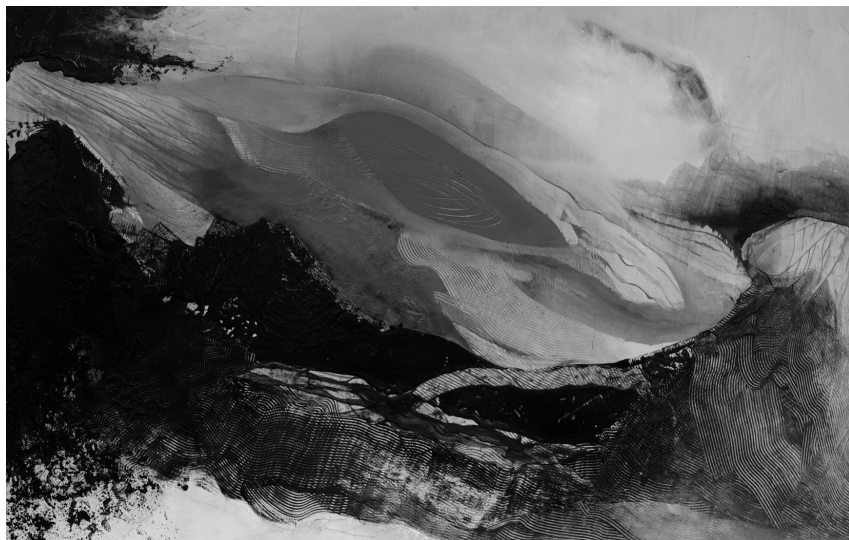


Musica per parole e per immagini

Vincenzo Cerami



Danilo Maestosi, *Miriam Meghnagi, canzone chassidica*, 2009, tecnica mista su tavola, cm 95x135

Il rapporto tra la parola e la musica è da sempre oggetto di interpretazioni diverse e in certi casi opposte, ma a ben guardare l'annosa questione circa la preponderanza dell'una sull'altra non può prescindere dalla funzione che l'elemento musicale è chiamato a svolgere in relazione alle altre arti.

Cinema, teatro, narrativa o poesia comportano modi diversi di interagire con la musica, ma in certi casi è proprio il legame con la struttura musicale a determinare il contesto semantico. Una corrispondenza di questo tipo è evidente nel procedimento poetico che – a differenza di altri generi letterari – non presuppone uno schema prefissato. L'esito del testo nella poesia è infatti il risultato di una creazione che si esplica soltanto *in fieri* e di cui non si conosce l'andamento *a priori*. È emblematico il caso del sonetto: *l'incipit* apre un orizzonte di senso che tuttavia può mutare già dal secondo verso per mezzo di una parola il cui suono si rivela perfetto e insostituibile, ma che “deraglia” dall'intento semantico iniziale. Il nuovo orizzonte di senso inaugurato involontariamente impone una “gabbia” a cui attenersi; ma sarà proprio questa prigione a rendere possibile il dispiegarsi del procedimento. Il senso del testo poetico è dunque determinato dalle parole scelte in base alla loro musicalità. La musica è il motore linguistico della poesia.

Allo stesso modo, quando mi viene proposto di scrivere delle canzoni, chiedo al musicista di fornirmi dei numeri che corrispondono alle sillabe di cui è composto il testo musicale. Grazie a questi numeri, le parole avranno una struttura determinata dall'andamento della musica, con gli accenti esattamente nel punto giusto. Questo modo di vedere la musica, che potremmo chiamare “da falegnameria”, dimostra un certo tipo di legame che esiste tra la musica e la parola. Bisogna infatti tenere presente che se si scrive senza avere i numeri, cioè senza sentire la musica e dunque non in funzione di essa, si producono versi letterari, per certi aspetti più belli rispetto ai versi che devono essere piegati alle esigenze del testo musicale, ma che rischiano di costringere persino la musica a mettersi al servi-

zio del testo. Al contrario, versi poco rilevanti in termini letterari possono diventare sublimi se inseriti in un contesto musicale.

Questa è una delle possibili espressioni del rapporto tra parola e musica, ma non è l'unica. Esiste anche un uso “professionale” della musica che si potrebbe definire “musica funzionale”: la composizione

musicale non viene scritta perché viva in sé e per sé, ma in funzione di un altro linguaggio. Così il melodramma, che è un altro linguaggio, è teatro musicale al cui interno i parolieri condizionano i musicisti, che si mettono al servizio della storia da raccontare.

