



Appunti Storia Della Musica - 2020 - Cecchi

Storia Della Musica Moderna E Contemporanea
Università di Pisa (UNIPi)
46 pag.

Storia Della Musica

09\10\2020

Sebbene la musica per film non è la fenomenologia di musica che tratteremo; noi partiremo con l'inquadratura della musica per film in senso stretto visto, inquadrando tutti quei processi che portano alla composizione di musica originale.

Se la produzione cinematografica è un organismo grande con spese enormi che aumentano la probabilità di fallimento (un elemento che deve essere sempre considerato a priori) e che influiscono sulla strategia produttiva, si cerca allora di seguire il gusto del pubblico per pareggiare le spese del film.

Il processo globale di produzione cinematografica è fatto di tante fasi:

- 1) Pre-produzione: non siamo ancora in produzione ma ci si prepara per metterla in atto. Ne fanno parte il regista, lo sceneggiatore (che prende eventuali soggetti e crea, sulla base di dialoghi e descrizioni ambientali già stabilite, una serie di scene detto storyboard), sempre in modo più raro il musicista (che a causa di costi viene interpellato solo nei momenti di post-produzione, che in rari casi interviene all'interno della sceneggiatura, e che insieme al regista inizia già a dar vita, dopo aver appreso la trama, ad una serie di temi e melodie)
- 2) Produzione: iniziano, sulle basi della pre-produzione, le riprese del film. Una cosa che va osservata è come il compositore, che viene interpellato solo quando il film è ormai montato, possa prendere spunto dalla sceneggiatura del film. Assieme alle riprese film si fanno anche le riprese audio: se in America le voci e le performance degli attori vengono registrate direttamente sul set, in Italia prevalgono, a causa di una prevalenza più estetica che tecnica, il playback ed il doppiaggio. In Italia e in America, per quando riguarda tutti quei suoni che avvengono all'interno del set, questi ultimi non vengono mai utilizzati all'interno del film; qui entrano in scena i rumoristi che, in post produzione, si occuperanno di ricreare tutti quei suoni che sono stati registrati all'interno del set ma che sono stati considerati insoddisfacenti.
- 3) Post produzione: Il film è montato ma all'interno del montaggio vi sono delle musiche provvisorie (musiche di repertorio che il regista reputa simili a quelle che vorrebbe all'interno del film). A volte il montaggio era un montaggio grezzo: all'interno del film potevano ancora esserci, in base all'epoca, scene in bianco e nero, indicazioni da parte del regista agli attori, rumori che provenivano dal set oppure scene che andavano ancora rifinite se non eliminate del tutto. È chiaro che questi erano contesti in cui il compositore, come tutto l'entourage, si trova attorno a tutta una serie di tavolini che limitavano lo spazio e la libertà del compositore, che non sapeva dove prendere appunti; da qui l'importanza di blocchi di note (o blocchi di M), blocchi in cui il compositore si segnava le aree del film che la produzione aveva deciso di dotare di musica. (immagine quaderno di un compositore) Questo è il blocco di un compositore che, di fronte al montato (che 50 anni fa veniva registrato su più rulli), che veniva mostrato nella così detta proiezione lunga, in cui non solo il compositore assisteva alla proiezione dell'intero film ma in cui venivano dettate le varie aree che dovevano essere musicalizzate (già concordate a priori dal regista o dal produttore). In prima battuta gli M sono le scene che avevano bisogno di musica, in seconda battuta gli M sono degli M musicali cioè dei brani composti in base alla loro durata definita all'interno dei blocchi di M. Se vi erano degli M più complessi, allora il compositore poteva segnarsi anche le singole inquadrature, ciascuna con il proprio tipo di musicalità.

- 4) Post produzione, suono e mixaggio: Torniamo alla post-produzione, il compositore vede quindi un montaggio provvisorio con una serie di musiche provvisorie, da qui il compositore può effettivamente iniziare a lavorare sul film buttando giù una serie di M. Attenzione, finché un compositore scrive i suoi M non si può parlare di colonna musicale, sono l'idea musicale, solo quando viene registrata si può parlare di colonna musicale. L'edit suono ingloba: il doppiaggio, i suoni fatti in sala dai rumoristi, gli speciali (una serie di suoni già registrati), gli ambienti (l'utilizzo della registrazione diretta di ambienti precisi) e infine la musica. Tutto questo va a confluire in quello che viene definito come Mixage film (fatto dal fonico di mix, che deve cercare di armonizzare tutte quelle serie di suoni di cui abbiamo parlato in precedenza). Già a partire dagli anni 30 nasce l'idea di far uscire i vari film in diverse lingue, questo desiderio diveniva concreto facendo solo una colonna fornita di sola musica ed effetti sonori, quindi un mixaggio senza dialoghi, in modo che ognuno aggiungeva al film la propria lingua. Il mixaggio è quindi quell'elemento che produce l'effetto complessivo del film. (Un tempo l'acustica delle sale cinematografiche era di pessima qualità, era difficile far arrivare la voce degli attori in sala: il mixaggio era l'unico modo per salvare il film). Se da una parte il mixaggio del film va verso diverse forme di masterizzazione come vari allestimenti video quali il DVD (solo a partire dagli anni 2000), altri media e la versione discografica (in cui ritroviamo le musiche, raramente non rivisitate, che sono state utilizzate all'interno del film), dall'altra il mixaggio va in contro ad un trasferimento suono ed immagine in negativo che viene poi copiata in positivo ed inviata alle varie sale cinematografiche.

ATTENZIONE -> Questo schema non tiene conto di un elemento essenziale: il processo che coinvolge il compositore...

Colonna sonora musicale:

- 1) Scelta del compositore o del consulente musicale
- 2) Decisione sulla presenza di musica nel film (produttore, regista) -> Quaderno degli M
- 3) Composizione delle musiche (se compositore) o Selezione delle musiche (se consulente). Nel caso del compositore: Quaderno degli M > Stesura musicale (abbozzo o brogliaccio, in cui segnate note e armonie) > Partitura (esplicitate le note e gli strumenti che devono eseguirle, l'abbozzo è ora eseguibile da un'orchestra).
- 4) Registrazione (entra in gioco il direttore d'orchestra, i fonici, musicisti, cantanti) = R
[N.B. Prima si registrano gli M che necessitano dell'intera orchestra e poi gli M che richiedevano sempre meno strumenti]
Post produzione musicale in studio (tecnici, compositore) = RR
[N.B. i tecnici sovra-incidono dei suoni sulla base delle idee dei compositori]
- 5) Colonna dei rumori (rumori sala e rumori ambienti)
- 6) Colonna dei dialoghi (Preso diretta e doppiaggio)

Al mixaggio finiscono tre colonne (Musica, Rumori, Dialoghi):

- Lavorate separatamente (nessuno scambio durante la lavorazione)
- Pre-sincronizzazione al montaggio (punto di riferimento di entrambe)
- Pre-mixate (montaggio, sovra-incisioni, manipolazioni...)

Mixaggio (Fonico di mix):

- Supervisore dell'intero comparto sonoro
- Produce un'unica COLONNA SONORA
- Fase delicata: è qui che si crea il sonoro cinematografico

Angelo Francesco Lavagnino (1909-1987)

- Uno dei pionieri della musica cinematografica italiana non in senso assoluto (inizia a scrivere musica per il cinema nel 1947) ma per l'attenzione speciale all'intero processo produttivo della colonna musicale (lavora a stretto contatto con i tecnici).
- I materiali delle musiche per film sono consultabili presso la biblioteca Luigi Chiarini a Cinecittà (in comodato d'uso dalle figlie del compositore).
- Archivio privato di Gavi (Alessandria) presso Alessandra, Bianca, Judica Lavagnino (consultabile su richiesta) dove ci sono materiali non identificati e musiche non cinematografiche.
- Testimonianza di Federico Savina estremamente rilevante per la comprensione delle partiture rispetto al processo produttivo.

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

15/10/2020

Il primo programma (che di solito seguiva l'andamento di una rappresentazione accompagnata da musica) che vedremo fa parte de la sortie de l'usine Lumière à Lyon (un film muto) del 1895. Vediamo che a pagina 96 vi è un elenco, un programma in cui osserviamo che i film erano composti da vari spezzoni, ciascuno con il proprio titolo. Per riempire una serata vi era bisogno di un programma.

Non è chiaro se tra questi spezzoni vi era musica o no (alcune testimonianze dicono di sì mentre altre non ci dicono molto).

Tuttavia, è importante far notare come fosse possibile che in alcune serate un pianista, se non un organista, improvvisassero musiche che a volta discostavano da quello che veniva mostrato (chiaramente non si trattava di musica da film)

Più avanti nella lettura troviamo l'Enrico IV, eseguito dall'orchestra del cinema moderno e diretto dal maestro Steccanella. Questo ci fa capire che ad un certo punto era possibile (almeno nel 1926) avere musica di diversi autori (alcuni, come Puccini, famosi ancora oggi), era possibile quindi avere una compilazione di pezzi diversi (diversi per autore, genere o provenienza) decisi dal direttore d'orchestra (in base anche all'esperienza del l'orchestra stessa).

All'interno di questi programmi, come quello di Gypsy Blood, vi erano solitamente anche delle sheets, che dicevano quando si doveva iniziare a suonare, in quali aree, magari mettendo a fuoco i vari strumenti e i minutaggi.

Il trovatore (1908) veniva accompagnato dalla musica di Verdi. All'interno della locandina si capisce che (oltre alle voci e le comparse) era una rappresentazione che si ripeteva dalle 16 alle 24 al cui interno si usavano dischi (magari parti strumentali scelte dal trovatore) da inserire nel grammofono, che diffondeva il suono all'interno del teatro.

La prassi musicale di quest'epoca si evolve lungo vari binari:

1. L'utilizzo, dopo essere a volte donati dai vari editori musicali (che vedranno aumentata la loro fama nei film muti)
2. Gli cue sheets non contengono necessariamente solo la musica da rappresentare ma alcuni solo i titoli dei brani (elenco di brani e la loro destinazione all'interno dell'opera) o solo indicazioni o abbozzi sui brani che dovevano accompagnare le varie rappresentazioni

I proiettori erano manuali e il footage poteva essere rallentato o velocizzato a piacimento durante le varie proiezioni (questo giustifica anche la presenza del pianista o dell'organista).

Nel 1909 la rivista dell'Arison company inizia a pubblicare una rubrica con suggerimenti musicali, ma anche tecnici, in cui i compositori o i musicisti o l'orchestra o altro consigliavano (magari basandosi su una particolare scena) un brano in particolare.

Nel 1911 Max Winkler (lamentandosi de fatto che ogni rappresentazione veniva rappresentata in modo diverso) si appropria l'invenzione delle cue sheets (suggerimenti musicali per il maestro d'orchestra)

I primi film sonori che permettono il sincronismo tra immagine e suono si hanno attorno al 1930 con la collaborazione tra Warner Bros Pictures (che sfrutta la novità per guadagnare notorietà) e The Vitaphone Corporation (un sistema di film sonoro usato per lungometraggi che aveva inserito la novità della sincronizzazione tra immagine e suono) del 1926 nel film Don Juan (più avanti, come nel caso del cortometraggio The Jazz Singer, sarà finalmente possibile inserire, all'interno del cortometraggio, che non seguiva una vera e propria sceneggiatura, performance canore alternate a dialoghi). Solo nel 1928 si arriverà ad avere il primo esempio di un film con vari comparti sonori divisi in rumori, musica e dialogo.

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

16/10/2020

I primi sistemi del cinema sonoro quindi il sonoro registrato e sincronizzato sono quelli sound on disk e sound on film (su pellicola). Mono fonico e stereofonico sono i sistemi Elettroacustici di diffusione del suono. Il fatto che all'interno delle sale ci fossero tanti altoparlanti non implica il fatto che si tratti di stereofonia ma stanno tutti nello stesso canale, un canale di tipo monofonico che viene diffuso all'interno della sala e da più altoparlanti. In Italia il mono fonico non è un sistema che muore a causa dell'introduzione del sistema stereofonico: quando un'industria come quella hollywoodiana fa il passaggio da monofonico a stereofonico anche il resto dei film adottano questo sistema. In Italia, seppur in maniera minore rispetto agli Stati Uniti (anche a causa di costi elevati), si comincerà a sperimentare con il sistema stereofonico.

Il sistema stereofonico più noto è il fantasound, un sistema frontale (quindi un sistema a tre canali, anche se in realtà vi era un'altra traccia di controllo) sviluppato da Walt Disney (nel 1940) per il film Fantasia (il primo film fatto uscire in stereo). In questo film lo spettatore poteva osservare e sentire come alcuni suoni venissero da destra e come altri da sinistra. Lo stereofonico implica il multi-traccia (che non si fa su ottico ma utilizzando il magnetico): le sessioni sono state registrate in gruppi di otto tracce ottiche, quindi l'orchestra veniva registrata attraverso la disposizione di molti microfoni (33 per l'esattezza) e poi tutto confluiva nel mixaggio in ottico con alcuni attributi del magnetico. Lo spettatore, nel caso di Fantasia, aveva davanti a sé tre canali: uno frontale (dove erano convogliate le voci) e due estensioni a destra e a sinistra che venivano usate per gli effetti sonori e la musica. È importante notare che il film era reperibile (nella sale cinematografiche) sia nella versione stereofonica sia nella versione monofonica ma anche in formati anamorfici, dove una lente convoglia le riprese di un film su un formato della pellicola che poi, una volta proiettato, comprime ed estende l'immagine.

Prima del cinemascope vi era il cinerama: ha già l'uso di tracce magnetiche ma separate da tre proiettori che proiettavano, in modo incrociato, sullo schermo (non dato da lente anamorfica ma appunto da una combinazione di tre proiettori) il film. Il costo quindi era elevato (vi era bisogno di tre operatori che sorvegliassero ciascun proiettore) anche perché oltre ai tre operatori dovevano anche pagare due o quattro operatori audio che dovevano gestire (oltre a tracce audio separate) un sistema complesso in cui la stereofonia frontale aveva una piccola estensione sui lati. Il cinerama, a differenza del cinemascope (che inizia ad essere utilizzato dal 1953 fino al 1967), non avrà (anche a causa dei costi) molto successo.

Il cinemascope aveva una stereofonia frontale ma si estendeva nella sala attraverso un canale mono surround (surround perché circonda non per la spazialità del suono) che veniva usato solitamente per gli effetti sonori. Proprio perché il supporto del cinemascope era di tipo magnetico, allora si portava dietro (soprattutto per quanto riguarda i canali laterali) un grande rumore di fondo (che poteva essere alleggerito dalla stereofonia frontale). Per questo motivo si creò un escamotage: la quarta traccia laterale, o pseudo surround, che all'attivazione faceva un rumore forte, veniva riservato solo a determinati effetti speciali durante la proiezione del film. Quando quest'ultima non serviva, allora si spegneva l'amplificazione della traccia magnetica.

