

Musica melodrammatica e sincronizzazione

di Emilio Sala

emilio.sala@unimi.it

Melodrama – both as a genre and as a mode – has been redefined and reevaluated since the early Seventies by scholars such as Thomas Elsaesser and Peter Brooks. Despite the importance of orchestral accompaniment in theatrical and cinematic melodramas, one which has long been considered evident, melodramatic music has received much less musicological attention than it deserves. My purpose in this article is to present some preliminary reflections on music synchronization for both the melodramatic stage and screen. The close relationship between music and action in melodrama, at times criticized as being tautological and redundant, is not as banal as it might seem. In melodramatic expression, which combines mimetic music with text and/or image, there is no musical intervention without dramaturgical consequences. Even the contrapuntal/anempathetic sound – often utilized as melodramatic effect – is an exception, which confirms the rule of music and drama synchronization.

Circa quarant'anni fa è incominciata la ridefinizione e rivalutazione del *mélo* popolare sia come genere storico sia come introduzione a un più astratto «mode of excess» – per dirla con Peter Brooks il cui famoso libro sull'«immaginazione melodrammatica» venne pubblicato nel 1976 e tradotto in italiano nel 1985¹. Non dimentichiamo però che il concetto di «melodramatic imagination» era già stato messo a punto dallo storico del cinema e filmologo Thomas Elsaesser in un fortunato articolo del 1972 che si proponeva fra l'altro di «indicare lo sviluppo di ciò che si potrebbe – appunto – chiamare l'immaginazione melodrammatica, attraverso forme artistiche e epoche differenti»².

¹ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven-London, 1976 (seconda edizione con una nuova prefazione dell'autore, 1995). La traduzione italiana, di Daniela Fink, venne pubblicata dall'editore Pratiche di Parma.

² T. Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", *Monogram*, 4 (1972), pp. 2-15; tr. it. "Storie di rumore e furore: osservazioni sul melodramma familiare", in *Filmcritica*, 339-340 (1983), e poi in A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni (Quaderni di Filmcritica, 23), Roma 1992, pp. 65-109 (la citazione è a p. 65). La versione originale inglese è stata ristampata (tra l'altro) in B.K. Grant (a cura di), *Film Genre Reader II*, University of Texas Press, Austin 1995, pp. 350-380.

Da allora il dibattito culturale intorno alla categoria di “melodramma” non ha mai cessato di interessare gli ambiti letterario, cinematografico e più latamente estetico³. Ma in questo processo espansivo di riconfigurazione delle aree scientifiche in chiave interdisciplinare si può notare, almeno nella sua prima fase, una sorta di obliterazione (se non di rimozione) dell’elemento musicale, fondamentale per la comprensione tanto del *mélo* teatrale quanto di quello cinematografico.

All’importanza della musica nella lunga tradizione del *mélodrame* ottocentesco, alla sua presenza e alla sua funzione, ho dedicato un libro che venne pubblicato nel 1995⁴. Come ho cercato di dimostrare in esso, sia la tecnica del *tableau*, così caratteristica del “modo melodrammatico”, sia il «text of muteness» – a cui Brooks concede largo spazio nella sua trattazione – sono di fatto incomprensibili senza il ricorso alla musica.

Le lunghe scene mute erano infatti nel *mélo* accompagnate dall’orchestra a mo’ di pantomima e, per quanto riguarda il *tableau*, esso interveniva a suggellare ogni scena (anche dialogata), costituendo l’esito necessario e il corto-circuito di ogni crescendo drammatico. «These instances – per dirla con Brooks – are typical of recourse to tableau at moments of climax and crisis, where speech is silenced and narrative arrested in order to offer a fixed and visual representation of reactions to peripety»⁵. Inutile dire che anche il dispositivo del *tableau* era strettamente regolato dalla musica e che l’analisi del «testo del mutismo» di Brooks restava, per così dire, sorda. Il passaggio dal melologo di fine Settecento (dal *Pygmalion* di Rousseau in poi) al *mélodrame* popolare ottocentesco non comporta affatto, come è stato più volte ripetuto (*in primis* da Jan van der Veen), il transito da un «*mélodrame musical*» (quello di Rousseau) a un «*mélodrame littéraire*» (quello di Pixérécourt)⁶. Tutt’altro! I *mélodrames* dei vari Pixérécourt, Caigniez, Ducange, ecc. erano tutti corredati di una partitura che comprendeva

³ G. Scaramuzza, “Il melodramma come categoria estetica”, in P. D’Orlando (a cura di), *Per una fenomenologia del melodramma*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 113-140.

