

GUGLIELMO BOTTIN*

SINGING THE SCRIPT:
LE FILASTROCCHES IPERDIEGETICHE DI ENNIO MORRICONE*Abstract*

In the scholarly literature on film music, hyperdiegetic sounds are those that draw attention to themselves and have a symbolic effect, assigning a particular meaning to objects, characters, actions. Starting from this connotation, I would like to propose the idea of hyperdiegetic song or nursery rhyme, analyzing some peculiar works by Ennio Morricone featuring lyrics have clear references to the film's plot, recounting events that have taken place before or will take place after such music is played. In the films discussed in this paper, hyperdiegetic songs are used as scores or as source music. In all cases, the narrative connection is established by the lyrics, which clearly refer back to the story. In this way, hyperdiegetic music brings out something that we cannot simply attribute to the flair of the composer or to a direct diegetic cause, and seems to have been written by the film's authors themselves. These songs are an affront to the canonical functions of music in film: as the lyrics anticipate or recall the events on screen, the 'ontological distance' between the score and the events is denied, and an uncanny realism breaks through.

Keywords

Film music; Morricone; nursery rhyme; hyperdiegetic; song lyrics.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000227

Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0

1. INTRODUZIONE

Nella letteratura accademica sul cinema il termine 'iperdiegetico' è utilizzato con diverse accezioni. La più diffusa è quella riferita alla iperdiegesi così come delineata da Matt Hills, ovvero la creazione di uno spazio narrativo vasto e dettagliato, di cui solo una frazione viene vista o attraversata nell'ambito del testo, ma che nondimeno mostra di operare secondo principi di logica interna e di ampliamento¹. Massimo Mariani affronta l'annosa questione tra diegetico vs. extradiegetico² nel suo manuale di analisi e progettazione del suono e della musica per il cinema, cercando di separare il realismo sonoro da effetti e musiche che sembrano invece godere di vita propria rispetto alle immagini.

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna – guglielmo.bottin@unibo.it.

¹ M. Hills, *Fan Cultures*, London: Routledge, 2001, 134.

² Tra gli approcci alternativi alla teoria di Gorbman si vedano B. Winters, "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space", *Music & Letters*, 91, 2 (2010): 224-244; A. Cecchi, "Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione", *WAV: Worlds of AudioVision*, 2010, consultato il 12 luglio 2023, <http://www-5.unipv.it/wav/index.php?view=article&id=71>.

Secondo l'autore, è detta 'iperdiegetica' la deformazione o l'esasperazione iperbolica di quei suoni che "cercano di attirare un'attenzione che non gli [sic] spetterebbe [...] per assegnare un senso preciso a oggetti, personaggi, situazioni"³. In questo senso l'iperdiegetico può riguardare qualsiasi tipo di materiale sonoro, sia quando la fonte è in campo sia quando ne rimane fuori. Mariani sembra riferirsi principalmente a effetti, ambienti o riverberi particolarmente marcati, verosimili dal punto di vista della tipologia timbrica ma poco realistici (o surreali) nel trattamento, nel livello o nella durata.

A partire da questa particolare connotazione del suono cinematografico, vorrei qui proporre il concetto di *canzone o filastrocca iperdiegetica*, in riferimento sia al suono iperdiegetico come descritto da Mariani, sia alla più ampia categoria del *diégétique* delineata da Souriau: "Diegetico è tutto ciò che consideriamo come rappresentato dal film e come parte della realtà presupposta dalla significazione del film"⁴. A ogni buon conto, nel mondo professionale della musica per il cinema, le espressioni *source music* e *film score* sono certamente più diffuse di 'diegetico' ed 'extradiegetico' e, per questo motivo, anche alcuni studiosi preferiscono utilizzare termini più vicini alla pratica cinematografica che alla teoria narratologica⁵.

Nei prossimi paragrafi presenterò alcuni brani di Morricone il cui testo è più o meno rivelatorio della vicenda narrata nel film in cui sono inseriti. Non si tratta di una semplice attinenza, come potrebbe essere per una canzone romantica che accompagna la nostalgia per un amore perduto, oppure un vecchio brano del passato che punteggia flashback e ricordi, magari presentato con la tecnica della soggettiva psichico-sonora, corrispondente al livello mediato nella teoria di Miceli, ovvero come "una musica che materializza i sentimenti (e in questo caso anche le parole) del personaggio, quasi non appartenesse alla volontà 'descrittiva' del compositore e della contingenza 'realistica' dell'accaduto"⁶. Al contrario della musica metadiegetica, il testo della filastrocca iperdiegetica presenta esplicitamente elementi della sceneggiatura, fatti già avvenuti o che si produrranno in seguito. Non è neppure possibile classificare queste musiche in termini di 'commento diegetico' (brani situati nella diegesi, ma utilizzati per commentare la storia da una prospettiva non localizzabile nella diegesi)⁷, perché la loro fonte sonora non è sempre collocata nella narrazione. Inoltre, la prospettiva che emerge da questi 'commenti cantati' può essere, a seconda dei casi, interna o esterna al racconto.