Importante è come, nel caso del film Continente Perduto (le cui musiche erano state ideate da Lavagnino) del 1954, la Century Fox venne contattata, sin dall'inizio del cinemascope, da diversi produttori italiani che volevano testare questo nuovo sistema. In questi anni fu aggiunta, sulla pellicola, un'ulteriore traccia per fare una traccia audio che trasferiva le quattro tracce magnetiche del Cinemascope su un mono ottico, questo si faceva perché benché non tutte le sale erano attrezzate tutti volevano qualità di film; quindi usavano questa pellicola del cinemascope in un normale proiettore, perdendo la stereofonia ma guadagnando la possibilità di proiettare il film in maniera accettabile (quindi nel 1955 ogni Cinemascope era dotato di un'ulteriore traccia ottica nella pellicola che permetteva la proiezione senza l'utilizzo della stereofonia ma sempre con una qualità di video accettabile con un sound mono al posto di quello stereo).

Lavagnino vede in modo critico l'uso del Cinemascope (dell'audio) che viene fatto negli Stati Uniti, egli dice che quello usato all'interno delle sale cinematografiche americane è un suono ingrandito, non completo, che si potrebbe collocare meglio. Durante il viaggio in Indonesia (dove avrebbero filmato io film il Continente Perduto) Lavagnino inizia a pensare a come potrebbe utilizzare in modo creativo l'audio del Cinemascope: Lavagnino fa risuonare dei cori indonesiani dalla stereofonia laterale (solitamente usata per effetti ambientali) mentre fa risuonare l'orchestra dalla stereofonia frontale.

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

20/10/2020

Introduzione della musica nel film. Lo studio della musica nei film nasce come studio quasi esclusivamente musicologico cioè l'interesse primario era capire come le musiche erano fatte, la struttura delle canzoni utilizzate nei film.

Tutto nasce in realtà (nella pratica) in tutt'altro modo: la musica per film non nasce mai per l'attenzione alle strutture ma per l'attenzione alla sincronizzazione con il film e con l'atmosfera di alcune scene di un film: in quegli anni la musica era organizzata attorno al principio dell'associazione (una determinata musica veniva associata al mood di una determinata scena ~> non vi era una musica composta per film ma una miriade di musiche per possibili scene ~> qualunque fosse l'autore della musica, se qualcuno aveva decretato la sua opportunità per un certo tipo di scena, allora andava bene). Tutti questi elementi si trasferiscono nel cinema sonoro solo che negli anni 50 si inizia a dare per scontato che un film debba aver, dietro la sua musica, un compositore.

Nel '30 abbiamo una situazione mista: vi è il sonoro ma la maggior parte delle musiche all'interno dei film sono ancora delle compilazioni ri-arrangiate dall'orchestra. In Italia vi è il caso famoso di Ruttman e del suo film intitolato acciaio: Ruttman faceva delle sinfonie industriali, prendeva i film sull'industria e ne faceva quelle che lui considerava delle opere d'arte integrali. Il film non ebbe successo: Pirandello (l'autore del soggetto non creditato da cui Mario Soldati ha tratto la sceneggiatura) litiga con tutti, il compositore Malipiero non capisce il cinema, ha in mente il muto (in cui il film andava di pari passo con una estesa traccia musicale) e pensa di sonorizzare interamente la pellicola di Ruttman, pensando di poter creare il suono del film nella sua interezza (escludendo dialoghi e rumori) e si offende tantissimo per le scelte di quest'ultimo che cerca di fare un lavoro audiovisivo di un certo livello in cui la musica può lasciare posto agli effetti sonori e ai dialoghi.

Negli anni 60 con Fellini (più precisamente con il suo lungometraggio intitolato La Dolce Vita) nasce il film d'autore come film che vende molto, è un film definito blockbuster. Nonostante ciò dobbiamo ricordare che i film hanno costi molto elevati e le perdite vanno minimizzate: si fanno film che piacciono al pubblico e si ripetono gli stereotipi dell'ultimo film di successo ~> questo accade anche nel film intitolato Per Un Pugno Di Dollari in cui Morricone (arrangiatore di canzoni che lavorava per l'RCA) prende pezzi dall'arrangiamento di un altro film che aveva avuto successo in quegli anni e lo riusa per creare la musica dei titoli di testa del film ~> Tutto è un po' pre-esistente, il fatto di fare una musica simile alla musica di un altro film, insieme ad altri fattori, sono elementi che vanno tenuti in considerazione quando stiamo studiando l'arrangiamento (e la produzione) di un film, in cui non sono in grado di determinare quanto un'altra melodia sia stata utilizzata all'interno della colonna sonora. Si deve quindi considerare tutto ciò che il suono cinematografico mi porta; dalla canzone originale o pre-esistente (sintetizzata, tagliata o rimontata in studio) all'utilizzo di una cover (per evitare il pagamento dei diritti di sincronizzazione) come qualcosa di integrato all'interno del suono del film.

La musica per film, che sia nata per obiettivi cinematografici (per essere quindi sincronizzata su determinate sequenze) o che sia nata con obiettivi non certo cinematografici, viene comunque integrata nel film attraverso il mixaggio.

Dolby Laboratories, Inc. è una società fondata nel 1965 con sede negli Stati Uniti d'America che sviluppa tecnologie audio. La Dolby Laboratories è stata fondata nel 1965 da Ray Dolby in Inghilterra e trasferita nel 1976 negli Stati Uniti. Il primo prodotto commercializzato è stato il Type A Dolby Noise Reduction per la riduzione del rumore di audio analogico. Il Dolby A appartiene a una famiglia di sistemi che fungono contemporaneamente da riduttori di rumore e da espansori di dinamica audio destinato alle società discografiche. In seguito Ray Dolby si dedicò al miglioramento del sonoro cinematografico.

Il primo film ad utilizzare la tecnologia Dolby fu Arancia meccanica (film di Kubrick del 1971) per il quale il Dolby A venne usato nelle fasi di pre-missaggio e masterizzazione, non per l'incisione della pellicola cinematografica. Kubrick è stato il primo ad usare la steady cam (tipo di telecamera che prevedeva il trasporto semi manuale ma con un bilanciamento molto forte).

- Il primo sistema Dolby noise reduction tipo A, è sostanzialmente lavorata per la riduzione del rumore.

Nel 1975 la Dolby Laboratories presentò il Dolby Stereo che aggiungeva alla riduzione del rumore di fondo anche ulteriori canali audio rispetto a quelli presenti nella stereofonia. Primo film con sonoro Dolby Stereo fu Lisztomania. Parliamo di uno stereo esteso, aveva la possibilità di ampliamenti verso la sala. Nel 1982 la tecnologia venne semplificata per un uso domestico con il Dolby Surround.

Il Dolby Surround nasce per un uso domestico, solo in seguito ci sarà un'applicazione che si aggirerà verso il 5.1. è diventato lo standard per l'home theatre già a partire dall'82, oggi il 5.1 è uno standard diffuso. Il 5.1 vuol dire che ha 5 canali e il .1 sarebbe per le basse frequenze. Il Dolby surround non è legato solo al cinema. È stato sviluppato per l'home video e utilizzato in seguito anche per la televisione e i videogiochi, in particolare è stato il primo standard di audio multicanale dotato di surround e dedicato a tali ambiti di utilizzo. La sua caratteristica principale, che ne ha decretato un vasto successo negli anni novanta del XX secolo, è che, analogamente all'audio Dolby Stereo, si presenta come audio stereofonico.

L'audio Dolby Stereo prevede tre diverse configurazioni di canali audio, due a tre canali audio e una a quattro: L'audio Dolby Stereo è implementato codificando i canali anteriore centrale e posteriore (quando presenti) nei canali anteriore sinistro e anteriore destro mantenendoli riproducibili come canali stereofonici. L'audio Dolby Stereo, come detto all'inizio, si presenta infatti come audio stereofonico riproducibile come audio Dolby Stereo attraverso l'apposito decoder oppure, nell'eventualità che non si disponga di tale decoder, come audio stereofonico o anche monofonico visto che a sua volta l'audio stereofonico è riproducibile come audio monofonico. Il film il cui remake abbiamo visto 'A star is born' è stato distribuito nel '76 con una configurazione a 4 canali (= siamo ancora al Dolby stereo).

Il Dolby Stereo Spectral Recording, è sempre un multicanale, standard che subentra al Dolby stereo, spesso abbreviato in Dolby Stereo SR, usato per la distribuzione di film su pellicola 35 mm, il supporto cinematografico storicamente più utilizzato per la distribuzione di film nelle sale cinematografiche.

Il Dolby Surround Pro Logic II, spesso abbreviato in Dolby Pro Logic II, è uno standard proprietario di audio multicanale sviluppato dalla Dolby Laboratories la quale ne detiene anche i diritti di utilizzo. In particolare è un'evoluzione retrocompatibile dell'audio Dolby Surround sviluppata per l'home video, la televisione e i videogiochi, anche se attualmente è utilizzato soprattutto nei videogiochi. La caratteristica principale dell'audio Dolby Surround Pro Logic II è che, analogamente all'audio Dolby Surround, si presenta come audio stereofonico. Il Dolby Pro-Logic fu il primo tentativo di replicare in casa le emozioni del cinema affidando a una codifica audio il compito di distribuire la colonna sonora del film su più di due diffusori. Sembra passato un secolo, in realtà il Dolby Pro-Logic – standard indiscusso nell'era del VHS – è sopravvissuto almeno fino al DVD: il suo compito era quello di prendere il segnale stereo della videocassetta (2 canali discreti) e trattarlo in modo tale da ricavarne un canale centrale, solitamente dedicato ai dialoghi, e uno posteriore da riprodurre su entrambi i diffusori posti alle spalle dello spettatore. Alcuni parlavano già di 5.1, ma in realtà non lo era: era uno stereo 'evoluto' e trattato in modo tale da creare una sensazione di coinvolgimento.

Dolby Atmos è il nome di una tecnologia audio surround annunciata da Dolby Laboratories nell'aprile del 2012, usata per la prima volta nel giugno dello stesso anno dalla Pixar per il film Ribelle. In Italia dalla prima metà del 2014, in occasione dell'uscita del film Transformers 4 - L'era dell'estinzione, il Dolby Atmos è stato introdotto in varie sale della UCI. Il sistema Dolby Atmos si basa sugli oggetti sonori, a differenza dei sistemi precedenti che si basavano sui canali (5.1 o 7.1). Questo sistema supporta fino a 128 oggetti sonori, ognuno

con le proprie caratteristiche sonore, ad ognuno di essi si può assegnare una qualsiasi posizione in uno spazio tridimensionale. Il Dolby Atmos può essere usato solo parzialmente, si usa un certo numero di diffusori ma non tutti e 64. C'è un raffinamento sempre ulteriore nel caso di Dolby Atmos poiché il suono proviene ovunque, anche da sotto il sedile o da sopra la testa. L'immersione ha delle influenze forti sul nostro sistema propriocettivo.

Il Digital Theater System (DTS) è un sistema di codifica audio multicanale introdotto al cinema con il film Jurassic Park (1993) in diretta concorrenza con il Dolby Digital e ora diffuso su Laserdisc, DVD-Video, DVD-Audio, CD e sui nuovi supporti HD DVD e Blu-ray. A differenza del Dolby Digital, che si è diffuso come principale sistema di codifica audio multicanale per i cinema e lo home theater, il DTS ha conservato una limitata fetta di mercato, pur essendo tecnicamente superiore, tanto da potersi considerare un sistema "opzionale" nei moderni sistemi di cinema in casa

- Le codifiche per eccellenza erano il Dolby Digital 5.1 e il DTS, anch'esso 5.1: il DVD li supportava entrambi, ma ovviamente dipendeva dal produttore del film decidere se e quale usare. Erano a tutti gli effetti 5.1 canali "discreti", a differenza della situazione precedente (Dolby Pro Logic).

Tra Dolby e DTS la sfida era accesa: a livello tecnico DTS offriva qualcosa in più, compreso un bitrate potenzialmente molto più elevato, anche se poi prese piede una versione di DTS a bitrate dimezzato che di fatto offriva una qualità analoga a quella di Dolby. Come popolarità e diffusione, Dolby era chiaramente in testa: lo standard DVD imponeva la presenza una traccia Dolby, anche se solo 2.0 (stereo), mentre quella DTS era opzionale.

Angelo Francesco Lavagnino (1909 –1987) è stato un compositore italiano, apprezzato realizzatore di colonne sonore cinematografiche. Nel 1947 cominciò a dedicarsi al cinema, grazie al sostegno del conte Guido Chigi Lucarini Saracini. Nel 1950 musicò l'Otello di Orson Welles, ma la sua specialità furono i cosiddetti "film di viaggio" o film di esplorazione. L'autore riprendeva in maniera originale materiale folclorico locale, registrato negli stessi luoghi delle riprese, ma utilizzando tutte le possibilità della tecnologia per ottenere un nuovo suono. Fu coinvolto anche nel Circarama italiano. La Walt Disney montò a Torino un Circarama in cui il video era a 360 gradi. Lavagnino vanta ben due primati: Il primo compositore in Italia a sperimentare con il cinemascope e il con il Circarama nel 1961.

- Circarama è un sistema di ripresa e proiezione filmica a 360° che si basa su una tecnica cinematografica progettata e realizzata da Don Iwerks nel 1955 su incarico della Walt Disney Corporation. Tra le realizzazioni più importanti realizzate con la tecnica del Circarama troviamo Tour of the West (1955), The American Beautiful (1958), e Italia 61 (1961).

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

23/10/2020

Film preso in considerazione: Lo chiamavano Jeeg Robot

Il regista del film è Gabriele Mainetti. Mainetti ha lavorato insieme a Michele Braga alle musiche del film (quest'ultime fatte per la maggior parte in digitale con vari software)

Come abbiamo musiche originali abbiamo anche canzoni non originali che vengono trattate in modi diversi. Il riferimento al Robot è dato dal fatto che Alessia (fidanzata del protagonista) alla fine del film muore recitando le frasi della sigla di Jeeg Robot d'Acciaio: "salvali tutti, tu che puoi diventare Jeeg Robot", questa frase porterà il protagonista a cambiare e a fare buone azioni.

La musica originale accompagna i titoli di testa e il protagonista Enzo Cecconi che si ritrova ad avere un motivo molto riconoscibile. Lo zingaro (l'antagonista del film) parla attraverso le canzoni e vi è quindi una distinzione che più studiosi hanno identificato come leitmotiv: quello di Enzo Ceccotti è formato da tre note ripetute (quindi sei note) che ritroviamo appunto nel primo M (nei titoli di testa) fino all'ultimo pezzo musicale prima dei titoli di coda.

Noi abbiamo quindi (per quanto riguarda le canzoni usate per caratterizzare il personaggio dello zingaro):

- 1) Un'emozione da poco di Anna Oxa (Sanremo ~ 1978)
- 2) Non sono una signora di Loredana Bertè (Festivalbar ~ 1982)
- 3) Ti stringerò di Nadia (Festivalbar ~ 1982)
- 4) Latin Lover di Gianna Nannini (Prima canzone del lato B del disco del 1982)

Il cartone animato Jeeg Robot D'acciaio arriva sulle reti locali nel 1979 quindi le canzoni incorniciano i cinque anni che stanno intorno al 1979-80, gli anni in cui si trasmetteva in Italia la serie animata giapponese.

Per quanto riguarda un'emozione da poco: chi canta è l'antagonista, si tratta di una cover, il testo è stato tagliato (frutto dell'appropriazione del film per una questione di lunghezza).

Jeeg Robot d'Acciaio aveva una sigla, il pezzo giapponese era stato adattato (in studio) ad un pezzo italiano aggiungendo effetti come il minimoog (che crea le varie tonalità acute) e una nuova voce italiana (di Roberto Fogus).

