

Se l'autore è colui che tende ad informare ad una propria cifra stilistica ogni elemento del film, dalla fotografia al tipo di recitazione, dal montaggio alla colonna sonora, Dario Argento è sicuramente un autore. Anch'egli si è costruito un proprio mondo iconico popolato di vocaboli ricorrenti in maniera addirittura ossessiva come confermano i due ultimi titoli, *Tenebre* e *Phenomena*, al punto che ormai ogni sua pellicola pare un catalogo maniacale, un assemblaggio ostinato di situazioni fisse, riproposte con lievi modifiche.

L'uso della musica in tale cinema risponde evidentemente ai requisiti suddetti: pur collaborando con diversi compositori, l'autore impone ogni volta il suo punto di vista, rende simili gli interventi dei musicisti collaboratori, integrando il loro contributo nel proprio universo diegetico. Così accade nel cinema di Argento, che potremmo suddividere in due periodi: quello che termina con *Profondo rosso*, volto ad una reinvenzione del thrilling, e la fase iniziata con *Suspiria*, sfrenatamente barocca, personale riformulazione dell'horror. Nei primi film Argento ha riassunto ed enfatizzato i tipici commenti del thrilling: il ritmo ossessivo e la dolce sinistra nenia infantile. Le purissime cantilene de *L'uccello dalle piume di cristallo*, la martellante confusione sonora de *Il gatto a nove code* (entrambi firmati da Morricone) si ritrovano condensate ad uno stadio perfetto e definitivo in *Profondo Rosso*, ove le musiche dei Goblin sintetizzano quelle due tendenze, nell'alternanza di un motivo ritmicamente pulsante e di un'ambigua cantilena (legata al trauma infantile di prammatica), con suggestive "dissolvenze sonore" dall'uno all'altra. Questa natura decisamente "bitematica", internamente antitetica, della colonna sonora permarrà palese in *Suspiria* e *Tenebre* dove sempre un motivetto semplice e da carillon (in *Tenebre* legato ancora ad un flash-back traumatico) si oppone a sezioni musicali aggressive; ciò che accomuna e dona coerenza a tale opposizione è il comune carattere ritmico-ripetitivo di cantilene e fragori rock, metafore sonore dell'idea fissa che muove i deliranti assassini.

Fin da *Profondo Rosso* è chiara la propensione per un uso evidenziato della colonna sonora, nell'avvicinarsi netto di lunghi insistenti silenzi e decisi, roboanti attacchi: nel cinema di Argento diviene uno stilema ricorrente. La musica è esplicitamente applicata dall'esterno ad imprimere un andamento più serrato e coinvolgente in sequenze di per se dotate di un montaggio rapido e nervoso, per poi improvvisamente ammutolirsi, lasciando una situazione cruciale nel più minaccioso silenzio. Un silenzio rotto solo dal violento rivelarsi del maniaco e dal suo condurre a termine le architettate nefandezze: allora, in parallelo, la colonna sonora riesploderà fragorosa a "celebrare" barocamente il massacro delle vittime. In tali finali di scena l'uso compiaciuto di maestose sonorità d'organo o di squilli di campane avvicinano il gusto musicale per l'enfasi di Argento a quello di Leone, parossismo sonoro e iconico si fondono.

Ci si muove in un'atmosfera di ieratico rituale ove la musica si sovrappone artificialmente alle immagini, commentandole a distanza quali esplicito spettacolo di morte, di colpo passando dal frastuono al silenzio e di

Elemento fondamentale nell'universo diegetico dell'autore

# La musica della paura nel cinema di Argento

*I suoi film si potrebbero suddividere in due periodi: quello volto alla reinvenzione del thrilling e quello in cui procede ad una personale riformulazione dell'horror, sfrenatamente barocca; ogni suo film appare come un catalogo maniacale di situazioni obbligate*

*È caratteristica di Argento la natura 'bitematica', decisamente antitetica, della colonna sonora in cui sempre ad una dolce cantilena o ad una sinistra nenia infantile si oppone una sezione musicale aggressiva e fragorosa, che spessa enfatizza il thrilling*

di Giuseppe Rausa

nuovo al frastuono, attraverso arbitrari interventi esterni che, strutturalmente, per la libertà con cui esibiscono l'operare dell'autore, richiamano paradossalmente certo cinema di Godard (si pensi all'uso delle musiche quartettistiche di Beethoven in *Prénom Carmen* inserite e disinserite bizzarramente, quasi a capriccio). Anche per il regista italiano la colonna sonora va a sua volta "composta" con l'immagine, al fine d'ottenere il suo effetto-presenza, il suo collocarsi in rilievo, tramite quel gioco di intermittenza. Inoltre *Profondo rosso* è, più degli altri, il film che vede predominare la figura del labirinto: ripetizione musicale e iterazione visiva si spiano, audio e immagine propongono il sempre uguale che anela allo sfogo catartico.