La collocazione di questi brani musicali nella dicotomia tra 'storia' e 'discorso' (in senso chatmaniano)⁸ non è affatto banale: da un lato sono percepiti come discorsi (ossia modi specifici di raccontare una storia), dall'altro intrattengono una relazione anche con la storia in sé, esplicitandone i fatti. Da questo punto di vista, queste canzoncine potrebbero essere qualificate anche come eterodiegetiche⁹: ricordano infatti il narratore etero-

³ M. Mariani, *Il suono per il cinema*, Torino: Utet, 2020, 65.

⁴ É. Souriau, "La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie", *Revue internationale de filmologie*, 7-8 (1951): 231-240, 237 (traduzione mia).

⁵ A. Kassabian, *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York: Routledge, 2001, 42-49.

⁶ S. Miceli, "Analizzare la musica per film: Una riproposta della teoria dei livelli", *Rivista Italiana di Musicologia*, 29, 2 (1994): 517-544 (531).

⁷ G. Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*, Chicago: Intellect, 2013, 84-85.

⁸ V. Sbravatti, "Story-Music / Discourse-Music: Analyzing the Relationship between Placement and Function of Music in Films", *Music and the Moving Image*, 9, 3 (2016): 19-37.

⁹ Il termine 'musica eterodiegetica' è utilizzato, con diversa accezione, nella recensione di uno sceneggiato televisivo del 1978: "The narrator is not rendered through voiceover, but replaced by heterodiegetic music – in particular one rustic, sympathetic, wistful, ultimately comedic tune", C. Brown, "Review of The

diegetico, tipico del romanzo vittoriano, che racconta la storia rimanendo esterno alla vicenda. Dunque, ‘filastrocche eterodiegetiche’ poiché quanto agiscono come un’entità onnisciente che ha accesso ed è in grado di riferirsi a qualsiasi elemento della trama. Tuttavia, l’aspetto iperdiegetico rimane, poiché, anticipando fatti ed eventi che devono ancora essere presentati al pubblico, il testo della filastrocca espande lo spazio diegetico a disposizione dello spettatore¹⁰.

Queste musiche si collocano agli antipodi rispetto a quelle che Claudia Gorbman chiama *unheard melodies*¹¹, in riferimento a quelle forme di *underscoring* che, anche se non recepite consapevolmente dallo spettatore, si inseriscono efficacemente nel ritmo visivo delle immagini, supportando senza disturbare o interrompere il flusso dell’azione. Già nel 1947, Adorno ed Eisler inseriscono la categoria del ‘non invadente’ nell’elenco di cattive abitudini che ostacolerebbero il progresso artistico nella musica per il cinema. Se in alcuni casi la narrazione o il dialogo devono avere la precedenza e che, quindi, la musica potrebbe quindi costituire un disturbo, la scelta di un brano ‘non invadente’ sarebbe invece assai discutibile quando l’integrazione tra musica e diegesi si rende necessaria¹². Anche se un po’ datata, la posizione di Adorno e Eisler è, a mio avviso curiosa. Gli autori, infatti, descrivono l’effetto provocato dalla *unobtrusive music* servendosi del testo di una filastrocca: “Conosco un bel gioco: mi dipingo la barba e mi nascondo dietro un ventaglio, in modo che nessuno la noti”¹³. Al contrario, le filastrocche iperdiegetiche hanno un effetto fortemente invadente: il loro testo rivela all’improvviso la qualità diegetica di una musica che, nascosta dallo schermo da un ‘ventaglio’ (meno letterariamente: fuori dal campo delle immagini), sarebbe potuta sembrare uno *score* extradiegetico. Questo potrebbe forse richiamare il concetto miceliano di ‘musica come personaggio’, tuttavia la filastrocca iperdiegetica non assume un ruolo né manifesta una propria agentività: semplicemente evoca o anticipa gli eventi.

Oltre alle *unheard melodies*, Gorbman ha esaminato anche un tipo di vocalità canora spontanea che indica con l’espressione *artless singing*. Un personaggio che canta in quel modo può trasmettere un confidenziale senso di intimità e comunicare una “verità” rimanendo ancorato al registro del realismo. Al tempo stesso, si tratta ben di rado di un momento davvero innocente e privo di significato diegetico. Anche se questo canto ‘senza arte né parte’ non è musica da film, né dialogo, né performance, assolve comunque diverse funzioni narrative¹⁴. Tuttavia nelle cantilene morriconiane la vocalità è sempre ‘artistica’, compiutamente performativa e affidata a professionisti. Quando una filastrocca è cantata da bambini si tratta comunque del coro di voci bianche della Radiotelevisione Italiana diretto da Renata Cortiglioni o dei cantori dell’Arcum di Paolo Lucci: voci condotte magistralmente e non certo lasciate in balia della spontaneità.