Il cartone animato nel film è presente in due sensi: ci sono spezzoni del primo episodio della serie (per il quale i produttori hanno dovuto pagare i diritti di riproduzione del cartone animato). Gli effetti del cartone animato (così come le voci) sono stati ricreati nello studio per evitare costi aggiuntivi (così da non dover pagare ulteriori i diritti di sincronizzazione della colonna sonora). Jeeg Robot è presente anche nei titoli di coda sotto forma di cover cantata da Claudio Santamaria (attore protagonista del film utilizzato anche per doppiare la voce originale del protagonista del cartone animato utilizzato all'interno del lungo metraggio). Questo nuovo arrangiamento rientra nel genere Noir, laddove il senso della morte e il superamento della paura della morte sono molto presenti (tocca la soglia tra la vita e la morte > la forma del supereroe che cascando all'interno di un bidone radioattivo ottiene i poteri e rinasce come una nuova persona (insieme ai fatti che con i suoi nuovi poteri sopravvivere a situazioni mortali) va a toccare appunto questi temi, questa soglia tra la vita e la morte. La canzone del protagonista è una canzone che, essendo presente sia nei titoli di testa sia nei titoli di coda, porta gli spettatori a riflettere a posteriori.

Lo zingaro non è mai legato alle canzoni originali di Mainetti, in non sono una signora l'antagonista prende il testo, non canta ma cita. Alla fine dello spezzone analizzato noi sentiamo anche il pezzo originale, o almeno così ci può sembrare visto che il pezzo non è l'originale ma una cover fatta nel 2015 prodotta proprio per evitare di pagare i diritti della voce di Loredana Bertè (lo stesso vale per Latin Lover di Gianna Nannini... l'unica eccezione è Nadia, che ha concesso l'utilizzo della propria voce).

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

27/10/2020 SM

Questo è un film interessante, un film contemporaneo che si riferisce, in quanto tale, ai media contemporanei (nel film c'è già lo smartphone) e alla tematizzazione di questi ultimi legati, per quanto riguarda lo zingaro, che vuole diventare famoso compiendo crimini via YouTube e partecipando a varie trasmissioni televisive, alla violenza (c'è da dire che lo zingaro invidia Enzo Ceccotti, che ha i super poteri, e che fa vari colpi mentre viene ripreso con il cellulare, diventando una star del web). È quindi un film che colloca nella realtà dei media contemporanei una realtà non contemporanea (i personaggi cantano canzoni del 78/82). Un riferimento nostalgico che caratterizza lo zingaro è la sua attaccatura verso gli anni 70/80, una fissazione evidenziata anche dalle canzoni presenti nel film, e un'attaccatura che si può collegare non solo alle musiche, ma anche al cartone animato (che non è presente se non attraverso il personaggio di Alessia, vista varie volte che guarda questo anime su un dvd). C'è l'idea di personaggi che hanno vissuto anche in maniera traumatica la loro infanzia/adolescenza perché anche la fissazione di questa Alessia con i media, che sono un rifugio di traumi (la prima battuta che il film usa per presentare il personaggio fa pensare al fatto che lei fosse stata abusata dal padre).

In questa realtà ci sono degli elementi espliciti che sono importanti all'interno del film, come il discorso della sessualità e come vivono i personaggi la vivono insieme alla storia della ragazza abusata dal padre che si rifugia nei social media e in questo cartone animato. Durante questo cartone c'è questa storia d'amore problematica perché lei rivive questo trauma dell'abuso e anche lui (Ceccotti) è una persona fragile e che ha una serie di suoi problemi perché considerato come un fruitore seriale di film per adulti insieme ad altre caratteristiche fuori dalla realtà.

Ceccotti è un introverso mentre l'antagonista (lo zingaro) è un estroverso che si esprime anche attraverso le performance di varie canzoni. Ceccotti ottiene i suoi poteri cadendo, dopo la fuga dalla polizia, in dei rifiuti radioattivi, che gli donano appunto i poteri. È chiaro quindi che siano tutti personaggi danneggiati dalla società.

Alessia è anche la ragazza che ha, attraverso questo cartone animato, che l'ha aiutata ad attraversare anche i suoi traumi, una consapevolezza superiore che porta Ceccotti a usare i suoi poteri per aiutare gli altri (Alessia sarà poi vittima sacrificale perché morirà e le sue ultime parole, insieme allo scontro con l'antagonista, cambieranno per sempre Ceccotti da essere una persona cattiva a una persona buona).

Lo zingaro ha anche una personalità ulteriormente danneggiata perché il suo atteggiamento sadico è collegabile a una serie di casi clinici ben rilevati insomma dalla letteratura per cui il violento è chi ha subito violenze nell'infanzia (anche se questo non viene tematizzato o detto viene dato per scontato che anche lui vive un suo riscatto che dipende da una sua esperienza negativa).

Alessia vive dentro Jeeg Robot e interpreta tutto, incluso lo strano personaggio di Enzo Ceccotti (che la salverà in varie occasioni) che irrompe in casa sua dimostrando i suoi poteri anche allo zingaro e ai suoi scagnozzi (che sono alla ricerca di altre cose perché il padre di Alessia collaborava con Enzo Ceccotti a quella questione della droga e quindi sono loro che la fanno perdere allo zingaro che si ritrova a sua volta a lottare con Nunzia)

Enzo Ceccotti subisce un po' tutto questo, non è uno che non porta avanti niente, la sua storia privata è quella che il film mostra molto bene. Enzo si evolve (È un ladruncolo che entra in questioni troppo grosse per lui e invece di finire male finisce per acquisire delle consapevolezze diverse e successivamente con la morte di Alessia diventa un supereroe che lavora con il bene per quelli che un tempo odiava) mentre lo zingaro non si evolve (si ottiene i poteri ma rimane comunque malvagio, lui cerca sempre il riscatto, vuole fare il "boom" nei social media sostituendosi a Nunzia ed essere il numero uno della criminalità quindi, non solo non è riuscito in televisione con le performances ma nemmeno nei social media). Lo zingaro non dimostra particolare socialismo, non è molto attratto dalle donne e l'unica scena in cui è implicata una relazione è con un trans ed è con lui che si consuma questo rapporto legato alla sfera della cocaina e

totalmente privo di valore sentimentale; questo non vuol dire che sia omosessuale ma che ha una sessualità molto aperta. Tuttavia vi è da notare che vi sono pezzi (usati durante il suo screen-time) che hanno accenni queer (Latin Lover di Gianna Nannini + Berté + Anna Oxa) ed è il fatto che lui si identifichi con voci femminili, e questo ha due significati:

- la primadonna: qualcuno che si esibisce, qualcuno sempre al centro, voci femminili
- Si identifica con voci graffianti e con donne che hanno una personalità piuttosto marcata (un po' come lo zingaro che vuole incidere e vuole diventare qualcuno)

1. Anna Oxa (un'emozione da poco > dedicata al capo camorrista Nunzia, lo zingaro è inizialmente alleato) durante la sua canzone gli scagnozzi dello zingaro scopriranno che la partita di droga è andata persa (dove ci ha lasciato la vita il padre di Alessia, ucciso da due immigrati uno dei quali spara a Enzo che cade dal palazzo per finire nei bidoni radioattivi) che porta lo zingaro ad avere un grosso debito verso Nunzia (che verrà "sottomessa" solo quando lo zingaro avrà i poteri). La canzone è un caso di over interiorizzata dal protagonista e dall'attore. La canzone è stata rifatta ma è stata rifatti con l'idea di fare una traccia vicina a quella originale (in cui vi erano i violini, qui li sintetizza) viene enfatizzata la batteria, e a fine brani la chitarra elettrica. A volte c'è anche l'aspetto del contesto ed entrano in campo alcune voci, la persona è vestita e truccata da rockstar. La canzone è dedicata a Nunzia, è il suo compleanno ma la cosa importante è che quel "per te" va a configurare il senso della canzone stessa. Alla fine della clip Nunzia si avvicina e dice di non conoscere la canzone: vi è un riferimento ai due sistemi mediali conviventi ma in realtà contrapposti cioè se pensiamo anche alla serie Gomorra, generalmente il camorrista veniva collegato ad un certo ambiente locale e anche un piano locale (dai bar alle case discografiche) quindi Nadia vuole dire io il tuo mondo non lo conosco io vedo una differenza tra il tuo e il mio mondo (televisione e musica locale vs nazionale ma anche lingua nord vs sud). Questa canzone parla anche dell'emancipazione di un uomo molto importante che in qualche modo la delude e non a caso lo zingaro decide di emanciparsi da Nunzia e deluderla. Il testo viene riformulato e riscritto, si cuciono insieme due strofe della canzone così da arrivare prima al ritornello per poi ripetere altre parti della strofa e chiudere in un modo incongruo.

2. Non sono una signora della Berté > Lui si appropria del testo, ne canta un pezzettino (non è una cover) e parte dopo la traccia che pare quella originale (ma che in realtà è una cover). È un'altra canzone femminile che serve a lui per identificare sé stesso e dire quello che prova agli altri, tutti uomini, che si ispirano ad un capo che si rivede in una voce femminile (mentre dall'altra parte abbiamo Nunzia che riveste il ruolo di capo clan, come se si dovesse trasformare in uomo per fare un certo ruolo).

3. Latin Lover di Gianna Nannini > c'è solo come traccia apparentemente originale (ma anche quella è una cover) che accompagna solo la scena. Questa scena è stata scelta per una prospettiva queer perché anche la Nannini è un'icona queer (e quindi si vuole dire qualcosa, non a caso quando dice "stai con le tue storie storte" si riferisce proprio alle storie queer).

4. Nada Ti Stringerò ~> È una traccia diegetica, è un ipod che lo zingaro mette nella scena finale del resoconto con Nunzia, che viene invitata dallo zingaro in un ballo mortale, e che muore strangolata dopo che lo zingaro ha ucciso tutto il suo clan (filmando il tutto e ascoltando questa canzone). Questa è l'unica canzone originale. La traccia viene usata per sincronizzare (nel suo orecchio, anche se noi la sentiamo come se facesse parte della scena stessa a pieno volume) la scena con la musica stessa. Nella clip del film il camorrista è stato bruciato vivo da Nunzia dopo che stava litigando con Ceccotti che lo voleva buttare nelle acque del Tevere dove avrebbe ottenuto i suoi nuovi poteri. Alla fine il suono è compresso perché è come se venisse dagli auricolari appoggiati sul tavolo.

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

30/10/2020

Relazione tra mentalità compilativa – ormai dentro l'uso della musica per film, anche se in realtà il cinema nasce compilativo perché le canzoni per i film muti erano una compilation. Dagli anni '50 prevale il modello del binomio regista-compositore, ancora in parte in vigore; è sempre stato un misto ma ci sono film dove vi è un solo compositore ☐ Fellini, non c'è una parte musicale non composta da Roda ed eseguita solo per il film.

Negli anni '60 l'industria musicale diventa sempre più per i film, le cose si complicano un po', i film son per lo più misti – ancora prevale il pezzo originale quindi una serie di m composti da un solo compositore però lo scambio con altri tipi di musica rimane costante.

La svolta importante avviene con "La nuova Hollywood" ☐ quando i registi vogliono controllare la musica scegliendo pezzi che piacciono a loro > è già musica discografica. In questo caso si torna al concetto di compilation; vi sono le temporary track – musiche d'appoggio = musiche qualsiasi per dare l'idea a ciò che poi verrà messo > sostituite nel mixaggio. Le temporary, in fase di mixaggio si trasformano in soundtrack – due tipi:

- 1) Vi è sia il compositore orchestrale + puntare sulle canzoni
- 2) Dare direttamente a cantanti e gruppi di varia informazione, l'intera colonna sonora ☐ è una via di mezzo perché non è musica orchestrale, che segue il processo di partitura ma è eseguita su visivo o improvvisata oppure è più un'altra cosa. C'è comunque l'autorialità perché ci sono gli stessi autori delle canzoni centrali, magari preesistenti, del film che diventano autori di tutti i brani strumentali del film. Gli M li fa lo stesso cantautore o gruppo musicale. Ne è esempio Simon & GurFunder ne "Il Laureato" – film che inaugura questo filone.
- 3) Casi più radicali: Scorsese opta per pure compilation, senza compositore orchestrale, senza affidarsi a un gruppo. Sceglie lui le tracce, si prende ciò che già c'è.

La mentalità legata alla compilation sound ☐colonna sonora fatta da una compilation di canzoni. Nell'ambito della compilation si sviluppa una mentalità per cui i compositori che fanno un uso di canzoni preesistenti e le dispongono a modo loro sul film, iniziano a fare un ragionamento per cui: si usa la musica rock per caratterizzare il personaggio X, poi un'altra per caratterizzare un altro personaggio. Funzione Leitmotiva del genere > personaggio legato a un genere. Si tende a prendere le canzoni e le si riorganizza in modo sensato.

Si rifà quel che già facevano i compositori – ossia, riorganizzare i brani per le situazioni e personaggi, non solo l'atmosfera ma anche il singolo personaggio, l'oggetto importante.

La modalità compilativa ha cambiato la visione della musica originale composta dal compositore – a un certo punto, già nel nuovo millennio, si assiste a una mentalità estesa che usa le canzoni preesistenti, quelle create appositamente, la musica originale – orchestrale o digitale – come tre diversi livelli che si intersecano tra loro. Non c'è più un primato della musica originale, considerata quella con l'autore che ci mette nome, capacità tecnica e una sua riconoscibilità; ma anche le canzoni hanno sempre di più acquisito una grande importanza nel cinema. Quindi, anche laddove occupi la musica originale, è uno strato, un livello musicale che sta in mezzo ad altri.

Musica per il film, canzone preesistente adattata nel film, ma queste canzoni vengono organizzate in determinati modi. Esempio: Nanni Moretti, in alcuni film degli anni '80, tendeva a usare le canzoni degli anni '60 con certi connotati; le canzoni degli anni '80 in un modo ancora diverso. Questa è la mentalità compilativa.

Il film "Lo chiamavano Jeeg Robot" ha tutti questi livelli:

a) Musica originale dello stesso regista con Braga. Si sono divisi l'attribuzione autoriale. Presentano il loro prodotto come entità collegata al film. Non è fatta con l'orchestra, i violini non sono violini veri ma tracce strumentali. C'è anche un aspetto formativo grazie ai controller usati per introdurre la musica. Quando si sentono strumenti acustici, sono stati sovra incisi sul pezzo elaborato con il software. È una specie di doppiaggio: io sento il suono di un determinato strumento ma la base è stata ottenuta in modo diverso.

b) Canzoni – sono tutte preesistenti.

Nei film di Nanni Moretti c'è invece un triplo livello:

1. Musica orchestrale
2. Musica originale
3. Canzoni anni '60 e '80

In Jeeg Robot vi è la scelta di associare allo Zingaro solo determinate canzoni.

Testi delle canzoni usate: appropriazione, da parte dello zingaro, delle parole. Ciò che viene selezionato sono gli aspetti facilmente collegabili al personaggio.

Non sono una signora > discorso che evoca una situazione non desiderata, di degrado. C'è una serie di parole che sottolineano l'aspetto negativo: "per essere inchiodati qui, crocefissi al muro" – le personalizza non le cita letteralmente. Poi fa un salto avanti e poi insieme cantano il ritornello sottolineando "una per cui la guerra non è mai finita" – parla sempre al femminile, anche perché se no il testo non avrebbe senso – comunque sceglie una parte specifica anche perché poi ci sarà una sorta di guerra con Nunzia. La parte strumentale è stata prodotta dalla FMR di Roma appositamente, nel 2015.