⁴ E. Sala, *L’opera senza canto. Il mélo e l’invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995.

⁵ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, cit., (edizione del 1995), p. 61.

⁶ J. Van der Veen, *Le mélodrame musical de Rousseau au Romantisme*, M. Nijhoff Publishers, La Haye 1955.

diverse decine (spesso un centinaio) di numeri musicali composti di norma dallo *chef d'orchestre* dei teatri del “Boulevard du Crime” quali l’Ambigu-Comique, la Gaité, la Porte Saint-Martin, ecc. Quando Victor Hugo, dopo le celebri “battaglie” combattute nella sovvenzionata e istituzionale Comédie-Française, fece rappresentare i suoi famosi drammi romantici (*Marion Delorme* del 1831, *Lucrece Borgia* e *Marie Tudor* del 1833) nel teatro popolare della Porte Saint-Martin, essi furono tutti cosparsi di una musica composta da Alexandre Piccini, il più prolifico autore di musiche *mélodramatiques* della Parigi dell’epoca.

Le musiche dell’immaginazione melodrammatica

Negli ultimi anni la musicologia internazionale ha dunque – finalmente – introdotto la “musica melodrammatica” tra i suoi oggetti di studio. Mi limiterò a citare tre volumi particolarmente significativi che riguardano l’area teatrale, ma il fenomeno, vistoso, ha portata più ampia e ramificata specialmente sul versante cinematografico.

Un primo lavoro che va segnalato è il libro di Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, che è stato pubblicato nel 2005. Anche se l’autrice si occupa (troppo) poco – almeno dal mio punto di vista – del *mélo* popolare e delle sue musiche di scena piene di effetti (e magari anche di effettacci), un tema da lei affrontato mi sembra fondamentale. È il tema della “tautologia”. Poiché il *mélodrame* non è lontano dall’essere una «*musique à programme en action*», è chiaro che la funzione svolta da essa potrebbe apparire pericolosamente sussidiaria, se non parassitaria: «d’où le danger de redondance, de tautologie, qui a été si souvent reprochée au discours mélodramatique et que nous souhaiterions au contraire réévaluer»⁷. Ma per rivalutare l’estetica tautologica del *mélodrame* bisogna innanzitutto ripensarla facendo riferimento a un altro concetto centrale della “musica melodrammatica” – quello che oggi va sotto il nome di “sincronizzazione”.

⁷ J. Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris 2005, p. 16.

Quest'ultimo termine ci conduce a prendere sul serio una questione che è ormai diventata un luogo comune critico: il rapporto tra musica melodrammatica e cinema. L'intervento della musica per punteggiare un movimento scenico o enfatizzare un'esclamazione già di per sé iperbolica o prolungare l'effetto di un *coup de scène* (ecc.) apre sempre una dimensione ulteriore rispetto a quella della rappresentazione/recitazione: «si la musique ne peut être narration par elle-même, elle peut en revanche transmettre la narration selon modes particuliers: ces modes sont développés de manière privilégiée dans le domaine du mélodrame romantique, et ce dans une perspective qu'on peut déjà qualifier de proto-cinématographique»⁸.

