael Chion⁷, ha per effetto non già quello di congelare l'emozione, bensì di raddoppiarla, inscrivendola in uno sfondo cosmico. Lo stesso vale per i rumori anempatici, quando per esempio dopo una scena molto violenta o dopo la morte di un personaggio un evento qualunque, con il relativo rumore, continua a svolgersi come se niente fosse. Numerosi i rumori anempatici in *Psycho*, 1960, di Alfred Hitchcock o in *Professione Reporter*, 1975, di Michelangelo Antonioni.

Il Manifesto dell'asincronismo è un sintomo dei fermenti che in quegli anni muovevano la cinematografia europea e che sono testimoniati dal Congresso Internazionale del Cinema Indipendente, svoltosi a La Sarraz in Svizzera nel 1929, al quale parteciparono Ejzenštejn, Richter, Ruttmann e Moussinac⁸.

⁶ Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1974, pp. 131-135

⁷ Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, op. cit., pp. 15-16

⁸ Mario Verdone, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma 1975, p.361

In ogni caso, che sia allusiva e empatica, come nel cinema hollywoodiano, o anempatica, come in quello delle avanguardie europee, la musica per film ha un'unica funzione: catturare lo spettatore e inchiodarlo alla poltrona, con la differenza che mentre il cinema convenzionale dirige le emozioni, il cinema intellettuale offre al tempo stesso la possibilità di incoraggiare e dirigere l'intero processo del pensiero⁹.

1.3. HOLLYWOOD E I COMPOSITORI DEGLI ANNI TRENTA

Gli anni Trenta costituiscono l'età aurea della musica da film a Hollywood.

In questo periodo molti compositori di origine europea e spesso di religione ebraica si trasferiscono in America, portando nel loro lavoro quotidiano di compositori di musica per film, la conoscenza delle pagine musicali di Verdi, Wagner, Puccini, ma anche Mozart, Beethoven o Strauss, e questo contribuisce ad allargare il linguaggio musicale utilizzato nelle produzioni di Hollywood. E' in particolare il Romanticismo in musica ad essere esportato, caratterizzato da un melodismo carico di sentimento, dal leitmotiv, inventato da Wagner, dalla rielaborazione della musica popolare e da un'orchestra magniloquente.

A incrementare l'emigrazione è sicuramente l'antisemitismo nazista che con la ghettizzazione e discriminazione degli ebrei negli anni Trenta fa presagire quello che accadrà con la legge della soluzione finale (1942): lo sterminio degli ebrei nei lager.

Tra i compositori europei che espatriano negli USA ci sono, oltre al già ricordato austriaco Max Steiner, anche il tedesco Franz Waxman e l'ungherese Miklós Rózsa.

Franz Waxman, compositore e direttore d'orchestra tedesco ed ebreo, espatria dalla Germania nel 1934 per la politica antisemitica di Hitler. Approdato ad Hollywood e diventato cittadino americano, il compositore arricchisce lo stile musicale di Hollywood con la sua solida formazione classica, radicata nella tradizione musicale europea. Ma contemporaneamente amplia i suoi orizzonti musicali con la frequentazione del jazz e dei generi di intrattenimento.

⁹ Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003, pp. 58-59

Vincerà due Oscar, rispettivamente per i film *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) di Billy Wilder e *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*, 1951) di George Stevens. Il suo è uno stile fondamentalmente melodico, romantico e ricco tematicamente.

La prima colonna musicale di Waxman è del 1935 per il film *The Bride of Frankenstein* (*La moglie di Frankenstein*), di James Whale, creando uno stile di commento musicale per horror destinato a fare scuola.

Oltre agli horror, firmerà le musiche per film hollywoodiani classici, come *Fury* (*Furia*, 1936), di Fritz Lang.

Innovativo e pionieristico è l'uso delle sonorità elettroniche del novachord e del violino amplificato. Il novachord è un sintetizzatore polifonico, un piccolo pianoforte elettronico a mezza coda (sopra i suoi 72 tasti c'è un pannello per modificare i suoni) e viene usato da Waxman in *Rebecca* (*Rebecca, la prima moglie*, 1940), di Alfred Hitchcock¹⁰.

Oltre a *Rebecca, la prima moglie*, Waxman firma le musiche anche di altri film di Hitchcock come *Suspicion* (*Il Sospetto*, 1941) e *Rear Window* (*La Finestra sul cortile*, 1951).

Accanto a Waxman e Steiner, altri capisaldi della colonna sonora hollywoodiana classica sono Erich Wolfgang Korngold e Alfred Newman.

La musica di Korngold per *The adventures of Robin Hood* (*La leggenda di Robin Hood*, 1938) è un magistrale esempio dei principi classici che regolano la realizzazione di una colonna sonora. Servendosi dell'orchestra della Warner Bros, Korngold rimodella le inflessioni della ballata inglese in una tappezzeria romantica. Ma è nell'uso dei temi conduttori che dà il meglio di sé. Il tema di re Riccardo diventa il tema stesso dell'Inghilterra e per tutto il film riappare in una serie di variazioni in tonalità maggiori

¹⁰ Jack Sullivan, *Hitchcock's music*, Yale University Press, New Haven U.S.A. 2006.

e minori. Così come molto efficace è il tema per l'Infame Guy di Gisbourne, costruito su inquietanti intervalli ascendenti di settima maggiore e nona minore¹¹.

Altro musicista europeo attivo ad Hollywood è l'ungherese Miklós Rózsa (1907 – 1995). Pianista e compositore, Rózsa compone musiche sinfoniche e da camera, ma la fama la deve alle numerose colonne musicali hollywoodiane, realizzate tutte sotto lo stretto controllo del produttore. A riguardo, Rózsa, raccontando la sua esperienza nel film *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945), sostiene di aver visto Hitchcock solo due volte e si lamenta di essere stato bombardato dai famosi memorandum del produttore Selznick, che praticamente gli diceva come comporre e strumentare la musica scena per scena¹².

A riprova che a Hollywood i produttori esercitavano un potere enorme anche sui compositori e spesso senza avere conoscenze e competenze musicali.

Rózsa nella sua strepitosa carriera meriterà tre Oscar, rispettivamente per i film *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945), di Alfred Hitchcock, *A double life* (*Doppia vita*, 1947), di George Cukor, e *Ben Hur* (1959), di William Wyler.

Rózsa è un romantico autentico, un melodico e un arrangiatore che mescola la tradizione germano-ungherese fatta di folklore, valzer lenti e violini strazianti, con innovazioni sorprendenti come il misterioso e ossessivo tema di *Spellbound*.

C'è poi da sottolineare che senza i suoi accordi frementi e sontuosi, colossali come *Quo Vadis* o *Ben Hur* avrebbero perso il loro spessore epico.

Al di là delle differenze stilistiche, l'elemento comune che unisce i compositori della Hollywood degli anni Trenta è il linguaggio romantico che, a differenza del linguaggio barocco o di quello moderno, privilegia la melodia, una struttura musicale accessibile agli ascoltatori non specificamente acculturati. Dal Romanticismo Hollywood non eredita solo la melodia empatica, ma anche il potente meccanismo del leitmotiv, il tema ricorrente che contribuisce allo sviluppo dei personaggi e delle esigenze drammatiche del film. Infine le grandi proporzioni dell'orchestra romantica trovano un corri-

¹¹ Christopher Palmer, *The composer in Hollywood*, Marion Boyars Publishers, Londra 1990, p. 68

¹² Miklós Rózsa, *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa*, Hippocrene Books, New York 1982

spettivo sia nella concezione grandiosa che Hollywood ha di sé, sia nei gusti musicali dei suoi produttori. Molti tra i compositori attivi a Hollywood erano nati in Europa alla fine del periodo romantico e nell'ambito del linguaggio romantico avevano compiuto il loro apprendistato e Hollywood era molto interessata al linguaggio romantico ed al relativo spiegamento sinfonico¹³.

1.4. LA MUSICA HOLLYWOODIANA NEGLI ANNI QUARANTA

Negli anni Quaranta Hollywood contribuisce gradualmente a detronizzare i modelli musicali del passato. Infatti, anche se rimangono clichés ben collaudati, comincia a rinunciare alla centralità del melodismo. La supremazia del Romanticismo è messa in discussione quando i compositori hollywoodiani iniziano a sperimentare, con gli idiomi folk e jazz, i modelli di strutturazione propri del serialismo e i linguaggi del modernismo e del minimalismo. Nelle sale da concerto Aaron Copland con *Appalachian Spring*, *Billy the kid* e *Rodeo* contribuisce a plasmare un'identità musicale americana partendo da elementi del folklore e dall'innodia tradizionale. Copland si fa strada anche ad Hollywood con le partiture per *Of Mice and Men* (*Uomini e topi*, 1939), di Lewis Milestone e *Our Town* (*La nostra città*, 1940), di Sam Wood.

Sull'influsso di Copland, i film hollywoodiani si aprono alle melodie modali e alle trame armoniche della canzone tradizionale americana, recuperando un'identità nazionale attraverso il folklore americano. Anche il jazz s'infiltra nelle colonne sonore degli anni Cinquanta, gravitando soprattutto nell'ambito dei noir, dei polizieschi e dei melodrammi metropolitani. Un esempio per tutti è la musica di Alex North per *A Streetcar Named Desire* (*Un tram chiamato desiderio*, 1951), di Elmer Bernstein.

Il jazz, alla cui base ci sono i work songs, il blues e il ragtime, è inizialmente associato alla decadenza urbana, intrecciandosi con i ritmi non convenzionali, le confi-

¹³Kathryn Kalinak, *Musica da film, Una breve introduzione*, op. cit., pp. 64-76

gurazioni strumentali cameristiche e insolite, le armonie dissonanti e talvolta atonali del modernismo¹⁴.

A contribuire al cambiamento della musica cinematografica è Bernard Herrmann che adotta la prassi compositiva europea, imponendosi come compositore di tutte le sue partiture. Quanto al linguaggio musicale, contrariamente a quello magniloquente della Hollywood degli anni Trenta, Herrmann si caratterizza per la brevità tematica e le soluzioni, timbriche e ritmiche, originali. E anche se le sue colonne musicali costituiscono sempre un commento esplicito con un tema conduttore, nuovi e originali sono i suoi interventi atematici e semitematici.

In molte delle sue musiche composte per i film di Hitchcock risuona con straordinaria energia il modernismo. Basti pensare a: strumentazioni impressionanti come quella per soli archi di *Psycho* (*Psyco*, 1960) o all'ensemble di soli ottoni della partitura (che però fu scartata) per *Turn Curtain* (*Il sipario strappato*, 1966); ritmi suggestivi come l'habanera di *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, 1958) o il fandango di *North by Northwest* (*Intrigo internazionale*, 1950); armonie dissonanti e l'urlo dei glissandi dei violini nella scena della doccia di *Psycho*; politonalità, come nel famoso accordo di *Vertigo*, in cui Herrmann sceglie due accordi tonali assolutamente convenzionali, ma suonati simultaneamente.

Il sodalizio Hitchcock-Herrmann, regista-compositore, è leggendario: celebre è la sequenza del regista della Royal Albert Hall in *The Man Who Knew Too Much* (1956), in cui Bernard Herrmann nella parte di se stesso dirigere il frammento della Cantata *Storm Clouds* di Artur Benjamin¹⁵.

1.5. BERNARD HERRMANN: PROFILO BIOGRAFICO

¹⁴ Sergio Miceli (a cura di), *Musica & Cinema: atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 19-22 agosto 1990*, L. S. Olschki, Firenze 1992

¹⁵ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, Lim/Ricordi, Lucca/Milano 2009, pp. 215-231

Bernard Herrmann nasce a New York nel 1911 da genitori ebrei, immigrati dalla Russia. Da bambino è avviato allo studio del violino, secondo una tradizione ebraica ben consolidata.

Completati gli studi di composizione nella New York University, si perfeziona presso la Jullard School of Music. Ha venti anni quando compone un balletto per uno spettacolo di Broadway, *American Revue*, e ha già costituito la New Chamber Orchestra, di cui è direttore. Tra il 1929 e il 1938, prima del debutto nel cinema nel 1941, Herrmann scrive un cospicuo numero di composizioni da camera, sinfoniche e sinfonico-corali. Assieme alla *Sinfonietta per archi* (1935), *Moby Dick*, Cantata per coro maschile, solisti e orchestra, è il lavoro più rilevante di Herrmann di questo decennio. *Moby Dick* è una scura e massiccia Cantata con un potente impianto drammaturgico, in cui Herrmann dà in musica una sua interpretazione del romanzo omonimo del 1851, scritto da Herman Melville, mettendo in risalto l'ossessione e il conflitto tra Bene e Male, tema costante di tutta la sua poetica sotterranea, che svilupperà in molte partiture per il cinema, con una contemplazione introspettiva e psicologica, rivolta soprattutto all'interno dell'animo dell'individuo¹⁶.

Ma è nel 1933 che arriva la svolta professionale: inizia a comporre musiche per documentari e per il teatro radiofonico del CBS (Columbia Broadcasting System), dove rimarrà come compositore e direttore d'orchestra fino al 1955 e dove raffina la sua arte di usare la musica per trasmettere gli stati d'animo dei personaggi e creare raccordi tra una scena e l'altra: tutte tecniche che avrebbe trasferito in seguito alle sue colonne sonore.

Ed è al CBS che nel 1936 incontra Orson Welles e con lui collabora alla famosa trasmissione-scandalo *The War of the Worlds*. Siamo nel 1938, Orson Welles ha 23 anni e produce questa trasmissione, di cui è anche regista e interprete. L'idea è quella di trasmettere nel corso di un programma musicale della sera dei comunicati dal vivo, simili a quelli trasmessi nei notiziari radiofonici: le notizie sono false, ma il modo in cui vengono date è molto verosimile. Le notizie parlano di uno sbarco nel New Jersey di extrater-

¹⁶ Roberto Giuliani e Sergio Miceli (a cura di), *Bernard Herrmann & Nino Rota*, Atti del Convegno Internazionale Conservatorio di Santa Cecilia, Roma, 9-10 settembre 2011.

restri nemici, di esplosioni su Marte con la fuoriuscita di un gas incandescente che si avvicina alla terra con enorme velocità, accompagnato da una pioggia di meteoriti. Con un uso spregiudicato dei media, le notizie vengono date come se fossero fatti di cronaca, straordinari e pericolosi. L'ascoltatore sente anche le urla della folla che assiste in diretta agli eventi. Sia all'inizio che alla fine della trasmissione si avvertono gli ascoltatori che il notiziario è un fake, ciononostante molti credono che i comunicati siano veri, alimentando caos e panico. In cambio gli ascolti vanno alle stelle, con una pubblicità enorme sia per Welles che per Hermann.

La collaborazione tra i due continua e approda al film *Citizen Kane* (*Quarto Potere*, 1941), in cui Herrmann, contrariamente alla prassi compositiva hollywoodiana, che prevedeva solo in post-produzione la presenza del compositore, potrà assistere alla genesi del film anche nelle fasi di pre-produzione e produzione, e di disporre di tempi agevoli. A riguardo Herrmann spiega il significato del suo contratto in questi termini:

“Mi parlarono dei numerosi handicap imposti ai compositori a Hollywood. Uno di questi era l'estrema velocità con cui bisognava comporre le colonne musicali, a volte nel breve arco di tempo di due o tre settimane [...]. A me venne concesso tempo in abbondanza per riflettere sul film ed una linea di lavoro complessiva per la colonna sonora [...], per orchestrarla e per dirigerla. Lavorai sul film, bobina dopo bobina, durante le riprese e i tagli. In questo modo lo sentivo crescere e sentivo che la mia musica rafforzava la struttura”¹⁷.

Herrmann lavorerà a stretto contatto con il regista, compresa la supervisione del messaggio finale, e soprattutto, seguendo la sua concezione autoriale della musica, che trova riscontro solo in pochissimi colleghi americani, invece di limitarsi a dare delle bozze compositive a uno o più orchestratori, compone tutta la sua musica. È lo stesso Herrmann a spiegare il motivo di voler comporre da solo la partitura completa di un film:

¹⁷ Gottesman Ronald (a cura di) *Focus on Citizen Kane*, Prentice-Hall, New Jersey 1971, p. 69

“Orchestrare è come un’impronta digitale. La gente ha uno stile. Non lo capisco, far orchestrare a qualcun altro. Sarebbe come avere qualcuno che colora i tuoi dipinti”¹⁸.

Il risultato finale è unanimemente considerato una pietra miliare nella storia del rapporto tra musica e cinema, una musica sempre in grado di esprimere l’interiorità dei personaggi o le forze attive in molte situazioni drammatiche.

Dopo *Citizen Kane*, Herrmann compose cinquanta partiture per film, sempre attento a restituirne in musica i contenuti.

Dal 1941 al 1955 ricordiamo, tra le altre, le musiche di film, quali: *The Devil and Daniel Webster* (*L'oro del demonio*, 1941), di William Dieterle, con una partitura premiata con l’Oscar e carica di dissonanze, un autentico saggio di strumentazione, brillantissimo e scatenato, con grande utilizzo di due sezioni timbriche, legni e percussioni; *Jane Eyre* (*La porta proibita*, 1944), di Robert Stevenson, caratterizzato dall'uso di suoni cupi ritmati da timpani minacciosi; *Hangover Square* (*Nelle tenebre della metropoli*, 1945), un thriller psicologico di John Brahm; *The ghost and Mrs. Muir* (*Il fantasma e la signora Muir*, 1947), di Mankiewicz, con una partitura romantica che non arriva però mai all’enfasi; *The day the Earth stood still* (*Ultimatum alla Terra*, 1951), di Robert Wise, con l'uso, tra gli altri, del theremin¹⁹, uno strumento elettronico, e, chitarra, violino, violoncello, contrabbasso e organo elettrici, oltre che con strumenti classici come il pianoforte e le percussioni; *On dangerous ground* (*Neve rossa*, 1952), un giallo di Nicholas Ray, in cui Herrmann sin dai *credits* stabilisce un’atmosfera noir per proseguire con una musica infuocata e incalzante (memorabile l’inseguimento finale con l’utilizzo di otto apocalittici corni); *The Egyptian* (*Sinuhe l'egiziano*, 1954), di Michael Curtiz, con musica scritta a quattro mani da Herrmann e Newman²⁰.

¹⁸ Royal S. Brown, *Overtone and Undertones. Reading Film music*, University of California Press, Berkeley 1994, p. 292

¹⁹ L'uso di strumenti elettronici nelle sue partiture risale al 1948 quando scrisse Jennie's Theme per il film *Portrait of Jennie* (*Il ritratto di Jennie*), di William Dieterle: la musica era ispirata a temi di Claude Debussy ed era eseguita anche con il theremin.

²⁰ Alla composizione a quattro mani della colonna musicale del film si arrivò a causa di una serie di ritardi e contrattempi nati sul set che ridussero ancor più i già ristretti tempi a disposizione del compositore,

Nel 1955, lasciato il CBS, Herrmann inizia la collaborazione con il maestro del brivido Alfred Hitchcock, regista inglese naturalizzato statunitense, per produzioni cinematografiche e televisive.

L'incontro con il "maestro del brivido" è determinante nella sua carriera di musicista cinematografico: otto partiture in nove anni, musiche che suggellano una collaborazione rimasta unica e memorabile nella storia del cinema. Una collaborazione però conclusa in modo drammatico un decennio più tardi, quando il regista cede alle pressioni della Universal e rifiuta le musiche di Herrmann, sebbene già registrate, per il film *Thorn Curtain (Il sipario strappato, 1965)*.

Tra le cause della rottura, accanto all'insuccesso commerciale di *Marnie* (1964), attribuita dalla Universal Pictures (che aveva prodotto e distribuito il film) in buona parte alle musiche di Herrmann, c'è la svolta nella prassi produttiva degli anni Sessanta caratterizzata dalla presenza del rock e dalla tendenza, particolarmente sgradita a Herrmann, di inserire nei titoli di testa canzoni di facile presa sul pubblico. Dai primi anni Sessanta in poi, con il grande successo dell'industria del disco, era invalsa l'abitudine di inserire nella colonna musicale almeno una canzone, confezionata ad hoc per il film, di cantautori di successo, come per esempio la canzone *Mrs. Robinson*, di Simon & Garfunkel, nel film *The Graduate (Il Laureato, 1967)*, di Mike Nichols, o la canzone *The Ballad of Easy Rider*, di Bob Dylan e Roger McGuinn, in *Easy Rider* (1969), di Denis Hopper. Improvvisamente autori di canzoni furono ricercati come compositori di musica da film. Ma Herrmann, a cui la produzione aveva chiesto di comporre una canzone,

ossia Alfred Newman, fondatore del dipartimento musicale della 20th Century Fox. Newman chiese quindi un supporto per completare l'impegnativa opera. Herrmann si offrì e dalla collaborazione tra i due compositori nacque il singolare score di *The Egyptian*, basato su una rigorosa divisione del lavoro fra i due maestri: Herrmann si assunse il compito di comporre i passaggi più "dark", più cupi e sinistri della vicenda, in particolare l'ossessione rovinosa di Sinuhe per Nefer, mentre a Newman furono affidate le parti riguardanti la storia d'amore fra Sinuhe e Merit (Jean Simmons) e la figura di Akhenaton (Michael Wilding), impegnato soprattutto a diffondere il monoteismo nella società egiziana del tempo. Questa divisione del lavoro fu applicata rigidamente anche nella direzione dell'orchestra della 20th Century Fox, per cui entrambi diressero i rispettivi brani, caratterizzati anche dal profilo della loro strumentazione (legni e percussioni per Herrmann, archi per Newman. (<http://www.colonnesonore.net/recensioni/cinema/3820-sinhue-legiziano-edizione-estesa.html>)).

fu irremovibile nel rifiuto di seguire questa moda e questo comportò uno scontro con la Universal (“Non scrivo canzoni! Scrivo musica per film!”): la Universal gli dichiara guerra e il compositore lascerà Hollywood per l’Europa.

Comunque la collaborazione con Hitchcock rimane nella leggenda, con capolavori quali: *The Trouble with Harry* (*La congiura degli innocenti*, 1955), *The man who knew too much* (*L’uomo che sapeva troppo*, 1956), *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, 1958), *North by Northwest* (*Intrigo internazionale*, 1959), *Psycho* (*Psyco*, 1960), *Marnie* (*id*, 1964).

Durante il sodalizio con Hitchcock Herrmann lavora anche per altri film, tra cui: *A hatful of rain* (*Un cappello pieno di pioggia*, 1957), di Fred Zinnemann, un melodramma incentrato sull’inferno vissuto dal tossicodipendente Murray, un reduce di guerra, e sulle conseguenze per tutti coloro che gli sono vicini, e in cui la musica ha un doppio carattere, con gli archi che sottolineano gli affetti familiari del protagonista e gli ottoni che evidenziano il suo rapporto angoscioso con la droga; *Cape Fear* (*Il promontorio della paura*, 1962), di J. Lee Thompson, con una tremenda suspense musicale.

La fine della collaborazione con Hitchcock nel 1964 e il clima instauratosi a Hollywood, spingono Herrmann a spostarsi in Europa, dove oltre all’attività di direttore d’Orchestra, lavora in ambito cinematografico.

Tra il 1966 e il 1972 collabora per produzioni inglesi a basso impegno produttivo e per il regista François Truffaut firma le musiche dei film *Farheneit 451* (1966) e *La mariée était en noir* (*la sposa in nero*, 1967). In *Farheneit 451* Herrmann, sempre fedele allo spirito di ogni film, ne coglie l’essenza dividendo la partitura in due sezioni: incedere selvaggio, brutale, schiacciante nelle sequenze dove imperversa il potere incendiario; accorate melodie degli archi dove si profila la speranza per un mondo migliore e meno crudele. Per il film *La mariée était en noir*, un noir cupo e pessimista, compone una musica dissonante, ricorrendo anche all’uso distorto della Marcia nuziale di Mendelssohn, virata in marcia funebre nei titoli di coda²¹.

²¹ Roberto Pugliese (a cura di), *Circuito Cinema - Bernard Herrmann*, Quaderni a cura dell’Ufficio Attività Cinematografiche dell’Assessorato alla Cultura, Invenzioni Tapiro, Venezia 1982, pp. 16-17

Dal 1972 Herrmann è di nuovo a Hollywood, dove inizia a collaborare con giovani registi come Brian De Palma, Larry Cohen e Martin Scorsese. Compone le musiche dei film di De Palma, *Sisters* (*Le due sorelle*, 1973), con una colonna musicale agghiacciante che sottolinea gli aspetti thriller e horror del film, e *Obsession* (*Complesso di colpa*, 1975), con una musica dolorosa, che diventa folgorante e violenta nella sequenza del riscatto. Ed è Brian De Palma, nel suo articolo, *Un Ricordo*,²² a ricordare Herrmann, quando, allora sessantunenne, era andato a New York per vedere montato il suo film *Sisters*, per poi musicarlo: “Era basso e robusto, con capelli grigio argento impomatati, occhiali spessi, e portava un bastone da passeggio dall’aspetto poco rassicurante”. De Palma come sound track (come traccia musicale del film, provvisoria e indicativa, aveva inserito alcuni brani che lo stesso Herrmann aveva musicato per il film di Hitchcock, *Marnie*. La reazione di Herrmann non si fece attendere: “Togliete la musica! -ordinò- Non voglio sentire *Marnie* mentre sto guardando il suo film. Come posso pensare qualcosa di nuovo con quella musica su?”. Nel frattempo i suoi piedi avevano cominciato a tambureggiare come il bastone e io temevo per il suo cuore [...] poi sprofondò nella poltrona e vide il film, a cui era stata subito tolta la traccia musicale. Alla fine spiegai le mie idee e che non volevo la musica nei titoli, ma Herrmann disse: “Niente musica all’inizio? Nel suo film non succede niente di terribile nella prima mezz’ora. Ci vuole subito qualcosa per spaventare la gente, altrimenti gli spettatori dopo 10 minuti andrebbero a casa a vedere la televisione...Scriverò un pezzo iniziale, 80 secondi. Questo li terrà seduti fino alla scena dell’assassinio”. E l’ouverture del film, risolta anche con i lamenti sinistri dei sintetizzatori, annuncerà cose sinistre creando una grande attesa nello spettatore.

Per Cohen invece realizza la musica di *It’s Alive* (*Baby Killer*, 1974), un horror con effetti musicali e elettronici brutali e radicali, e per Scorsese firma *Taxi Driver* (1975), in cui descrive l’inferno metropolitano di New York con il famoso tema blues dai filamenti metallici, affidato al sassofono, e risolve il finale con una toccante treno-

²² Roberto Pugliese (a cura di), *Circuito Cinema - Bernard Herrmann*, Quaderni a cura dell’Ufficio Attività Cinematografiche dell’Assessorato alla Cultura, op. cit., p. 6

dia, che, come un canto funebre, esprime una deriva esistenziale dell'individuo e una straziante solitudine²³.

La produzione musicale di Herrmann al di fuori del cinema, tra il 1941 e il '75, è di una esiguità estrema, in quanto quasi completamente assorbito dai suoi impegni cinematografici. La *Sinfonia* è del '41, mentre Herrmann investirà poi dieci anni nella composizione dell'opera lirica *Wuthering Heights (Cime tempestose)*, tratto dal romanzo omonimo di Emily Brontë e mai andata in scena, con Herrmann in vita, e siamo nel '51. Nel 1965, quattordici anni dopo, Herrmann torna alla musica "pura" componendo *Echoes* per quartetto d'archi. Un unico brano con richiami tematici ai suoi film e carico di rimpianto e desolazione, dovuti anche all'aver anteposto la musica applicata alla sua passione, la musica assoluta: la carriera al sogno²⁴.

Un sogno che inizia nell'adolescenza, quando a soli tredici anni componeva sinfonie, e continua quando a venti anni già guidava la propria orchestra e a ventitré assumeva il ruolo di direttore della CBS Symphony Orchestra, anche se, come ricorda Roberto Pugliese nel suo articolo *Nuovi sound e nuove idee*²⁵:

"non si sentiva per nulla sminuito nel comporre musiche per film, convinto com'era di essere solo un artista in possesso di un linguaggio (la musica) al servizio, su un piano di assoluta parità, di un altro linguaggio (il cinema)."

Per i giovani cineasti collaborare con Herrmann, l'autore delle musiche di *Psycho*, era un sogno impossibile che diventava realtà.

Nel tardo pomeriggio del 24 dicembre 1975 il compositore insiste affinché sia fatta l'ultima seduta di registrazione per le musiche di *Taxi Driver* di Martin Scorsese e,

²³ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, op. cit., pp. 903-15

²⁴ Per musica assoluta si intende quella musica colta che non si lega a contenuti extramusicali (testi o immagini), come nel caso della musica sinfonica o musica da camera; per musica applicata si intende invece una musica legata a contenuti extramusicali, come nel caso di musica per film. (Per una discografia completa di Herrmann si rimanda al sito: <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/monografici/2991--bernard-herrmann-la-discografia-completa.html>).

²⁵ Roberto Pugliese (a cura di), *Circuito Cinema Bernard Herrmann*, op. cit., p.3

malato di cuore e con l'organismo minato dall'alcol, ritiratosi in una stanza d'albergo di New York, muore nel sonno la notte stessa²⁶.

Compositore e direttore d'orchestra, Herrmann è stato uno dei più affermati autori di colonne musicali per film, un “un génie de la musique de film”, come lo definisce Vincent Haeghele nel suo libro omonimo²⁷. Per Miklòs Rozsa:

“L'America ha prodotto molti compositori sinfonici eccezionali del XX secolo, ma solo un importante music-drammaturgo²⁸: Bernard Herrmann, un drammaturgo forte, esplosivo, individuale, convincente e un individualista senza compromessi”²⁹. Di

²⁶ Alla fine del film, Scorsese farà inserire, caso davvero insolito nella tradizione del rapporto compositore-regista, un cartello con la scritta: “Our Gratitude And Respect To Bernard Herrmann, 29 giugno 1911 – 24 dicembre 1975”

²⁷ Vincent Haeghele, *Un génie de la musique de film*, Minerve, Lyon 2016, p. 57

²⁸ Il drammaturgo musicale è l'autore della musica delle opere teatrali, così come il drammaturgo è l'autore dei testi scritti di opere destinate alla rappresentazione scenica. Il compositore-drammaturgo deve creare una musica in stretta correlazione con quanto viene rappresentato. Fattore musica e fattori in concorso con essa (testo letterario, scenografia, recitazione, regia, produzione teatrale) devono essere organizzati sinergicamente per dare vita scenica agli spettacoli di teatro musicale. E la musica viene a costituire il dramma nel dramma: con parola e gesto reincarnati in canto e suono, viene infatti a crearsi un tipo particolare di teatralità, che si dà come sorta di “scuola dei sentimenti” o delle “emozioni”, moti dello spirito che il linguaggio musicale si incarica di stilizzare, rappresentare e trasmettere con somma varietà e con forza tutta propria. Per estensione, si definisce drammaturgo musicale quel compositore cinematografico che riesce a trascrivere l'essenza del film, connotando le immagini e le parole con la personalizzazione dell'interpretazione. Comunque la musica per film, sia pure all'interno di una libertà creativa del musicista, deve sempre agire in sinergia con le immagini, e questo implica una musica “subordinata” al testo e all'immagine. Per questo si parla di musica applicata, nel senso che è applicata alle immagini, a differenza della musica astratta, felicemente sintetizzata da Carl Dahlhaus nella locuzione “musica assoluta” nel suo libro *L'idea di musica assoluta*. La musica assoluta fa parte della musica colta e fa salva l'autonomia creativa del compositore, in quanto è libera da qualsiasi riferimento extramusica a cui sottostare. Se dunque la musica applicata non può prescindere dalla parola e dall'immagine, la musica assoluta è agrammatica e non rappresentativa.

²⁹ Miklòs Rozsa, *Original foreword to Bernard Herrmann: Hollywood's Music-Dramatist*, Triad Press, New York 1977, p. 7

formazione classica, attinge anche alla modernità con il jazz e l'utilizzo di strumenti elettronici, tra cui il violino elettrico, il basso elettrico e la chitarra elettrica.

L'arte di Herrmann nel cinema non rivendica mai la superiorità della musica rispetto all'immagine, ma se ne mette sempre "a servizio", con un essenzialismo tematico audace ed eccezionale. Tuttavia il suo non è mai commento scontato alle scene del film. Herrmann con la sua musica allude invece ai segreti dell'animo umano, che rende con brani brevi ma continuamente variati, come pensieri ossessivi. È il caso esemplare di *Vertigo*, in cui le 4 note del Tema d'amore, cambiando il proprio ritmo e con le aggiunte delle variazioni, danno vita ad una seconda melodia, aderendo alla sceneggiatura del film, in cui la stessa donna genera due figure distinte, Judy e Madeleine.

Le sue melodie, intese in senso classico, come temi d'amore o temi di personaggio, sono rare e spesso sono brevi incisi tematici, fantasmatiche cellule iterate ad infinitum. Oppure possono essere anche melodie solari, struggenti, come in *North By Northwest* o in *Vertigo*, ma comunque sempre insidiate da una tensione lirica arroventata e spasmodica che le sottrae al semplice rango di temi da sfondo elevandole a momenti drammatici a se stanti e di autonoma potenza evocativa³⁰. A differenza di molte colonne musicali, la musica di Herrmann non si presta ad un ascolto indipendente e rimane indelebilmente legata alle necessità del film, al ritmo del montaggio e alle profondità del film: il risultato perciò non è la descrizione in musica della realtà che lo spettatore vede ma l'evocazione di una realtà più profonda, quella dei desideri e delle paure che stanno dietro alle immagini in movimento e che solo la musica riesce a comunicare.

Come afferma il prof. Gianluca Podio, Herrmann, compositore di solida preparazione e di grande talento musicale, fu un compositore che esprime in modo perfetto il connubio ottimale derivato dall'abbinamento della variazione di cellule motiviche con il forte impatto emotivo delle scene da lui commentate musicalmente. La densità e la profondità tematica vengono spesso ottenute attraverso una tecnica compositiva basata su brevi tasselli tematici, nuclei melodici spesso asimmetrici e fortemente riconoscibili. Tali cellule melodiche sono altresì fortemente funzionali per creare sincroni, volontari ed involontari, con l'immagine e costruiscono tutta una struttura musicale autonoma che

³⁰ Roberto Pugliese (a cura di), *Circuito Cinema Bernard Herrmann*, op. cit. p. 3

sostiene la sequenza filmica nella maniera più coinvolgente. Tra tutte le grandi qualità di questo compositore, questa è una delle cose che lui intuì per primo e attuò nelle sue composizioni anticipando la moderna tecnica che sarebbe arrivata di lì a poco con i compositori della generazione successiva. Herrmann inserì questa tecnica delle brevi sequenze tematiche anche nelle ripetizioni variate di sequenze armoniche in cui il frammento melodico, come nella tecnica wagneriana del leitmotiv, veniva riproposto iterativamente. La differenza sostanziale però è che le sequenze compositive di Herrmann possono durare anche due misure o, addirittura, una misura e mezza diventando così asimmetriche e con un metro irregolare dal punto di vista della prevedibilità melodica. Queste soluzioni compositive, oltre ad essere inventate dallo stesso Herrmann, conferiscono alla partitura, oltre a un grande risultato espressivo, un'originalità che costituisce un sound ed un mood inconfondibili. Unici rimangono i colori orchestrali da lui creati nelle sue partiture, si pensi ad esempio a come vengono evocati gli stati d'animo di mistero in *Vertigo* e il terrore in *Psycho*. Herrmann, a differenza dei suoi contemporanei, è stato un grande innovatore, poiché attraverso l'essenzialità e la compattezza del suo linguaggio compositivo ha eliminato le barriere che erano, ai suoi tempi, ancora fortemente legati alla costruzione classica del periodo musicale con frasi di quattro misure e le simmetrie ad esse riconducibili. Egli è riuscito a creare delle strutture compositive nuove ed interessanti in sintonia con la musica classica a lui contemporanea (pensiamo a Bartók) in cui le cellule melodiche divengono veri e propri simboli utilizzati per penetrare e sottolineare la natura emozionale della sequenza filmica nella sua completezza ³¹.

³¹ Gianluca Podio, Composizione per le immagini, corso del biennio di specializzazione in composizione per musica applicata, a.a. 2015-2016. Saint Louis College Of Music, via Del Boschetto 106, Roma.

CAPITOLO 2

BERNARD HERRMANN E ORSON WELLES

2.1 LA MUSICA DI *CITIZEN KANE* ³²

Bernard Herrmann, come compositore e direttore d'orchestra, collabora con Orson Welles nella trasmissione radiofonica *The War Of The Worlds* e, subito dopo, al film di Welles *Citizen Kane*, che è una pietra miliare del cinema mondiale, per sceneggiatura, regia, fotografia, sonoro, colonna musicale ed effetti speciali. Il compositore in questo film incorpora tanti elementi e stili con tanti tipi diversi di musica, inserendo tocchi di ragtime, un valzer romantico, massicci passaggi orchestrali, e anche un'aria per un'opera immaginaria, *Salammbô*. Oltre alla trasformazione motivica già menzionata, i tratti della musica di Herrmann includono: una predilezione per valzer, ritmi e ostinati; strategico uso del silenzio (contrariamente al flusso musicale continuo dei film di Hollywood); uso dei mezzi elettronici (Ondes Martenot, tastiera elettronica di 88 tasti, theremin e sintetizzatore) e nastri manipolati di suoni naturali (come gli squilli del telefono o i richiami degli uccelli)³³.

Citizen Kane è un film noir che racconta la storia di un personaggio immaginario, il magnate del giornalismo Charles Foster Kane, facilmente identificabile con il vero William Randolph Hearst³⁴, magnate dell'editoria e politico statunitense, la cui man-

³² Tra le fonti utilizzate: Hansjörg Pauli, *Bernard Herrmanns Music zu Citizen Kane (1941)*, in Sergio Miceli, *Atti del Convegno Internazionale di Studi Musica e Cinema*, Accademia Musicale Chigiana, Siena 19-22 agosto 1990, Chigiana, Firenze 1992, pp. 321-35; Robert L. Carringer, *Come Welles ha realizzato Quarto Potere*, Il Castoro, Milano 2000; Kathryn Kalinak, *Musica da film. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2010

³³ Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, Los Angeles 2002, pp.273-281

³⁴ William Randolph Hearst (1863-1951) possedeva una catena di 26 quotidiani in tutti gli Stati Uniti, una serie di mensili a grande tiratura, agenzie di informazioni, stazioni radio, studi cinematografici, case di produzione e distribuzione di film e di cinegiornali. Accusato di manipolare l'informazione, sensazionalizzando le notizie per incrementare la tiratura e spesso mistificando la realtà, approdò a un potere mediatico immenso che raggiungeva ogni giorno più di venti milioni di persone. Era ricchissimo e possedeva ovunque castelli, ville, palazzi, yachts. Convinto anticomunista, fu anche un uomo politico e nemico giurato del presidente americano Roosevelt, che tacciava di comunismo e che tra l'altro aveva proposto un fisco più severo per i ricchi e dannoso per Hearst, che aveva tutte le sue proprietà intestate a società, moglie, parenti della moglie, amante e suoi parenti, figli e persone a lui vicine. I suoi giornali chiamavano il

canza di scrupoli insieme a iniziative spregiudicate e ciniche gli permise di raggiungere un enorme potere economico e politico e diventare il simbolo del capitalismo aggressivo americano³⁵. Il suo immenso pubblico, che era stato politicamente influenzato per

presidente degli Stati Uniti, "Stalin Delano Roosevelt", la sua politica, "demo-comunismo", avanzavano la proposta di cacciare dal paese i comunisti, pubblicavano falsi servizi fotografici di bambini morenti di fame in Unione Sovietica, mandavano reporter travestiti da studenti per incastrare e denunciare eventuali comunisti nelle università. Il suo immenso pubblico, che era stato politicamente influenzato per anni dai suoi giornali, cominciò a stancarsi della loro violenza politica e ad abbandonarli. Nel 1936, mentre Roosevelt veniva rieletto con un favore strepitoso, davanti al magnate più potente degli Stati Uniti si aprì un baratro spaventoso. I suoi giornali non guadagnavano più, i suoi debiti erano ormai così immensi che nessuna banca voleva più finanziarlo, la sua reputazione come editore e uomo d'affari era ormai distrutta, il suo prestigio politico, annientato. Negli anni del tracollo gli restò vicino Marion Davis, la ballerina di fila che aveva 18 anni quando lui, nel 1915, a 52 anni, se ne era innamorato. Anche la moglie, Millicent Veronica Willson, che gli aveva dato cinque figli maschi, era stata una ballerina di fila. L'aveva conosciuta nel 1896, lei aveva 15 anni e lui 33: la sposò nel 1903. Hearst morì dopo una lunga malattia nell'agosto del '51: aveva 88 anni. L'ultima sua battaglia fu quella tra il 1940 e il 1941 contro Orson Welles, che aveva scelto come soggetto del suo primo film la vita di un magnate dell'editoria che, chiuso in un castello assurdo dai camini giganteschi e arredato con un ammasso di antichità, obbliga la giovane bionda moglie stonatissima a cantare nei teatri, comprando impresari e critici. Hearst aveva 77 anni, Welles 25. Hearst continuava ad essere anticomunista, Welles era legato al Fronte Popolare che vedeva nel vecchio magnate il nemico pubblico numero uno o anche un emblema del fascismo americano. Contro *Citizen Kane* Hearst usò tutto il dispotismo che ancora gli restava per impedire che uscisse nelle sale. Inutilmente Welles e lo sceneggiatore Mankiewicz, tentarono di sostenere che Kane non era affatto Hearst, perché il personaggio della moglie, cantante stonata e sgraziata che alla fine lo pianta, non aveva niente a che fare con la sua fedele compagna, la bella, brava e acclamata Marion Davies, anche se in comune le due donne, la vera e la cinematografica, avevano la passione per i puzzle e per la bottiglia. Ma intanto nessuna sala era disposta a proiettare il film. Solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, in Europa, *Citizen Kane* iniziò la sua carriera di capolavoro assoluto. (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/01/13/hearst-il-capo.html>)

³⁵ Come sottolinea Denis McQuail, nella storia delle teorie degli effetti dei media si possono individuare quattro fasi.

La prima fase è quella che considera onnipotenti i media. In questa prima fase, che va dall'inizio del Novecento alla fine degli anni '30, ai media si attribuiva il potere quasi assoluto di formare la pubblica opinione, di cambiare le abitudini e di modellare il comportamento secondo la volontà di coloro che detenevano il controllo dei mezzi e dei loro contenuti. Questa visione si basava non su un'indagine scientifica ma sull'osservazione dell'enorme popolarità della stampa e dei nuovi media, il cinema e la radio, che interferivano in molti aspetti della vita quotidiana e degli affari pubblici i media fossero onnipotenti nel

anni dai suoi giornali, cominciò a stancarsi della loro violenza politica e ad abbandonarli, i suoi giornali non si vendevano più: per Hearst fu il tracollo e, come si legge nella biografia di Hearst, scritta da David Nasaw:

“il magnate dell’editoria, personaggio grandioso e complesso, fu fermato nella sua volontà di potere politico, di gigantismo mediatico e di accumulazione di ricchezza, dalla solidità e saggezza di una grande democrazia come quella americana”³⁶.

In questo film il ventiseienne Welles mette sul banco degli imputati sia il potere manipolatorio dell’informazione giornalistica (Kane al maestro di canto di sua moglie arriva a dire: “Io sono un’autorità su come far pensare la gente”), sia il capitalismo feroce che, basato sull’avidità e sul potere, distrugge tutti i vincoli di solidarietà e amore tra gli uomini.

Salutato trionfalmente dalla critica, il film fu però un insuccesso anche perché Hearst, rispecchiandosi nel cinismo e nella spregiudicatezza di Kane, con la sua ostile

plasmare e manipolare l’opinione pubblica. E la propaganda bellica e delle dittature nel periodo tra le due guerre sembravano confermare l’onnipotenza dei media.

La seconda fase ha un’impostazione più scientifica, si sviluppa negli Stati Uniti dagli anni Quaranta agli anni Sessanta e attribuisce effetti limitati ai media. In questa seconda fase, di cui uno degli esponenti più autorevoli è Joseph Klapper, si cerca di dimostrare scientificamente quali sono gli effetti sociali dei media e come il cinema e gli altri media possano pianificare l’informazione e la propaganda. Furono fatti studi sperimentali su larga scala che esaminavano la possibilità di utilizzare materiale cinematografico per “indottrinare” le reclute americane al sostegno degli obiettivi della seconda guerra mondiale. Negli anni Cinquanta furono condotte indagini sull’efficacia delle campagne elettorali. Ma i risultati di questo tipo di ricerche furono deludenti rispetto all’onnipotenza assegnata ai media fino ad allora. I risultati infatti assegnavano un ruolo molto più modesto ai media nel provocare effetti intenzionali o involontari, perché l’acquisizione delle informazioni poteva avvenire senza un relativo cambiamento di atteggiamento o di comportamento.

La terza fase riscopre il potere dei media, contro la teoria precedente degli effetti limitati (o nulli) dei media. Contro “l’impotenza dei media”, la nuova teoria degli anni Settanta e Ottanta, segna il ritorno all’idea dei media potenti, capaci di modificare atteggiamenti, opinioni e comportamenti. Tanto più che in questa terza fase si possono misurare gli effetti della televisione, nata negli anni Cinquanta, sulla vita sociale.

La quarta fase, nata alla fine degli anni Settanta, mette a fuoco l’influenza negoziata dei media. Si tratta della cosiddetto costruttivismo sociale, secondo cui i media “costruiscono” significati della realtà, ma a sua volta il pubblico, in una sorta di negoziazione dell’informazione, costruisce la sua visione della realtà in base alle proprie esperienze, alla propria identità, al proprio status sociale. (Denis McQuail, *Sociologia dei media*, ed. Il Mulino, Bologna. Quinta edizione 2007. Edizione italiana a cura di Giampietro Mazzoleni).

³⁶ David Nasaw, *The chief*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2000, p. 407

perseveranza ne bloccò la distribuzione, facendo pressioni sulla RKO (la potente casa di produzione e distribuzione cinematografica statunitense che, insieme al Mercury Theatre, aveva prodotto il film) e sui distributori indipendenti, riuscendo così a distruggere il destino commerciale di *Citizen Kane*³⁷. E dopo nove candidature all'Oscar nel 1942 (per miglior film, miglior regista, miglior attore, migliore sceneggiatura originale, migliore fotografia, miglior montaggio, migliore scenografia, migliore colonna sonora, miglior montaggio sonoro) Welles ne ricevette uno soltanto: quello, condiviso con Herman Mankiewicz, per la migliore sceneggiatura originale. In cambio Bernard Herrmann, nominato al premio per la colonna sonora per il film di Welles, vinse la statuetta, unico Oscar nella sua carriera, per la colonna sonora non per *Citizen Kane* bensì per *The Devil and Daniel Webster* (*L'oro del demonio*, 1941), di William Dieterle, basato su una vicenda di tipo faustiano, di cui ricordiamo la famosa danza macabra dominata da dissonanze.

Sul set di *Citizen Kane* i rapporti tra Herrmann e Welles furono amichevoli e rispettosi delle reciproche competenze. Invece spesso a Hollywood il regista, e prima di lui lo stesso produttore, intervenivano sulla tipologia della musica e sui punti in cui inserirla, anche quando il compositore non era d'accordo. Al contrario, i giovani Herrmann e Welles concordarono tutto insieme, e con le *timing notes*, decisero e evidenziarono, con indicazioni drammaturgiche dettagliate, gli snodi drammatici principali di ogni singolo intervento musicale. Da sottolineare che, a differenza di quanto accadeva negli studios, la colonna musicale non fu concordata e realizzata in fase di post-produzione, ma Herrmann compose e registrò la maggior parte della musica durante le riprese, anche se fu nella fase dello *spotting* (una delle più importanti sessioni di lavoro tra compositore e regista in cui il film, già definitivamente montato, veniva, e viene tuttora, visionato da cima a fondo) che furono decisi e discussi i punti musica (*spots*), lo *spotting notes*, con cui si danno ancora oggi le coordinate essenziali di inizio e fine intervento musicale, e le *timing notes*, e i requisiti di tono e di drammaturgia degli ultimi interventi musicali³⁸. Questo dimostra che il compositore che scrive per il cinema

³⁷ Gianni Rondolino, *Storia del Cinema*, Utet, Milano 1988, p.436

³⁸ Ilario Meandri, *Tecniche e prassi di sincronizzazione musica e immagine: dal processo compositivo alla recording session*

lavora entro certi limiti. Non gode di una libertà assoluta, perché deve considerare costantemente il dramma, l'azione e la caratterizzazione dei personaggi, oltre naturalmente le indicazioni del regista. Deve costruire l'impatto emotivo e lo shock drammatico. Deve valutare l'andamento del film, le sincronie e il ritmo. Deve inventare temi melodici che facciano da complemento al dialogo e all'azione, sempre attento agli schemi temporali e a quelli drammatici³⁹.

Sul set di *Citizen Kane* Herrmann sperimentò per la prima volta il mestiere di compositore cinematografico, molto diverso da quello di compositore di musica sinfonica, imparandone le tecniche e il lavoro di squadra. Già sul set aveva trovato spunti e soluzioni per la colonna musicale, realizzandola in buona parte, sempre attraverso le indicazioni concordate con il regista. Attento alla pratica artigianale collettiva, il compositore però riuscì a imporre la sua libera creazione artistica, affermando nella Hollywood degli studios la sua individualità artistica in opere realizzate collettivamente e riuscendo a fare salve creazione e tèchne, invenzione e capacità esecutiva, trovando in Welles un regista ancora capace di rispettare la libertà dei suoi collaboratori. Quando nel film successivo, *The Magnificent Ambersons* (*L'orgoglio degli Amberson*, 1942), Welles mostrerà una forte indisponibilità a collaborare fino in fondo con il cast artistico, questo non solo decreterà la rottura con Herrmann ma influirà negativamente sulla riuscita del film.

In *Citizen Kane*, invece, le direttive e le proposte di Welles non inficiarono mai la libertà creativa di Herrmann, che con grande raffinatezza interpretativa riuscì a creare suggestioni e paesaggi sonori, che non solo potenziavano la drammaticità del film ma esprimevano anche il non detto e il non visto. I risultati del binomio Welles-Herrmann furono eccezionali e Herrmann, nonostante fosse al suo primo film, dimostrò non solo di essere un grande compositore, con la sua padronanza musicale e il suo talento creativo, ma di essere anche un musicista di film, dando prova di possedere velocità e

(<https://aperto.unito.it/retrieve/handle/2318/98814/15329/Tecniche%20e%20prassi%20di%20sincronizzazione%20musica%20immagine.pdf>)

³⁹ Tony Thomas, *Film Score, the view from the podium*, A. S. Barnes and Company, Cranbury, 1979, p.

duttilità di stesura della colonna musicale, rapidità di intuizione in tutto ciò che concerne il bagaglio sonoro e le esigenze stilistiche e dinamiche del film.