Un'emozione da poco > "C'è una ragione che cresce in me/e l'innocenza svanisce/e come un viaggio nella notte finisce/dimmi, dimmi, dimmi che senso ha/dare amore a un uomo senza pietà" – lui non lo trasforma in dare amore a una donna – "uno che non si è mai sentito finito/Che non ha mai perduto" – ha un significato, i testi poetici non sono come un racconto narrativo, è una forma d'espressione vicino alla poesia > non viene detto tutto e può essere anche sgrammaticato ma diventare espressivo quando inserito in un contesto voce/gestualità. Si può leggere una vicinanza al film, tenendo anche a mente che è tutto basato sull'inversione □ "uomo senza pietà" è riferito a Nunzia. Non ha senso, per lui, essere alleato di Nunzia – una persona che ha sempre vinto, che non si è mai sentita finita > lo Zingaro spesso succube di Nunzia. Il Mai che c'è nel ritornello, nella coreografia all'interno del film, viene minimizzato perché egli dà rilievo al gesto nell'indicare Nunzia dicendo "(mai) per te...". Salta più volte un pezzo sia per dire il titolo della canzone, ma soprattutto per stare in una tempistica ragionevole. È stato possibile tagliare perché il pezzo aveva la stessa musica e quindi era più facile ricollegarsi al verso successivo. È tutto un montaggio rispetto alla canzone originale. Dal ritornello ripetuto la prima volta, in realtà, passa all'ultimo perché l'incoerenza era funzionale all'azione cinematografica siccome lo Zingaro è incoerente (per due volte) – alleato che nasconde il tradimento.

Si va per parole chiave. Facendo il taglio, non ci si accorge di esso perché si è focalizzati sulla comunicazione della canzone, che è anche cinematografica.

La struttura della canzone cambia.

Ti stringerò □ parte direttamente da "ti stringerò", non ci sono tagli/giunture perché fa da sottofondo.

Tutto si basa sul discrimine amore corporeo che sconfinava nel dolore; siamo in una sfera metaforica.

Tuttavia, quello che c'è scritto viene preso alla lettera nel film; c'è una forte dissonanza tra spensieratezza,

amore felice, pieno, carnale e invece una realtà per cui il corpo entra perché lui ha acquisito superpoteri > disparità tra lui e Nunzia. C'è la simulazione del ballo anche dopo che lei è morta – vilipendio del corpo.

Latin Lover → la musica a un certo punto viene spazializzata in modo che appaia da un mezzo di riproduzione musicale. Questo mostra come la relazione tra diegetico/non diegetico sia fluido. Nella maggior parte dei casi, a meno che non sia esplicito, è abbastanza impossibile definire. Finora la musica era usata in modo non diegetico anche perché erano in una scena girata all'esterno, era difficile avere qualche dispositivo che lo riproducesse. Il punto essenziale è la sincronizzazione. In tutto il film la musica è non diegetica, nulla proviene da lì e anche quando è una musica in presa diretta, il suono viene comunque staccato e risincronizzato successivamente. Sta tutta fuori la realtà del film. Allo stesso tempo è anche tutta diegetica, se preso in senso etimologico, perché tutto è necessario alla narrazione.

I valori di attrattiva sono spostati verso il Ritornello/punto culminante, a volte anticipati dal Bridge – il punto di connessione, a volte parte del ritornello, altre parti staccate.

“Stai con le tue foto, stai con i tuoi trucchi” → togliendo il primo “stai” e attaccandolo al verso precedente esce “con le tue foto stai, con i tuoi trucchi stai sull'orlo della notte” > Stai, metricamente, andrebbe messo a parte. C'è uno schema metrico alla base della canzone. “Storie storte”, orlo della notte – personaggi che vivono nascosti; trucchi – lo zingaro si trucca; > sembra implicare qualcos'altro. Storta = queer > concepito come momento di seduzione in cui il supereroe, o per l'orientamento sessuale o perché orientato verso di lui perché desidera la stessa cosa. Questa canzone potrebbe essere più esplicita in momenti diversi della sceneggiatura e poi si è assestata su questa scena.

Stefania Caracciolo è la voce che viene prestata alla Berté.

I rumori che si sentono sono creati dai rumoristi – ancora oggi molto usati (negli anni '60 avevano molti nastri – 04/08 pollici che servivano per avere tanti effetti già registrati in base alle esigenze). L'arte del rumorista è sempre stato un misto tra sonorizzazione, una performance sincronizzata al film, e un uso di materiali preregistrati. Questa prassi dei nastri si trova anche in altri compositori classici che invece usavano l'orchestra → Roman Vlad, compositore tradizionale; Piccioni lavorava al Mix; Morricone si inventa un'altra cosa: i primi 4 film di Dario Argento sono fatti con un misto di improvvisazione ma anche con il chiamare determinati M pre-composti, chiamati su visivo anche dal direttore d'orchestra. Si poteva fare un miscuglio: pezzo di M 15 o poi M32 > non era musica perfettamente sincronizzata per il film ma composta in moduli separati, chiamati dal direttore d'orchestra, per realizzare effettivamente la registrazione delle musiche.

Una cosa che va fatta con la musica originale è mai dare per scontato che sia musica originale: questo termine implica che un compositore se ne appropria e la riadatta al film in un certo modo; però, le melodie usate non sono mai casuali né originali al 100%. Esempio: leitmotiv di Ceccotti si trova nella musica di Hans Zimmer. Sol, Fa, Mi sono le tre note del tema che accompagneranno Ceccotti. Mentre Zimmer sta su un Do maggiore, qui vi è un abbassamento di un semitono della sesta e settima → Sib, La, Sol.

Nel cinema il compositore va a cercare film di successo o film collegati al genere degli anni precedenti; molto spesso un film dell'anno prima, possibilmente uno di quelli che ha vinto a Cannes, Venezia. Si cerca un modello e poi lo si rielabora. La scala esce da una mentalità tonale ed entra in una mentalità modale – si usa il modo, ossia la diversa strutturazione degli intervalli e non si usa necessariamente maggiore o minore ma si costruisce in base a pattern diversi.

Ci sono casi in cui prevale il RIUSO – esempio è Morricone che in due film degli stessi anni presentano la stessa cosa. La musica originale è sempre un'allusione a qualcosa di già sentito.

Questo è un leitmotiv preciso che vuole alludere a una musica preesistente collegata allo stesso genere del supereroe e poi c'è l'intervento > trasformazione in una scala misolidia (abbassamento 6 e 7 grado). Il motivo è molto timido all'inizio del titolo, le note sono quasi allargate, sembra un modo di riempire il tempo.

Alla fine del film, l'ultima sequenza, quando si mette la testa di Jeeg Robot si identifica in questo personaggio, si trova questo leitmotiv su Do maggiore e si trova un arpeggio che è esattamente quella forma lì. M di Zimmer per ragioni di comunicazione – subliminale: chi ha visto quel film capisce che l'atmosfera è quella.

All'inizio del film si mette un M che poi si ritroverà nel corso della rappresentazione > si prepara lo spettatore, lo si mette in una certa predisposizione e si dà la possibilità di ritrovarlo dentro il film.

Per evitare la ripetitività si varia: una volta veloce, un'altra lenta; una volta prodotta da un'orchestra, un'altra invece solo da pochi strumenti.

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

3/11/2020

Contesto cinematografico, la musica nel film, la circolazione della musica dentro e fuori dal film come influenza un film di poco successivo?

È un esempio importante anche da questo punto di vista, ma non è sorprendente, la musica per film è sempre un rifare qualcosa, perché è importante per stabilire una comunicazione con lo spettatore.

Nel caso del tema principale, che compare fin dai titoli di testa, della musica Mainetti-Braga, per l'Italia ci sono delle ragioni per cui ci si sostiene su questo tipo di realtà, cioè si fa riferimento o a temi secondari o a temi che sono in primo piano ma che non sono costitutivi di un film precedente proprio per stabilire una comunanza e in questo caso film di supereroi/superpoteri anche se declinati in una maniera estremamente diversa si sostiene su Man of Steel sul Superman moderno, su questo bambino poi adolescente che ha questi super poteri di gran lunga superiori a quelli poi osservati nel film.

Questo tema ha configurazione a 4 quarti

Il trailer italiano dell'uomo d'acciaio iniziava con un estratto della musica di Zimmer questo circolava nel momento in cui si sono messi a lavorare sul film lo chiamavano Jeeg Robot. L'uomo d'acciaio è correlato

Le prime tre note sono esattamente SOL FA MI alla stessa altezza ma in un obliquo? Leggermente diverso con un DO di base, In realtà è tutto basato su un accordo maggiore, qui finiscono le analogie, ma questa rimane la configurazione di fondo.

In un'altra sequenza del film si trova la riconfigurazione di queste musiche, quella musica in particolare è poco presente in questa sequenza del film e come si collega a una rappresentazione del supereroe e dei superpoteri attraverso una enfasi molto forte sulla rumoristica, quindi quel che sentiamo a livello di musica ha un rilievo che poi nel film non necessariamente ha, perché è integrato nella colonna sonora e nel sound design, finendo in secondo piano.

Nelle musiche dei titoli di testa si sente subito l'articolazione di quel tema come è presentata nel saggio.

Tema generatore più che principale

La risoluzione vera e propria arriva soprattutto alla fine del film per cui le due parti si uniscono per creare una risoluzione a DO, all'inizio la dinamica è tenuta sul piano ed è rilevata poco rispetto alla fine.

C'è sempre un fattore di riuso, anche laddove non c'è una canzone originale che viene ripresa, ripetuta, integrata nel film come succede, e la sua presenza è ovvia. La musica per film in genere ha funzioni standardizzate come l'accompagnamento del personaggio principale e l'evoluzione passo dopo passo.

Il leitmotiv è una tecnica di composizione che può essere usata per qualsiasi tipo di genere musicale. Si tratta di un nucleo ritmo-melodico che si ripete più o meno invariato, o nei casi in cui esso venga variato ma in modo da essere sempre perfettamente riconoscibile. È una delle tecniche principali che segna il doppio uso del sincrono che già negli anni 60 Lavagnino parlava come di una tecnica standard normalissima della musica per film: la sincronizzazione. Lui parlava di due tipi di sincrono:

Sincrono d'Azione

Sincrono di Narrazione → il leitmotiv singolo; serve per sottolineare degli aspetti narrativi: il personaggio, un oggetto, una situazione che si ripete etc.

Il leitmotiv può anche essere esteso all'uso di generi, l'opposizione fra personaggi è rilevata dai generi

Il leitmotiv vero è proprio nel senso tradizionale è quelli di Ciccotti.

L'altro tema, a parte il gruppo di temi legati alla vicenda di Alessia più legati alla storia d'amore che segue altre convenzioni, si trova quello delle Canzoni dello Zingaro.

Le canzoni degli anni 80 sono un leitmotiv dello zingaro, anche se non è la stessa canzone o lo stesso nucleo melodico. Lo zingaro resta lo stesso nonostante acquisti potere e le canzoni fotografano momenti puntuali della sua psicologia.

Il caso di Enzo Ciccotti è un personaggio che non può cantare, è un introverso e non usa certo la musica per esibirsi o per parlare agli altri, è accompagnato da una musica appartenente a una sfera diversa, ovvero non quella della canzone ma della musica originale. Si può seguire una certa evoluzione psicologica perché segue la tradizione della musica del film.

Inserire un titolo di testa non dal suo vero inizio, come se la musica fosse autonoma dal film, ma farla iniziare da metà significa fare in modo che nessuno spettatore entri in sala sentendo il tema dall'inizio, è una forma che riguarda tutti i titoli di testa dei film di Fellini. Tutte le note sono di Nino Rota.

A volte il cinema è fare in modo che la musica che finisce nel film sia già cinematografica di per sé, nel senso che si simula l'atteggiamento di un ascoltatore casuale, non tutti entravano nello stesso tempo. Ai tempi si pagava il biglietto e si poteva vedere il film anche più volte e chi pagava poteva entrare in sala quando preferiva.

Ci potrebbe essere un ragionamento sulle modalità d'ascolto, la musica diventa quindi un pezzo del film che può benissimo casualmente iniziare da metà

Si attribuiscono dei crediti nei titoli.

Tutto il pezzo di Rota nei titoli è molto condensato, è un pot-pourri di temi in un'ouverture che non ha una forma definita ma è più una mescolanza.

Le ouvertures a volte sono ripetute nei film e sono tipiche di un distributore più che di un film, rendendoli riconoscibili → Logo in musica

Titolo in forma pot-pourri del tema di Gelsomina attaccato al tema di Zampanò (interpretato da Anthony Quinn) ed entrambi enfatizzati in modo da saturare l'inquadratura.

Il tema di Gelsomina è presentato in maniera non diegetica, ovvero al di fuori dalla vicenda che sentiamo noi spettatori ma non necessariamente sentono anche loro protagonisti, questo tema avrà una presenza molto diegetica anche perché la suonano loro, anche la Gelsomina stessa. Si mette in luce l'opposizione dei personaggi fra l'ingenuità di Gelsomina e il carattere inamovibile di Z.

Il primo tema è portato avanti dai violini, dalla sezione dell'orchestra degli archi e da alcuni strumenti riempitivi a fiato, che sono perlopiù i legni (clarinetti, flauti, oboi e altro) e i corni, dove quest'ultimi fungono da collante della compagine orchestrale.

Questo tema, quello di Zampanò, è tutto nella sua presentazione iniziale sulla tromba e sulle percussioni e si usano i tipici strumenti da banda, quindi una parte di legni, ma poi si rilevano nel seguito soprattutto i tromboni e gli ottoni. Il tema è quindi spostato su strumenti a fiato e a percussione

Ci sono anche delle note volutamente fuori posto che creano una confusione che sembrano emulare il contesto anche comico della musica circense

Gelsomina ha un tema suo personale che ritroviamo nel matto perché i due condividono a livello ideale e di impostazione sentimentale sono simili da un certo punto di vista e infatti lei è attratta da lui

La musica di Zampanò è sua ma potrebbe stare bene in qualsiasi contesto circense, e il suo personaggio è identificato con la sua funzione di circense, lui non ha un'anima al contrario di Gelsomina

Non è legato a una sfera sentimentale ma solo al suo fare.

La musica di Zampanò è un ennesimo rifacimento di musiche utilizzate al circo.

Si esce subito dal tema di Zampanò

Si esce dalla musica di Nino Rota e si passa a una scena di rumoristica, una zona di realismo estremo. La musica spiega che si tratta di un film e i rumori immergono lo spettatore. Non volere musica è un tratto del neorealismo: la musica entrava nel momento patetico, patetico in cui l'emozione o l'affetto prendeva il sopravvento, soprattutto quando le persone si avvicinavano fra loro.

Il tema sesso di Gelsomina ha i suoi precedenti "serenata Dvorak", pezzo molto famoso all'epoca della composizione del film. Dvorak è un compositore.

Al di là della continuazione c'è un modello anche nella composizione di Nino Rota: il tema di Gelsomina e non solo la doppia ripetizione delle tre note che sono una trasposizione della stessa formula con piccola variante.

