

Contrappunto sonoro

Rudolf Arnheim

In qualsiasi arte esistono motivi formali che direttamente derivano dal carattere dei suoi mezzi espressivi, tanto che riappaiono sempre in ogni tempo e in ogni paese. Contrariamente alle piccole novità di stagione, si tratta qui di forme semplici fondamentali: come la composizione triangolare nella pittura, la catastrofe nel dramma, il ritmo nel canto, nella poesia e nella danza. Anche il film già conosce queste forme classiche fondamentali; citiamone qualcuna. A ogni frequentatore di cinema verranno in mente certi film nei quali, durante tutta una scena, persisteva un solo motivo sonoro, monotono, uniforme: un rumore determinato, un tono determinato, una parola determinata. Qui non intendiamo parlare dei casi nei quali una tonalità di sfondo, ad es., un mormorio d'acqua, era posta a base di una scena quale costante "rumore di coulisse"; ma pensiamo invece a forme brevi a netto contorno, le quali imprimevano all'azione di primo piano un certo ritmo, come le battute di un metronomo. Si cercò già di ottenere effetti consimili nel film muto, con mezzi puramente visivi: da un rubinetto d'acqua o da un ghiacciolo gocciolava l'acqua, su di una parete si vedeva la regolare oscillazione d'un pendolo. Poi, nel film sonoro, per citare uno dei primi esempi, si sentì, durante la famosa operazione di parto nella *Canzone della vita* [*Das Lied vom Leben*, 1931] di Granowsky, il chirurgo dare i suoi brevi ordini con voce monotona; e così, di recente, nel *Ribelle* [*La Rebelle*, di Adelqui Migliar, 1931], durante la movimentata scena nella quale si fa la leva militare dei giovani tirolesi, si sentì l'uniforme, tipico comando dell'ufficiale.

Ove risieda la particolare efficacia di tali scene si comprende agevolmente quando si pensi che già da lungo tempo esiste un'analoga forma di composizione anche nella musica. Consideriamo soltanto la musica per pianoforte, nella quale la mano sinistra conserva di solito un'uniformità di ritmo e di intervalli, ed anche nelle varie tonalità eseguisce di solito figure d'accompagnamento poco variate; mentre invece la mano destra svolge liberamente i suoi temi. Che effetto si ottiene con ciò? Anzitutto la monotonia della mano sinistra fa risaltare fortemente la pienezza delle variazioni melodiche, le particolari improvvisazioni dello sviluppo; poi essa viene a rappresentare il tono di fondo, ossia la base normale dalla quale sgorga la melodia e alla quale essa ritorna; riduce i diversi aspetti dell'episodio ad un comune denominatore e mantiene questo denominatore costante nello spirito dell'ascoltatore. Così, secondo il principio del contrasto, viene accentuata la veemente mobilità dell'azione.

Le applicazioni e gli esempi che di tale principio si possono trarre dal film sonoro sono innumerevoli. Si ricordi nella recente *Atlantide* [*Die Herrin von Atlantis*, 1932] di Pabst il giovane

legionario correre attraverso i labirinti della città del deserto per cercare il suo amico. Sempre nuove vie, svolti, incroci passano davanti all'occhio; un senso di smarrimento pervade lo spettatore nel rapido succedersi delle visioni sceniche; ma come motivo acustico sempre si trascina un grido che sempre uguale si ripete: il giovane, che cerca affannosamente, sempre invoca il nome del suo amico. Nel *Che cosa sanno dunque gli uomini!* [*Was wissen denn Männer*, 1938] di Lamprecht l'eroina, mentre sta fortemente agitata davanti alla porta dell'abitazione della Signora Bianca vede un bimbo, con un carrettino giocattolo, scendere tranquillamente per le scale, gradino per gradino. Il contrasto già dato dal tenore dell'azione tra la donna appassionatamente commossa e la lieta tranquillità del bambino viene ancora intensificata acusticamente facendo sentire il ritmico cadere del giocattolo, che lentamente balza di gradino in gradino.

In questi esempi si tratta di casi specialmente vivaci ed accentuati. E ciò perché la "monotonia della mano sinistra" acquista il suo giusto senso solo quando fornisce il contrastante accompagnamento a una "melodia" assai animata. Ciò è invece alquanto diverso in altri casi, dove la molteplicità di aspetti dell'episodio è ridotta ad un denominatore generale. In *Sotto i tetti di Parigi* [*Sous les toits de Paris*, 1930] di Clair, nelle più recenti operette dell'UFA, nel *Kiss Me Tonight* [in realtà *Love Me Tonight*, *Amami stanotte*, 1932] di Mamoulian una canzone passa di bocca in bocca a guisa di staffetta, su diversi piani stanno diverse persone e cantano una battuta in progressione: variazioni ottiche sopra un ritornello acustico. Qui suono e immagine si alternano e si fondono in maniera classica. Il principio del contrasto è applicato in un campo il più elementare possibile; e nello stesso tempo questo contrasto è fornito nella sua massima efficacia con tutti gli elementi del ritmo e dell'arte.

(«La Stampa», 20 giugno 1933, p. 5)