A differenza della collaborazione con Herrmann, quella con lo sceneggiatore Mankiewicz fu burrascosa, tanto che si arrivò alla rottura dei rapporti, perché Welles rivendicava per sé la maggior parte delle idee e della stesura.

Mankiewicz scrisse la prima bozza, intitolata *American*: 250 pagine in cui si racconta la storia di un magnate dell'editoria, Charles Foster Kane, raccontata dopo la sua morte da alcune persone che lo avevano conosciuto⁴⁰.

Il film si apre con il cartello "No Trespassing" (Non Oltrepassare), posto sul cancello di Xanadu, il castello della residenza di Kane: è notte e la telecamera ci mostra lentamente prima l'esterno dell'edificio, immenso, carico di guglie, cupo e in stato di abbandono, poi l'interno, dove vediamo il vecchio Kane (Orson Welles), che, sul letto di morte, ha in mano una sfera di vetro con dentro una casetta innevata e, lasciandola cadere, pronuncia la misteriosa parola "Rosebud", il cui significato sarà svelato solo alla fine del film. Sin dai titoli di testa Herrmann per l'incipit del film, sceglie una musica funebre affidata al registro grave di fagotti, tromboni con sordina e clarinetti, riuscendo subito a rafforzare la spettralità delle immagini e creando un'atmosfera tragica che prelude al contenuto del film.

Della morte di Kane dà notizia il telegiornale ed è un'occasione per ripercorrere i momenti più importanti della vita del magnate.

In *American*, anche se sarà rivisitata dal regista con tagli e aggiunte, c'è tutta la linea portante del film. La particolarità della sceneggiatura è come viene raccontata la storia. Dopo la morte del magnate della stampa, il reporter Thompson (William Alland) fa una serie di interviste alle persone più vicine a Kane per saperne di più sulla sua vita e sul mistero della parola Rosebud. Il film è costruito sulle notizie date nel telegiornale e sui ricordi di cinque intervistati, presentati in forma di flashback. Uno dopo l'altro

⁴⁰ André Bazin, *Orson Welles*, Chavane, Parigi 1950, pp 52-55,

vengono mostrati i tratti salienti della vita di Kane, completati dai commenti verbali dei testimoni: le umili condizioni della sua famiglia e l'improvvisa eredità ricevuta dalla madre, che affida il bambino a un tutore affinché venga educato nelle scuole migliori e più esclusive; la carriera spregiudicata del giovane Charles Foster Kane come editore di quotidiani e la costruzione di un impero economico, che però alla fine perde; il fallito tentativo di entrare in politica, perché un suo avversario getta discredito sulla sua vita privata, su cui pesa il naufragio dei suoi due matrimoni; la sua mania di collezionare opere d'arte e infine la sua smodata ambizione che lo porta a costruire il castello di Xanadu, dove muore solo e amareggiato⁴¹.

I testimoni ricostruiscono volta per volta una parte della vita del magnate dell'editoria, con una tecnica narrativa frammentaria e comunque innovativa rispetto alla stretta linearità delle sceneggiature di Hollywood. La frammentarietà degli episodi comunque trova un nucleo informativo unitario proprio nei primi 12 minuti delle quasi 2 ore di durata del film. Sin da subito infatti lo spettatore apprende che il protagonista morirà: ricchissimo, è vero, però solo, e assistito da un'infermiera. Dal necrologio giornalistico lo spettatore viene informato su dove Kane nacque, come crebbe e cosa gli accadde: la propaganda di guerra contro la Spagna, la crisi economica, il fallimento dei genitori, lo sfortunato tentativo di lanciare la sua seconda moglie, Susan Alexander, come protagonista di un'opera lirica (le fa costruire un teatro tutto per lei), anche se la donna non ha doti canore adeguate e non vuole diventare una star. Questa anticipazione completa viene approfondita nel corso del film con informazioni e flashback che aggiungono sempre qualcosa di nuovo al nucleo iniziale. A tenere unita la frammentarietà della struttura narrativa è la musica, con una tipica struttura ad arco⁴², come lo stesso Bernard Herrmann nelle sue numerose argomentazioni in proposito ha

⁴¹ Jürgen Müller, *Cinema degli anni 40*, Taschen, Bologna 2007, p. 66

⁴² Il concetto di forma *ad arco*, detto anche *a ponte* (*Bogeform*), è stato utilizzato dalla musicologia tedesca per definire un aspetto caratteristico del compositore Bela Bartók (1881-1945), ravvisabile nella simmetria e nella specularità degli episodi musicali e nel complesso sviluppo armonico in cui il movimento centrale funge da perno tra i movimenti precedenti e successivi.

spesso affermato⁴³. Il prof. Gianluca Podio, a riguardo, sottolinea che l'arco strutturale, che costituisce la macroforma compositiva della colonna sonora composta da Herrmann per *Citizen Kane*, viene costruito dal compositore con la giustapposizione di pannelli sonori che hanno degli elementi in comune a livello di cellule melodiche o sequenze armoniche. Tali *textures* sonore oltre ad essere una delle caratteristiche strutturali e timbriche più importanti, riscontrabili anche in molta musica di Bartòk, si arricchiscono di un altro *modus operandi*: la tecnica del tema con variazioni. Tale tecnica compositiva, ossia il principio della variazione, viene esteso ai ritorni tematici che caratterizzano l'intera colonna del film. Ad esempio, ogni variazione sulla scena iniziale della colazione, che assume un clima via via più freddo, viene commentata da una variazione musicale sempre più schematica e priva di lirismi. Il principio della variazione delle cellule tematiche fu una tecnica che Herrmann utilizzò per molti altri film dopo *Citizen Kane*. Egli divenne un vero e proprio riferimento compositivo per gli altri compositori che vennero dopo di lui. Possiamo dire che Herrmann ha creato le premesse per conferire alla musica da lui composta una piena autonomia strutturale all'interno del film, un percorso emozionale parallelo alle scene che commenta in chiave non verbale in modo autonomo⁴⁴.

Quanto alla fotografia, Welles si avvale di Gregg Toland, direttore della fotografia molto esperto, che sceglie lo stile di luce diurna nella prima parte del film, in particolare nelle parti in cui Kane acquista sempre maggior peso nella società americana, quando, divorato da una straordinaria ambizione, arriva a controllare ben trentasette giornali. Qui Kane è visto come un uomo che si è fatto da sé, un idealista, un tipo tradizionale, il grande magnate americano che ha fiducia nel futuro.

Invece la maggior parte delle scene della seconda parte sono aspramente espressioniste e riguardano l'ultima parte della storia di Kane, dopo che l'uomo ha tradito le sue promesse ed è diventato un tiranno senza scrupoli: i chiaroscuri e il

⁴³ Peter Gray, *Interview with Bernard Herrmann*, in Irwin Bazelon, *Knowing the Scores. Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold, New York 1975, p. 89

⁴⁴ Gianluca Podio, *Composizione per le immagini*, corso del biennio di specializzazione in composizione per musica applicata, a.a. 2015-2016. Saint Louis College of Music, via Del Boschetto 106, Roma..

relativo gioco di ombre ne mettono in luce il carattere tirannico (fotografia noir usata poi in molti polizieschi), l'isolamento, la claustrofobia e l'associazione con il Potere e il Male. I due diversi tipi d'illuminazione descrivono l'ambiguità della figura del magnate dell'editoria, che da giovane idealista si è trasformato in un uomo disincantato e spietato, rinchiuso nel suo palazzo, dove alla fine rimane solo.

La novità estetica più importante del film è la profondità di campo, con la quale viene mostrato in modo chiaro tutto ciò che appare nella scena allo spettatore, sia in primo che in secondo piano, e che fu realizzata, su indicazioni di Welles da Toland, con illuminazioni particolari, spesso con effetti speciali e sovrapposizione di fotografie⁴⁵. Con la profondità di campo lo spazio si carica di una valenza esistenziale: non è più un luogo oggettivo, la concreta dimensione della realtà, è piuttosto il risultato di un disorientamento. Gli oggetti sono sempre troppo lontani o troppo vicini, troppo grandi o troppo piccoli. La sensazione di uno spazio distorto è accresciuta dal ricorso continuo alla visione dal basso, che risponde all'intenzione del regista di tematizzare il senso di smarrimento dell'individuo e l'isolamento esistenziale, che condanna ad una insopprimibile solitudine: non a caso il film si apre e si chiude con la stessa immagine del cartello "No Trespassing", che isola il palazzo di Xanadu dal resto del mondo⁴⁶. Dal punto di vista formale Welles ricorre anche alla distorsione ottica, al gioco di specchi, al tormento espressivo, alle posizioni estreme della macchina da presa, all'uso dei grandangoli, ad una cruda regia della luce basata su un'illuminazione fortemente chiaroscurata: tutte scelte estetiche che sottolineano l'insicurezza esistenziale dell'individuo. Herrmann rafforza queste scelte estetiche, con scelte tecniche originali e in antitesi con l'approccio classico dei compositori hollywoodiani, che, da Max Steiner in poi, si ispiravano al romanticismo europeo di fine '800, in particolare a Wagner o Richard Strauss.

⁴⁵ https://www.theasc.com/ac_magazine/May2016/CitizenKane/page1.php

⁴⁶ Jürgen Müller, *Cinema degli anni 40*, op. cit., pp.4-9, 67-73

È da sottolineare, infatti, che la musica hollywoodiana cinematografica doveva seguire precise linee guida:⁴⁷

- un arrangiamento sinfonico completo, e l'imprescindibilità del ruolo degli orchestratori. Tra i "sinfonisti" hollywoodiani, tra gli altri, ebbero grande fama, oltre al viennese Max Steiner (1888-1971), Friederich Holländer e Franz Waxman⁴⁸

1. un'orchestrazione numerosa e importante, sul modello di quella del Romanticismo
2. un'espansione quantitativa del commento musicale fino a coprire buona parte del film ("Wall to Wall", come si diceva per indicarne l'onnipresenza) e una enfattizzazione dei momenti drammatici con la musica, la cui cifra stilistica raggiunge l'apice con Max Steiner, padre del sinfonismo hollywoodiano e indimenticabile compositore di *Gone with the Wind* (*Via col vento*, 1939), di Victor Fleming

⁴⁷ Douglas Gomery, *The Hollywood studio system*, St. Martin's Press, New York, 1986; Sergio Miceli, *Musica per film. Storia estetica analisi tipologie*, Ricordi Leggera, Milano, 2009; Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni 2000

⁴⁸ Friedrich Holländer e Franz Waxman, entrambi oriundi tedeschi, in Germania avevano musicato rispettivamente, Holländer, il film di Robert Stevenson, *Ich und die Kaiserin* (*Io e l'imperatrice*, 1939), e Waxman, il film *Liliom* (*La leggenda di Liliom*, 1934), di Fritz Lang. Quando ancora era nel suo Paese, Holländer aveva scritto anche la partitura di *Der blaue engel* (*L'Angelo azzurro*, 1930), di Joseph von Sternberg. Approdati a Hollywood nel corso degli anni Trenta, i due amici collaborarono spesso con altri connazionali fuorusciti che avevano trovato rifugio a Los Angeles, tra cui i registi, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang, William Dieterle e Curtis Bernhardt. Holländer scrisse le canzoni di Marlene Dietrich in *Desire* (*Desiderio*, 1936), di Frank Borzage, in *The White Angel* (*L'angelo bianco*, 1937), di Lubitsch e in *A Foreign Affair* (*Scandalo internazionale*, 1948), di Billy Wilder. Waxman ebbe due Oscar con *Sunset Boulevard* (*Viale del Tramonto*, 1950), di Billy Wilder e *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*, 1951), di George Stevens. Fece quattro film con Hitchcock: *Rebecca* (*Rebecca la prima moglie*, 1940), *Suspicion* (*Il sospetto*, 1941), *The Paradine Case* (*Il caso Paradine*, 1947), *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954). Questa collaborazione con lo specialista del brivido ebbe una certa influenza sulla musica di Waxman. Per adattare la partitura alle atmosfere piene di mistero e colpi di scena dei film, rinunciò in parte al suo sinfonismo ricorrendo a *moods* del jazz e suoni dissonanti tipici della musica d'avanguardia (Christopher Palmer, *The composer in Hollywood*, Marion Boyars, London 1990, pp. 94-117).

3. l'onnipresenza della funzione leitmotivica, di cui è un chiaro esempio la musica, premiata con l'Oscar, di Alfred Newman per il film *Love is a Many-Splendored Thing* (*L'amore è una cosa meravigliosa*, 1955), di Henry King, con il leitmotiv tratto dall'opera teatrale *Il Principe Igor* di Alexander Borodin (1834-1887)
4. il ricorso sistematico al "Mickeymousing" (cosiddetto perché Walt Disney lo utilizzò sempre, a partire dal suo cartone animato di Mickey Mouse), ovvero una musica descrittiva e continua, con la sottolineatura musicale degli eventi filmici anche più circostanziati e con esattezza di sincroni forti per rafforzare l'immagine⁴⁹.

Rispetto agli standard della musica hollywoodiana, l'approccio di Herrmann, sin da *Citizen Kane* e in tutti i film che seguiranno, era del tutto diverso. Contrario alla tecnica compositiva del "Mickeymousing", che si basa sul sincronizzare perfettamente la musica con gli eventi visivi, e il relativo mimetismo musicale per l'azione visiva, da una parte rifiutava l'uso continuo della musica e quindi non musicava tutte le scene, dall'altra, pur ricorrendo a sincroni forti, ne limitava il numero, preferendo un mood,

⁴⁹Come sottolinea il musicologo Emilio Audissino il termine "Mickeymousing" è spesso utilizzato in modo dispregiativo per indicare una musica che accompagna pedissequamente lo svolgersi dell'azione visiva, imitandone i movimenti. Il termine deriva dall'aderenza musicale alle immagini tipica dei cartoon – come nel caso di *Tom & Jerry* in cui tipicamente vediamo i passetti furtivi del topolino sottolineati da altrettanto furtivi pizzicati degli archi, in perfetto sincrono. Tuttavia nel periodo classico di Hollywood "Mickeymousing" era utilizzato anche per scopi drammatici, come in *Casablanca* (1943), di Michael Curtis, o in *The Informer* (*Il Traditore*, 1935), di John Ford. Max Steiner, compositore delle musiche di entrambi questi film, è il nome più associato a questa tecnica di scrittura. La tecnica è caduta in disuso durante gli anni '50, rimanendo accettabile solo nelle commedie farsesche e nei cartoni animati. La tecnica del "Mickeymousing" è stata di nuovo adottata dal compositore John Williams, premiato 5 volte con l'Oscar, che l'ha utilizzata anche in ambito drammatico. La musica di Williams presenta sempre un'estrema attenzione all'aderenza musica/immagine e al sincrono preciso dei gesti musicali con le azioni visive. Per esempio in *Jaws* (*Lo squalo*, 1975), di Steven Spielberg, ci sono numerosi episodi di "Mickeymousing": quando Quint si taglia con la cima sentiamo una rapida e violenta scala ascendente dell'ottavino e subito dopo la pinna dello squalo spruzza l'acqua sulla barca, accompagnata da un'altra scala acuta; quando uno dei barili cade in acqua sentiamo un colpo di piatti (Emilio Audissino, *Due note di credibilità. John Williams e Lo squalo*, in *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, n. 7, marzo 2015).

che pur in sincronia con le immagini, non le rafforzava ad una ad una, ma creava un effetto di “washing through the action” (che scivola sull’azione).

A differenza della musica hollywoodiana, inoltre, non ricorse agli orchestratori, realizzando in prima persona: ideazione, stesura e direzione della partitura e, invece di un arrangiamento per un’orchestra completa, utilizzò di preferenza piccoli gruppi di strumenti. Una delle cifre stilistiche di Herrmann risiede, infatti, nel non utilizzare contemporaneamente tutta l’orchestra, ma di isolare fasce di strumenti, ottenendo un originale colore orchestrale⁵⁰. Per la sequenza iniziale di *Citizen Kane*, ad esempio, utilizzò 3 flauti, 2 clarinetti, 3 clarini, 3 fagotti, 1 controfagotto, 4 corni francesi, 3 tromboni, timpani, gong e grancassa (oltretutto la scelta degli strumenti è poco ortodossa, in quanto gli strumenti a percussione come grancassa e gong non sono di norma utilizzati con strumenti esclusivamente a fiato). Nel suo libro, *Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, Steven C. Smith sottolinea che la profonda modernità di Herrmann risiede anche nell’uso di combinazioni insolite di strumenti, un uso anticonvenzionale in cui gli strumenti classici convivono con strumenti elettronici ed etnici. E della sequenza iniziale di *Citizen Kane*, che è tratta dal Dies Irae, dice: “Herrmann uses a highly unconventional ensemble to create a subterranean, strange heaviness of death and futility. It was a sort of variant on the ancient hymn Dies irae”.

Quindi per Smith nell’ouverture del film Herrmann utilizza un insieme strumentale altamente non convenzionale, per creare una sensazione sotterranea, strana e pesante di morte e di futilità, attraverso una variante dell’antico inno *Dies Irae*. Di contro, Richard Littlefield, indica oltre ai valori anche i limiti delle affermazioni di Smith in *Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, contestando per esempio quel “highly”, altamente, anticonvenzionale insieme di strumenti usati in apertura a *Citizen Kane*. Richard Littlefield rimarca che le scelte strumentali del compositore erano informate non solo alla modernità, ma anche ad una grande cultura della musica classica: per esempio sicuramente sapeva che il controfagotto, uno strumento a fiato dal suono grave (uno dei più bassi dell’orchestra), era usato già nel

⁵⁰ Il colore orchestrale o timbro orchestrale si ha quando si riconosce il timbro o “voce” dei vari strumenti.

Barocco per connotare il regno dell'Ade e la morte. Né il rimando al Dies Irae è fortuito: il Dies Irae è una delle parti del "requiem" (messa celebrata nella chiesa cattolica in memoria del defunto) e il film si apre con la morte di Kane. Inoltre l'uso del Tritono, anticamente chiamato "Diabolus in musica" per la sua dissonanza, viene utilizzato per evidenziare il lato più oscuro del potente Kane. Quindi Herrmann arrivava a soluzioni moderne ma attingendo anche alle convenzioni del passato, che rivisitava con idee nuove⁵¹.

Sicuramente però di Hollywood rifiutava le colonne musicali rese molto spesso con orchestrazioni esagerate (soprattutto gli archi) in scene di impetuosa emotività. Nella pratica di Hollywood, per esempio, la fanciullezza di Kane in Colorado si sarebbe prestata perfettamente a un trattamento di questo genere. Invece Herrmann studiò un piccolo accompagnamento musicale molto contenuto e misurato: corni con la sordina, un unico clarinetto, un oboe, archi leggeri, fagotti smorzati. Tutta la colonna sonora è basata su leitmotive le cui unità di base sono formate da un breve fraseggio di poche note e non da una melodia ampiamente sviluppata.

Quanto ai contenuti musicali, Herrmann rivela la sua innata predilezione per il gotico, la spiritualità, l'alternanza di chiaro e scuro, l'enfasi irresistibile attraverso la quale ci parla della vita e della morte, così come autenticamente e senza retorica riesce sempre a centrare l'obiettivo, atterrendo gli ascoltatori-spettatori, quando affronta musicalmente il conflitto tra Bene e Male, non solo in *Citizen Kane*, ma anche in *The Devil and Daniel Webster*, *On Dangerous Ground*, *Vertigo*, *Cape Fear*, *Psycho*, *Marnie*, *Sisters*, *Obsession* o *Taxi Driver*⁵².

In *Citizen Kane* inoltre è tangibile l'esperienza radiofonica precedente fatta in collaborazione con Welles, come quando Herrmann, utilizzando un commento musicale nelle scene di dialogo, ricorre a un sottofondo attenuato. E questo lo aveva imparato

⁵¹ Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, op. cit., pp. 278-282

⁵² Roberto Giuliani e Sergio Miceli (a cura di), *Bernard Herrmann & Nino Rota*, Atti del Convegno Internazionale Conservatorio di Santa Cecilia Roma, 9-10 settembre 2011, p. 19. <http://www.francoapiersanti.it/wp-content/uploads/2016/05/HERRMANN-Franco-Piersanti.pdf>

dalla sua lunga esperienza alla radio, dove mettere la musica di sottofondo ad una conversazione distraeva l'ascoltatore. Un'altra pratica tipicamente radiofonica consisteva nell'inserire intermezzi musicali briosi per indicare il passare del tempo: nel film vediamo la prima pagina di un quotidiano con il titolo "La traction trust in difficoltà", e Herrmann accompagna questo titolo con un "galop"⁵³; oppure vediamo l'aumento della tiratura dei giornali, e sentiamo un "can can scherzo"⁵⁴. Tutti questi "espedienti" sono utilizzati dal compositore per rendere, attraverso musiche veloci, il trascorrere veloce del tempo che passa, associandolo alle immagini⁵⁵. Sia l'idea del "galop" che del "can can scherzo" vennero a Herrmann dopo aver letto la sceneggiatura e fu lui a convincere Welles prima a scrivere la musica e poi a montarvi le immagini, discostandosi di nuovo dalla tradizione hollywoodiana che prevedeva la stesura della colonna musicale solo dopo che il film era stato girato e definitivamente montato.

Di seguito lo spartito del "can can scherzo", caratterizzato, oltre che dal rimando al famoso ballo di origine parigina, da un ritmo incalzante e dalla velocità di esecuzione:⁵⁶

⁵³ Il galop è una danza molto impetuosa, di origine tedesca e popolare, accompagnata da una musica vortice.

⁵⁴ Il "can can scherzo", composto da Herrmann, riprende dallo "scherzo" l'andamento vivace e marcato e dal "can can", famoso ballo francese dei cabaret della Belle Époque, la melodia, la mirabile e gioiosa prodigalità dei ritmi e l'ironia musicale.

⁵⁵ Evan William Cameron, *Citizen Kane. The influence of Radio Drama on Cinematic Design*, in Evan William - Cameron Redgrave (a cura di), *Sound and the Cinema*, Pleasantville, New York 1980, pp.10-11

⁵⁶ <https://www.scribd.com/doc/283767176/Bernard-Herrmann-Chronicle-Scherzo-Citizen-Kane>

Chronicle Scherzo (from Citizen Kane)

Bernard Herrmann

Brightly $\text{♩} = 112$

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Quanto alla disposizione della musica, *Citizen Kane* contiene tre diversi livelli drammaturgici musicali. Innanzitutto c'è la musica diegetica, quella “realistica”, di cui si vede la fonte del suono (p.es. si sente e si vede la musica suonata dai musicisti). La musica diegetica si estende per il 15% della lunghezza del film, consta in parte di nuove composizioni e in parte di numeri preesistenti, e appartiene ai più differenti generi : jazz pianistico e la easy music al Night Club; musica classica del “maltrattato” Rossini nelle lezioni di canto che Susan Alexander deve sopportare; l'aria *Salammbô*⁵⁷, resa da Herrmann nello stile di un Grand-Opéra francese⁵⁸, ambientata in Oriente e cantata da una soubrette che non solo non dispone dei necessari mezzi vocali, ma che non è in grado di emergere dalla massiccia tessitura orchestrale, e questo affinché si capisca che la protagonista dell'opera, pupilla di Kane, sta andando incontro a un insuccesso.

⁵⁷ Interessanti notizie su questo frammento d'opera si trovano in S.C. Smith, *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, Berkley 1991, p.79

⁵⁸ Il Grand-Opéra è un genere operistico serio affermatosi in Francia nel 1800, caratterizzato da un'imponente orchestrazione, scenografie sontuose e coreografie spettacolari.

C'è poi la musica extradiegetica, quella di livello esterno e non visibile: si tratta del commento musicale dell'autore⁵⁹. E infine c'è la musica mediata, o soggettiva sonora, dei leitmotive, in cui la musica esprime lo stato d'animo dei personaggi, svelandone speranze e lacerazioni.

Per *Citizen Kane* Herrmann ha scritto circa 40 minuti di musica originale e per farlo gli vennero concesse 12 settimane, il quadruplo rispetto alla consuetudine hollywoodiana. Herrmann poté poi strumentare i propri pezzi, sottraendoli agli orchestratori. Tutta la colonna sonora è divisa in piccoli pezzi a sé stanti, organizzati logicamente, brevi e concisi, spesso momentanei e gradevoli stimoli fisici e fonte di informazione non verbale a un livello autonomo. Infatti il compositore statunitense non si limitò a descrivere o commentare le immagini, ma riuscì a esprimere il non detto e ciò che non appariva sullo schermo, penetrando nell'interiorità dei personaggi, con il che ribadiva la dignità del ruolo della musica, che per lui doveva emanciparsi dalla subordinazione all'immagine per divenire, col suo linguaggio del cuore, una fonte di informazione autonoma e non verbale⁶⁰.

A riguardo si deve ricordare che, premettendo che tutta la musica per film deve coniugarsi con le immagini attraverso un ragionato meccanismo associativo, si possono però individuare due diversi tipi di interventi musicali: uno di tipo descrittivo-didascalico, l'altro, critico. La musica descrittiva è quella che accompagna l'azione commentandola e sottolineandola, con l'obiettivo di descrivere fedelmente con le note l'immagine, rafforzandone il senso. In questo caso il compito della musica è didascalico e ha il ruolo di "ancella" o "santa ausiliatrice" dell'immagine, il che rende più semplice la fruizione del film da parte dello spettatore, in quanto il linguaggio musicale rafforza il linguaggio visivo e verbale. Per esemplificare, una musica descrittiva per suggerire un ambiente spagnolo può ricorrere al suono delle nacchere, per sottolineare l'immagine di un caldo mare tropicale può utilizzare il suono dell'ukulele, o per marcare un paesaggio

⁵⁹ Per la definizione di musica diegetica, extradiegetica e mediata, si rimanda a S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano 2000, pp. 329-363

⁶⁰ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia Estetica-Analisi, Tipologie*, op. cit., p.219

russo può usare il suono della balalaika⁶¹. Questa funzione segnaletica, benché sia sempre il risultato di un atto interpretativo del compositore, non si limita solo a rafforzare l'espressività dell'episodio tendendo alla ridondanza, con corrispondenze inequivocabili (una musica patetica commenterà la sconfitta, la malattia o la morte di un personaggio; una scena d'amore si affiderà ad una musica di intenso impatto sentimentale, etc.), ma può presentarsi anche come funzione leitmotivica, che, con un'associazione puntuale fra un motivo/tema e un personaggio/situazione (utilizzata sin dai tempi del cinema muto), caratterizza un personaggio o una situazione ogni volta che si presentano nel film, fungendo da riferimento mnemonico per lo spettatore, che immediatamente riconosce soggetti e contesti. Al contrario, l'intervento musicale critico implica una maggiore autonomia del compositore, che in questo caso tende non a descrivere personaggi e situazioni, ma a commentarli, a interpretarli criticamente, a raffigurare con le note le sensazioni che lui in prima persona ha provato a contatto con le azioni filmiche, evidenziando in musica più l'aspetto emotivo che quello puramente descrittivo, e costringendo lo spettatore ad un ruolo più attivo e interpretativo. L'uso critico della musica cinematografica dunque più che sottolineare il senso, lo crea⁶².

In un'intervista rilasciata al giornale *Il Sole d'Italia*, durante i suoi tre concerti tenuti in Messico nel 2008, Ennio Morricone sintetizza bene la differenza tra musica descrittiva e quella critica, quando dice:

“Cerco di interpretare quello che mi comunica il film. Non mi piace fare musica descrittiva. Se parliamo di musica dei personaggi, quando questi sono molto caratterizzati, come i protagonisti picareschi di Leone, allora funziona la musica descrittiva sui personaggi. Altrimenti scrivo musica per la totalità del film, come se fosse una cornice alla sua ragione espressiva interiore”⁶³.

Herrmann in tutti i suoi film, anche se sempre attento e fedele alle immagini, predilige l'uso della musica critica, dimostrando una sorprendente capacità di entrare

⁶¹ Lamberto Pignotti, *I sensi delle arti. Sinestesie e Interazioni estetiche*, Dedalo, Milano 1993, p.82

⁶² Sergio Miceli, *Musica per film*, op. cit., pp. 632-634, 671-675

⁶³ *Il Sole d'Italia* (Il giornale italiano in Messico), n. 67, 30 giugno 2008

nella profondità dei caratteri e nelle viscere delle storie, che il cinema spesso mostra fino a un certo punto. Una qualità con la quale Herrmann riesce ineluttabilmente a mettere in asse musica e drammaturgia, scovando e accrescendo il potenziale segreto e nascosto del film, con esiti considerevoli sul piano emotivo, psicologico e musicale⁶⁴.

A riguardo, Lothar Prox, nel suo *Monographische Skizze*, sottolinea come Herrmann “non scoprì solo la pura sensualità del suono, ma soprattutto la forza affettiva del suono, la profondità dei ritmi, dei colori orchestrali e dell’intensità”⁶⁵. E Steven Smith, autore della prima grande biografia di Herrmann, *A Heart at Fire’s Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, rimarca le grandi capacità drammaturgiche di Bernard Herrmann e i suoi metodi di migliorare il senso delle immagini con una narrativa-sound fatta di un mix di suoni e con un’attenta analisi delle note, senza mai ricorrere ad una musica di sottofondo continuo, che invece era propria della pratica compositiva hollywoodiana. Con il continuo sviluppo di cellule musicali il compositore newyorchese offre spunti affettivi e psicologici che non solo sono riusciti a parlare all’anima dello spettatore ma hanno cambiato per sempre il ruolo della musica nella trasmissione radiofonica e nel cinema.

Herrmann lavorò ancora con Welles per il film *L’orgoglio degli Amberson* (1942), ma insistette che il proprio nome non comparisse perché la sua musica fu modificata senza il suo consenso in fase di rimontaggio del film.

Fu l’ultima sua collaborazione con Welles.

2.2 I LEITMOTIVE DELLA PERSONALITÀ DI KANE

Il leitmotiv o motivo conduttore - adottato dal “Wort Ton Drama” (opera d’arte totale) wagneriano - era la tecnica alla base della drammaturgia musicale hollywoodiana del periodo classico: un motivo musicale ben definito e riconoscibile era associato a ogni personaggio, situazione o idea.

⁶⁴ Roberto Giuliani e Sergio Miceli (a cura di), *Bernard Herrmann & Nino Rota*, op. cit., p. 15

⁶⁵ Lothar Prox, *Bernard Herrmann. Einemonographischeskizze*, Filmusik, n.1, Köln 1979

L'associazione musica/personaggio veniva stabilita chiaramente all'inizio del film e il motivo era ripresentato, con opportune variazioni musicali, ogni qualvolta il personaggio entrava in campo e veniva menzionato. Per quanto non gradita a Herrmann, in *Citizen Kane*, la funzione leitmotivica è inevitabilmente presente perché serve a connotare personaggi, luoghi e situazioni. Sempre attento all'interazione tra componenti visive e sonore, Herrmann utilizzò piccoli gruppi di strumenti cui affidò un gioco sottile di leitmotive, imponendo uno stile che, fatta eccezione per *Psycho*, ritroveremo in tutti i film che musicherà in seguito e costruì la partitura intorno a motivi melodici molto semplici che sembrano non dover mai risolversi e un'orchestrazione che privilegia il registro grave dei fiati a svantaggio del lirismo degli strumenti a corda⁶⁶.

I leitmotive che individuano la personalità di Kane sono due: *Power*, il tema del Potere e *Rosebud*, il tema dei sogni e delle speranze⁶⁷. Il primo rappresenta la rivendicazione di potere di Kane e il suo smodato arrivismo, il secondo, *Rosebud*, ne rappresenta i sogni infantili di innocenza, sicurezza, felicità: due temi musicali che mettono in luce l'ambivalenza di Kane, nello stesso tempo demonio e angelo.

Questi due motivi con molte variazioni si ripetono per tutto il film, accompagnando la figura di Kane e rimarcandone lo scontro interiore tra l'ideale romantico dell'infanzia e la rivendicazione di potere. Inoltre, nelle parti relative all'infanzia di Kane i due leitmotive sono più delicati e romantici dal punto di vista della melodia e dell'orchestrazione, mentre, con il progredire del racconto diventano sempre più cupi e dissonanti. Il tema *Power* è un motivo di cinque note e nella sua forma iniziale delinea l'intervallo di tritono, un intervallo di quarta aumentata (detto anche di quarta eccedente, o di quinta diminuita), formato da tre toni interi: è uno degli intervalli più dissonanti della scala diatonica, e il più ricco di forze risolventi, componendosi delle due sensibili (ascendente e discendente) della scala tonale. Per la singolarità del suo effetto melodico fu considerato da evitare nella musica medievale, in

⁶⁶ Gilles Mouellic, *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino 2005, p. 33

⁶⁷ Una approfondita ricerca sui leitmotive della personalità di Kane si trova in Waledy- Shmitz, *Rosebud und Power, zwei Leitmotive*, in Orson Welles, *Citizen Kane*, Atti del Seminario 1989, l'Istituto delle Scienze Musicali J. W. Goethe, Università degli Studi Francoforte sul Meno

quanto definito “diabolus in musica”. Herrmann lo usa per delineare il lato oscuro e sinistro di Kane.

Sul tritono sono molto interessanti gli approfondimenti del prof. Gianluca Podio, che specifica che il termine “tritono” ha derivazione greca ed indica l’intervallo di tre toni interi ossia una 4° eccedente. Nella trattatistica fu utilizzato in lingua latina per la prima volta da Hermannus Contractus. Il tritono, che ricorre nelle tradizioni musicali di diversi popoli europei ed extraeuropei, fu proscritto dai teorici medioevali sia come intervallo melodico che armonico portando nel tardo medioevo l’uso della correzione del si naturale con il si bemolle, dando luogo ad atteggiamenti contraddittori da parte dei trattatisti medioevali. Un aspetto interessante consiste nell’uso che i madrigalisti del 1500 (Gesualdo e Monteverdi) fanno del tritono associandolo spesso alle parole angoscia, turbamento e morte. Queste caratteristiche semantiche rimasero anche nei secoli successivi fino a tutto il 1800. Nel corso della storia della musica troviamo un uso del tritono melodico anche per ottenere momenti di particolare drammaticità (Bach, Mozart, Beethoven) seppure nel periodo classico l’uso del tritono fu notevolmente più contenuto. Ritornò in uso nel periodo romantico per evocare nell’opera e nella musica a programma il senso del mistero, dell’ignoto, del cattivo e simili. Sempre nel periodo romantico il tritono armonico viene utilizzato per rivoluzionare il linguaggio armonico sviluppando l’emancipazione della dissonanza e creando delle “sospensioni tonali” e contribuire alle concatenazioni armoniche basate sulle dissonanze non risolte che condurranno progressivamente all’atonalità. Anche oggi il tritono è considerato un intervallo con una forte identità strutturale e viene usato in molte composizioni del secolo scorso per sottolineare sentimenti vaghi ed indefiniti. Possiamo quindi concludere che l’intervallo di tritono melodico scelto da Herrmann per caratterizzare il lato oscuro di Kane sia estremamente evocativo proprio perché la sua storia ed il suo risultato psicoacustico vengono da lontano ed esercitano nell’ascoltatore un risveglio archetipico di soluzioni musicali che già dal 1500 esprimevano stati d’animo affini al mistero, all’angoscia e simili ⁶⁸.

⁶⁸ Gianluca Podio op. cit.

Di seguito il tema *Power*⁶⁹



Le prime tre note del tema *Power* derivano dalle prime quattro note della sequenza *Dies Irae*⁷⁰, che generano disagio e paura, aumentati dalla quinta diminuita Mi-Si.

Di seguito le prime due battute del *Dies Irae*⁷¹



Il tema *Rosebud*, come il tema *Power*, è composto da cinque note e ha un ritmo quasi identico, ma è diverso dal primo per tono e contenuto, svelando l'innocenza giovanile e la nostalgia nutrite dall'anima del magnate della stampa. Infatti Herrmann al posto del tritono inserisce una quarta, che ha un suono più brillante e carico di speranza.

Di seguito il tema *Rosebud*⁷²

⁶⁹ <http://www.filmmusicnotes.com/citizen-kane-leitmotifs-and-rachmaninoffs-isle-of-the-dead>

⁷⁰ Il *Dies Irae* è una composizione poetica latina, costituisce un genere poetico-musicale del canto gregoriano e descrive il giorno del giudizio universale, ammonendo: “Giorno d’ira sarà quello...”. L’incipit è stato ripreso come simbolo di terribilità in numerose composizioni strumentali moderne e contemporanee, da Berlioz e Liszt a Sostakovic.

⁷¹ <http://www.filmmusicnotes.com/wp-content/uploads/2013/02/Dies-Irae.jp>

⁷² <http://www.filmmusicnotes.com/wp-content/uploads/2013/02/Rosebud-Motive.jp>



Il tema *Rosebud* è presente in diverse sequenze, tra cui: all'inizio, quando in punto di morte Kane pronuncia la misteriosa parola; quando Kane da piccolo gioca con la slitta sulla neve; durante l'incenerimento finale della slitta con una fusione perfetta di immagini e suono e con variazioni che rendono la musica più straziante e angosciante⁷³.

L'enigmatica parola pronunciata sul punto di morte dal protagonista, *Rosebud*, rimane un mistero per il giornalista Thompson, mentre lo spettatore, ma solo alla fine del film, può vedere un cumulo di vecchie cianfrusaglie senza valore, cui viene appiccato il fuoco dopo la morte di Kane. Si scopre che la misteriosa parola è la marca di una slitta gettata nel fuoco insieme ad altri oggetti. Da bambino, Kane giocava felice con la slitta sulla neve, ma quando si era ribellato alla separazione dalla madre, aveva scagliato la slitta contro il suo tutore. *Rosebud* è dunque il simbolo dell'infanzia e dell'innocenza perdute⁷⁴. Ed è *Rosebud* l'ultima parola del cittadino Kane: una parola che ha il sapore della nostalgia e del rimpianto e che risulta ancora più struggente perché pronunciata dal granitico re della carta stampata, spietato in affari e incapace di amare. Questa parola, sussurrata in punto di morte, è rivelatrice del doppio volto dell'anima del protagonista, perché ne svela il lato innocente, romantico e puro, in antitesi con quello avido ed egoista.

L'ambivalenza della personalità di Kane è resa visivamente anche dalla residenza del magnate, Xanadu, che infatti è una struttura architettonica contraddittoria. A prima vista è un vero monumento, gigantesco e imponente, che dà un forte senso di compattezza e unitarietà. E' una sorta di castello-fortezza, granitico, arroccato sulla cima di un promontorio e impreziosito da torri e guglie. Ma a guardare bene è un

⁷³ <http://www.filmnoirfoundation.org/sentinel-article/NoirCity-emaq-Herrmann.pdf>

⁷⁴ Jürgen Müller, *Cinema degli anni 40*, op. cit., p. 67

miscuglio di stili: troviamo un rosone tipico delle cattedrali gotiche, un colonnato che ricorda quelli di Palazzo Pitti a Firenze, una rifinitura del tetto simile a quella di un castello tedesco del XIX secolo.

Quindi Xanadu da una parte ci offre un'immagine romantica di un tutto unitario e, come il suo protagonista, distante, remoto, inaccessibile, dall'altra con i suoi elementi incompatibili tra loro, rende l'idea della vuota apparenza. Anche gli interni "non funzionano": basti pensare al camino e all'immensa sala in cui lo si trova. Nella zona del camino i coniugi Kane recitano le scene della loro vita familiare. Ma il camino è largo più di 7 metri e mezzo. Kane percorre più di 18 metri per raggiungere la sua poltrona preferita; Susan Alexander Kane (Dorothy Comingore), seconda moglie del protagonista, parla a distanza dal marito in enormi spazi vuoti che si frappongono tra loro. Intorno a loro non c'è nulla che abbia una natura personale o unitaria e questo acuisce il senso di solitudine e di fallimento umano di Kane. Un fallimento che ritroviamo nelle scene di Kane con la prima moglie, Emily Monroe Norton Kane (Ruth Warrick), intorno al tavolo della colazione: progressivamente ogni scena ci mostra il declino della relazione. In questa sequenza, per acuire il progressivo naufragio del rapporto, Herrmann fa corrispondere a ogni variazione sulla scena iniziale della colazione una diversa variazione musicale e accompagna il rapporto tra i due, che si fa sempre più freddo, con una musica sempre più sobria e meno lirica.

2.3 I LEITMOTIVE DI EMILY E SUSAN

Quanto ai leitmotive, questi indicano paesaggi e personaggi, caratterizzandoli in modo da comprendere stati d'animo e situazioni (serene o tragiche), come nel caso del doppio tema di Kane o di quello di Xanadu.

E per interpretare e individuare la personalità di Emily, prima moglie di Kane, Herrmann sceglie come leitmotiv il valzer, che però subisce una serie di variazioni sempre più discordanti con l'emergere della crisi del matrimonio. Welles descrive 10 anni di matrimonio in soli 2'10", con il ricorso alla celeberrima messa in scena della colazione. In sei scene Welles racconta l'intera vita matrimoniale di Charles Foster Kane. Il regista riassume il trascorrere del tempo attraverso lo stratagemma della

colazione tra Kane e la prima moglie, Emily. La prima colazione mostra un giovane Kane, innamorato e adorante, seduto a fianco della sua dolce metà. Una ellissi temporale, resa con dissolvenza incrociata, mostra una seconda colazione, dove Emily e Kane sono entrambi a capotavola: Emily si lamenta del fatto che Kane trascorre troppo tempo nella redazione del suo giornale. Seguono altre quattro colazioni, che si susseguono nell'arco degli anni e che mostrano la crescente crisi del matrimonio, fino alla rottura, testimoniata dal silenzio che regna tra i due nella sesta e ultima colazione, e che vede i due coniugi distanziati anche spazialmente da un tavolo troppo lungo. Per musicare il collage della colazione Herrmann crea una musica breve ma magistrale, con un tema aggraziato che però diventa sempre più cupo e ossessivo con il progredire del fallimento del matrimonio. Si tratta di un breve ma magistrale tema musicale.⁷⁵

Se Emily possiede la garbata eleganza del valzer, la colonna musicale associa Susan, seconda moglie di Kane, alla sensualità sfacciata e popolare del jazz. Infatti, quando il giornalista Thompson fa l'intervista a Susan, siamo nel night club di cui la donna è proprietaria e sentiamo il tema di sottofondo, che è tratto da *In a Mizz*, un'esecuzione jazz suonata negli anni Trenta da Charlie Barnet e Haven Johnson (questa stessa musica sarà suonata durante il picnic).

Susan, parlando di Kane al giornalista, ricorda che fu lei a rompere il matrimonio e lasciare il marito da solo a Xanadu, in quanto si sentiva succube dell'uomo. Attraverso dei flashback, veniamo a conoscenza dell'ostinazione di Kane nel voler fare di lei una star, una cantante di opera lirica, nonostante lei non volesse, in quanto consapevole di non avere doti canore adeguate. Esposta a umiliazioni continue dal maestro di canto, che a sua volta è disperato perché l'allieva è negata per il canto, Susan vorrebbe smettere di cantare, ma Kane non vuole. Il penoso stato di vergogna e avvilitamento arriva all'apice durante la prima della sua rappresentazione teatrale, che si chiude con un assoluto, eloquente e imbarazzante silenzio da parte del pubblico (Kane in sala è l'unico ad applaudire). Per le lezioni di canto di Susan, Welles suggerisce la cavatina (l'aria con cui i personaggi si presentano per la prima volta in scena) di Rosina, *Una voce poco fa*, dell'opera buffa *Il Barbiere di Siviglia*, di Gioacchino Rossini

⁷⁵ <http://www.americanmusicpreservation.com/CitizenKanefilmscore.htm>

(arrangiata da Nathaniel Shilkret), e, per far capire allo spettatore che Susan non è una brava cantante, la fa cantare da una voce sottile e inesperta e con una cattiva pronuncia⁷⁶.

Come da una certa consuetudine da parte dei registi di ricorrere a musiche preesistenti per dare delle indicazioni al compositore⁷⁷, per il debutto lirico di Susan, Welles suggerì a Herrmann una musica simile a *Salammbô*, l'ultima opera lirica del compositore francese Ernest Rey (1823-1909), tratta dalla *Salammbô* di Gustave Flaubert, dramma del 1862, ambientato a Cartagine durante le guerre puniche: la protagonista è una sacerdotessa della Luna, figlia di Amilcare. Herrmann quindi compose qualcosa di molto somigliante, intitolata *Salaambô*, riccamente orchestrata e con un libretto preso a prestito dalla tragedia *Fedra*, scritta nel 1677 da Jean Racine. Nella sceneggiatura Susan, seconda moglie di Kane, era una cantante mancata che calcava le scene solo grazie alla ricchezza e al potere del marito, che ne voleva invece fare una star. Nel film, dunque, si doveva dimostrare la mancanza di attitudine al canto di Susan. Per questo Herrmann scrisse l'opera in una tonalità molto alta in modo che Jean Forward, una giovane soprano dell'opera di San Francisco che doppiava Susan, non potesse avere un buon risultato. La cantante non cantò male ma solo in una tonalità

⁷⁶ Robert L. Carringer, *Come Welles ha realizzato Quarto Potere*, op.cit, p. 147

⁷⁷ Spesso i registi esemplificano le loro indicazioni al compositore ricorrendo a musiche preesistenti. Frequentemente, e nel cinema contemporaneo in modo sempre più regolare, i compositori sono messi di fronte a una colonna sonora provvisoria detta temp track, una serie di stacchi musicali, che sono ricavati dalla popular music, dalla musica classica e da quella di altri film, e che sono destinate a fornire modelli che rispondono alle esigenze del regista. In alcuni casi però la temp track può diventare una camicia di forza sia per il compositore, che si vede costretto a imitare specifici brani musicali, sia per il regista, che può legarsi così inestricabilmente da rifiutare qualsiasi musica originale scritta dal compositore. Il caso più celebre di tirannia della temp track è quello di *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odissea nello spazio*, 1968), per il quale il regista, Stanley Kubrick, aveva scelto una temp track, che comprendeva come tema principale *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss, brano che voleva fosse inserito nel film. Il famoso compositore Alex North, che aveva al suo attivo già una collaborazione con Kubrick per *Spartacus* (1960), pur mantenendo un'atmosfera musicale analoga a quella del brano di Strauss, propose a Kubrick un brano di produzione propria. Kubrick, legato alla sua temp track, senza neanche avvertire il compositore scartò tutte le sue musiche. (Kathryn Kalinak, *Musica da film, una breve introduzione*, EDT, Torino, 2012, op. cit., pp.128-129).

troppo alta per la sua voce, per cui l'effetto fu quello desiderato da Herrmann, cioè che la cantante si dibattesse disperatamente nelle “sabbie mobili” e, con lei, Susan⁷⁸.

Di seguito lo spartito di *Salaambo*, che individua il nucleo melodico dell'aria e che fu usato per la registrazione:



In *Quarto Potere* Orson Welles, giovanissimo, sconvolge le regole codificate del cinema hollywoodiano, prima di tutto dando profondità di campo agli ambienti. Questa

⁷⁸ Bernard Herrmann, *Score for a Film*, op. cit.

individuazione prospettica spesso ha la funzione di “deformare” i dati della realtà, per alludere ad altro (come nel caso della scena iniziale della palla di vetro in cui è riflessa l’immagine deformata dell’infermiera), in particolare per rimandare alla natura dell’uomo, tanto che il cinema drammatico di Welles è stato definito “un cinema della metafora”, con immagini, situazioni e musiche che alludono spesso alla condizione esistenziale dell’uomo. La profondità di campo insieme alla deformazione delle immagini, infatti, rimandano all’angoscia e alla deriva esistenziale dell’uomo. Altra novità è il riferimento all’espressionismo e ai classici del muto che contribuiscono ulteriormente ad una visione del mondo tragica e lacerata. Angelo e demonio: è questo l’uomo contemporaneo di Welles, incarnato da Kane, magnate dell’industria editoriale americana, facilmente identificabile con il vero William Randolph Hearst, magnate del giornalismo, spregiudicato e privo di scrupoli⁷⁹.

La realtà di Welles è allucinata e allucinante, basata sulla disumanità dei rapporti umani all’interno del sistema capitalistico: il sogno americano del successo e del denaro si trasforma in un incubo, in quanto l’uomo, votato unicamente al denaro, perde se stesso. Gli fa eco in questo Herrmann che, con un nuovo linguaggio musicale, carico di dissonanze, crea un paesaggio sonoro che comunica un dolore cosmico.

L’accusa al capitalismo è un tema ricorrente in Welles e oltre che in *Citizen Kane* lo troviamo anche in altri suoi film, come *Touch of Evil* (*L’infernale Quinlan*, 1958) o *Le procès* (*Il processo*, 1962), in cui si mostra come il capitalismo senza limiti sia fonte di corruzione e cinismo. Per il regista è il capitalismo a oltranza a determinare la crisi dei valori tradizionali, perché si basa su inganno, sopraffazione, violenza ed egoismo. Per questi capi di accusa alle perversioni del capitalismo, Welles sarà a sua volta accusato di comunismo, infatti negli anni Cinquanta (in piena guerra fredda), quando in America si scatena il maccartismo⁸⁰, nel famoso “processo dei dieci”, Welles

⁷⁹ François Truffaut, *Citizen Kane*, L’Express, 26 novembre 1959, tradotto in Ronald Gottesman (a cura di), *Focus on Citizen Kane*, Prentice Hall, London 1971, p. 131

⁸⁰ Il maccartismo è un movimento anticomunista che si diffonde negli USA intorno al 1950, chiamato così dal nome del senatore J.R. McCarthy, che diresse una commissione per la repressione delle attività comuniste considerate antiamericane.

insieme ad altri registi, sarà considerato comunista e costretto a lasciare Hollywood. Il Maccartismo, supportato nella sua campagna anticomunista da molti quotidiani, tra cui quelli di Hearst, è un fenomeno che interessò gli States negli anni Cinquanta. Chiamato così perché la politica americana fu segnata da una feroce “caccia ai comunisti” voluta dal senatore McCarthy, e che interessò tutti i settori, anche quello dello spettacolo. Ai registi ritenuti comunisti fu impedito di girare film e di rimanere in America.

