

Canzone versus cinema

Relazione presentata al seminario su cinema e canzone nell'ambito di "Trento Cinema", Trento, dicembre 1990.

Canzone e cinema sono mondi a più dimensioni: immaginandoli come "oggetti" (strani oggetti multidimensionali) li si possono "vedere" da "direzioni" diverse, e in questo modo si possono constatare "punti di contatto", "sovrapposizioni", "spazi" di coesistenza. È un modo di pensare inconsueto e per alcuni – forse – intollerabilmente tortuoso o "innaturale": ma è l'unico che conosca capace di evitare i vicoli ciechi in cui si imbatte il senso comune. Quando si parla di unità culturali così variegata, di concetti così "estesi", anche il senso comune ricorre, del resto, a metafore spaziali: la canzone, ad esempio, viene vista come un'"area", nella quale sono identificabili delle aree più piccole, i generi della canzone, separati tra loro da "confini", se non da "barriere". La nostra mente, abituata a orientarci e dirigerci in uno spazio a tre dimensioni, a costruire schemi sul piano di un foglio, a sviluppare i pensieri secondo il cammino lineare della scrittura, trova innaturale e tortuoso qualsiasi appello a ragionare su spazi a più di tre dimensioni; quando lo fa, cerca comunque di ridurre la complessità degli oggetti che le sono sottoposti riconducendoli a uno spazio familiare. È un processo necessario, ma rischioso: se ci dimentichiamo le ragioni per cui abbiamo semplificato un problema, possiamo anche non accorgerci che la solu-

zione sta proprio in una delle dimensioni che abbiamo deciso di non prendere in considerazione. Per non incorrere in questi rischi, molti studiosi di musica (soprattutto quelli che non accettano di identificare la musica degna di essere studiata con quella eurocolta, e basta) hanno deciso di riferirsi ad essa con termini che rendano conto della sua multidimensionalità: Richard Middleton, ad esempio, ricorre al termine “campo musicale” (*musical field*), che, spogliato della connotazione agricola e rivestito delle connotazioni polidimensionali e energetiche che assume in fisica, mi sembra possa andare benissimo.¹ Il campo multidimensionale della canzone, con i suoi oggetti e le sue linee di forza a più dimensioni, quello del cinema, altrettanto complesso, e le loro interferenze: questo è ciò che ci proponiamo di studiare, secondo una “prospettiva” italiana.

Il campo della canzone, in Italia, è articolato, non meno che in altri paesi. Il senso comune vi identifica quelli che la riflessione musicologica riconosce come sottoinsiemi o sottocampi: i generi della canzone. La “mappa” (multidimensionale!) dei generi della canzone è in continuo movimento, ma credo che la sua fisionomia generale possa ancora essere ricondotta a quella che tracciavo una decina di anni fa in una serie di articoli su questo argomento:² vi si identificavano una canzone tradizionale o popolare (oggi molto meno visibile di allora), una canzone infantile (oggi molto più visibile di allora), una canzone “leggera” (paragonabile all’easy listening anglosassone), una canzone “sostificata” (costruita sul modello del musical e del crooning nordamericani), una canzone rock, una canzone d’autore, una canzone politica. Schema tutt’altro che esaustivo, ma che rendeva conto dell’aggregarsi di comunità di ascoltatori (e di musicisti, organizzatori, eccetera) attorno a una serie di norme, convenzioni e situazioni d’uso. I generi, dicevo, non sono altro che insiemi di eventi musicali, regolati da convenzioni socialmente accettate.

¹ R. Middleton, *Studying popular music*, Milton Keynes, Open University Press, 1990, pag. 7 e segg.

² F. Fabbri, “I generi musicali: una questione da riaprire”, in *Musica/Realtà* 4, Bari, Dedalo, 1981, ora in A.A.V.V., *Musiche/Realtà. Generi musicali/Media/Popular music*, a cura di F. Fabbri, Milano, Unicopli, 1989. Sui generi della canzone italiana: F. Fabbri, “The system of canzone in Italy today”, in Simon Frith (ed.), *World music, politics and social change*, Manchester, Manchester University Press, 1989.