Saint-Saëns the carnival of the animals xiii the swan →

Saint Saens e Dvorak si riprendono a vicenda almeno nell'inizio, e costituiscono un modello che viene ripreso anche nel tema di Gelsomina

The Swan oltre a significare il cigno in inglese viene usato come slang per far riferimento al vagabondaggio (per richiamo al nuoto dei cigni), questo è stato spesso utilizzato a livello comunicativo, anche da Nino Rota poi negli anni 60 quando ideò un balletto che fa un cenno alla Strada di Fellini

Abbiamo un tema ai violini, che fanno una melodia di tipo lirico/poetico che fotografa l'anima di Gelsomina

Il tema di Zampanò fotografa solamente il suo mestiere

Nino Rota è famoso per la sua musica per film e anche per orchestre. Fa tante musiche à la manière de, quindi che riprende quella dei compositori del passato, in questo caso lo usa nel senso di comunicazione cinematografica

Quando Fellini parlava del film faceva riferimento a della musica del seicento cioè il regista di per sé non era consapevole del tipo di riferimento che Rota aveva utilizzato nel suo film, a lui interessava l'idea che quella fosse musica seicentesca, "antica", quando in realtà non ha nulla di seicentesco anche per come è fatta a livello armonico. Non si tratta di armonie previste dalle teorie del seicento, quindi sarebbe impossibile ricondurla a una melodia del 600. Ma lo diceva perché dava una patina di antichità a questo tema. In realtà Rota aveva pescato semplicemente alla fine dell'800 e aveva trovato in questa espressività tardo-ottocentesca qualcosa che assomigliava molto al carattere di Gelsomina, che ha una sua ingenuità ma è a tratti anche sicura di sé, che ha anche una dimensione interiore molto forte che non esiste nel personaggio di Zampanò, e quindi la storia del film è in qualche modo quasi la storia del tema, insomma il tema si evolve, in maniera molto diversa rispetto a come fa il leitmotiv di Ceccotti, ma la funzione resta quella, cioè un tema che viene presentato nei titoli di testa, anche se lo chiamavano Jeeg Robot non ha i titoli all'inizio del film ma dopo un po', qui invece ha una funzione più tradizionale dove il leitmotiv viene effettivamente presentato non in modo completo, che simula le modalità di ascolto del cinema di quegli anni. Quindi troviamo un tema che si lega a un personaggio.

Il tema di Gelsomina sarà anche il tema del matto e della strana corrispondenza emotiva del matto e Gelsomina. Zampanò verrà sempre legato al suo tema circense, ma non a livello di sincrono emotivo, ma semplicemente perché lui mette un disco e questo tema riproduce un tema, generico, che i tecnici del suono hanno fatto in modo che sembrasse provenire da un giradischi, ma in realtà non lo è, è tutta musica fatta da Nino Rota. La musica di questo film è stata registrata in studio e poi sincronizzata in maniera più o

meno accurata (meno in Fellini che era più interessato a far vedere l'artificio della musica e del suono cinematografico, così come molto spesso più avanti entrerà in rilievo i fondi finti che lui enfatizzerà più che nascondere)

La parte del suono che esula dalla musica perché i film sono fatti di intervalli musicali, sono singoli frammenti di film che sono commentati dalla musica. Atteggiamento del cinema italiano del neo-realismo. C'è il mito che solo negli anni 60 si è iniziato a utilizzare la musica in modo più puntuale meno standardizzato. La musica per film in Italia già dagli anni 30 è molto complessa, come si vedeva già in Blasetti e Biscotti che inserivano pezzi di sonoro registrati in presa diretta ma si rielaborava molto in doppiaggio lasciando l'impressione di doppiaggio. Nel caso di Fellini c'è un po' più un rilievo, ma il paesaggio sonoro generale del film è di quel tipo, con anche sezioni tutte rumoristiche basate sulla voce sul richiamo, sul mare etc.

Attraverso le voci spazializzate dei bambini viene presentata Gelsomina. Certo c'è anche il valore della sceneggiatura, il senso di questi dialoghi, ma in realtà è molto come viene spazializzato il suono, il fatto che sono voci di bambini in lontananza, che si avvicinano verso Gelsomina che tuttavia è distante quindi a metà fra la telecamera e il mare sullo sfondo, così che il personaggio è quasi integrato nell'ambiente naturale ma che viene richiamata, e il film inizia proprio da questo richiamo.

L'uso dei fazzoletti, altre volte dei lenzuoli, che impediscono di vedere la bocca che si muove, c'è l'idea che il suono non sia troppo incorporato nella voce. Non c'è un minimo sincrono labiale mentre lei parla e in più tende a occultare, o la telecamera è volta altrove, il suono. Quando il personaggio parla ma non è inquadrato il sincrono non è rilevante quindi gli interessa più la voce che il sincrono labiale, quando la inquadrano nei pochi momenti in cui non ha il fazzoletto davanti si capisce benissimo che lei sta parlando anche in un'altra lingua dicendo altre cose, forse casuali, che son poi state perfezionate in momento di doppiaggio. Per non parlare del fatto che Anthony Queen non parla in italiano eppure noi lo sentiamo parlare italiano per tutto il film. L'originale è un film doppiato e questo rimarrà un punto di riferimento della filmografia italiana rispetto a quella hollywoodiana più legata a suono-sincrono, cioè al fatto di riprendere, a volte anche con più microfoni, la voce dell'attore proprio nel momento in cui recita sul set. C'è questa fissazione per i personaggi principali per cui il labiale è garantito dal fatto che effettivamente si usa a, salvo correzioni in studio, la voce dell'attore, che è chiamato a essere un attore di teatro. Ovvero la sua performance vocale è importante tanto quanto quella attoriale della mimica facciale.

In pratica è come se fosse un uso di sincronizzarla con un'immagine ferma ma a lui interessava cogliere questa drammaticità in questa recitazione forzata di questa signora che aveva seguito alla perfezione le istruzioni di Fellini e che doveva, secondo le indicazioni date da quest'ultimo, dimostrare questa disperazione, ma allo stesso tempo questo uso del fazzoletto come escamotage perché il personaggio, interpretato da attori non professionisti (a metà fra una comparsa e poco altro), venisse poi ulteriormente sincronizzato. Questo valeva anche per gli attori principali perché in Italia si tende a doppiare una seconda volta.

Gianmaria Volonté era meticolosissimo nel rifare molte volte il suo personaggio rispettando il sincrono labiale, ma la sua voce veniva registrata e aggiunta poi al film, anche se già nel film usava la sua voce (in una maniera più o meno convincente). Tante testimonianze sulla sua attenzione alla dizione.

Le scelte di questo film non vanno mai in direzione di un realismo.

Durante la scena dell'origine non c'è traccia di musica. Lo sguardo di Zampanò ha sempre uno sguardo rivolto verso il basso, non stupirsi di nulla, guarda verso l'istinto, a indicare che non ha un'anima mentre Gelsomina guarda anche in altre direzioni.

Gli M sono preordinati, previsti, questa è una di quelle sequenze che non sono degli M, ovvero in sede di produzione si è deciso di lasciare tutto alla sola voce e alla sola rumoristica che è l'elemento più rilevante.

C'è una rappresentazione musicale. La musica non deve essere per forza potente per parlare per dire delle cose, in questo caso è molto importante questo aspetto.

Vengono usati temi secondari, è interessante l'ambivalenza della madre che vende Gelsomina, però non vuole che se ne vada, di Gelsomina che a momenti è contenta, a momenti è disperata di dover partire con Zampanò, nonostante l'esperienza simile della sorella Rosa poi morta. La decisione di GELSOMINA di andare è una decisione musicale, qui si spiega un emme, una musica che accompagna proprio la partenza orgogliosa, e che si ritrova alla fine dei titoli di testa e ora viene rallentata nella sua solennità, che corrisponde alla situazione emotiva, quel tema che era uno dei tanti elementi di un pot-pourri molto complesso ora assume una sua connotazione, è un po' Gelsomina che affronta il suo destino attraverso la musica. Questo ancora non è ancora ben rilevato perché non c'è la sincronizzazione, che avverrà in seguito, fra un tema (quello di Gelsomina) e Gelsomina stessa.

Fade-out molto diffuso, si esce dalla sequenza musicata semplicemente abbassando il volume, terminando la sequenza stessa. Qui c'è un rapporto abbastanza libero tra ciò che Rota ha fatto e poi registrato e li minutaggio preciso del film, il cui montaggio è lasciato abbastanza aperto da Fellini, che lo hanno portato a fare delle decisioni sulle colonne musicali singole separate nella loro durata effettiva. A Fellini interessa fino a un certo punto che la musica finisca o inizi con un senso compiuto, gli interessa di coprire quel minutaggio in un senso plausibile andando semplicemente ad alzare il volume, o partendo da metà per entrare o con questo fade-out per uscirne. La stessa musica dei titoli lasciava spazio ai rumori, e anche questo è un aspetto sintattico del film, e qui c'è quella musica ripresa in modo più solenne, più sentimentalmente diverso che si sfuma e lascia spazio ai rumori di fondo. Nei primi minuti di film si assiste a una sintassi di musica, dialogo e rumoristica che riassumono l'estetica neorealista presente anche nei film precedenti di De Sica e Rossellini. Il primo Fellini entra in una relazione col cinema neorealista proprio anche per ambientazioni (esterni) fotografando la realtà per come era, in questo caso la realtà dei diseredati, che hanno difficoltà economiche e poca consapevolezza.

La certificazione attraverso il leitmotiv dell'anima di Gelsomina, si esce dal cinema neorealista grazie a questo film che non rientra appieno in quell'estetica e ci si dirige verso una realtà più onirica però che interagisce con la realtà, è un'integrazione fra le due parti attraverso i personaggi. Gelsomina è un vero punto discriminante, perché mentre Zampanò è un personaggio puramente neorealista, un personaggio identificato nel suo essere e nel suo vivere, Gelsomina invece ha le due dimensioni, una di realtà e una di sogno che è poi legata al suo tema.

Prevale la messa in luce del sonoro. Mentre in tutti i numeri di Zampanò ci sarà sempre la sua musica sul disco, nel primo caso ci rappresenta la realtà così com'è, senza inserire una parte musicale.

Quando Zampanò inizia a istruire Gelsomina compaiono degli strumenti, che sono quelli legati a Zampanò, c'è una accentuazione anche nell'immagine degli strumenti circensi di Zampanò. Messa in rilievo grazie alla musica del lato scherzoso di Gelsomina. La tromba che viene presentata diventerà lo strumento di Gelsomina, che lo userà per suonare il suo tema (aspetto diegetico).

La musica entra proprio dentro la trama, scandendo a tratti la piattezza di Zampanò col suo tema fisso, e a tratti i moti dell'anima di Gelsomina e i suoi turbamenti emotivi.

La presenza di musica sullo sfondo a volte crea dei sincroni spontanei che sono stati però ritenuti importanti per il film e quindi non rimossi.

L'idea è quella del disco che riparte continuamente perché il tipo di comprensione con cui ci arriva questo suono è tipico di un mezzo di riproduzione non accurato, ma si tratta sempre di musica di Nino Rota

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

6/11/20

Al minuto 33:16 del film (la strada di Fellini) accade qualcosa di importante a livello discorsivo: la donna canta a mezza voce la parte melodica, quella che su molte interviste Fellini stesso riportava un pezzo del 600 (che in realtà del 600 non era) che in realtà era qualcosa di ottocentesco. Ha una configurazione nuova perché quei modelli si riferiscono alle prime otto note del tema e resta una continuazione di Nino Rota (quindi è un'appropriazione), attribuito a quest'ultimo perché la ripresa veniva fatta quasi sempre nei termini di legge (i numeri di secondi non sono sufficienti per configurare come plagio la citazione).

Va notato il discorso del tema personaggio Gelsomina: è un personaggio, non è solo un leitmotiv; i personaggi ne parlano, la sceneggiatura coinvolge dialoghi in cui si fa riferimento al pezzo stesso, al tema, alla melodia. Per quanto riguarda Gelsomina, io pezzo la identifica (è lei che lo canta).

Lui manifesta esplicitamente una indifferenza verso questo tema (ma anche verso Gelsomina) mentre lei è totalmente presa, è felice mentre lo canta (anche se rievoca un passato misterioso non presente nel film); è chiaramente il suo tema, quello che la rappresenta e quello che la rappresenterà sarà anche lo strumento della tromba (che saranno presenti anche in alcune inquadrature insieme a Gelsomina che si vede ingenua, goffa e inesperta sulle cose del mondo).

La musica all'interno del film è un accessorio per il personaggio ma è anche un elemento di passaggio: passa, si muove nello spazio (tre uomini si muovono insieme a Gelsomina mentre suonano vari strumenti) ed è un elemento che attrae anche la stessa Gelsomina, si vede anche come questo elemento sia incongruo; in questa scena vediamo anche il momento in cui Fellini esce da una concezione neorealista, per cui questi che suonano sono dei personaggi ingiustificabili (non si sa come mai stiano suonando degli strumenti nel bel mezzo di una strada) se non per la prossima scena, che ci fa capire che quegli uomini erano dei musicisti che si avvicinavano a unirsi ad una banda molto più grande che avrebbe accompagnato una processione religiosa (in cui si ha musica da banda presa da Nino Rota).

La dimensione religiosa è affascinante per Gelsomina ma non per Zampanò. In queste scene religiose (in cui il suono d'ambiente viene mescolato con questa colonna di Nino Rota) viene accostato anche il profano. Musica allegra, un po' fiabesca nella sequenza dei tre musicisti, musica più realistica inserita nel contesto che giustifica la presenza a posteriore dei musicisti (che fanno tuttavia qualcosa da avulso dalla musica di Nino Rota presente nella processione).

Successivamente si passa alla sera e all'incontro con il terzo personaggio, l'acrobata (anche conosciuto come il matto perché fa numeri circensi molto pericolosi). Nella scena con l'acrobata vi è il preludio tra la differenza del numero di Zampanò (numero complesso basato sulla forza che viene svolto con le ginocchia per terra) ed il matto (salto in alto -> dimensione di trascendenza, il corpo si libra nell'aria) che ricordano il dualismo cielo e terra di cui sono vittime Gelsomina (alza sempre lo sguardo al cielo) e Zampanò (volge lo sguardo verso terra e verso le cose materiali).

Nel numero del matto torna la musica dei tre musicisti (non è la musica dedicata al numero, ma è la musica di Gelsomina che viene attratta dal numero come se si trovasse in un sogno). Quando il matto ha concluso la performance parte ma non prima di fissare lo sguardo su Gelsomina che, con la testa tra le nuvole, si perde per il paese finché non viene ritrovata da Zampanò.

Ad un certo punto loro si introducono in un circo dove Zampanò si accoda per un po' (lui fa una vita molto girovaga). Si sente un violino che suona il suo tema e Gelsomina lo segue (non vi è la minima attenzione alla sincronizzazione tra il gesto del matto e il pezzo stesso) e mano a mano che si avvicina il suono aumenta e diviene elemento centrale alla scena (realista a differenza dei gesti dell'attore che suona il violino e il pezzo) > La scuola russa del sincronismo riteneva l'asincrono superiore al sincrono perché quest'ultimo certificava la realtà portandoci in una dimensione prosaica, mentre l'asincrono era un aspetto poetico che certificava il

film come un'opera d'arte e non un pezzo di realtà ~> Felini ha la stessa idea. Il matto è un'acrobata ma anche un clown e per tanto ha un violino mignon (solitamente usato nelle prove dei bambini) che, in quanto venga usato da un adulto, crea un effetto comico.