2.4 GLI EFFETTI SONORI IN *CITIZEN KANE* ⁸¹.

Abbiamo visto come Welles all'inizio della sua carriera lavorasse presso il teatro radiofonico Mercury per vari spettacoli, tra cui quello della *guerra dei mondi*, accanto a Herrmann.

Al Mercury Orson Welles invece di ricavare gli effetti sonori dall'archivio dei materiali o di farli creare dagli ingegneri del suono del Mercury, portò i suoi tecnici incaricandoli di riprodurre effetti insoliti. Importante era che l'effetto sonoro rendesse la “distanza” o la “vicinanza” del personaggio.

In *Quarto potere* Welles utilizza la stessa tecnica per esempio quando assistiamo al debutto lirico di Susan; quando la macchina da presa distoglie la sua attenzione da Susan, la voce della donna sembra diventare sempre più distante: un effetto ottenuto non abbassando il volume, ma per mezzo di una tecnica tipicamente radiofonica definita “dissolvenza del microfono” e che consiste nell'aumentare i riverberi in modo da creare la sensazione di un suono che si sta allontanando.

Un esempio particolarmente impressionante di produzione del suono è quello della festa organizzata per lo staff dell' “Inquirer”; è una sequenza colma di fonti sonore: assoli lirici, una banda in marcia, uno squillo di trombe, una folla sullo sfondo e le voci distinte di alcuni personaggi, tra cui Kane: il dialogo dei personaggi è naturalmente più alto, ma tutti i suoni (le urla di Kane sullo sfondo, il rumore della folla

⁸¹ Per gli effetti sonori in *Citizen Kane* le fonti utilizzate sono: Evan William Cameron, *Citizen Kane. The influence of Radio Drama on Cinematic Design*, in *Sound and the Cinema*, op. cit. pp 38-67; <http://www.bernardherrmann.org/>

e altri) sono udibili distintamente, ciascuno dalla “distanza” giusta (alcuni più vicini ai personaggi che dialogano, altri più lontani).

Comunque il suono più famoso della storia del cinema è probabilmente costituito dalla voce di Orson Welles che, nei panni del morente Kane, pronuncia la parola “Rosebud”. Questo sussurro fu creato in post-produzione, utilizzando due piste sonore separate sulle quali era incisa la voce di Welles con diversi tempi di riverbero.

Quanto ai dialoghi, invece, furono registrati quasi tutti in presa diretta e solo pochi in fase di post-produzione con il doppiaggio. L’ingegnere del suono James Graham Stewart, che lavorò a *Citizen Kane*, riconobbe a Welles il merito di aver concepito la maggior parte dei suoni e che ebbe molto da imparare da lui.

CAPITOLO 3

BERNARD HERRMANN NEL CINEMA DI ALFRED HITCHCOCK (1955-1964)

3.1 LE CARATTERISTICHE DELLA “MUSICA DA SCHERMO” DI HERRMANN SUI SET DI HITCHCOCK⁸²

Iniziata nel 1955 con il film *The Trouble with Harry* (*La congiura degli innocenti*) e terminata con *Marnie* nel 1964, la collaborazione tra Bernard Herrmann e Alfred Hitchcock fu estremamente proficua e determinante per l'evoluzione di uno stile cine-musicale basato sull'irruzione dell'irrazionale, dell'ansia e della paura: una trilling music che farà scuola e che segnerà la rottura con la musica hollywoodiana, romantica e magniloquente, degli anni Trenta e Quaranta.

Nell'arco di tempo che va dal 1955 al 1965, oltre ai film menzionati, con Hitchcock Herrmann firma le colonne musicali di *The man who knew too much* (*L'uomo che sapeva troppo*, 1956), *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, 1958), *North by Northwest* (*Intrigo internazionale*, 1959), *Psycho* (*Psyco*, 1960). Senza dimenticare *The birds* (*Gli uccelli*, 1963), in cui Herrmann è coinvolto esclusivamente come supervisore del suono. In questo film Hitchcock ottiene finalmente quel che non gli era riuscito in *Psycho*: evitare l'obbligo della musica e sfruttare le valenze emotive dei suoni naturali (come versi di uccelli), per accrescere nello spettatore un senso di malessere. Con la supervisione di Herrmann e i compositori Remi Gassmann e Oskar Sala, che aveva perfezionato il trautionium, sintetizzatore dei suoni naturali, il regista innesta strida d'uccelli alterate elettronicamente proprio quando ci si attenderebbe la musica, ottenendo picchi di suspense e d'angoscia⁸³.

Hitchcock era molto attento alla musica dei suoi film, decidendone in genere la tipologia, e nelle sue “Istruzioni per il suono” indicava anche i punti in cui inserirla. Ma con Herrmann il regista ebbe un atteggiamento più accondiscendente, dandogli ampi

⁸² Per questo capitolo sono stati utilizzati, tra gli altri, i seguenti testi: Sergio Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock. Una concisa rilettura di alcune musiche*, in *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo*, Università di Firenze, Cadmo, Firenze 2004; François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuove Pratiche, Milano 1997; Alfred Hitchcock, *Hitchcock secondo Hitchcock. Idee e confessioni del maestro del brivido*, Baldini & Castoldi, Milano 2000

⁸³ Mario Serenellini, *Tutti i segreti degli Uccelli di Hitchcock. 50 anni fa il film che rese il cielo minaccioso* (http://www.repubblica.it/spettacoliecultura/2013/01/27/news/tuttiisegretidegliuccellidi_hitchcock_50_an_ni_fa_il_film_che_rese_il_cielo_minaccioso-51375139/)

spazi di scelta. Esempio a riguardo il film *Psycho*, per il quale Hitchcock voleva una colonna musicale jazz e non voleva la musica di accompagnamento nella famosa scena dell'omicidio nella doccia, in cui aveva previsto solo rumori, in primis quello dell'acqua. Famoso per la sua disarmante intransigenza e il suo severo anticonformismo, Herrmann, che pretendeva il massimo controllo sulle musiche dei film, non era d'accordo e compose una colonna musicale per soli archi e per la *Murder scene* creò uno stacco destinato a diventare uno dei più famosi della storia del cinema.

Inoltre Herrmann non solo ignorava le indicazioni di Hitchcock quando non le condivideva ma, a differenza della prassi hollywoodiana, che escludeva il compositore nelle riunioni di preproduzione e produzione, vi partecipava (come aveva già fatto in *Citizen Kane*), suggerendo anche i punti in cui inserire la musica, e spesso andava sul set per avere una visione più analitica delle sequenze del film e idearne le tracce sonore.

Inoltre, rispetto alla prassi compositiva hollywoodiana, Herrmann, fortemente legato a una tradizione colta di matrice mitteleuropea, non volendosi piegare alla consuetudine che voleva affidare semplici sketches, abbozzi compositivi, al trattamento di uno o più orchestratori, anche sui set di Hitchcock, impose una concezione autoriale, secondo cui era lui che componeva le partiture per intero e questo ne fa un caso pressoché unico nella storia della musica per film in America⁸⁴.

La qualità del lavoro fatto insieme da Herrmann e Hitchcock è fuori discussione e Herrmann è riuscito a dare forma musicale alle paure inconsce e ai desideri nascosti nel profondo dell'animo di Hitchcock con una tessitura strumentale molto asciutta rispetto alle grandi composizioni romantiche del tempo, di cui rifiuta, come già detto, il sinfonismo tardo-romantico, la ridondanza orchestrale, l'uso indiscriminato del leitmo-

⁸⁴ La concezione autoriale di Herrmann deriva dalla sua formazione classica e da una ricca produzione per concerto, che comprende tra l'altro: *The Fantasticks*, per soli coro e orchestra (1942-43); l'opera teatrale *Wuthering Heights* (1952), dal libretto di Lucille Fletcher, tratto dal romanzo "Cime tempestose" di Emily Brontë. Tra le composizioni per orchestra troviamo tra le altre: *Marche Militaire* (1932), il poema sinfonico *The City of Brass* (1934), *Violin Concert* (1940, incompiuto), *Sinphony* (1939-41). Nella sua produzione cameristica sono compresi: *Music for Chamber Orchestra e Soprano* (1931); *2 Quartetti* (1932); *Aria per flauto e arpa* (1932); *Prelude to Anathema*, per 15 strumenti (1933); *Sinfonietta for Strings* (1935); *The Happy Prince* (1941); Il quintetto di clarinetti *Souvenir de voyage* (1967). Sull'argomento è possibile consultare il sito: <http://www.bernardherrmann.org/>

tiv e altri clichés⁸⁵. Contrario alla funzione unicamente illustrativa della musica, esemplificata nel famoso motto ironico “birdie sings, music sings” (quando l’uccellino cinguetta, la musica cinguetta), e al ricorso standardizzato “della melodia e del bel suono”⁸⁶, Herrmann preferisce interpretare, e non descrivere pedissequamente, situazioni e stati d’animo, ricorrendo a brevi interventi musicali, a dissonanze, ad un uso circoscritto del leitmotiv, a ostinati e, di preferenza, a gruppi di pochi strumenti. Il risultato è una musica che non prevarica mai le immagini, capace di emozionare e di portare alla luce le paure e i desideri dell’inconscio.

E tra le paure del maestro del brivido c’è sicuramente il terrore di valicare il limite tra sanità mentale e follia, di precipitare nell’abisso della pazzia, di passare dalla normalità borghese all’atrocità criminale, di cadere nella vertigine criminale o ossessivamente amorosa. Da qui personaggi come lo psicopatico Norman Bates in *Psycho*, o come Scottie in *Vertigo* il quale soffre di vertigini, intese sia come paura del vuoto sia come pulsione mortale⁸⁷. Si tratta di paure segrete e pulsioni inconfessabili che vengono amplificate dalla musica di Herrmann, che sempre fedele alle immagini ne potenzia la valenza emotiva e la trama, fatta di suspense e colpi di scena atterrenti. Infatti regista e compositore riescono a creare insieme una potente architettura della suspense e dell’angoscia, obiettivo principale di tutti gli sforzi del cineasta inglese. “Se fai esplodere una bomba”, affermò Hitchcock per descrivere la meccanica della suspense, “il pubblico ha uno shock di dieci secondi, mentre se lo metti semplicemente al corrente della presenza di una bomba, la suspense può essere dilatata e il pubblico è mantenuto in sospeso per cinque minuti”⁸⁸.

⁸⁵ Kathryn Kalinak, *Musica da film – Una breve introduzione*, EDT, Torino 2010, pp. 124-127

⁸⁶ Ennio Simeon, *Manuale di Storia della Musica nel Cinema*, Rugginenti, Milano 2009, pp.167-8

⁸⁷ David Thomson, *A Biographical Dictionary of Film*, Andrè Deutsch, London 1994, p. 73

⁸⁸ Bob Thomas, *Directors in Action*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1973, p.55

Per tradurre in musica l'impianto hitchcockiano e le tensioni umane dei protagonisti, di cui assorbe le ossessioni, le fobie e i disagi, Herrmann ricorre a tecniche e soluzioni compositive personali e risolutive, quali⁸⁹:

Politonalità

La politonalità è un procedimento compositivo in cui si sovrappongono due o più elementi musicali, ognuno con tonalità differenti che si percepiscono distintamente nell'esecuzione polifonica. Famoso il già ricordato accordo di *Vertigo*, in cui due accordi tonali convenzionali, differenti tra loro, vengono suonati simultaneamente, con il risultato di creare uno stato di ansia e malessere nello spettatore. Herrmann infatti utilizza la politonalità per dare un effetto di dissociazione, ambiguità e dissonanza, che da Monteverdi ai tardoromantici materializzano uno stato conflittuale.

Uso ricorrente di intervalli di 7^a

Riallacciandosi a una tradizione che da Pergolesi e attraverso Mozart giunge a Verdi e a Puccini, Herrmann ricorre agli intervalli di 7^a per creare stati di ansia e di angoscia, in quanto sono dissonanti, non avendo né stabilità né compiutezza risolutiva. Si tratta di intervalli che creano perciò tensione proprio perché non hanno una risoluzione (es. Do-Si). Lo stesso vale per il rivolto dell'intervallo di 7^a, la 2^a (es. Si-Do), che genera tensione attraverso la dissonanza. Intervalli di 7^a sono presenti in modo particolare in *North by Northwest*, in *Psycho* e in *Marnie*.

Ostinati

L'ostinato è un breve inciso musicale ritmico e/o melodico che si ripete incessantemente e senza variazioni per tutta una composizione o una parte di essa; appare di solito nel basso, che prende in questo caso il nome di basso ostinato. L'ostinato si ripete più volte e si contrappone, nella sua staticità al vario movimento delle altre voci⁹⁰. Si tratta di uno stilema di spicco nella scrittura herrmanniana, presente in *Vertigo*, *North by*

⁸⁹ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, Ricordi/LIM, Milano/Lucca 2009, pp 219-220

⁹⁰ AA.VV., *La nuova enciclopedia della musica*, Garzanti, Roma 1983

Northwest, e *Psycho*, con il quale si allude in senso psicologico all'idea fissa o, come metafora, ad un istinto cieco e senza alternative.

Non avendo la complessità di una melodia, che porta con sé il retaggio di civiltà, l'ostinato rimanda a una semplicità primordiale, più istintuale che culturale, al battito del cuore, alla paura, al ritmo primordiale e meccanico della vita. Infatti Herrmann utilizza il carattere ossessivo, parossistico e ipnotico, che è tipico degli ostinati, per riassumere e sublimare le ossessioni fondamentali hitchcockiane, rifacendosi a una tradizione che dal Medioevo al Barocco passa per Richard Wagner per arrivare a Bèla Bartók, di cui si possono ricordare le reiterazioni ostinate presenti in molte sue composizioni.

Timbrica

La timbrica è l'insieme delle caratteristiche distintive del suono di ogni strumento. I caratteri timbrici della musica per film di Herrmann, in particolare in *Vertigo*, ne fanno un elemento distintivo di prassi compositiva, che isola piccoli gruppi di strumenti evidenziandone il colore (o timbro) e che conferma, anche attraverso le variazioni⁹¹, l'incommensurabile ricchezza inventiva e drammaturgica del compositore.

Questi elementi tecnici di base sono utilizzati da Herrmann per evidenziare il lato oscuro del cinema di Hitchcock, facendo della colonna musicale un'arte funzionale, come la definisce Simeon:

“un'arte che assolve non solo alla funzione di contestualizzare ambienti e epoche o a caratterizzare i personaggi, ma anche a quella di dare una forte valenza emozionale a paure, angosce e pulsioni ancestrali, facendo provare emozioni compulsive allo spettatore”⁹².

⁹¹ La variazione è un procedimento attraverso cui un motivo, un tema o una frase musicale possono essere trasformati agendo su alcuni elementi come l'armonia, la melodia o il ritmo. La variazione è dunque uno sviluppo compositivo di un elemento tematico di base. (Wieland Ziegenrucker, *ABC Musica*, Rugginenti, Milano 2005, p.209)

⁹² Ennio Simeon, *Manuale di Storia della Musica nel Cinema*, Rugginenti, 2009, p. 13

Comunque la cifra stilistica del compositore statunitense non si esaurisce con questi stilemi ma si arricchisce di tratti sempre nuovi con una creatività esplosiva capace di adattarsi a film di generi diversi e a sequenze di forme diverse, come nel caso di *North by North West*.

Riguardo alla sua versatilità compositiva, per quanto dotato di uno stile personalissimo, non idoneo a tutti i generi cinematografici, Herrmann fu competitivo anche su altri fronti, per esempio nel film fantasy *The Ghost and Mrs. Muir* (*Il Fantasma e la Signora Muir*, 1947), di J.L. Mankiewicz, sostenuto da musiche melodrammatiche; in *Jane Eyre* (*La Porta Proibita*, 1944), di Robert Stevenson, in cui la musica si carica di uno struggente romanticismo; nel film fantastico-avventuroso *The 7th Voyage of Sinbad* (*Il 7° Viaggio di Simbad*, 1958), di Nathan Juran, in cui le musiche poetiche si tingono di esotismo; in *The Day the Earth Stood Still* (*Ultimatum alla Terra*, 1951), di Robert Wise, in cui il compositore sperimentò sonorità inedite per il cinema, usando per esempio due theremin, strumenti elettronici che conferiscono alla colonna musicale un'atmosfera angosciosa; infine in *North by Northwest* e in *Marnie*, entrambi attraversati da motivi d'amore.

In particolare, in *North by Northwest*, film parossisticamente dinamico e a tratti visionario, Hitchcock alterna e fonde generi diversi: il dramma, la farsa brillante, il giallo e la commedia sentimentale. Si tratta di un'adrenalinica commedia d'azione a sfondo spionistico, dalla strumentazione funambolica e dalla ritmica convulsiva, anticipata dal fandango orchestrale caleidoscopico dei titoli di testa con evoluzioni acrobatiche rese con i legni, flauti e ottavini, e gli ottoni⁹³.

Per interpretare al meglio il poliformismo hitchcockiano Herrmann ricorre a tre registri musicali contrastanti, identificabili con un "Tema principale", un "Tema

⁹³ I legni e gli ottoni sono strumenti aerofoni, detti anche "fiati". I legni sono strumenti a fiato costruiti in legno e comprendono, tra gli altri, il flauto traverso (oggi in metallo, ma anticamente in legno), l'ottavino, che è la taglia più piccola del flauto traverso e lo strumento più piccolo dell'orchestra e che viene realizzato in metallo o in legno duro (ebano), l'oboe, il corno inglese, simile all'oboe ma di dimensioni più grandi e con suono più grave, il clarinetto, il fagotto e il controfagotto, simile al fagotto ma con un suono più grave. Oltre ai legni, anche gli ottoni sono strumenti a fiato e comprendono tromba, corno (detto anche corno francese), trombone, sassofono e basso tuba. (Maurizio Mura, *Lineamenti di Storia della Musica occidentale. Itinerari, idee, protagonisti, vol.1 Dall'antichità a Beethoven*, Rugginenti, Milano 2015, pp.34-36)

d'amore" e un "Motivo dell'intreccio"⁹⁴. Passando dal thrilling al giallo e anche alla commedia, il compositore statunitense scrive il Tema principale, introdotto già nei titoli di testa, modellandolo sulla base dei ritmi andalusi del fandango, che però, pur non perdendo la melodia e i suoi connotati coloristico-percussivi, viene trasfigurato in un furibondo ostinato per grande orchestra.

Quanto al Tema d'amore, questo presenta i consueti caratteri del genere, ma il compositore lo carica di caratteri ambigui per rendere al meglio la doppia personalità della protagonista, Eve Kendall, interpretata da Eva Marie Saint.

Il Motivo dell'intreccio, infine, rimanda a quanto accade sulla scena, assumendo ruoli diversi e diventando di volta in volta il motivo del viaggio, dell'agguato o della fuga, tutti caratterizzati da dissonanze e suspense, che risultano gli elementi fondativi della "musica della paura" di Herrmann e di film come *Psycho*, che fu il maggior successo commerciale di tutta la produzione hitchcockiana⁹⁵.

La capacità di dotare il suono di fortissime valenze psicologiche è alla base della grande adeguatezza delle partiture herrmanniane e, in particolare, del successo commerciale di *Psycho*. La storia dello schizofrenico Norman Bates (Anthony Perkins) che ha imbalsamato la madre morta anni prima e compie delitti immedesimandosi in lei, riceve dagli stacchi musicali un'eccezionale forza propulsiva che acuisce il sinistro clima psichico del film. Indimenticabile la scena dell'assassinio sotto la doccia in cui la musica da una parte ha un carattere fortemente mimetico, perché, con sovrapposizioni progres-

⁹⁴ La differenza tra Tema e Motivo, anche se a volte erroneamente sono utilizzati come sinonimi, è chiarita da Sergio Miceli, in *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, op. cit., pp. 611-614, con le seguenti definizioni. Il tema è una melodia di senso generalmente compiuto, non necessariamente orecchiabile o cantabile, formata da motivi o frasi e perciò divisibile. Ha la funzione di "riassumere" in termini musicali il carattere dei protagonisti, l'ambiente e spesso l'essenza del film. Il leitmotiv è il Tema che segnala l'identificazione ricorrente con un evento o con un personaggio. In genere un film presenta più di un Tema, poiché ciascuno rappresenta un personaggio distinto o una situazione. A differenza del Tema, il Motivo non è suddivisibile perché si tratta di una successione ridotta di suoni avente un carattere melodico compiuto o incompiuto. Minore è il numero dei suoni, ne bastano due, maggiore è la possibilità che funzioni come ostinato. Se ha la compiutezza melodica, può presentarsi in modo autonomo, oppure può far parte di un Tema, in questo caso lo si può definire semi-tema, frase, segmento o inciso.

⁹⁵ Sergio Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock*, op. cit., pp. 46-47

sive di intervalli di seconda minore, sforzandi⁹⁶ e glissandi⁹⁷, dà la sensazione fisiologica del coltello criminale sul corpo della vittima, dall'altra interpreta la furia omicida del protagonista⁹⁸.

3.2 LA MUSICA DELL'ANSIA IN VERTIGO⁹⁹

Del 1958 è *Vertigo* (*La donna che visse due volte*): accolto tiepidamente da pubblico e critica, il film non fu il successo commerciale che la Paramount si augurava, ma oggi è considerato un capolavoro assoluto e un insuperato esempio di sinergia di immagini e musica.

La colonna musicale fu composta da Herrmann fra il 3 gennaio ed il 19 febbraio e le registrazioni furono eseguite a Londra e a Vienna con l'orchestra diretta dall'inglese Muir Mathieson. E' l'unico film in cui il compositore non ha diretto la sua partitura, perché uno sciopero dei musicisti americani gli impedì di dirigerla a Los Angeles.

Vertigo, insieme a *Psycho*, è il film di Hitchcock e di Herrmann in cui c'è più musica che dialogo. E la musica sostituendosi al dialogo svolge, tra le altre, la funzione fondamentale di disvelamento e di allarme, divenendo a tutti gli effetti un personaggio in più, esattamente come avverrà per *Psycho*.

Come chiarisce Roberto Pugliese:

⁹⁶ Lo sforzando, indicato dal compositore nello spartito con l'abbreviazione *sf*, o *sfz*, o *sff* sotto le note indica che queste devono essere suonate in modo sforzato

⁹⁷ Il glissando, indicato dal compositore nello spartito con l'abbreviazione *gliss*, indica che le note devono essere suonate senza soluzione di continuità e senza essere distinguibili singolarmente, quasi *scivolando*

⁹⁸ Ennio Simeon, *Manuale di Storia della Musica nel Cinema*, op. cit., p.174

⁹⁹ Nella bibliografia utilizzata per questo paragrafo sono stati consultati anche i seguenti testi: DAMS - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Firenze. LMS - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università "La Sapienza" di Roma. AA 2003-2004, *Corso di Storia della musica per film. Corso Musica per il cinema*; Sergio Miceli, *Il sodalizio Hitchcock-Herrmann nel contesto della prassi hollywoodiana*; Paolo Lagazzi, *Vertigo. L'ansia moderna del tempo*, Archinto, Milano 2002; Dan Aulier, *The making of a Hitchcock classic, prefazione di Martin Scorsese*, St. Martin Press, New York 1998

“la musica provvede a parlare per i personaggi, dicendo qualcosa che i personaggi non dicono o non dicono ancora, o non vogliono dire o tentano di nascondere e alla fine sono costretti a confessare. La musica svolge dunque il ruolo di anticipazione di elementi che solo in un momento successivo il dialogo renderà espliciti, come nel caso in cui Judy, nel fare le valigie, tocca il tailleur grigio, l’abito di massima identificazione di Judy con Madeleine. Nessuno sta parlando in questo momento, ma la musica ci dice che Judy ha toccato qualcosa che nella sua memoria e nella memoria di Scottie potrebbe essere decisivo. Poi c’è la scena della lettera, in cui Judy, dopo averla scritta, decide di strapparla: appena il gesto viene fatto, la musica, di sofferenza e tormento, interpreta il “non so cosa fare”, “non so decidermi”, e solo più tardi sapremo che la donna tenterà di tornare da Scottie, anche se per lei la decisione sarà fatale”¹⁰⁰.

Tutto lo score viaggia sui binari di un romanticismo esasperato, folle e trasgressivo, caratterizzato dal ritmo di habanera ossessivamente reiterato, da acute dissonanze per esprimere il senso di vertigine del protagonista e da un cromatismo infuocato nelle scene d’amore, che trova il suo apice nella scena in cui il protagonista costringe Judy a sovrapporsi a Madeleine¹⁰¹.

Su 124 minuti di proiezione, le scene in cui la musica è assente si riducono a 24 minuti, per cui la musica copre ben 100 minuti. La musica diegetica, quindi all’interno della storia, è presente solo in quattro casi¹⁰²: il primo è un frammento strumentale tratto dalla Sinfonia in Mi bemolle maggiore, op. 9 n. 2, di Johann Christian Bach, figlio di Johann Sebastian Bach. Si tratta della scena in cui Midge sta ascoltando questa musica nel suo studio mentre conversa con Scottie, che si lamenta della musica di Bach; il secondo è un organo che accompagna Scottie in una chiesa, mentre sta pedinando Madeleine; il terzo è un brano strumentale di Mozart, tratto dalla Sinfonia n. 34, che Midge (Barbara Bel Geddes), ex fidanzata di Scottie e ancora inutilmente innamorata di lui, gli fa ascoltare nella camera di una casa di cura dove è ricoverato. Il quarto e ultimo

¹⁰⁰ Roberto Pugliese, *Sintassi del racconto: la musica*, in Fabrizio Borin e Roberto Ellero (a cura di), *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell’immaginario*, Bulzoni, Roma 2001, p.381

¹⁰¹ Roberto Pugliese (a cura di), *Bernard Herrmann*, Quaderni a cura dell’Ufficio Attività Cinematografiche dell’Assessorato alla Cultura, Invenzioni Tapiro, Venezia 1982, p.14

¹⁰² Sergio Miceli, *Vertigo. Un modello di drammaturgia filmico-musicale*, op. cit., pp. 30-35

è un brevissimo spezzone del compositore statunitense Victor Young che Scottie e Judy ballano in un locale.

È interessante notare che Scottie, nello studio della sua ex fidanzata Midge, è infastidito dalla musica di Johann Christian Bach, mentre rimane completamente indifferente quando lei gli fa ascoltare la musica di Mozart come musico-terapia, tanto che la donna, prima di scoppiare a piangere, dirà al medico: “Non credo che Mozart gli sia di alcun aiuto”¹⁰³

Quanto alla scelta della musica di Wolfgang Amadeus Mozart (è il secondo movimento della Sinfonia n. 34) si tratta di una composizione svagata e salottiera. Ma Scottie rimane indifferente al suo ascolto, anzi catatonico, per cui la leggerezza degli archi, inutilmente sospiranti, dentro la clinica acquista un valore drammatico. A Midge non rimane che spegnere il fonografo e andarsene e questo è un momento altamente tragico e di grande disperazione per la donna. Tanto che Herrmann accompagna l’uscita di Midge, che si allontana in un livido corridoio, con una breve e intensissima pagina, carica di toni oscuri e di presagi negativi.¹⁰⁴ Il doppio rifiuto, esercitato oltretutto nei confronti di due musiche, quella di Bach e di Mozart, che rappresentano l’equilibrio e il pieno controllo formale, non può apparire casuale, spingendo la critica a una doppia ipotesi interpretativa. La prima ipotesi è del critico musicale Royal S. Brown¹⁰⁵, secondo cui in *Vertigo* la musica classica diegetica allude alla razionalità e alla vita convenzionale, che Midge, ex fidanzata del detective, rappresenta e che Scottie rifiuta, perché attratto dall’irrazionale. Scottie, rifiutando la musica di Bach e di Mozart, rifiuta in realtà il mondo convenzionale e reale di Midge, in quanto lui è perso nel mondo illusorio infestato da Madeleine, carico di romanticismo e di intrighi. Ma alla fine sarà il mondo reale a vincere, infatti, come evidenzia Robin Wood, la sequenza finale di *Vertigo* segna la vittoria, ricca di implicazioni psicanalitiche, della dimensione reale su

¹⁰³ <http://www.sparknotes.com/film/vertigo/section4.rhtml>

¹⁰⁴ Maurizio del Ministro, *Alfred Hitchcock. La donna che visse due volte*, Lindau, Torino 2004, pp 177-178

¹⁰⁵ Royal S. Brown, *Overtones and Undertones Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles and London 1994

quella illusoria: Madeleine/Judy muore veramente e con lei sparisce anche l'acrofobia di Scottie¹⁰⁶.

Analogamente anche Jean-Pierre Eugène, afferma che Scottie “non sopporta la musica di Mozart perché il suo classicismo non è adatto all'avventura che vivrà”¹⁰⁷.

La seconda ipotesi è di Sergio Miceli (1945-2016), secondo cui Scottie non gradirebbe altra musica al di fuori di quella creata per la propria storia, quindi inconsapevolmente gradirebbe solo la musica di Herrmann¹⁰⁸.

Fatta eccezione per questi quattro interventi musicali diegetici, tutto il resto della musica è extradiegetica e di Bernard Herrmann.

I caratteri musicali di fondo dell'intera partitura sono politonalità, uso ricorrente di intervalli di settima e ostinati: tutti elementi che, come ricordato nel paragrafo precedente, rimandano all'ambiguità e creano ansia, confermando la connotazione affettiva e psicologica della musica di Herrmann. Infatti la politonalità genera dualismo, dissociazione e ambiguità. Quanto agli intervalli di settima, tra gli intervalli cosiddetti “grandi” (sesta, settima, ottava) quello della settima è avvertito come il più problematico, perché non ha la stabilità della sesta né la compiutezza risolutiva dell'ottava. La settima, in senso armonico, genera quindi tensione, proprio perché non ha la risoluzione e quindi è dissonante, come il suo rivoltello. Infine gli ostinati, brevi frasi ripetute che alludono al pericolo imminente e che per questo creano attesa inquietante e angoscia, sono uno stilema di spicco nella scrittura herrmanniana, che in *Vertigo* non mostra però l'incidenza e la ricorrenza presenti in *North by Northwest* e, anche se in misura minore, in *Psycho*. Il carattere ossessivo, parossistico e ipnotico, che è tipico degli ostinati, nel cinema come nella sala da concerto, gioca in *Vertigo* un ruolo non secondario ma neppure predominante e nella maggior parte dei casi gli ostinati non si presentano autonomamente ma associati ad altri interventi musicali.

¹⁰⁶ Robin Wood, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, New York 1965, p.129

¹⁰⁷ Jean-Pierre Eugène, *La Musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Dreamland, Parigi 2000, p.24

¹⁰⁸ Sergio Miceli, *Vertigo. Un modello di drammaturgia filmico-musicale*, op. cit., p.38

Il film racconta di un poliziotto, John "Scottie" Ferguson, interpretato da James Stewart, che soffre di acrofobia (paura dell'altezza) e che è un personaggio esemplare per comprendere la poetica di Hitchcock. Infatti, come dice Maurizio Del Ministro: "Il detective è una figura che idealmente, nelle sue varie esperienze, dovrebbe recare ordine, dare un equilibrio alla realtà e scoprirla. Ma Hitchcock, che sin da bambino ha avuto un inspiegabile terrore dei poliziotti ed è vissuto come prigioniero nel collegio dei gesuiti, confina il suo personaggio nelle sue ambizioni fallite e in una sostanziale frustrazione"¹⁰⁹. Infatti Scottie non è riuscito a mantenere il ruolo di avvocato brillante, né a divenire il capo della polizia, né è stato capace di raggiungere una vita affettiva stabile e, quando incontra Madeleine non riesce a gestire il suo amore, che diventa un'ossessione.

Il tema classico hitchcockiano, quello dell'uomo ordinario calato in circostanze straordinarie, è incarnato da Scottie, che, in passato, durante un inseguimento sui tetti dei grattacieli di San Francisco, si era ritrovato aggrappato ad una grondaia, sospeso nel vuoto. Un suo amico e collega aveva cercato di salvarlo ma era precipitato dal grattacielo, senza che Scottie potesse naturalmente fare nulla per lui. È da allora che soffre di vertigini, da cui però forse potrebbe guarire, a detta del medico, se si verificasse una violenta emozione. Ma oltre all'acrofobia, Scottie deve fare i conti anche con un'altra vertigine, quella amorosa, che lo fa oscillare tra realtà e immaginazione verso l'enigmatica Madeleine.

Una paura del vuoto e uno spaesamento che Herrmann rende con accordi stridenti e dissonanti, riempiti da furiosi glissando delle arpe, con un effetto di sirena, che, alludendo non solo all'acrofobia del detective ma anche alle vertigini amorose e alle volute misteriose dell'inconscio, riesce a creare nello spettatore terrore e ansia, rafforzando la dialettica hitchcockiana del normale e del patologico, del dentro e del fuori, dell'ordinario e dello straordinario¹¹⁰.

¹⁰⁹ Maurizio Del Ministro, *Alfred Hitchcock. La donna che visse due volte*, op. cit., p. 22

¹¹⁰ Ermanno Comuzio, *Il rapporto Hitchcock/Herrmann: un rapporto perfetto, anzi tempestoso*, in *Alfred Hitchcock*, Scriptorium -settore Università Paravia, Torino 1997, p. 127

Scottie, dopo la morte del collega, si dimette dalla polizia. Un suo ex compagno di college, Gavin Elster (Tom Helmore), gli chiede di pedinare la moglie Madeleine (Kim Novak), perché si comporta in modo molto strano e lui teme un tentativo di suicidio. Madeleine, dice Gavin Elster, crede di essere la reincarnazione della bisnonna, Carlotta, che a suo tempo era stata lasciata dall'amante, il quale le aveva portato via anche la piccola figlia nata dalla loro relazione. Carlotta era morta suicida a 26 anni, la stessa età di Madeleine. Dal canto suo, Madeleine è una dissimulatrice e sa risvegliare in Scottie, reso cinico e raziocinante dalla pratica della detection, una curiosa fede nell'irrazionale, che gli fa credere vere delle autentiche imposture.

Scottie, accettato l'incarico, si innamora di lei ed è ricambiato. Ma un giorno Madeleine decide di salire le scale di un campanile, Scottie non può seguirla perché soffre di vertigini. Infatti, quando ci prova, viene paralizzato da un attacco di panico e contemporaneamente vede Madeleine allontanarsi e poi vede un corpo precipitare dal campanile e lui pensa che sia Madeleine.

In realtà si tratta del corpo della moglie di Gavin Elster, che ha una certa somiglianza con Madeleine, il quale ha inscenato tutto perché Madeleine è la sua amante e vuole che Scottie sia il testimone oculare del "suicidio" della moglie. Dopo l'omicidio, Gavin Elster deve sbarazzarsi del corpo e per questo fa assistere Scottie al falso suicidio. Scottie viene ricoverato in una clinica psichiatrica, per poter superare lo shock subito. Lo spettatore, ma non Scottie, viene a sapere dell'omicidio e della falsa morte di Madeleine.

Poi entra in scena Judy (Kim Novak), che è in realtà Madeleine, mentre Scottie pensa che sia solo una donna terribilmente simile a Madeleine, tanto che la "costringe" a truccarsi, vestirsi e tingersi i capelli come Madeleine.

Ma non si gioca con i doppi, avverte Hitchcock: infatti per una fatalità Judy, innamorata di Scottie, precipiterà dal campanile schiantandosi al suolo.

Dietro la storia di Scottie e di Madeleine c'è uno dei romanzi più misteriosi della decadenza europea, *Bruges la morta* (1892), di Georges Rodenbach. A questo libro si ispireranno due scrittori francesi Pierre Boileau e Thomas Narcejac facendone un giallo,

D'entre les morts (1954), ed è a quest'ultimo che attingono gli sceneggiatori di Hitchcock Alec Coppel e Samuel Taylor.

Sin dai primi minuti del film, con la presentazione dei titoli di testa sono espressi tutti i valori del film, che hanno come comune denominatore la vertigo: l'ossessione erotico-sentimentale di Scottie, l'ambivalenza del personaggio femminile, l'acrofobia resa con la celeberrima spirale in movimento ideata e realizzata con la geniale tecnica di animazione di Saul Bass¹¹¹, che, in collaborazione con John Whitney, disegna un tunnel che è un reticolato di insidie.

Si tratta di tre minuti da vertigine. Nella prima inquadratura vediamo solo una parte di un volto femminile, poi le labbra: in sincrono appare la sovraimpressione "James Stewart". Poi si vedono gli occhi della donna verso sinistra e poi verso destra con l'inserimento, tra i due movimenti degli occhi, della sovraimpressione "Kim Novak". Segue il dettaglio dell'occhio destro con la sovraimpressione "Vertigo", il noto gioco ipnotico di spirali variamente colorate e la scritta "Alfred Hitchcock" (un motivo, quello della spirale, che è centrale nel film e che si ripresenta nello chignon di Madeleine, nei

¹¹¹ Saul Bass (1920-1996), grande graphic designer statunitense, negli anni Quaranta fonda a Los Angeles la Saul Bass and Associates, società specializzata in grafica applicata all'industria cinematografica (film pubblicitari, manifesti, trailers, marchi per società di produzione e soprattutto titoli di testa). La sua fama è legata soprattutto all'elaborazione grafica dei titoli di testa di molti film famosi. Bass infatti ha rivoluzionato il modo di realizzare le sequenze introduttive dei film (i titoli di testa), trasformandole in una vera e propria forma d'arte, attraverso una commistione di animazione ed effetti fotografici, fornendo una sorta di ouverture visuale in cui introduce graficamente e sinteticamente il tema del film. Tutto il suo lavoro è caratterizzato da una grafica essenziale, uno stile semplice e elementi facilmente decifrabili, che però rimandano continuamente a significati nascosti. Come title designer collabora in ben 14 film di Otto Preminger (celebre è la sequenza introduttiva di *Anatomy of a murder* (*Anatomia di un omicidio*, 1959), in cui si raffigura la sagoma di un cadavere divisa in più parti, che rimane intera solo per un istante, dato che i vari pezzi che la compongono iniziano a "scivolare" separatamente dentro e fuori dallo schermo, seguendo il ritmo della colonna sonora jazz scritta da Duke Ellington per questa sequenza animata. Lavora poi con registi come Billy Wilder o Stanley Kramer fino a Hitchcock, di cui firma i titoli di: *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, 1958), *North by Northwest* (*Intrigo internazionale*, 1959); *Psycho* (*Psyco*, 1960). Nel 1974 Bass passa alla regia e gira il suo unico lungometraggio, *Phase IV* (*Fase IV – Distruzione Terra*), a cui seguono cortometraggi, tra cui *Notes on the popular arts* (1977) e *The solar film* (1981), che ottengono la nomination all'Oscar. Continua poi a lavorare per i titoli di testa di film come *Broadcast news* (*Dentro la notizia*, 1987) di James L. Brooks, *The war of the Roses* (*La guerra dei Roses*, 1989) di Danny De Vito, e di film di Martin Scorsese, tra cui *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*, 1990), *The age of innocence* (*L'età dell'innocenza*, 1993), *Casinò* (*id.*, 1995). Baldo Via, *Saul Bass all'inizio era il titolo*, in *CineCritica: periodico di cultura cinematografica a cura del SNCCI, Edizioni 13-14*, Sindacato nazionale critici cinematografici italiani - SNCCI, Roma 1999, pp. 13-14; 61-71

cerchi concentrici delle linee del tempo nel tronco di sequoia, nella scala a chiocciola del campanile della missione, negli incubi di Scottie ricaduto nella sua malattia).

La musica dei titoli attraverso un motivo basato sulla nota Re e ripetuto ossessivamente, dà un senso ondulatorio, ipnotizzante e vertiginoso, introducendo e sintetizzando il nucleo del film, la vertigine, e assolvendo al compito di rendere ancora più ipnotico e misterioso il motivo grafico della spirale, tanto che a riguardo Jean-Pierre Esquenazi parla di “drammatizzazione sentimentale”¹¹², in quanto la musica rafforza sul piano emotivo e psicologico l’impatto delle figure spiraliformi e ne mette in risalto i molteplici significati simbolici. Si tratta di terzine ondulatorie, una ascendente e una discendente, che, ripetute, accompagnano un volto indefinito (non è il volto di Kim Novak ma di una modella) con il dettaglio sulla pupilla dilatata, dentro la quale si sviluppa una spirale in movimento. Dallo spartito che segue, si comprende come le due terzine del preludio, quella discendente RE-SI-SOL e quella ascendente RE-SOL-SI, siano costantemente ripetute, senza arrivare mai ad una risoluzione, conferendo allo spettatore un senso di attesa, instabilità e ansia, acuite dai cupi accordi dell’effetto vertigo¹¹³.

¹¹² Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l’aventure de Vertigo. L’invention à Hollywood*, CNRS, Paris 2001, p. 115

¹¹³ <https://www.scribd.com/document/129417574/Bernard-Herrmann-Vertigo-Prelude-for-Pian>

Bernard Hermann
PRELUDE FROM "VERTIGO"

Fearfully (♩. = 69) Piano transcription by Aemiofia

A differenza di quanto accadrà in *North by Northwest* e in *Marnie*, la musica dei titoli di testa non torna negli episodi-chiave, se non una volta sola nel film, quando Judy viene portata dal truccatore e dal parrucchiere dove le vengono schiariti i capelli, curate le unghie, iniziando così la sua trasformazione in Madeleine: è un frammento musicale di 10 secondi, riproposto solo con l'arpeggio delle terzine senza tutto l'enunciato degli archi che si trova nei titoli¹¹⁴. Come chiarisce Roberto Pugliese: “questo richiamo si giustifica con il fatto di associare al volto di una modella, un volto qualsiasi, il volto di nessuno, il momento del trucco di Judy, dando la misura del volto astratto, ovvero la

¹¹⁴Roberto Pugliese, *Sintassi del racconto: la musica*, op. cit., p. 386

perdita d'identità, di orientamento, del sé, che è uno dei grandi temi di *Vertigo* ed è uno dei temi più moderni assolutamente mai trattati nell'intera filmografia di Hitchcock”¹¹⁵.

Fotografia, titoli animati di Saul Bass e musica esprimono metaforicamente tutti i valori del film in soli 3'30'': l'attrazione assillante e morbosa del protagonista per Madeleine/Judy, la paura patologica di cadere nel vuoto e la duplicità ambigua del personaggio femminile.

E il preludio, che accompagna i titoli di testa, introduce i valori del film presentando tutti i caratteri musicali di fondo: ripetizione ossessiva degli ostinati, che alludono all'ossessione di Scottie, dissonanze, che descrivono il mondo contorto dei protagonisti, e squilibrio, che rimanda alla vertigine. Già dai titoli di testa lo spettatore è assorbito sia dalla figura rotante a spirale di Bass, sia, come sottolinea Ermanno Comuzio: “da una figura sonora costituita da una terzina discendente e da una ascendente, continuamente ripetuta, punteggiata da accordi politonali, dominati dall'ambiguità. Una figura, quella della scaletta ascendente/discendente, a cui Herrmann ricorre, con ritmi duri e angolosi, anche in *North by Northwest* nei momenti di agguato e di caccia all'uomo”¹¹⁶.

Alla spirale rinviano anche le rampe di scale salite da Scottie per raggiungere la cima del campanile e da cui, nella scena conclusiva, Judy precipita trovando la morte.

Come è noto, Hitchcock traduce in termini visivi la sensazione di vertigine del protagonista mediante l'uso di inquadrature soggettive che combinano lo zoom in avanti e il carrello all'indietro: uno zoom all'indietro sincronizzato a un carrello in avvicinamento, detto “dolly-zoom”, altrimenti noto come “vertigo effect”¹¹⁷. La tecnica di ripresa messa a punto dal regista non mira a restituire soltanto il senso di terrore provato da Scottie a causa della sua acrofobia, ma agisce soprattutto a un livello più sotterraneo, indicando e quasi materializzando l'abisso da cui egli viene metaforicamente inghiottito nel corso del film. Tale abisso, che il motivo della spirale ha la funzione di rappresenta-

¹¹⁵ Roberto Pugliese, *Sintassi del racconto: la musica*, op. cit., p. 389

¹¹⁶ Ermanno Comuzio, *Il rapporto Hitchcock/Herrmann: un rapporto perfetto, anzi tempestoso*, op. cit., p.132

¹¹⁷ Edoardo Becattini, *What would Hitchcock do?*, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 7, marzo, Le Mani-Microart'S, 2015, p.55

re in termini simbolici, concerne al contempo il piano morale, quello spirituale e quello psicologico¹¹⁸. Infatti, come dice Salvatore Salviano Miceli: “*Vertigo* è un thriller psicologico con una struttura narrativa a incastro in cui la paura per il vuoto del protagonista, resa con la soggettiva del suo senso di vertigine (carrellata all’indietro e una contemporanea zoomata in avanti), è un pretesto per portare sullo schermo un’analisi profonda e invasiva del lato oscuro della psiche umana”¹¹⁹.

E questo “effetto vertigo” è reso da Herrmann con l’accordo acuto, violento e dissonante che accompagna le vertigini di Scottie, rafforzando nello spettatore la sensazione angosciante di precipitare nel vuoto e alludendo all’abisso in cui si sprofonda quando si perde l’orientamento morale e il discernimento della realtà.

Come nei titoli di testa, tutta la partitura è basata su terzine che salgono e terzine che scendono, alludendo costantemente al moto ondulatorio della vertigine, della perdita del controllo, così come gli accordi dissonanti e i glissando dell’arpa alludono allo sbandamento, alla tragedia e alla morte. E’ il caso della serie di scale molto veloci ascendenti e discendenti, una specie di moto perpetuo degli archi, che si trova nella caduta iniziale del poliziotto, nel primo inseguimento, nella fuga di Madeleine nella missione, dentro la chiesa, e nel flashback quando Judy ricorda e svela allo spettatore l’inganno ordito contro Scottie¹²⁰. Così come una sorta di moto perpetuo, un “agitato” degli archi, misterioso e spaesante, accompagna il sogno angoscioso di Scottie, in cui i disegni animati di John Ferren ci mostrano un bouquet di fiori che si sfoglia e perde i suoi petali in un caleidoscopio di forme stilizzate¹²¹.

Vero protagonista musicale del film è però il Tema d’amore o Tema di Madeleine, che accompagnerà Madeleine subendo varie trasformazioni senza mai arrivare ad una conclusione definitiva, e che risulta molto appropriato per il personaggio,

¹¹⁸ Marco Teti, *La vertigine in una spirale. La centralità della figura spiraliforme in La donna che visse due volte* (<http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/212/161>)

¹¹⁹ Salvatore Salviano Miceli, *Christopher Nolan*, Sovera, Roma 2008, p. 67

¹²⁰ Roberto Pugliese, *Sintassi del racconto: la musica*, op. cit., p. 386

¹²¹ Alessandro Cappabianca, *Trame del Fantastico. Riflessi e sogni nel cinema*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2012, p.119

non solo perché si descrive come “una vagabonda senza un obiettivo” ma anche perché rappresenta un personaggio evanescente e proteiforme, con scambi continui di identità.

A riguardo, Saul Bass, che collaborò con Hitchcock anche in *North by Northwest* e *Psycho*, sostiene: “In un certo senso Madeleine ci conduce nel labirinto di San Francisco, metafora del labirinto della mente, dove presente e passato, conscio ed inconscio si mischiano, in una ipnotica bolla di seduttiva astrattezza”¹²².

A offrire lo struggente Tema d’amore sono gli archi, quando Scottie vede per la prima volta Madeleine. E’ importante notare come la prima apparizione di questo motivo, in un climax romantico, si conclude con la musica dell’ossessione di Scottie: con il che, sin dall’inizio, Herrmann ci indica che quella relazione è condannata a finire male. Il climax romantico si ripiega sul motivo “Ossessione”, formando un disegno ad arco: ascesa, seguita inevitabilmente da una discesa. Nonostante l’arco raggiunga zone più ampie a livello melodico, ritornerà sempre alla reiterazione senza speranza di “Ossessione”, disintegrando il Tema d’amore. Questa evaporazione tematica conferisce evanescenza all’identità musicale di Madeleine ed esprime in modo energico un amore condannato, una sorte avversa incombente.

Dopo il primo incontro tra Scottie e Madeleine, il Tema d’amore riappare in un frammento quando Madeleine e Scottie, soli in macchina, si avvicinano al bosco di sequoie, per poi tornare quando la donna non è più Madeleine ma è Judy, “dicendoci” che questa è la stessa donna. Il Tema d’amore esplode poi nella scena della camera d’albergo, quando Judy si presenta trasformata in Madeleine, ma non del tutto: manca un dettaglio e Scottie le chiede di andare in bagno a completare l’acconciatura dei capelli. Né Scottie né lo spettatore vedono cosa accade in bagno ed è la musica a raccontare quello che sta accadendo in bagno, ricorrendo anche alla citazione del *Tristano e Isotta* di Wagner. Quando la donna riappare, sull’uscita dalla porta c’è l’attacco preciso dell’esplosione del Tema d’amore: ora la bruna Judy appare a Scottie così come lui la vuole, una Madeleine rediviva.

¹²² Alessandra Quagliarella, *Vertigo o delle Illusioni dell’amore Romantico - Parte I* (<http://www.cinemagazzino.it/approfondimenti/persona/vertigo-o-delle-illusioni-dellamore-romantico-parte/>)

Segue l'abbraccio e Scottie in preda a una immaginazione delirante, crede di essere di nuovo nella missione con Madeleine. Il protagonista è inghiottito dalla spirale vertiginosa di un amore malato, come nelle intenzioni del regista. In questo Hitchcock è esplicito: "Quel che mi interessava di più nella storia sono gli sforzi di Scottie per ricreare una donna, partendo dall'immagine di una morta. La sua è necrofilia. È la situazione fondamentale del film"¹²³.

"Nel Tema di Madeleine – come scrive Sergio Miceli- che presenta rispetto al resto della partitura un grado più elevato di complessità, lo sviluppo melodico è incessantemente procrastinato, secondo un'intenzione metaforica di non-appagamento, legato alle turbe erotico-sentimentali del protagonista per l'enigmatica Madeleine. Sono questi ritardi, rallentando lo sviluppo melodico, a produrre un senso di travaglio sottile e di aspirazione mancata, adempiendo alla funzione drammaturgico-musicale di fare di Scottie un uomo sempre in cerca di veleni a cui non può rinunciare perché sopraffatto dall'istinto di possesso"¹²⁴.