Rispetto a quella ricognizione del campo della canzone, forse il maggiore cambiamento è riscontrabile oggi in un certo assorbimento del rock nostrano nella canzone d'autore, e nell'identificazione tra canzone d'autore e canzone di qualità. Il genere della canzone d'autore è stato caratterizzato fin dalla nascita da una garanzia di qualità legata all'investimento personale e allo stigma di sincerità del cantautore: il fatto che l'autore rischiasse di persona, interpretando la propria canzone, connotava qualità contrapponendosi al modello di divisione del lavoro fino allora in auge (quello della canzonetta "sanremese"). Oggi la situazione è rovesciata: non esiste quasi autore che non sia anche cantautore, e i pochi cantanti che non compongono le proprie canzoni ricorrono in larga misura al repertorio dei (o a canzoni scritte appositamente da) cantautori. Significativamente, questa equazione fra qualità e responsabilità integrale del prodotto è importata nella canzone dal cinema: ammesso (e tutt'altro che concesso) che il cinema di qualità sia quello d'autore, anche la canzone di qualità è la canzone d'autore. Scatta, a questo punto, una di quelle semplificazioni, di quelle connessioni logiche vacillanti, alle quali accennavo più sopra: dato che la canzone d'autore è il genere dei cantautori, la canzone di qualità è quella dei cantautori. Il che non è necessariamente vero, e rende difficile collocare nella giusta prospettiva figure anche di estremo rilievo, come quella (me ne occuperò più avanti) di Ennio Morricone.

Anche il cinema ha i suoi generi, ma non tenterò (per mancanza di spazio, ma soprattutto di competenza specifica) una ricognizione analitica del campo del cinema italiano, come ho fatto a suo tempo per la canzone. Una cosa, però, mi sembra evidente: i diversi generi cinematografici hanno esigenze e norme diverse rispetto all'uso della musica, e della canzone. E il fatto che il campo del cinema italiano sia organizzato in un certo modo, con una particolare predilezione per alcuni generi rispetto ad altri, non è indifferente rispetto a uno studio dei rapporti tra cinema e canzone. Né lo è la struttura economica sulla quale l'una e l'altra produzione si basa. Prima di esaminare alcuni aspetti formali del rapporto tra espressione cinematografica ed espressione musicale, vorrei puntualizzare che quando ci si riferisce a un campo come quelli di cui stiamo parlando, o a una sua articolazione (un

sottocampo, insomma, un genere), ci si riferisce a tutto l'insieme delle attività coinvolte: non solo alle attività "artistiche" o comunicative in senso stretto, ma anche – ad esempio – a quelle economiche, industriali. Se dico che il cinema italiano, o la canzone italiana, è in crisi, intendo anche che la sua industria attraversa un momento cattivo, in relazione multiforme con la qualità artistica della produzione. E lo stesso se c'è una fase rigogliosa, un boom. Inquadrare i rapporti tra cinema e canzone, in Italia, significa anche mettere a fuoco le caratteristiche delle rispettive industrie. Ecco qualche spunto.

L'industria della canzone, in Italia, ha uno scarsissimo livello di integrazione con le altre industrie dell'intrattenimento, con l'editoria, con i media. È vero: le maggiori case discografiche, con l'eccezione di una (e forse non per molto ancora), appartengono a grandi gruppi multinazionali dell'informazione e dello spettacolo: ma sono gruppi che non hanno grosse attività negli altri settori, nel nostro paese. Le case italiane, storicamente, non hanno saputo impostare sinergie con i media e con il resto dell'industria dello spettacolo: anche per questo sono cadute, una ad una, sotto il controllo dei gruppi multinazionali. Solo la Fonit (gruppo Iri, Rai) e la Five Records (gruppo Fininvest) sembrano in grado di affrontare la situazione con strumenti adeguati. L'industria della canzone, in Italia, ha sede (prevalentemente) a Milano, quella del cinema a Roma. Mancanza di sinergie industriali, collegamenti precari: sono due mondi che hanno scarsa predisposizione a comunicare. Scorrendo l'affascinante "filmografia dei cantautori" compilata da Sergio Bassetti, di questa incomunicabilità si coglie immediatamente la geografia e la cronologia: decine di titoli per autori legati agli ambienti produttivi romani, molto pochi per autori di capacità e generazioni simili, ma più vicini alle industrie milanesi; e, per converso, scarsissima sovrapposizione tra i momenti di maggior successo come cantautori e l'attività cinematografica, come se questa fosse manifestamente un ripiego. Ben poco di simile ai meccanismi a orologeria dell'industria multinazionale, che confeziona film e colonne sonore in premeditato sincronismo con l'andamento delle classifiche di vendita dei dischi. Il sospetto che l'industria italiana del cinema ricorra ai cantautori senza sapere bene cosa farsene, e che i cantautori italiani lavorino

per il cinema solo quando non hanno niente di meglio, è difficile da allontanare. È più che probabile che se si compilasse un elenco simile, ma riferito alla realizzazione di jingles pubblicitari, la prospettiva geografica ne risulterebbe ribaltata: anche prima di entrare nel merito qualitativo delle realizzazioni, la filmografia di Bassetti offre un'inquadratura insolita, stimolante e un po' impietosa sulla vita professionale dei cantautori.