In questo quadro un accento particolare viene posto dalla Waeber sulle «scènes mélodramatiques jouant sur l'ambiguïté créée par une musique *que les personnages entendent* mais dont on ne peut clairement identifier la source énonciative, parce que cette source n'est pas réelle: la musique synchrone se fait ici marque du fantasmagorique»⁹. Oltre ai casi del *Lélio* di Berlioz e del *Manfred* di Schumann, analizzati dalla Waeber e tratti dal grande repertorio della musica d'arte, vorrei aggiungere anche un esempio paradigmatico tolto dal *mélo* popolare: la «mélodie de l'esprit» dei *Frères corses*, un *mélodrame* “fantastico” tratto dall'omonimo romanzo di Alexandre Dumas *père* e rappresentato al Théâtre Historique di Parigi nel 1850 (musiche di scena di Alphonse Varney)¹⁰. La scena *clou* di questa *pièce* è una scena “fantastica” in cui uno dei due fratelli gemelli, Louis, comunica telepaticamente all'altro, Fabien, di essere stato ucciso in duello. Tale comunicazione consiste in un brano musicale da eseguirsi come un “tremolo dolce” che sarebbe diventato famoso con il titolo di «mélodie de l'esprit», un brano che ritorna anche altre volte nel corso della rappresentazione ad esprimere quella sorta di fluido magnetico che unisce i due fratelli. *Les frères corses* conobbero un enorme successo nel mondo anglosassone (a Londra e a New York vennero rappresentati, con il titolo di *The Corsican*

⁸ Ivi, p. 127.

⁹ Ivi, p. 133.

¹⁰ E. Sala, “La ‘mélodie de l'esprit’ dei *Frères corses* come ‘voce acusmatica’. Musica e effetto dal *mélodrame* al cinema”, *Trans. Revista transcultural de música*, 18 (2014) [on line]: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/21/trans-18-2014>.

Brothers, nel 1852) e la «mélodie de l'esprit» venne ribattezzata «ghost melody». Ciò che importa soprattutto sottolineare fin d'ora è che la musica dolce e “regressiva” di questo brano è usata per accompagnare una scena terribile e perturbante: l'apparizione di un fantasma.

Il secondo lavoro che vorrei citare è il recente libro di Michael Pisani, *Music for the Melodramatic Theatre in Nineteenth-Century London & New York*. Di impianto storico-filologico (più descrittivo che interpretativo), questo studio cita spesso l'importanza del rapporto tra *melodrama* e cinema per una più approfondita comprensione del ruolo giocato dalla musica nell'immaginazione melodrammatica. Tra i tanti esempi interessanti che l'autore analizza meticolosamente, vorrei citare un caso per molti versi simile a quello della «ghost melody» dei *Corsican Brothers*. Si tratta di un valzerino alsaziano intitolato *Lauterbach* ed eseguito durante una festa di matrimonio durante la quale avviene un fatto agghiacciante. La *pièce* francese che lancia questo soggetto è *Le juif polonais*, rappresentata a Parigi, Théâtre Cluny, 1869 (musiche composte e arrangiate da Étienne Singla). Il dramma venne ripreso col titolo *The Bells* al Lyceum Theatre di Londra nel 1871, con il grande attore Henry Irving. La musica dell'originale francese venne riadattata alle esigenze della scena inglese che introduce alcune varianti (analizzate da Pisani), ma che conserva la scena del valzer diegetico. Durante la festa del secondo atto, il protagonista Mathias, già macchiatosi di un orribile delitto che ha tenuto nascosto per quindici anni, alza le braccia in aria e in uno stato di allucinazione sente le campanelle di una sorta di slitta infernale (viene in mente l'attacco della *Sinfonia n. 4* di Mahler) che gli ricordano l'ebreo polacco da lui assassinato e sonorizzano il suo senso di colpa. «The effect was anempathetic: the cheerful waltz was disturbingly indifferent to Mathias's mounting anxiety»¹¹. *Le juif polonais* ebbe un enorme successo popolare che sconfinò nell'opera e nel cinema¹². Sull'effetto melodrammatico della «musica anempatica» (secondo

¹¹ M.V. Pisani, *Music for the Melodramatic Theatre in Nineteenth-Century London & New York*, University of Iowa Press, Iowa City 2014, p. 227.

¹² Si vedano, con lo stesso titolo, da una parte l'opera di Camille Erlanger (1900) e dall'altra il film di Jean Kemm (1931).

l'espressione ben nota che è stata diffusa da Michel Chion) dovremo ritornare¹³.