Una musica che aderisce al cinema di Hitchcock, che viene da sempre identificato come il maestro del brivido e della suspense proprio per le sue abilità tecniche nel costruire uno stato di perenne incertezza nell'attesa di un evento incombente di cui non si conosce la risoluzione, e nel creare nello spettatore uno stato di continua incertezza ansiogena. Come chiarisce Richard Allen nel suo saggio *Hitchcock and Narrative Suspense*, in cui analizza teoria e pratica della messa in scena del regista britannico a partire dal modo di intendere la suspense: "Credo che il suo stile e le necessità della suspense lo portino continuamente a giocare con il tempo, qualche volta contraendolo, ma più spesso dilatandolo"¹²⁵, identificando così nel ritardo e nel differimento dell'esito di un'azione la chiave della suspense.

¹²³ P. Boileau, T. Narcejac, *La donna che visse due volte*, Mondadori, Milano 1977, p.165

¹²⁴ Sergio Miceli, *musica per film*, op. cit., p. 616

¹²⁵ Richard Allen, *Hitchcock and Narrative Suspense – Theory and Practice*, in Richard Allen, Malcolm Turvey (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, pp. 163-182

E al posticipare l'esito degli eventi fanno eco i ritardi musicali di Herrmann, che in questo modo amplifica la sospensione tensiva, manipolando in modo efficace e pervasivo le risposte emotive dello spettatore e trattenendo l'interesse del pubblico verso la storia.

Con il Tema d'amore, dunque, Herrmann interpreta lo stato confusionale del protagonista e la sua frenesia psicotica e riesce ad attirare lo spettatore dentro la mente di uno squilibrato, e a rimanere in linea con il cinema di Hitchcock, la cui caratteristica è quella di far convivere nei suoi personaggi innocenza e colpa, normalità e follia, come nota David Thomson, quando dice: "Il tema più profondo del cinema di Hitchcock, nonché il suo grande merito, è la giustapposizione di sanità mentale e follia, di normalità borghese e atrocità criminale"¹²⁶.

Ed è il Tema d'amore a chiudere il film e la tragica vicenda di Scottie e Madeleine.

Se il Tema di Madeleine è dinamico, il Motivo associato a Carlotta Valdès è invece inquietantemente statico, basato su un ostinato di un ritmo di habanera, una danza lenta di origine spagnola, e ispirato all'opera lirica *Carmen* del compositore francese Georges Bizet (1838–1875). La musica spagnoleggiante è motivata dal fatto che l'antenata era vissuta quando la California era ancora sotto la dominazione spagnola e tornerà in speciale evidenza nelle sequenze della Missione. L'assenza di flusso melodico e l'ostinato ritmico, con la sua ripetizione sempre uguale, meccanica e inarrestabile, rendono la musica insidiosa e inquietante che ci avverte che qualcosa di terribile e tragico è in agguato.

Il Motivo di Carlotta è detto anche semi-tema d'amore perché è privo di un incipit autorevole e quindi di autonomia discorsiva ed è giocato tutto su estenuanti progressioni cromatiche: incarnazione sonora non solo della presunta ossessione di Madeleine, che finge di crederci la reincarnazione della bisnonna, ma anche e soprattutto dell'idea fissa di Scottie, del suo desiderio morboso, venato di feticismo, perennemente orfano di una presenza, Madeleine, che troverà in Judy l'oggetto del proprio sfogo. Il ritmo di ha-

¹²⁶ Paul Duncan, *Alfred Hitchcock, architetto dell'angoscia*, Taschen, Köln-Modena 2003, p.40

banera si fonda sulla nota Re, nota che è un punto focale della melodia di "Osessione". Il Re significa sia l'ossessione di Scottie per Madeleine, sia quella di quest'ultima per Carlotta, sua bisnonna, e assolve al ruolo di messaggero di pazzia o morte. "Madeleine" e "Carlotta" rappresentano le tematiche principali del film: la connessione tra amore e morte, in quanto "Madeleine" rappresenta l'oggetto del desiderio di Scottie, "Carlotta" invece incarna la distruzione del sogno impossibile di Scottie.

Il Motivo di Carlotta, con il suo ostinato ritmico, genera nello spettatore inquietudine, irresolutezza e insoddisfazione e compare quando Madeleine si reca per la prima volta nel museo e guarda assorta il quadro della bisnonna, Carlotta Valdès, ricompare quando la donna commette l'errore di conservare la collana, che è la prova dell'omicidio, e quando Scottie scopre di essere stato ingannato, nella scena dello specchio in cui capisce che Madeleine e Judy sono la stessa persona, infine lo sentiamo nella missione, dove giace la tomba di Carlotta.

In *Vertigo* la combinazione di musica e immagini è talmente simbiotica da convogliare le emozioni del pubblico nella direzione di disorientamento, inquietudine, ansia, angoscia, paura, disagio e tristezza, perché il regista e il compositore riescono a offrire, in un continuum incalzante, messaggi poco rassicuranti di sfortuna, ambiguità, desiderio, devastazione e ineffabile mistero. Il profondo "comune sentire" fra i due artisti, la capacità herrmanniana di divenire come l'estensione invisibile dell'anima hitchcockiana, con cui condivideva demoni, ossessioni e tratti caratteriali (irascibilità, egocentrismo, crisi depressive, perfezionismo, scarsa capacità di autocontrollo), assicura sempre una forte risposta emozionale dello spettatore e la riuscita del film.

In *Vertigo* è assente un focus melodico e, come osserva David Cooper, all'assenza di una melodia convenzionale Herrmann sostituisce altri fattori unificanti, quali l'accordo Vertigo, la politonalità, gli accordi di settima, il ritmo di habanera e gli ostinati, utilizzando una varietà di stili musicali, che rimandano a Wagner, alla musica atonale di Schoenberg, ma anche a Copland o Stravinsky. Questo non significa che Herrmann era come un "pasticheur" o un musicista in grado di comporre solo attraverso gli stili di altri, perché la sua è una delle voci più individuali del cinema. Piuttosto, il compositore statunitense ha adottato di volta in volta il modo di espressione che ha

sentito più adatto per esprimere l'interiorità dei personaggi e l'essenza del film¹²⁷. Dello stesso parere è Bill Wrobel¹²⁸, che ritiene l'eclettismo di Herrmann un approccio sano, perchè mostra la volontà e la capacità del compositore americano di arrivare all'effetto musicale adatto al film, per esserne un fedele interprete. La musica cinematografica di Herrmann, sempre in relazione simbiotica con le scene e l'essenza del film, tende in genere alla semplicità del metro e del ritmo, a strutture semplificate e dirette, in modo che l'ascoltatore possa assaporare ogni gruppo di strumenti. In questo, la sua musica è vicina al Minimalismo¹²⁹, in quanto caratterizzata da brevi e ripetute frasi (ostinati) con impatto memorabile, senza mai cadere nella ripetizione noiosa e sempre volta alla musica dell'interiorità. Infatti la principale caratteristica stilistica del Minimalismo, che fa parte del Modernismo, è la ripetizione di brevi frasi musicali o "cellule".

Ma Herrmann, quando la scena lo richiede, è capace anche di far esplodere l'orchestra in un esasperato romanticismo e in una travolgente passionalità, per esempio nella scena dell'hotel in cui Scottie può finalmente riabbracciare quella che crede di aver ricreato come la "sua" Madeleine: qui il bruciante cromatismo esplode nella più aperta citazione dell'opera wagneriana *Tristano e Isotta*. Non si tratta della citazione della melodia ma di una citazione della condotta compositiva del musicista tedesco. Wagner, infatti, nel Preludio del *Tristano e Isotta*¹³⁰ e al principio del terzo atto,

¹²⁷ David Cooper, *Bernard Herrmann's Vertigo - A Film Score Handbook*, Greenwood Press, Westport – Connecticut - London 2001, p. 17

¹²⁸ Bill Wrobel, *The Nature of Bernard Herrmann's Music*
(<http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-nature/>)

¹²⁹ La Minimal Music (musica minimalista o Minimalismo), partendo dalla lezione di Cage, nasce in America negli anni '60 e conta tra i suoi esponenti Steve Reich e Philip Glass. Legata all'estrema semplificazione di tipo geometrico proposta nelle arti figurative dalla cosiddetta Minimal Art, la musica minimalista si basa sull'ossessiva ripetizione di un semplice modulo ritmico-melodico, detto pattern.

¹³⁰ Come chiarisce il musicologo Sergio Sablich (1951-2005): "a differenza di altri Preludi, quello del *Tristano e Isotta* non riassume la vicenda scenica e i personaggi dell'opera, ma concentra in una lenta elaborazione sinfonica uno stato d'animo unico ancorché dissociato. In una nota illustrativa stesa in vista dell'esecuzione di questo Preludio in forma di concerto, Wagner scriveva che quella di *Tristano e Isotta* è la storia di "un desiderio eterno, struggente, della beatitudine e della miseria dell'amore; mondo, potere, gloria, onore, cavalleria, lealtà, amicizia: tutto gettato via come un sogno senza sostanza; una cosa sola lasciata in vita: il desiderio, desiderio insaziabile, uno struggimento, una brama, un languore eternamente rinnovato; una sola via di redenzione: morte, fine di tutto, un sonno senza risveglio". Questo stato d'animo costituisce il contenuto poetico e musicale del Preludio, che circoscrive in una lunga catena di

propone il leitmotiv principale (quello celebre dell'amore), che compare, scompare, riappare, si trasforma e si insinua, senza però mai concludersi in un modo o in un altro, creando una melodia potente che però non ha una risoluzione e che sfocia in alcuni passaggi in accordi di settima, con una composizione ad arco che genera una sensazione di instabilità tonale e emotiva. Analogamente, Herrmann utilizza una struttura ad arco, che torna sempre sulla reiterazione senza speranza di "Osessione", trasformando con questi ritardi il Tema d'Amore in un tema funebre e creando un senso di tensione e un presagio di morte. Un debito verso Wagner che nella partitura di *Vertigo* si giustifica con il comune epilogo tragico di un amore impossibile (nel *Tristano e Isotta* i due amanti muoiono, in *Vertigo* a morire è Judy) e con un annientamento reciproco di amanti dai contorni morbosi, e che permette a Herrmann di costruire un paesaggio sonoro grondante di mistero oscuro e predestinazione luttuosa. Inoltre è interessante sottolineare anche la capacità di entrambi i compositori, in queste due opere, non solo di rendere in musica desideri e deliri dei protagonisti ma di farli assurgere a condizioni esistenziali dell'umanità tutta, in un lago di dolore e di tormento da cui non c'è via di fuga. Con il che Wagner nel *Tristano e Isotta* e Herrmann in *Vertigo*, affidando alla musica, in una sorta di sospensione sonora e di irrisolutezza, il compito di esprimere il non detto e il non visto, riescono entrambi a creare veri e propri poemi sinfonici¹³¹.

stadi successivi quell'insaziabile passione che si dilata - è ancora Wagner a parlare - "dalla prima timida confessione [motivi del Dolore e del Desiderio] al più dolce prolungamento [motivi dell'Angoscia di Tristano e dello Sguardo], per ansiosi sospiri, speranze e timori, lamenti e desideri, gioia e tormento, alla più possente delle sollecitazioni, allo sforzo più poderoso nella ricerca della breccia per la quale si aprisse al cuore ardente all'estremo la via che mena all'oceano dell'infinita gioia d'amore. Invano! Il cuore ricade esausto, per struggersi d'una brama che mai sarà esaudita, poiché ogni appagamento reca nella sua scia solo un rinnovato desiderio, finché nell'estrema prostrazione l'occhio languente ha la fuggevole visione del conseguimento della gioia sublime: la gioia della morte, del non più essere, della redenzione finale in quel regno meraviglioso dal quale tanto più siamo allontanati, quanto più tentiamo di penetrarvi con forza" (http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=236&id_inf=979)

¹³¹Ricordando che il poema sinfonico è una composizione per orchestra, ispirata da elementi letterari, naturalistici o artistici, l'opera wagneriana *Tristano e Isotta* si avvicina al poema sinfonico, come specifica Sergio Sablich :

"Il tessuto musicale del *Tristano* differisce da quello di tutte le altre opere di Wagner, e a maggior ragione di tutti gli altri compositori d'opera, per essere essenzialmente sinfonico, nel senso che sviluppa in orchestra, docilmente asservendo il canto, lo stato d'animo simboleggiato da un determinato motivo su una situazione scenica fondamentalmente statica. Anche l'uso della tecnica dei Leit motive, o motivi-guida, è ancor più radicale che altrove: qui si assiste infatti, più che a temi d'accompagnamento all'azione,

Animato da una profonda affettività, Herrmann, come Wagner nel *Tristano e Isotta*, non impone dall'esterno una forma musicale al materiale tematico, ma riesce a incarnare le idee stesse di amore, morte e tragedia. In questo modo la musica di *Vertigo* attira lo spettatore in una vertigine adrenalinica e perturbante, resa, che come dice Antonio Tricomi: “da una miscela intensa di profondi colori romantici che nella scena d'amore alludono, con una citazione velata, al *Tristano e Isotta* di Wagner, ma che unendosi a ritmi latini restituiscono al romanticismo wagneriano le sensazioni del Nuovo Mondo”¹³².

Per riassumere e ampliare le caratteristiche compositive di *Vertigo*, è esplicativo quanto nota il prof. Gianluca Podio, secondo cui *Vertigo* è un eccellente esempio di fusione filmico musicale ed è il film che in assoluto lo stesso Hermann preferiva come risultato compositivo. Tra le varie caratteristiche di questa splendida partitura possiamo riconoscere all'interno della stessa alcune connotazioni fortemente melodrammatiche. In tutto il film la presenza musicale è fortemente significativa e il commento musicale occupa più dei due terzi dell'intera pellicola. Possiamo, alla luce di queste considerazioni formali, capire come l'uso di soluzioni armoniche ed intervallari, derivanti dal linguaggio classico, costituiscono mezzi ottimali per esprimere emozioni e stati d'animo all'interno di questo film. Nella politonalità possiamo riconoscere una rappresentazione simbolica di un ipotetico dualismo, già presente nella protagonista del film e musicalmente rappresentato su un risultato sonoro dalla convivenza di due piani tonali differenti. La politonalità rappresenta in modo esplicito un linguaggio conflittuale in uso sin dal Rinascimento (Monteverdi, Gesualdo Da Venosa e molti altri) per rappresentare una dissociazione dai centri tonali di base. Gli intervalli di 7° (come anche di

a una sorta di incarnazione musicale di una situazione, di un personaggio, di uno stato d'animo, suscettibile di dar luogo successivamente a ogni possibile trasformazione musicale e psicologica.

E sovente questi temi vengono presentati in anticipo sul momento in cui il rapporto con il testo o con la situazione scenica ne chiarirà il significato: in altri termini, essi hanno una vita quasi autonoma, sotterranea, si inabissano nel più profondo della coscienza, se non dell'inconscio, per riemergere al momento adatto con funzione chiarificatrice, esplicativa.

Il dramma vero e proprio non sta in ciò che materialmente accade ai personaggi, ma in ciò che si agita dentro di loro, e che è soprattutto la musica a rivelare.”

(http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=236&id_inf=979)

¹³² Antonio Tricomi, *Fotogrammi dal moderno. Glosse sul cinema e la letteratura*, Rosenberg & Sellier, Torino 2015, p. 199

2°), già presenti in altri film musicati da Herrmann (*Psycho*, *Marnie* ed altri), generano, più di ogni altro intervallo musicale, una forte tensione armonica e melodica poiché collocati spesso in una *texture* compositiva che li vede privi di risoluzione. Tali intervalli divengono quindi una sorta di interrogativi irrisolti, domande poste con veemenza espressiva, che coinvolgono lo spettatore ad un livello emozionale profondo. Anche qui possiamo ritrovare l'origine di questi mezzi compositivi nella Storia della Musica già nella cosiddetta "Teoria degli affetti", tecnica in uso nella musica barocca che, attraverso alcune soluzioni timbriche ed intervallari, scopre modalità tecniche ideali per esprimere con i suoni stati d'animo ed emozioni. Dobbiamo inoltre, all'interno degli elementi compositivi usati da Herrmann, per esprimere e trasmettere atmosfere tensive e ossessive, riconoscere un'importanza particolare da destinare all'uso dell'ostinato e del contrattempo. In *Vertigo* però, seppure non secondario a livello di soluzione compositiva, l'ostinato non ha un ruolo predominante come in altre pellicole quali ad esempio *Psycho*. E' infatti associato all'immagine pittorica e mentale di Carlotta Valdès che non vedremo mai fisicamente. Non bisogna dimenticare inoltre l'importante ruolo svolto dalla timbrica come una delle soluzioni più riuscite all'interno della partitura di *Vertigo*. In tali scelte tecnico-espressive Herrmann introduce invenzioni sonore di indubbia importanza, assumendo un vero e proprio principio per identificare e organizzare la variazione timbrica. La scelta dei colori musicali così attenta rivela, a mio avviso, la profonda cultura di Herrmann collegando direttamente questo compositore alla *Klangfarbenmelodie* inventata da Schoenberg¹³³ e sviluppata in maniera ancora più esaustiva da Berg e Webern¹³⁴.

¹³³ È utile ricordare, anche se in estrema sintesi, alcuni importanti indirizzi musicali della musica colta della prima metà del '900 che influenzarono le scelte compositive di Herrmann.

Dal 1900 al 1950 la musica si caratterizza per un'eterogeneità di indirizzi mai riscontrata nei secoli precedenti. Si tratta di orientamenti musicali a volte simili ma a volte opposti tra loro. Ciò che però lega tutti questi orientamenti che confluiscono nelle avanguardie è la volontà di rompere con il passato e la tradizione, al di là delle rispettive soluzioni e scelte musicali.

In questa sede, tra gli svariati indirizzi, ricordiamo:

- Lo stile minimalista di Satie (1866-1924), che anticipa il Minimalismo degli anni '60
- La musica atonale e dodecafonica, che in Schönberg, Berg e Webern trova i suoi maestri.

Quanto allo stile minimalista di Satie, già agli albori del '900 in Francia il compositore spezza i legami con la musica ottocentesca, eliminando nella sua musica i toni retorici e proponendo una monotonia ritmica e timbrica, caratterizzata dalla ripetizione continua di frasi brevi in un continuum statico e privo di

tensioni. Ed è la ripetizione di un unico modello-base a costituire un'anticipazione della "Minimal musical" o "Minimalismo", che nascerà negli anni '60 negli Stati Uniti d'America.

Quanto alla musica atonale, come espressione della musica colta della prima metà del '900, questa fu influenzata del movimento pittorico dell'Espressionismo, che rifiutava la rappresentazione naturalistica e mimetica, preferendo una rappresentazione che esprimesse la disperazione interiore, l'urlo di dolore dell'animo umano. La musica atonale deve il suo compimento a tre musicisti, tutti nati a Vienna e prevalentemente attivi a Vienna o in Germania: Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945). Questi tre compositori fanno parte della "Seconda scuola di Vienna", cosiddetta perché contrapposta alla "Prima scuola di Vienna", che tra l'ultimo trentennio del 1700 e il primo trentennio del 1800 ebbe come protagonisti: Haydn, Mozart e Beethoven.

Arnold Schönberg (Vienna 1874- Los Angeles 1951) fu un rivoluzionario, infatti rifiutava le regole tradizionali della musica tonale, proponendo l'atonalità. La musica tonale si basa su melodie e principi armonici in base a scale subordinate alla *tonica*, cioè alla prima nota della scala maggiore o minore e attorno a cui gravitano gli altri suoni. Nella musica tonale è importante anche la *dominante*, che è la quinta nota di una scala maggiore o minore e serve a rafforzare la tonica (es. l'accordo do-sol, nella scala di do maggiore). Schönberg rifiuta la musica tonale del passato e spesso si rifà a scale non tonali, come p.es. a quella fiamminga del 1400. Il risultato è una musica aspramente dissonante, espressionista nell'alludere all'angoscia del vivere, e nella quale non ci sono melodie orecchiabili. Se il linguaggio musicale della tonalità è il linguaggio della chiarezza e della razionalità, il compositore austriaco con la sua musica atonale rifiuta quel linguaggio e scrive una musica che è imprevedibile, con balzi improvvisi e carica di dissonanze non risolte, come urti di settima e di seconda, con il risultato di una sensazione di delirio e allucinazione. Una musica, quella atonale di Schönberg, che per il pubblico risultava difficile da capire anche se presentava alcuni temi. Ed è proprio per evitare che la sua musica apparisse come una sorta di casuale disposizione di suoni, che Schönberg intorno al 1921-25 decise di sviluppare non più solo brevi nuclei tematici, ma ampi temi di 12 suoni, nella cosiddetta dodecafonia. Schönberg, con la sua nuova grammatica musicale, passa da composizioni atonali a composizioni dodecafoniche.

Nella dodecafonia le regole cambiano e tra le altre ricordiamo le seguenti:

- in una melodia nessun suono è dominante. Non c'è nessuno punto di riferimento, nessun "centro" intorno al quale gravitano le altre note
- tutti i 12 suoni della scala cromatica si devono sentire in un tempo il più breve possibile e un suono non si deve ripetere se non dopo che siano stati eseguiti gli altri 11.

Schönberg quindi crea un nuovo metodo di comporre, basato sull'uguaglianza di tutti i 12 suoni. La sua musica, nuova, rivoluzionaria e anticonformista fu condannata dal regime nazista, che vedeva in tutte le avanguardie artistiche "un'arte degenerata". Di religione ebraica, Schönberg nel 1933 si trasferì negli USA, dove morì nel 1951. Berg e Webern furono allievi di Schönberg e Webern si caratterizzò per composizioni dodecafoniche brevissime, quasi un "distillato" di musica. (Mauro Mura, *Lineamenti di Storia della musica occidentale*, vol. 2, ed. Rugginenti, Milano 2015, pp.320-329, 390-394, 400-418, 580-587)

¹³⁴ Gianluca Podio, *Composizione per le immagini*, corso del biennio di specializzazione in composizione per musica applicata, a.a. 2015-2016. Saint Louis College of Music, via Del Boschetto 106, Roma.

3.3 LA MUSICA DELLA PAURA IN *PSYCHO* E L'USO DELLE NOTE PIÙ ALTE DEL "CANTINO"¹³⁵

Psycho (1960), è il maggior successo commerciale di Hitchcock¹³⁶. Tratto dall'omonimo romanzo-scandalo, *Psycho*, di Robert Bloch,¹³⁷ che a sua volta si era ispirato a fatti di cronaca nera, musicato da Herrmann e sceneggiato da Joseph Stefano, *Psycho* è il film più violento di Hitchcock. Diventato col tempo un film di culto, più che un thriller è uno shocker, e non soltanto per la sequenza della doccia (45 secondi), di

¹³⁵ Per la bibliografia di questo paragrafo sono stati usati, tra gli altri, i seguenti testi: Sergio Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock. Una concisa rilettura di alcune musiche*, in *Arte Musica Spettacolo*, Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università di Firenze, Anno V, Ed. Cadmo, Firenze 2004; Roberto Pugliese (a cura di), *Bernard Herrmann*, Biblioteca del Circuito Cinema di Venezia, Venezia 1982

¹³⁶ Il regista e critico cinematografico francese François Truffaut: "So che ha prodotto lei stesso *Psycho*. Il film ha avuto molto successo?". Alfred Hitchcock: "*Psycho* è costato solo ottocentomila dollari e ha dato fino a oggi circa tredici milioni di dollari di utili" (François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuove Pratiche, Milano 1997, p. 234

¹³⁷ Robert Bloch (1917-1994), scrittore di gialli e horror, nel suo romanzo "Psycho", uscito nel 1959, si ispira ad una storia vera del 1957, quando la polizia di Plainfield riuscì a inchiodare Ed Gein, cinquantun anni, un balordo che viveva di piccoli lavori occasionali affidati dai concittadini e che fu identificato come uno dei più tremendi serial killer che l'America avesse generato. Si trattava di un maniaco che viveva nei 160 acri della fattoria ereditata dai genitori, ormai in rovina, e che parlava sempre male delle donne. Viveva da solo: il padre era morto nel 1940 di infarto; quattro anni dopo, un incendio si era portato via il fratello di Ed, Henry; subito dopo era morta la madre, una donna dall'umore sulfureo. Quando la polizia fece irruzione nella sua casa per arrestarlo trovò teschi, labbra umane appese a uno spago, una borsa e braccialetti di pelle umana, le pelli conciate di quattro volti femminili, truccate e affisse al muro con puntine da disegno, dieci teste di donne, organi impacchettati nel congelatore: tutti resti delle sue vittime e di corpi trafugati nel cimitero. Nessuno psichiatra riuscì a capire le motivazioni di tanto orrore, ma Ed Gein fu rinchiuso per sempre in manicomio, dove morì nel 1984. Il serial killer, dal canto suo, ammise qualche omicidio, ma non tutti quelli di cui era accusato, e tra le sue dichiarazioni ce n'è una particolarmente sorprendente: "Non ho mai ammazzato un cervo". Partendo da questi fatti di cronaca nera, nel romanzo di Bloch Ed Gein diventa il quarantenne Norman Bates (che nel film invece è molto più giovane), un albergatore dominato dalla madre e i cui attacchi di follia sono scatenati dall'alcol, dalla pornografia e da Beethoven. Sotto l'influsso delle teorie di Freud, Bloch creò uno psicopatico omicida che diventava sua madre mentre commetteva i delitti e che di sua madre aveva *conservato* il corpo in casa, dopo averla uccisa. Bates incontra la graziosa Mary Crane (la prima vittima di Gein si chiamava Mary), in viaggio con i 40.000 dollari rubati. La ragazza, solo a un terzo della storia, muore assassinata nella doccia: "Il coltello le troncò il grido. E la testa", scrive Bloch. Ignari dell'omicidio, la sorella e l'amante di Marion si muovono alla ricerca della ragazza. Alla fine Norman Bates è smascherato per quello che è: un travestito serial killer matricida. (Stephen Rebello, *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, Il Castoro, Milano 1999, pp. 23-26)

inaudita violenza. I titoli di testa sono di Saul Bass, che, con strisce bianche e nere che si incastrano per poi dividersi, allude implicitamente alla personalità scissa del protagonista, individuando il nucleo tematico intorno a cui ruoterà il film: Norman Bates, lo psicotico.

Nonostante le quattro nomination all'Oscar (migliore regia ad Alfred Hitchcock; miglior attrice non protagonista a Janet Leigh; migliore fotografia a John L. Russell; migliore scenografia a Joseph Hurley, Robert Clatworthy e George Milo), il film non riceve alcun premio dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Di *Psycho* saranno girati tre sequel, tutti con Anthony Perkins come protagonista: *Psycho II* (1983), di Richard Franklin; *Psycho III* (1986), di cui firma la regia lo stesso Anthony Perkins; *Psycho IV* (1990), di Mick Garris. Nel 1998 Gus Van Sant ha diretto *Psycho*, un remake molto fedele all'originale.

La trama è simile al romanzo.

Fuggita con una forte somma di denaro affidatale dal suo principale, una giovane donna, Marion Crane (Janet Leigh), che con il denaro rubato vuole andare dal suo amante per poterlo sposare, si ferma in un motel oscuro e sinistro vicino a Phoenix (Arizona), gestito da Norman Bates (Anthony Perkins), un giovane timido e cortese che vive insieme alla vecchia madre e che è un appassionato di tassidermia, per questo imbalsama uccelli. Durante la sosta nel Bates motel Marion viene uccisa a coltellate sotto la doccia, ma l'assassino rimane sconosciuto. Nel frattempo Sam (John Gavin), l'amante di Marion, ignaro del furto, viene contattato da Lila (Vera Miles), sorella della donna, che non ha più avuto contatti con lei. I due, con l'aiuto del detective privato Milton Arbogast (Martin Balsam), incaricato di indagare dalla società truffata, cercheranno di capire cosa sia successo a Marion, visitando l'inquietante e isolato motel. Ma anche Milton Arbogast viene ucciso. Solo alla fine del film, dopo l'arresto di Norman, lo psichiatra Fred Richmond (Simon Oakland), chiarisce il motivo degli omicidi: dieci anni prima Norman aveva ucciso la madre e il compagno in quanto, dopo la morte del padre, egli aveva sviluppato un forte risentimento verso la madre, che, fidanzandosi con un altro uomo, secondo lui lo aveva tradito. Da quel momento Norman, per non confessare a se stesso il matricidio, fa rivivere la madre assumendone l'identità, per cui in lui convivo-

no due personalità: una, quella della madre, l'altra, la sua. E quando diventa la Madre, uccide le donne per cui prova attrazione. Con l'arresto, però, Norman perde la sua doppia personalità per identificarsi completamente nella madre, ormai inesorabilmente in preda al delirio della pazzia.

Questa rivelazione-spiegazione dello psichiatra arriva solo alla conclusione del film, per cui lo spettatore fino alla fine non sa chi è l'assassino, né conosce il movente degli omicidi: e questo tiene alta la suspense.¹³⁸

Una suspense continuamente alimentata dalla colonna musicale, che, come tutte le musiche realizzate da Herrmann per Hitchcock, è completamente mancante di melodie tradizionali, mentre è popolata da brevi schemi ripetuti con variazioni. L'abbandono della melodia, che è l'elemento più razionale della musica, è uno degli elementi di base per il successo del sodalizio tra il compositore statunitense e il regista britannico, in quanto entrambi portano in scena l'irrazionalità dell'inconscio: dalle fobie di Scottie Ferguson alla personalità divisa di Norman Bates o alla repulsione per gli uomini di Marnie. Soprattutto in *Psycho*, storia di psicosi e nevrosi, non c'è spazio per la melodia come razionalità. Da qui una partitura basata anche sull'utilizzo di frasi ripetitive e brevi, che aumentano la sensazione di fissazione psicologica dei personaggi hitchcockiani.¹³⁹

¹³⁸ Hitchcock per il lancio del film puntava molto sulla sorpresa del finale, per cui, assieme al direttore pubblicitario della Paramount, Herb Steinberg, impose la proibizione di entrare in sala a proiezione iniziata e pretese che il rispetto tassativo del divieto fosse una condizione contrattuale obbligatoria per tutti gli esercenti che volevano noleggiare il film. Gli spettatori erano abituati a capitare in sala a orari abbastanza casuali, in anni in cui i cinema aprivano alle dieci del mattino e le proiezioni scorrevano senza interruzione fino a tarda sera, ma la segretezza di tutti gli snodi del film e del finale era indispensabile per una godibile fruizione di *Psycho*. Per capire la capillarità della campagna pubblicitaria basti pensare che agli esercenti si suggeriva di montare altoparlanti sulla facciata esterna per trasmettere messaggi registrati di Hitchcock, come questo: "Il direttore di questa sala è stato istruito, a costo della sua vita, a non ammettere nessuno nel cinema una volta che il film sia iniziato. Qualsiasi tentativo di entrare da porte laterali, uscite di sicurezza o prese d'aria sarà bloccato con la forza. Mi si dice che sia la prima volta che questo genere di precauzioni si sono rese necessarie... ma dopotutto è anche la prima volta che si può vedere un film come *Psycho*" (Stephen Rebello, *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, op. cit., pp 158-162)

¹³⁹ Daniel Golding, *A series of emotional remembrances: Echoes of Bernard Herrmann* (<http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding/>)

Psycho è diviso in due parti simmetriche: la prima ruota intorno alla nevrosi della giovane Marion, fino alla sua uccisione sotto la doccia; la seconda è dominata dalla psicosi, la turba mentale che alberga nella psiche dell'inquietante Norman.

Riguardo ai protagonisti, Marion e Norman, è interessante quanto nota Giuseppe Rausa, che individua in Norman l'antimodernità e in Marion la modernità:

“Norman era un bambino sensibile che ha vissuto il trauma dell'abbandono del padre. Trascurato da una madre che prontamente si risposa, decide di avvelenare la coppia, simulando un suicidio, ma rimane prigioniero della figura materna e con essa vive in solitudine nell'isolato motel [...] L'universo immaginario di Bates è quello ormai minoritario (negli USA di fine anni cinquanta), del calore familiare e del rispetto degli impegni genitoriali, ossia di elementi propri di un universo sociale antimoderno. E' una dimensione in cui non si contemplano il divorzio e la mancanza di attenzioni per un bambino. In definitiva la mostruosità di Bates deriva dalla sua non accettazione della modernità americana. Al contrario Marion impersona compiutamente quell'idea di modernità, nonché quel latente matriarcato, che serpeggia nella società americana. E' una donna impulsiva che ha deciso di sposare il suo fidanzato [...]. Le difficoltà sono economiche e allora lei ruba quarantamila dollari e se li porta con sé da Phoenix a Fairvale, dove vive l'amato, con l'idea di cambiare identità e farla franca. E' una donna attiva dunque, più del suo uomo, pronta a trasgredire le regole per realizzare il proprio progetto matrimoniale. Posta di fronte a un uomo che vive isolato e che parla di doveri nei confronti di una madre invalida (ovviamente Marion non sospetta si tratti di una simulazione) la donna ha parole aggressive sull'inutilità di quelle cure, sul tempo sprecato, sulla libertà di movimento: insomma per un attimo Norman vede in Marion, nella sua individualistica “modernità”, nel suo disperato bisogno di socialità (e di un matrimonio), la sua vera madre e dunque ricompie il delitto che aveva già commesso. Marion è certamente anche la tentazione sessuale, è anche l'oggetto del desiderio, un oggetto però di cui si finisce succubi: cedere a Marion avrebbe significato eliminare “l'identità materna” e il tranquillo isolamento dal caos del mondo che essa comporta. Avrebbe significato abbandonare il motel (Marion glielo dice), simbolo di una strana e oscura pace rag-

giunta, per il mondo degli affetti instabili e dolorosi, soprattutto per un essere sensibile e lacerato come Norman.”¹⁴⁰

Ad accentuare i mondi antitetici dei protagonisti, James Naremore scrive: “La storia di Marion Crane coinvolge la città, l’America del sicuro dollaro; la vicenda di Norman Bates coinvolge la campagna, l’America della “virtù rurale” e delle repressioni sessuali.”¹⁴¹

Ma se da una parte Marion e Norman rappresentano due mondi agli antipodi, dall’altra sono legati anche da forti analogie: entrambi sono ossessionati dalle loro colpe, entrambi soccombono alle loro debolezze, entrambi sono accomunati da un destino tragico. E il tratto primario che condividono è il peccato della tentazione: la tentazione del denaro in Marion (ruba 40.000 dollari) e la tentazione violenta e carnale in Norman (dallo spioncino della parete guarda Marion spogliarsi e poi la uccide).

Dunque, l’idea forte in *Psycho* sta nel legare i due mondi (quello di Marion e quello di Norman) in modo che la donna affetta da nevrosi debba necessariamente divenire l’oggetto della psicosi del protagonista maschile.

E come sottolinea Donald Spoto, Herrmann per evocare queste analogie sceglie registri senza la risoluzione, senza il contorno melodico e con ostinati ritmici ossessivi: “sono infatti i furibondi ostinati ritmici, capaci di evocare il conflitto e le ossessioni del subconscio, ad accumunare Marion e Norman, apparentemente diversi ma entrambi vittime della tentazione criminale.”¹⁴²

Girato in soli trenta giorni e autoprodotta da Hitchcock, con l’impegno da parte della Paramount Pictures di distribuirlo¹⁴³, il film fu girato in bianco e nero, sia per mo-

¹⁴⁰ Giuseppe Rausa, *Psycho, The Collector, Sisters e Dressed to Kill: violenze in un’epoca di transizione (1959-1980)*, (<http://www.giusepperausa.it/psycho.html>)

¹⁴¹ James Naremore, *Filmguide to Psycho*, Indiana University Press, Bloomington 1973, p. 37

¹⁴² Donald Spoto, *The Dark Side of Genius*, Little Brown & Company, Boston, Massachusetts 1983, p. 356

¹⁴³ Hitchcock aveva presentato il progetto alla Paramount con cui era sotto contratto per un ultimo film, prima di passare alla Universal. Ma il soggetto del film venne rifiutato perché ritenuto troppo violento e

tivi economici, per contenere il low budget dell'autoproduzione, sia per motivi di censura¹⁴⁴, perché a detta del regista: “Se avessi filmato a colori, con tutto quel sangue nella doccia, la scena intera sarebbe stata tagliata. Non si sarebbe potuta fare.”¹⁴⁵

Quanto alla colonna musicale, Herrmann, con una decisione davvero insolita, sceglie di affidare tutta la partitura ad un'orchestra di soli archi, con la seguente motivazione: “able to complement the black and white photography of the film with a black and white sound”¹⁴⁶. E non solo “decolora” l'orchestra, utilizzando esclusivamente gli archi, ma esige dagli esecutori un suono freddo, teso, “oggettivo”, ovvero senza vibrato¹⁴⁷: una musica in bianco e nero, capace di raggelare il sangue dello spettatore e i cui

contrario alla morale, allora Hitchcock, stizzito, propose di produrlo direttamente con la sua casa di produzione, la Shamley Productions (che nel frattempo si era già trasferita negli studi della Universal), a patto però che la Paramount si fosse fatta carico della distribuzione. Per contenere le spese, Hitchcock, che all'epoca lavorava alla fortunata serie televisiva *Alfred Hitchcock Presents* (di cui è famosa la sigla tratta dalla *Marcia funebre per una marionetta* di Charles Gounod), gira in bianco e nero e prende un'intera troupe televisiva di un episodio della serie e la porta sul set per girare *Psycho*. Tutti, eccetto gli attori, avrebbero preso la paga standard per un episodio di *Alfred Hitchcock Presents*. Il ventisettenne Anthony Perkins, con pochi film all'attivo ma già amato da molte giovani fan, fu pagato solo 40 mila dollari (contro i 450.000 dollari presi da Cary Grant per *Intrigo internazionale*) e una cifra analoga spettò alla trentaduenne Janet Leigh. (Antonio Pettierre, *Psycho di Alfred Hitchcock*, in http://www.ondacinema.it/film/recensione/psycho_hitchcock.html)

¹⁴⁴ Con *Psycho* siamo negli anni '60 e la censura è figlia del proprio tempo. La violenza o il sesso dovevano essere portati sullo schermo con buon gusto, senza eccessi. Per esempio la scena di Marion con il suo amante risultava audace perché l'attrice era in sottoveste e l'amante a torso nudo, e essere “seminudi” era scandaloso. Per questo le versioni del film furono leggermente diverse, a seconda dei censori locali: a Singapore accorciarono le pugnalate e eliminarono la seconda inquadratura del corpo mummificato della signora Bates; in Inghilterra, paese di origine di Hitchcock, si effettuarono tagli ai dialoghi e si eliminò la scena in cui Norman Bates si guarda le mani insanguinate dopo aver ucciso Marion. (Stephen Rebello, *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, op. cit., pp. 90-91)

¹⁴⁵ Alfred Hitchcock, *Hitchcock secondo Hitchcock: idee e confessioni del maestro del brivido*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, p. 365

¹⁴⁶ Steven S. Smith, *A Heart a Fire's Centre: The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1991, p. 236

¹⁴⁷ Il Vibrato è un effetto sonoro strumentale e vocale che negli strumenti ad arco assume grande importanza espressiva in quanto rimanda allo struggimento. Di contro, la mancanza di vibrazione comunica una carenza di emozione. Il vibrato negli strumenti ad arco si ottiene con un movimento oscillatorio del polpastrello che preme la corda, causando lievi oscillazioni dell'altezza del suono di una stessa nota

“echi” emergono nel quartetto per archi intitolato, appunto, “Echoes”, composto da Herrmann nel 1965.¹⁴⁸

La scelta di una partitura in “bianco e nero”, che si affida ai soli archi, privava il musicista di tutte le formule collaudate e di tutti gli effetti che, fino a quel tempo, erano considerati essenziali per i film di suspense e di orrore: rullo di piatti, colpi di timpano, percussioni per dare ritmo, corni con la sordina, striduli clarinetti, tromboni sinistri, e altri “effetti” tipici di Hollywood. Inoltre Herrmann deliberatamente trascura un’altra convenzione, quella di associare gli archi alle storie d’amore, e collega i violini non all’amore ma a un assassinio.¹⁴⁹ Ma tutte queste rinunce furono superate da una partitura fulminante e ingegnosa, capace di far rabbrivire a tal punto da diventare l’archetipo della musica del terrore.

Si deve poi ricordare che Hitchcock, come si legge nelle sue note scritte sulla sceneggiatura di *Psycho*, stava riducendo in via sperimentale l'utilizzo della musica,¹⁵⁰

¹⁴⁸ Echoes, un quartetto per archi di Bernard Herrmann, contiene anche il violento Preludio di *Psycho* e rimanda a molte delle colonne musicali composte per Hitchcock. Si tratta di una serie di ricordi nostalgici che alludono sicuramente alla vita privata del compositore, in quegli anni reduce dal suo secondo divorzio, ma anche alle opere passate, in particolare a quelle nate dalla collaborazione professionale con Hitchcock. Nell’ intensa biografia herrmanniana Steven Smith specifica che in Echoes Herrmann mette in campo tutti i suoi meccanismi collaudati, ed elenca i film da cui sono tratti i richiami tematici. (Steven S. Smith, *A Heart a Fire's Centre: The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1991, p. 264)

¹⁴⁹ Kathryn Kalinak, *Musica da film, una breve introduzione*, EDT, Torino 2012, p. 20

¹⁵⁰ Quanto alla riduzione della musica in *Psycho*, le indicazioni del cineasta inglese sono molto chiare. Nella descrizione delle prime inquadrature di *Psycho* il regista scrive: “Rumore di traffico, altissimo mentre la macchina da presa passa oltre la veneziana, ma che si riduce quando entriamo nella stanza.” Nella sequenza 2, dopo che Marion ha rubato il denaro e sta guidando per la città, annota: “Quando l’auto di Marion si ferma all’incrocio, dovremmo sentire il suo motore ridursi a un impercettibile ticchettio. È molto importante sentire il motore che diminuisce bruscamente perché l’inquadratura sullo schermo non mostra chiaramente che lei si ferma.” Nella sequenza 3 - l’infernale traversata di Marion fino al Bates Motel - Hitchcock scrive: “Quando arriviamo alla parte notturna della sequenza, esagerare rumori di auto che la sorpassano [...]. Subito prima che inizi a piovere dovrebbe esserci un brontolio di tuono, non troppo violento ma abbastanza da annunciare la pioggia. Quando comincia a piovere, dovrebbe esserci una progressione di rumore di pioggia con sotto il suono dei camion. Naturalmente il suono dei tergicristalli lo si dovrà sentire per tutto il tempo, dal momento in cui li accende [...]. Il suono della pioggia deve essere molto forte, così che quando la pioggia smette noi siamo fortemente consapevoli del silenzio e degli strani suoni di sgocciolio che seguono.” Nella scena in cui il detective sgattaiola in casa Bates prescrive i seguenti segnali sonori: “Arbogast tende le orecchie, trattiene il respiro, sente qualcosa che sembrano suoni umani

una ricerca che sarebbe culminata in *The Birds* (1963), film del tutto privo di colonna musicale convenzionale in quanto la componente sonora è costituita dai rumori degli uccelli e costituisce una vera e propria partitura rumoristica.

A riprova della nuova tendenza a voler minimizzare l'intervento musicale, nella sequenza della doccia, come in altre, Hitchcock non voleva la musica, ma solo rumori: era determinato a produrre l'impatto più attraverso le immagini che attraverso la musica. A riguardo le annotazioni di Hitchcock per Bernard Herrmann e per i due tecnici del suono, Walden Watson e William Russell, datate 8 gennaio 1960, sono molto esplicite:

“Per tutta la scena si dovrebbero sentire il rumore della doccia e i colpi del coltello. Dovremmo sentire l'acqua, che gorgoglia giù dallo scarico della vasca [...] Durante l'omicidio, il suono della doccia dovrebbe essere continuo e monotono, rotto solo dalle grida di Marion.”¹⁵¹

Di contro, Herrmann non solo ignorò la proposta del regista di una nervosa colonna jazz per il film, componendo una musica straordinaria per soli archi, ma per la scena della doccia scrisse ugualmente un brano per sottoporlo al cineasta, creando uno degli stacchi più terrificanti della musica della paura e centuplicando la violenza delle immagini. Infatti la *Murder Scene* diventa “insopportabile” proprio grazie alla musica di Herrmann e agli indimenticabili violini urlanti. Hitchcock fu talmente soddisfatto del risultato che raddoppiò il compenso al musicista, portandolo a 34.500 dollari: una grande cifra sia per il low budget di partenza, sia per la proverbiale parsimonia del regista.

A differenza di altri film hitchcockiani, come *Vertigo* o *The Man Who Knew Too Much*, *Psycho* non presenta alcuna musica diegetica. Questa assenza si giustifica con l'intenzione del regista britannico di voler rappresentare una dimensione straordinaria,

che provengono dal piano di sopra ma si rende conto che potrebbero essere i rumori di una vecchia casa [...]. Si avvicina alle scale, inizia a salire, lentamente, guardingo, avanzando un passo dopo l'altro sui gradini e facendo attenzione che non scricchiolino prima di appoggiarci il suo peso.” Per il momento della dipartita di Arbogast, Hitchcock detta: “Bisogna fare particolare attenzione ai suoni di passi sulla scala. Perché anche se non vediamo “Mamma” dovremmo sentire il suono frettoloso dei suoi piedi mentre insegue Arbogast giù dalle scale.” (Stephen Rebello, *Come Hitchcock ha realizzato Psycho* op. cit., 1999, p.149)

¹⁵¹ Stephen Rebello, *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, op. cit., p. 149

oscura e insondabile della psiche umana. Un suono diegetico invece avrebbe conferito una connotazione realistica e quotidiana alle ambientazioni, mentre in scena doveva andare l'eccezionale, lo straordinario.¹⁵²

L'assenza di musica di livello interno rende Norman e Marion più estranei alla normalità, alienandoli dal mondo che li circonda, mentre la presenza della musica di Herrmann, violenta e straziante, ne suggerisce il mondo soggettivo, spaventoso e ossessionato. Come già in *Vertigo*, infatti, la musica non è semplicemente una forma di commento esterno, ma piuttosto rimanda alla rappresentazione del subconscio più profondo dei personaggi, dando voce ai loro sentimenti più intimi, quali, timore, tentazione e rabbia.

Quanto alla musica extradiegetica, il film si apre con il Preludio, che accompagna i titoli di testa e la cui funzione è proprio quella di guidare la narrazione sin dal primo fotogramma, presentando il nucleo tematico del film: la mente e le azioni di uno psicopatico. Infatti nei primi 20 minuti non succede niente di straordinario, ma è la musica del Preludio, cupa e gelida, a creare un disagio che allude a qualcosa di terribile che sta per accadere e a dirci che il dramma è già iniziato.

Come rileva il prof. Gianluca Podio, all'interno del linguaggio compositivo di Bernard Herrmann, possiamo riconoscere l'uso delle dissonanze più aspre, quali ad esempio gli intervalli di 7° (in forma melodica ed armonica) spesso uniti all'uso dell'ostinato ritmico e di violenti contrattempi. In *Psycho* tali tecniche compositive sono presenti già nei Main Titles. La scrittura per soli archi del brano iniziale, una vera e propria *Ouverture*, è assolutamente magistrale e rivela in tutta la sua coerenza formale la profonda preparazione classica di Herrmann. In questo splendido brano, assolutamente autonomo nella sua pregnanza artistica, possiamo apprezzare la distribuzione sapiente delle varie cellule compositive e degli ostinati. Tali elementi costituiscono l'insieme principale della composizione che viene costruita dal compositore con una tecnica "a mosaico", in cui le varie cellule vengono giustapposte sino a creare una *texture* compositiva particolarmente densa e coesa. Possiamo inoltre riconoscere gli ostinati nei bassi e

¹⁵² Michel Chion, *L'Audiovisione Suono e Immagine nel Cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 26

nelle parti secondarie quasi come dei contrappunti ritmici che costituiscono un telaio pulsante di indubbia importanza strutturale ¹⁵³.

Sin dai titoli di testa la musica offre l'indicazione della follia, e lo fa tramite il meccanismo della ripetizione ossessiva degli ostinati, presagi di violenza e traghettatori di efferati omicidi: quello di Marion, perché Norman-Madre la ritiene una depravata (per il solo fatto di essere bella e “moderna”) e quello del detective, perché il giovane Bates si ritiene minacciato dalle sue indagini.

Il ritmo è costante e la pulsazione di riferimento potrebbe derivare da un'inquadratura dei tergicristalli dell'auto di Marion, nella parte conclusiva del viaggio sotto una pioggia scrosciante (spesso infatti, un'idea compositiva non nasce dall'inizio della scena, ma da una parte interna, particolarmente significativa e vincolante).

Il Preludio dunque imposta il dramma e, anche se Marion viene uccisa solo a un terzo dello svolgimento del film, mette in allerta lo spettatore, creando un'inquietudine che non può essere attribuita alle sole immagini. Dobbiamo invece attribuire questa sensazione a Herrmann, e al paesaggio psicotico che riesce a creare anche con i suoi echi ripetitivi, che rimandano alla follia e all'ossessione. Sin dai titoli di testa lo spettatore, nonostante le immagini non facciano presagire l'orrore a cui assisterà, è pilotato dalla musica a provare sconcerto e sgomento in un crescendo di paura che sfocerà nel terrore nella scena della doccia: in questo modo la musica prima predispone all'ansia e alla tensione, poi paralizza con lo shock. ¹⁵⁴

Il Preludio è caratterizzato dal Tema motorio (cosiddetto per il suo carattere prettamente dinamico) che compare sia nei titoli di testa sia nelle sequenze on the road della fuga di Marion in auto, in questo modo il tema assume un significato emblematico, come una “pressione” ineluttabile riferita sia alla schizofrenia di Norman, centro ideale del racconto, sia alla fuga senza redenzione di Marion.

¹⁵³ Gianluca Podio, op. cit.

¹⁵⁴ Daniel Golding, *A series of emotional remembrances: Echoes of Bernard Herrmann* (<http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding/>)

I temi motori degli episodi filmici on the road sono spesso caratterizzati da un ostinato, o ritmico-accordale o formato da concise figure ricorrenti, come nel caso dell'esempio che segue:¹⁵⁵



L'idea motoria convulsiva del Preludio, l'Allegro (molto Agitato), che si basa su una musica furiosa e fulminante, viene abbandonata con la morte di Marion.