Alcuni dei quali sono anche autori di musica da film in senso stretto, con diversi risultati. Tra tutti Pino Donaggio emerge per quantità (che testimonia un impegno costante, una vera svolta professionale) e qualità: se ne potrebbe parlare tranquillamente come di un autore di musica per il cinema dimenticando le sue precedenti esperienze di cantautore, anche se così facendo si commetterebbe un'ingiustizia. Donaggio, infatti, occupa un posto importante nella stessa storia della canzone d'autore: insieme a Umberto Bindi (e significativamente con titoli apparentati: *Come sinfonia*, e *Il nostro concerto*) animò quell'ala della prima canzone d'autore che si poneva davvero come canzone di qualità, con un'attenzione particolare ai contenuti musicali. Il suo ritiro dalla scena della canzone d'autore (e il parallelo oscuramento della carriera di Bindi) sono estremamente indicativi degli sviluppi della nostra industria musicale in quegli anni, di fronte all'invasione dei prodotti anglosassoni. La produzione del primo Donaggio come cantautore, d'altra parte, mostra le qualità indispensabili per chi scrive per il cinema: puntualizzazione delle atmosfere, chiarezza melodica e armonica, senso della forma (*La ragazza col maglione* è una delle pochissime canzoni italiane dei primi anni Sessanta costruita sul modello verse/chorus/bridge sul quale si basò il successo iniziale dei Beatles). Un altro caso di talento "naturale", di predisposizione al linguaggio cinematografico già identificabile nella produzione di canzoni, è quello di Giovanna Marini, per ragioni forse opposte a quelle di Donaggio. La Marini ha trovato nella musica per il cinema un obiettivo verso il quale incanalare molto di quanto (ed è tanto) nella sua scrittura non si lascia inquadrare negli schemi della canzone. E il risultato è altrettanto fuori dalle convenzioni. Giovanna Marini ha una dote che solo pochi, grandi musicisti hanno: qualunque genere frequenti, con qualsiasi insieme di norme pre-

stituite si confronti, ne mette a nudo le incongruenze con una specie di timida inadeguatezza. Il suo gesto è: “Così non lo so fare”, ma il risultato è: “E perché si dovrebbe fare così?”

Anche Ennio Morricone appartiene a questa sparuta categoria. Non è un cantautore, d'accordo: ma è un eccellente autore di canzoni, e nessuna riflessione sui rapporti tra canzone e cinema può ignorarlo nascondendosi dietro la mancata qualifica. Del resto, la sua produzione per il cinema (o la televisione) include canzoni. Ma delle canzoni per il cinema vorrei occuparmi più avanti: qui, invece, vorrei soffermarmi sul lavoro di Morricone nell'industria della canzone. Come arrangiatore, un lavoro del quale non ama parlare, e che forse considera come una fastidiosa necessità del passato, Morricone ha segnato un'epoca nella storia della canzone italiana. Il suo stile orchestrale inconfondibile è già presente in pezzi come *Abbronzatissima* di Edoardo Vianello, e domina (in sintonia con l'analogo eccellente lavoro di Luis Enriquez) gran parte della produzione della RCA Italiana, nel periodo in cui l'etichetta multinazionale basata a Roma esercitò il monopolio dei successi estivi. *Vivere ancora*, la canzone che segnala Gino Paoli tra i primissimi cantautori impegnati col cinema (per *Prima della rivoluzione* di Bertolucci), si avvale dell'arrangiamento e della direzione di Morricone, come il retro, *Lei sta con te*, e numerosissimi altri hits dell'epoca. Qualche anno dopo, quando la sua fama di compositore per il cinema ha già oscurato quella di arrangiatore (e quella di compositore “colto”), la voce di Mina rivela in Morricone, con *Se telefonando*, un vero autore di canzoni di statura internazionale. Ma la nostra discografia non può permettersi un Bacharach, e quella di Morricone diventa una delle occasioni di vero rimpianto per un autore che abbandoni la musica leggera a favore del cinema. Per alcuni altri (che la filmografia di Bassetti elenca scrupolosamente e senza compassione) non è certo così. Sempre in tema di autori di musica per il cinema che hanno avuto, e in questo caso hanno tuttora, una presenza di rilievo nel mondo della canzone (o viceversa), non si può non ricordare un altro italiano, anche se la sua vita professionale si svolge principalmente fuori dal nostro paese: Giorgio Moroder. Moroder, tra l'altro, deve il suo successo cinematografico principalmente, se non esclusivamente, alla sua abilità come