L’utilizzo di cantilene infantili nel cinema e nella narrativa è in sé abbastanza comune e si ritrova anche nel più celebre romanzo di Agatha Christie, *And then there were none*, meglio conosciuto come *Dieci Piccoli Indiani* (1939), in cui una macabra filastrocca viene seguita alla lettera dall’assassino che mette in atto una serie di delitti.

Mill on the Floss on The BBC in 1978”, *The George Eliot Review*, 42 (2011). <https://digitalcommons.unl.edu/ger/593/>.

¹⁰ G. Bottin, “Slashing the Tape. Cuts and Edits in Morricone’s Music for *Who Saw Her Die?*”, *L’Avventura*, 2024, 1 (2024): 29-58. DOI: 10.17397/113917.

¹¹ C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

¹² T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing for the Films* New York: Oxford University Press, 1947.

¹³ “Ich weiss ein schönes Spiel, Ich mal’ mir einen Bart, und halt mir einen Fächer vor, dass niemand ihn gewahrt”, Adorno & Eisler, *Composing for the Films*, 10.

¹⁴ C. Gorbman, “Artless Singing”, *Music, Sound and the Moving Image*, 5, 2 (2011): 157-172.

L'esempio cinematografico (diegetico) per eccellenza è invece in *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (Lang, 1931). In una delle prime scene, vediamo (e sentiamo) un gruppo di bambini fare la conta con una filastrocca il cui testo anticipa ciò che sta per accadere: "Scappa, scappa monellaccio, se no viene l'uomo nero, col suo lungo coltellaccio, per tagliare a pezzettini proprio te!". La malignità del canto viene peraltro confermata dalla madre di uno dei fanciulli che, sporgendosi da una ringhiera, lo ammonisce: "Ti avevo detto di non cantare più questa maledetta tiritera!". Un altro esempio è la filastrocca in *The Birds* (Hitchcock, 1963). Si tratta dell'adattamento americano di 'Wee Cooper O'Fife', un testo scozzese tradizionale che, nella versione originale, racconta di un bottaio che picchia la moglie perché questa si rifiuta di cucinare e pulire la casa¹⁵. La versione usata nel film è meno violenta e del tutto opposta nella conclusione: anche qui c'è un marito che lamenta la trascuratezza della moglie nelle faccende domestiche ma alla fine è l'uomo ad avere la peggio:

She combed her hair but once a year, risseldy rosseldy, mow mow mow
 With every stroke, she shed a tear, risseldy rosseldy [...]
 She swept up the floor but once a year [...] she said that brooms were much too dear [...]
 She churned the butter in her dad's old boot [...] And for a catch, she used her foot [...]
 The butter, it came out a grisly grey [...] The cheese took legs and ran away [...]
 She let the critter get away [...] I asked my wife to wash the floor [...]
 She gave me my hat and she showed me the door [...]
 risseldy rosseldy, hey johnny dosselty, nickety nackety, rustical quality, mow mow mow.

La filastrocca conferisce alla scena un sinistro senso di presagio. In primo luogo, perché non si tratta di una canzone adatta ai bambini di scuola elementare; in secondo luogo, perché sembra indirettamente riferirsi ad alcune dinamiche del film, anticipando un quadro familiare inquietante: la soffocante madre del protagonista, un uomo in balia delle donne tra cui la sua ex fiamma, ossia la maestra che dirige il coro di bambini e che presumibilmente ha insegnato loro la canzone. Quando la protagonista esce dall'aula e si siede su una panchina nel giardino della scuola, il canto diventa *off screen* e, in un certo senso, sembra assumere anche la funzione di una musica di commento¹⁶. La ripetizione della cantilena e l'accumulazione delle parole alla fine di ogni verso della canzone amplificano la suspense creata da un accumulo visivo: quello degli uccelli che si radunano su un traliccio nel parco giochi dei bambini. Tuttavia, le voci dei bambini restano *source music* anche quando la fonte non è più visibile. La cantilena conferma, quindi, sul piano uditivo, quello che vediamo accadere nelle immagini. Si tratta di un tipico meccanismo hitchcockiano: i personaggi sono ancora ignari del pericolo mentre la suspense (del pubblico) sta già crescendo¹⁷. A differenza dei casi di seguito esaminati, questa filastrocca, come molte delle nenie infantili usate nel cinema di suspense¹⁸, è preesistente. Il testo del brano in *The Birds* non è originale e, per questo motivo, non può anticipare dettagli della sceneggiatura. Sul versante opposto, l'ossessionante cantilena 'School at Night' in

¹⁵ J-P. Aubert, "À propos d'une séquence de *The Birds* (*Les oiseaux*, 1963)", *L'Art du Cinema*, 57 (2008): 191-204.

¹⁶ R. Allen, "The Sound of 'The Birds'", *October*, 146 (2003): 97-120.

¹⁷ M. Corbella, "Cin'Acusmonium: Alfred Hitchcock - Gli Uccelli", presentazione all'Auditorium San Fedele, Milano, 9 novembre, 2021.