Quanto ai caratteri formali del Tema motorio, Michel Chion vi ha ravvisato una ascendenza del Divertimento per archi di Bèla Bartòk.¹⁵⁶ Mentre Sergio Miceli non condivide questa tesi, quando afferma:

“Per quanto Herrmann avesse interessi notevoli per la musica contemporanea e fosse sicuramente a conoscenza della pagina bartòkiana, al di là dell'organico comune (orchestra d'archi), l'associazione è del tutto ingiustificata [...]. In questo caso il Tema motorio ha un'essenzialità che cercheremmo invano nel Divertimento, così come i ca-

¹⁵⁵ L'esempio musicale manoscritto riprodotto di seguito ha origine in Fred Steiner, *Psycho Score*, University of Southern California, 1973, riportato in Sergio Miceli, *Psycho*, in *Arte Musica Spettacolo*, op. cit., p. 52

¹⁵⁶ Michel Chion, *Le Son au Cinéma*, l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Paris 1985, p. 136

ratteri spiccatamente contrappuntistici non si ritrovano affatto nell'Allegro (molto agitato) di Herrmann¹⁵⁷. E con queste precisazioni Miceli intende rendere giustizia alla scrittura originale ed esemplare del Tema motorio.

Il Tema motorio è, in tutto il film, l'unico caratterizzato da una certa melodia, la quale poggia sugli ostinati, che costituiscono una delle cifre stilistiche herrmanniane e che creano un effetto di tensione, perché nella loro regolarità meccanica lo spettatore avverte un sentimento di sospensione e di allarme.¹⁵⁸

La melodia è formata da due semifrasi piuttosto simili, rispettivamente le prime e le seconde quattro battute, come nell'esempio che segue.¹⁵⁹



¹⁵⁷ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, op. cit., pp. 615-616

¹⁵⁸ Michel Chion, *L'Audiovisione Suono e Immagine nel Cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 24

¹⁵⁹ L' esempio musicale manoscritto riprodotto di seguito ha origine in Fred Steiner, *Psycho Score*, University of Southern California, 1973, riportato in Sergio Miceli, *Psycho*, in *Arte Musica Spettacolo*, op. cit., p. 52

Si tratta di una limpida e quasi implorante idea melodica che si fa strada tra dissonanze irose e ostinati ritmici e che fa nascere nello spettatore una certa pietas per Norman Bates: se infatti le dissonanze e gli ostinati rimandano alla metà di Norman che si è persa nell'identificazione con la madre assassina, la dolcissima linea melodica rimanda all'altra metà, quella infantile, indifesa e quasi supplicante del giovane direttore del motel. A riguardo, il pianista Antonio Ballista, in un'intervista in cui gli si chiedeva quale musica gli facesse più paura, risponde: "Quella di *Psycho*, ma non la scena della doccia, ma quella iniziale, dei titoli di testa, così inquietante, ossessiva, plumbea, poi entra dentro una melodia e tu sei spiazzato, spaventato!"¹⁶⁰ Il disorientamento e la paura dipendono dal fatto che la melodia è avvertita dallo spettatore come una contraddizione sia rispetto alle dissonanze e agli ostinati, sia rispetto alle inquietanti azioni in corso.

Il Tema motorio, che si trova in varie sequenze della prima parte del film, non è un leitmotiv tradizionale. Infatti, mentre il leitmotiv classico è basato sul riconoscimento della melodia¹⁶¹ e sulla risoluzione, quello di Hermann non è riconoscibile, perché continuamente rinnovato da dissonanze e da rivolti¹⁶². E se l'uso dei rivolti, quindi l'inversione nell'ordine dei suoni, crea l'effetto dell'imprevisto, quello delle dissonanze genera tensione e angoscia. Infine rivolti e dissonanze associati alla mancanza di risoluzione generano una musica di disturbo, perché il brano rimane come sospeso nell'aria, senza arrivare alla conclusione così liberatoria in ogni melodia¹⁶³.

Il Tema motorio compare in momenti assai differenti, non solo in presenza di Norman, e tuttavia quel disegno musicale, tanto inquietante, contribuisce in modo fondamentale a porre l'intera avventura - anche i suoi passaggi non terrificanti - sotto il segno dell'incubo e della minaccia. Norman è ovunque nel film, come lo era nel libro,

¹⁶⁰ Susanna Franchi, *La Musica di Hitch*,

(<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/03/14/la-musica-di-hitch.html>)

¹⁶¹ Tutti i brani musicali hanno una melodia. Qui utilizziamo il termine "melodia" nella sua accezione comune di musica orecchiabile e lineare, con un inizio, uno svolgimento e una conclusione.

¹⁶² In ambito musicale ogni intervallo ha un suo rivolto. P.es. l'intervallo di 2° rivoltato diventa un intervallo di 7°, così come l'intervallo di 7° rivoltato diventa un intervallo di 2°, e questo vale anche per l'intervallo di 3° il cui rivolto è un intervallo di 6°, e per quello di 4° il cui rivolto è un intervallo di 5°.

¹⁶³ Gilles Mouëllic, *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino 2005, pp. 33-34

grazie al motivo di Herrmann il quale, come già era accaduto in *Vertigo*, riesce a donare alle immagini un senso unitario e frastornante di paura e orrore.

Altro intervento musicale dotato di una certa continuità è *Peephole*, che accompagna la scena in cui Norman osserva, appunto dallo spioncino, Marion spogliarsi. La viola, sola, crepuscolare e desolata, pedina il voyeurismo di Norman dal buco nella parete attraverso il quale spia Marion: si tratta di un moto pulsante e strisciante che allude all'imminente determinazione omicida e che è reso ancora una volta dall'ostinato. La natura ritmica compulsiva di *Peephole* suggerisce la tentazione e le pulsioni di Norman nei confronti della giovane donna, qualcosa di magmatico, frutto di un irrisolto complesso edipico.

Gli interventi musicali che si associano agli altri episodi successivi all'arrivo di Marion al motel, che potremmo definire *Bates Motel*, *The Madhouse*, *Norman and his mother*, *Il detective Arbogast torna al Motel*, *Finale*, non presentano leitmotive né melodie: basti pensare ai brani del colloquio tra Norman Bates e Marion al cospetto degli uccelli o dei fotogrammi finali, nei quali la maschera mummificata si fonde per un istante col volto di Norman.¹⁶⁴

Come afferma Roberto Pugliese:

“La partitura di *Psyco* proviene da lontano, sia per il prelievo di alcuni materiali che per la concezione, e precisamente dalla splendida, audacissima Sinfonietta per archi scritta da Herrmann nel 1935, da cui proviene in particolare il “Molto adagio” totalmente atonale e perturbante, noto come *The Madhouse*, inesorabilmente associato alla follia di Norman, con la brutale asserzione iniziale di celli e bassi in “ff” e la risposta, vagante e attonita, delle viole, tutte con sordina, sino all'ingresso lentissimo e titubante dei violini. È una musica tormentata quanto pacata, il mormorio sommesso e senza certezze di uno stato d'animo disturbato e profondamente triste, l'espressione sonora di una solitudine e di un senso di abbandono sconfinati. Se una pietas verso Norman Bates emerge

¹⁶⁴ Sergio Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock*, op.cit., pp. 51-53

nel film, si può tranquillamente asserire che essa è largamente delegata alla musica di Herrmann¹⁶⁵.

Alla ferocia del Preludio si contrappone la tonalità deliberatamente timida e indeterminata del motivo *The Madhouse*, che allude alla schizofrenia del giovane albergatore e che è utilizzato per la prima volta quando Marion suggerisce innocentemente a Norman di mettere in una casa di cura la signora Bates. Anche questo motivo crea disagio e trepidazione, in quanto rimanda, in modo malinconico, alle turbe mentali che intrappolano Norman nel Bates Motel.

Ma è con la *Murder music*, il brano della sequenza dell'assassinio nella doccia, che la strategia tensiva arriva all'apice e Herrmann con un "Molto forzando e feroce" paralizza lo spettatore e comunica gli abissi della mente umana attraverso l'assenza di melodia e la presenza di armonie dissonanti e stridenti che inibiscono qualsiasi lirismo.

La *Murder Scene* del film *Psycho*, secondo il prof. Gianluca Podio, è un esempio compositivo in cui possiamo riconoscere la maestria compositiva di Herrmann nell'applicare elementi intervallari dissonanti uniti a quelli ipnotici dell'ostinato. La sonorità degli accordi alti affidati ai violini divisi, uniti ad un ostinato stridente ed aspro, rappresentano simbolicamente delle vere e proprie pugnalate che da lì a poco vedremo rappresentate filmicamente. La musica anticipa la fisicità plastica della scena e, con un lavoro ricco di intuizione compositiva, Herrmann recupera il concetto di madrigalismo per evocare ed anticipare tutta la narrazione tragica di questa sequenza filmica. Egli conferisce agli accordi, costruiti principalmente su intervalli di 7°, un vero e proprio valore sinestetico in quanto fortemente legati alla gestualità di Norman Bates. Lo spettatore rimane coinvolto dalla sonorità dissonante ed aspra delle soluzioni compositive cinematiche che in questa scena Herrmann spinge all'eccesso proprio per ottenere, attraverso la sgradevolezza sonora di queste dissonanze estremizzate, un grado di tensione e terrore nello spettatore che assiste alla scena dell'assassinio nella doccia¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Roberto Pugliese, *Bernard Herrmann*, op. cit., p. 15

¹⁶⁶ Gianluca Podio, op. cit.

Un brano destinato a diventare il prototipo del terrore in musica, in particolare degli slasher movies¹⁶⁷, grazie anche e soprattutto ai violini impiegati agli estremi acuti, che terrorizzano più delle urla di Janet Leigh sotto la doccia. Si tratta di un tema in sovracuto, violentissimo, quasi rumoristico, che punteggia anche l'altro atroce omicidio, quello di Arbogast in cima alle scale, e che aggredisce lo spettatore rendendolo ancor più vulnerabile alla brutalità delle immagini. Nella celeberrima sequenza della doccia, come nota Sergio Miceli, la musica è quasi un intervento mediato che dà voce alla follia omicida di Normann, suggerendone l'identità attraverso la voce, o meglio le grida, degli uccelli imbalsamati e svelando l'inconscio di Norman¹⁶⁸, il tassidermista, che, come dice Hitchcock nella famosa intervista rilasciata al regista e critico cinematografico francese François Truffaut¹⁶⁹: "è proprio perché ama la tassidermia che sua madre è piena di paglia".

Per l'associazione Norman-Uccelli, Herrmann ricorre a violini urlanti, utilizzando le note più alte del cantino (la corda più acuta del violino), con il risultato di un suono ricco di frequenze acute, capaci, in quanto tali, di generare una percezione di allarme e di sgomento e soprattutto di comunicare gli abissi della mente umana e di terrorizzare lo spettatore. C'erano voci che per questa scena Herrmann avesse usato mezzi elettronici, compresi gli strilli di uccelli amplificati, ma l'effetto è stato raggiunto solo con i violini, a cui vennero accostati dei microfoni per ottenere un suono più duro: il risultato fu un effetto di brutale violenza e di straordinaria perversità.

Se prima dell'omicidio e dopo si sentono solo rumori diegetici, durante l'omicidio nella doccia, come sottolinea il musicologo Alessandro Cecchi, i rumori diegetici (il rumore del getto della doccia, le urla di Marion, lo strappo metallico della tenda e la caduta del corpo agonizzante) sono tutti accompagnati dalla musica extradiegetica, una musica "visivamente" significativa in cui il Mi bemolle stridulo dei violini risulta sincronizzato perfettamente con l'apertura della tenda per mano del killer; e proprio dal

¹⁶⁷ Lo *slasher* è il genere di film horror in cui uno psicopatico serial killer commette omicidi con armi da taglio.

¹⁶⁸ Sergio Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 55

¹⁶⁹ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, op. cit., p. 233

suo stridulo rumore metallico, udito appena prima, quando la vittima aveva chiuso la tenda, trae lo spunto timbrico. I dissonanti e rapidi glissando delle battute successive sono persino più convincenti della inquadratura delle coltellate, la cui successione è astratta, depurata dal potenziale lesivo dei colpi (non c'è una sincronizzazione stretta tra i colpi della lama e i glissando degli archi), che è stato in un certo senso assorbito proprio dalla musica extradiegetica¹⁷⁰. Si tratta di una musica empatica, per usare la terminologia di Michel Chion, di straordinaria violenza, messa in risalto anche dall'assordante e sconcertante silenzio che segue l'omicidio, interrotto solo dal rumore del getto della doccia, un rumore anempatico che, proprio perché indifferente a ciò che avviene sulla scena, rafforza il malessere nel pubblico. A riguardo, Michel Chion chiarisce che:

“Ci sono due modi per la musica di creare nel cinema una specifica emozione, in rapporto con la situazione mostrata. Nel primo, la musica esprime direttamente la propria partecipazione all'emozione della scena, sempre in funzione dei codici culturali della tristezza, della gioia, del malessere. In questo caso possiamo parlare di musica “empatica” (dalla parola empatia: facoltà di sentire i sentimenti degli altri). Nell'altro, essa mostra al contrario una chiara indifferenza alla situazione, dispiegandosi in maniera uguale, impavida e ineluttabile, e in questo caso possiamo parlare di musica “anempatica”. E l'indifferenza della musica rispetto alla scena non ha per effetto quello di congelare l'emozione, bensì di raddoppiarla, perché la iscrive in uno sfondo di indifferenza cosmica. In particolare sono anempatiche le musiche per pianola meccanica, carillon e orchestra da ballo, le cui deliberate frivolezza e ingenuità rinforzano nel film l'emozione individuale dei personaggi e dello spettatore, proprio nella misura in cui finiscono di ignorarli. L'effetto anempatico può essere utilizzato anche con i rumori: quando, per esempio, in una scena molto violenta o dopo la morte di un personaggio, un evento qualunque (rumore di automobile, ronzio di un ventilatore, getto di una doccia, etc.) continua a svolgersi “come se niente fosse”. Ad es. in *Psycho* di Alfred Hitch-

¹⁷⁰ Diegetico vs Extradiegetico: revisione critica di un'opposizione,
<http://filmdivagazioni.blogspot.it/p/approfondimenti-e-digressioni.html#.WS6P8cYIHIV>

cock”, dopo l’assassinio di Marion si sente solo il rumore dell’acqua della doccia che continua a scorrere.¹⁷¹

Psyco, come già detto, è il maggior successo commerciale di Hitchcock ma anche il punto di non ritorno nella filmografia del regista inglese. Fatalmente, in questo inizio degli anni ’60, cambiano le esigenze delle major in materia musicale. La cinematografia è in crisi, messa in ginocchio dalla concorrenza della televisione e dalla società dei consumi, che aveva cambiato il modo di vivere della gente, allontanandola dal cinema: c’erano i week-end, lo sport, la palestra, lo stare insieme nei giardini delle villette del dopoguerra, il barbecue nel prato.¹⁷² Di fronte a questo terremoto, le case di produzione cinematografiche corrono ai ripari e puntano anche sulla musica come strategia di rilancio per il cinema. Le major pretendono una musica facile da imparare, perfetta per suscitare emozioni e quindi capace di contribuire al successo commerciale del film. Di qui, l’enorme cura nella scelta dei motivi da inserire in ogni nuovo prodotto. Si chiede ai compositori di farsi carico della cultura pop di quegli anni per attirare un’utenza di giovani, quindi, più che di sovraccaricare i film di complicati sinfonismi tardo-ottocenteschi, di escogitare canzoni di successo e motivi facilmente assimilabili e riconoscibili.

¹⁷¹ Michel Chion, *L’Audiovisione Suono e Immagine nel Cinema*, op. cit., pp.17-18

¹⁷² Durante gli anni del dopoguerra - scrive Geoff King - ci fu una rapida crescita economica in America [...]. L’accresciuta prosperità non fu un vantaggio per tutti, certamente non per il cinema. Andare al cinema costa relativamente poco e non richiede un grande investimento di tempo o di risorse. Ma, grazie a salari più alti e meno ore di lavoro, molte persone furono in grado di dedicare il tempo libero ad altre attività che richiedevano tempo e denaro. Negli anni Cinquanta ci fu un notevole aumento di partecipazione ad altre occupazioni, specialmente sport e passatempi in famiglia che misero in crisi l’abitudine di andare al cinema. Un altro fattore importante fu uno spostamento di popolazione di dimensioni quasi epocali (vale anche per l’Italia dal Sud al Nord): negli anni Cinquanta un grandissimo numero di americani si trasferì a vivere nei sobborghi. Questo fatto incise sul numero degli spettatori del cinema per una serie di ragioni. Le sale cinematografiche ubicate in periferia erano relativamente poche in quel periodo, prima dello sviluppo di complessi multisala negli anni successivi. I cinema più prestigiosi erano nel centro città, che stava perdendo gran parte degli abitanti a favore di zone residenziale periferiche. Le nuove case urbane erano attrezzate con mezzi autonomi di intrattenimento per il tempo libero, tra cui la “stanza degli hobby”, la televisione, ma anche per altre occupazioni come il giardinaggio e il fai da te. A questo si aggiunse il baby boom, per cui crebbe il numero di coppie con bambini e quindi con maggiori difficoltà a uscire la sera per andare al cinema. (Geoff King, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all’era del blockbuster*, Einaudi, Torino 2004, pp. 31-32)

Dopo l'insuccesso di *The Birds*, in cui Herrmann ha il semplice ruolo di sound consultant, segue il film *Marnie*, per il quale la Universal fa pressioni su Hitchcock perché il film sia veicolato da una title song di facile presa sul pubblico. Il regista, che non vuole un ulteriore insuccesso, trasmette la richiesta a Herrmann, che però non è disposto a piegarsi a una musica di consumo. Anzi, alla richiesta di semplificazione, di leggerezza e di modernità, Herrmann risponde con una partitura di incredibile complessità sinfonica, di rovente romanticismo, di inebriante forza leitmotivica, cambiando – anche rispetto a *Psycho* e *North by Northwest* – i registri linguistici e stilistici. Ma anche *Marnie* è un insuccesso, di cui la Universal, a torto, ritiene responsabile il compositore. Segue il film *Torn Curtain (Il sipario strappato, 1966)* in cui il regista chiede di nuovo a Herrmann una partitura orecchiabile, ma il compositore non cede a compromessi e segue la sua indole creativa. Ma questa volta, quando fa sentire la colonna musicale a Hitchcock, la musica viene cestinata e lui licenziato in tronco e sostituito da John Addison. Si chiude così un intenso e proficuo sodalizio: Herrmann e Hitchcock non lavoreranno più insieme.¹⁷³

3.4 L'OSTINATO SENZA SCAMPO IN *NORTH BY NORTHWEST*¹⁷⁴

Se da un punto di vista filmico-musicale *Vertigo* (1958) rappresenta uno dei viaggi più inquietanti nella psiche umana, dove nessuno dei personaggi è nel giusto e può trovare un riscatto, il film successivo, *North by Northwest (Intrigo Internazionale, 1959)*, è luminoso, spettacolare e ironico e alterna e fonde generi diversi: il thriller, la commedia sentimentale e la farsa brillante. Vi si ritrovano proposti, questa volta con humour e leggerezza, i temi preferiti dal regista, quali il transfert d'identità, il rapporto

¹⁷³ Roberto Pugliese, *Bernard Herrmann*, op. cit., pp. 16-18

¹⁷⁴ Per la bibliografia di questo paragrafo sono stati utilizzati, tra gli altri, i segg. testi: Rivista *cinema & cinema*, Nuova serie, Anno 18, gennaio/aprile 1991, n. 60, *Audiofanie. Voci, rumori e musica del cinema*, Ed. Clueb, Bologna, 1991, presso la Biblioteca *Caffè Letterario*, via Ostiense 95, Roma; Alberto Boschi, *Alfred Hitchcock – Intrigo Internazionale*, Lindau, Torino, 2008; Sergio Miceli, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock. Una concisa rilettura di alcune musiche*, dispense per il corso di Storia della musica per film, DAMS, Firenze, A.A. 2003-2004, in www.sergiomiceli.it

conflittuale madre-figlio, l'ambiguità dei rapporti tra i due sessi, la mancanza di fiducia interpersonale, l'inganno delle apparenze.

Ancora una collaborazione tra due opposte personalità: l'inglese e cattolico Hitchcock, che in pubblico (sul set o nelle interviste) appariva calmo e razionale, incarnando il prototipo del self-control britannico, e l'americano ebreo Herrmann, notoriamente irascibile. Entrambi egocentrici, firmano un film di grande successo, in cui il compositore ricorre, come fa di rado, all'uso della grande orchestra e, come fa di solito, a frasi brevi e ricorrenti, attraversate da una certa ambiguità, pur non rinunciando al lirismo nel Tema d'amore.¹⁷⁵

Prodotto e distribuito dalla Metro-Goldwyn-Mayer, *North by Northwest* si basa sull'intricata sceneggiatura originale, ricca di colpi di scena, di Ernest Lehman. Entro uno schema temporale rigoroso, quattro giorni e quattro notti, la narrazione oscilla fra il probabile e l'inatteso, tra mistero e suspense, tra thriller e commedia, alimentando nello spettatore un forte richiamo emotivo.

Il film è una spy-story dinamica e visionaria, che apre le porte la bondismo¹⁷⁶ e si tinge di commedia brillante, con un ironico, elegante ed esilarante Cary Grant.

È una storia di spionaggio ambientata negli anni della guerra fredda, anche se lo sfondo spionistico si rivela solo un pretesto per portare in scena una storia di caccia all'uomo e di fuga, d'amore e di situazioni concitate, tanto improbabili quanto avvincenti.

Infatti, se il titolo italiano *Intrigo Internazionale* rimanda allo spy-movie, il titolo originale *North by Northwest* accentua il tema adrenalinico della fuga e dell'inseguimento, di cui preannuncia la direzione geografica.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Royal S. Brown, *Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational*, Society for Cinema & Media Studies, New York 2012, p. 23

¹⁷⁶ Non è un caso che la parte di James Bond nel film *Dr. No* (*Agente 007 - Licenza di uccidere*, 1962) di Terence Young, sarà offerta a Cary Grant, che però la rifiutò ritenendola in contrasto con i suoi 58 anni.

¹⁷⁷ Il titolo *North by Northwest* allude alla direzione geografica che prendono le vicende del film: infatti, in una continua messa in scena della fuga di un uomo braccato da sconosciuti, il protagonista viaggia da

Cary Grant interpreta il protagonista, Roger Thornhill, un prestante pubblicitario che viene rapito a causa di uno scambio d'identità (di nuovo il tema hitchcockiano dell'uomo comune catapultato in situazioni straordinarie), in quanto ritenuto la pericolosa spia chiamata George Kaplan. Da questo misunderstanding, che costringe Thornhill alla fuga, inizia una corsa contro il tempo, cadenzata dai ritmi ansiogeni della musica incalzante di Bernard Herrmann, che, cosa piuttosto rara, affida l'esecuzione della partitura ad una grande orchestra (mentre in genere preferisce un'orchestra ridotta).

Thornhill braccato dai suoi inseguitori attraverserà l'America da New York al Sud Dakota, passando per Chicago e incontrerà lungo la strada la seducente Eve Kendall (Eva Marie Saint), di cui si innamorerà. Il viaggio dell'eroe, tra rocambolesche fughe e trovate inverosimili, segnerà la crescita interiore del protagonista, che da pubblicitario cinico e immaturo diventerà un uomo audace e innamorato.

North by Northwest è un film d'azione che infrange i confini del verosimile: spie che confondono un innocuo pubblicitario per un agente segreto, poliziotti che non conoscono i proprietari di una gigantesca villa che si trova nella loro giurisdizione e tante altre situazioni improbabili. Ma l'apice dell'inverosimiglianza è raggiunto nell'indimenticabile sequenza dell'aereo, sorprendentemente priva di musica: un vecchio biplano, che sparge diserbanti ma dotato di mitragliatrice, cerca in modo grottesco di uccidere Kaplan/Thornhill, tra l'altro solo in un'immensa pianura assolata e desertica, e alla fine il protagonista rimane illeso, mentre l'aereo si schianta contro una

New York a Chicago in treno e poi vola in direzione Nord-Ovest nel Sud Dakota, presso il Monte Rushmore (l'espressione inglese *North by Northwest* tradotta letteralmente significa *Nord verso Nord-Ovest*, ma come espressione idiomatica indica una direzione piuttosto imprecisata che va a Nord in direzione Nord-Ovest). Il titolo potrebbe anche rimandare a un significato più profondo e rifarsi a Shakespeare che fa dire ad Amleto: "I am but mad north-northwest, when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw" (Io sono pazzo solo quando spira il vento nord-nord-ovest. Con la brezza del sud so distinguere un airone da un falco, *Amleto*, atto II, scena II). Premettendo che Amleto è un personaggio in conflitto esistenziale con se stesso e con il mondo, questa seconda interpretazione ipotizza che Hitchcock volesse alludere al senso di disorientamento che il suo protagonista, come Amleto, prova di fronte a situazioni impossibili. Ad avallare, però, il primo significato del titolo, quello della direzione geografica, contribuisce uno dei titoli provvisori, in particolare *In a Northwesterly Direction*, che allude alla direzione geografica che prendono le vicende del film. (Natalino Bruzzone, Valerio Caprara, *I film di Alfred Hitchcock*, Gremese, Roma 1982, p. 129)

grossa autocisterna. Dal punto di vista logico, l'attacco del biplano è inverosimile e sconclusionato, ma dal punto di vista onirico-cinematografico è un capolavoro, perché riesce a creare una sorpresa visionaria nello spettatore, che certo non si aspetta un inseguimento sui generis come questo.¹⁷⁸

Questa sequenza è priva di musica e presenta solo rumori diegetici.

Il silenzio musicale è stata una scelta consapevole di Herrmann, condivisa con il regista, e dettata da precisi intenti estetici ed espressivi. La scena era, secondo il compositore, autosufficiente dal punto di vista visivo e emotivo: la musica sarebbe stata un'aggiunta inutile e pleonastica. Mentre musicisti come Max Steiner, in linea con il *mickeymousing*, in questa potente scena avrebbero fornito un'illustrazione musicale iper-esplicita, "momento per momento", con uno stile che "non si lascia sfuggire nulla" e che sincronizza tutto¹⁷⁹, Herrmann, contrario ai clichés e alle velleità mimetiche della musica hollywoodiana, con una scelta controcorrente preferisce un vuoto musicale proprio perché ritiene la scena già completa di senso. Lo stesso uso sapiente del silenzio si ritroverà nella conclusione della *Murder Scene* in *Psycho*: un'assenza musicale che tra l'altro rinvigorisce la presenza della musica durante l'omicidio nella doccia. Così come, in *North By Northwest*, il silenzio della sequenza dell'agguato aereo a Roger rafforza la successiva musica nello schianto finale del velivolo, in corrispondenza del quale Herrmann fa deflagrare l'orchestra.

In questa, come in altre sequenze, la "visività" della musica si rivela travolgente: si pensi agli accordi arcaici e vagamente western che esplodono sul Monte Rushmore nel Sud Dakota¹⁸⁰, o al perforante unisono per ottave di Do che, dopo dissonanze

¹⁷⁸ Giuseppe Ragusa, *North by Northwest: ai confini della realtà* (http://www.giusepperausa.it/north_by_northwest.html)

¹⁷⁹ Carl Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, BFI Publishing, London and Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987, p. 87

¹⁸⁰ Il Sud Dakota, insieme al Nord Dakota e al Montana, entrarono a far parte degli Stati Uniti d'America nel 1889 e rientrano nella storia di quella "frontiera mobile" che ha alimentato il mito del Far West, con l'estromissione degli indiani dalle loro terre

paurose, sale dal basso tuba agli ottavini nell'ultimo agguato ai due protagonisti da parte del killer di Vandamm.

Quanto alla strumentazione, la partitura di *North By Northwest* è scritta per la grande orchestra ma con modalità anticonvenzionali: Herrmann, pur preferendo in genere piccoli nuclei strumentali, ricorre sì alla grande orchestra ma sbilancia i pesi tradizionalmente affidati alle varie sezioni, basandosi molto sulle sezioni dei fiati, degli ottoni e delle percussioni, a discapito della sezione degli archi, che hanno una presenza importante solo nel Tema d'amore. E, anche all'interno della stessa sezione degli archi, per mettere in risalto la gravità del suono, diminuisce l'uso dei violini ed enfatizza quello degli archi gravi (violoncelli e contrabbassi).

Questa colonna musicale non è stata accolta dalla critica in modo unanime. Roy M. Prendergast, per esempio, ritiene che è una delle partiture meno riuscite del compositore, che si è impegnato poco nell'approccio tematico del film, in quanto si limita a ripetere all'infinito il Tema principale rischiando la noia acuta dello spettatore.¹⁸¹

Di parere opposto è Roberto Pugliese, che riconosce a Herrmann il merito di una composizione che moltiplica il significato del film, anche se la musica in molti passaggi sembra in contrasto con la sostanza filmica e con l'understatement.¹⁸²

Scrive Pugliese:

“In questo film, a dimostrazione dell'estrema libertà e della totale fiducia di cui ormai il compositore godeva nella sua collaborazione con Hitchcock, la musica sembra a volte in aperto, provocatorio e beffardo contrasto con la sostanza profonda del film [...]. Herrmann infatti compone una musica rutilante e insieme livida, tagliente, abbagliante, che prelude a quella più funebre e macabra di *Psycho* [...]. In realtà sarebbe eccessivo dire che Herrmann trasmette con la sua partitura un senso di minaccia

¹⁸¹ Roy M. Prendergast, *Neglected Art: Critical Study of Music in Films*, W. W. Norton & Company, New York 1992, p. 138

¹⁸² L'understatement è il modo di presentare avvenimenti molto drammatici con un tono leggero ed è caratterizzano dall'inserimento da parte di Hitchcock di humor in contesti molto drammatici

oppressiva, sicuramente assente nel tono smagato del film, ma ad esempio tutta la sequenza del rapimento di Roger Thornhill, dall'intervento livido del clarinetto basso agli accordi sospesi e inquieti degli archi con sordina che vengono ripetuti, pesantissimi e forzati, da celli e bassi quando il protagonista è costretto a ubriacarsi, è una prova di come in questo lavoro Herrmann abbia chiaramente trasceso, o moltiplicato, il senso del film a favore di una luciferina manipolazione dei materiali sonori verso una direzione molto più ambigua. Così ad esempio il fandango dei titoli, rallentato e sommessamente staccato, può a buon diritto divenire pagina umoristica nelle sequenze che vedono in campo la pittoresca madre di Roger, ma tornare ad accompagnare la fuga rocambolesca di quest'ultimo, fra colpi di piatti e accelerazioni adrenaliniche, dopo l'uccisione del funzionario delle Nazioni Unite (sottolineata da una violenta aggressione di accordi dissonanti degli ottoni), per proclamare alla fine trionfalmente l'happy ending con la ricongiunzione dei due amanti¹⁸³.

Herrmann, dunque, trascende, o moltiplica, il significato del film, anche ricorrendo a frasi semicaricaturali ed esagerate, così come esagerati e inverosimili sono i contenuti del film. Una musica frenetica e affascinante, il cui messaggio simbolico assolve alle sue funzioni affettive e riesce a mettere in moto i processi sensoriali, percettivi e psicologici dello spettatore, convogliandone l'interesse e la partecipazione in direzione del film¹⁸⁴.

¹⁸³ <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2947-hh-herrmann-a-hitchcock.html>

¹⁸⁴ La musica ha un effetto bio-psicologico, le cui macro-funzioni sono: le funzioni motorio-comportamentali e le funzioni d'espressione e affettive. Nel primo caso la musica è utilizzata per compiere azioni, sostenerle, regolarle o addirittura stimolarle. Questa funzione riguarda ampie classi di usi sociali della musica, come ad esempio la musica da ballo, i canti di lavoro e i canti di marcia e trova fondamento oggettivo e sperimentalmente osservabile nell'effetto fisiologico prodotto dalla musica, nel parallelo aumento dell'attività del fruitore e nel fenomeno dell'induzione motrice generata dal ritmo. Infatti l'induzione motrice attraverso la percezione del ritmo, genera dei movimenti o abbozzi di movimento, dando luogo a reazioni motorie sia visibili sia invisibili esternamente (come quelle dell'apparato respiratorio e dei muscoli). Tali incidenze motorie implicate nella percezione del ritmo, assieme alle incidenze affettive, hanno condotto gli psicologi della musica a parlare non soltanto di percezione ma di esperienza ritmica. Si può dire che ritmi lenti e regolari inducono lo stato psichico dell'ascoltatore alla calma, mentre ritmi veloci, così come una potente intensità sonora, attivano risposte tonico-eccitanti. Se esistono delle variabili, queste dipendono sia dal tipo di musica sia dal carattere della risposta vegetativa individuale dei soggetti. Nelle funzioni d'espressione e affettive, invece, la musica esprime contenuti emotivi e nello stesso tempo agisce sull'interiorità dell'uomo influenzandone gli stati

Come già anticipato, *North By Northwest* è un ibrido tra film poliziesco e commedia brillante, e Herrmann, i cui interventi musicali sono sensibilmente inferiori numericamente a quelli di *Vertigo* o di *Psycho*, interpreta le diverse atmosfere del film soprattutto attraverso tre differenti registri musicali: un Tema principale, un Tema d'amore e un Motivo dell'intreccio. Il Tema principale presenta una delle cifre stilistiche del compositore neworkese, gli ostinati, e occupa anche i titoli di testa di Saul Bass¹⁸⁵, a partire dai fotogrammi "Metro Goldwin Mayer", presentando l'essenza del film e anticipandone i contenuti.

Con un uso sapiente del crescendo, il tema principale inizia con i timpani quasi inudibili sull'immagine del leone della "Metro Goldwin Mayer" e poi, lentamente e gradualmente, l'intensità cresce (insieme ad un ritmo che diventa più frenetico) per raggiungere l'apice alla fine dei titoli di testa.

A riguardo, è utile ricordare che tra le funzioni delle sigle e dei title themes ce ne sono due basilari: la funzione di sveglia, che è quella di attirare l'attenzione dello spettatore sul fatto che qualcosa di nuovo sta per essere presentato e la funzione di predisposizione, che prepara emozionalmente lo spettatore, attraverso la descrizione

psichici. Fanno parte delle funzioni d'espressione e affettive, tra le altre, la funzione attivatrice di emozioni e quella regolatrice di stati interiori: la differenza sta nel fatto che la prima fa riferimento agli aspetti soggettivi e imponderabili delle esperienze emozionali indotte dalla musica, cioè alla molteplicità variabile delle emozioni che la musica attiva inevitabilmente nell'uomo, invece la funzione regolatrice di stati interiori si riferisce alla capacità della musica di regolare le emozioni e lo stato psichico dell'ascoltatore, in quanto la musica agisce sull'attività neurovegetativa, con conseguenti reazioni psicoemotive. Si tratta sempre di risposte involontarie del soggetto. Se ora proviamo a considerare la portata dell'effetto bio-psicologico della musica cinematografica, possiamo affermare che la musica agisce su ogni spettatore in maniera univoca, oltre che diretta e immediata, e questo ne garantisce il coinvolgimento, indipendentemente dal grado di cultura generale e musicale, perché la risposta emozionale del pubblico alla musica non è mediata dalla ragione, ma è appunto immediata. Al contrario, nella ricezione delle immagini e delle parole è indispensabile attivare processi cognitivi. (Cano Cristina, *Il sonoro tra esperienza corporea ed esperienza auditiva*, in *Cinema & cinema*, 18/60 (Audiofane – Voci, rumori e musica del cinema), CLUEB, Bologna 1991 pp. 97-101)

¹⁸⁵ I titoli di testa di Saul Bass mostrano un reticolato geometrico che viene "proiettato" sui vetri del Palazzo delle Nazioni Unite

musicale affettiva, al tipo di atmosfera che potrà attendersi, preparandolo così all'atteggiamento percettivo da adottare.¹⁸⁶.

Infatti, come ricorda Franco Minganti, la funzione della musica dei titoli di testa è quella di anticipare il senso del film e di orientare la comprensione dello spettatore.

Si tratta di una funzione basilare, perchè nei titoli le indicazioni grafiche e visive non sono sufficienti di per sé a orientare lo spettatore, mentre la musica riesce a trasmettere immediatamente il climax del film, predisponendo il pubblico ad una consapevolezza maggiore di ciò a cui sta per assistere¹⁸⁷.

La musica cinematografica, in particolare quella dei titoli di testa, sortisce una sorta di "effetto Kulešov"¹⁸⁸, in quanto è lei a conferire il senso alle immagini.

Dopo la sua presenza nei titoli di testa, il Tema principale torna in forma più estesa dopo dodici minuti circa di proiezione, nella sequenza in cui Roger Thornhill

¹⁸⁶ Philip Tagg, *Muzak, sigle televisive, temi conduttori e musiche da film*, in *Cinema & cinema*, 18/60 (Audiofane – Voci, rumori e musica del cinema), CLUEB, Bologna 1991, pp.84-85

¹⁸⁷ Per dimostrare quando sia importante la funzione della musica nei titoli di testa, Franco Minganti scrive: "Nel corso della conferenza-lezione *Musical Stereotypes in Film and Television* (DAMS, Bologna, 8/4/1988), montando sonori diversi sull'identica sequenza iniziale di una soap, non era stato difficile dimostrare come le aspettative relative ad un serial, che si apriva su un'automobile ripresa a distanza che solca la verde campagna inglese, mutassero drasticamente a seconda che il sonoro promettesse inquietudine (dove stava fuggendo quell'auto? Nascondeva un cadavere nel portabagagli?), abbandono sentimentale (un marito che torna a riabbracciare la moglie nel nido d'amore?), o blandamente ecologico (una fuga dalla città? Il piacere della guida nella quiete bucolica?) o altro ancora" (Franco Minganti, *L'universo sonoro dell'"hard boiled"*, in *Cinema & cinema*, 18/60 (Audiofane – Voci, rumori e musica del cinema), CLUEB, Bologna 1991, p. 65).

¹⁸⁸ Lev Vladimirovič Kulešov, (1889- 1970) regista cinematografico e scenografo russo, fu il primo grande teorico del montaggio. Rimane celeberrimo uno dei suoi esperimenti in cui, alternando varie situazioni a un medesimo primo piano dell'attore Ivan Mosjoukine, riuscì a indurre nello spettatore stati d'animo diversi, provocando così, attraverso il montaggio, una variazione della percezione visiva, nota in seguito proprio con il nome di effetto Kulešov. Negli anni '20 ad un gruppo di spettatori fece visionare tre scene, in cui un'unica inquadratura dell'attore fu montata con tre immagini differenti, raffiguranti rispettivamente una tavola imbandita, una donna avvenente e l'immagine di una bara. Gli spettatori, ignari del fatto che Ivan Mosjoukine fosse stato ripreso una sola volta, interrogati sulle emozioni che trasparivano dall'attore, risposero che avevano avvertito nell'attore emozioni differenti: di fame, desiderio e tristezza. L'esperimento quindi dimostrò che l'immagine non ha un significato in sé, ma è il contesto conferito dal montaggio ad indurre un certo significato nella mente dello spettatore.

guida in stato di ubriachezza, poi, quasi uno stacco di pochi secondi, quando fugge dal palazzo dell'ONU subito dopo l'uccisione del vero Lester Townsend (Philip Ober), e finalmente nella straordinaria sequenza del Monte Rushmore, della durata di sei minuti circa, nella quale presenta stacchi aggiuntivi; senza contare due apparizioni precedenti, quando Thornhill esce sconfitto dal confronto con la falsa signora Townsend (Josephine Hutchinson) e quando, alla stazione di Chicago, elude la polizia. In tutte queste situazioni l'azione è incalzante nel precipitare degli eventi, ma Herrmann non vi aderisce con un'interpretazione convenzionale, ovvero con una forma melodico-lineare che "narra" l'evento. Ricorre invece al ritmo di un fandango irto di dissonanze, trasfigurandolo, in chiave quasi caricaturale, in un furibondo ostinato: l'alternarsi dei timbri e degli effetti (ottoni contro legni, archi contro percussioni, ottoni acuti contro ottoni gravi) è costretto entro un ostinato senza scampo, segnale preciso di allarme diffuso. Il Tema principale, dunque, a differenza delle classiche melodie hollywoodiane, non nasce, non si sviluppa e non muore, non procede "da-a" e non ha niente da raccontare. Si tratta invece di una serie di cellule multiformi, sempre fedeli a se stesse, che entrano e escono dal film senza retorica musicale e la sua collocazione nei titoli di testa, oltre ad alludere alla frenesia di una New York ancora innocua, anticipa musicalmente l'essenza del film: le pericolose e rocambolesche peripezie dell'eroe in fuga.

Come osserva Sergio Miceli:

"Il Main Theme (Tema Principale) di *North By Northwest* è dunque una forma di basso profilo melodico, in quanto è caratterizzato da più frammenti melodici "non cantabili". L'insieme di questi frammenti, mancando di linearità e continuità, non si presta alla memorizzazione e per questo sfugge all'appropriazione immediata dello spettatore. È soprattutto nella collocazione nella celebre sequenza del Monte Rushmore che il brano mostra con tutta la sua evidenza di essere un tema di basso profilo melodico, con il suo ostinato ritmico-melodico e con variazione timbrica giocata incessantemente sull'alternanza e sui contrasti strumentali"¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, op. cit., pp. 621-622

In questa memorabile scena, voluta fortemente da Hitchcock¹⁹⁰ e girata nell'impressionante cornice del Monte Rushmore tra i ciclopici volti di pietra dei presidenti americani, il Main theme esplode con un'introduzione poderosa della sezione delle percussioni, cosa insolita per Herrmann e probabilmente legata alla volontà di aderire alla narrazione del film e di creare una sinestesia tra suono e immagine, una musica "visiva": il gigantismo delle immagini viene acuito da strumenti "maestosi" come le grandi percussioni, capaci di alludere al solenne e al maestoso. Infatti un suono grave, ad alta intensità e con un timbro sordo evoca una sensazione di grandezza, di oggetti grandi, come sottolineano Cristina Cano e Giorgio Cremonini quando scrivono: "un suono ad alta intensità e bassa frequenza è percepito come grande e voluminoso".¹⁹¹

Allo spettatore così risulta ovvia l'associazione con il governo passato – simbolizzato dalle figure dei presidenti che "assistono" all'avvenimento – e con il governo contemporaneo rappresentato dagli agenti dell'FBI che, invece, interviene per operare la trasformazione narrativa finale.

Infine, nel Tema principale Herrmann ricorre anche alla tecnica della politonalità raggiungendo un effetto di estrema dissonanza. Esemplare a riguardo è la sequenza finale dell'inseguimento sul Monte Rushmore. In quest'ultima sequenza la musica inizia con forti dissonanze degli ottoni, rinforzate in un secondo tempo dai

¹⁹⁰ Il regista Alfred Hitchcock da tempo desiderava girare un film che avesse come una delle location il Memoriale e con *North By Northwest* realizzò il suo sogno, anche se le trattative con il National Park Service furono piuttosto difficili. Infatti il National Park Service era preoccupato in merito alla potenziale "dissacrazione" del monumento. E anche se nel 1958 i rappresentanti della Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ed il Park Service siglarono un accordo per il film di Hitchcock da girare al Memoriale, i divieti imposti per le riprese furono molti, tra cui quello di filmare gli attori veri collegati col vero monumento. Si consentiva l'uso di un modellino del Monte Rushmore in modo che i volti dei presidenti fossero mostrati sotto il mento nelle scene ove gli attori erano coinvolti. Hitchcock, pur prendendosi alcune libertà geografiche, tra cui la "Cedar City", completa di aeroporto che si intravede arroccata sul Monte Rushmore, rispettò quanto richiesto dal National Park Service. Le scene sul Monte Rushmore, girate il 16 settembre 1958, furono tre: Eva Marie Saint spara a Grant nella caffetteria del Memoriale, la scena del parcheggio nella quale i ranger trasportano il corpo inerme di Grant in una station wagon, ed un numero di vedute del memoriale da varie terrazze. Le riprese delle scene della fuga sul Memoriale furono girate in uno studio con uno sfondo di immagini fisse (<http://realamerica.it/discover/cinema/south-dakota/intrigo-internazionale/>)

¹⁹¹ Cristina Cano, Giorgio Cremonini, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Vallecchi, Firenze 1995, p. 144

timpani e percussioni in genere. Dopo ciò, gli ottoni iniziano a suonare una serie di accordi bitonali che cresce cromaticamente e, nonostante diverse interruzioni, raggiunge l'apice nel momento della caduta di Eve. La stessa cosa si ripete mentre lei è sospesa nel vuoto, ma con strumenti diversi (corni inglesi e clarinetti prima, corni e tromboni poi). Anche quando Roger allunga la mano e raggiunge Eve, clarinetti e fagotti suonano un altro accordo bitonale. Inoltre, nel momento in cui il "Professore" spara a Leonard, la musica finisce con un ulteriore accordo bitonale, dove le trombe cozzano con i tromboni (è lo stesso accordo utilizzato in *Vertigo* per rendere l' "effetto vertigine"). Lo stesso accordo si ha quando Leonard cade nel vuoto.

Riassumendo, il Tema principale, presente sin dai titoli, propone un caleidoscopico fandango orchestrale incaricato di dare il via alle tumultuose avventure che seguiranno e interviene altre sei volte, quasi sempre in versione abbreviata e diversamente orchestrata, per essere infine enunciato nella sua piena estensione con il brano che accompagna l'inseguimento conclusivo. Al posto del jazz sinfonico che la casa di produzione avrebbe desiderato per commentare più convenzionalmente la frenesia di Manhattan, il compositore preferisce ricorrere a un motorismo ritmico che allude al movimento frenetico della metropoli e delle scene d'azione (p.es. la corsa notturna in auto di Thornhill ubriaco). Quando il Tema viene eseguito dall'orchestra al completo, si carica di un tono eroico e trionfale, accentuato dall'uso abbondante delle percussioni e degli ottoni, che gli consente di aderire alla solennità delle inquadrature del Monte Rushmore che fanno da sfondo alla resa dei conti finale. Il Tema principale riesce dunque a legare due immagini apparentemente distanti tra loro: il reticolato geometrico su cui scorrono i titoli e le grandi teste di pietra, gettando un ponte simbolico fra natura e cultura, provincia e metropoli, tradizione e modernità, ovvero fra le due facce opposte degli USA.¹⁹²

In aperto contrasto con il Tema principale è il Tema d'amore, in cui viene ridata preminenza agli archi: all'impeto "barbarico" del primo, come lo definisce Alberto Boschi, si contrappone il leitmotiv amoroso, un intenso duetto lirico per oboe e

¹⁹² Alberto Boschi, *Alfred Hitchcock – Intrigo Internazionale*, op. cit., pp. 151-152

clarinetto, accompagnato sommessamente dagli archi e ripreso poi con maggiore vigore da tutta l'orchestra.¹⁹³

Per il Tema d'amore Herrmann sceglie i caratteri consueti del genere (intensità struggente, resa anche da violini eterei, profonda malinconia, acuita dal vibrato dei violini, e melodia romantica). La sua introduzione avviene in maniera particolare.

Quando Roger entra nella carrozza ristorante del treno, c'è la presenza di una musica diegetica romantica, ma non ancora del Tema d'amore. Successivamente, quando i due iniziano a parlare, la musica diegetica smette ed inizia il tema in modo quasi impercettibile, senza stacchi bruschi rispetto al motivo precedente. All'interno di una musica diegetica neutra s'insinua il leitmotiv amoroso, trasformando a poco a poco la musica in commento orchestrale extradiegetico. E come scrive Michel Chion:

“è meraviglioso il modo in cui si passa senza rendersene conto, impercettibilmente, da una musica “d'ambiente”, inespressiva e adatta per tutte le occasioni, a un canto d'amore proveniente dalla buca dell'orchestra,¹⁹⁴[...] sul quale, con un effetto tipico del cinema, il fischio del treno intona di tanto in tanto la sua sesta minore lievemente discordante”.¹⁹⁵

Dopo la sua prima decisiva apparizione, il Tema d'amore sarà ripetuto solo tre volte, coincidenti con le tappe principali dell'evoluzione del rapporto amoroso fra Roger ed Eve: il secondo incontro fra i due protagonisti all'Ambassador East di Chicago dopo l'attentato con l'aereo, dominato dal disincanto e dal sospetto (durante il quale

¹⁹³Alberto Boschi, *Alfred Hitchcock – Intrigo Internazionale*, op. cit., pp. 153

¹⁹⁴ Nel cinema, i suoni extradiegetici provengono da una zona oscura, ignota, invisibile e sfuggente persino all'immaginazione dello spettatore. Anche la musica di un'opera lirica è quasi esclusivamente extradiegetica (fanno eccezione soltanto le musiche eseguite in scena da uno o più personaggi: la serenata dedicata dal protagonista alla donna amata, ad esempio). A differenza del cinema, tuttavia, nell'opera lirica possiamo vedere quel luogo singolare, paradossale, misterioso e arbitrario da cui sorge l'universo sonoro extradiegetico. E' la fossa orchestrale, chiamata golfo mistico, in cui un direttore d'orchestra e un gran numero di strumentisti si danno da fare per accompagnare, sostenere, incalzare, svolgere musicalmente gli avvenimenti che hanno luogo sul palcoscenico. Proprio in virtù di questo parallelo, nel cinema possiamo dunque definire la zona dell'extradiegetico come golfo mistico invisibile (http://www.mediatecatoscana.it/sociale_media/news/109.15.edu-ConosciamoCinema-Vol1.pdf).

¹⁹⁵ Michel Chion, *La musique au cinèma*, Fayard, Paris 1995, p. 339

viene accennato in sottofondo senza raggiungere l'intensità emozionale della sua prima apparizione); il dialogo nel bosco di conifere che segue alla finta uccisione di Thornhill (dove invece si dispiega nel momento in cui il protagonista, dopo il gelo iniziale, si arrende all'attrazione che prova nei confronti di Eve e la bacia); e infine il brevissimo epilogo in cui vediamo la coppia ormai sposata sul treno del ritorno che si appresta a trascorrere la sua "prima" notte.¹⁹⁶

Ma a volte questa musica romantica è in aperto contrasto con i personaggi, come nel dialogo in treno tra Roger Thornhill e Eve Kendall: se le parole e gli atteggiamenti rimandano ad una reciproca e ironica diffidenza, carica di spregiudicate allusioni sessuali, la musica, blanda e malinconica, rimanda invece ad un amore romantico. Un contrasto tra musica e immagini che Herrmann ha scelto per dare alla musica il compito di esprimere il non detto: una musica come voce del cuore, che dice allo spettatore che Roger e Eve si amano, contrariamente a quello che i protagonisti dicono e che mostrano nelle loro schermaglie.

Il lirismo viene interrotto da un accordo dissonante, inquieto e interrogativo (una terza aumentata) solo quando la macchina da presa si ferma sullo sguardo, chiaramente angosciato, della giovane donna.

In questa, come in altre situazioni del film, il Tema d'amore, rispetto alle melodie tradizionali, si fa carico di caratteri più sfumati e ambigui, alludendo con questo all'ambiguità di Eve, che, anche se agisce per uno scopo lecito, è caratterizzata da una doppia personalità, come Madeleine in *Vertigo* e *Marnie* nel film omonimo.

