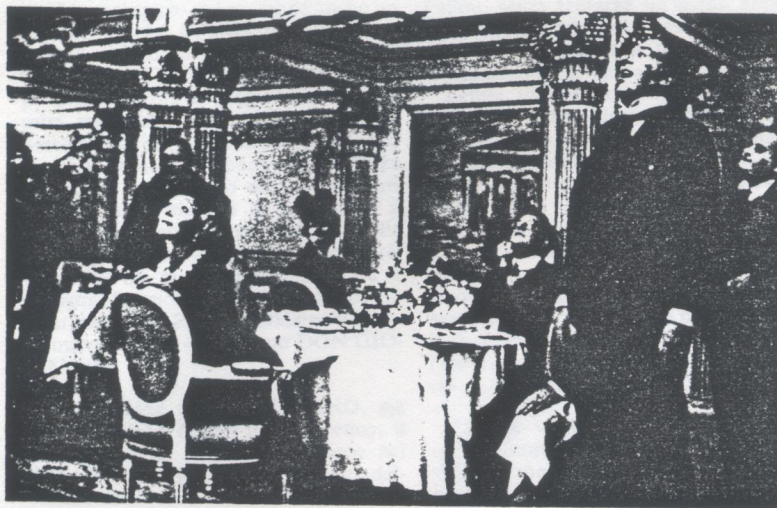


IMMAGINI MUSICALI E MUSICA IMMAGINARIA IN FELLINI E RESNAIS

a proposito di «E la nave va» e «La vita è un romanzo»
di FRANCESCO LEPRINO



Resnais: -... se si definisse il film con un diagramma eseguito su carta millimetrata, si arriverebbe a scoprire una forma vicina alla forma sonora del quartetto: temi, variazioni...- (1959)

Fellini: -... Rota è forse fra i musicisti cinematografici il più umile di tutti, perché veramente fa una musica, secondo me, estremamente funzionale. Non ha la presunzione e l'orgoglio del musicista che vuol far sentire la sua musica. Si rende conto che la musica di un film è un elemento marginale, secondario, che può solo in certi momenti essere protagonista, ma in genere deve solamente spalleggiare.- («Bianco e nero» XII 1958)

Resnais: -Spesso nel montaggio parto da un'immagine attorno a cui si sviluppa un movimento di altre immagini che devono essere omogenee alle prime come lo sono gli elementi di una composizione musicale.- (1960)

Rota: -Viene alle prime delle mie opere e si mette anche in viaggio per questo... Posso dire che non è mai andato ad un'opera, né a un concerto e non gli piace sentire la musica... Ha una sensibilità musicale relativa al suo mondo.- (Miceli: «La musica nel film»)

Resnais: -C'è in Marienbad una struttura da poema musicale, un valore incantatorio del testo che si ripete, un tono di recitativo che corrisponde all'opera lirica... Vorrei fare film che fossero guardati come una scultura e ascoltati come un'opera- (1961)

Fellini: -Confesso i miei limiti, io non ho mai saputo quasi niente su tutto quello che riguarda le opere e i balletti... Sto seduto in platea, e ho subito voglia di andare a curiosare nei corridoi... mi vergogno a dirlo, ma faccio fatica a restare fino alla fine- («Intervista sul cinema» Laterza - 1983)

Resnais: -Ho sentito le sequenze in modo strettamente musicale. Come in una sonata, dove si ha prima il tema A poi il tema

B, lo sviluppo del tema, la riesposizione etc... Io non sono un musicista, ma cerco sempre una forma che si avvicini alla musica...- (1974)

Fellini: -Devo confessare che in questi ultimi tempi ho conosciuto musicisti che faranno strada. Un certo Giuseppe Verdi, per esempio, e anche quel Rossini non è male. Ciaikowskij, poi, ha un certo talento...- (Intervista a «Epoca» 1983)

Resnais: -Volevo cercare di comunicare attraverso il canto, attraverso la musica... Bastano due minuti di musica per creare un personaggio... Le tre storie ripetono in fondo lo stesso tema con diversi piani formali... con una struttura che è quella del contrappunto... Sul piano della sperimentazione cinema-musica, sono interessato ad un film musicale scritto apposta per il cinema: un musicista insomma che scriva una partitura originale direttamente traducibile in film...- (Intervista su «La vita è un romanzo» 1983)

L'annoso problema del rapporto fra musica (o suono) e immagine nel cinema si è risolto quasi sempre in un non-rapporto o in un rapporto di dipendenza, nonostante le dichiarazioni d'amore reciproche.