¹⁸ D.W. Lennard, "All Fun and Games...: Children's Culture in the Horror Film, from *Deep Red* (1975) to *Child's Play* (1988)", *Continuum*, 26, 1 (2012): 133-142.

Profondo Rosso (Argento, 1965) è originale ma priva di testo e rimane un canto evocativo ma verbalmente ‘muto’ rispetto alla vicenda narrata.

Nel cinema, la gerarchia tra suono e visione può essere invertita e la musica può guidare le immagini in diversi modi. Le musiche con testo e, in particolare, le canzoni cantate dagli stessi personaggi tendono a interrompere il flusso narrativo e catturare l'attenzione. È però necessario distinguere la canzone iperdiegetica anche dai *musical moment* esaminati da Amy Herzog¹⁹, dove il termine *musical* si riferisce prima di tutto (anche se non solo) a un genere teatrale e cinematografico. Le immagini di questi momenti musicali vengono spesso costruite seguendo le caratteristiche della musica, per esempio quando il ritmo e il tempo di una canzone dettano il ritmo e i tempi del montaggio visivo. Questo di norma non vale per la canzone iperdiegetica.

Rick Altman usa l'espressione *supra-diegetic music* per indicare le situazioni di ‘trascendenza estatica’ in cui razionalità e consequenzialità vengono sospese e l'agentività della musica prende il sopravvento, ingenerando momenti di puro spettacolo (anche qui il riferimento è al musical cinematografico in cui lo spazio diegetico realistico diventa un palcoscenico ideale)²⁰. La canzone iperdiegetica sembra invece avere un rapporto con le immagini meno prescrittivo. Può presentarsi come musica extradiegetica e, talvolta, anche come accompagnamento ai titoli di testa (ammetto che in questo caso chiamarla iperdiegetica può risultare inappropriato); altre volte è *source music*, la cui fonte è ben visibile o coincide con gli stessi personaggi. La qualità iperdiegetica è sempre data dal testo cantato, che rimanda inequivocabilmente alla trama. La canzone sembra essere stata scritta dagli stessi autori del film e, per questo motivo, contiene elementi o parole chiave della sceneggiatura.

2. GRAZIE ZIA (1968)

Il primo brano da me individuato è la filastrocca che compare già nei titoli di testa in *Grazie Zia* (Samperi, 1968). Il testo è molto breve: “C’è la guerra c’è la pace, c’è il pollo con la brace”. La seconda sillaba di “pace” coincide con il “c’è” della frase successiva; lo stesso avviene con il “ce” di brace. Questo rende il canto più interessante, anche se meno intelligibile.

Figura 1 - *Trascrizione delle prime battute di Guerra e pace, pollo e brace*



¹⁹ A. Herzog, *Dreams of Difference, Songs of the Same - The Musical Moment in Film*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

²⁰ R. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, 62-85.

A rendere il brano iperdiegetico sono i riferimenti al rapporto, inizialmente conflittuale (la guerra) e poi di intesa (la pace), tra il nipote (Lou Castel) e la zia (Lisa Gastoni). Inoltre, vi è una scena che parla della guerra del Vietnam: una radio trasmette notizie dal fronte, mentre il nipote tiene ossessivamente il conto delle vittime del conflitto su una lavagna. Si vedono i modellini di un aeroporto militare statunitense e di un villaggio vietnamita. Il nipote gioca a bruciare le capanne e i soldatini, accusandoli di essere antiamericani²¹.

In una scena successiva, nipote e zia incrociano gli sguardi in modo vagamente sensuale. Qui torna la filastrocca della guerra e del pollo, questa volta senza accompagnamento strumentale e con del testo aggiunto rispetto alla versione usata nei titoli. Il pollo alla brace che fino a questo momento sembrava messo lì solo per fare rima con pace, diventa ‘protagonista’ di un picnic in giardino. Il barbecue è inquadrato in primo piano mentre, all’interno della casa, il nipote compie un maldestro tentativo di suicidio, cercando di spararsi un colpo di fucile e mancando il bersaglio.

Figura 2 - *Il gioco della guerra e il barbecue anticipati dal testo di Guerra e pace, pollo e brace*



3. VERGOGNA, SCHIFOSI! (1969)

La seconda canzone corrisponde al tema principale della colonna sonora di *Vergogna, schifosi!* (Severino, 1969). Le parole “caldo, matto, soldi, morto” fanno riferimento al ricatto subito da un gruppo di professionisti, colpevoli dell’occultamento di un cadavere (“morto”), che si vedono recapitare un’anonima richiesta di denaro (“soldi”) per non di rendere pubblica la vicenda. La melodia della filastrocca viene utilizzata anche diegeticamente: uno degli attori (Lino Capolicchio, nei panni del presunto ricattatore) la fischietta mentre cerca di sedurre una delle donne del gruppo. Gli amici vanno poi in vacanza al mare (al “caldo”), alloggiando in una casa a pianta circolare e si riuniscono attorno a un avveniristico tavolo rotondo, sospeso dal soffitto. Qui la macchina da presa ruota su sé stessa mostrando una carrellata di volti dei commensali in un girotondo di immagini. Alcuni uomini si alzano e iniziano a danzare, volteggiando come ballerini di flamenco.