Zampanò tratta male Gelsomina a causa del tema che entra come personaggio, che non a caso sarà simbolo della vicinanza affettiva di Gelsomina e del matto, ma che esclude Zampanò che sul tema fa sempre qualcosa di drastico. Vediamo ancora una volta che il matto prende in giro Zampanò (che fa uscire il suo lato burbero che si contrappone con il lato scherzoso del circense) che finirà in prigione per aver minacciato il matto con un coltello (successivamente Zampanò verrà interrotto, durante il suo numero, dal matto, che lo farà sentire ancora più umiliato). La sera stessa, dopo una serie di salti acrobatici importanti da parte del matto arriva, sulle note di un'orchestra (elemento realista poiché serviva ad attrarre il pubblico nei circhi più numerosi e capienti) il numero di Zampanò (che viene deriso ancora una volta dal matto) sulle note del suo leitmotiv: una musica di soli ottoni e percussioni (che vengono messi in mostra all'inizio della scena stessa). Una cosa da notare è che il sincrono del labiale è solo valido se colui che parla è il personaggio principale. Una volta terminato il suo numero l'uomo va alla ricerca del matto (che si era beffato della performance di Zampanò).

In un'altra scena notturna torna il tema attrattivo del matto (che Gelsomina percepisce subito) che dice scherzosamente a Gelsomina di andarsene; stavolta il volto di Gelsomina è diverso da quello della Gelsomina ingenua che abbiamo visto finora: in questo frame è in grado di trasmettere all'audience, ma anche al matto, una sua consapevolezza, il fatto che il suo leitmotiv sia un elemento che collega lei ma anche il matto.

Dopo questa parte vediamo che il matto inizia ad insegnare a suonare la tromba a Gelsomina che la suona in modo sgraziato (questo si ricollega alla presenza dei suoni dissonanti dei tromboni nei titoli di testa sovrapposti all'orchestra che suona il tema di Zampanò in modo corretto). La "lezione" del matto, che vuole che lei suoni il suo stesso leitmotiv seguendo il violino, verrà interrotta da Zampanò che si prenderà una secchiata d'acqua dal matto che verrà inseguito da Zampanò con un coltello e che poi verrà mandato in prigione. L'utilizzo del dialetto (ma anche di lingue straniere) nel film è anche un affronto, un allontanamento dal fascismo, che non accettava l'utilizzo (all'interno di film o doppiaggi) di un italiano non corretto o di dialetti.

L'intervento delle forze dell'ordine butta una cattiva luce sul circo, il cui proprietario crede che la colpa sia esclusivamente di Zampanò. Con il partner d'affari in prigione Gelsomina si ritrova sola con il matto e esprime il dubbio sullo stare con Zampanò oppure no, un dubbio che il matto aiuta a sciogliere. Nel mentre che discutono su questa scelta (dove viene fuori che magari un interesse da parte di Zampanò per Gelsomina esiste) subentra, ancora una volta, il tema di Gelsomina e del matto, che sottolinea l'importanza del dialogo tra i due personaggi dove il matto convince Gelsomina che si chiede, oltre alla questione di Zampanò anche cosa ci faccia lei al mondo, che tutto ciò che è in questo mondo ha un senso. Il tema (che diventa sempre meno sporadico all'interno del film) ritorna quando Gelsomina ed il matto decidono su chi debba andare a prendere Zampanò in caserma (il matto poi si allontana e lascia una collana a Gelsomina). Nella prossima scena, il tema ormai è un tema orchestrale e viene tagliato nel momento in cui inizia il tema di Zampanò perché quest'ultimo esce dalla prigione ed entra visibilmente nell'inquadratura.

Successivamente i due vagabondi (Gelsomina e Zampanò) vengono accolti da delle suore all'interno di un convento che verrà poi saccheggiato (contro il volere di Gelsomina) nella notte dei suoi oli proprio da Gelsomina e Zampanò. In questo momento Zampanò vuole che Gelsomina suoni la tromba per tenere buone le suore; Gelsomina comincia a suonare (una variante del tema che mette insieme la sua parte iniziale e la sua coda) ma Zampanò infastidito dice a Gelsomina di smettere perché infastidito da qualcosa che non può e non potrà mai essere. La sorella chiede il nome del tema ma il tema non ha un nome, è un

tema misterioso -> questo fa parte della poetica felliniana cioè il fatto di considerare la musica come un elemento di mistero, di sogno, di ultraterreno che tiene insieme le fila delle anime delle persone. Adesso vediamo la scena di Zampanò che cerca di convincere Gelsomina a fare il colpo del furto degli oli legati all'eucarestia (rientra la dualità tra sacro e profano). Zampanò riesce ad irrompere nella stanza in cui erano custoditi gli oli e li ruba. Il giorno seguente le suore sono ignare del furto e i due se ne vanno.

Successivamente vediamo il matto e come la sfortuna entra in mezzo alla lotta tra i due, portando alla morte del matto che non volendo, sbatte la testa sull'attrezzo di metallo in mano a Zampanò (che voleva usare per far ripartire la macchina che gli si era fermata) e muore lentamente. Quest'ultimo decide, per evitare di essere incriminato, di buttare sia la macchina sia il corpo del matto. A questo punto Gelsomina entra in un'altra dimensione e impazzisce fino al punto di non essere in grado di intendere e di volere. Questo elemento si vedrà anche durante le performance di Zampanò, dove lei non farà più nulla e dove vi sarà una contraddizione tra la scena comica e quella drammatica di cui è vittima Gelsomina che non può pensare ad altro se non alla morte del matto. Zampanò, nonostante sia relativamente tranquillo (visto che non riescono a collegare l'omicidio del matto a lui) si arrabbierà per l'assenza di Gelsomina, che per lui ormai è inutilizzabile da un punto di vista anche lucrativo, e aspetterà che lei si addormenti per abbandonarla e quando si trova dietro al furgone nota la tromba (qui subentra il tema) e decide di lasciarla, questo è già un gesto grosso perché implica una dimensione affettiva che Zampanò non è in grado di ammettere.

Non vediamo più Gelsomina ma, in un'altra scena (che ha luogo diversi anni dopo) vediamo Zampanò che sente una voce femminile che canta (canta proprio il tema di Gelsomina). Una volta che ha capito chi è che canta (il labiale è nullo e la voce è quella di un'altra persona, non dell'attrice all'interno del film) chiede alla ragazza dove abbia imparato quella canzone. La donna rivela a Zampanò che la donna che le ha insegnato la canzone è ormai morta. Vi è una circolarità: all'inizio sentiamo la voce di Gelsomina e alla fine sentiamo di nuovo una voce, anche se teniamo conto l'ordine delle occorrenze del tema (voce, strumenti, extradiegetico con mescolati strumenti, strumento della tromba, extradiegetico, voce) è come se vi fosse un progetto legato a tutto. Zampanò capisce che Gelsomina è stata trovata morta vicino al mare e questo giustifica il fatto che Zampanò, ubriaco marcio e reduce da una rissa, decide di andare a riva dove prende coscienza di aver perso una sua dimensione emotiva perdendo la stessa persona e quindi il tema viene per la prima volta associato in maniera potente al personaggio di Zampanò che fa mente locale e guarda verso il cielo (gesto che non ha mai fatto durante il film) e accede ad una sua dimensione emotiva, una dimensione la cui scoperta viene amplificata dall'entrata delle note del tema di Gelsomina (che diventa quasi un tema drammatico, un tema da finale d'opera che termina con l'accordo maggiore, tipico dei film neorealisti). Alla fine del film vediamo Zampanò che si accascia sulla sabbia, dove sa che Gelsomina è morta, evidenziando un'affettività che va oltre alla dimensione corporea.

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

11/11/2020

L'uscita di Macbeth è del 1948, il regista è Orson Wallace e le musiche sono state composte da Jacques Ibert, un compositore francese che ha una collocazione modernista per quei tempi in Francia. La musica non piace molto a Orson Wallace, egli dice che nonostante il film riuscito la musica non era la migliore per un'opera Shakespeariana.

Nel 1949 vi è subito l'uscita ai un altro film shakespeariano in quel periodo, Otello (in cui Welles è attore ma anche e regista) che tarda ad uscire nelle sale perché nel frattempo Wallace stava raccogliendo soldi (con film premiati come *The Man*) per dare vita a quest'ultimo film. I direttori visitarono sia l'Italia sia il Marocco, dove egli cercava dei co-produttori (tanto vero che le lettere di produzione ironizzano sul fatto che Welles, per farsi alzare il *cash*, scappò in giro per l'Europa seguito dai produttori e che una volta tornato a Vienna si chiuse nella stanza d'albergo e i suoi produttori dovettero strapagare un mago italiano affinché rivelasse i suoi trucchi magici all'attore in cambio della sua partecipazione nel film. Attraverso la sua parte in il terzo uomo ottiene molti soldi e si concentra su Otello.

Quando decide di tornare su Otello i suoi giri verso il mondo continuano fino a quando il film viene rilasciato e premiato (con il Gran Prix du Festival al quinto festival di Cannes) nel 1951. Quando si inizia a lavorare alle musiche era il dicembre precedente, in cui avviene l'incontro con Lavagnino in prossimità della data finale (Lavagnino ha sempre detto che per i film viene chiamato sempre nell'ultima fase e, come possiamo vedere all'interno del suo brogliaccio, è vero).

Il brogliaccio è l'insieme di tutte le musiche abbozzate perché il nome brogliaccio non viene dato ai singoli M, che possono passare verso numerose fasi, ma il tema del brogliaccio lo si scriveva a lavoro finito in un raccoglitore (in un foglio leggermente più grande dell'A4 dove vi erano una serie di pentagrammi) che raccoglieva tutti gli abbozzi di tutti gli M nel film. In questo caso vediamo come Lavagnino abbia finito di lavorare alla sua parte di Otello il 21 Maggio 1951.

A volte Lavagnino poteva avere un ruolo diverso, un ruolo non legato alla soundtrack e alla musica ma aveva piuttosto un ruolo misto (in alcuni casi è supervisore musicale, arrangiatore, conduttore d'orchestra, compositore, direttore musicale etc....).

Wallace mette alla prova Lavagnino, quest'ultimo era stato raccomandato da Barberi e lo vede che scrive in modo frettoloso alcuni temi relativi al film che poi presenta a Wallace. Wallace è talmente contento di avere Lavagnino a suo fianco che dice ho trovato il mio nuovo Verdi (anche meglio perché potrei fare qualcosa molto più integrati nel film senza prendere composizioni pre-esistenti di un importante compositore. Lavagnino convince Wallace perché ha la capacità di lavorare sui significati musicali depositati dal passato facendo riferimento, sia in Otello sia in Falstaff (o *Campanadas a medianoche* del 1965), anche a musica medievale.

Falstaff è molto diverso perché è vero che la musica è tutta di Lavagnino ma la situazione è diversa: Lavagnino è impegnatissimo nel 1965, viene chiamato da Welles, lascia il lavoro e prende un aereo di notte per andare a Madrid, vedersi la proiezione lunga del film, si prende gli appunti degli M, ci torna sopra un paio di volte, fugge un'altra volta in aereo e arriva a casa dove si trova con poche ore per fare un brogliaccio soddisfacente. Wallace gli aveva chiesto molta musica rinascimentale e Lavagnino risolverà in un modo diverso da Otello, lì prenderà una serie di tracce discografiche di musica antica del 400, 300 e 400 limitandosi: a individuare dei pezzi delle tracce registrate che gli interessano per il film, ricalibrare il minutaggio per creare una versione orchestrale. Quindi Lavagnino si è limitato per lo più ad orchestrare dei brani pre-esistenti che lui trovava nei dischi inglesi e americani (che in quegli anni pubblicavano registrazioni di musica "antica" dal Medioevo fino al 600) e selezionava le tracce per orchestrare delle danze dell'epoca di Shakespeare oppure anche cento anni prima. In pochi giorni Lavagnino fa questa musica e la consegna a Wallace. Poi troviamo nel 1969, con il tentativo del *Mercante di Venezia* che invece

fallisce. Lavagnino guarda all'arcaismo, alla musica antica, guarda all'antico e lo integra in linguaggio modernizzante, cioè a lui non interessa l'antico per sé, in Otello gli interessa in particolare una musica sicuramente moderna per impostazione melodica, ma anche riferimenti espliciti all'antico.

Abbiamo tuttavia tre cose strane:

- un quaderno degli M senza i minutaggi precisi o addirittura senza minutaggi.
- C'è il brogliaccio, quello degli ultimi M, in cui vi è un dato interessante: in questo film ci sono la bellezza di 153 M, molti sono brevissimi. A 4 e 14 secondi viene segnato cosa accade nella scena. In questa scena Otello uccide Desdemona perché considerata traditrice, la trama è messa su Iago che fa sospettare a Otello che lei abbia una storia con Cassio, non è vero, la moglie di Iago sa tutto e ad un certo punto la dice, ma Otello ormai accecato dalla gelosia grazie alle trame di Iago, che si vuole sostituire a lui, lo distrugge psicologicamente facendogli supporre, a partire dal giorno delle nozze, che in realtà questi due si conoscono da molto tempo (cosa vera) e che siano degli amanti. Costruisce la prova con questo fazzoletto rubato a Desdemona che poi fa ritrovare a Otello in un certo frangente e costruisce tutto l'imbroglio che porterà Otello, accecato dalla gelosia uccide Desdemona, le fa dire l'ultima preghiera dove viene consacrata la sua purezza, e Otello poi uccide sé stesso e nel momento in cui muore viene a galla la verità.
- Ci sono gli appunti, è un foglio in cui ci sono schizzi sparsi (quando in un foglio ci sono elementi eterogenei si parla di schizzi) abbiamo un tema solo ritmico, un tema legato ad Otello, un pezzo di abbozzo del prologo, vi è il fronte con la firma di Wells di ringraziamento (invece il resto è tutto fatto da Lavagnino) e vi è il retro che porta altri appunti dove troviamo un abbozzo del temporale e un pezzo relativo al dolore di Otello. Non era chiaro se entrambe le parti fossero già scritte.

L'M 152 è molto breve, perché si sente solo un fagotto, quella che è la parte grave, un accordo, un richiamo di quello che è il tema del coro che rivedremo nel prologo, e poi da qui inizia quella nota bassa su cui inizia il prologo. Inizia un lungo monologo importantissimo che parte dal discorso della famosa botola e della caduta di Otello con Desdemona, e ci si avvia verso l'emme 153, che è fatto da due accordi, un recupero di un altro M, il vento è continuamente presente come aspetto sonoro anche sul dialogo.

Orson Welles o forse Lavagnino stesso ha l'entrata di un accordo fondamentale presente anche nel prologo, il tema è sì un leitmotiv, ma per esigenze di integrazione, lo fa terminare con un do lungo, quindi eliminando una possibile risoluzione fra 152 e 153. Tra questi ultimi vi è un ulteriore M fatto in un'ulteriore fase o di stesura del brogliaccio o di partitura (per cui è stato abbreviato il 152) che vede l'aggiunta di un raccordo. Una volta ridotto l'M 153 (a questo "do"), questa nota si sincronizza con la chiusura della botola, un elemento che serviva per accompagnare la potenza nei minuti che mancavano nella conclusione del film. Questo taglio e questa ricucitura sono motivati dal prologo che parte dalla fine, dal corteo funebre che ristabilisce la verità e che, in qualche modo post-mortem, esalta la grandezza di Otello e la purezza di Desdemona in un funerale: Otello ha ucciso Desdemona per poi uccidersi, e poi la condanna è ricaduta su Iago.