Lascio per ultimo il volume miscelaneo che è stato invece pubblicato prima del libro di Pisani: *Melodramatic Voices. Understanding Music Drama* (2011). In esso troviamo una serie di articoli che affrontano a 360° gradi tutte le declinazioni che la musica melodrammatica può assumere nei diversi contesti: dal *mélodrame* popolare francese sulla scia di Pixérécourt alla sua influenza sull'opera romantica (soprattutto francese e tedesca), dall'*underscoring* musicale utilizzato in teatro a quello che verrà messo a punto in ambito cinematografico, ecc. Come afferma la curatrice Sarah Hibberd, nella sua introduzione, la categoria di "melodramma" è affrontata nel volume in tutte le accezioni possibili, come una sorta di «cluster concept» da ridefinire di volta in volta¹⁴. Il fine è quello di considerare il melodramma «as an aesthetic "mode" of music drama, revealing ways in which meanings and effects can be constructed in scenes of high emotion and moral conflict through the interrelationship of music and speech and/or gesture, and/or image»¹⁵. Si tratta di un *trend* molto vistoso soprattutto nell'ultimo decennio – un *trend* che ha spostato l'attenzione dal melodramma inteso come genere o "struttura" (sempre cangiante ma riconoscibile) al melodramma considerato come "modo culturale" da studiare secondo i nuovi approcci promossi dai *cultural studies*. Questo contesto fortemente instabile e diversificato ha incoraggiato anche nuovi tentativi di definizione sintetica del melodramma. Per uscire dall'ambito musicologico, Elisabeth Anker ha indicato cinque qualità primarie che caratterizzerebbero il melodramma come "modo culturale". Poiché si tratta di un passo spesso parafrasato o citato in modo in completo, lo trascriverò qui di seguito senza tagli.

Although melodrama is fluid and expansive enough to encompass international cultural products from Balzac's *Lost Illusions* to *telenovelas* to *Titanic*, I want to propose that the cultural mode of melodrama can be defined by five primary qualities: (a) a locus of moral virtue that is signified throughout the narrative

¹³ Sulla «musique anempathique», si veda M. Chion, *L'audiovision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris 2012² (prima ed. 1990), pp. 11-12.

¹⁴ S. Hibberd, "Introduction", in Ead. (ed. by), *Melodramatic Voices. Understanding Music Drama*, Ashgate, Farnham 2011, p. 3.

¹⁵ Ivi, p. 7.

by pathos and suffering and can be increased through heroic actions; (b) the three characters of a ruthless villain, a suffering victim, and a heroic savior who can redeem the victim's virtue through an act of retribution (though the latter two characters can be inhabited in the same person: the virtuous victim/hero); (c) dramatic polarizations of good and evil, which echo in the depictions of individuals and events; (d) a cyclical interactions of emotion and action meant to create suspense and resolve conflict; and (e) the use of images, sounds, gestures, and non verbal communication to illuminate moral legibility as well as to encourage empathy for the victim and anger toward the villain.¹⁶

Per quanto mi riguarda, pur non avendo lo spazio per discutere diffusamente delle conseguenze musicali connesse alla casistica della Anker, vorrei sottolineare due elementi fondamentali che non possono essere elusi quando si parla di musica melodrammatica. Il primo (a) è la presenza in essa di un alto tasso di convenzionalità ovvero di *topoi* o *clichés* che sono stati spesso banalizzati se non ridicolizzati dai commentatori. Ne ho parlato a lungo nel mio libro citato nella nota 4, sicché non giova tornare sulla questione. Certo è che, visti gli straordinari sviluppi della *topic theory* in ambito musicologico, la musica melodrammatica appare un territorio lussureggiante e ancora abbastanza vergine per un approccio di questo tipo. Il secondo (b) riguarda invece il carattere tautologico o se si vuole (iper)sincronizzato della musica melodrammatica – «le danger de redondance» di cui parlava la Waeber. È su questo secondo aspetto che vorrei ora concentrarmi.