²¹ La canzone che accompagna questa scena è ‘Filastrocca Vietnamita’, interpretata da Sergio Endrigo.

Figura 3 - Il 'girotondo' dei commensali in Vergogna, schifosi! (Severino, 1969)



Figura 4 - Trascrizione a orecchio di Matto, caldo, soldi, morto girotondo

sol-di gi-ro gi-ro gi-ro ton-do mor-to gi-ro gi-ro gi-ro ton-do cal-do gi-ro gi-ro gi-ro ton-do

CΔ C/Bb AbΔ

mat-to gi-ro gi-ro gi-ro ton-do sol-di gi-ro gi-ro gi-ro ton-do mor-to gi-ro gi-ro gi-ro ton-do

FΔ EbΔ AbΔ

4. CUORE DI MAMMA (1969)

La terza filastrocca, 'Ricreazione divertita', è tratta da *Cuore di Mamma* (Samperi, 1969). In questo caso, il testo parla di un consumo televisivo morboso: "Su guardiamo Settevoci/su guardiamo Settevoci/cordialmente Tv7/cordialmente Tv7/Carosello do-re-mi/più cretini di così non possiamo diventar"²². La filastrocca è arrangiata in forma di

²² La filastrocca 'Ricreazione divertita' di Morricone è stata campionata e inserita in un brano rap statunitense di un certo successo: The Buttreth [Bethany Schmitt] (2016). *Brutus*, New York: Next Records. Tale operazione non sembra essere stata autorizzata a livello editoriale, in quanto il brano risulta firmato solo da Schmitt.

canone, in modo da stratificare progressivamente gruppi di voci che iniziano a cantare ciascuno da un punto diverso del testo. Il film presenta una critica al lassismo educativo e familiare che gli autori presentano come responsabile di un'inquietante serie di vicende tra il tragico e il grottesco. Vediamo dei bambini che torturano serenamente la loro babysitter, incidendo con un ferro da calze arroventato il disegno di un fiore sulla pelle della malcapitata. All'arrivo della madre, che appare del tutto indifferente alla macabra situazione, i figli la salutano senza timore, certi di non essere da lei rimproverati: "Ciao mamma, abbiamo fatto un esperimento *in corpore vivi*!". Poco dopo, Madre e figli guardano, senza il minimo coinvolgimento emotivo (Fig. 5), il telegiornale che trasmette una cronaca granguignolesca del terremoto del Belice. In una scena successiva, i bambini danno fuoco al gatto di famiglia e commentano: "Brucia come il monte che abbiamo visto alla televisione!". Gli episodi di crudeltà da parte dei fanciulli sembrano trovare spiegazione nella filastrocca che apre e chiude il film, quasi a fornire un antefatto e una conclusione alla 'favola'.

Figura 5 - *Madre e figli imbambolati di fronte al televisore in Cuore di Mamma (Samperi, 1969)*



5. CHI L'HA VISTA MORIRE? (1972)

Il titolo del brano coincide con quello del giallo realizzato da Aldo Lado su sceneggiatura di Francesco Barilli. La filastrocca parla dell'uccisione di piccoli animali, in relazione a un mondo dell'infanzia in bilico tra allegra spensieratezza e pericolo imminente:

Chi piangerà quel morto? Dice la tortorella "Io ch'ero la sua bella, io piangerò quel morto"
Chi l'ha visto morire? "Io" dice il moscerino "Con quest'occhio piccino, Io l'ho visto morire"

Dice il passero: "Io, con l'arco e il dardo, io", dice il passero: "Io ho ucciso il pettirosso"
Chi l'ha visto morire? "Io" dice il moscerino "Con quest'occhio piccino, Io l'ho visto morire"

C'era una volta un uomo piccoletto, che aveva un osso piccoletto
Gli occhi e il mento stretto e la parrucca e gli spaccò la zucca
Chi l'ha visto morire? "Io" dice il moscerino "Con quest'occhio piccino, Io l'ho visto morire"

Il corvo stava in cima al muraglione e dopo un tratto ha fatto un tombolone
 Qua c'è da fare la cesta di pane e nei pensieri purtroppo mai più.
 Chi l'ha visto morire? "Io" dice il moscerino "Con quest'occhio piccino, Io l'ho visto morire"

Quand'ecco la moffetta già l'ha fatta, seduta al sole sopra l'erba fina,
 Con passo d'angioletto si avvicina e la micina scappa, scappa, scappa
 Chi l'ha visto morire? "Io" dice il moscerino "Con quest'occhio piccino, Io l'ho visto morire"

Il testo menziona elementi che emergeranno solo più avanti nel film e contiene addirittura la soluzione del giallo. Le parole, cantate da un coro di voci bianche accompagnato dal clavicembalo, non sono sempre distinguibili al primo ascolto. Risulta comunque piuttosto chiaro che il pettirosso simboleggia la bambina dai capelli rossi che viene uccisa con un sasso ("un osso piccoletto") da un travestito ("un uomo" con "la parrucca"). La risposta alla domanda "Chi l'ha vista morire?" è peraltro fornita dalla scena che precede i titoli di testa, quando si vede lo sguardo della governante incrociare quello dell'assassino: sappiamo dunque sin dall'inizio che la testimone oculare è la donna.