Nonostante la puntualizzazione di queste tecniche nell'elaborazione del rapporto suono-immagine, poi ampiamente ricorrente nelle pellicole successive, *Profondo rosso* da un punto di vista più generale sancisce la fine di un ciclo creativo giunto al suo esautoramento. È un punto d'arrivo difficilmente superabile, bisogna cambiar pagina. E Argento lo fa, guadagnandovi in ogni direzione, pervenendo ad una dimensione più propria. Le deboli costruzioni logiche delle precedenti sceneggiature, inverosimili trallicci che pretendevano credibilità, tramite i quali rappresentare un universo sanguinario e pauroso, sono abbandonate per favole horror compiutamente svolte in una dimensione irrealista, prive di inutili, traballanti motivazioni logiche. Il secondo Argento lavora tra scenografie dichiaratamente oniriche, assolute proiezioni dei propri fantasmi. La musica si adegua al cambiamento, mantiene i caratteri suddetti, ma in un contesto sonoro frastornante oltre l'immaginabile, che aggredisce terroristicamente lo spettatore e lo immette di forza in quella dimensione stravolta. La colonna audio diviene elemento produttore di paura quanto l'immagine e il suspense diviene carattere proprio anche del-

la dimensione audio.

Citando qua e là bisogna ricordare lo splendido inizio di *Suspiria*: una voce fuori campo, l'arrivo all'areoporto della protagonista in un continuo alternarsi di campo lungo che la ritrae e soggettiva, ove rispettivamente si sostituisce il commento musicale. Ne risultano una serie di stacchi e di intermittenze sonore che ingenerano immediatamente un clima arcano, in cui la realtà quotidiana è fin d'ora negata dall'intromissione di una dimensione visiva (l'immagine misteriosa della porta automatica che si avvicina, poi la pioggia, il buio, i colori artificiali) fortemente connotata in direzione "favolistica". La colonna sonora (dei Goblin) è ancora bitematica ma più omogenea che in *Profondo rosso* e il passaggio dal motivo-carillon a quello ritmico, caratterizzato dall'ostinato risuonare di tre rintocchi, è decisamente più fluido. *Suspiria*, finora il lavoro migliore di Argento, annovera altri passi degni di menzione. Come il tentativo dell'amica di Susy di svegliarla dal torpore e la splendida trovata di una frase-chiave ("Susy, hai mai sentito parlare di streghe?") ascoltata da noi attraverso i sensi offuscati della ragazza, frase che risuona sinistramente deformata: audio in soggettiva e nuovo tipo di intermittenze foniche, non musicali, rendono efficacissimo questo passaggio. Ed un ultimo saggio di abilità nell'uso della "dissolvenza" sonora è nella sequenza del dormitorio ove il dialogo sussurrato e allarmato delle due compagne, ora si fonde con il motivo caotico dei rintocchi, ora rimane solo, ora tace per lasciare campo libero ai rochi rantoli di Elena Margos, la direttrice.

L'ipnotica fissità ritmico-ripetitiva della colonna sonora di *Suspiria* (e in generale dei film di Argento) duplica l'analogo ostinato riproporsi delle medesime situazioni in un universo altro, ove nulla diviene, si sviluppa, mentre all'opposto tutto si attua all'insegna

di una delirante immobilità e rispecchia il carattere simbolico di tale cinema, palcoscenico fittizio ove si rappresentano, traslate, le più angoscianti pulsioni rimosse. Siamo lontani dal cinema della simulazione e dei simulacri: i ritmi ossessivi come gli iterati motivi iconici esprimono idee fisse dell'immaginario collettivo e proprio in tali corrispondenze riscontrano l'approvazione del pubblico, attuano con esso un gioco di trasgressiva complicità. Il fruitore sarà violentato da immagini e suoni nel mentre si identifica con la schizofrenia omicida, con la soggettiva del maniaco, in un complesso meccanismo di compenetrazioni che permettono di assistere a tali pellicole o pienamente coinvolti, partecipi del gioco di massacro, o assolutamente estranei e disgustati. Per lo spettatore non vi sono vie di mezzo tra il consenso e il radicale rifiuto.

