

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.
270/2004*)

in Lingue e Culture dell'Asia Orientale

Tesi di Laurea

La musica nei film dei registi della Quinta Generazione

Relatore

Ch. Prof. Elena Pollacchi

Laureando

Elisabetta Gardiol

Matricola 818897

Anno Accademico

2011 / 2012

序言

此论文主要讨论的是中国大陆第五代导演的电影音乐在电影中所俱有的角色，尤其是在张艺谋、陈凯歌、与田壮壮等导演电影中的运用。音乐在电影中运用的重要性不只是单纯地为影像做背景式的陪衬，更是视听部分中最基本必要的。事实上，音乐藉着本身传达不同情感的优势，能更凸显、或是更动，甚至是表现出与影像所展现的视觉感受完全相反的意念。此篇论文正是讨论音乐在以视觉呈现的电影中的运用，以及分析探讨声音和影像之间的联结关系。

近年来有许多关于电影配乐的研究和讨论，尤其是音乐在电影中所扮演的重要角色。无论是由历史运用观点或美学角度，或是经由分析知名电影作品的配乐和导演的音乐手法等，在电影音乐史或知名电影音乐作曲者的著作中，都出现许多关于音乐于电影之重要性的电影音乐理论(很多时候这些理论互有矛盾相异之处)。但是，关于中国电影音乐的研究和探讨，却仅有少数理论及西方影评稍微触及到。因为对八十年代和九年代中国电影的偏好，我决定对此议题好好研究一番。

关于电影音乐及声响的研究有许多不同的讨论层面。一开始广泛的讨论主要是集中在 diegetic 音乐和 extradiegetic 音乐的区别上，前者是电影中人物所听到的音乐，后者则是只有观众可听到的音乐片段。接着对 diegetic 音乐和声音的出现或演奏是否有在影片场景中出现的区别，作更进一步的探讨。但在这样的基础上，对于如广播机中传出的音乐声、或场景中的情境音响如鸟鸣声等该如何区分类别，这样的一个分析理论却造成了许多问题的产生。不止如此，在音乐与影像间的关系、对于历史上运用的研究、电影声轨的分析、使用既有音乐或新创作音乐为电影配乐等一系列音乐及音响的运用与目的，也不断地有争论声的出现。

毫无疑问的，Michel Chion¹ 是这专业领域裡的重要研究者之一，多次发表关于电影中声响运用的文章。但在他的研究裡并不针对音乐而论，而主要集中在对文字与噪音和所有相关构成声响部分的研究。举例来说，一个声音必须要能拥有可帮助诠释一个影像传达的价值，并在此同时也必须是影像中一个自然不奇异的构成要素。而且因为人类对声音的感受比起视觉的接收来的更迅速，这样的价值随着时间可以带来许多不同的感觉与效果。所以声音可以帮助解释一个影像时间的长短、影像的细节描述，可以创造出影像间的连贯关系，更可以

¹ 1947 年出生在 Creil 的 Michel Chion，是一位法国作曲家、导演和理论家。在他许多不同关于声响以及视听感受的短文中，使用并创造了不同的电影专业术语，不但广泛地在电影理论研究中使用，更被收入在 *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique* 一书中。

对特别的时刻紧张氛围作出戏剧化的效果。特别强调的是，如同声音帮助了影像的展现，感谢影像所展现的场景以及电影对声响真实的场景呈现要求并不那么重要的状况下，影像也同样拥有帮助声音传达的价值。Michel Chion 概分了声音与视觉 关系之间的六项功能²。声音整合连贯了影像在时间与空间上的整体性；针对特殊的文字、动作或对话，可以利用声音来强调点出；一段旋律音乐可以变成一个特定角色、特定事物或特定场景的主题音乐，塑造其特定的“守护天使音乐”³。如同一个叙述者般地，声音能确定一段时空的展现；而透过不同的节奏与韵律，音乐就可提早预告了影像的呈现并引发观众对影像的期待。除此之外，Chion 还提到了即使一片宁静、没有任何声音，在影片中也有很重要的功能性存在。

另一位同样为法国研究学者的 Gilles Mouëllic⁴也为电影音乐贡献许多。在他的著作 *La musique de film* 一书中就有 Michel Chion 和 Claudia Gorbman⁵ 理论中关于电影音乐的特色和运用的痕迹，并叙述了整个自默片电影时代到杜拜音效时代的运用历程，更分析在电影剧情裡对时空添附了意义的音乐。

