

Suono e colore di Osvaldo Duilio Rossi

Nel precedente articolo (*Immagini e segni*) ci si era promessi di svolgere qualche riflessione circa l'uso del suono e del colore per dimostrare la mutazione del linguaggio cinematografico nel tempo e per capirne alcune peculiarità.

Il sonoro inizia ad essere usato già negli anni '10 del XX secolo, quando piccole orchestre o solitari pianisti eseguivano brani musicali in sala durante le proiezioni dei film, senza alcuna indicazione da parte di autori e produttori cinematografici. Tale uso della musica era d'impronta puramente diversiva, senza intenti di perfezionamento dell'opera – poteva capitare, infatti, che lo stesso film, in sale diverse, fosse accompagnato da musiche differenti. Negli anni '20 e '30, invece, le musiche di commento, prestabilite da registi e autori, venivano fatte suonare mediante il fonografo (l'antesignano del giradischi), per poi essere sincronizzate con la pellicola, in modo che ad ogni momento della narrazione corrispondesse sempre un preciso commento musicale. In questo modo si poteva conferire alle immagini un valore empatico, cioè capace di suscitare particolari sentimenti: una musica romantica durante un bacio, un'incalzante marcia durante l'"arrivano i nostri", una melodia dissonante mentre uno sconosciuto coglie alle spalle una vittima innocente, etc.

Quando, negli USA, venne realizzato il primo film parlato della storia (*The jazz singer – Il cantante jazz* di Alan Crosland, 1927) si scoprì che l'uso del discorso diretto permetteva di snellire la didascalicità di cui si è discusso nell'articolo del numero precedente (*Immagini e segni*), rendendo la narrazione più immediata. Infatti, a differenza di quelli trascritti mediante le didascalie, i dialoghi recitati permettono di comunicare più informazioni in meno tempo e, soprattutto, di sfruttare con maggiore profitto il materiale visivo perché, in questo modo, mentre si comunica qualcosa con i suoni, è possibile comunicare qualcos'altro con le immagini. È come se si passasse dal teatro mimico a quello recitato: analogia colta da Marcel Carné, nello storico *Les Enfants du Paradis – Amanti perduti* (1945).

Se con il film muto tutta l'espressione artistica era circoscritta al linguaggio visivo, con il sonoro i codici visivo e auditivo si sovrappongono (come nella quotidianità), rendendo il linguaggio cinematografico più complesso e più completo, compiendo così un passo importante nell'opera di simulazione della realtà che il genere umano porta avanti dall'alba dei tempi, dalle prime pitture rupestri alle più recenti realtà virtuali. Ciò non ostante, dovranno passare alcuni decenni perché il linguaggio del cinema muto scompaia.

La musica, oltre ad essere usata come strumento di commento, assume un ruolo centrale negli USA con la nascita dei film musicali (*musical*), in cui la narrazione si sviluppa mediante canzoni e balli. Il genere diventa molto popolare negli anni '40 e '50, grazie ad attori del calibro di Fred Astaire, Ginger Rogers e Gene Kelly, e grazie anche alle composizioni di autori quali George Gershwin e Irving Berlin, e permette di sviluppare un discorso in cui suono e immagine, musica e danza, esplorano alcune delle possibilità più suggestive del linguaggio cinematografico – non è azzardato dire che il montaggio del "piano sequenza" nasca grazie alle coreografie dei citati Astaire e Rogers. Ci si occuperà, però, di questo discorso in un altro articolo. Invece, è interessante continuare a notare come il sonoro abbia contribuito alla definizione dell'immagine. Nel film *Cantando sotto la pioggia* (di Gene Kelly e Stanley Donen, 1952), che narra il passaggio dal cinema muto a quello sonoro, una famosa (ma antipatica) attrice si trova a non poter recitare nei nuovi film poiché dotata di una voce orribile: dovrà quindi essere doppiata, cioè dovrà essere qualcun altro a recitare i suoi dialoghi, ma scoperto l'artificio perderà credibilità artistica e la sua "immagine" professionale crollerà, per aprire le porte del successo al talento della sua doppiatrice.

L'uso del sonoro, però, non coinvolge solo il discorso diretto, cioè non è funzionale esclusivamente alla resa della recitazione dei dialoghi; implica invece anche l'uso dei rumori e dei suoni in generale che, a loro volta, diventano diegetici (cioè funzionali alla narrazione) o sinestetici (cioè

funzionali alla resa di una sensazione). Per aumentare la tensione, in un film *horror* una porta deve cigolare mentre si apre (sinestesia), così come, altrove, una sirena in lontananza indicherà l'arrivo della polizia, quindi il motivo della fuga di un criminale (diegesi).