*Inferno*, che con *Suspiria* costituisce un dittico, è dotato invece di una molteplicità di ambienti e personaggi (la storia è addirittura spezzata tra Roma e New York) e la colonna sonora, composta da Emerson, più ambiziosa e più sofisticata, impostata su vari leit-motive, finisce per non possedere però l'efficace impatto di quelle dei Goblin. Astraendo dalle immagini certo essa mostra un grado di raffinatezza infinitamente superiore, ma la fusione con il racconto è più generica pur soddisfacendo sempre la necessità di barocca magniloquenza che le inquadrature sovraccariche di colori impongono.

*Tenebre*, primo catalogo integrale delle situazioni-tipo della poetica dell'autore, torna ad una colonna sonora (siglata da tre nomi poco noti, Simonetti, Pignatelli e Morante) ritmata e frastornante, priva però di quelle invenzioni memorabili che avevano segnato i precedenti film. Ovviamente non poteva che trattarsi di un commento bitematico visto il carattere di ostinata autocitazione che sostiene ogni sequenza del film; né potevano mancare i soliti giochi di intermittenza sonora, o le barocche sonorità d'organo in coincidenza della scoperta del volto dell'assassino. Comunque è il commento sonoro più rozzo, così come *Tenebre* è il film più trasandato, provocatorio e cerebrale del suo autore. Il motivo principale, di una sconcertante banalità, accompagna irrefrenabile, gli efferati delitti o meglio li celebra quali macabri riti collettivi, cui partecipa il pubblico elettrizzato dalle uniformi scansioni percussive di tale musica primitiva. Quale pezzo di bravura va ricordata la lunga scena dell'uccisione delle due lesbiche, con quell'interminabile girare a vuoto in piano sequenza della camera, su quello stesso sfondo sonoro.

Con *Phenomena*, secondo catalogo integrale, qualcosa è cambiato nella disposizione dei personaggi e anche nella colonna audio. Jennifer possiede i lineamenti teneri ed genuini della Jessica Harper di *Suspiria* (e nel quale *Phenomena* sembra per lunghi tratti un remake) ma possiede anche poteri superiori alla norma (il rapporto con gli insetti) che la pongono in una posizione privilegiata rispetto alle eroine dei lavori precedenti. Jennifer può difendersi e salvarsi e può farlo in maniera eclatante. Argento ne enfatizza gesti e movenze, ne sottolinea il colore delle bianche vesti, ne stigmatizza l'inevitabile vittoria e lo fa costruendo momenti di impiaciuta contemplazione, immagini cal-

igrafiche sorrette da musiche magniloquenti, con finalità di sospensione estatica. Addirittura in tali sequenze Argento le dedica un appropriato leit-motive, basato su un vocellizzato dall'andamento dolcemente indeciso. È forse l'unico personaggio del suo cinema a godere di un tale favore, di una così assoluta e rassicurante centralità. Cambiato il punto di vista, divenuto celebrativo anziché terroristico, il rapporto suono-immagine così impostato finisce con l'affievolire l'effetto suspense, correggendo radicalmente la brutale indifferenza con cui l'autore sacrificava in maniera imprevedibile i suoi personaggi, manichini meramente funzionali all'intreccio (indifferenza che aveva toccato il culmine con *Inferno* e *Tenebre*). A ciò consegue il ritrovato gusto per immagini di un'affascinante pulizia, asciugate da una fotografia quasi ridotta al bianco e nero, coerentemente connesse con una colonna sonora meno aggressiva e che sempre più si volge a registri sottilmente inquieti e arcani (il motivo della prima sequenza sui titoli di testa).