Sincronismo e asincronismo melodrammatici

Per affrontare un argomento così complesso nel poco spazio di cui dispongo, conviene incominciare con una breve introduzione storica e teorica. Un libro che costituisce per me un punto di riferimento implicito, e a cui rinvio il lettore volenteroso, è quello di Mary Ann Smart: *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera* (2004). In esso l'autrice analizza come la sincronizzazione tra musica e gestualità, così caratteristica del “modo melodrammatico”, agisce e si trasforma in campo operistico nel corso del XIX secolo. Quello che vorrei fare io nello spazio che mi resta è ripercorrere lo stesso tragitto privilegiando il *mélodrame* (inteso come genere) o

¹⁶ E. Anker, “Villains, Victims, and Heroes: Melodrama, Media, and September 11”, *Journal of Communication*, 55/1 (2005), pp. 22-37: qui, p. 24.

comunque altre forme di teatro musicale non operistico. Il punto d'approdo del mio discorso (come dovrebbe ormai essere chiaro) è il cinema. Ritorno qui su alcune riflessioni che ho già pubblicato una decina di anni fa affrontando una questione che continua a sembrarmi importante anche nel contesto di questo articolo: perché L'Herbier ha definito il suo film del 1921 intitolato *El Dorado* come un «*mélodrame*»? Basta a tal fine fare riferimento alla partitura originale composta da Marius-François Gaillard per accompagnare la pellicola? Per (tentare di) rispondere a una domanda come questa è necessario considerare brevemente alcune linee di tendenza del *mélodrame* e della musica *mélodramatique*. Per un approfondimento sulla musica di Gaillard per il film di L'Herbier rimando all'articolo citato¹⁷.

Dopo gli anni in cui i drammi di Victor Hugo vennero rappresentati in uno dei principali templi del *mélodrame* (il teatro della Porte Saint-Martin), con modalità di *mise en scène* e di *mise en musique* tipicamente *mélodramatiques*, il genere «où Margot a pleuré» (per usare un'espressione celebre) subì un processo di progressiva marginalizzazione culturale e sociale¹⁸. Mentre fino agli anni '30 esso aveva esercitato una fortissima attrazione anche presso il pubblico d'élite, nella seconda metà dell'Ottocento il *mélo* diventa man mano un prodotto o sottoprodotto sempre più "industriale" e popolare. Quando nel 1878 venne ripreso al teatro della Gaîté un vecchio melodrammone del 1841, *La grâce de Dieu*, si toccò con mano il tramonto di un genere che aveva fatto epoca: «La Gaîté vient de reprendre la *Grâce de Dieu*. Cette reprise a été malheureuse. On a ri, le premier soir, du vénérable *mélodrame* qui a fait pleurer tant de beaux yeux»¹⁹. È nientemeno Émile Zola a compiacersi, nonostante tutto, di questo tramonto. Ma attraverso lo snobistico discredito degli spiriti eletti fa capolino talora una sorta di controsnobistica nostalgia di cui, forse, il famoso verso di Musset (si veda la nota 18) è un primo sintomo. Ad ogni modo va detto che la musica

¹⁷ E. Sala, "In che senso *El Dorado* di L'Herbier è un *mélodrame*?", in E. Dagrada (a cura di), *Il Melodramma*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 111-144.

¹⁸ Il verso di Musset («Vive le *mélodrame* où Margot a pleuré») è contenuto nella quinta strofa del poemetto *Après une lecture*, pubblicato per la prima volta nella *Revue des Deux Mondes* il 15 novembre 1842 (ma in questa edizione il verso suonava diversamente: «Le *mélodrame* est bon où Margot a pleuré») e poi in versione definitiva nelle *Poésies nouvelles* (1850).

¹⁹ E. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, G. Charpentier, Paris 1881, p. 348.

continua a essere un ingrediente fondamentale sia del *mélodrame* francese sia del *melodrama* angloamericano. Una musica alla ricerca, come abbiamo visto nei casi della «mélodie de l'esprit»/«ghost melody» o del valzerino alsaziano *Lauterbach* di nuovi effetti che Pisani ha associato alla “musica anempatica” di carattere cinematografico.