In seguito, la canzone si presenta diegeticamente in un modo che appare assurdo: padre e figlia passeggiano allegramente per la città canticchiando 'Chi l'ha vista morire?', come se il brano fosse una filastrocca innocente²³. La musica che nei titoli di testa era *off* torna pertanto come *source music* compiutamente interna. Il brano viene proposto nuovamente nella sequenza del girotondo che prelude al rapimento della fanciulla, questa volta eseguito 'professionalmente' a cappella da un coro di voci bianche, benché collocato al livello interno di *source music*. La scena può ricordare quella iniziale in *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (Lang, 1931). In entrambi i film c'è una ripresa dall'alto, con degli adulti in una casa soprastante un cortile in cui giocano dei bambini. Tuttavia, a differenza di quanto accade in *M*, nel film di Lado la fanciulla resta ferma, mentre sono i compagni a girarle intorno. Inoltre, vi un'alternanza di punti di vista tra la soggettiva della bambina e quella dell'assassino che si sta avvicinando.

Figura 6 - *I bambini cantano una filastrocca in M (Lang, 1931) e Chi l'ha vista morire? (Lado, 1972)*



²³ In questo caso si tratta proprio di *artless singing* nell'accezione di Gorbman.

Sentiamo poi un frammento della filastrocca nella scena in cui il padre si interroga su chi possa essere l'assassino della figlia. Qui il livello della musica è quello mediato: si tratta infatti di una vera e propria soggettiva sonora di tipo introspettivo, un ricordo del passato recente di cui vediamo anche alcune immagini²⁴. Analizzando le diverse occorrenze della filastrocca, si potrebbe azzardare l'ipotesi che la canzone assuma nel film di Lado un ruolo simile a quello del coro greco. Il coro fornisce talvolta anche degli intermezzi (*embólina*) sotto forma di canzonette mitologiche e, come nella tragedia greca, anche nel genere cinematografico del thriller e del giallo viene presentata allo spettatore una molteplicità di punti di vista tra loro spesso in contraddizione. La filastrocca iperdiegetica, in modo simile al coro euripideo, si manifesta così come espressione performativa che può contribuire all'instabilità della prospettiva generale o fornire una propria chiave di lettura degli eventi che è contemporaneamente dentro il film e fuori dalla diegesi²⁵. Coro e canzone cinematografica danno entrambi voce a una sorta di testimone esterno alla vicenda ma che è comunque parte del film/dramma, una particolare forma di intermediazione tra lo spettatore e gli avvenimenti in scena. Nel film, quando la canzone iperdiegetica è collocata nel livello esterno come *score* (durante i titoli di testa e durante il momento di riflessione del padre), si pone anche (al pari del coro euripideo) in uno 'spazio' separato da quello dell'azione. Se invece la filastrocca è posta al livello interno come *source music* (come nel gioco dei bambini in *M*, nella passeggiata di padre e figlia e nel girotondo dei bambini in *Chi l'ha vista morire?*) abbiamo un 'coro' che interagisce con la vicenda solo entro i limiti del contenuto lirico, delle parole cantate. Il coro del teatro e il 'coro' dei bambini nel film condividono con lo spettatore l'impossibilità di agire e la completa impotenza rispetto ai fatti. L'identificazione è facilitata anche da una visione d'insieme e da una conoscenza degli avvenimenti che nel coro e nel pubblico è più ampia rispetto a quella dei protagonisti.

6. IL MIO NOME È NESSUNO (1973)

Benché sia molto diverso dai precedenti, l'adattamento della cantilena 'Oh che bel castello' e il suo utilizzo nel film *Il mio nome è nessuno* (Valerii, 1973) permettono di inserire anche questo caso nella tipologia iperdiegetica. Si vede un pupazzo di legno che ricorda la giostra del saraceno e che viene usato dal protagonista per disorientare e colpire gli avversari. La comicità dell'azione risulta fortemente accentuata dalla filastrocca che Morricone affida anche in questo caso a un coro di voci bianche. È peraltro l'unica 'canzone' del film ad avere il testo in italiano. L'esecuzione è molto precisa e il risultato quasi surreale, se proviamo a immaginare come sarebbe stato se a cantare fosse stato un gruppetto di bambini anziché un coro diretto da un maestro. Il testo della filastrocca è modificato in "Oh che bel pupazzo, marcondiron dironndazzo": ecco dunque il riferimento specifico all'azione che promuove il brano dall'extradiegetico all'iperdiegetico, anche se, tecnicamente, la musica resta fermamente collocata al livello esterno dello *score*.