I due film in esame sono esempi, quantomeno, dove il problema è centrale e viene affrontato direttamente, anche se per vie totalmente diverse (come si può dedurre dalle citazioni riportate in precedenza).

Fellini usa con rigore la musica, ma il suo obiettivo è più a fuoco sul cinema e non su questo rapporto, quindi tutto ruota intorno a questa grande finzione, dove anche la musica serve a dare spessore a questa macchina «drammatica» (o melodrammatica come in questo caso).

Il formalismo di Resnais si pone meno il problema di costruire o di ispessire il tessuto cinematografico, e nel suo bisogno di devoluzione della logica del significato, cresce il senso di questo lavoro,

dove l'identificazione fra immagine, montaggio, narrazione, dialoghi e suoni, con la musica, è talmente stretta, da farci parlare di film-musica.

Identificazione questa, nel senso mozartiano del termine, nella misura in cui la vicenda e lo svolgimento del teatro di Mozart si identificano con la musica stessa.

Proveremo nel corso di questo scritto (operando una piccola forzatura) a fare un parallelismo fra i personaggi del film di Resnais e i personaggi dello «Zauberflöte» mozartiano.

Parecchi registi si sono avvicinati, da diverse angolazioni, alla struttura del melodramma, sicuramente in quanto il melodramma, operando sulla finzione, sullo «stare al gioco», sul gioco delle finzioni, molto più del dramma, si allontana maggiormente dalla realtà, e ci riavvicina al concetto di cinema come finzioni e gioco di pretesti.

Nei due film in esame si descrive un viaggio: la nave celebra la morte (anche qui come pretesto formale), il viaggio iniziatico architettato da Forbek ci porta verso la rinascita, ma sia la celebrazione della morte, che quella della vita (felicità) falliscono miseramente: la «Gloria N.» naufragherà come la nave-castello di Forbek o l'isola pedagogica per «L'educazione dell'immaginazione».

Le tre storie del film di Resnais (l'una nel presente, l'altra nel passato, la terza nel mito) si svolgono ad incastro, e tendono ad una ricerca della felicità attraverso l'armonia (o dell'armonia attraverso la felicità).

In ognuna delle tre vicende ci sono sempre dei richiami che la collegano alle altre due, ed è come se ognuna non potesse fare a meno delle altre.

La perfetta allegoria musicale di collegamento è affidata alla scena in cui si vedono i tre musicisti che inculcano ai neonati i suoni (livello dell'udito).

I tre strumenti usati sono la lira, il violino, il trombone; accoppiamento strano si direbbe di primo acchito, ma ecco che la lira ci richiama il livello del mito, il violino calza con illusione romantica di Forbek, il trombone, strumento legato semanticamente al jazz, si combina con l'esperienza «positivista» del convegno pedagogico.

La vita è un romanzo (un melodramma?) è un film-musica, dicevamo prima, dove la forma musicale non sta tanto nella cifra del suono, quanto nell'immaginario che sottende tutto lo svolgimento del film, nel pretesto simbolico che serviva anche a Mozart per far scaturire dai personaggi del suo «Flauto magico» una musicalità pura, non certo mediterranea, non certo dionisiaca come in altre opere, ma una musicalità astratta, impalpabile, insignificabile... come è l'essenza della musica.

La «ricerca della felicità», il mito, il rituale iniziatico, le prove purificatrici, la luce e le tenebre, il principe e il drago, i fanciulli: tutti temi, questi, mozartiani, che ritroviamo in Resnais e in questo film.

Solo che il regista francese è un autore del nostro tempo, nel senso più pieno del termine; si potrebbe sostenere che è una specie di MOZART DISINCANTATO CHE HA ASSORBITO L'ESPERIEN-

ZA ROMANTICA E CHE RICERCA LA FELICITÀ (o la comunicazione!) COME MERA RICERCA FORMALE, conscio dell'illusorietà di questa ricerca.