Una data importante in questo processo fu il 1872, quando venne rappresentata per la prima volta *L'arlésienne* di Alphonse Daudet con le musiche di scena di Georges Bizet – un esperimento che venne subito salutato come una nuova forma di *mélodrame* “d'arte”. Gustave Bertrand, per esempio, scrisse che «les morceaux de symphonie et les chœurs ne sont pas ici [nell'*Arlésienne*] des trémolos ou des rondes vulgaires comme à l'autre bout des boulevards [cioè come nei teatri del *mélo* popolare]», bensì dei brani evocativi pieni di poesia alcuni dei quali creano una sorta di «paysage musical» che avvolge la rappresentazione²⁰. Quest'ultima nozione mi sembra di notevole interesse per lo sviluppo della musica melodrammatica. Fatto sta che nel 1872, al teatro del Vaudeville, *L'arlésienne* non ebbe molto successo, ma quando fu ripresa all'Odéon nel 1885 essa suscitò grandissimi favori e restò nel repertorio del teatro. Solo due anni dopo, nel 1887, Mallarmé pubblicò nella *Revue indépendante* la sua ben nota e nostalgica rievocazione del «vieux mélodrame» – «ce genre génial français» – in cui definisce l'accompagnamento musicale come un enigmatico «fil divinatoire» che, per quanto ingenuo possa apparire, funge da «dispensateur du Mystère»²¹.

Data l'influenza di Mallarmé, non ci stupiamo di ritrovare un'altra voce a riproporre l'idea di un *mélodrame* ormai quasi completamente trasfigurato e sublimato in senso simbolista. È la voce di Paul Valéry, frequentatore appunto (con Debussy) dei famosi Martedì *chez* Mallarmé. Valéry racconta di aver pensato già verso il 1894 a un genere di spettacolo fondato sulla collaborazione di diverse arti teatrali: azione mimica, danza, musica, canto, declamazione, scenografia. Di tale progetto parlò a Debussy senza aver mai l'occasione di passare dalla teoria alla pratica. Grazie a Ida Rubinstein, egli

²⁰ G. Bertrand, “Semaine théâtrale”, *Le Ménestrel*, 6 ottobre 1872, p. 364.

²¹ S. Mallarmé, “Crayonné au théâtre” (1887), in H. Mondor e G. Jean-Aubry (a cura di), *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945, pp. 296-297.

ebbe l'opportunità – molti anni dopo – di realizzare questo genere di spettacolo «qui exige la coordination de tant de métiers différents» e che chiamò sorprendentemente (ma non troppo) *mélodrame*²². Nacquero così *Amphion* (1931) e *Sémiramis* (1934), rappresentati entrambi con musiche di Honegger, cui si aggiunse anche la *Perséphone* di Gide (1934), sempre con la Rubinstein e con musiche di Stravinskij, che ricevette ancora una volta – e non a caso – l'appellativo di *mélodrame*.

Naturalmente, in questo nuovo quadro, siamo mille miglia lontani dalla musica come elemento di survoltaggio, di parossismo espressivo, di enfaticizzazione mimetica, ecc. L'ipersincronismo ingenuo, così tipico del «vieux mélodrame» e spesso ritenuto precinematografico, è da considerarsi, nell'orizzonte estetico di Valéry e dintorni, come un'insopportabile e volgare tautologia. Nel nuovo *mélodrame* simbolista, impressionista o come volete chiamarlo, la musica, «dispensatrice del Mistero», eco di un *ailleurs* che sfugge necessariamente alla rappresentazione, deve aiutare l'emersione di quello che Mallarmé chiama il «dramma latente» e Adolphe Appia il «dramma interiore». Deve esercitare più una funzione evocativa che una funzione descrittiva. Ma ripensando alle parole di Mallarmé va detto che anche nel *mélo* popolare, così enfatico e tautologico, la musica apriva sempre uno squarcio “misterioso” – irriducibile al logocentrismo monodimensionale e integrato del teatro di parola. Anche un semplice tremolo che accompagna l'entrata del “cattivo” può diventare ansiogeno e un accordo di settima diminuita in corrispondenza del colpo di scena può emozionarci senza che debbano scadere necessariamente entrambi nella ridondanza insulsa o nella comicità involontaria. D'altronde, non è quella tra sincronismo e asincronismo una falsa opposizione? Se è il carattere dolce della «mélodie de l'esprit» che rendeva l'effetto del brano così perturbante è perché ci aspettiamo che un evento terribile debba essere accompagnato da una musica altrettanto spaventevole. L'asincronismo in questo caso funziona come un'eccezione che conferma la regola del sincronismo. Anche l'esempio