²⁴ Per un'analisi delle musiche del film si rinvia a G. Bottin, "Slashing the Tape. Cuts and Edits in Morricone's Music for *Who Saw Her Die?*", *L'Avventura*, 2024, 1 (2024): 29-58. DOI: 10.17397/113917.

²⁵ D.J. Mastronarde, "Knowledge and Authority in the Choral Voice of Euripidean Tragedy", *Syllecta Classica*, 10, 1 (1999): 87-104.

Figura 7 - Scena del pupazzo di legno in *Il mio nome è nessuno* (Valerii, 1973)



7. QUANDO L'AMORE È SENSUALITÀ (1973)

In 'Strano collage da camera', tratto dal disco di Morricone con le musiche di *Quando l'amore è sensualità* (De Sisti, 1973), vi è una sequenza di parole sussurate da una voce femminile con scansione ritmica regolare. Le sillabe cadono sul primo e secondo tempo di ciascuna misura: "Luce, chiara, entra, stanza, velo, bianco, mani, calde, prendi, forte, dolce, piano, mangia scappa, vai, via" e, nel finale, "Matta, corri, matta, scappa, scappa". Un testo quasi identico, con una diversa sequenza delle parole e una scansione appena più libera, è contenuto in 'Luce chiara per vergine curve scure', altro brano scritto per il film:

Luce, chiara, entra, stanza, dorme, letto, sposa, sola, velo, bianco, figlia, madre, tutta, nuda, vieni, sopra, mani, calde, bacia, braccia, prendi, forte, dolce, piano, balla, canta, calda, vita, dopo, fuoco, corri, corri, matta, sopra, scappi, via, vai, via, via, via.

Benché presenti nel disco pubblicato diversi anni dopo l'uscita del film²⁶, questi brani non risultano montati nella colonna sonora. Si tratta quindi di musica iperdiegetica solo in potenza. Con ogni probabilità, le scene corrispondenti sarebbero dovute essere quelle in cui la giovane sposa (Agostina Belli), costretta dalla madre (Françoise Prévost) a un matrimonio di convenienza, rifiuta di concedersi al marito (un commerciante di carni interpretato da Gianni Macchia) e scappa via, proprio come nel finale della 'canzone'. Nella seconda metà del film, la madre si invaghisce e diventa amante del marito della figlia. Se il brano fosse stato effettivamente inserito nel film, questa svolta narrativa sarebbe stata anticipata dalla parola 'madre' presente nel testo. L'assenza di queste musiche dal film può far pensare a un'iniziativa del compositore non condivisa dal regista, oppure a una rinuncia in fase di montaggio. In effetti, a causa del modo un po' 'manesco' in cui sono state girate, quelle scene non reggerebbero probabilmente una musica così 'eterea'.

²⁶ E. Morricone, *Quando l'amore è sensualità - original soundtrack recording*, Los Angeles: Cerberus, 1982.

8. CONCLUSIONI

La canzone iperdiegetica fa emergere qualcosa che non possiamo plausibilmente attribuire né all'estro del compositore né a una causa diegetica diretta. Poiché si tratta di un brano il cui testo anticipa o ribadisce gli eventi del film, l'arbitrarietà tipica del livello esterno viene meno e – senza che il canto passi al livello interno come in un *musical moment* – irrompe un realismo perturbante, un'aderenza ai fatti narrati che rende la filastrocca una sorta di vaticinio. Anche nei casi in cui la sorgente sonora è effettivamente in campo, il contenuto testuale non è comunque quello di una canzone autonoma che potrebbe appartenere al contesto culturale (quantunque fittizio) del film. A livello musicale, alcuni potrebbero vedere nel registro della filastrocca uno stile morriconiano che emerge (seppur in minima parte) anche nel canto “scion-scion” con cui viene declamato il nome di uno dei protagonisti in *Giù la testa* (Leone, 1971). In realtà il personaggio si chiama John, ma Morricone lo apostrofa come Sean, dato che nella sceneggiatura è descritto come irlandese.²⁷ A mio avviso, questa è invece una scelta tutt'al più pseudo-leitmotivica, mentre il testo delle filastrocche iperdiegetiche rivela più di un semplice nome. Inoltre, Morricone si serve spesso di versi monosillabici, per esempio in ‘Il gioco delle vocali’ e ‘Il canto della campana stonata’; in ‘Come Maddalena’, ‘Il girotondo delle note’ e in ‘Solo grida’ fa cantare al coro i nomi delle note musicali²⁸. In questo senso, lo “scion-scion” in *Giù La Testa*, il “vie-ni” in *Quando l'amore è sensualità* e le ripetizioni di “io ho, tu hai” in *La proprietà non è più un furto* (Petri, 1973) consentono al compositore di usare la voce come uno strumento poiché il suono, cambiando di altezza, mantiene comunque il transitorio di attacco e l'involuppo specifico della sillaba. Considerando l'insieme dei casi portati fino a questo momento, tratti da film di sceneggiatori e registi diversi, ma tutti musicati da Morricone, l'idea delle filastrocche iperdiegetiche potrebbe essere dunque attribuita al compositore. Alla SIAE, i brani risultano firmati dal solo Morricone e, nonostante abbiano un testo, sono quasi sempre depositati come strumentali. Fanno però eccezione ‘Matto Caldo Soldi Morto Girotondo’ (1969), il cui testo è attribuito a Morricone, e la prima filastrocca in ordine cronologico, ‘Guerra Pace Pollo Alla Brace’ (1968), le cui parole risultano essere di Audrey Nohra Stainton, già collaboratrice di Orson Welles²⁹, prolifica autrice di canzoni e di brani cinematografici³⁰. La collaborazione in *Grazie Zia* potrebbe aver suggerito a Morricone l'idea di utilizzare questo tipo di filastrocche anche in lavori successivi. Non si vede invece una relazione con il noto caso dei titoli di testa cantati da Modugno (su musica di Morricone) in *Uccellacci e Uccellini* (Pasolini, 1966) perché quelle parole sono estranee alla diegesi e, rispetto al film, rappresentano al più un paratesto. In ogni caso, i testi delle canzoni iperdiegetiche attirano l'attenzione anche come ‘puro discorso’, quasi prescindendo dalle immagini, inducendo lo spettatore verso una ‘lettura’ specifica di scene che, in