Comunque il regista non dimentica la sua strategia delle intermittenze sonore ed anzi proprio da una sua ulteriore elaborazione nascono le più belle sequenze di *Phenomena*, ovvero quelle del sonnambulismo. In esse il costante avvicinarsi di due dimensioni visive, tramite un montaggio alternato, accosta anche differenti livelli sonori (appunto silenzio e musica, oppure sorde pulsazioni e rock duro), nonché attua efficaci dissolvenze sonore in corrispondenza dell'incrociarsi dei due piani iconici (lo spegnersi progressivo della musica allorché la ragazza inseguita e la dormiente pervengono nella medesima inquadratura, il feroce delitto consumato nel silenzio più tetro, il lento riaffiorare del suono con il ritorno all'immagine della sola Jennifer che cammina sul tetto). Tra entusiasmi attacchi sul movimento, che si trasmette dall'inquadratura (Jennifer che lentamente si alza dal letto) all'immagine stessa (la m.d.p. che corre nel bianco enigmatico corridoio) e un andamento da balletto irrealista e stilizzato, Argento filma una splendida pagina di cinemusica.

È rilevante infine tornare a citare *Inferno* per sottolineare, oltre all'abile manipolazione deformante delle voci (bisbiglii onnipresenti e incomprensibili), un altro saggio di bravura nella "composizione" di suono e immagine, protagonista il celebre coro verdiano *Va pensiero*. Opportunamente elettrificata, fatta risuonare a volumi altissimi, unita all'apparizione di una figura minacciosa, nonché ad un bellissimo movimento di macchina che, dall'esterno e dall'alto, irrompe disordinatamente nell'aula universitaria e sembra cadere nel vuoto, quella melodia creduta così familiare si rivela tremendamente inquietante. Per una volta sono le immagini a modificare il senso della musica, anziché l'inverso. E ancora su quel tema, genialmente usato secondo la tecnica delle intermittenze, si snoda la sequenza di un duplice omicidio: in essa l'appartamento-labirinto, i frammenti sonori incornicianti un silenzio pauroso, i colori sovraccarichi, l'ostentato orrore dei corpi dilaniati sono le componenti note di una delle più riuscite alchimie del ricercato manierismo di Argento.

Giuseppe Rausa

La parola al regista

## La musica è parte integrante del terrore

*Intervento Argento*  
- La pubblicità a *Phenomena* insiste molto sulla componente sonora. È merito del Dolby?

"In verità avevo già sperimentato il suono stereofonico in *Suspiria*. Ma non era che un tentativo. Con *Phenomena* ho raggiunto risultati assai più soddisfacenti".

- Si riferisce all'uso delle musiche o alla "costruzione" dei rumori?

"È noto che i miei film hanno fatto della musica una componente integrante della suspense e del terrore. Penso di aver fatto così anche questa volta, scegliendo per ogni occasione i suoni più adatti al clima della vicenda. L'*heavy metal rock*, ad esempio, si è dimostrato insostituibile nelle scene di panico".

- A cosa è servita, in concreto, l'applicazione della stereofonia?

"Ad affinare nello spettatore il senso dell'udito. L'udito è sempre teso, quando si ha paura. Il minimo sibilo, la più piccola vibrazione sonora diventano fonte di tensione. Poiché in *Phenomena* si parla di insetti, ritenevo inoltre necessario far ascoltare i rumori della natura, i passi degli animali più piccoli, gli alberi che si agitano sotto la tempesta".

- Ha lavorato a lungo con i gruppi utilizzati per la colonna sonora di *Phenomena*?

"Sì. Soprattutto, ho trovato una grande cortesia e disponibilità in tutti. Lavorare con i membri dei 'Mötörhead' e degli 'Andy Sex Gang' ha significato per me cambiare radicalmente parere sulla musica di oggi. È gente, quella, che lavora sul serio, con impegno e applicazione. La loro musica rappresenta la colonna sonora di tutta la vita di oggi, e sbagliano quelli che rifiutano di occuparsi dei motivi della loro popolarità".

- Intende proseguire questa collaborazione?

"Sì, senz'altro. Ci sono due appuntamenti, in particolare, ai quali mi sento molto legato. Si tratta di due videoclip. Il primo dovrebbe essere realizzato con il gruppo dei 'Police', l'altro con i 'Rolling Stones', che si sono appena messi a registrare, a Parigi. Ma per loro il lavoro vero e proprio inizierà solo a primavera inoltrata".

- Va bene anche il video, allora?

"La televisione è una grande cineteca".

(a cura di p.ch.us.)