compositore di canzoni: interpreta al massimo livello una tendenza produttiva ormai chiaramente identificabile secondo la quale la colonna sonora è un prolungamento o una variazione strumentale della title song. Un modello di razionalizzazione produttiva forse discutibile, ma che ha dato (penso a *The Never-ending Story*) risultati apprezzabili.

Non posso mai dimenticare lo sconcerto di quando mi resi conto, da adolescente, che il fascinosissimo pezzo strumentale di *Per un pugno di dollari* – che mi ricordava le sonorità del gruppo preferito, gli Shadows – si chiamava *Titoli*; mia figlia di quattro anni, oggi, si rifiuta di constatare che un film o un telefilm è finito finché non sente “la canzone”. Con una funzione formale e semantica fra le più consolidate e annidate nel senso comune, la “canzone dei titoli” è la più comune via di accesso dei cantautori al cinema: in molti casi, l’incontro finisce lì. Non che questo costituisca di per sé un limite, un disvalore: il valore di una “canzone dei titoli” dipende comunque dal contesto filmico, e non necessariamente rispetta gli stessi criteri che varrebbero per la medesima canzone ascoltata in un altro contesto. Non sempre, insomma, il “vero” cinema, e la “vera” musica da film sono compresi tra la fine dei titoli di testa e l’inizio dei titoli di coda. Ma devo anche dire che nessun film italiano si è fissato nella mia memoria per l’intensità del rapporto tra le ultime inquadrature e la canzone dei titoli di coda, come hanno saputo fare invece molti classici del cinema americano. Perfino la calcolata ripetitività delle canzoni finali di certi colossali serials (ad esempio: James Bond) risulta più avvincente.

Quella memoria e quell’emozione, invece, li associo a *Vincenzina e la fabbrica* di Enzo Jannacci, in *Romanzo popolare* di Monicelli. È un film che non ho più rivisto da quando uscì: la canzone posso riascoltarla invece in *Quelli che...*, il disco di Jannacci più legato a quell’atmosfera della metà degli anni Settanta. È lo Jannacci “politico”, sempre presente ai concerti di solidarietà con i lavoratori: con *Vincenzina* ritrae un personaggio e crea un tipo di canzone che solo un altro protagonista della canzone italiana di allora, Gualtiero Bertelli, ha saputo rendere altrettanto credibile. Un personaggio femminile, una canzone tenue, piena di sconforto ma non di rassegnazione: un aspetto della cultura di

quel periodo incompatibile con l'immagine urlata e violenta che oggi se ne vuol dare. La trasandatezza vocale "da cantautore" e la sintassi incerta, dialettale, sono perfettamente a posto; la rarefazione dell'arrangiamento suggerisce una periferia desolata: come musica da film, *Vincenzina* è del tipo che sottolinea e rafforza l'immagine, più che contrappuntarla.

Quello di *Vincenzina* è un caso esemplare di impiego della canzone (della canzone d'autore) in un contesto cinematografico: è anche piuttosto raro. Il panorama della produzione corrente offre un'abbondanza di canzoni di routine in situazioni di routine, più qualche accenno a un uso da tappezzeria – a scopi di identificazione cronologica – di vecchi successi, sul modello di importazione di *American Graffiti*. Se cerco di pensare a un film di regista italiano che basi la propria colonna sonora su canzoni, e che anche per questo sia memorabile, mi viene in mente (ahimé) *Zabriskie Point*. Ma il talento degli autori italiani (di musica da film, e di canzoni) c'entra poco, non è in discussione. C'entra di più, credo, l'organizzazione dell'industria, l'isolamento e l'anacronismo degli editori musicali legati al cinema, un certo provincialismo (economico, oltre che culturale) da cui nasce quella che purtroppo è ancora la parte più rilevante (per quantità) della produzione cinematografica nazionale. Anche per le canzoni, ci salveranno la Rai e Berlusconi?³

³ Nota postuma: la domanda è ironica, ma è interessante notare come nel dicembre del 1990, prima della cosiddetta "discesa in campo", il Berlusconi imprenditore dei media godesse di credito nel panorama immobile e asfittico dell'industria musicale nazionale.