音乐学家 Sergio Miceli⁶ 则是意大利首批对电影音乐研究的学者之一。在他的电影音乐研究当中最值得探讨的就是他的“层次理论”，他反对传统上 diegetic 音乐及 extradiegetic 音乐的分法，而是划分成可包含一部影片中各部分的三个音乐层次。除此之外，还划分出电影音乐两个最根本的本质：衬托场景的背景伴奏音乐，和叙述影像并具有剧情意义的音乐⁷。

另一位意大利学者 Ennio Simenon 在他的著作 *Per un pugno di note* 一书中，首先对电影音乐从理论角度和美学观点做出详细的分析研究，并接着全面性地做出历史概述。Simenon 说明了音乐对于电影的重要性（是噪音与宁静间的中和剂，是感性的，具连贯特质的），描述了在影像中音乐的重要功能并对主题音乐提供了一个简易完整的定义：“是为了营造主要氛围或是特殊情绪的、描述人物特性的标记，可帮助观众瞭解、甚至可能是电影心理层面中的一道曙光。”⁸

² *L' audio-vision, son et images au cinéma*, Michel Chion 着, Armand Colin 出版, 2005, 第43-51页

³ 引用自 *L' audio-vision, son et images au cinéma*, Michel Chion 着

⁴ Gilles Mouëllic 为 Rennes 2 大学的电影学教授

⁵ *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Claudia Gorbman 着, British Film Institute/Indiana University Press, Londra/Bloomington 出版, 1987

⁶ 1944 年出生在翡冷翠的 Sergio Miceli, 任教于 Firenze、Marcerata 和 Siena 等大学, 是七十年代应用音乐研究先锋, 也是第一位着作关于 E. Morricone 的作家。

⁷ 请参考 *Comporre per il cinema*, Sergio Miceli 着

⁸ 引用自 *Per un pugno di note: storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Ennio Simeon 着, Rugginenti Editore 出版, 1995

在阅读了众多国际间相关电影音乐的研究文章与书籍后，我发现Cristina Cano⁹ 的*La musica nel cinema*一书更能符合我的研究工作需求。不同于其他人，Cristina Cano书中专注在音乐本身以及它和影像之间的关联，并对音乐的功能分为三类且归类成表。无论是diegetic音乐或extradiegetic音乐，在大多数的例子当中都有很清楚明瞭的功能和目的，不管是为了陪衬影像或为了传达讯息而用。书中所述的功能项目庞大且部分确实难以在电影中寻找而出，因此为了更能适用于对中国大陆第五代导演的研究，我些微更动了Cristina Cano的部份表格。

在阅读许多关于电影音乐理论的书籍和文章并且配合Cristina Cano的功能表后，在这样的基础上我观看了中国大陆三位第五代导演最具代表性的十八部片，并且分析了其中的音乐、diegetic和extradiegetic等部分。观赏影片过程中我仔细聆听着每个音乐片段，思考着它与影像之间的关系以及它所想传达的目的、所代表之意，是对何人传达，并分析着是diegetic音乐或是extradiegetic音乐。在分析完所选的电影之后，在论文中我将主要的三种音乐功能分成三个章节，如同Cristina Cano所定义三类“大功能”：情感动力，社会化以及沟通力。每个章节均细分为几个子章节，分别对照出所分析的中国电影中所呈现的不同功能。而为了有更清楚明瞭的说明，子章节中更进一步地根据导演们不同时期的表现作出了区分。其中，经常可以发现同样的一段音乐即使是在同一部电影当中，在不同的场景中却可以拥有不同的功能作用，因此，根据不同的影像，每一次都可提供更丰富或较不具含义的不同性格与情感表达。除此之外，在部分场景中，同样的一段音乐也可同时拥有许多不同的功能作用，譬如情感功能也可伴随着具有诗意作用，因此功能类别的区分并不是绝对的，甚至不是全面的。最后，在随着时代顺序对三位导演的手法作描述时，根据导演们在同一个时期相似的主题类别或实现手法的电影间的相异处，我也整理出一个总结的表格。在表格中，利用简易的方式将这十八部影片以及音乐在影片中的功能作用一起展现了出来。虽然对于中国第五代导演的电影音乐研究仍然浅薄，但希望藉由此篇论文可以吸引专业研究者更多的深入探讨，并期待西方观众可以经由这些电影音乐而对艺术文化天地拥有更多的关注。

⁹ Cristina Cano 任教于 Bologna 大学，教授 D. A. M. S. 毕业课程的符号音乐学，并也是 Bologna G. B. Martini 国立音乐院的音乐教育史教授。