Infine, il Motivo dell'intreccio, in questo film di fuga e di inseguimento, assume ruoli diversi, tanto da poter essere definito di volta in volta "del viaggio", "dell'agguato", "della fuga". E nei momenti di "agguato" e di "caccia all'uomo" i ritmi, duri e angolosi, acuiscono la suspense.

Come si evince da questi titoli, la funzione di questa musica è quella di accompagnare gli innumerevoli spostamenti e peripezie di Roger alla ricerca della verità. Una musica come filo conduttore che unisce queste scene di trasporto, di

¹⁹⁶Alberto Boschi, *Alfred Hitchcock – Intrigo Internazionale*, op. cit., pp. 153-154

viaggio, di fuga, di inseguimento e che tende ad ancorarsi ai vari mezzi di trasporto utilizzati da Roger. Si tratta di una sorta di “moto perpetuo”, la cui risoluzione è continuamente ritardata o evitata. Versioni del Motivo dell'intreccio si hanno nelle seguenti scene: Roger che si reca in taxi alle Nazioni Unite; alla stazione di Chicago quando scappa travestito da facchino; quando, sempre in taxi, raggiunge Eve all'asta; il suo tentativo di fuga e la sua uscita dall'asta; il viaggio nell'auto della polizia fino all'aeroporto dove incontra il “Professore” che lo conduce all'aereo; la sua fuga dalla finestra dell'ospedale per poi andare in taxi a casa di Vandamm.

Riassumendo, suspense, enigmaticità e spirale infinita, nel Motivo dell'intreccio sono rese secondo una modalità analoga a quanto Herrmann ha già composto e comporrà per Hitchcock sul versante oscuro del suo cinema, utilizzando ostinati e dissonanze derivanti dal ricorso prevalente a intervalli di 7° e da accordi politonali.

3.5 MARNIE E IL CINEMA FREUDIANO DI HITCHCOCK¹⁹⁷

Hitchcock fu uno dei primi registi ad interessarsi alla psicoanalisi applicata al cinema commerciale, come dimostra già il suo film *Murder (Omicidio)*, 1930), in cui c'è un esplicito riferimento alla psicoanalisi, quando una dei giurati, non convinta della colpevolezza di una giovane attrice accusata di omicidio, dice: “Forse ha ucciso per una manifestazione autonoma dell'inconscio [...] sono cose ben note a chiunque abbia uno spolvero di psicoanalisi.”

Ed è l'inconscio¹⁹⁸ l'oggetto d'indagine della “Psicologia scientifica”, come Sigmund Freud definisce la psicoanalisi nel suo primo libro *Progetto per una psicologia*

¹⁹⁷ Per questo paragrafo, come bibliografia, sono stati utilizzati, tra gli altri, i segg. testi: Paolo Pillitteri, Roberto Provenzano (a cura di), *Fra Suspense e Psicanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, Arcipelago, Milano 1991; Andrea Antolini, *Hitchcock, umanodisumano*, Falsopiano, Alessandria 2010; Eric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, Marsilio, Venezia 1986; Beatrice Balsamo, *Hitchcock. Il volto e la Cosa*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

¹⁹⁸ È interessante notare come Freud parlerà in seguito delle tre ferite al narcisismo inferte all'uomo, rispettivamente da: Copernico, che dimostrò che l'uomo non viveva nell'universo su una Terra statica ma in perenne movimento, e questa verità comportò sull'uomo una ricaduta psicologica di precarietà e instabilità; da Darwin, che sostenne che l'uomo, lontano dall'essere a immagine e somiglianza di Dio, prove-

scientifica (1895). E l'inconscio, se non supera alcuni complessi o traumi, può generare devastanti patologie. Da qui il compito della psicoanalisi di intervenire su pazienti con disordini mentali, decodificandone le manifestazioni dell'inconscio, risalendo alle cause delle loro turbe mentali e condurli, dove è possibile, alla guarigione.

Certamente il regista inglese si appropria dei dettami della nuova scienza e cerca di utilizzarla ai propri fini di "intrattenimento del pubblico", schematizzandone e semplificandone gli articolati contenuti.

Consapevole di essere un regista e non uno psichiatra, è lo stesso Alfred Hitchcock a confermare, con l'ironia che lo contraddistingue, la semplificazione della psicoanalisi nei suoi film, in particolare quando descrive *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945), dicendo: "solo un'ennesima storia avvolta in carta di pseudo-psicoanalisi".¹⁹⁹

Comunque questa schematizzazione, denunciata da parte di molti critici psicoanalisti come una banalizzazione delle complesse teorie della psicoanalisi, non comporta reali motivi di scandalo. Infatti Cesare Musatti parlando dei rapporti fra cinema e psicoanalisi e del rischio di schematizzazione scriveva:

"Il cinematografo ha di fronte al pubblico per lo più il compito di divertire e di distrarre e questo giustifica l'uso alquanto grossolano che la produzione specialmente americana ha fatto della psicoanalisi".²⁰⁰

Oltretutto, come sottolinea Paolo Pillitteri, questa schematizzazione (talvolta eccessiva) ha avuto comunque il grande merito di portare i primi e schematici principi della psicoanalisi alla portata di tutti e quindi di farla conoscere ad un largo strato della popolazione stimolandone l'apprendimento. In particolare a Hitchcock si deve il merito di

niva dalla scimmia; dallo stesso Freud, secondo cui non è l'Io razionale la parte prevalente dello psichismo umano, come aveva voluto tutto il pensiero dell'Occidente, ma l'inconscio, formato dall'Es e dal Super-Io (l'Io Moralizzatore), in cui convivono in modo magmatico pulsioni, desideri inconfessabili, traumi rimossi e censure.

¹⁹⁹ Raymond Durnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock, or the Plain Man's*, MIT Press, Cambridge 1978, p.193

²⁰⁰ Cesare Musatti, *Cinema e psicoanalisi*, in Emilio Servadio (a cura di), *La psicoanalisi*, Radio Italiana, Torino 1953, p. 47

aver fatto conoscere al grande pubblico alcuni principi basilari delle teorie freudiane. Basti pensare al film *Spellbound*, in cui Hitchcock fa dire al vecchio dott. Brulov: “L’uomo sovente si rifiuta di sapere la verità su se stesso perché ha paura di soffrire troppo e invece cercando di dimenticarsene ne soffre maggiormente. I sogni ti descrivono quello che cerchi di nascondere, ma te lo descrivono in una maniera enigmatica e completamente confusa. Il problema di chi analizza è di mettervi ordine e, ricostruendo il quadro nella sua interezza, capire che diavolo hai cercato di rivelare a te stesso”. Forse non si potrebbero trovare parole più semplici e più chiare per esprimere l’importanza che rivestono i sogni nella nostra vita. E queste parole alludono al libro *L’interpretazione dei sogni* (1899), di Sigmund Freud, padre della psicoanalisi. Per Freud l’analisi del sogno è la “via regia” verso l’inconscio, ma il contenuto manifesto è sempre ridondante rispetto agli elementi visivi che il contenuto latente presenta e quindi occorre interpretare il significato del sogno estraendolo dal puzzle di immagini che si ricordano²⁰¹.

Sicuramente in *Spellbound* c’è l’ingenuità di far guarire immediatamente il protagonista appena il ricordo del trauma riaffiora grazie alle cure e all’amore della psichiatra, ma questo non toglie l’interesse del pubblico per la storia e il merito di una divulgazione di massa di temi psicoanalitici.

In ogni caso, se in una prima fase, “il cinema trovò seducente la psicoanalisi perché studiava i sogni, - scrive Francesco Casetti - in una seconda fase, quella del cinema americano degli anni ’50 e ’60, la trovò affascinante perché studiava i complessi”²⁰².

Hitchcock, che ha iniziato la sua carriera nel periodo del muto e ha attraversato più della metà della storia del cinema²⁰³, affronta entrambi i temi, da quello dei sogni a quello dei complessi.

²⁰¹ Paolo Pillitteri, Roberto Provenzano (a cura di), *Fra Suspense e Psicanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, op. cit., pp. 23-29

²⁰² <http://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/psicocinema/>

²⁰³ Alfred Hitchcock resta l’unico regista che sia riuscito a fare film decisamente personali pur lavorando sempre all’interno degli schemi industriali dei generi cinematografici. In un certo senso, egli non ha avuto

Nei suoi film c'è sempre un'attenzione ad aspetti puramente psicologici nella caratterizzazione dei personaggi, derivante anche da un "interesse del regista per la psicoanalisi, mutuata dall'incontro con le opere di Freud"²⁰⁴.

Interessato alle malattie mentali, mette in scena personaggi unici con le patologie descritte da Freud: basti pensare all'irrisolto complesso edipico di Norman Bates in *Psycho* o ai disturbi mentali di Marnie, per comprendere la portata divulgativa dei temi psicoanalitici del suo cinema. In particolare in *Marnie* (1964) il regista fa ancora una volta sua la teoria freudiana, esposta nel saggio *Oltre il principio del piacere* (1920), secondo cui molti sogni sono originati da eventi traumatici e mette contemporaneamente in scena la spettacolarizzazione della cura della malattia mentale²⁰⁵.

Marnie, la cui malattia mentale è frutto di un trauma infantile, e che si traduce in incubi notturni e in atteggiamenti sessuofobi e cleptomani, guarisce quando, con un altro evento traumatico, riporta alla coscienza un terribile ricordo rimosso (da bambina uccise un uomo per difendere la madre, prostituta).

Tratto dal romanzo omonimo di Winston Graham, *Marnie* è un film freudiano, come altri film di Hitchcock tra cui *Spellbound* (*Io ti salverò*, 1945), *Vertigo* o *Psycho*.

una, ma quattro carriere (nel cinema muto, nel cinema sonoro inglese, nel cinema hollywoodiano in bianco e nero degli anni Quaranta e in quello a colori dal 1952 in poi). Si può affermare che i suoi film più significativi (e molti dei suoi migliori) appartengano agli anni Cinquanta, epoca in cui l'autore inglese consolidò la propria fama e divenne l'unico regista conosciuto da tutti gli spettatori cinematografici e televisivi d'America. E degli anni Cinquanta sono i film *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954), *Vertigo* e *North By Northwest*, tre capolavori di angoscia rispettivamente percettiva, psicosessuale e psicopolitica. James Monaco, *Leggere un film*, Zanichelli, Bologna 2002, p. 299

²⁰⁴ Gian Piero Brunetta, *Hitchcock*, Delta Tre, Cittadella 1971, p. 15

²⁰⁵ A sedurre i cineasti nel corso degli anni è stata anche la spettacolarizzazione della "cura" delle malattie mentali, di sicuro effetto per attirare l'attenzione dello spettatore. Spiega Ignazio Senatore, psichiatra e psicoterapeuta al Dipartimento di Neuroscienze dell'Università Federico II di Napoli e curatore di www.cinemaepsicoanalisi.com: "Nel cosiddetto cinema della "cura", spesso ricorre quel filone dove la malattia mentale è frutto di un trauma dell'infanzia e viene curata facendo ripercorrere al paziente un viaggio a ritroso nel tempo per ricordare la causa della patologia. Quanto alla cura dei disturbi mentali dovuti a traumi infantili, non si può non citare *Marnie*. Nel film di Hitchcock, una donna (ladra, bugiarda, frigida) guarisce quando, con un altro evento traumatico, riporta alla coscienza un terribile ricordo rimosso (da bambina uccise un marinaio con un attizzatoio per difendere la madre)." (<http://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/psicocinema/>)

Complesso e intenso, il film vuole indagare sul problema dei traumi infantili e le loro conseguenze sull'inconscio di chi li subisce.

Marnie è una ladra, una bugiarda e una manipolatrice. Bella e sofisticata, ispira fiducia e per questo non ha difficoltà a farsi assumere, salvo poi derubare i suoi datori di lavoro. Coi soldi trafugati mantiene la madre, che vive in una cittadina portuale, e Florio, un cavallo per il quale nutre un forte affetto. Assunta dalla ditta Rutland, la donna mette in atto il solito programma, mentre il proprietario, Mark Rutland (Sean Connery) si innamora di lei. Ma Marnie teme gli uomini, non ne sopporta la vicinanza e, se toccata, reagisce cadendo in una sorta di isteria. E' infatti un'anima fragile, perseguitata da un passato che non ricorda e che ritorna nei suoi incubi notturni, negli attacchi di panico di fronte al colore rosso e nel terrore per i temporali.

Dopo il furto alla ditta, Mark per amore la obbliga a sposarlo, dietro la minaccia della denuncia. Durante il viaggio di nozze le toglie la vestaglia con violenza e Marnie rimane pietrificata per poi tentare il suicidio la mattina seguente. Proprio a partire da questo momento, l'uomo comincia a leggere libri di psicologia per scoprire la causa del blocco della moglie, che però non apprezza l'impegno del marito ("Chi ti credi di essere: Freud?"). Comunque, pur non essendo uno psicoanalista, Mark riesce con la sua ostinazione e soprattutto col suo amore a portarla al confronto finale con la madre, che si rivelerà determinante, facendo riaffiorare in Marnie il ricordo del trauma subito da bambina. L'happy ending sembrerebbe assicurato, se non fosse per l'ultima scena in cui alcuni bambini cantano: "Madre, madre, sto male, manda a chiamare il dottore sopra la collina. Madre, madre, mi sento peggio, manda a chiamare la signora con la borsa di coccodrillo"²⁰⁶.

Secondo Spoto, il finale del film rimane in questo modo aperto, perché propone ancora una richiesta di aiuto da parte della donna: la terapia ha avuto buoni risultati, ma la cura, non è ancora finita²⁰⁷.

²⁰⁶ Paolo Pillitteri, Roberto Provenzano (a cura di), *Fra Suspense e Psicanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, op. cit., pp. 131-142

²⁰⁷ Forse Hitchcock con questo finale aperto non vuole proporre una guarigione immediata (come in *Spellbound*) ma più protratta nel tempo, per essere più in linea con i lunghi processi

Per questo film Hitchcock sceglie ancora una volta un'attrice bionda. Nella maggior parte della sua cinematografia il regista britannico propone donne accomunate da una certa "somialianza": la regolarità dei tratti, la "biondezza", una "freddezza" divenuta un cliché. Impassibili, i volti levigati delle donne-sfinge annullano ogni pathos, ma dietro la maschera, si annida spesso una crudeltà animale e perversa: Kim Novak ed Eva Marie Saint, donne dalla doppia faccia, spie e amanti, calcolatrici e sottomesse; Tippi Hedren, donna-uccello intraprendente o sfinge e cleptomane, sincera e infinitamente travestita²⁰⁸.

La caratteristica delle sue protagoniste femminili, oltre agli aspetti fisici, rimane quella di non essere del tutto autosufficienti. "La forza e l'autosufficienza del personaggio femminile nascondono una debolezza costituzionale di fondo, che può essere colmata solo accanto ad un uomo. La donna di Hitchcock, soprattutto negli ultimi film, è libera e portata ad assumere l'iniziativa nei confronti dell'uomo (si pensi a Marion in *Psycho*, o a Marnie), ed è assai spesso la tipica rappresentazione di una società matriarcale"²⁰⁹. Ma verso questo tipo di donna il cattolico Hitchcock non nutre eccessive simpatie (Marion muore e la neuropatica Marnie trova la pace solo con Mark). Per lui questo tipo di donne rappresenta una forma di vita artificiale, esteriormente ordinata, ma incapace di capire il resto della vita. L'unica soluzione per sciogliere il nodo drammatico in cui il regista avviluppa le sue protagoniste è quella di amare un uomo.

In ogni caso, come nota Brunetta:

"Più che agli elementi sentimentali costruttivi Hitchcock è interessato alle peripezie che contribuiscono a far nascere un rapporto consistente tra due personaggi, men-

riabilitativi della psicoanalisi. Se Donald Spoto, nel suo libro *Il lato oscuro del genio. La vita di Alfred Hitchcock* (Lindau, Torino 2006), ritiene aperto questo finale, altri vedono nella canzone finale un semplice richiamo alla silenziosa richiesta di aiuto alla madre da parte di Marnie quando era ancora bambina.

208 Andrea Antolini, *Hitchcock, umanodisumano*, op. cit., p. 45

209 Gian Piero Brunetta, *Hitchcock*, op. cit., p. 53

tre quando li esamina da un punto di vista propriamente affettivo cerca di far emergere tutti quei motivi che ne rivelano le diversità, le crisi potenziali e reali.”²¹⁰

Il giudizio sul film *Marnie*, che alla sua uscita fu un insuccesso, non è unanime: ci sono quelli che lo ritengono un fallimento, con un cast inadeguato e con l’uso di set dipinti e di brutti trasparenti; ci sono altri, invece, che lo considerano un capolavoro, dimostrando che non è affatto l’ingenuo e facile racconto di cui alcuni critici hanno parlato. Donald Spoto, che lo reputa un lavoro eccellente, ne sottolinea il tema della tirannia del passato sul presente e lo considera la conclusione di quella che potrebbe essere chiamata una trilogia: *Psycho*, *The Birds* e *Marnie*. *Marnie* stessa è in massima parte la fusione in un solo personaggio di Marion Crane e Norman Bates. Come Marion, *Marnie* è una ladra. Come Marion è piacente, attraente e simpatica, così che lo spettatore può identificarsi con lei. Così come volevamo che Marion Crane non venisse arrestata, allo stesso modo siamo ansiosi che *Marnie* la faccia franca. Ma *Marnie* è anche come Norman: anche lei è stata rovinata dalla madre ed è diventata psiconevrotica. Entrambi sono stati distorti da un genitore malato e confinato.

E ancora: *Marnie* aveva ucciso l’uomo della madre, così come aveva fatto Norman. Da questo punto di vista la signora Edgar è proprio come la signora Bates: non sopporta gli uomini (“Uomini e buon nome non vanno d’accordo... Una brava ragazza non ha bisogno di alcun uomo”), così come la signora Bates non sopportava le donne. Ma se per Norman non c’è salvezza, la speranza di una soluzione al trauma di *Marnie* esiste, ma non sta nell’applicazione dei facili libri di psicologia comportamentale che Mark ha letto, bensì nel rivivere la propria esperienza e nel confrontarsi con il suo significato²¹¹.

Marnie è quindi collegata a Marion e Norman, ma anche a Melanie di *The Birds*: la frigida cleptomane rimanda infatti alla leggermente frigida Melanie. Inoltre sia Mar-

²¹⁰ Gian Piero Brunetta, *Hitchcock*, op. cit., p. 54

²¹¹ Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*, Doubleday, New York 1976, trad. Paolo Pillitteri - Roberto Provenzano, in *Fra suspense e psicoanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, pp. 131- 134

nie che Melanie, entrambe interpretate da Tippi Hedren²¹², per la quale si trattava dei suoi due primi film, possono contare su forti relazioni affettive, rispettivamente di Mark e di Mitch.

Come scrive Beatrice Balsamo, in *Marnie* il richiamo esplicito a Freud non deve fare però dimenticare quello più celato allo psichiatra e filosofo francese Jacques Lacan²¹³.

Marnie non riceve amore dalla madre (solo nel finale si scopre che l'anaffettività della madre è solo un modo per proteggere la figlia). Di contro Marnie le vuole molto bene, le invia sistematicamente del denaro (rubato) e, al suo arrivo, la ricopre di doni, tra cui una stola di pregio. Marnie per garantire una vita economicamente serena alla madre, ruba i "beni" da più casseforti chiuse, rischiando il carcere. Ruba perché non ha "il bene" della madre, che è per lei come una cassaforte chiusa, ma vuole anche essere il solo bene della madre (è gelosa della bambina che trova in casa della madre), un Uno con lei, in una adesività totale con lei. La sua è una domanda d'amore²¹⁴.

²¹² Sottovalutata dalla maggior parte dei critici americani (ma non dagli inglesi e francesi), Tippi Hedren in *Marnie* ha dato prova di una grande interpretazione, portando una composta calma e una rimarchevole "dedrammatizzazione" a una situazione istericamente drammatica. L'attrice comunica un senso di immobilità psichica specialmente nelle scene di furto, ma è anche capace di dar vita a una complessa gamma di emozioni (basti pensare all'incredulo orrore per la morte di Florio o alla sua voce in falsetto da bambina mentre sta ricordando l'incidente della sua infanzia). Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*, Doubleday, New York 1976, pp. 397-413, trad. Paolo Pillitteri - Roberto Provenzano, *Fra suspense e psicoanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, op. cit., p. 144

²¹³ Jacques Lacan (1901 – 1981), ritiene che l'inconscio "è strutturato come un linguaggio", un linguaggio che però è oscuro e da decifrare. La novità di Lacan è quella di definire l'inconscio come linguaggio, alla cui base c'è la domanda d'amore: inconsciamente chiediamo sempre e solo amore (approvazione, affetto, stima, gratitudine, amore, fiducia), ma camuffiamo questa domanda come bisogno, che esterniamo con il linguaggio della logica, chiedendo "altro". Famoso è l'esempio lacaniano del bambino che chiede una fetta di torta alla madre: apparentemente il bambino chiede di soddisfare un bisogno (vuole la torta), ma in realtà la sua è una domanda d'amore inconscia. Infatti, se la madre non gli dà la torta, ma lo fa con grazia e amorevolezza, magari accompagnando il suo diniego con una carezza, il bambino sarà sereno (la sua domanda d'amore è stata appagata), mentre se la madre gli dà la torta, ma con nervosismo e in modo anaffettivo, il bambino non la mangerà perché la vedrà come una pappa asfissiante (il suo bisogno è stato appagato, ma la sua domanda d'amore è stata rifiutata). Giovanni Reale, Dario Antiseri, *Il Pensiero Occidentale dalle origini ad oggi*, vol.3, ed. La Scuola, Brescia 1998, pp. 137-139

²¹⁴ Beatrice Balsamo, *Hitchcock. Il volto e la Cosa*, op. cit., pp. 150-153

Se letto in questa prospettiva, il film appare carico di spessore culturale, oltre che emozionale, e giustifica il plauso che i *Cahiers du Cinéma*, il guru della critica cinematografica, fecero a Hitchcock nell'arco di tutta la sua carriera, ritenendolo, con la loro *politique des auteurs*, un "autore"²¹⁵.

Marnie, oltre a non essere una semplice storia a sfondo psicoanalitico, è anche una summa degli elementi dei precedenti film del regista, tra cui la negazione dell'identità, che è alla base anche di *Vertigo*.

Dove il film differisce dai precedenti è nello stile, che alterna realismo e astrazione. Un'astrazione simile al tipo di espressionismo che si può riscontrare in *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del Dottor Caligari*, 1919) di Wiene, in cui gli scenari disegnati e distorti alludono a un disordine psichico. Così come i fondali disegnati della precedente casa di Marnie a Baltimore e gli esterni degli uffici di Rutland, suggeriscono più uno stato mentale che una rappresentazione della realtà: una artificiosità voluta dal regista per suggerire l'irrealtà della situazione di Marnie. Lo stesso vale per i processi ottici nelle inquadrature di Marnie in groppa a Florio. Irreale e falso è anche il suo mollare la presa durante la cavalcata, così come sono irreali la nave e le strade²¹⁶.

²¹⁵ I *Cahiers du cinéma* sono una rivista cinematografica mensile francese, fondata, tra gli altri, da André Bazin, nel 1951, e che promosse la "politica degli autori", una nuova teoria critica che rivoluzionò il modo di interpretare il cinema. Secondo questa teoria ogni film doveva essere letto non come opera a sé, ma come parte ed espressione di un progetto artistico più ampio, quello del regista, cui finalmente veniva riconosciuta la patente di "autore" a tutti gli effetti. La *politique des auteurs*, più che un'aprioristica affermazione della supremazia del regista, come è stato spesso frainteso, si basava sulla soggettività dell'autore in un sistema produttivo fondato su criteri industriali. E tra gli "autori" è annoverato anche Hitchcock, inglese emigrato in America, capace di dimostrare un continuum nelle sue opere, con una firma inconfondibile nella messa in scena e nei contenuti, sia pure all'interno del cuore stesso dell'industria. Nel 1957 Rohmer e Chabrol pubblicano il libro "Hitchcock", preceduto da una serie di articoli sui *Cahiers du cinéma*, che aprono la storia della fortuna critica del regista. In questo libro del 1957 Rohmer e Chabrol colgono nel segno quando danno la definizione del "formalismo" hitchcockiano, estendibile alla totalità della sua produzione: "Hitchcock non è un fanatico della logica e della verosimiglianza che sono per lui altrettanti compromessi. Egli è un formalista nel senso più nobile del termine. Non esita mai a sacrificare tutto, ma proprio tutto, all'unità di tono: costruzione, logica, verosimiglianza". Non mancano poi azzardate interpretazioni in chiave metafisica delle trame hitchcockiane, con riferimenti a dogmi cristiani, a Sant'Agostino, a Platone e a Kant, ma questi rimandi, come chiarisce Rohmer, servono solo a "proporre una chiave di lettura per aprire più porte di altre".

²¹⁶ Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*, op. cit., trad. Paolo Pillitteri - Roberto Provenzano, in *Fra suspense e psicoanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock* Roberto Provenzano, pp. 139-143

Mentre tra le sequenze realistiche, indimenticabile rimane l'interpretazione di Tippi Hedren, sia quando parla con la voce in falsetto da bambina mentre sta ricordando l'incidente della sua infanzia, sia quando mostra il suo incredulo orrore per la morte di Florio, quando è costretta a uccidere il suo prediletto cavallo.

Roberto Pugliese sottolinea come Herrmann crei, anche in questo caso, una situazione musicale apparentemente fuori contesto ma di fulminante efficacia drammaturgica, e scrive:

“Si pensi all'incredibile tarantella che accompagna la partita di caccia alla volpe che si concluderà con la caduta di Marnie e l'abbattimento del suo cavallo. Ancora un movimento di danza caratteristicamente latino, dopo la habanera e il fandango, che Herrmann sviluppa magistralmente su un ritmo convulso e sostenutissimo, giocando sui richiami dei corni, ma pronto a farlo sprofondare negli abissi della tensione fra insorgenti dissonanze, pesanti interventi di celli e bassi, e finendo col trasformarlo in un'autentica marcia funebre.”²¹⁷

A differenza di Donald Spoto, che giudica *Marnie* un capolavoro, Giuseppe Rausa lo ritiene debole e semplicistico. Secondo Rausa:

“Con *Marnie*, un ottimo romanzo viene banalizzato e distorto dalla macchina industriale di Los Angeles. Anche in questo caso è soprattutto il commento sonoro di Bernard Herrmann (insieme ad alcuni tocchi visivi di grande maestria di Hitchcock) a conferire alla pellicola un'atmosfera di solenne e seducente drammaticità.”²¹⁸

Pur riconoscendo agli attori il merito di una valida interpretazione e a Hitchcock una regia a tratti impeccabile, Rausa ritiene debole la sceneggiatura, che non solo ha eliminato molti personaggi e troppi contenuti del romanzo, ma anche perché con aggiunte sostanziali fa perdere mordente alla storia. Infatti: “Hitchcock cambia radicalmente il rapporto Marnie-Mark come era stato impostato dallo scrittore: nel film, infatti, l'uomo riconosce fin dall'inizio nella aspirante dattilografa, la ladra del colpo da Strutt,

²¹⁷ <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2947-hh-herrmann-a-hitchcock.html>

²¹⁸ Giuseppe Rausa, *Marnie: un thriller inglese a Hollywood (1964)*, (<http://www.giusepperausa.it/marnie.html>)

e la fa assumere proprio con l'intento di studiarne i comportamenti e, in definitiva, darle la caccia. Di contro nel romanzo Mark non aveva mai visto Marnie in precedenza e dunque l'evento della "cattura" giunge imprevisto e devastante."²¹⁹

Di contro la musica di Bernard Herrmann è capace di nobilitare il film, anche se questa sarà l'ultima colonna musicale realizzata per il regista inglese. Rausa conferma i meriti di Herrmann, quando dice:

"Per Marnie, protagonista del film, compone due leitmotive principali: uno dedicato alla tristezza e al romanticismo di Marnie e l'altro destinato agli assalti di panico e all'insorgere delle paure fobiche della donna. Il primo è un tema solenne, drammatico e imperioso ma anche venato di malinconia: variato in numerosi modi, ora suonato a piena orchestra, ora solo accennato, giocato su differenti velocità di esecuzione, accompagna il difficile cammino di Marnie, nobilitandone il tormento interiore. Il secondo, impostato su esplosioni sonore improvvise e aspre esprime coi suoni le lacerazioni interiori della donna, rendendole più intense, comunicative e "condivisibili". L'alto livello complessivo dell'invenzione sonora ammantava le immagini di un'aura seducente, arricchendo di utili varianti sonore una vicenda troppo statica"²²⁰.

Steven Smith aggiunge che il compositore non amava la performance di Tippi Hedren e che compose una musica "aggressivamente romantica" per nascondere questa inadeguatezza percepita²²¹. Anche se si deve ricordare che fu Hitchcock a chiedere al compositore una musica simile a quella di Rozsa per *Spellbound*, quindi carica di malinconia e romanticismo: Herrmann seguì le indicazioni anche se con il suo stile inconfondibile alternò una melodia d'amore brillante con una musica di paranoia. Comunque il Tema di Marnie, sentimentale e struggente, occupa circa il 48% della colonna musicale e rimane quindi la caratteristica dominante.

²¹⁹ Giuseppe Rausa, *Marnie: un thriller inglese a Hollywood (1964)*, op. cit.

²²⁰ Giuseppe Rausa, *Marnie: un thriller inglese a Hollywood (1964)*, op. cit.

²²¹ Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, Los Angeles 2002, p. 260

Il Tema di Marnie, già anticipato nel preludio, si espande radioso al primo apparire della protagonista, dopo essersi sciacquata via dai capelli la tintura bruna: quasi un love theme, cantato a tutta forza dai violini sulla base di un possente arpeggio di celli e bassi. Un'idea melodica struggente, molto vicina al love theme di *Vertigo*, capace anche di venire modulata su toni minacciosissimi.

A riguardo, Roberto Pugliese descrivendo la colonna musicale del film parla di: “furibonde accensioni romantiche, grandi vortici melodici. L'orchestra, distendendosi in tutto il proprio fasto strumentale, ci restituisce, amplificate, le ossessioni di Marnie, la tangibile consistenza delle sue allucinazioni e gli spasimi psicologici della sua personalità. Due i nuclei tematici principali: il saettante e performante Tema del rosso, una specie di serpentina degli ottoni e dei legni che enfatizza con furia le sequenze in cui la protagonista è alle prese con la propria fobia e il Tema di *Marnie*, abbandonato e espansivo, fondato su un'ampia frase dei violini e su un arpeggio poderoso di celli e bassi”.²²²

Più che del Tema del rosso, come lo definisce Pugliese, si dovrebbe parlare del Motivo del rosso, perché non si tratta di un Tema ma di un breve frammento che tematizza le fobie di Marnie, associando tutti gli episodi in cui vi sono elementi o situazioni che gettano la donna in uno stato di terrore: la vista del colore rosso, i temporali, gli approcci sessuali di Mark, gli incubi notturni. Questa musica è un agitato suonato forte da tutta l'orchestra. Inizia repentinamente con un trillo di ottoni e legni, su cui si inserisce un rapido arpeggio per piena orchestra.

L'uso più interessante del Motivo del rosso si ha nella scena della violenza di Mark su Marnie. Il suo uso qui è fondamentale e svolge una funzione del tutto particolare.

Dato che non era possibile, per motivi di censura, far vedere questa scena, il riproporre qui una musica che, in precedenza, era stata ancorata al terrore della donna legato ad una serie di fobie, fa capire che ci troviamo di fronte ad un'altra patologia correlata. Tuttavia, tale utilizzo, non solo serve a connotare la frigidità di Marnie, ma ha an-

²²² <https://books.google.it/books?id=LqrvSQ8yvowC&p=PA258&lp=PA258&dq>

che una funzione narrativa di supporto al racconto, o meglio, di sostituzione, dal momento che si fa carico di svelare ciò che l'immagine qui non può assolutamente svelare.

Invece il Tema di Marnie è il classico leitmotiv usato con funzione identificativa del personaggio.

La melodia del Tema di Marnie è molto lirica e di ampio respiro, basata su un'ampia frase dei violini e su un vigoroso arpeggio di violoncelli e contrabbassi. Presenta forti slanci romantici ed un'armonia sostenuta dall'orchestra in tutta la sua ricchezza strumentale.

Tuttavia, questo tema "romantico", esposto a partire dai titoli di testa, si basa nuovamente su un frequente uso degli intervalli di settima intorno ai quali la melodia oscilla, anticipando le amplificate ossessioni di Marnie e le infinite pieghe della sua psiche: infatti viene continuamente riproposto, con innumerevoli variazioni, nei momenti in cui compare il personaggio. Anche per il Tema di Marnie, come nel suo stile, Herrmann adotta una serie di ripetizioni, variazioni e trasformazioni di un piccolo gruppo di frasi musicali di partenza. Dal prototipo nascono una serie di varianti tematiche e surrogati che ricordano, come dice Tom Schneller, una matrioska, la bambola russa che contiene nel suo interno piccole e minori versioni di se stessa²²³.

La colonna sonora, infatti, affidata alla grande orchestra sinfonica, si basa sulla dialettica continua e febbricitante di due punti focali musicali, uno per la "normalità" e l'altro per i turbamenti psichici della protagonista. I due nuclei sono presenti nel Preludio, che così introduce i temi portanti del film, desiderio d'amore e angoscia, anticipando il carattere ambiguo e complesso del film, che si presenterà come un thriller freudiano. Entrambi i nuclei saranno ripetuti con variazioni in tutto il film.

Questa esiguità tematica e motivica ha spinto alcuni critici a considerare la colonna musicale di *Marnie* come una partitura non all'altezza di film quali *Vertigo*, *North*

²²³ Tom Schneller, *Unconscious anchors: Bernard Herrmann's music for Marnie* (<https://journals.equinoxpub.com/index.php/PMH/article/view/11086>)

By Northwest o *Psycho*. Royal Brown in questo film vede: “ un Hitchcock un po’ minore e un Herrmann minore”²²⁴.

Sicuramente la colonna musicale di *Marnie* è meno complessa rispetto a *Vertigo* o *Psycho*, ma questo non deve portare ad una sua sottovalutazione, anche perché la massiccia presenza delle variazioni spesso serve come rappresentazione di stati emotivi specifici come la paura, la gelosia o il desiderio e costituiscono una serie di ancoraggi inconsci per lo spettatore. Basti pensare alla scena della tempesta, quando un ramo rompe la finestra e distrugge un armadio contenente opere d'arte precolombiane raccolte dalla moglie defunta di Mark. L'armadio ha una particolare importanza: Mark ha informato in precedenza Marnie che gli oggetti sono “le uniche cose che ha mantenuto”. Dopo la distruzione dell'armadietto, Marnie si lancia in preda al panico verso la porta. Mark, che è accorso da lei, la protegge con un abbraccio. Questo punto è segnato dall'introduzione di una calda e nobile melodia che è associata alla passione di Mark per Marnie, ed è romantica come il Tema di Marnie ma priva dei severi accordi diminuiti che alludono alla nevrosi della donna.

Ancora una volta Herrmann rifiuta il leitmotiv classico e ricorre a variazioni di uno stesso tema, non solo per identificare il personaggio, ma per aderire ai diversi sentimenti che prova e che gli altri provano per lei.

A riprova della straordinaria partitura, Roberto Pugliese ritiene:

“titanico il lavoro svolto dal compositore nel cercare di superare i limiti del film, con una ricchezza romantica (lo sviluppo della musica nella scena del temporale, con il primo contatto fisico tra Mark e Marnie, è straordinariamente coinvolgente), una limpidezza emotiva di linguaggio e nello stesso tempo una sbalorditiva corposità e sontuosità del suono sinfonico [...]. Un lavoro, quello di Herrmann, malauguratamente insufficiente a riscattare i personaggi e le loro azioni dalla mediocrità della sceneggiatura che Jay Preston Allen aveva ricavato dal romanzo di Winston Graham. Hitchcock non si rende conto del divario qualitativo fra una partitura di intossicante, arroventato romanticismo

²²⁴ Royal S. Brown, *Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational*
([https://the.hitchcock.zone/wiki/CinemaJournal\(1982\)Herrmann,Hitchcock,andtheMusicoftheIrrational](https://the.hitchcock.zone/wiki/CinemaJournal(1982)Herrmann,Hitchcock,andtheMusicoftheIrrational))

e dai colori foscamente accesi, ed una storia scritta male, recitata peggio e girata convenzionalmente: per questo, a fronte del fiasco commerciale del film, ne attribuisce a Herrmann buona parte della responsabilità.”²²⁵

²²⁵ <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2947-hh-herrmann-a-hitchcock.html>

CAPITOLO 4

TAXI DRIVER: BERNARD HERRMANN E MARTIN SCORSESE

4.1 MARTIN SCORSESE: LA NEW HOLLYWOOD E *TAXI DRIVER*

Martin Scorsese, nato a New York nel 1942, è uno dei registi americani più prolifici, con all'attivo una carriera che gli è valsa innumerevoli riconoscimenti, tra cui la Palma d'oro a Cannes per *Taxi Driver* (1976) e l'Oscar per la regia di *The Departed* (*Il Bene e il Male*, 2006). Numerosi anche i successi di botteghino, come *The Aviator* (2004) e *Shutter Island* (2010). Indimenticabile rimane il film *Raging Bull* (*Toro Scatenato*, 1980), in cui il protagonista, Robert De Niro, riceve l'Oscar come miglior attore.

Come sottolinea Thomas Sotinel ²²⁶, critico cinematografico di *Le Monde*, Scorsese, figlio della Little Italy e cresciuto in un ghetto siciliano a Manhattan, in cui coesistono mafia e fede cattolica, violenza aperta e violenza mascherata, fin dagli esordi e dal primo successo con *Taxi Driver* (1976), film che tra l'altro sancisce il lungo sodalizio con Robert De Niro, continua a trarre ispirazione dalle sue radici italo-americane in pellicole come *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*, 1990) e *Casinò* (1995). Martin Scorsese riceve sin dall'infanzia una rigida educazione cattolica e in gioventù coltiva anche il proposito di diventare prete, al punto da frequentare per un breve periodo il seminario. Non diventa prete, ma regista, anche se il cattolicesimo, o l'aspirazione al cattolicesimo, rimane uno dei caratteri fondanti del suo cinema.

Già in *Mean Streets* (*Mean Streets: domenica in chiesa, lunedì all'inferno*, 1973), un film molto autobiografico, che ha ufficialmente iniziato la carriera di Scorsese come regista di gangster movies, nonché quello che ha lanciato Robert De Niro, è presente la spinta cattolica della redenzione, che però deve fare i conti con la brutalità terrena. In questo film il regista mette in scena giovani delinquenti che bruciano la loro vita fra peccati, istinti e vizi, con una vocazione autolesionista e senza aspirazioni, se non quella di vivere alla giornata, presentando una Little Italy intrisa di identità italo-americana e di cattolicesimo. Infatti il protagonista di *Mean Streets*, Charlie Cappa (Harvey Keitel), nipote di un mafioso, è combattuto tra la sua morale cattolica e l'obbedienza alle regole mafiose che suo zio gli impone: da qui una dicotomia tra ciò che vorrebbe essere e quello che in realtà fa, una dicotomia che genera in Charlie il bi-

²²⁶ Thomas Sotinel, *Martin Scorsese*, *Cahiers du cinéma* Sari, Paris 2007; edizione italiana aggiornata nella collana *Maestri del Cinema*, Buysschaert & Malerba, Milano 2010, pp. 5-10

sogno di redenzione. Proprio questa ansia di redenzione è una delle caratteristiche che accomunano diversi anteroi del cinema di Scorsese, e che porterà Charlie a mettere a rischio la propria vita pur di proteggere il suo migliore amico. E se Charlie di *Mean Streets* aspira a una redenzione per se stesso, tre anni più tardi il Travis di *Taxi Driver* aspira a redimere un'intera città, assurgendo a strumento punitivo di Dio per ripulire senza pietà una New York peccatrice.

Mean Streets, comunque, non dimostra solo l'impronta cattolica del regista, ma anche il contesto in cui Martin Scorsese era cresciuto. Il regista infatti mette in scena la malavita della Little Italy newyorkese, che aveva conosciuto personalmente, con la sua identità italo-americana e cattolica, e ci presenta il ghetto italiano proprio immediatamente prima della sua trasformazione in un quartiere altolocato. Intorno alla metà del '900, Little Italy è un quartiere pieno di negozi di prodotti italiani e di chiese cattoliche. Ma accanto a preti e a commercianti rispettabili incombono figure di uomini loschi che hanno scelto la strada della criminalità. I genitori di Martin, Charles Scorsese e Catherine Cappa, sono nati in questo quartiere, poco dopo l'arrivo a New York nel 1910 dei loro genitori, che venivano da paesini della provincia di Palermo. Charles Scorsese, con la moglie e Martin, vive in uno stabile a Elisabeth Street, la strada dei siciliani, visto che gli immigrati si insediavano a Little Italy a seconda della zona di provenienza. Ma, da ragazzino, Martin non ha modo di vivere pienamente la vita del quartiere. Soggetto a forti crisi d'asma, è confinato in casa e osserva quello che succede all'esterno dalla finestra della sua camera al terzo piano. Solo alla fine degli studi superiori si allontanerà da Little Italy, e nel frattempo la sua unica apertura verso il mondo esterno è il cinema, dove il padre lo porta spesso. Quando poi in casa Scorsese arriva un televisore, Martin può ampliare la sua formazione di cinefilo anche con film italiani e europei. Agli inizi degli anni '60 accede alla Scuola di Cinematografia della New York University, laureandosi in regia e dove tornerà in seguito come insegnante di ruolo di cinematografia. Nel 1963 realizza il suo primo film da studente, un racconto di 9 minuti, dal titolo *Cosa fa una ragazza carina come te in un posto come questo?* E anche se le crisi di asma continuano a tormentarlo, e con alle spalle il suo primo divorzio, quando gli viene offerta la possibilità di curare la regia di *Boxcar Bertha* (*America 1929 - Sterminateli senza pietà*, 1972), accetta con entusiasmo. A proporgli la regia è Roger Corman, proprietario di una piccola casa di produzione, l'AIP (American Independent Pictures). L'esito è talmente positi-

vo che Corman gli affida la regia e la co-sceneggiatura del successivo *Mean Streets*, in cui lavora anche Robert De Niro, anche lui cresciuto a Little Italy, a pochi isolati da Elisabeth Street. Il risultato è ottimo, tanto che la Warner accetta di distribuirlo.

Ma è con il grande successo di *Taxi Driver* (1976), premiato con la Palma d'oro al 29° Festival di Cannes, che Scorsese viene proiettato nel novero dei registi internazionali. Realizzato con un budget modesto (meno di 2 milioni di dollari), il film ne guadagnerà soltanto negli Stati Uniti 28.262.574, raggiungendo il 17° posto nella classifica delle pellicole più viste del 1976.

Sono gli anni della New Hollywood, un periodo di grande rinnovamento del cinema statunitense, avvenuto tra gli anni sessanta e i primi anni ottanta e nato a causa della crisi che investì Hollywood all'inizio degli anni sessanta, provocata dal crollo degli spettatori (attirati dalla televisione e da nuovi svaghi per il tempo libero) e dal successo di critica e pubblico dei film provenienti dall'Europa, in particolare dall'Italia con la commedia e il western all'italiana ²²⁷.

La New Hollywood porta non solo un gran rinnovamento finanziario, facendo nascere produzioni indipendenti, capaci di produrre grandi film a low budget, ma anche

²²⁷ Il western all'italiana, definito in modo riduttivo anche "spaghetti western", è stato un genere cinematografico che si è sviluppato principalmente tra gli inizi degli anni sessanta e la fine degli anni settanta. Rispetto al western tradizionale americano non propone più il mito dell'eroe americano bianco e della frontiera mobile con la caccia agli indiani. Niente buoni sentimenti e territori da conquistare per spingere in avanti "la civiltà", ma solo la raffigurazione di un mondo crudele e violentissimo (in spazi aridi e ostili), in cui conta solo la sopraffazione del più forte sul più debole. Il protagonista non è quasi mai un eroe, ma più spesso un antieroe, mosso da interesse invece che da ideali: quasi sempre è il denaro l'unico vero interesse dei personaggi. Le storie e le scene sono in genere più cruente, i personaggi più cinici: assenti le storie d'amore e gli intenti moraleggianti, sostituiti da tanta violenza, alimentata dal "buono" che si fa giustizia da solo e che riempie il suo cammino di sparatorie e morti. Caposcuola del western all'italiana è Sergio Leone, che ha ridefinito gli archetipi del western con la sua "trilogia del dollaro" (*Per un pugno di dollari*, 1964; *Per qualche dollaro in più*, 1965; *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), musicata da Ennio Morricone. Come osserva Sergio Miceli, nei titoli di testa Morricone propone tre segmenti autonomi poi sovrapposti: il primo di carattere arcaico, affidato a strumenti "poveri" (fischio umano, marranzano detto anche scacciapensieri, armonica a bocca); il secondo, affidato all'aggressività tipicamente rock della chitarra elettrica, che attualizza e urbanizza il contesto; il terzo, smaccatamente celebrativo e più convenzionale, affidato a un coro maschile e all'orchestra d'archi. Il nuovo stile di Sergio Leone, rimbalzato dall'Europa negli USA, non solo influenzerà il western americano degli anni '70, ma contaminerà altri generi filmici come il noir. (Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, Ricordi/LIM, Milano/Lucca 2009, p. 362)

imponendo una concezione autoriale, infatti i registi, che in genere dovevano conformarsi alle direttive del produttore e degli standard imposti dalla Hollywood classica, ora diventano autori come in Europa, ottenendo il completo controllo sui loro film: cinema d'autore, dunque, cinema d'arte, libero dalle regole narrative e ideologiche del cinema classico. E tra i registi più rappresentativi della New Hollywood troviamo Martin Scorsese, Brian De Palma, Woody Allen, Steven Spielberg, George Lucas e Francis Ford Coppola. Anche gli attori propongono nuovi modelli rispetto al cinema hollywoodiano classico: in scena gli interpreti maschili sono problematici e incarnano l'uomo qualunque (Robert De Niro, Jack Nicholson, Al Pacino, Dustin Hoffman, Christopher Walken), mentre le attrici diventarono forti e indipendenti senza perdere la loro sensuale femminilità (Faye Dunaway, Liza Minnelli, Glenn Close, Barbara Streisand, Meryl Streep). Il rinnovamento è tale che si parla di un "nuovo cinema americano" o di una "rinascita del cinema americano", che si caratterizza anche per una prospettiva ideologica fortemente in sintonia con le istanze più eversive della società americana. È la violenza urbana una delle protagoniste della New Hollywood, figlia del tumultuoso contesto storico-sociale che caratterizza l'America tra la fine dei '60 e l'inizio dei '70, in preda a un'inflazione devastante, un alto tasso di disoccupazione e un'escalation di violenza e criminalità²²⁸.

Il nuovo cinema americano punta il dito contro le piaghe della società (disoccupazione, corruzione, sete di potere, sfruttamento della prostituzione, droga, delinquenza, impotenza della polizia e della legge), e lo fa rilanciando il racconto biblico di Davide, un ragazzo che, con in mano solo una fionda, affronta il gigante Golia. Per questo mette in scena un antieroe, un uomo qualunque che vuole farsi giustizia da solo contro i giganti della criminalità, dell'omertà e dell'indifferenza. All'eroe solare e sicuro di sé del cinema classico, la New Hollywood preferisce l'antieroe, un uomo anonimo prodotto

228

http://www.unife.it/lettere/ filosofia/comunicazione/insegnamenti/storia_cinema/material_e_didattico/a-a-2016-2017/la-new-hollywood-il-contesto-politico-sociale-i-temi-lo-stile/view

dalla società dell'industria e del capitale, cresciuta sul terreno dell'individualismo, ma in realtà spietata produttrice dell'uomo-massa ²²⁹.

Da qui, la centralità assegnata all'alienazione dell'antieroe e una poetica della violenza, che poggia sulla sfiducia nelle istituzioni e sullo scetticismo radicale circa le virtù americane dell'ambizione, del sogno, dello spirito d'iniziativa: il grande imputato è l'America stessa, contro cui il protagonista si ribella, riproponendo il modello della mitologia folk del fuorilegge, inteso come rappresentante delle istanze popolari. Esempio a riguardo il film *Dirty Harry* (*Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo!* 1971), diretto da Don Siegel e in cui l'ispettore della polizia di San Francisco Harry Callaghan (Clint Eastwood) dà la caccia a Scorpione, uno psicopatico che uccide a scopo di lucro. Di fronte a un sistema giudiziario impotente, Callaghan decide di abbandonare le vie legali che il distintivo gli impone e di rispondere alla violenza con la violenza. Alla fine riuscirà ad uccidere il serial killer, ma contemporaneamente getterà via il suo distintivo, che ormai per lui rappresenta la legge che lui ha tradito. Sulla stessa linea è il film *Death Wish* (*Il giustiziere della notte*, 1974) diretto da Michael Winner: in una New York degli anni '70, Paul Kersey (Charles Bronson), architetto affermato e obiettore di coscienza, vive in diretta l'omicidio della moglie e lo stupro della figlia a seguito di una rapina nella sua casa. La figlia non regge lo shock della violenza subita e viene portata in una casa di cura per malattie mentali. Preso atto dell'impotenza della polizia, Paul decide di farsi giustizia da solo, elevandosi a giustiziere della notte alla ricerca dei delinquenti che gli hanno distrutto la famiglia e lasciando dietro di sé una scia di sangue.

Nella New Hollywood, però, la ribellione dell'antieroe non ha un esito definitivo, non ripristina l'ordine sociale. Come infatti Art Simon ricorda, mentre i film dell'epoca della Hollywood classica generalmente mostrano fiducia nel potere della narrazione di dare un ordine agli eventi e di suggerire che praticamente tutti i conflitti, personali o sociali, possono trovare una soluzione soddisfacente, molti film degli anni '60 e '70 non possono esplicitare una fiducia simile ²³⁰. La giustizia fatta dall'antieroe è solo

²²⁹ Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia 1978, pp. 37-38

²³⁰ Art Simon, *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, vol. II, Einaudi, Torino 2006, pp. 635-636.

momentanea e sicuramente non apre le porte ad una società migliore, proprio perché parziale e circoscritta in un mondo in cui il crimine onnivoro è presente ovunque ed è destinato ad autoalimentarsi.