È interessante analizzare il rapporto tra la parola e la musica all'interno dei film. Da sempre gli “effetti sonori” fanno parte della sceneggiatura come primi segnali di un'idea musicale alla base del testo. Eppure, se si prova a pensare la funzione della musica nel cinema, si scopre che essa incarna l'unico elemento non reale in un contesto – quello cinematografico – che rappresenta fedelmente la realtà, ne è la fotografia. In ogni caso – anche quando si fa un film in costume – si cerca sempre di dare il senso di una cosa vera, che sta accadendo realmente, nel momento stesso in cui viene rappresentata; tutto è estremamente realistico. Diversamente dal teatro per esempio, dove lo spettatore vede la scena, ma anche i fari che la illuminano. Nel cinema tutto deve essere vero, ogni elemento deve avere un referente nella realtà, tranne la musica, che resta l'unico elemento che non ha alcun rapporto con la vita reale. Pensiamo – solo per fare un esempio – ai film in costume ambientati nell'antica Grecia, dove lo spettatore sente musiche eseguite con strumenti che all'epoca dell'ambientazione non esistevano. Tuttavia, nonostante non ci sia alcun elemento realistico, la musica all'interno del cinema ha una funzione fondamentale perché è in grado di determinare il sentimento che lo spettatore deve provare osservando una determinata scena. Niente di più di un sentimento, ma può trasformare il senso della storia rappresentata.

Nel cinema l'uso enfatico e quello strumentale della musica coesistono: grazie alla musica, lo spettatore riceve la chiave di lettura di una scena. In base al tipo di musica scelto come sottofondo, una medesima scena può essere interpretata anche in modi opposti perché l'elemento musicale stabilisce un rapporto con le immagini tale da determinarne il senso.

Esiste un'altra funzione molto importante della musica – non soltanto nel cinema, ma anche nel teatro, soprattutto nel melodramma – che è, come direbbero i linguisti, quella metonimica (non in senso retorico, ma narrativo, per cui c'è un rapporto di vicinanza tra un'azione e l'altra). In questo caso, la musica può essere usata non soltanto in maniera enfatica e descrittiva, ma anche come filo conduttore “sonoro” di tutta l'opera. Giocando sulla memoria creata attraverso un motivo musicale, è possibile raccontare i sentimenti di un personaggio senza la necessità del dialogo o del monologo. È la musica stessa a richiamare alla memoria le fasi passate della storia che hanno portato a un determinato stato d'animo dell'attore. Tale uso narrativo della musica pone in essere un rapporto organico tra procedimento sonoro e procedimento drammaturgico, per cui la musica aiuta la narrazione e, allo stesso tempo, la narrazione – come è nel caso del teatro musicale – contribuisce allo sviluppo della musica.

Da questi esempi – a cui se ne potrebbero aggiungere altrettanti – emerge il sospetto che la musica non sia mai autonoma. L'elemento musicale è infatti sempre legato a un extratesto che può anche essere considerato un “contesto” storico. Pensiamo a questo proposito al jazz e alla casualità con cui è nato: le bande musicali sudiste per scappare da una guerra ormai perduta lasciavano gli strumenti per terra e gli indigeni li usavano per suonare la loro musica. Naturalmente il mezzo tecnologico, lo strumento, era occidentale e dal *pastiche* tra le due culture è nato il jazz e tutta la grande musica nera del Novecento. Proprio come tutte le altre arti, anche la musica va quindi decifrata storicamente e non può prescindere dall'extratestualità. È per questo che la musica non va mai considerata un metalinguaggio.

VINCENZO CERAMI

- Vite bugiarde. Romanzo d'appendice**, Mondadori, 2008
L'ipocrita, Mondadori, 2007
 (con Nicola Piovani) **La cantata dei cent'anni**. Con CD Audio, Ediesse, 2007
La sindrome di Tourette. Storie senza storia, Garzanti, 2007
Tutti cattivi, Mondadori, 2007
Tra la gente. Con audiolibro. CD Audio, Full Color Sound, 2006
L'incontro, Mondadori, 2006
 (con Roberto Benigni) **La tigre e la neve**, Einaudi, 2006
Ragazzo di vetro, Garzanti, 2003
 (con Roberto Benigni) **Il mostro**, Garzanti, 2003
 (con Francesco Guccini) **Storia di altre storie**, Piemme, 2003
Un borghese piccolo piccolo, Garzanti, 2002
Consigli a un giovane scrittore. Narrativa, cinema, teatro, radio, Garzanti, 2002
Pensieri così, Garzanti, 2002
Fantasmì, Einaudi, 2002
 (con Silvia Ziche) **Olimpo S.p.A. Caccia grossa**, Einaudi, 2002
 (con Nicola Piovani) **Canti di scena**. Con CD audio, Einaudi, 2002
 (con Roberto Benigni) **La vita è bella**. Con videocassetta, Einaudi, 2002
La lepre, Einaudi, 1997