²⁷ Ringrazio Maurizio Corbella per questo e altri suggerimenti che si sono rivelati utili per la stesura del saggio.

²⁸ Brani cinematografici pubblicati rispettivamente in: E. Morricone, *Maddalena*, Roma: General Music, 1971 e Id., *Chi l'ha vista morire?*, Roma: Gemelli, 1972.

²⁹ A. Stainton, “Don Quixote: Orson Welles’ Secret”, *Sight & Sound*, 57, 4 (1988): 252-260.

³⁰ Da una ricerca nei depositi SIAE risultano 177 brani con parole di Stainton, di cui 47 con musica di Morricone. Nello stesso anno di *Grazie Zia*, il 1968, Morricone e Stainton collaborano in ‘Fruscio di foglie verdi’, canzone inizialmente destinata a *Teorema* (Pasolini, 1968) e poi ‘riciclata’ (in versione inglese) nel cortometraggio *La sequenza del fiore di carta* inserito in *Amore e Rabbia* (Bellocchio, Bertolucci, Pasolini, Godard, Lizzani, 1969).

assenza di questa particolare musica, si presenterebbero come ‘neutre’ o ambivalenti³¹. Tutti gli esempi qui presentati costituiscono forme efficaci di *modifying music*: secondo l’approccio funzionalista di Noël Carroll, la musica può comportarsi rispetto alle immagini come un aggettivo rispetto a un nome o come un avverbio accanto a un verbo, conferendo qualità e caratterizzazioni aggiuntive all’azione³².

Oltre che di gioco di specchi o di *mise-en-abîme*, si potrebbe anche parlare di una forma cantata di ‘enunciazione’ in senso semiotico. Prendendo le mosse – un po’ artatamente – dalle considerazioni di Francesco Casetti sullo sguardo in camera, potremmo azzardarci a sostenere che queste canzoni possono: a) impattare sulla ricezione del film, rivelando qualcosa di nascosto; b) creare un’apertura comunicativa verso uno spazio fuori dallo schermo, ossia lo spazio della sala e in cui sta lo spettatore; c) lacerare il tessuto della finzione, palesando il gioco narrativo e ingenerando una sorta di coscienza metalinguistica (“siamo al cinema!”) che si ripercuote sul patto fiduciario tra autori e pubblico³³. Le filastrocche iperdiegetiche comportano una violazione narrativa perché annullano una distanza che dovrebbe invece rimanere tale e costituiscono un affronto al normale funzionamento della musica nel cinema, sia essa di livello interno, esterno o mediato³⁴. In ragione di questo sconfinamento, il brano non si presenta come ‘vera’ musica ma piuttosto come un *divertissement* del compositore, in combutta con lo sceneggiatore e il regista. La canzone iperdiegetica manifesta paradossalmente la propria inverosimiglianza proprio perché il suo testo dimostra un’aderenza quasi letterale e, per questo, eccessiva, con la realtà costruita dal racconto cinematografico.

³¹ G. Bottin, “Effects of Underscoring on Semantic Appraisal and Interpretation of Ambivalent Film Scenes”, *Music and the Moving Image*, 17, 1 (2024): 48-62.

³² N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

³³ F. Casetti, *Dentro lo sguardo: Il film e il suo spettatore*, Milano: Bompiani, 1986.

³⁴ T. Pontara, “Interpretation and Underscoring: Modest Constructivism and the Issue of Nondiegetic versus Intradiegetic Music in Film”, *Music and the Moving Image*, 9, 2 (2016): 39-57.