Riassume bene le caratteristiche della New Hollywood il film *Taxi Driver*, che, sia pure nella sua originalità e unicità, condivide con il cinema contemporaneo molti nuclei tematici, tra cui: il tema del disagio e della violenza urbana, la centralità assegnata alla città di New York, i richiami all'immaginario narrativo del western, la centralità assegnata alla figura del reduce dalla guerra in Vietnam, la presenza di un finale aperto, passibile di molteplici interpretazioni e preceduto da una straordinaria esplosione di violenza. Anche se poi si differenzia dai film coevi per lo spessore esistenziale del protagonista e per la straordinaria partitura di Bernard Herrmann.

Il film inoltre è un caso esemplare della libertà creativa goduta dai registi durante la breve stagione della New Hollywood: film low-budget di una piccola casa di produzione indipendente a cui la Columbia concede totale libertà.

La sceneggiatura è firmata da Paul Schrader, il più puritano dei giovani autori della New Hollywood, che in quel momento stava attraversando un periodo molto difficile nella sua vita privata. La sceneggiatura viene acquistata dai produttori indipendenti Michael e Julia Phillips, che la propongono a Scorsese con il pieno sostegno dello sceneggiatore. La distribuzione è della Columbia, che accetta di distribuire un film indipendente come *Taxi Driver* e di lasciare completa libertà a regista e sceneggiatore, perché nel frattempo i Phillips hanno prodotto *The Sting* (*La Stangata*, 1973), di George Roy Hill, vincitore di 7 Oscar, tra cui quello per il miglior film. *Taxi Driver* è la storia di un vendicatore in lotta contro la violenza metropolitana, un plot già reso celebre da un filone di film coevi, (come i già menzionati *Death Wish* e *Dirty Harry*), debitore della formula del western classico e per questo definito *street western*: non a caso il protagonista, Travis Bickle (Robert De Niro)²³¹, indossa spesso jeans e stivali da cowboy, e i

²³¹ Nel 1976, De Niro ha già vinto un Oscar come miglior attore non protagonista per la sua interpretazione del giovane Vito Corleone in *The Godfather Godfather: Part II* (*Il Padrino – parte II*, 1974) di Francis Ford Coppola. E nel 1976 De Niro ha 32 anni e si trova in Italia per terminare le riprese della sua prima grande produzione internazionale, *Novecento*, di Bernardo Bertolucci. Nello stesso anno, mentre *Taxi Driver* era in fase di pre-produzione e De Niro in Italia, l'attore si preparava a calarsi nel personaggio di Travis, un tassista di 26 anni. Ogni weekend, terminate le riprese a Roma, tornava in aereo

suoi viaggi in taxi equivalgono alle cavalcate del cowboy per le cittadine piene di banditi²³².

Per questo “*Taxi Driver* è il film patriottico di un uomo senza patria, un western ambientato nelle strade-canyon di New York, dove un cowboy dell’asfalto cavalca un taxi invece di un cavallo”²³³.

Travis è un ex marine, un reduce della guerra del Vietnam che per vivere fa il tassista, e accetta di farlo di notte, visto che per lui i turni di notte non sono un problema, perché soffre d’insonnia, derivatagli dallo stress post-traumatico della guerra e dall’incapacità di relazionarsi con gli altri. Il lavoro notturno lo porta nei bassifondi più sinistri di New York, nei quartieri “caldi” di Brooklyn, Harlem e Bronx.

Nel suo vagabondaggio notturno incontra il “marciume” della città (tossici, prostitute, spacciatori) e sente un crescente bisogno di ripulire le strade dal degrado morale. Sicuramente Travis è un disadattato, un antisociale: un randagio, che ama i film porno, e che è divorato dalla solitudine e dai demoni del passato e del presente. Un solitario, disadattato ma idealista, che sente di avere una missione redentrice da compiere: consapevole del male che lo circonda, decide di ripulire da sé le strade di New York. Travis è “God’s Lonely Man” (l’uomo solitario di Dio) e vede in New York una Gomorra da incenerire. E questo complesso del redentore, che si realizza attraverso la violenza, rimanda indirettamente al cattolicesimo viscerale e “sanguinario” di Scorsese, più vicino

a New York. Aveva preso la licenza di tassista. Andava in una rimessa, prendeva un vero taxi e con quello si metteva a girare davvero per la città, facendosi pagare la corsa e parlando con i clienti. Passare ore e ore in un taxi noleggiato apposta può sembrare esagerato, ma per l’attore questo era semplicemente il lavoro di base. Prendeva a bordo clienti, chiacchierava con i passeggeri e s’immergeva nella vita notturna e diurna del tipico tassista newyorkese, proprio per entrare nel ruolo del tassista. D’altra parte aveva studiato a lungo con i maestri del metodo Stanislavskij, e aveva fatto suo il “magico if”, secondo il quale l’attore doveva interpretare il ruolo del personaggio “come se” fosse il personaggio stesso, quindi immedesimarsi nel ruolo, di cui doveva conoscere tutti i particolari. Da qui un totale coinvolgimento dell’attore nella costruzione del personaggio. (Geoffrey Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, Minimum Fax, Roma 2011, pp. 15-17)

²³² Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930- 1980*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1985, p. 305

²³³ Jürgen Müller, *Cinema degli anni Settanta*, Taschen, Colonia 2003, p. 349

allo spirito dell'ira dei giusti del Vecchio Testamento, piuttosto che a quello del perdono del Nuovo Testamento.

Quello che il tassista vede nei suoi viaggi notturni in taxi è una New York fatiscente, infestata da delinquenza, prostituzione e droga. Tutte scene di ordinaria follia, come quella del marito abbandonato, che sbraita sul sedile posteriore del taxi di Travis e che è interpretato dallo stesso Scorsese. L'uomo è stato lasciato dalla moglie e dice a Travis di accostare il taxi al marciapiede. Mentre se ne stanno fermi, con il tassametro ancora in funzione, i due uomini fissano la finestra di un appartamento. "La vede quella luce lassù... la finestra, là al secondo piano...vede la donna dietro ai vetri? Quella è mia moglie...ma quella non è la mia casa. [...] Un negro, ci abita", ringhia Scorsese prima di comunicare a Travis che ha intenzione di ucciderla con una 44 Magnum. [...] "Io lo so che lei crede che io sia...lei crederà che io sia matto da legare. È vero che crede che io sia matto? Scommetto che lei crede che io sia matto, non è così? No, no, mi dica, mi dica! Mi crede matto..."²³⁴. Sono scene di paranoia, acuite da un mormorio sinistro, un ostinato con accordi dissonanti, scuri, capaci di costruire le tensioni sia del marito aggressivo sia dei propositi vendicativi di Travis che lo sta ascoltando.

Come scrive la critica cinematografica Pauline Kael (1919-2001)²³⁵: "La New York di Scorsese è la protagonista dei film noir, violenti e eccitanti, che hanno alimentato la sua immaginazione sin da ragazzo, quando le crisi d'asma lo costringevano a vivere tra le quattro mura di casa, ma ritratta in uno stadio di decomposizione più avanzato. Questa New York è un nemico voluttuoso, un inferno sempre in movimento".

Infatti nel monologo in voice over di Travis che descrive la città di notte, sentiamo: «Vengono fuori gli animali più strani la notte. Puttane, sfruttatori, drogati, ladri [...]. Un giorno o l'altro verrà un altro diluvio universale e pulirà le strade una volta per sempre». Auspicando il diluvio universale, il tassista inizia a mettere in atto la sua missione redentrice e omicida, si taglia i capelli alla Mohawk, e con il travestimento rituale

²³⁴ Geoffrey Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, op. cit., p. 101

²³⁵ Pauline Kael, *Underground Man*, The New Yorker 09/02/1976

diventa un moicano sul piede di guerra ²³⁶ e progetta di uccidere il candidato alla Presidenza degli Stati Uniti, il senatore Charles Palantine (Leonard Harris), il politico demagogico, che, una sera, è salito sul suo taxi per recarsi ad un comizio e che rappresenta la personificazione dell'uomo politico ipocrita, vuoto e inetto. Nell'ottica del reduce, deluso e incattivito, Palantine è il bersaglio ideale, perché focalizza in lui il marciume e l'ipocrisia che lo circonda, infatti lo slogan di Palantine è "We are the people", ma per lui il popolo è solo un indistinto serbatoio di voti.

Il progetto di Travis di uccidere un uomo pubblico si collega a una serie di eventi reali della storia americana: negli anni '60 vengono assassinati entrambi i fratelli Kennedy e nel 1972 Arthur Bremer, che aveva già tentato di uccidere il presidente Nixon, attenta alla vita del candidato alla presidenza, il governatore George Wallace e lo lascia paralizzato. Bremer vuole diventare famoso, anzi famigerato, e redige un diario (come più tardi Travis), in cui parla di se stesso come di un uomo arrabbiato che vuole diventare qualcuno. Figlio di genitori alcolizzati, che litigavano sempre e lo picchiavano, Arthur ebbe un'infanzia infelice e crebbe solitario: scansato da tutti a scuola, era soprannominato "clown" per il sorriso quasi perenne che mostrava per ingraziarsi un mondo ostile.

Assetato di celebrità, era disposto anche a uccidere pur di ottenerla. Schader, che conosceva come fatto di cronaca l'attentato di Bremer, ma non ne aveva letto il diario, nota che: "l'aspetto ironico è che nella nostra cultura, se ti metti a uccidere gente all'impazzata o cerchi di assassinare il governatore Wallace, riesci a diventare qualcuno" ²³⁷.

²³⁶ Come scrive Maurizio di Fazio, nel suo articolo *Taxi Driver, 40 anni di un film culto. Il Vietnam visto da un tassista*, La Repubblica 08/02/2016), i soldati americani spesso si tagliavano i capelli alla Mohawk nel corso degli assalti nella giungla vietnamita. E Michael H. Wilson, in una delle sue conversazioni con Scorsese, riporta le seguenti parole del regista sulla scelta del taglio alla Mohawk voluto per De Niro: "Lui [Travis] viene da una unità delle Forze Speciali in Vietnam. Ho avuto un amico, che veniva a scuola a New York con me, che era nelle Forze Speciali e che mi ha detto che in circostanze speciali in missione nella giungla vietnamita i soldati si rasavano i capelli alla moicana. Così abbiamo trovato l'idea di quel taglio di capelli" (Michael H. Wilson, *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Rizzoli, Milano 2006, p. 48)

²³⁷ Geoffrey Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, op. cit., pp. 62-67

Inoltre Palantine è anche il “capo” di Betsy (Cybill Shepherd), un’addetta alla campagna elettorale di cui Travis si è innamorato e che ai suoi occhi appare come una donna pura e angelica. Quando fallisce nella sua relazione con Betsy e nel suo progetto di uccidere Palantine, Travis si prefigge un nuovo obiettivo, ammantato di una nobiltà d’altri tempi: salvare dal marciapiede la prostituta tredicenne Iris (Jodie Foster), che, come la Maddalena del Nuovo Testamento, si prostituisce: ma, mentre Maddalena è una peccatrice penitente, Iris non riconosce i suoi errori e non vuole essere salvata. Questa volta l’ex marine riesce nel suo intento e lo fa attraverso la brutalità sorda della carneficina finale: spara a Sport (Harvey Foster), il protettore di Iris; uccide il locatore della camera a ore, dove la ragazzina si prostituisce; finisce a colpi di arma da fuoco un suo cliente. Nella sequenza finale vediamo Travis che continua il suo lavoro di notte, intrappolato nella sua solitudine malata. L’ordine sociale non è ristabilito. Travis ha vinto una battaglia ma non la guerra: mentre guida di notte il suo taxi, accompagnato dalla melodia del sassofono, uno scatto veloce nel suo sguardo, accompagnato in sincrono da una dissonanza nella melodia, ci dice che la dissociazione del veterano del Vietnam è pronta ad armare di nuovo la sua mano.

Alla sua uscita, *Taxi Driver* divise la critica. Alcuni videro nel protagonista un uomo moralmente smarrito che si atteggia a salvatore di una giovane prostituta per poi alla fine giustiziare tre figure ambigue nel corso di una carneficina sanguinaria, e per questo lo proclamano eroe. Altri avevano invece individuato nelle immagini, ora malinconiche, ora furiose, di Travis una figura sociopatica che esiste ovunque. “Su ogni strada, in ogni città, c’è un nessuno che sogna di essere qualcuno”, scandiva lo slogan sui manifesti pubblicitari.

Travis non è un eroe. È un veterano del Vietnam che, a guerra finita e persa, non riesce a tornare alla normalità: non ha alcuna identità, non si sa da dove proviene, non appartiene a un gruppo, non fa parte di niente e i suoi impulsi antisociali vengono convertiti in una missione da compiere. Egli incarna la persona che si è persa nella grande città, un individuo disturbato con cui Robert De Niro riscrisse la storia del cinema a partire dalla celebre battuta (improvvisata dall’attore sul set), “Are you talkin’ to me?”

(“Ma dici a me?”), che pronunciava ripetutamente atteggiandosi davanti allo specchio
238.

Tutto equipaggiato e pronto al massacro, Travis, magistralmente interpretato da De Niro, è stato paragonato da alcuni critici, come ricorda Geoffrey Macnab, al narratore del racconto di Edgar Allan Poe *L'uomo della folla*, nel quale il narratore, ripresosi da una lunga malattia, è seduto in un affollato caffè londinese e guarda fuori dai “vetri affumicati” i fiumi di umanità che passano. Il narratore osserva questi passanti con la stessa mistura di disgusto e curiosità antropologica mostrata da Travis mentre osserva i relitti umani della vita notturna di New York dall’abitacolo del suo taxi. Dal suo rifugio, il narratore senza nome di Poe nota la “triste tribù degli impiegati”, quelli che danno “spintoni”, “quelli che vivono di rendita”, “i borseggiatori eleganti”, “i giocatori professionisti”, “i bari” e “gli ubriaconi”. C’è persino la descrizione di una piccola prostituta, “nient’altro che una bambina dalle forme immature, eppure, a causa di una lunga dimestichezza, già esperta nelle orribili civetterie del suo mestiere, e ardente della furiosa ambizione di essere considerata alla pari fra le più anziane nel vizio”. Considerare il narratore del racconto di Poe un antenato ottocentesco di Travis può essere un’ipotesi fantasiosa, ma dobbiamo ricordare che Scorsese lavorò inizialmente con Roger Corman, per il quale curò la regia di *America 1929 - Sterminateli senza pietà* e che era famoso per i suoi adattamenti cinematografici di Poe ²³⁹.

Parte dell’attrattiva di *Taxi Driver* sta nel saper coniugare da una parte la spettacolarità di un film d’azione, simile ai thriller dell’epoca che hanno per protagonisti dei giustizieri, dall’altra richiami letterari e filosofici, che gli conferiscono una profondità introspettiva assente nei film coevi e che ne fanno un film d’autore.

Sceneggiato da Schrader, che sceneggerà per Scorsese anche il film *Toro scatenato* (1980) e curerà la sceneggiatura e la regia di *American Gigolò* (1980), *Taxi Driver* è anche lo specchio della crisi esistenziale che lo sceneggiatore stava attraversando in quel periodo: un matrimonio fallito, l’alcolismo, la solitudine e l’insonnia. Era in una

²³⁸ Jürgen Müller, *Cinema degli anni Settanta*, Taschen, Colonia 2003, p. 346

²³⁹ Geoffrey Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, op. cit., pp. 87-88

voragine di depressione. Cominciò a bere e a vagare senza meta. Era senza casa, pieno di debiti, dormiva in macchina, si nascondeva dentro i cinema porno: era in piena deriva esistenziale. Non a caso i romanzi dell'Esistenzialismo europeo, "La nausea" di Jean-Paul Sartre e "Lo straniero" di Albert Camus, sono riferimenti indicati esplicitamente dallo stesso Schrader. "La scrittura di questa sceneggiatura – confessa lo sceneggiatore – è stata un'autoterapia. Stavo attraversando un periodo molto buio. Ero in condizioni disperate. Questo personaggio iniziò ad impossessarsi della mia vita. Sentii che dovevo metterlo nero su bianco per non diventare come lui. Vivevo nella mia auto, stavo andando alla deriva. A 26 anni finii in ospedale per un'ulcera sanguinante. In ospedale mi venne in mente questa metafora del taxi, come una bara umana che scorre per le fogne della città, che sembra vivere al centro della società, ma in realtà è completamente solo. Alla fine ha funzionato" ²⁴⁰.

D'altra parte, come dice lo stesso Scorsese: "Uno dei primi libri che mi ha colpito profondamente e che volevo adattare, così come altri romanzi dello stesso autore, è *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij ²⁴¹. E il copione che Paul Schrader scrisse era ciò che più si avvicinava al romanzo di Dostoevskij. Taxi driver è il mio *Memorie del sottosuolo!*" ²⁴².

L'angoscia esistenziale di Travis invece di limitarsi a ripiegare sulla interiorizzazione del *nonsense* della vita (come fa scrivendo un diario, reso dalla voice over), esplode verso l'esterno in un bagno di sangue, non senza prima avere annotato sul suo diario la sua visione del male che affligge la città. L'impulso autodistruttivo, invece di

²⁴⁰ Davide Turrini, *Scorsese racconta come nacque Taxi Driver*, IlFattoQuotidiano.it/Emilia Romagna, 29 giugno 2011

²⁴¹ Il titolo del romanzo russo *Memorie del sottosuolo* (1864) con il termine *sottosuolo* allude all'inconscio e al profondo dell'animo umano. Il sottosuolo del protagonista rappresenta le sue debolezze, le sue frustrazioni, le sue nevrosi (non a caso il sottotitolo del libro è "Storia di una nevrosi"). Il protagonista è un inetto, che non è riuscito ad emergere dal suo "sottosuolo", si sente inadeguato nella società e inferiore agli altri, verso i quali nutre un profondo disprezzo. Di conseguenza è un uomo profondamente solo, che sfoga con le persone più deboli le sue frustrazioni, come nel caso della prostituta, a cui prima promette di toglierla dalla strada, poi però ha un rapporto con lei e la umilia pagandola.

²⁴² Martin Scorsese – Richard Schickel, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Bompiani Overlook, Milano 2011, p. 41

essere rivolto all'interno, come in Giappone o in Europa, è diretto all'esterno, infatti come scrive Schrader: "quando un giapponese o un europeo non ce la fa più, chiude la finestra e si uccide; quando un americano non ce la fa più, apre la finestra e ammazza qualcun altro"²⁴³.

Oltre a questi rimandi alla deriva esistenziale, in Travis convive anche una forte moralità, anche se sui generis: una moralità rigorosa, che non ammette scuse e che risente della rigida educazione calvinista che Schrader aveva ricevuto durante l'infanzia. Il rigore protestante si riscontra nella moralità di Travis, che agli occhi dello spettatore appare come l'unica persona onesta in un mondo peccaminoso, chiusa nella sua impene-trabile solitudine. Un'etica calvinista del rigore, che si esprime tra l'altro anche nel sogno puritano e purificatore del diluvio ("pulire, ripulire", ripete al politico Palantine e a Iris, la prostituta bambina che vuol togliere dalla strada) e che però si coniuga con il cat-tolicesimo viscerale di Scorsese che esplode in brutale e sanguinaria violenza nella dife-sa degli oppressi²⁴⁴.

"Da qui – sottolinea Alberto Pezzotta– l'iperrealismo della scena del massacro: dita che saltano in aria, sangue che zampilla copioso, mani trapassate da coltelli: è la visione della fragilità della carne e di quanto morire sia doloroso e tremendo. Il sangue fa parte integrante di una cultura cattolica come quella di Scorsese, dove le immagini cruente, dal Sacro Cuore alla Crocifissione, non sono tabù, ma costituiscono anzi la massima espressione di pathos, in quanto sono l'evidenza che Cristo ha sofferto ed è morto per la salvezza dell'uomo, o che i martiri hanno testimoniato nella carne la pro-pria fede. E la morte, nel cinema di Scorsese, ha sempre avuto una concretezza sangui-nosa, proprio come quella di Cristo che ha versato il suo sangue sulla croce. Pochi regi-sti, come Scorsese (e lo si vede p. es. in *Casinò*, con Joe Pesci costretto ad assistere alla

243 P. Schrader, *Yakuza*, cit. in Alberto Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Lindau, Torino 1997, p. 43

²⁴⁴ Oltre ad aver proiettato i propri demoni nel personaggio di Travis Bickle, Scorsese e Schrader avevano anche molto in comune. Entrambi provenivano da famiglie di umili origini e molto religiose: l'italo-americano di confessione cattolica, esile e asmatico, aveva accarezzato l'idea di diventare prete, per poi intraprendere invece la carriera di regista; lo sceneggiatore, figlio di immigrati polacchi, aveva vissuto, a causa della rigida osservanza calvinista, in un mondo rigoroso e isolato: entrambi hanno portato con sé forti ascendenze spirituali, anche se contrastanti.

morte del fratello a colpi di mazza, e poi sepolto vivo), hanno il senso della terribilità della morte, mostrata nello stesso tempo sia come massimo evento sacrale, sia come culmine della sconsecrazione della vita, dell'uomo abbandonato da Dio”²⁴⁵. Il concetto dell'uomo abbandonato da Dio rientra infatti a pieno titolo nel cattolicesimo, come dimostra lo stesso Cristo, che sulla croce chiese al Padre: “Perché mi hai abbandonato?”.

Comunque, a differenza di *Mean Street*, *Taxi Driver* non è apertamente né un film sull'identità italo-americana né su quella cattolica (Travis non appartiene a nessuna comunità etnica o religiosa), eppure Travis si definisce “solitario di Dio” (a God's loney man) e pensa di avere una missione salvifica da compiere, ripulire New York dal sudi-ciume del degrado morale, e combatte la violenza urbana con la sua giustizia redentrice sanguinaria.

Un cattolicesimo sofferto, quello di Scorsese, che, insieme ad altre prospettive marcatamente personali e a un inconfondibile stile di regia, lo conferma come autore.

Ma nel 1980 le cose cambiano: il primato dei registi cede il passo al ritorno al timone delle case di produzione e “spiazzati di fronte a un sistema alla ricerca di nuove forme di spettacolarità su misura di un pubblico di teenager, ai registi della generazione di Scorsese si offrono due alternative: o diventare produttori di se stessi, con tutti i rischi del caso; o sopravvivere all'interno del sistema, adattandosi a lavori su commissione nella speranza di poter portare a termine ogni tanto progetti più personali. Non si può comprendere l'itinerario d'autore di Martin Scorsese se non alla luce di questa faticosa dialettica con il sistema”²⁴⁶.

A differenza di tanti cineasti dei quali ha raccontato la storia nel suo grande documentario *Viaggio nel cinema americano*, Scorsese ha trovato il modo per sopravvivere a quella che ha definito “la perenne battaglia interiore fra ciò che vuoi esprimere e gli imperativi commerciali”.

²⁴⁵ Alberto Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, op. cit., pp.52-53

²⁴⁶ Alberto Pezzotta, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, op. cit., pp.14-15

4.2 BERNARD HERRMANN E MARTIN SCORSESE

Martin Scorsese è stato sempre molto attento alle colonne musicali dei suoi film, per questo si è avvalso di grandi compositori, come p. es. Elmer Bernstein in *Cape Fear* (*Il promontorio della paura*, 1991), remake del film omonimo di J. Lee Thompson (1962). In questo film, dietro le direttive di Scorsese, Bernstein rielaborò la partitura che Bernard Herrmann aveva composto per la prima versione di *Cape Fear*.

A dimostrazione dell'importanza che il regista dava alla musica, basti pensare al film *Casinò*, in cui ascoltiamo un collage virtuosistico che comprende, tra gli altri, sia un brano rock come "Can't You Hear Me Knocking" dei Rolling Stones sia "La Passione secondo Matteo" di Bach. Interessante è la motivazione che il regista adduce per la scelta di Bach, come ci rivelano le parole dello stesso cineasta nel documentario *Scorsese, l'emozione per la musica*: "Questi personaggi, per quanto possano essere marci, restano degli esseri umani e perciò degni di Bach"²⁴⁷.

E per *Taxi Driver* Scorsese vuole Herrmann, che con la sua musica introspettiva è il compositore perfetto per un film su un uomo solitario, così come perfette sono le sue "morbosità poetiche", adatte per le immagini della New York gotica che il regista vuole mettere in scena.

Già molto prima che cominciassero le riprese di *Taxi Driver*, Scorsese aveva detto ai produttori Julia e Michael Phillips che per le musiche del film voleva Bernard Herrmann e nessun altro. Scorsese, come altri giovani registi, venerava Herrmann, una delle figure leggendarie nella storia musicale di Hollywood. Scorsese voleva lui, l'autore delle colonne musicali di *Citizen Kane* (1941), *Vertigo* (1958), *North By Northwest* (1959) e *Psycho* (1960). Quanto a *Vertigo* in particolare, il regista era convinto che la colonna musicale di Herrmann era stata assolutamente essenziale allo spirito e alla potenza del film.

Il compositore, allora sessantaquattrenne e residente a Londra, era già malato di cuore, ma non aveva perso il suo carattere coriaceo e scostante, a volte brutale, che, pur rendendolo antipatico a molti, era compensato da un inarrivabile talento. E il suo talen-

²⁴⁷ Thomas Sotinel, *Martin Scorsese*, op. Cit., p. 35

to, come ricorda il compositore e critico John L. Walters, era noto anche in Europa, infatti già nel 1966 François Truffaut gli aveva chiesto di comporre la musica per il suo film di fantascienza, *Fahrenheit 451* film. Herrmann era rimasto lusingato, ma aveva chiesto al regista francese perché non si fosse rivolto direttamente a compositori d'avanguardia come il francese Pierre Boulez o il tedesco Karlheinz Stockhausen. Truffaut rispose che quei compositori avrebbero semplicemente scritto la musica del ventesimo secolo; quello che voleva da Herrmann era "musica del XXI secolo"²⁴⁸.

Oltre a un incommensurabile talento, Herrmann aveva anche un carattere scostante e spesso graffiante. A riguardo, Steven C. Smith ricorda un episodio in cui uno degli spettatori alle sessioni di registrazione della colonna sonora di Herrmann per *Taxi Driver* era Steven Spielberg, reduce dal suo primo grande successo del film *Jaws* (*Lo squalo*, 1975). Spielberg confessò al compositore quanto profondamente ammirasse la sua musica; al che Herrmann ringhiò con finta rabbia: “Davvero? Allora se ammira tanto la mia musica, perché ricorre sempre a Johnny Williams per i suoi film?”²⁴⁹

Anche quando Scorsese intavolò per la prima volta l'argomento del suo nuovo film, il compositore reagì con la solita ruvidezza. “Non faccio film sui tassisti”, disse al giovane regista, allora trentaquattrenne.

Nondimeno acconsentì a pranzare con lui a Londra e a leggere la sceneggiatura, e alla fine accettò di comporre la colonna musicale per il film. E, come nota Roberto Pugliese: “ per questo film, come per molti altri film, Herrmann si guardò bene dal “ri-fare” se stesso à la *manière de Hitchcock*, ma si calò nel nuovo incarico con l'entusiasmo ribollente e rabbioso che lo caratterizzava, con l'ansia conoscitiva di un neofita, la curiosità onnivora di un artista che non fa distinzione fra cinema di serie A e

²⁴⁸ John L. Walters *Nightmare Romance: Music of Bernard Herrmann*, Barbican, London Ma

²⁴⁹ Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center*, cit. in *La rivista italiana sul mondo della musica da film*,
 Colonne Sonore, anno IV, n. 16 Gen./ Febb. 2006
<http://www.colonnesonore.net/images/stories/pdf/cs16web.pdf>

di serie B, esattamente come si opponeva con torrenziale furore a chi considerava la musica da film una Cenerentola della musica tout court “²⁵⁰.

Scorsese e Herrmann erano spiriti affini, anche se con caratteri e età differenti. Li univa una concezione autoriale del cinema tout court, e non volevano piegarsi alla logica dell’industria cinematografica, che imponeva modelli e clichés da seguire: entrambi ritenevano che i film dovessero avere la loro firma, la loro visione del mondo, le loro passioni. Chiarificatrice a riguardo è la testimonianza di Scorsese nel suo articolo, *Una passione autentica*, apparso sul numero 500 dei *Cahiers du cinéma*, in cui evidenzia come il cinema debba essere libertà di espressione, al di là delle mode o delle imposizioni dei produttori. Esemplare a riguardo la testimonianza dello stesso Scorsese: “Tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta in Francia un gruppo di giovani, più grandi di me di una decina di anni, scopriva il cinema americano; come per chiunque altro in Francia, per Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol e gli altri futuri critici dei *Cahiers du cinéma*, era stato impossibile vedere film americani durante l’occupazione tedesca. È difficile immaginare, oggi, che cosa abbia rappresentato l’arrivo improvviso di una tale quantità di film americani. *Quarto potere*, se non sbaglio, fu proiettato a Parigi solo nel 1946! È per avvicinarsi al cinema, i futuri cineasti della Nouvelle Vague cominciarono a scrivere con la stessa passione che più tardi si potrà scoprire nei loro film. Naturalmente a quell’epoca non leggevo i *Cahiers du cinéma* (sono nato nel 1942); la loro influenza si fece sentire negli Stati Uniti molto più tardi, quando la politique des auteurs sbarcò in America verso la metà degli anni Sessanta. Ma fu l’uscita di film come *I quattordici colpi*, di Truffaut (1959), *Fino all’ultimo respiro* (1961) e altri che seguirono, a produrre l’impatto decisivo [...]. Quando studiavo cinema, al principio degli anni Sessanta, i film della Nouvelle Vague avevano fatto proseliti in tutto il pianeta. Il nostro insegnante, Haig Manoogian, non si stancava mai di ripeterci: “Filmate quello che conoscete”. Era la regola che tutti i registi della Nouvelle Vague seguivano rigorosamente, e che distingueva i loro film da quelli a cui si opponevano [...]. Loro conoscevano Parigi, conoscevano il desiderio e il romanticismo della

²⁵⁰ Roberto Pugliese, *Bernard Herrmann 30 anni dopo*, cit. in *La rivista italiana sul mondo della musica da film*, Colonne Sonore, anno IV, n. 16 Gen./ Febb. 2006, <http://www.colonnesonore.net/images/stories/pdf/cs16web.pdf>

giovinezza, conoscevano la letteratura e, soprattutto, conoscevano a meraviglia il cinema. L'amore per il cinema faceva parte della loro vita, quindi è logico che facesse parte integrante dei loro film. Quei giovani erano già dei registi quando cominciarono a scrivere, e restarono dei critici quando realizzarono i loro film. Non è facile capire, dopo tanti anni, l'entusiasmo, l'intensa circolazione di energia che c'era allora. Si affermava che il cinema è la libertà, l'alternativa al conformismo uggioso dell'epoca, una passione autentica. Questa passione si diffuse poi in tutto il mondo, e fu una delle ragioni che ci aprirono la strada, consentendoci di realizzare i nostri film. Non ripeteremo mai abbastanza come tutto sia partito da un gruppo di giovani che si erano semplicemente riuniti per scrivere di quello che amavano. Non è un segreto per nessuno che molti film, al giorno d'oggi, vengono prodotti in uno spirito di sterile professionismo e di calcolo cinico. E per questo è così importante che i giovani sappiano e comprendano ciò che è successo durante quel periodo. È essenziale che capiscano come all'origine di tutto ci fosse la passione”²⁵¹. È chiaro come in questo articolo Scorsese difenda, in qualità di regista, la libertà dai condizionamenti delle direttive imposte dalle grandi case di produzione cinematografica, condividendo la *politique des auteurs* dei *Cahiers du cinéma*.

Una condivisione che lo porterà a essere riconosciuto come autore a partire da *Mean Streets* (1973), ritenuto da critica e pubblico un caposaldo del cinema italo-americano: un film ispirato alle tematiche dell'immigrazione e del made in Italy nelle strade americane, entrambe realtà che il regista conosceva bene sin dall'infanzia. Comunque la poetica di Scorsese non si limita a portare in scena l'identità italo-americana, segno della sua identità, ma crea una ricchezza problematica che poggia sui conflitti umani che generano malessere, rabbia, violenza, inquietudine. Quelli dei suoi personaggi sono mondi chiusi, carichi di inquietudine: sono i caratteri dei personaggi a divenire i veri protagonisti dei suoi film, in cui il disagio creato da dubbi terreni si coniugano con interrogazioni “ultraterrene”. Si tratta sempre di antieroi emotivi e frustrati, individui solitari, carichi di sogni e di illusioni, che divengono ossessioni spesso irrealizzabili nella dimensione alienata della loro esistenza. Il faccendiere di Little Italy, il tassista solitario, il pugile selvaggio e autopunitivo o il gestore del casinò a Las Vegas descrivono

²⁵¹ Martin Scorsese, *Una passione autentica*, in *Cahiers du cinéma*, n. 500, marzo 1996, cit. in Martin Scorsese, *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Roma 2010, pp. 9-11

una figura maschile dall'indole caparbia e selvaggia e, pur potendo apparire molto distanti tra loro, in realtà sono legati da una continuità esistenziale, che fa rifiutare loro le convenzioni dell'ambiente in cui vivono ma che li vede perseguitati dalla solitudine, perché vivono in un mondo davvero troppo poco a misura d'uomo.

Il mondo, per i personaggi scorsesiani, è troppo duro e impietoso, al punto da condizionare fatalmente i loro destini. I film di Scorsese chiariscono la sua problematica visione del mondo: ora vicina al metafisico, ora vicina alla mattanza più brutale. In ogni caso se ne riconosce la firma e per questo, come sottolinea Roberto Lasagna, nei suoi film affiora l'idea, comune al pensiero della Nouvelle Vague, che l'autore c'è e si deve sentire. In questo risiede la più tangibile diversità di Scorsese anche nei confronti della fiction hollywoodiana, in quanto ci propone una inequivocabile unicità ²⁵².

Una inequivocabile unicità che caratterizza anche le partiture di Herrmann, che con Scorsese condivide una poetica della solitudine e delle lacerazioni dell'anima, oltre alla difesa a oltranza della libertà creativa. Sicuramente Herrmann ebbe la fortuna di lavorare con una serie di registi che rispettavano la sua integrità artistica e gli permisero di sviluppare il suo stile personale, senza eccessive pressioni per conformarlo a formule commerciali. A titolo d'esempio, basti pensare a *Citizen Kane*, in cui alcune sequenze furono montate su musica composta precedentemente da Herrmann. Ma la sua libertà creativa non fu dovuta solo alla fortuna di lavorare con registi che gli diedero carta bianca, ma anche e soprattutto alla sua ferma convinzione di non voler scendere a compromessi. A riguardo è molto esplicativa l'intervista di Royal S. Brown, *An Interview with Bernard Herrmann* (1975), in cui, a detta dello stesso Herrmann, Hitchcock quando fu richiamato dalla Universal diventò un uomo diverso, anche se molto ricco. Fu il produttore statunitense Lew Wasserman, che aveva acquistato gli Universal Studios già nel 1958, a insistere per una musica più orecchiabile sia per *Marnie*, sia per *Torn Curtain*. Ma il compositore ricorda che: "Gli risposi che poteva andare all'inferno. Faccio quello che mi piace fare. Non devo lavorare per Universal, te o Hitchcock. Allora Wasserman disse: "Beh, torna da me quando hai fame". Gli risposi: "Ti dirò una cosa.

²⁵² Roberto Lasagna, *Martin Scorsese*, Gremese, Roma 2003, pp. 5-8

Quando ho fame, vado a Chasen”²⁵³. Invece a Hitchcock ho detto: "Cosa hai in comune con questi teppisti? Aggiungono qualcosa alla tua vita artistica? " " No". "Beve il tuo vino?" "Sì". "È tutto. Cosa hanno mai fatto? Ti hanno reso ricco? Beh, mi vergogno di te”²⁵⁴.

E sarà proprio la difesa del suo concetto autoriale della musica a determinare la fine del proficuo sodalizio con Alfred Hitchcock, a partire dall’insuccesso commerciale di *Marnie*, attribuito a torto da Hitchcock alle musiche di Herrmann, che al posto di una partitura orecchiabile e “alla moda”, aveva preferito un leitmotiv sconvolgente, febbricitante, realizzato con arpeggi d’archi impressionanti, e un “tema del rosso” saettante e vibrante di terrore.

Come evidenzia Roberto Pugliese, “Se fu proprio l’insuccesso commerciale di questo film ad avvelenare i rapporti fra regista e compositore, nondimeno dobbiamo ancora allo spirito provocatore di Herrmann il monumentale score di *Torn Curtain (Il sipario strappato)*, 1966), frutto paradossale del patetico tentativo di Hitchcock di imporsi sul maestro, commissionandogli una partitura “facile, orecchiabile, magari con qualche canzone da juke-box”, e vedendosi restituire un’ora e mezza di sonorità terrificanti, apocalittiche, in una minacciosa cattedrale tutta fiati e percussioni (senza archi, così da togliere definitivamente di mezzo la possibilità dei “temini orecchiabili”), ultimativa e disperata, che irritò profondamente la Universal e Hitchcock, spingendoli a rifiutare lo score e a ricorrere all’inglese (decorosissimo, peraltro) John Addison. Ma il lavoro herrmanniano non andò perduto, perchè recuperato da Martin Scorsese, in un ulteriore omaggio al musicista di *Taxi Driver*. Scorsese infatti riutilizzerà i brani sia di questo score rifiutato che di quello della vecchia versione di *Cape Fear (Il promontorio della paura)*, 1962) di Jack Lee Thompson, in particolare il potente, conduttore discendente di quattro note per ottoni a tutta forza, per il suo remake di *Cape Fear* del 1991.

²⁵³ Chasen è stato un famoso ristorante californiano, situato a Beverly Boulevard al confine di Beverly Hills. Fu aperto nel 1936 ed è stato chiuso nel 1995. Era frequentato dalle star di Hollywood, tra cui Liz Taylor, Frank Sinatra, Alfred Hitchcock e James Stewart, e da politici, tra cui il presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan.

²⁵⁴ Royal S. Brown, *An Interview with Bernard Herrmann*, August 1975, <http://www.bernardherrmann.org/articles/an-interview-with-bernard-herrmann/>

Per Herrmann questo spiacevole episodio equivalse ad una sorta di dichiarazione d'indipendenza, l'ennesima della sua carriera, che gli spalancò le porte dell'ultima, entusiasmante, fertilissima fase della sua carriera e che conferma il suo cammino autonomo e personale, artistico e autoriale, dentro una disciplina apparentemente omologata verso il basso, rischioso terreno di citazioni e influenze, condizionamenti e appropriazioni, quale è quella particolare branca della musica applicata che risponde alla definizione di "musica per film". Esemplare la sua anarchica insofferenza per l'accademismo e la routine che spesso imperavano nei musical departments dell'età d'oro hollywoodiana: nonostante la sua animosità e le sue personali idiosincrasie, era prima di tutto un musicista, e non poteva zittire quello che gli diceva il suo istinto musicale"²⁵⁵. Probabilmente, per motivi di salute, Herrmann non avrebbe mai dovuto prendere un aereo per andare negli Stati Uniti a lavorare su *Taxi Driver*, ma era deciso ad affrontare una nuova sfida compositiva e inventiva: fu la sua ultima colonna musicale. Morì mentre riposava all'hotel Sheraton di Los Angeles, dopo aver finito di registrare la sua musica per *Taxi Driver*: era il 24 dicembre 1976.

4.3 LE MUSICHE DI TAXI DRIVER E LA TRENODIA FINALE

Unendo un senso di presagio (il suono discordante degli ottoni, il rullo dei tamburi e frammenti di musica per armonica nei momenti di tensione e di pericolo) a un inaspettato romanticismo, *Taxi Driver* si classifica, accanto a *Vertigo* e *Psycho*, come una delle sue composizioni musicali più immediatamente riconoscibili.

Come sottolinea Geoffrey Macnab, *Taxi Driver* vanta una delle colonne sonore più evocative di tutti i film di Scorsese. La scena iniziale, in cui il direttore della fotografia, Michael Chapman, fa vibrare le luci della città catturandone i vapori tossici, è splendida: la pioggia cade fitta; è notte; mentre il taxi giallo avanza scivolando nella foschia, si sentono marziali rulli di tamburo, che lasciano intravedere la violenza in agguato nel film. Poi, mentre Scorsese stacca su un primissimo piano in rosso degli occhi del tassista, udiamo un tema jazzistico per sassofono, carico di struggimento e lirismo.

²⁵⁵ Roberto Pugliese, *Bernard Herrmann 30 anni dopo*, cit. in *La rivista italiana sul mondo della musica da film*, op.cit. <http://www.colonnesonore.net/images/stories/pdf/cs16web.pdf>

In quella musica c'è qualcosa di sognante, ma subito un altro rullo di tamburi ci trascina di nuovo nell'oscurità che è il nucleo del film.

La musica e il taxi giallo vanno di pari passo. Ogni volta che Travis gira in taxi per New York di notte, udiamo lo stesso tema sinistro ma lirico. Lo stesso tema torna insistente al massimo quando si vede Betsy al rallentatore che avanza come una dea nella strada assolata che porta al suo ufficio, i capelli elegantemente acconciati che ondeggiavano nella brezza, con Travis che la osserva furtivo. Sentiamo ancora quel tema nella sequenza finale, quando la ragazza sale un'altra volta sul taxi di Travis. Scorsese mostra Travis che la fissa pieno di struggimento nello specchietto retrovisore. I capelli di Betsy ondeggiavano anche stavolta, e lei appare come l'impossibile oggetto del desiderio. Unendo motivi jazz furtivi e malinconici alla pienezza sfarzosa dell'orchestra, Herrmann produce un effetto irrealistico e accattivante ²⁵⁶.

Nei titoli di coda compare anche un ringraziamento speciale a Kris Kristofferson, attore, cantante e musicista country statunitense. Nel film la musica di Kristofferson non si sente, ma vengono citate le parole della sua canzone. Nella scena in cui Betsy incontra Travis in un piccolo caffè newyorkese, gli dice che le ricorda un personaggio descritto in una canzone di Kristofferson, "è profeta e spacciatore, un po' falso e un po' sincero, tutto contraddizioni". Travis, che non ha senso dell'ironia o del contesto, si offende molto all'idea che Betsy lo creda uno spacciatore, proprio lui che ha giurato guerra a protettori e spacciatori. La canzone di Kristofferson, *The Pilgrim: Chapter 33*, del 1971, si apre con queste parole: "Guardatelo sfrattato sul marciapiede con addosso il suo giubbotto e i suoi jeans / che mostra le disgrazie di ieri con un sorriso [...] Imbocca tutte le strade sbagliate nel suo solitario cammino di ritorno a casa". La canzone non può fare a meno di evocare l'immagine di Travis da solo nella grande città crudele ²⁵⁷.

Interessante è l'analisi della musica di *Taxi Driver* fatta dalla compositrice Mariangela Ungaro, che scrive: "La musica di *Taxi Driver* è asciutta, ruvida, scura, con qualche spruzzo jazzistico lento e amorevole. In tutti i momenti in cui De Niro lavora o

²⁵⁶ Geoffrey Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, op. cit., pp. 56-60

²⁵⁷ Geoffrey Macnab, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, op. cit., p. 61

semplicemente si muove, in macchina o meno, si sente una musica cadenzata, con archi pizzicati gravi, percussioni ostinate, mentre scorrono alcuni piani sequenza delle “creature della notte”, ladri, prostitute, protettori, derelitti; è un inno alla sensualità invece il tema d’amore, dedicato alla bella bionda Betsy, con accompagnamento lento jazzistico della miglior tradizione. [...] Il tema jazzistico torna, ma con solista la tromba sordinata, durante il primo fortuito incontro con la giovanissima Foster, costretta a prostituirsi. [...] Trovo interessante che mentre Travis e Betsy entrano al cinema (e lei ne uscirà subito dopo perché non gradisce i film porno) si sente un flautino che suona solitario in lontananza, una melodia non ben identificata, semplice, forse a simboleggiare la purezza di Betsy che è uscita col ragazzo sbagliato [...]. Durante la scena della vendita delle pistole, il regista preferisce farci sentire i rumori delle armi, il click del grilletto, il tamburo che rotola liscio, come se ne potessimo percepire in quel modo le differenze tra le varie tipologie di pistole: trovo inequivocabile la scelta rumoristica, soprattutto perché sentiamo, come in una sorta di accompagnamento, le grida di gioia e le risate dei bambini, proprio per darci acusticamente lo scollamento tra ciò che succede tra i due uomini nella stanza e il mondo esterno inconsapevole, in qualche modo innocente; mentre De Niro punta un’arma per provarne la maneggevolezza, si sente un suono di carillon, di quei motivetti infantili che a volte si sentono negli orologi d’altri tempi, con accordi lievi all’organo che sostengono la melodia. [...] La musica, durante le scene in cui Travis si allena a casa, in cui spara al poligono, mentre torna nel cinema a luci rosse, sono tutte sonorizzate con tappeto scuro di ottoni ghignanti, ritmiche più veloci, trombe sordinate che gridano in acuto, violoncelli e soprattutto contrabbassi con note forti, lunghe, che rendendo davvero esplicito ciò che passa nella testa del protagonista. [...] Dopo la strage, entra il tema notturno, nella sua versione che chiamerò per comodità tema del sangue: glissandi d’arpa ad una certa distanza, mentre imperversano ottoni e percussioni nel registro gravissimo e strilli di tromba sordinata, rauchi e devastanti. La musica non si interrompe e accompagna come una marcia funebre metropolitana l’arrivo della polizia e il formarsi di capannelli di sgomento, della gente comune. Risentiamo il tema d’amore, mentre comprendiamo dalle riprese di fogli di giornale e dalla voce narrante che tutto si è risolto per il meglio, Iris sta bene, è tornata in famiglia, studia e Trevis è una specie di eroe del popolo metropolitano. Ed è il tema d’amore jazz, che accompa-

gnerà l'addio di Travis e Betsy, l'ultimo sguardo di De Niro dallo specchietto retrovisore, e che ascolteremo durante i titoli di coda”²⁵⁸.

Come in altri film, in *Taxi Driver* Herrmann fa un uso sapiente anche del silenzio, che sceglie per la scena del massacro, tutta giocata tra rumori, grida, spari, sangue e silenzio. È il silenzio della morte. La musica interviene solo a strage finita, quando la macchina da presa si allontana dalla scena, ripercorrendo a ritroso le tappe della strage di Travis (il sangue sulle pareti, i cadaveri, le armi a terra), con inquadrature dall'alto, in “contre-plongée”, che sono una delle caratteristiche della cinematografia di Scorsese. Per questo tipo di riprese, Rohmer e Chabrol, a proposito del cinema di Hitchcock, avevano parlato di “posto di Dio”, in quanto la macchina da presa si trova in posizione elevata, perpendicolare, e con le sue inquadrature dall'alto “schiaccia i personaggi come mosche”²⁵⁹. Scorsese per riprendere la stanza della strage sceglie un piano-sequenza dall'alto: la m.d.p. è sul soffitto e carrella all'indietro per uscire dalla stanza, sorpassando un lampadario nella sua strada e iniziando così un processo di allontanamento dalla casa degli orrori. La musica che accompagna questa sequenza in “contre-plongée” riflette e amplifica l'enormità di quanto appena accaduto.

L'impatto sconvolgente di *Taxi Driver* è ulteriormente accentuato dall'ossessiva partitura musicale di Bernard Herrmann, costretto da Scorsese a misurarsi con un linguaggio a lui estraneo: il jazz. La partitura sarà un capolavoro, anche se il compositore ne ignorerà il destino, dato che muore la sera stessa della fine delle registrazioni, il 24 dicembre 1976, la vigilia di Natale.

Anche Hitchcock per il film *Psycho* aveva chiesto al compositore una nervosa colonna jazz, ma Herrmann, disattendendo le richieste del regista, aveva risposto con una musica in bianco e nero per soli archi. Invece per Scorsese fa quello che non aveva voluto fare per Hitchcock: una colonna musicale jazz. Il tema è stato composto solo parzialmente da Herrmann, che riteneva che la sua abilità nella scrittura jazz fosse limitata e che si rivolse al suo amico e collaboratore, il compositore e arrangiatore inglese Christopher Francis Palmer (1946–1995), per il tema centrale del jazz, adattato da una

²⁵⁸ https://mariangela-ungaro.blogspot.it/2016/07/scuola-per-tutti-taxi-driver-1976_22.html

²⁵⁹ Eric Rohmer e Claude Chabrol, *Hitchcock* (1957), Marsilio, Venezia 1986, p. 86

melodia precedente di Herrmann: il risultato sarà una colonna musicale capace di evocare il brusco ritratto di Scorsese dell'isolamento e della disperazione ²⁶⁰.

La combinazione musicale del jazz con alcuni violenti elementi moderni (dissonanze e ostinati) sembra presagire una nuova direzione nello stile di Herrmann. Ma, se da una parte la novità era sicuramente il jazz, non era nuovo il ricorso alla fusione di musica popolare e musica d'avanguardia. Basti ricordare la fusione tra i ritmi della danza latina e le tecniche armoniche e ritmiche avanzate, come nel fandango al rallentatore nei titoli di *North by Northwest*, o nell'inquietante e cadenzata habanera in *Vertigo*.

Nello stabilire le basi psicologiche del film, Herrmann pone in primo piano un sensuale tema blues, in omaggio alla lunga tradizione cinematografica che associava il jazz con il decadimento urbano e la corruzione. A sostegno della colonna musicale infatti troviamo il conturbante tema del sassofono dal sapore blues, che rimanda ora alla straziante solitudine di Travis, ora a Betsy, la donna-angelo, ora al metafisico ²⁶¹.

Due sono i temi principali che ci vengono presentati già all'inizio, mentre scorrono i titoli di testa e appaiono gli occhi di De Niro che guardano a destra e sinistra davanti a sé a bordo del suo taxi: uno morbido e levigato, che mette in luce l'aspetto languidamente romantico e solitario del protagonista; l'altro graffiante e aggressivo, capace di offrire un ritratto psicologico dell'alienazione devastante di Travis. Uno è più pressante ed inquietante, e l'altro, è un romantico assolo di sax (gli assoli sono del sassofonista jazz statunitense Tom Scott).

Si tratta di un commento musicale che alterna due temi principali dalle sonorità contrastanti: da una parte la sensualità del sassofono blues, dall'altra la durezza di ottoni e percussioni: l'assolo evoca la solitudine di Travis, invece le sue tendenze psicotiche sono enfatizzate dall'altro tema, che è caratterizzato dal ritmo del rullante e anche dalle trombe e che esplode nel brano intitolato "The 44 Magnum is a monster", che, con le

²⁶⁰ Eddi Fiegel, *A stab in the dark*, in *The guardian* (<https://www.theguardian.com/film/2006/mar/10/2>)

²⁶¹ Marc Russell, James Young, *Bernard Herrmann, Musica. Maestri del cinema*, Atlante, Montevecchio (Bologna) 2003, pp. 31-35

sue arpe vorticosi e gli accordi bassi minacciosi, rappresenta l'apice della follia Di Travis.