²² Cfr. P. Valéry, “À propos de *Sémiramis*” (1934), in J. Hytier (a cura di), *Œuvres*, 2 voll., Gallimard, Paris 1957-1960, vol. I, pp. 1709-1710: qui, p. 1710.

del valzerino “anempatico” mentre un personaggio si trova in preda al panico obbedisce allo stesso principio.

Ad ogni modo anche in ambito cinematografico si diffonde ben presto quel sentimento di ostilità nei confronti dell'estetica della sincronizzazione che è tipico del modernismo antimelodrammatico (un punto di riferimento ben noto e fondamentale a questo proposito è Jean Cocteau). Basterà citare la famosa critica di Maurice Jaubert alla musica del film hollywoodiano *The Informer* di John Ford (*Le mouchard*, 1935), la cui famosa partitura si deve nientemeno che a Max Steiner. Secondo Jaubert, il sincronismo e l'*underscoring* utilizzati nella colonna sonora di questo film sono «puerili» e tipici di un'estetica musicale che, per quanto «indifendibile», è di gran lunga dominante – *hélas* – nel mondo cinematografico. Infatti,

on demande à la musique de “commenter l'action”. La scène est-elle tragique? Quelques accents du cor ou de trombone vont accentuer la noirceur de l'image. Scène sentimentale? Solo de violon qui rendra, croit-on, plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier. Les tenants de cette “esthétique” s'aperçoivent-ils qu'ils ne font que transposer au cinéma la vieille tradition musicale du mélodrame?²³

Evidentemente per Jaubert, così come per tanti suoi colleghi, il termine *mélodrame* porta con sé una connotazione necessariamente negativa, se non addirittura un marchio d'infamia. Nonostante Mallarmé e Valéry, il *mélodrame* resta ancora quello «où Margot a pleuré». Ma, come si diceva, l'ipersincronismo ingenuo può essere tutt'altro che banale e anche quando si vorrebbe incollata alle immagini o alla scena, a mo' di *mickeymousing*, la musica apre sempre un “altrove” ovvero una nuova dimensione le cui conseguenze sul piano drammaturgico non possono di certo essere sottovalutate.

Dunque è alquanto discutibile opporre in modo binario sincronismo (banalmente mimetico e pleonastico) e asincronismo (più straniante e contrappuntistico): essi fanno parte dello stesso sistema, si implicano a vicenda. Tanto per chiudere con un esempio extracinematografico e antimelodrammatico: Gabriel Fauré, grande nemico – come Debussy –

²³ M. Jaubert, “La musique dans le film” (1944), in M. L'Herbier (a cura di), *Intelligence du cinéma*, Éditions Corrêa, Paris 1946, pp. 368-371: qui, p. 368.

dell'enfasi mimetica e tautologica, mettendo in musica (1887) il famoso *Clair de lune* di Verlaine, ha fatto scivolare il discorso musicale nel modo maggiore proprio in corrispondenza del celebre verso «Tout en chantant sur le mode mineur». Un effetto di asincronismo alquanto paradossale che sembra rinviare a quella sorta di allergia per la ridondanza di cui abbiamo detto e ridetto. Però l'andamento (il contesto generale) di questo brano resta pur sempre quello di un "galante" minuetto, perfettamente in linea con il dettato del testo e tirato in ballo anche dal sottotitolo: *Clair de lune (Menuet)*. E d'altra parte: non potrebbe essere questo un caso, più che di distanziamento ironica, di "asincronismo ingenuo" in cui il significato delle parole viene semplicemente ribaltato dalla musica?