INDICE

Introduzione	p. 04
Capitolo 1: La macro funzione motorio-affettiva	p. 10
1.1. La funzione d'induzione motoria	p. 10
1.1.1. La funzione ausiliaria d'azione	p. 10
1.1.2. La funzione di sottofondo	p. 12
1.2. La funzione attivatrice d'emozioni	p. 17
Capitolo 2: La macro funzione di socializzazione	p. 23
2.1. La funzione di comunione	p. 23
2.2. La funzione d'intrattenimento	p. 27
2.3. La funzione celebrativa	p. 28
2.4. La funzione regolativo-strumentale	p. 31
2.5. La funzione fatica	p. 32
Capitolo 3: La macro funzione comunicativa	p. 35
3.1. La funzione discorsiva	p. 35
3.1.1. La funzione emotiva	p. 35
3.1.2. La funzione di commento	p. 47
3.1.3. La funzione referenziale	p. 54
3.1.4. La funzione spettacolare	p. 55
3.2. La funzione narrativa	p. 55
3.2.1. La funzione congiuntiva	p. 55
3.2.2. La funzione transitiva	p. 57
3.2.3. La funzione di demarcazione	p. 59
3.3. La funzione informativa	p. 62
3.4. La funzione poetica	p. 63
3.5. La funzione identificativa	p. 71
3.6. La funzione mnestica	p. 75
Conclusione	p. 79
I diciotto film presi in analisi: le sinossi	p. 84
Bibliografia e filmografia	p. 96

INTRODUZIONE: LA MUSICA NEL CINEMA E LA QUINTA GENERAZIONE

L'analisi che verrà proposta in questa tesi si concentra sulle funzioni pragmatiche che la musica ha in rapporto alle immagini di un racconto cinematografico, ovvero agli scopi per cui essa è stata ideata e sovrapposta a determinate scene di un film o ai bisogni ai quali deve rispondere nella stessa diegesi della storia. La musica deve essere considerata nel suo contesto di utilizzazione e devono essere chiaramente identificati gli ascoltatori a cui essa si rivolge con uno scopo ben preciso, che nel caso del cinema possono essere i personaggi del racconto filmico così come gli spettatori dello stesso. Deve inoltre essere considerato il punto di vista della produzione, poiché una musica pre-esistente utilizzata in un film porta con sé informazioni legate al contesto storico culturale in cui e per cui è stata concepita. I titoli dei film saranno scritti con il titolo originale, adottando il sistema *pinyin*. Alla prima occorrenza saranno indicati come segue:

- film senza distribuzione italiana: *titolo originale* (*titolo internazionale*/traduzione letterale del titolo originale, regia, anno)
- film con distribuzione italiana: *titolo originale* (traduzione letterale del titolo originale/*titolo di distribuzione italiana*, regia, anno)

Se agli albori del cinema la musica era utilizzata con il solo scopo di coprire i rumori del proiettore e 'salvare' gli spettatori dall'odioso silenzio, essa ha acquistato presto un posto di rilievo. Grazie al suo potere suggestivo ed evocatorio si è resa utile per drammatizzare il racconto filmico, per arricchirlo esteticamente e semanticamente, e per trasmettere con maggior vigore sentimenti e sensazioni al pubblico. Questa è il grande potere della musica, come scriveva Rousseau:

L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le coeur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rebrunira les murs d'une prison souterraine [...]. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant.¹

Così che, quando essa viene combinata alle immagini in un testo sincretico come il cinema, il risultato può essere estasiante ed immensamente coinvolgente.

¹ Jean-Jaques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Parigi, Garnier-Flammarion, 1993, p. 117

1. Musica in scena o fuori scena

Innanzitutto è importante definire le due modalità fondamentali di utilizzazione del suono e della musica nel cinema, dissipando ogni possibile equivoco. Nel linguaggio cinematografico sono ormai comunemente usati i termini musica diegetica ed extradiegetica. Il primo termine designa ogni musica facente parte della scena del racconto e che è di conseguenza udita dai personaggi del film. Il secondo si riferisce invece a tutte quelle musiche che accompagnano le immagini del film senza far parte della storia e che sono udite soltanto dallo spettatore. Inoltre la musica diegetica può essere in campo, quando la fonte sonora è visibile all'interno dell'inquadratura, oppure fuori campo, quando non è possibile visualizzarla nella scena. Esistono tuttavia numerosi casi misti o ambigui, in cui non è possibile indicare con precisione se una musica sia diegetica o meno.