Suoni e rumori vengono spesso creati *ad hoc*, invece che registrati in presa diretta (cioè direttamente sul *set* cinematografico in cui recitano gli attori), perché a volte la realtà non è abbastanza efficace a rendere la finzione. È per questo che nel cinema si eccede sempre e si spendono sempre maggiori capitali per la produzione e per la postproduzione. In quest'ottica, la storia dell'evoluzione delle tecniche di ripresa e di resa del sonoro, non solo esprime tutta la ricerca intellettuale e scientifica che si è impegnata in questo campo, ma esprime anche l'importanza del canale auditivo nel campo degli effetti speciali, cioè della sofisticazione e della finzione, sulle quali si basa la costruzione dei sogni, che, come già spiegato nei precedenti articoli, si possono realizzare solo in quanto si è in grado di creare e utilizzare dei segni (sia visivi che sonori).

È difficile, invece, determinare quando il colore abbia fatto la sua prima apparizione, anche se sicuramente è stato prima dell'avvento del Technicolor (la pellicola a colori, della quale si può comprendere il funzionamento presso l'indirizzo Internet <http://it.wikipedia.org/wiki/Technicolor>). Già nei primi anni del XX secolo si usava colorare alcuni cortometraggi, ovviamente girati in bianco e nero, mediante tre principali procedimenti: il *pochoir* o *stencil* (la colorazione a mano di ogni fotogramma o di porzioni di questi), il *viraggio* (l'immersione della pellicola in un preparato chimico che ne fa tendere i toni scuri verso un particolare colore) e l'*imbibizione* (l'immersione della pellicola in una sostanza che ne tinge le parti chiare). Con l'avvento del lungometraggio (cioè di film della durata superiore alla mezz'ora) queste tecniche caddero in disuso per l'eccessiva costosità in termini sia di mezzi che di manodopera. È appena evidente che queste tre tecniche, per l'alto grado di sofisticazione, non riuscivano a simulare la realtà, anzi a renderla estremamente stilizzata. Infatti, se il *pochoir* è quasi del tutto scomparso, il viraggio e l'imbibizione hanno mantenuto un ruolo significativo esclusivamente a livello simbolico perché dimostrano di essere funzionali alla resa di particolari emozioni o connotazioni (basti pensare a *Traffic*, di Steven Soderbergh, 2000, in cui ogni sezione del film è virata in un colore che rimanda all'atmosfera della narrazione). Il *pochoir*, invece, parente del cartone animato, sopravvive oggi nel rotoscopio digitale usato da Richard Linklater (*Waking Life*, 2001, e *A Scanner Darkly – Un oscuro scrutare*, 2006), con cui interi film vengono ridisegnati fotogramma per fotogramma. Benché incapaci di rendere la realtà, queste tre tecniche introducono l'importante ricerca sugli effetti speciali, come vedremo nel prossimo articolo di questa rubrica.

Becky Sharp, di Rouben Mamoulian (USA), risale al 1935 ed è il primo film girato in Technicolor – mentre in Italia il primo film a fare uso del colore è stato *Totò a colori*, di Steno, del 1952. La grande rivoluzione del Technicolor consiste nell'introduzione dei colori "naturali", grazie alla quale si compie un ulteriore passo in avanti nello sforzo culturale di simulare la realtà, già indicato circa il sonoro. Come il disegno è stato perfezionato nella pittura (che si è sforzata di riprodurre sempre più fedelmente la realtà, fino al crollo del reale con l'arte moderna e astratta), così il cinema in bianco e nero è stato perfezionato con l'avvento del colore, che permette di riprendere e di riprodurre la realtà visiva senza dover ricorrere ad alcuna sofisticazione. Ciò non ostante, il bianco e nero ha continuato e continua ad essere utilizzato, in prima battuta, perché più economico rispetto al Technicolor e alle sue alternative; in seconda, perché il bianco e nero comporta una stilizzazione dell'immagine che si è rivelata più adatta alla rappresentazione simbolica, cioè alla trasmissione di contenuti intimi – così come il disegno a mano libera o lo schizzo, in quanto meno definiti, permettono una stilizzazione più immediata dei simboli; oppure come il cinema muto che, si è detto nell'articolo del numero precedente, è più diretto e didascalico nella comunicazione dei significati.

Concludiamo con una riflessione interessante: non esistono film muti girati a colori. L'avvento del colore, permettendo di riprodurre la realtà più fedelmente, ha stralciato dal linguaggio cinematografico l'essenzialità del simbolismo muto e la recitazione strettamente mimica: un esempio di come la tecnologia possa soppiantare lo sforzo di simbolizzare compiuto dagli uomini.