Con la piccola forzatura di cui parlavamo, possiamo leggere questo film come un SINGSPIEL e, nel collegamento con il «Flauto magico», ne discende anche un parallelismo fra i personaggi: l'utopista Forbek è un SARAstro/REGINA DELLA NOTTE al tempo stesso, principe delle tenebre e utopico creatore di sette iniziatiche per una nuova civiltà, personaggio dove la valenza negativa o positiva (il male, il bene) perde forza distintiva, personaggio con cui Resnais non ha alcun bisogno di modificare il senso della vicenda come fa Mozart nella sua esigenza di invertire la negatività/positività fra la Regina della notte e Sarastro (particolare curioso: Forbek è interpretato da Ruggero Raimondi, stesso interprete del mozartiano DON GIOVANNI).

L'eroe della favola è TAMINO, ma mentre questo è solo un eroe etico, il personaggio di Resnais è un eroe nel senso letterale, poiché, a differenza dell'altro, ucciderà il fatidico drago. Elizabeth/PAMINA, creatura fragile innamorata dell'amore, non coronerà il suo sogno, ma naufragherà nell'ambiguo, contro ogni logica, cadendo fra le braccia di Guarini/MONOSTATO, personaggio scomodo nel regno della sapienza (la favola del film conoscerà il coronamento finale, ma è soltanto una favola...). Elizabeth in ogni caso è troppo sognatrice per essere una PAPAGENA adeguata al simpatico Robert/PAPAGENO che le si vorrebbe destinare.

I tre bambini, simili ai tre geni mozartiani, non concludono forse ammiccando su tutto questo mondo dall'alto del loro albero/mongolfiera, unici superstite in grado di trapassare senza problemi dalla realtà alla fiaba, ed essere i soli depositari (insieme agli artisti) delle istruzioni per l'uso dell'immaginario?

Ecco che il modellino in scala del tempio/castello di Forbek potrebbe corrispondere al ritratto di Pamina, ambedue visioni anticipate della futura felicità.

Come lo stesso Resnais afferma (vedi citazione), la struttura del film è contrappuntistica, anzi oseremmo dire che il film è costruito come una «fuga a tre soggetti»: le tre storie si rincorrono per tutto il film, e ognuno dei soggetti, anche se diverso, funge da risposta all'altro, in quanto formato dallo stesso materiale tematico.

Dal punto di vista strettamente «sonoro» il film si giova di musiche originali del compositore francese M. Philippe-Gerard, armonicamente basate, per lo più, su progressioni di terze minori e andamenti cromatici della melodia, che da un lato ricordano certe canzoni esistenzialiste francesi, dall'altro hanno un'aria di indeterminazione, di fluttuazione, di lascivia, che richiama procedimenti tipici di Debussy.

Il film è poi infarcito di moti espressivi tipo «armonie!... oh!... alé!...» proferiti coralmemente in forma di triade accordale (L'espressione che diventa armonia?).

Da notare che il personaggio della ma-

dre (o nutrice) del principe della favola è interpretato da un'irricognoscibile Chaty Barberian, che canta la sua aria sul letto di morte, mentre rivela al principe la sua missione.

Si individueranno solo alcune linee di tendenza dell'uso della musica nel film di Fellini, senza tentarne un'analisi approfondita, in quanto lo stesso regista si pone in rapporto alla musica con un atteggiamento di «uso» (vedi citazioni).

Fellini, utilizzando la musica di Verdi, non si serve tanto di quella tale aria o di quel tale coro, ma gioca su ciò che quella musica rappresenta come «media» (non come «segno», ma come «segnale», o meglio come «simbolo»).

Nel mio film ho utilizzato spudoratamente, arrivando fino a rimaneggiarle, certe arie di Verdi che avevo sempre ascoltato con un orecchio distratto... Mi erano arrivate, quando ero bambino, dalla lavanderia che cantava la Traviata, dall'elettricista che cantava «Di quella pira»... (intervista in «Positif» 1983)

Le arie verdiane sono rimaneggiate, come afferma lo stesso Fellini, sia nell'orchestrazione, sia nei testi, ed il loro ruolo è quello classico dell'uso di musiche consacrate, probabilmente dovuto anche al fatto che, come sostiene Paolo Vecchi in «Cineforum», «La nave va» è leggibile come il film dell'assenza, lacerante e irrimediabile, del musicista Nino Rota.

EDMEA, assenza che motiva lo scopo del viaggio, personaggio forzatamente ispirato alla Callas (EDMEA è l'anagramma di MEDEA, interpretata dalla Callas nel film pasoliniano) è l'unico a rimanere fedele al testo verdiano nell'aria autocelebrativa dell'AIDA, proprio in quanto assente, essendo la sua voce affidata ad uno strumento immutabile.