Il prologo è stato conservato negli archivi, non è presente in modo strettamente inteso nel brogliaccio, ma è presente in parte schizzato negli appunti. Da dove c'è scritto prologo funerali (e quindi il prologo è già previsto fin dall'inizio) entra in questo discorso, cioè il brogliaccio del prologo che poi è stato continuato da Lavagnino in un altro foglio, e non sul retro. Probabilmente l'abbozzo che è presente già negli appunti era talmente avanzato, a differenza dal brogliaccio che ha solo degli accenni, aveva coro, uomini, orchestra, ovvero indicazioni relative alla composizione e all'orchestrazione, anche se non è una partitura. Il coro è

composto da voci femminili e maschili. Negli appunti lavagnini aveva già le idee molto chiare. La produzione a ritroso è cambiata.

L'inizio. I timpani o forse la cassa, o forse un misto dei due, con un certo riverbero sono colpi che precedono l'inizio del prologo. Lavagnino partiva subito dal tema ma in realtà dopo hanno anticipato (a quest'ultimo) un certo numero di colpi ad ogni quarto da timpani (con una microfonazione particolare che da un suono meno rotondo al timpano) una grancassa. Alla fine del prologo iniziano i titoli molto veloci legati alla didascalia della storia più che ad altro e accompagnati da un tema a corde pizzicate, per imitare un liuto. Prima dei titoli c'è una pre-credits sequence dove le battiture possono non essere esattamente collimanti al risultato finale, che è anche il prodotto di una serie di decisioni dell'ultimo momento che possono esser state prese anche prima di andare a registrare, Lavagnino potrebbe aver cambiato le parti singole dei singoli strumenti senza aver cambiato la partitura. C'è anche una testimonianza di uno di questi cambiamenti all'ultimo minuto data da una nota scarabocchiata sullo spartito. Oppure è stato sovra inciso alla musica già registrata.

Orson Welles viene convinto dall'arcaismo della musica di Lavagnino, che di arcaico ha nulla, ha un linguaggio armonico troppo nuovo per poter essere definito tale, e di sicuro non medievale. Tuttavia, la base è il famoso DIES IRAE, attribuito a Tommaso da Celano, ma è sicuramente pre-esistente (12 sec DC?), ovvero una sequenza medievale in lingua latina ma già con la rima all'italiana, con ritmo accentuativo, che era fatta con l'accoppiata di terzine. Questo Dies Irae veniva utilizzato per le messe cattoliche da Requiem.

Utilizzato da diversi compositori. Dies Irae, Dies Illa > queste prime sillabe, che corrispondono a 6 note, si ritrovano nel tema di Lavagnino, con l'aggiunta di una sola nota in più conclusiva che però viene tolta nel momento nella chiusura della botola. L'ultima volta che sentiamo il Dies Irae lo sentiamo nella versione originale, seppur con una diversa armonia, assistiamo quindi a un riuso di un pezzo arcaico che viene citato con rielaborazione e con un ritmo puntato.

L'incipit dei pezzi fa riferimento ad altro nella musica per film, come anche osservato nei film di Fellini. si fa così perché lo spettatore faccia delle associazioni inconse a cose probabilmente già sentite.

Lavagnino, al contrario di Rota che va a riprendere qualcosa che si poteva aver sentito solo a un concerto, riprende qualcosa che nel 1951/52 era obbligatorio cantare nella forma originale in latino, così da essere nelle orecchie di tutti.

17\11\2020

La canzone si inserisce in un sistema mediale molto preciso per l'Italia: questo periodo (fine anni 50 inizio anni 60) è legato all'esplosione di canzone a livello discografico; negli anni 62 la discografia italiana inizia a produrre in proprio, non è più un'emissaria della società americana RCA (radio corporation of America). Ci sono anche altre case discografiche, alcune si concentrano sulla canzone (musica popolare) altre sui cantautori (il punto di riferimento è il cinema d'autore).

Il cinema è espressione della società, e la musica crea agganci. Morricone ha lavorato molto con la RCA, sia ricoprendo anche il ruolo di direttore d'orchestra sia ristrutturando brani per cantanti (ha fatto anche molte altre cose come lavorare nell'avanguardia come compositore orchestrale o lavorare all'interno dell'industria discografica).

Le canzoni entrano nella trama del film, influenzando anche le scelte di regia (inquadrature, remixaggio etc.), che si basano non sulla canzone in sé, ma sul tipo di canzone. Nella fase di mixaggio finale, in cui si gestiscono tutti i livelli del suono, la musica diventa FILM: questa musica si vede e percepisce attraverso il film (la musica all'interno del film è diversa da quella mixata attraverso una produzione musicale discografica).

All'inizio del film, i giovani si mettono a ballare sulle note di questa canzone intitolata "il filo" e, quando l'ingegnere Ugo Tognazzi sente quella canzone, la spegne subito catalogandola (nonostante lui stesso sia un patito del ballo) come una canzone stupida. I balli che vengono eseguiti o comunque imitati dai giovani, hanno fatto ingresso con modelli provenienti dagli stati uniti o attraverso la mediazione di altri paesi europei e vanno di moda durante quel periodo.

Questi (fine anni 50 inizio anni 60) sono gli anni delle traduzioni di canzoni che, o erano precise o vedevano un rimaneggiamento (quest'ultimo fatto per adattarle a un accompagnamento diverso rispetto a quello originale). Di conseguenza, se tanti successi di autori italiani sono usciti sulla scena internazionale, altri artisti hanno cercato di affacciarvisi con canzoni in lingua inglese.

Nel film è presente anche tema dell'autostrada (o della grande strada di comunicazione), questo è un tema ricorrente negli anni 60. Su questa strada non solo le due generazioni si incontrano più volte, ma c'è anche il discorso della radio come strumento per riprodurre musica (forse si trattava di un giradischi portatile). Ogni volta che questi due mondi si incontrano sulla strada si sviluppa un'attrazione reciproca. Non solo i giovani sono contenti di parlare con questa persona, un "diverso" che appartiene a un'altra generazione ma che, non essendo padre di nessuno, permette loro di approcciarlo e rivolgersi a lui di maniera più libera, ma anche l'adulto (l'ingegnere) è molto contento di entrare a contatto con i giovani.

I protagonisti del film sono giovani di famiglie molto ricche, questo contesto sociale stona rispetto alla figura dell'ingegnere, che ha un lavoro con un reddito non molto elevato ed una macchina un po' antiquata. Nonostante ciò vediamo, da parte dell'ingegnere (che verrà attratto da questi atteggiamenti estremi eseguiti dai giovani), un progressivo entrare nel mondo giovanile attraverso scherzi e peripezie (come quando vengono fermati e lui prende una multa o quando si impantana la sua auto nella sabbia)

Quando la musica è assente (in situazioni che tipicamente la richiedono) significa che viene riservata a un altro tipo di comunicazione.

Jimmy Fontana, famosissimo attore e cantante dell'epoca, è presente nel film. All'interno di quest'ultimo c'è un contesto ironico che vede il protagonista (Ugo Tognazzi) allontanarsi da una determinata situazione senza successo: i giovani gli chiedono sempre di accompagnarlo, a sottolineare una volontà di rimanere insieme e avere un confronto inter-generazionale.

Si mette in scena l'immagine del giovane ascoltatore di canzoni, di come queste canzoni vengano ascoltate e di come, in alcuni casi (come nella scena della "dichiarazione" dell'ingegnere, in cui si usa la versione da cui è stato preso il tema del titolo) la musica interagisce col dialogo ma più che avere uno scopo comunicativo fa da sfondo alla scena.

La presenza dell'attrice protagonista, che si presenta cantante e cantautrice, serve a creare una situazione musicale. In doppiaggio si cerca di riprodurre un suono preciso, finito, ma nonostante ciò non meno reale, rispetto a ciò che vediamo apparire sul set (dove vediamo una canzone cantata in una posizione scomoda o poco consona, o con uno strumento musicale non ottimale o con una voce non molto intonata), è molto attento a questo elemento (min 40.30)

All'interno del film l'adulto si taglia i baffi a significare un'integrazione, una mimesi, in questo mondo giovanile, vedremo più avanti la relazione tra questi due mondi che si incontrano.

Il tema della pioggia è un tema molto presente all'interno del film: la pioggia diventa un elemento ricorrente che spezza e che crea discontinuità fra l'esterno e l'interno. Non c'è una musica extradiegetica, è integrata (diegetizzata) nello spazio del film e della storia. La presenza di rumori plausibili rende a sua volta plausibile la presenza della musica (che è resa anche dalla presenza di mezzi di riproduzione, strumenti musicali o voci cantanti).

Al momento 1:01:50 arriva una canzone che porta i giovani a ballare. Le canzoni sono canzoni che andavano di moda durante quell'epoca proprio come il ballo eseguito giovani (il cha cha cha). La prossima scena (che prende luogo fuori dall'abitazione) rompe con la scena vista e trattata poco fa. L'uscita dalla stanza è una cesura per quanto riguarda quello che possa succedere all'interno (la pioggia attenua i rumori che provengono dall'interno). L'uscita e l'entrata portano a situazioni diverse in questo caso legate ai vari e diversi generi musicali, un elemento che occupa tutto lo spazio del film.

La scarsa presenza di musica (in questo caso fuori dall'abitazione) serve proprio ad accentuare la presenza della musica durante queste sequenze, sequenze rese plausibili dall'ausilio di quel giradischi di cui si parla e che viene mostrato più volte nel film. Prima c'era musica da ballo, c'erano molti rumori e molti dialoghi che certificavano il modo di pensare dei giovani durante quegli anni così come la loro relazione con gli adulti e la differenza tra i gusti degli uni e degli altri.

Il tema dell'adulto nel gruppo dei giovani è perfetto per fare capire una serie di dinamiche: dal momento in cui l'adulto ascolta alla radio delle canzoni romantiche le ferma subito chiamandole canzoni stupide (tuttavia queste canzoni, in questo caso quella di Gino Paoli, diventerà una canzone importantissima per l'adulto durante il film).

Facciamo un passo indietro, ad un certo punto all'interno vi è una musica da ballo mentre fuori ci sono due giovani che conversano ascoltando la pioggia (le due inquadrature, quella dei ragazzi che ballano all'interno e quella dei due giovani che parlano sotto la pioggia fa, in questo caso, da cesura tra quello che accade dentro e quello che accade fuori). Ad un certo punto si sente che, all'interno della casa, hanno cambiato musica (sassi di Gino Paoli) che entra piano piano all'interno della scena dei due giovani.

A questo punto vediamo come all'interno al cambio della musica corrisponde un cambio di inquadratura e atteggiamenti: ci si avvicina così come la telecamera si avvicina ai volti delle persone. La canzone porta una svolta psicologica, una svolta che porterà dei personaggi a riflettere sulla loro condizione amorosa ed esistenziale, una svolta verrà poi rotta dai uno dei giovani che farà una pernacchia.

Chi sarà veramente colpito da questa cesura sarà l'ingegnere, di cui sentiremo (alla fine della canzone) la voce interiore, anzi, un gioco tra voce interiore e dialogo esterno, un dialogo esterno riferito a Francesca che capiremo essere la continuazione di ciò che lui pensa.

La canzone è molto semplice, cioè la strofa che ripete sostanzialmente le stesse parole, e c'è una sorta di punto culminante all'ottava più alta e con una strumentalizzazione diversa e c'è una continua interazione tra "sassi (i sassi sono una metafora colta che si riferisce ad un amore consumato) che il mare ha consumato questa è la mia poesia d'amore per te" e il lavoro di sincrono del film.

Cosa succede la seconda volta che viene pronunciata la parola sassi? (Non siamo più al punto culminante della canzone: la voce è tornata un'ottava sotto e l'orchestra non è più presente) L'inquadratura tra l'adulto e la ragazza (tra la prima e la seconda volta che questo abbassamento di voce, intensità e strumentalizzazione accade) è speculare (inizialmente la ragazza è a sinistra e poi è a destra). La canzone è presupposta alle condizioni di produzione del film. La canzone non viene costruita sul film, è il film che viene costruito sulla canzone.

Film la cuccagna

Questo è a malapena un film musicale, non ha niente di musicale se non la presenza di Morricone e la presenza di un attore e artista eccezionale che è Luigi Tenco, un cantante all'apice del successo e il direttore Luciano Salce e Luigi Tenco hanno già scritto una canzone per il film (la cui strumentalizzazione verrà utilizzata sporadicamente all'interno di quest'ultimo). Morricone, per quanto riguarda i titoli del film, fa una costruzione quasi compositiva (inserisce nella colonna musicale anche le parti di dialogo e i rumori presenti all'interno di un cortile).

Il film è una commedia ma è anche un po' drammatico:

1. La ragazza è bella e quindi tutti i suoi datori di lavoro implicano che per ottenere lavoro debba cedere alle loro attenzioni (la ragazza cambia sempre lavoro e in famiglia non capiscono come mai non sia in grado di tenere i lavori) > denuncia di una società sessista
2. il ragazzo (Giuliano) non vuole andare in guerra (obiezione di coscienza), questo può portare alla carcerazione (la legge che permetterà l'obiezione di coscienza entra in vigore nel 1962)

Il personaggio di Giuliano, basato sulla persona di Tenco, riceve la cartolina della leva e decide di lottare e scegliere da solo il suo destino. Il film era partito dall'ingaggio di Tenco e quest'ultimo ha così tanto potere contrattuale che impone alla produzione non di usare una sua canzone, ma di usare la ballata dell'eroe di De André (testo antimilitarista che si posa perfettamente con la psicologia del protagonista).

www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it



www.unidocs.it

www.unidocs.it

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

20/11/2020

L'introduzione è tutta un'unica costruzione, diventa difficile catalogare questo tipo di musica poiché:

1. Morricone, dal punto di vista ritmico, fa un'avanguardia riconcepita per la commedia (ma che a sua volta viene riconcepita come musique concrete > musica registrata insieme ad altre sonorità) il brano utilizzato è anche una parodia a Stravinskij (anche i suoi film avevano spezzatura improvvise, ritmi traballanti)
2. La spazializzazione del film: la canzone non è inserita all'interno del film solo in quanto colonna sonora ma è inserita anche dentro la storia che il film vuole raccontare. Tenco quando suona gli accordi della canzone non li suona in una posizione che non permette un'esecuzione pulita della chitarra (il risultato che vediamo nel film è sicuramente una ri-sincronizzazione)

I dettagli della scena trattata nel punto 2 sono anche nella sporcizia del suono sia da parte della chitarra sia da parte della voce di Tenco (svantaggiato dalla posizione in cui si trova poiché questa posizione non gli permette il pieno utilizzo del diaframma).

Dopo questa scena vi è una scena senza alcun tipo di musica ma, poco dopo la musica torna attraverso un raccordo di Morricone che riprende il tema della canzone e lo trasforma in altro più adatto ad accompagnare un dialogo tra due persone che si conoscono da poco ma che hanno intesa tra di loro (entrambi vogliono suicidarsi per protestare contro la loro posizione e mandare un messaggio ai piani alti). La riproduzione della canzone è realistica rispetto alla posizione di Rossella che sente Tenco dal cortile e poi si avvicina entrando nel contesto casalingo dove abbiamo una vicinanza di suono ancora più forte.