Il Preludio, quindi, come già in *Citizen Kane* o in *Vertigo*, stabilisce il climax del film, riassumendone e introducendone i concetti chiave: la solitudine esistenziale e la violenza con cui esploderà.

Come nel caso dei due motivi in relazione a Kane in *Citizen Kane*, Herrmann ci propone i due aspetti della personalità di Travis, intrinsecamente legati tra loro: quella della sua mente travagliata e quella del suo bisogno di amore.

Il motivo della solitudine è accompagnato da un incessante ritmo aggressivo di tamburo rullante, che da una parte, dato l'uso di questo strumento anche in bande militari, ha la funzione di connotare il background di Travis nell'esercito, dall'altra quella di suggerire il rapido deterioramento del suo stato mentale. Il risultato è che il tono abrasivo del tamburo, come nella figura che segue ²⁶², con un iniziale ritmo lento ma in crescendo, che va dal “pianissimo” al “fortissimo”, crea disagio nello spettatore, che avverte quasi le pulsazioni paranoiche della mente agitata dell'ex marine.



Mentre il film procede e vediamo che Travis diventa sempre più psicotico, la musica di Herrmann diventa più dissonante. Alla fine del film però si torna all'assolo di sax, che accompagna la voce del padre di Iris che ringrazia Travis per aver salvato la figlia.

²⁶² La figura musicale è tratta da Clare Nina Norelli God's Lonely Men : Bernard Herrmann's Musical Voice for the Lonely and Tortured Men of Cinema. Edith Cowan University, 2007, p. 35 http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2307&context=theses_hons

Il finale ripropone lo stesso motivo che ha punteggiato il film fin dai titoli di testa, ma con l'aggiunta dell'arpa, che si inserisce tra i suoni cupi e gravi di ottoni e percussioni, traducendo in musica la solitudine di Travis nella alienazione metropolitana.

In *Taxi Driver* la musica rispecchia, con la sua duplicità, la personalità schizofrenica del protagonista: c'è il motivo jazz, che evoca la solitudine malinconica di un individuo alienato dal suo ambiente e suggerisce la bellezza notturna delle strade di New York bagnate di pioggia, e, al contrario, ci sono gli accordi stridenti degli ottoni e le percussioni implacabili, che suggeriscono la rabbia del protagonista, pronta a esplodere da un momento all'altro. Le tendenze psicotiche di Travis sono rese dal secondo tema con melodie senza soluzione e da dissonanze, entrambe cifre stilistiche di Herrmann, presenti già in *Vertigo* e capaci di creare uno stato d'ansia nello spettatore. Come ricorda Marc Russell, infatti, nelle composizioni per Hitchcock, le figurazioni in ostinato rifiutano tenacemente di trasformarsi in melodie convenzionali, così come un linguaggio dissonante evita persistentemente di risolversi in accordi familiari, anche alla fine di lunghi brani: la sequenza iniziale di *North by Northwest*, ad esempio, termina senza soluzione, mentre la conclusione di *Psycho* è accompagnata da una dissonanza irrisolta che può solo mettere a disagio lo spettatore: una dissonanza analoga chiude *Taxi Driver*.

Herrmann manipola con abilità le reazioni del pubblico: l'ascoltatore è incoraggiato a pensare che una melodia o una risoluzione armonica sia imminente, ma essa non giunge quasi mai: questa musica ambigua e irrisolta raggiunge precisamente l'effetto emozionale desiderato, quello di malessere, incertezza, ansia ²⁶³.

Herrmann compone una musica grave e ossessiva, un vero requiem urbano, quando deve rendere l'essenza di una New York notturna o i disturbi ossessivi del protagonista, e una musica malinconica fino allo struggimento con l'assolo del sax, accompagnato da ottoni dal sapore blues, quando interpreta la solitudine esistenziale di Travis e i suoi sogni di purezza. La prima apparizione di Betsy, realizzata in slow motion, è infatti scandita dalla morbida melodia di un sassofono, a indicarne la visione angelicata che ne ha Travis, facendone il simbolo della purezza in una città dominata dal degrado.

²⁶³ Marc Russell- James Young, *Musica. Maestri del cinema*, op. cit., pp. 59-63

Betsy rappresenta per Travis, come Madeline per Scottie in *Vertigo*, l'incarnazione della perfezione femminile.

E quando Travis per la prima volta incontra Betsy, è l'arpa a introdurre la scena. Herrmann utilizza l'arpa anche nella prima apparizione di Susan in *Citizen Kane*, per rendere l'idealizzazione della pura femminilità, conferendo una connotazione angelica alla donna, che riflette le parole di Travis che legge dal suo diario: "è apparsa come un angelo fuori da questa massa sporca"

Poesia e orrore costituiscono il cuore del film e convivono in Travis nel contrasto fra un anelito all'armonia e il vortice autodistruttivo della sua follia (nel finale Travis porta simbolicamente alla tempia le dita della mano facendo il gesto di spararsi). Herrmann rende questo binomio con uno score che alterna un tema d'ineffabile romanticismo, con venature jazz e l'accompagnamento del sassofono, e una musica estremamente tesa e inquietante, perfetto contrappunto sonoro delle ossessioni di Travis. Un'atmosfera sognante incrinata da impulsi distruttivi, capace di coniugare l'opprimente andamento orchestrale, caro al musicista, alle disilluse divagazioni jazzistiche di un predominante sax, e accompagnare la discesa agli inferi di un'anima incapace di resistere alla città prevaricatrice.

Il critico cinematografico statunitense Jonathan Rosenbaum definisce i due temi della colonna musicale di *Taxi Driver*, rispettivamente: uno, "cielo" e l'altro, "inferno". Il tema del "cielo" è la romantica melodia generata dal sax, il tema "inferno" è percussivo e minaccioso. Per Rosenbaum, il secondo tema suona come i mal di testa che Travis dice di avere e che sono anche i suoi sentimenti di frustrazione e rabbia ("ho delle cattive idee nella mia testa", ripete). E la scena finale del film è la conferma dell'idea di Schrader che Travis non sia affatto "guarito" e che il ciclo sanguinario si ripeterà ²⁶⁴. Travis, diventato un eroe per i media, è di nuovo solo, a conferma che il film ha come tema conduttore la solitudine, non a caso la sceneggiatura di Schrader per *Taxi Driver* si apre con una citazione del romanziere Thomas Wolfe: "La mia intera vita, ora, si basa

²⁶⁴ Jonathan Rosenbaum, *Essential Cinema*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2004

cit. in Philip Matthews, *Taxi driver at 35*, <http://werewolf.co.nz/2011/06/taxi-driver-at-35/>

sulla certezza che la solitudine, lungi dall'essere un fenomeno raro e curioso, è il fatto centrale e inevitabile dell'esistenza umana”²⁶⁵.

Herrmann traduce in musica questa solitudine con una grande presenza, che non è mai timida, timorosa o nascosta dietro l'angolo. Piuttosto che assecondare gli sviluppi dell'intreccio o accompagnare parallelamente i personaggi alle loro sorti, l'intervento del compositore nasce dall'interno delle tensioni umane dei protagonisti e, avvicinandosi allo schermo, ne assorbe le ossessioni, le fobie e i disagi (sin dagli esordi Herrmann si è trovato a trattare con personaggi ossessionati e problematici, dal Charles Foster Kane di Welles al Travis Bickle di Scorsese passando per il Norman Bates di Hitchcock) restituendoli nella compiutezza della sua sintesi melodica²⁶⁶.

E, come rileva Blake Goble, per l'uomo più pericoloso di New York City, il compositore statunitense crea un flusso poetico di emozioni musicali e una splendida composizione cinematografica gotica americana, con quella musica ossessiva dell'ansia con cui aveva avvolto *Vertigo* o *Citizen Kane*. Quella di *Taxi Driver* è un inno classico di angoscia, tanto che il compositore Elmer Bernstein, premiato con l'Oscar nel 1968 per *Thoroughly Modern Millie* (Millie, 1967), di George Roy Hill, l'ha definita come la musica della “minaccia” e della “follia”²⁶⁷.

Interessante, inoltre, è notare, nel piano-sequenza che ripercorre a ritroso la strage compiuta dall'ex marine, il ricorso, frequente in Herrmann, al livello esterno critico della musica. In questa fosca sequenza la musica è stata privata della sensualità della sua influenza jazz e questa privazione allude al fatto che ora Travis si è liberato delle iniziali e irrealistiche idealizzazioni dell'amore e dell'umanità, e ha dato sfogo alla sua pulsione sanguinaria. L'arpa, che ritorna in questo brano, sta a ricordare la nozione deformata dell'amore che ha portato Travis alla mattanza finale. Si tratta di una musica in cui c'è una maestosità che contrasta con lo squallore delle scene rappresentate. Secondo

²⁶⁵ Geoffrey Macnab, *Taxi Driver- Storia di un capolavoro*, op. cit., p. 68

²⁶⁶ Giuliano Tomassacci, *Bernard Herrmann, Genio e intransigenza*.
<http://www.offscreen.it/back/bernardherrmann.htm>

²⁶⁷ Blake Goble, *How Bernard Herrmann gave Bad Bobby a Theme in Taxi Driver*.
<https://consequenceofsound.net/2016/02/how-bernard-herrmann-gave-bad-bobby-a-theme-in-taxi-driver/>

la definizione di Sergio Miceli, si tratta di una musica extradiegetica di livello esterno critico ²⁶⁸, che costringe lo spettatore a essere più attivo nella fruizione del film, in quanto è indotto a interrogarsi sul senso della musica in un contesto visivo che racconta “altro”.

Herrmann risolve il finale con una solenne trenodia, un'aria funebre attraversata da sfumature di jazz rarefatto. Le ultime note, distanziate da lunghe pause, assumono presto le parvenze di una morte annunciata. *Taxi Driver* è come la sua musica: dolente, suadente, inquietante fino a entrare dentro di te, per raggiungere una malinconia che improvvisamente si risveglia in te, avvolgendoti. È una melodia struggente, resa da un jazz malinconico guidato da un sassofono sofferente.

Come nota Roberto Pugliese: “E’ tuttavia un jazz molto particolare, naturalmente, quello di *Taxi Driver*: inserito in un contesto sonoro magmatico, oscuramente ancestrale, notturno, fosco, e nel quale l'alzarsi del canto desolato, quasi lamentoso del sax assume un valore spettrale, tristemente profetico. Emerge, in questo grandioso congedo funebre, quello che per trentacinque anni era stato l'imperativo fondante della poetica

²⁶⁸ La musica di livello esterno, ossia la musica extradiegetica, che può essere di accompagnamento o di commento, rispetto alla musica diegetica, che apparentemente scaturisce dal narrato, svela maggiormente l'intervento del compositore. Secondo la definizione di Sergio Miceli, la musica di livello esterno ha due funzioni: il livello esterno acritico e il livello esterno critico. Il livello esterno acritico è la funzione della musica che aderisce in perfetta sintonia al narrato, rispettosa delle convenzioni e del contesto, con la conseguenza che la musica, benché atto interpretativo, si limita a confermare e rafforzare l'espressività dell'episodio (una musica dotata di forte carica patetica commenterà la sconfitta, la malattia o il decesso di un personaggio; una scena d'amore si affiderà a una musica d'intenso impatto sentimentale; una musica vigorosa e agitata commenterà una battaglia; una musica dall'andamento tormentato e dissonante commenterà un'atmosfera di incubo e terrore). Pur svelando maggiormente l'intervento del compositore rispetto alla musica diegetica, il livello esterno acritico crea un'omogeneità tra le componenti del film che smorza nel pubblico la percezione dell'artificio, cioè dell'intervento del compositore. Invece il livello esterno critico è in antitesi con il livello esterno acritico, in quanto commenta l'episodio filmico con soluzioni discordanti, generando così un cortocircuito semantico che nega le aspettative dello spettatore, che è spinto alla riflessione e a esercitare un ruolo attivo, ovvero interpretativo. Se, p. es., una scena concitata raffigura una carneficina e il commento musicale si rifà a una musica d'intonazione spirituale, magari affidata a un coro, è evidente che lo spettatore percepisce l'artificio, riflette sui sentimenti (antitetici alle immagini) che la musica, e quindi il compositore, vuole esprimere nel conferire uno spessore diverso alle immagini. È chiaro quindi che il livello esterno critico comporta un grado più elevato di esposizione del compositore, in quanto lo spettatore “si accorge” della musica e si interroga sul suo significato, che è in contrasto con le immagini. Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, Ricordi LIM, Milano 2009, pp. 650-654.

herrmanniana: ovvero il piegare qualunque soluzione, genere, atmosfera e spunto alla costruzione di un edificio sonoro autonomo e personale, nel quale le parti si fondessero in un tutto senza smarrirvi la propria identità di origine, ma subendo una rielaborazione formale che le arricchisce e le sostanzia”²⁶⁹. “Il congedo notturno, morbosamente jazzistico di Taxi Driver, chiude il “rinascimento” dell’ultimo Herrmann. Un “rinascimento” che consegnò alla storia della musica da film un protagonista ancora completamente integro nelle metodologie e inesauribilmente inventivo nelle idee: un “guerriero”, come fu definito dal collega David Raksin, la cui tempra non sarebbe tuttavia divenuta così forte, sino a risultare a tratti urticante e respingente, se non fosse passata attraverso quell’irripetibile e siderale connubio con Alfred Hitchcock. Un connubio cui dobbiamo dunque essere doppiamente grati, che portò entrambi a dare il meglio della propria ispirazione in un’autentica reinvenzione audiovisiva delle formule della suspense”²⁷⁰.

In Taxi Driver, che nel 1977 si aggiudica tre Premi BAFTA (Miglior Attrice Debuttante, Jodie Foster; Miglior Attrice Non Protagonista, Jodie Foster; Miglior Colonna Sonora (Bernard Herrmann), Herrmann conferma la sua inesauribile vena creativa e la sua capacità di aderire alle necessità del film, come quando, dopo la strage finale, segue le immagini del sangue che scorre sul muro dell’albergo con rulli di tamburo e trombe del giudizio con hitchcockiane scale glissate allo xilofono. Una fedeltà al senso del film, che si trova in modo inequivocabile anche nell’ultima inquadratura del film, quando Travis guarda nello specchio retrovisore in cui l’immagine di Betsy è ormai scomparsa: torna il sax a ricordare l’amore nostalgico del tassista per la donna. Poi, co-

²⁶⁹ Roberto Pugliese, Bernard Herrmann 30 anni dopo, cit. in La rivista italiana sul mondo della musica da film, op. cit., <http://www.colonnesonore.net/images/stories/pdf/cs16web.pdf>

²⁶⁴ Roberto Pugliese, *H/H: Herrmann & Hitchcock*, <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2947-hh-herrmann-a-hitchcock.html>

me ricorda la critica cinematografica Dana Stevens ²⁷¹, improvvisamente, sentiamo un suono alto di vibrafono, d'allarme, conosciuto come "sting", utilizzato da Herrmann anche nei film di Hitchcock per contrassegnare momenti di sorpresa o come avvertimento prima del finale rivelatore. Questo sting, immediatamente prima dell'inizio dei titoli di coda, anticipando lo scatto dello sguardo di Travis, conferma che niente è cambiato e che la bomba è ancora innescata, pronta a esplodere di nuovo. Come Scorsese racconta in un documentario di "Making-of" sul DVD *Taxi Driver*, il regista si lamentò con Herrmann della prima versione dello sting finale, perché il suono alludeva in modo troppo evidente e scontato al riemergere della follia sanguinaria di Travis. Allora il compositore, prima di lasciare la stanza, rispose con aria stizzita: "Riproduce all'indietro". Seguendo le direttive di Herrmann, l'effetto acustico del vibrafono fu registrato all'indietro, ottenendo un suono vagamente demoniaco, che conferma che Travis è ancora un uomo in cui c'è qualcosa di profondamente e orribilmente sbagliato.

Ancora una volta la musica di Herrmann, in questo caso con il backmasking, la tecnica per riprodurre un suono al contrario, esercitando più una funzione evocativa che una funzione descrittiva, somministra al racconto atmosfere sinistre, allude al dramma interiore di Travis e conduce lo spettatore in un "altrove", ovvero nella dimensione della psiche torturata del protagonista, con la conseguenza di un grande impatto sul piano drammaturgico. Come sottolinea Eddi Fiegel nel suo articolo *A stab in the dark*: "Herrmann ha scritto una volta che la musica cinematografica deve applicare ciò che un attore non può dire ... e trasmettere ciò che la parola non può fare". E nel finale è lo sting a dire quello che le immagini non dicono e a far detonare la pulsione aggressiva dell'istinto omicida dell'ex marine, che, frustrato e paranoico, celebra le esequie del Sogno Americano.

²⁶⁵ Dana Stevens, *Listening to Taxi Driver*,

(http://www.slate.com/articles/arts/movies/2011/03/listening_to_taxi_driver.html)

²⁶⁶ Eddi Fiegel, *A stab in the dark*, in *The guardian* (<https://www.theguardian.com/film/2006/mar/10/2>)

4.4 CONCLUSIONI

Il primo obiettivo era di analizzare, attraverso l'attività compositiva di Bernard Herrmann in ambito cinematografico, la differenza tra musica assoluta e musica applicata, dimostrando l'infondatezza del pregiudizio che relega in una posizione marginale la musica per film rispetto alla musica assoluta. E Herrmann, compositore sia di musica assoluta che cinematografica, è la prova che i due tipi di musica richiedono lo stesso impegno e la stessa professionalità. Diplomatosi in composizione nella New York University e specializzatosi presso la prestigiosa Jullard School of Music, Herrmann è stato direttore d'orchestra e compositore sia per la sala da concerto e sia per il cinema, dove ha lasciato un segno indelebile per le sue geniali innovazioni e per il sodalizio leggendario con il regista britannico Alfred Hitchcock. Nonostante la sua predilezione per la composizione di musica assoluta, professionalmente Herrmann non fa distinzione fra musica assoluta e musica per film, componendo entrambe con la stessa dedizione e con il medesimo tenace impegno, tanto che, seguendo la sua concezione autoriale della musica, invece di seguire il sistema di produzione di Hollywood e di limitarsi a dare delle bozze compositive a uno o più orchestratori, compone da solo le partiture complete dei film, dirigendole personalmente in sala di registrazione. Capace di dare vita al tormento espressivo e all'insicurezza esistenziale, ma anche ai forti afflitti romantici, dell'individuo, il compositore crea con lo stesso fervore e con lo stesso risultato sia musica assoluta, come *Sinfonietta for Strings* (1935) o il quartetto per archi *Echoes* (1965), sia colonne musicali, come, tra le altre, quelle per *The Devil and Daniel Webster* (*L'oro del demonio*, 1941), di William Dieterle, con cui si aggiudica l'Oscar, o *Vertigo* (1958), di Alfred Hitchcock, riuscendo a esprimere il non detto e ciò che non appare sullo schermo, penetrando nell'interiorità dei personaggi. Con la sua attività in ambito cinematografico ribadisce la dignità del ruolo della musica, che per lui doveva emanciparsi dalla subordinazione all'immagine, per divenire, col suo linguaggio del cuore, una fonte di informazione autonoma e non verbale. Infatti, come ricorda Roberto Pugliese nel suo articolo "Nuovi sound e nuove idee": "non si sentiva per nulla sminuito nel comporre musiche da film, convinto com'era di essere solo un artista in possesso di un linguaggio (la musica) al servizio, su un piano di assoluta parità, di un altro linguaggio (il cinema)". Herrmann è la testimonianza indiscussa che la musica, sia essa cine-

matografica o assoluta, è sempre un potente veicolo per trasmettere emozioni e sentimenti.

Il secondo obiettivo era di ribadire la forza della musica come linguaggio universale ed è stato raggiunto attraverso l'analisi delle colonne musicali di Herrmann, che, con spunti musicali affettivi e psicologici, riesce a parlare all'anima dello spettatore. La tesi ribadisce con forza che la musica cinematografica di Herrmann non è descrittivo-didascalica, ma critica, in quanto non descrive la realtà che appare sullo schermo, ma la interpreta, evocando realtà più profonde, quelle dei desideri e delle paure che stanno dietro alle immagini in movimento e che solo la musica riesce a comunicare. A riguardo, indimenticabile, in *Psycho*, la scena dell'assassinio sotto la doccia in cui la musica da una parte ha un carattere fortemente mimetico, perché, con sovrapposizioni progressive di intervalli di seconda minore, sforzandi e glissandi, dà la sensazione fisiologica del coltello criminale sul corpo della vittima, dall'altra interpreta la furia omicida del protagonista, comunicando terrore puro. Così come in *Vertigo* e in *Taxi Driver* la musica riesce a creare un'ansia continua per un pericolo imminente, una minaccia incombente, ottenendo picchi di suspense e d'angoscia. Ma Herrmann sa parlare allo spettatore anche con musiche che evocano lo struggimento romantico d'amore (come nel Tema di Madeleine, in *Vertigo*), il desiderio di amare e essere amati (come nel Motivo jazz, che evoca la solitudine malinconica di Travis, in *Taxi Driver*), la nostalgia per quello che poteva essere e non è stato (come nel Tema *Rosebud*, in *Citizen Kane*): tutti sentimenti che appartengono a ognuno di noi e che Herrmann è capace di farci rivivere.

Il terzo obiettivo era di documentare, dal punto di vista storico e artistico, l'impatto emotivo della musica della paura in ambito cinematografico, con particolare riferimento alla Hollywood degli anni Trenta, Quaranta, Cinquanta e Sessanta e all'apporto rivoluzionario di Bernard Herrmann. Questo obiettivo è stato raggiunto attraverso l'analisi della prassi produttiva hollywoodiana in quegli anni e delle regole compositive da seguire per sollecitare nello spettatore la partecipazione emotiva e la comprensione del film. A riguardo sono state esaminate le regole compositive del viennese Max Steiner, che incarna la concezione hollywoodiana della musica per film degli anni Trenta.

Tra le regole, che Steiner mette in atto nelle sue partiture, tendenti tutte al sinfonismo, e che decreteranno per 20 anni lo stile compositivo hollywoodiano, si è data particolare rilevanza alle seguenti: imprescindibilità del ruolo degli orchestratori; orchestrazione numerosa e imponente, sul modello di quella del Romanticismo; presenza imperativa dei leitmotive; orecchiabilità della musica; mickeymousing. Oltre alle regole di Steiner, è stato preso in esame l'altro elemento che unisce i compositori hollywoodiani degli anni Trenta e Quaranta: il linguaggio romantico, con il suo melodismo carico di sentimento, ottenuto con un'orchestra magniloquente. Quanto alla musica hollywoodiana della paura negli anni Trenta e Quaranta, si è dato risalto allo stile compositivo di Franz Waxman e Miklós Rózsa. Degli anni Cinquanta, si è presa in considerazione la detronizzazione dei modelli musicali del passato, operata da Hollywood e già iniziata negli anni Quaranta. Pur permanendo cliché ben collaudati, infatti, molti compositori rinunciano alla centralità del melodismo romantico, iniziano a sperimentare, con gli idiomi folk e jazz, i linguaggi del modernismo e del minimalismo, e si aprono alle trame armoniche della canzone tradizionale americana, recuperando un'identità nazionale attraverso il folklore americano. In questo contesto, ancora in bilico tra vecchio e nuovo, si è esaminata la rivoluzionaria drammaturgia musicale di Bernard Herrmann. Il compositore newyorchese non solo adotta la prassi compositiva europea e non hollywoodiana, imponendosi come compositore di tutte le sue partiture, ma di Hollywood rifiuta anche il *Mickeymousing* e la relativa musica descrittiva. Inoltre, salvo alcune eccezioni, non utilizza contemporaneamente tutta l'orchestra, come i suoi colleghi americani, ma isola fasce di strumenti, ottenendo un originale colore orchestrale. Sempre attento all'interazione tra componenti visive e sonore, Herrmann, infatti, utilizza piccoli gruppi di strumenti cui affida un gioco sottile di leitmotive, costruendo la partitura intorno a motivi melodici molto semplici che sembrano non dover mai risolversi. La sua è una musica sempre insidiata dal tormento, dalla minaccia, dall'ansia e dall'angoscia, che allude alla deriva esistenziale dell'uomo, allo scontro tra Bene e Male e alla paura del dolore e della morte.

Il quarto obiettivo era di approfondire le collaborazioni di Herrmann con Orson Welles, Alfred Hitchcock e Martin Scorsese. Si è quindi contestualizzato il rapporto professionale con Orson Welles, esaminando in modo particolare il film *Citizen Kane*, di cui si sono analizzati la regia, la sceneggiatura, la fotografia, il montaggio e la

musica. Grande rilievo è stato dato poi al sodalizio con Alfred Hitchcock, con particolare riferimento ai film: *Vertigo*, *North by Northwest*, *Psycho* e *Marnie*. E se la musica di *North by Northwest* è rutilante e insieme livida, tagliente e abbagliante, quella di *Psycho* è funebre e macabra, mentre il Motivo del rosso, in *Marnie*, una specie di serpentina degli ottoni e dei legni, enfatizza con furia le fobie della protagonista. Anche in questi film Herrmann preferisce interpretare, e non descrivere pedissequamente, situazioni e stati d'animo, ricorrendo a brevi interventi musicali, a dissonanze, ad un uso circoscritto del leitmotiv, a ostinati e, di preferenza, a gruppi di pochi strumenti. Il risultato è una musica che non prevarica mai le immagini, capace di una strategia tensiva che emoziona e porta alla luce le paure e i desideri dell'inconscio. E per interpretare l'interiorità dei personaggi problematici, Herrmann ricorre sempre a due Temi, o a due Motivi, contrapposti, proprio per segnalare l'ambivalenza dei personaggi. Già in *Citizen Kane*, compone due leitmotive per individuarne la personalità di Kane: *Power*, il tema del Potere, cupo e dissonante, che rappresenta la sua sete di potere, e *Rosebud*, il *Sogno di giovinezza*, romantico dal punto di vista della melodia e dell'orchestrazione, che rappresenta i suoi sogni infantili di innocenza, sicurezza, felicità. Lo stesso vale per *Vertigo*, in cui il Tema d'amore, esasperatamente romantico, allude alla passione travolgente di Scottie per Madeleine, ma spesso si intreccia con il motivo "Ossessione", trasformandosi in un tema funebre: con il Tema d'amore, dunque, Herrmann interpreta lo stato confusionale del protagonista e la sua frenesia psicotica e riesce ad attirare lo spettatore dentro la mente di uno squilibrato, e a rimanere in linea con il cinema di Hitchcock, la cui caratteristica è quella di far convivere nei suoi personaggi innocenza e colpa, normalità e follia. Anche in *Psycho*, la doppia personalità di Norman Bates è resa con ostinati e dissonanze, per evocarne la metà folle e omicida, e con una limpida e dolcissima linea melodica che rimanda all'altra metà, quella infantile, indifesa e quasi supplicante del giovane direttore del motel: e se lo spettatore riesce a provare una certa pietas per Norman Bates, lo deve a questa idea melodica che si fa strada tra ostinati e dissonanze. Due sono anche i leitmotive composti per *Marnie* nel film omonimo: il Tema di Marnie, una melodia romantica e brillante, per indicare la ricerca d'amore della giovane donna, e il Motivo del rosso, una musica di paranoia, per amplificarne le fobie ossessive. Inoltre, come in *Vertigo*, anche in *Marnie* il love theme è comunque insidiato da dissonanze che anticipano le ossessioni della protagonista. La

duplicità musicale è anche la caratteristica di Travis nel film *Taxi Driver*: una musica struggente, resa con venature jazz e un sassofono sofferente, per individuare la solitudine e la ricerca d'amore del protagonista; una musica percussiva e minacciosa, per individuarne la follia. Infine, dopo una contestualizzazione storica della New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, si sono affrontati il rapporto tra Scorsese e Herrmann e l'analisi del film *Taxi Driver*, in cui il compositore statunitense crea un flusso poetico di emozioni musicali e una splendida composizione cinematografica gotica americana, con quella musica ossessiva dell'ansia con cui aveva avvolto *Vertigo* o *Citizen Kane*. In questo ambito si offre anche un ulteriore spaccato del personalità del compositore, dal carattere scostante, coriaceo e spesso graffiante, sempre pronto a difendere la sua libertà creativa dai condizionamenti delle direttive di registi e case di produzione cinematografica. Anche per le musiche *Taxi Driver*, come per molti altri film, Herrmann, ormai gravemente malato di cuore, si cala nel nuovo incarico con l'entusiasmo ribollente e rabbioso che lo caratterizza, con l'ansia conoscitiva di un neofita, la curiosità onnivora di un artista che non fa distinzione fra cinema di serie A e di serie B, esattamente come si era sempre opposto con torrenziale furore a chi considerava la musica per film una Cenerentola della musica tout court.

Il quinto e ultimo obiettivo era di analizzare le soluzioni compositive della musica della paura di Bernard Herrmann, dalla musica dell'ansia di *Vertigo* alla musica del terrore di *Psycho* e a quella della follia in *Taxi Driver*. Sono state quindi individuate e analizzate le tecniche e le soluzioni compositive che Herrmann adotta per tradurre in musica l'impianto dei film di Hitchcock e di Scorsese e le tensioni umane dei protagonisti, di cui assorbe le ossessioni, le fobie e i disagi. Tra le soluzioni compositive della sua musica della paura, che si carica di ansia, minaccia, pericolo, terrore e follia, sono state esaminate: la politonalità, che dà un effetto di dissociazione, ambiguità e dissonanza; l'uso ricorrente di intervalli di 7^a (presenti in modo particolare in *North by Northwest*, in *Psycho* e in *Marnie*), che creano stati di tensione e di angoscia, in quanto sono dissonanti, non avendo né stabilità né compiutezza risolutiva; gli ostinati, uno stilema di spicco nella scrittura hermanniana (presente in *Vertigo*, *North by Northwest*, e *Psycho*), con il quale si allude in senso psicologico all'idea fissa o, come metafora, ad un istinto cieco e senza alternative; la timbrica, che, isolando piccoli gruppi di strumenti per evidenziarne il colore (o timbro) e attraverso le

variazioni, conferma l'incommensurabile ricchezza inventiva e drammaturgica del compositore. Grazie alle prerogative del suo stile, Herrmann non solo assolve alla funzione di contestualizzare ambienti e epoche o a caratterizzare i personaggi, ma anche a quella di dare una forte valenza emozionale a paure, angosce e pulsioni ancestrali, facendo provare emozioni compulsive allo spettatore.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *La nuova enciclopedia della musica*, Garzanti, Roma 1983

Allen Richard, *Hitchcock and Narrative Suspense – Theory and Practice*, in Allen Richard, Turvey Malcolm (a cura di), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003

Antolini Andrea, *Hitchcock, umanodisumano*, Falsopiano, Alessandria 2010

Audissino Emilio, *Due note di credibilità. John Williams e Lo squalo*, in *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, Mimesis Edizioni, Sesto san Giovanni (MI), n. 7, marzo 2015

Aulier Dan, *The making of a Hitchcock classic, prefazione di Martin Scorsese*, St. Martin Press, New York 1998

Balsamo Beatrice, *Hitchcock. Il volto e la Cosa*, Mimesis, Milano-Udine 2010

Bazin André, *Orson Welles*, Chavane, Parigi 1950

Becattini Edoardo, *What would Hitchcock do?*, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 7, marzo, Le Mani-Microart'S, 2015

Boileau P., Narcejac T., *La donna che visse due volte*, Mondadori, Milano 1977

Boschi Alberto, *Alfred Hitchcock – Intrigo Internazionale*, Lindau, Torino, 2008

Brown Royal S., *Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational*, Society for Cinema & Media Studies, New York 2012

Brown Royal S., *Overtone and Undertones. Reading Film music*, University of California Press, Berkley 1994

Brown Royal S., *Overtones and Undertones Reading Film Music*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles and London 1994

Brunetta Gian Piero, *Hitchcock*, Delta Tre, Cittadella 1971

Bruzzone Natalino, Valerio Caprara, *I film di Alfred Hitchcock*, Gremese, Roma 1982

Cameron Evan William, *Citizen Kane. The influence of Radio Drama on Cinematic Design*, in Evan William - Cameron Redgrave (a cura di), *Sound and the Cinema*, Pleasantville, New York 1980

Cano Cristina, Cremonini Giorgio, *Cinema e musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Vallecchi, Firenze 1995

Cano Cristina, *Il sonoro tra esperienza corporea ed esperienza auditiva*, in *Cinema & cinema, 18/60 (Audiofane – Voci, rumori e musica del cinema)*, CLUEB, Bologna 1991

Cappabianca Alessandro, *Trame del Fantastico. Riflessi e sogni nel cinema*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2012

Carringer Robert L., *Come Welles ha realizzato Quarto Potere*, Il Castoro, Milano 2000

Chion Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997

Chion Michel, *La musique au cinèma*, Fayard, Paris 1995

Chion Michel, *Le Son au Cinéma*, l'Etoile/Cahiers du Cinéma, Paris 1985

Comuzio Ermanno, *Il rapporto Hitchcock/Herrmann: un rapporto perfetto, anzi tempestoso*, in *Alfred Hitchcock*, Scriptorium -settore Università Paravia, Torino 1997

Cooper David, *Bernard Herrmann's Vertigo - A Film Score Handbook*, Greenwood Press, Westport – Connecticut - London 2001

Sergio Miceli, *Il sodalizio Hitchcock-Herrmann nel contesto della prassi hollywoodiana*. DAMS - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Firenze. LMS - Facoltà di Lettere e Filosofia - Università "La Sapienza" di Roma. AA 2003-2004, Corso di Storia della musica per film. Corso Musica per il cinema

Del Ministro Maurizio, *Alfred Hitchcock. La donna che visse due volte*, Lindau, Torino

2004

Di Fazio Maurizio, *Taxi Driver, 40 anni di un film culto. Il Vietnam visto da un tassista*, La Repubblica 8/02/2016

Duncan Paul, *Alfred Hitchcock, architetto dell'angoscia*, Taschen, Köln-Modena 2003

Durnat Raymond, *The Strange Case of Alfred Hitchcock, or the Plain Man's*, MIT Press, Cambridge 1978, p.193

Ejchenbaum Boris, *I problemi dello stile cinematografico*, Garzanti, Milano 1927

Ėjzenštejn Sergej Michajlovič, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003

Esquenazi Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, CNRS, Paris 2001

Eugène Jean-Pierre, *La Musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, Dreamland, Parigi 2000

Giuliani Roberto e Miceli Sergio (a cura di), *Bernard Herrmann & Nino Rota*, Atti del Convegno Internazionale Conservatorio di Santa Cecilia, Roma, 9-10 settembre 2011

Gomery Douglas, *The Hollywood studio system*, St. Martin's Press, New York, 1986

Gorbman Carl, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, BFI Publishing, London and Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987

Gottesman Ronald (a cura di) *Focus on Citizen Kane*, Prentice-Hall, New Jersey 1971, p. 69 ristampa di Bernard Herrmann, *Score for a Film*, New York Times, 25 maggio 1941

Gray Peter, *Interview with Bernard Herrmann*, in Irwin Bazelon, *Knowing the Scores. Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold, New York 1975

Haegle Vincent, *Un génie de la musique de film*, Minerve, Lyon 2016

Hitchcock Alfred, *Hitchcock secondo Hitchcock: idee e confessioni del maestro del*

brivido, Baldini & Castoldi, Milano 2000

Il Sole d'Italia (Il giornale italiano in Messico), n. 67, 30 giugno 2008

Kael Pauline, *Underground Man*, The New Yorker 09/02/1976

Kalinak Kathryn, *Musica da film, Una breve introduzione*, EDT, Torino 2010

King Geoff, *La nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino 2004

Paolo Lagazzi, *Vertigo. L'ansia moderna del tempo*, Archinto, Milano 2002

La Polla Franco, *Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia 1978

Lasagna Roberto, *Martin Scorsese*, Gremese, Roma 2003

Macnab Geoffrey, *Taxi Driver. Storia di un capolavoro*, Minimum Fax, Roma 2011

Miceli Sergio, *Bernard Herrmann nel cinema di Alfred Hitchcock. Una concisa rilettura di alcune musiche*, in *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo*, Università di Firenze, Cadmo, Firenze 2004

Miceli Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni, Roma 2010

Miceli Sergio, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, Lim/Ricordi, Lucca/Milano 2009

Minganti Franco, *L'universo sonoro dell'"hard boiled"*, in *Cinema & cinema, 18/60 (Audiofane – Voci, rumori e musica del cinema)*, CLUEB, Bologna 1991

Monaco James, *Leggere un film*, Zanichelli, Bologna 2002

Mouellic Gilles, *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, Lindau, Torino 2005

Müller Jürgen, *Cinema degli anni 40*, Taschen, Bologna 2007

Müller Jürgen, *Cinema degli anni Settanta*, Taschen, Colonia 2003

Mura Maurizio, *Lineamenti di Storia della Musica occidentale. Itinerari, idee,*

protagonisti, vol.1 Dall'antichità a Beethoven, Rugginenti, Milano 2015

Musatti Cesare, *Cinema e psicanalisi*, in Emilio Servadio (a cura di), *La psicoanalisi*, Radio Italiana, Torino 1953

Naremore James, *Filmguide to Psycho*, Indiana University Press, Bloomington 1973

Nasaw David, *The chief*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2000

Palmer Cristopher, *The composer in Hollywood*, Marion Boyars Publishers, Londra 1990

Pignotti Lamberto, *I sensi delle arti. Sinestesie e Interazioni estetiche*, Dedalo, Milano 1993

Pillitteri Paolo, Provenzano Roberto (a cura di), *Fra Suspense e Psicanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, Arcipelago, Milano 1991

Podio Gianluca, *Composizione per le immagini*, corso del biennio di specializzazione in composizione per musica applicata, a.a. 2015-2016. Saint Louis College of Music, via Del Boschetto 106, Roma.

Prendergast Roy M., *Neglected Art: Critical Study of Music in Films*, W. W. Norton & Company, New York 1992

Prox Lothar, *Bernard Herrmann. Einemonographischeskizze*, Filmusik, n.1, Köln 1979

Pudovkin Vsevlod, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1974

Pugliese Roberto (a cura di), *Bernard Herrmann*, Quaderni a cura dell'Ufficio Attività Cinematografiche dell'Assessorato alla Cultura, Invenzioni Tapiro, Venezia 1982

Pugliese Roberto, *Sintassi del racconto: la musica*, in Fabrizio Borin e Roberto Ellero (a cura di), *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Bulzoni, Roma 2001

Ray Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930- 1980*, Princeton

University Press, Princeton, New Jersey 1985, p. 305

Reale Giovanni, Antiseri Dario, *Il Pensiero Occidentale dalle origini ad oggi*, vol.3, ed. La Scuola, Brescia 1998

Rebello Stephen, *Come Hitchcock ha realizzato Psycho*, Il Castoro, Milano 1999

Rivista *cinema & cinema*, Nuova serie, Anno 18, gennaio/aprile 1991, n. 60, *Audiofanie. Voci, rumori e musica del cinema*, Ed. Clueb, Bologna, 1991

Rohmer Eric, Chabrol Claude, *Hitchcock*, Marsilio, Venezia 1986

Rondolino Gianni, *Storia del Cinema*, Utet, Milano 1988

Rózsa Miklós, *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa*, Hippocrene Books, New York 1982

Rózsa Miklós, *Original foreword to Bernard Herrmann: Hollywood's Music-Dramatist*, Triad Press, New York 1977

Russell Marc, Young James, *Bernard Herrmann, Musica. Maestri del cinema*, Atlante, Montevecchio (Bologna)

Salviano Miceli Salvatore, *Christopher Nolan*, Sovera, Roma 2008

Schrader P., *Yakuza*, cit. in Pezzotta Alberto, *Martin Scorsese. Taxi Driver*, Lindau, Torino 1997

Scorsese Martin, Schickel Richard, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Bompiani Overlook, Milano 2011

Scorsese Martin, *Una passione autentica*, in Cahiers du cinéma, n. 500, marzo 1996, cit. in Scorsese Martin, *Il bello del mio mestiere*, Minimum Fax, Roma 2010

Sergio Miceli (a cura di), *Musica & Cinema*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Siena, 19-22 agosto 1990, L. S. Olschki, Firenze 1992

Shmitz Waledy, *Rosebud und Power, zwei Leitmotive*, in Orson Welles, *Citizen Kane*,

Atti del Seminario 1989, l'Istituto delle Scienze Musicali J. W. Goethe, Università degli Studi Francoforte sul Meno.

Simeon Ennio, *Manuale di Storia della Musica nel Cinema*, Rugginenti, Milano 2009

Simon Art, *La struttura narrativa del cinema americano, 1960-80*, in Brunetta Gian Piero (a cura di), *Il cinema americano*, vol. II, Einaudi, Torino 2006

Smith Steven C., *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*, University of California Press, Los Angeles 2002

Sotinel Thomas, *Martin Scorsese, Cahiers du cin ma* Sari, Paris 2007; edizione italiana aggiornata nella collana *Maestri del Cinema*, Buysschaert & Malerba, Milano 2010

Spoto Donald, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*, Doubleday, New York 1976, trad. Pillitteri Paolo - Provenzano Roberto, in *Fra suspense e psicoanalisi. Il cinema di Alfred Hitchcock*, Arcipelago, Milano 1991

Spoto Donald, *The Dark Side of Genius*, Little Brown & Company, Boston, Massachusetts 1983

Steiner Fred, *Psycho Score*, University of Southern California, 1973, riportato in Sergio Miceli, *Psycho*, in *Arte Musica Spettacolo*

Sullivan Jack, *Hitchcock's music*, Yale University Press, New Haven U.S.A. 2006

Tagg Philip, *Muzak, sigle televisive, temi conduttori e musiche da film*, in *Cinema & cinema, 18/60 (Audiofane – Voci, rumori e musica del cinema)*, CLUEB, Bologna 1991

Thomas Bob, *Directors in Action*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1973

Thomas Tony, *Film Score, the view from the podium*, A. S. Barnes and Company, Cranbury 1979

Thomson David, *A Biographical Dictionary of Film*, Andr  Deutsch, London 1994

Tricomi Antonio, *Fotogrammi dal moderno. Glosse sul cinema e la letteratura*,

Rosenberg & Sellier, Torino 2015

Truffaut François, *Citizen Kane*, L'Express, 26 novembre 1959, tradotto in Ronald Gottesman (a cura di), *Focus on Citizen Kane*, Prentice Hall, London 1971

Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Nuove Pratiche, Milano 1997

Turrini Davide, *Scorsese racconta come nacque Taxi Driver*, IlFattoQuotidiano.it/Emilia Romagna, 29 giugno 2011

Verdone Mario, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma 1975

Via Baldo, *Saul Bass all'inizio era il titolo*, in *CineCritica: periodico di cultura cinematografica a cura del SNCCI*, Edizioni 13-14, Sindacato nazionale critici cinematografici italiani - SNCCI, Roma 1999

Walters John L., *Nightmare Romance: Music of Bernard Herrmann*, Barbican, London Ma

Wilson Michael H., *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Rizzoli, Milano 2006

Wood Robin, *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, New York 1965

Ziegenrücker Wieland, *ABC Musica*, Rugginenti, Milano 2005

SITOGRAFIA

Brown Royal S., *An Interview with Bernard Herrmann*, August 1975,
<http://www.bernardherrmann.org/articles/an-interview-with-bernard-herrmann/>

Brown Royal S., *Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational*,
[https://the.hitchcock.zone/wiki/CinemaJournal\(1982\)Herrmann,Hitchcock,andtheMusicoftheIrrational](https://the.hitchcock.zone/wiki/CinemaJournal(1982)Herrmann,Hitchcock,andtheMusicoftheIrrational)

Cameron Evan William, *Citizen Kane. The influence of Radio Drama on Cinematic Design*, in *Sound and the Cinema*, op. cit. pp 38-67; <http://www.bernardherrmann.org/>

Fiegel Eddi, *A stab in the dark*, in *The guardian*,
<https://www.theguardian.com/film/2006/mar/10/2>

Franchi Susanna, *La Musica di Hitch*,
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/03/14/la-musica-di-hitch.html>

Giuliani Roberto e Miceli Sergio (a cura di), *Bernard Herrmann & Nino Rota*, Atti del Convegno Internazionale Conservatorio di Santa Cecilia Roma, 9-10 settembre 2011, p. 19, <http://www.francopiersanti.it/wp-content/uploads/2016/05/HERRMANN-Franco-Piersanti.pdf>

Goble Blake, *How Bernard Herrmann gave Bad Bobby a Theme in Taxi Driver*,
<https://consequenceofsound.net/2016/02/how-bernard-herrmann-gave-bad-bobby-a-theme-in-taxi-driver/>

Golding Daniel, *A series of emotional remembrances: Echoes of Bernard Herrmann*,
<http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding/>

<http://filmdivagazioni.blogspot.it/p/approfondimenti-e-digressioni.html#.WS6P8cYIHIV>

<http://realamerica.it/discover/cinema/south-dakota/intrigo-internazionale/>

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/01/13/hearst-il-capo.html>

<http://www.americanmusicpreservation.com/CitizenKanefilmscore.htm>

<http://www.bernardherrmann.org/>

<http://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/psicocinema/>

<http://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/psicocinema/>

<http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2947-hh-herrmann-a-hitchcock.html>

<http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/monografici/2991--bernard-herrmann-la-discografia-completa.html>

<http://www.colonnesonore.net/recensioni/cinema/3820-sinhue-legiziano-edizione-estesa.html>

<http://www.filmmusicnotes.com/citizen-kane-leitmotifs-and-rachmaninoffs-isle-of-the-dead>

<http://www.filmmusicnotes.com/wp-content/uploads/2013/02/Dies-Irae.jp>

<http://www.filmmusicnotes.com/wp-content/uploads/2013/02/Rosebud-Motive.jp>

<http://www.filmnoirfoundation.org/sentinel-article/NoirCity-emag-Herrmann.pdf>

http://www.mediatecatoscana.it/sociale_media/news/109.15.edu-ConosciamoCinema-Vol1.pdf

http://www.sergiosablich.org/dettaglio.asp?L1=55&L2=228&L3=236&id_inf=979

<http://www.sparknotes.com/film/vertigo/section4.rhtml>

http://www.unife.it/lettere/filosofia/comunicazione/insegnamenti/storia_cinema/material

e_didattico/a-a-2016-2017/la-new-hollywood-il-contesto-politico-sociale-i-temi-lo-stile/view

<https://books.google.it/books?id=LqrvSQ8yvowC&p=PA258&lp=PA258&dq>

https://mariangela-ungaro.blogspot.it/2016/07/scuola-per-tutti-taxi-driver-1976_22.html

<https://www.scribd.com/doc/283767176/Bernard-Herrmann-Chronicle-Scherzo-Citizen-Kane>

<https://www.scribd.com/document/129417574/Bernard-Herrmann-Vertigo-Prelude-for-Pian>

https://www.theasc.com/ac_magazine/May2016/CitizenKane/page1.php

Meandri Ilario, *Tecniche e prassi di sincronizzazione musica e immagine: dal processo compositivo alla recording session*,

<https://aperto.unito.it/retrieve/handle/2318/98814/15329/Tecniche%20e%20prassi%20di%20sincronizzazione%20musica%20immagine.pdf>

Norelli Clare Nina, *God's Lonely Men : Bernard Herrmann 's Musical Voice for the Lonely and Tortured Men of Cinema*. Edith Cowan University, 2007, p. 35, http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2307&context=theses_hons

Pettierre Antonio, *Psyco di Alfred Hitchcock*, http://www.ondacinema.it/film/recensione/psyco_hitchcock.html

Pugliese Roberto, *Bernard Herrmann 30 anni dopo*, cit. in *La rivista italiana sul mondo della musica da film*, *Colonne Sonore*, anno IV, n. 16 Gen./ Febb. 2006, <http://www.colonnesonore.net/images/stories/pdf/cs16web.pdf>

Pugliese Roberto, *H/H: Herrmann & Hitchcock*, <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2947-hh-herrmann-a-hitchcock.html>

Quagliarella Alessandra, *Vertigo o delle Illusioni dell'amore Romantico - Parte I*,

<http://www.cinemagazzino.it/approfondimenti/persona/vertigo-o-delle-illusioni-dellamore-romantico-parte/>

Ragusa Giuseppe, *North by Northwest: ai confini della realtà*,
http://www.giusepperausa.it/north_by_northwest.html

Rausa Giuseppe, *Marnie: un thriller inglese a Hollywood (1964)*,
<http://www.giusepperausa.it/marnie.html>

Rausa Giuseppe, *Psycho, The Collector, Sisters e Dressed to Kill: violenze in un'epoca di transizione (1959-1980)*, <http://www.giusepperausa.it/psycho.html>

Rosenbaum Jonathan, *Essential Cinema*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 2004, cit. in Philip Matthews, *Taxi driver at 35*, <http://werewolf.co.nz/2011/06/taxi-driver-at-35/>

Schneller Tom, *Unconscious anchors: Bernard Herrmann's music for Marnie*,
<https://journals.equinoxpub.com/index.php/PMH/article/view/11086>

Serenellini Mario, *Tutti i segreti degli Uccelli di Hitchcock. 50 anni fa il film che rese il cielo minaccioso*,
http://www.repubblica.it/spettacoli/cultura/2013/01/27/news/tuttiisegretidegliuccellidi_hitchcock_50_anni_fa_il_film_che_rese_il_cielo_minaccioso-51375139/

Smith Steven C., *A Heart at Fire's Center*, cit. in *La rivista italiana sul mondo della musica da film*, Colonne Sonore, anno IV, n. 16 Gen./ Febb. 2006,
<http://www.colonnesonore.net/images/stories/pdf/cs16web.pdf>

Stevens Dana, *Listening to Taxi Driver* (articolo del 25/03/2011),
http://www.slate.com/articles/arts/movies/2011/03/listening_to_taxi_driver.html

Teti Marco, *La vertigine in una spirale. La centralità della figura spiraliforme in La donna che visse due volte*, (<http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/212/161>)

Tomassacci Giuliano, *Bernard Herrmann, Genio e intransigenza*,
<http://www.offscreen.it/back/bernardherrmann.htm>

Turrini Davide, *Scorsese racconta come nacque Taxi Driver*,
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2011/06/29/scorsese-racconta-come-nacque-taxi-driver/131324/>

Wrobel Bill, *The Nature of Bernard Herrmann's Music*,
<http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-nature/>