Le altre musiche usate nel film giocano un ruolo palesemente descrittivo e funzionale, si potrebbe dire da «tappezzeria»: così il CIGNO (dal «Carnevale degli animali» di Saint-Saens) lo ascoltiamo nella sala da pranzo durante la presentazione dei personaggi, suonata come musica di repertorio, poi ritornerà quando i serbi guardano con invidia dalle portefinestre, mentre i vari personaggi stanno cenando davanti a tavole riccamente imbandite: eleganza e finezza del cigno espressa dalla melodia di Saint-Saens da un lato, raffinatezza dell'ambiente dall'altro.

Il «chiaro di luna» di Debussy ritorna anch'esso in più punti con la stessa funzione descrittiva, incrociandosi, nel finale, con il tema de «La forza del destino» suonata anch'essa al pianoforte (gli altri accenni a Strauss, Nickelodeon, Ciaikovskij, assolvono alla stessa funzione, anche se Schubert, trattato mozartianamente con i bicchieri, fa diventare centrale il fatto musicale).

La dimensione della musica acquista spessore nel finale, che è montato in forma di rondò: i personaggi, accomunati dallo stesso destino, si uniscono in coro sul ponte della nave, con una struttura da finale d'opera col «tutti» in scena; i temi verdiani si inseguono e si incrociano, con un montaggio visivo in cui il susseguirsi consequenziale degli avvenimenti si sfal-

da, accompagnato da un «pastiche» di arie e cori verdiani, con i testi (le liriche rifatte sono di Zanzotto) che ammiccano ai procedimenti poetici di Piave e dei librettisti del melodramma ottocentesco.

Questa coralità la troviamo anche all'inizio del film durante le sequenze dell'imbarco, per cui non è errato interpretare questo rapporto fra melodramma e cinema come una specie di «scambio di consegne, nel senso che l'uno ha rilevato le funzioni, simboliche, immaginarie e sociali dell'altro» (Paolo Vecchi).

Del resto l'ottocento non era forse l'epoca del melodramma, come il novecento «è stato» l'epoca del cinema?

Il tema de «La forza del destino» ritorna, con un acuto accoppiamento, nella sequenza del lancio della bomba da parte dell'anarchico serbo, felice presa in giro del «caso» che fa la storia: l'assassino di Sarajevo, il colpo di pistola accidentale dell'opera verdiana... la forza del destino!

Frattanto il maestro Albertini dirige il suo coro sul ponte come un capitano che affonda con la sua nave (ma allora anche la musica affonda?).

Non bisogna vedere quanto si è detto sul film di Fellini come un giudizio severo (anche se il rapporto che ha con la musica costituisce un punto di debolezza), in quanto la forza della poetica felliniana risiede in una specie di disinteresse quasi congenito per le categorie estetiche ed i generi formali, dei quali si serve per suo uso e consumo, nella personalissima visione estetica che lo contraddistingue.

-Rota metteva in bella le indicazioni del regista, e si faceva inghiottire, come Casanova, dalla balena, dal mostro Fellini. Scompariva dentro il suo umido, oscuro, caldo ventre, dove la musica era consumata, digerita, assimilata in altra cosa, cioè in film. - (E. Comuzio: «Colonna sonora...»)

Le conclusioni di quanto è stato detto non possono che constatare come anche il cosiddetto grande cinema non sia un equilibrio perfetto delle sue varie componenti, ma si identifichi in un «tertium genus» che usa in maniera distaccata gli altri linguaggi. Con ciò si vuol dire che la musica nel film è un elemento necessario, ma c'è una logica «musicale» che si estrinseca anche al di fuori del medium sonoro, e che può coincidere con una particolare costruzione, o l'uso di certi ritmi narrativi, o una particolare permeazione di senso, o anche con l'assenza di ogni ridondanza... fino al silenzio: tutto ciò può dare al film un equilibrio formale che sta oltre la cifra del suono, ma al tempo stesso ne è pervaso.

Concludiamo qui questa nostra «autopsia», poiché in fondo il cinema, nella misura in cui è stato consumato, si è consumato e, più velocemente del melodramma, non è neanche riuscito a concludere il secolo assegnatogli: il cinema, con i suoi tagli, le sue forbici, la sua manualità, messo a tacere da quel piccolo mostro che sta sulle nostre credenze e che, con sguardo sornione, ci osserva orwellianamente.

FRANCESCO LEPRINO
Milano: gennaio 1984