Nanni Moretti esordisce nel lungometraggio con "io sono un autartico" nel 1976 ma la cosa interessante è che quest'ultimo è un film che pur partendo da circuiti molto ristretti subito lo lancia alla ribalta.

Le canzoni utilizzate nei film degli anni 60 sono sempre canzoni per giovani, sono sempre canzoni che differenziano una generazione dall'altra, si parla di sineddoche di generazione. Gli anni 70 sono rappresentati, conseguenza degli anni 60, come anni di lotta, di problematizzazione politica di qualsiasi cosa, tutto viene filtrato attraverso una luce politicizzante. Sia di destra sia di sinistra il campo dei giovani è un campo di posizionamento collettivo in uno o nell'altro schieramento.

Successivamente si passa agli anni di riflusso: dopo la marea politica ci ritroviamo catapultati dall'impegno politico massimo all'impegno politico minimo. Questo ha una concentrazione estrema sulla persona, sull'individualità, su quelle che vengono chiamate nel titolo all'interno della dispensa "ideosincronie generazionali" cioè se negli anni 60 e 70 abbiamo l'esplosione della contestazione dell'azione collettiva, e quindi del riconoscerci in un gruppo.

Negli anni 80 il sistema dei media è cambiato: vi è l'arrivo di una televisione commerciale che vede un duopolio tra la Rai e la Fininvest. La percezione della canzone e l'uso della canzone all'interno del film cambiano drasticamente negli anni 80.

Perché prendono Nanni? È un autore importante, i suoi film sono una riflessione sulla differenza della distanza degli anni 80 agli altri anni precedenti. Negli anni 70 è il cui cinema che mette in scena la differenza tra due ideologie diverse (individualismo vs collettivismo ma anche musica anni 80 vs musica anni 60). Proprio per rappresentare inadeguatezza dell'individuo rispetto alla realtà (non sentirsi più parte di una generazione, un elemento trattato in Bianca dove alla fine del film viene chiesto al protagonista: "mi parli della sua generazione" e il protagonista inizia ad elencare i suoi amici e conoscenti, questo è il disorientamento degli anni 80 messo in scena attraverso i film di Nanni Moretti.

Nel periodo in cui la rai trasmette il film di Nanni Moretti c'era anche una trasmissione in cui Mario Moricelli (grande regista della commedia all'italiana) veniva a confrontarsi con Nanni Moretti e in cui nascevano due pensieri diversi: coloro che pensano che il cinema hollywoodiano sia solo un apparato morto che porta avanti una logica industriale priva di creatività e Nanni Moretti che diceva che secondo lui da Hollywood venivano fuori cose ottime e che usa come esempio film come *Toro scatenato*, un film che è una compilation soundtrack cioè che non ha un compositore che ha scritto la musica ma è solo fatta di brani estrapolati da dischi di generi molto diversi.

La mentalità di Moretti è da compilation, in questi film degli anni 80 c'è sempre il compositore, la musica dice delle cose importanti del film ma all'interno di un quadro più complesso che include sempre una scelta di canzoni degli anni 60 ma anche canzoni degli anni 80, in particolare quelle di Battiato, che hanno una funzione diversa perché i protagonisti hanno una relazione nostalgica con il passato e quindi non si sentono a loro agio negli anni 80. Le canzoni di Battiato distruggono le convenzioni che legano le canzoni alla scena e lavorano sempre di contrappunto, questo non vuol dire che non riveli gli aspetti più profondi che si notano anche nel tipo di sincronizzazione con dei dettagli del testo, ma le canzoni anni 80 hanno comunque un testo incongruo rispetto a quello che vediamo nella scena.

Interessante è l'approfondimento del tema canzone nei film: *Bianca* (1984), *La messa è finita* (1985) e *Palombella rossa* (1989). Il fatto che il protagonista canta le canzoni che poi hanno vita anche attraverso le tracce registrate è interessante perché non si faceva, soprattutto se viene da una commedia all'italiana (vedi Moricelli che alla fine degli anni 70 rinunciava alla musica limitandosi a semplici accordi).

Nell'81 nasce, negli Stati Uniti, MTV mentre in Italia già nell'84 c'è l'esperienza video music, forse il primo canale europeo che faceva quello che faceva MTV, era un programma basato su una successione di video che venivano dati all'interno di formati molto flessibili in cui l'unico contenuto era quello del videoclip. Quest'ultimo elemento si sviluppa negli anni 80 come corrispettivo televisivo della traccia discografica; la canzone di successo diventa un video e tutti selezionano le canzoni di punta facendone un video che diventa un mezzo di produzione del pezzo ma anche una produzione a parte, una produzione audiovisiva destinata ad un circuito televisivo (Moretti era affascinato da questo elemento).

Traccia analizzata > intro del film *Bianca*

La musica che sentiamo sui titoli è tutto tranne la musica che ci si aspetterebbe in un film comico; tuttavia i titoli sanno già la verità. La musica di Piersanti, anche per la scelta di strumenti quali un corno inglese (legata alle canzoni d'amore) che vengono legati da un accompagnamento di chitarra (legato alla canzone italiana) e dalla scarsa presenza della batteria, sembra più una musica da film drammatico. La scena con la ripresa di Moretti non solo è una specie di loop (con quel ritmo un po' zoppicante) che vuole far capire che un personaggio ha qualche problema (entra in bagno e da fuoco a tutto con l'aiuto dello spirito per sterilizzare il tutto) ma è anche una scena da regista sperimentale che poteva essere collocata magari verso la fine degli anni 60. Questa scena è sia comica sia drammatica. Ciò che abbiamo precedentemente detto su questo film (il fatto che sia comico ma anche drammatico) si realizza alla fine del film, quando scopriamo che proprio lo stesso personaggio che ha dato fuoco al bagno è un serial killer (ha ucciso dei suoi amici perché non era contento di come conducevano la loro vita).

Perché è importante questa sequenza? Siamo subito prima della confessione e lui mette una canzone che sceglie accuratamente dal juke-box (un elemento divenuto niente altro che un dispositivo desueto degli anni 60 presenti in bar tutt'altro che moderni). È lui che sceglie la colonna sonora dell'inizio della sua confessione. Lui mette una canzone fuori dall'ambito degli anni del protagonista stesso, messa attraverso un dispositivo desueto, veicolata dal vinile a 45 giri (siamo già nell'epoca del CD). È importante anche come questa canzone sia stata scelta: noi non sappiamo che lui è il serial killer, noi sappiamo solo che lui e Bianca

si sono lasciati (lui l'ha uccisa) quindi cosa succede? Succede che la canzone è congrua, la canzone dice "insieme a te non ci sto più" ma spiazza lo spettatore perché gli fa credere che lui e Bianca si siano lasciati, non che l'abbia uccisa. Nonostante ciò la frase "chi se ne va, che male fa" è chiaro che è una contraddizione rispetto a quello che sapremo poco dopo. Una canzone può sia veicolare una determinata situazione ma può anche agganciarsi ad una situazione totalmente differente. Un altro elemento interessante è la mancata sincronia tra questo protagonista, il suo tempo, la sua generazione e una generazione passata (quella degli anni 60) che per lui resta un ideale.

24/12/2020

Successivamente vi è lo sguardo in camera da parte dell'attore regista (elemento importante perché lo sguardo in camera è un'infrazione del codice di narrazione cinematografica: l'attore sta guardando in macchina e sta, allo stesso tempo, guardando anche lo spettatore). Per quanto riguarda l'elemento appena trattato, vi possiamo accostare un parallelismo di tipo musicale: la canzone è un pezzo di realtà che noi usiamo per comunicare (solitamente presupponendo che lo spettatore conosca già la canzone); in questo caso il personaggio canta una canzone, se ne appropria (in quanto parte della sua esperienza) e ne interiorizza il testo (lui è un prete che, dopo tanti anni, è tornato a Roma e questo ritorno è perfettamente in linea con il testo di questa canzone degli anni 60).

Lo sguardo in macchina indica il passaggio alla traccia (infrazione del codice), l'uso di una traccia già esistente, già conosciuta a quel tempo è una sicurezza in più sul piano dell'audio: lo spettatore riconosce la canzone e riconosce anche il suo significato all'interno del film.

Innanzitutto vediamo come è costruita questa sequenza: Don Giulio fa finta di cantare questa canzone (la voce è del cantante originale Bruno Lauzi), vi è il perfetto sincrono col labiale, il testo entra in sintonia con il personaggio che guarda in macchina infrangendo tutte le barriere, la canzone viene utilizzata anche per rappresentare un idillio familiare.

Adesso trattiamo la scena all'interno della chiesa, una scena svolta verso la fine del film, periodo che vede il protagonista entrare in una sorta di crisi, una crisi che si risolverà in modo opposto rispetto alla canzone (il cui testo dice: non ritornerai ma me ne andrò via; Don Giulio fermerà la messa e annuncerà la sua partenza). Il personaggio distrugge tutte le convenzioni del sacerdote, le mescola con elementi di eccessiva personalizzazione che stonano con quel ruolo religioso.

Vediamo come si arriva alla canzone menzionata poco fa (Ritournerai di Bruno Lauzi): la messa è di tipo matrimoniale e, in quanto tale, è una controparte del disastro familiare che mette in moto la decisione di Don Giulio (il padre lascia la moglie per una ragazza più giovane, la sorella rimane incinta e decide di abortire, e la madre, ormai senza marito, alla fine di tutte queste vicende decide di suicidarsi > elementi che vanno contro una visione cattolica della vita).

Il sacerdote, dopo aver visto questi valori ormai in disfacimento, decide di tornare in quei luoghi esotici (Chile, Argentina) in cui si era rifugiato prima di tornare a Roma. Durante l'omelia il parroco esce dal suo ruolo; si dimentica del vangelo e inizia, per un breve periodo di tempo, a parlare dei suoi fatti privati con la sorella e la sua famiglia (viene inquadrata la sorella e si sente il suono di un carillon, simbolo d'infanzia, mentre il parroco racconta storie d'infanzia rimembrando i momenti passati con la madre). L'effettiva rottura dell'idillio familiare corrisponde alla morte della madre del parroco. Ad un certo punto il parroco chiede perdono, dice di aver fallito come parroco e annuncia di dover partire.

La canzone non è solo una traccia discografica: il modo in cui una parola viene cantata può avere vari significati. Se prendo alla lettera il testo non ne capisco l'effettivo significato: il vero messaggio della canzone implica, attraverso la ripetizione di ritornerai, un'ossessione dell'io poetico che, in realtà sa che la persona amata non ritornerà. Il contrappunto del film è complesso: il protagonista assume la canzone in un significato illusorio (il fatto che la persona amata tornerà).

Alla fine del film il parroco continua a credere alla verità della canzone; questo ritornerai lo vive con un certo piacere: egli crede che in un futuro forse una società che lui ritiene congrua con i suoi ideali tornerà (questo lo vediamo alla fine del film e della messa, dove vediamo una società composta da persone che si amano e ballano insieme > una convenzione clamorosa della messa > la scena mostrata alla fine del film era

o non era una fantasia?).

La canzone di snodo, canzone degli anni 60 compare due volte in due momenti fondamentali (snodo, idillio, paesaggio d'idillio, ritorno dopo l'inflazione dell'idillio)

Il fatto che il personaggio sia talmente ingenuo da non capire l'elemento fondamentale della canzone è parte integrante del film. Tuttavia come logica compensativa, questo personaggio continua (Don Giulio) a immaginare (attraverso il ricordo della canzone) un futuro migliore (lui, al contrario della canzone, crede nel ritorno di un futuro migliore). Il personaggio quindi filtra la realtà e finge un idillio il cui ritorno non avverrà mai.

Innanzitutto vediamo come è costruita questa sequenza: Don Giulio fa finta di cantare questa canzone (la voce è del cantante originale Bruno Lauzi), vi è il perfetto sincrono col labiale, il testo entra in sintonia con il personaggio che guarda in macchina infrangendo tutte le barriere, la canzone viene utilizzata anche per rappresentare un idillio familiare.

Adesso trattiamo la scena all'interno della chiesa, una scena svolta verso la fine del film, periodo che vede il protagonista entrare in una sorta di crisi, una crisi che si risolverà in modo opposto rispetto alla canzone (il cui testo dice: non ritornerai ma me ne andrò via; Don Giulio fermerà la messa e annuncerà la sua partenza). Il personaggio distrugge tutte le convenzioni del sacerdote, le mescola con elementi di eccessiva personalizzazione che stonano con quel ruolo religioso.

Vediamo come si arriva alla canzone menzionata poco fa (Ritornerei di Bruno Lauzi): la messa è di tipo matrimoniale e, in quanto tale, è una controparte del disastro familiare che mette in moto la decisione di Don Giulio (il padre lascia la moglie per una ragazza più giovane, la sorella rimane incinta e decide di abortire, e la madre, ormai senza marito, alla fine di tutte queste vicende decide di suicidarsi > elementi che vanno contro una visione cattolica della vita).

Il sacerdote, dopo aver visto questi valori ormai in disfacimento, decide di tornare in quei luoghi esotici (Chile, Argentina) in cui si era rifugiato prima di tornare a Roma. Durante l'omelia il parroco esce dal suo ruolo; si dimentica del vangelo e inizia, per un breve periodo di tempo, a parlare dei suoi fatti privati con la sorella e la sua famiglia (viene inquadrata la sorella e si sente il suono di un carillon, simbolo d'infanzia, mentre il parroco racconta storie d'infanzia rimembrando i momenti passati con la madre). L'effettiva rottura dell'idillio familiare corrisponde alla morte della madre del parroco. Ad un certo punto il parroco chiede perdono, dice di aver fallito come parroco e annuncia di dover partire.

La canzone non è solo una traccia discografica: il modo in cui una parola viene cantata può avere vari significati. Se prendo alla lettera il testo non ne capisco l'effettivo significato: il vero messaggio della canzone implica, attraverso la ripetizione di ritornerai, un'ossessione dell'io poetico che, in realtà sa che la persona amata non ritornerà. Il contrappunto del film è complesso: il protagonista assume la canzone in un significato illusorio (il fatto che la persona amata tornerà).

Alla fine del film il parroco continua a credere alla verità della canzone; questo ritornerai lo vive con un certo piacere: egli crede che in un futuro forse una società che lui ritiene congrua con i suoi ideali tornerà (questo lo vediamo alla fine del film e della messa, dove vediamo una società composta da persone che si amano e ballano insieme > una convenzione clamorosa della messa > la scena mostrata alla fine del film era o non era una fantasia?).

La canzone di snodo, canzone degli anni 60 compare due volte in due momenti fondamentali (snodo, idillio, paesaggio d'idillio, ritorno dopo l'inflazione dell'idillio)

Il fatto che il personaggio sia talmente ingenuo da non capire l'elemento fondamentale della canzone è parte integrante del film. Tuttavia come logica compensativa, questo personaggio continua (Don Giulio) a immaginare (attraverso il ricordo della canzone) un futuro migliore (lui, al contrario della canzone, crede nel ritorno di un futuro migliore). Il personaggio quindi filtra la realtà e finge un idillio il cui ritorno non avverrà mai.