Michel Chion si riferisce a queste due modalità con i termini musica di fossa, per quella extradiegetica, e musica dello schermo, per quella diegetica. Nel libro *L'audio-visione* elenca due di questi casi ambigui a cui si faceva riferimento: il primo avviene quando la musica dello schermo è 'avvolta' in una musica di fossa, in altre parole quando, ad esempio, un brano di pianoforte suonato nella realtà del racconto filmico è accompagnato da una musica extradiegetica. Un secondo caso si riscontra quando una musica dello schermo continua come musica di fossa, distaccandosi dall'azione, oppure, all'inverso, quando una musica di fossa si riduce a uno strumento suonato nella diegesi del film. Chion ricorda inoltre che la musica, a differenza delle voci o dei rumori, può facilmente passare da diegetica a extradiegetica, da in a fuori campo, e viceversa senza sconvolgere l'azione, ma anzi arricchendo il racconto.

Lo scrive anche Gilles Mouëllic "Cette séparation n'est que théorique et la frontière entre les deux lieux de la musique est très perméable"², che ci offre un esempio calzante tratto da *Mauvais sang* (Léos Carax, 1986), in cui una musica proveniente dalla radio, quindi neanche veramente in campo, diventa poco a poco musica extradiegetica. La facilità con la quale una musica passa da essere in campo a fuori campo o da essere diegetica ad extradiegetica e viceversa è utilizzata come un astuto gioco da parte di numerosi registi per creare effetti estetici che sorprendono lo spettatore o lo guidano durante tutta la durata del film.

2. Il modello di Cristina Cano sul funzionamento pragmatico della musica nel cinema

Il lavoro di analisi che ho svolto si basa principalmente sul modello funzionale ideato da Cristina Cano ed esposto in *La musica nel cinema*. Cristina Cano ha sintetizzato in questo

² Gilles MOUËLLIC, *La musique de film: pour écouter le cinéma*, Parigi, Cahiers du Cinéma, p. 52

modello contribuiti sviluppati nell'ambito di numerose discipline, tra cui la semiotica e la pedagogia musicale, l'etnomusicologia, la psicologia e la psicoanalisi musicale. La divisione in tre macro-funzioni è stata realizzata a partire dello studio sulle origini del comportamento musicale. Tra le varie ipotesi sull'argomento, tre sono quelle più largamente riconosciute. La musica, in primo luogo, ha una funzione di coordinamento delle reazioni senso-motorie dell'essere umano, per cui l'ascolto di un messaggio musicale induce in chi lo riceve risposte fisiche e psicologiche, costituendo ad esempio uno stimolo alle attività manuali o alla danza. In secondo luogo ha lo scopo di rafforzare l'organizzazione sociale, che nell'antichità coincideva con le pratiche magico-religiose, le quali avevano influenza sulla vita di ogni persona. Infine, costituisce un metodo comunicativo d'informazioni ed emozioni, che nasce dal bisogno di espressione dell'essere umano e dalla necessità di esternare i proprio sentimenti.

Viene comunque subito ricordato che:

La distinzione in tre macro-funzioni è tuttavia un semplice criterio d'ordinamento esposto ai limiti intrinseci di qualsiasi criterio di classificazione. Alcune delle funzioni da noi ascritte ad un'area funzionale potrebbero far parte di altre aree.³

I contorni tra un'area di funzioni e un'altra non sono quindi netti. Inoltre la musica è spesso poli-funzionale, si pensi ad esempio a una musica molto ritmata che induce nell'essere umano sicure risposte motorie, essa può comunque essere utilizzata con uno scopo più ampio, per intrattenere la gente a una festa o rafforzare il sentimento sociale in una riunione. Dipendentemente dal contesto d'utilizzo della musica è comunque quasi sempre possibile rintracciare una funzione principale che emerge sulle altre. Nell'adempimento di alcune funzioni la musica deve possedere obbligatoriamente determinate qualità strutturali e semantiche. In altre parole, per assolvere specifici scopi, la musica deve essere in grado di tradurre immagini, aspetti della realtà e dell'esperienza concreta del mondo. Se una musica deve trasmettere determinati sentimenti di un personaggio in una scena filmica, deve essa stessa presentare caratteristiche espressive e buone qualità strutturali, altrimenti potrà solamente costituire un sottofondo sonoro.

3. Zhao Jiping 赵季平

Nel 1983 viene lanciato il progetto per la produzione di uno dei primi film dei registi della Quinta Generazione : *Huang tudi* 黄土地 (*Yellow Earth/ Terra gialla*, Chen Kaige 陈凯歌, 1984). Si riuniscono per la prima volta Chen Kaige 陈凯歌, come regista, Zhang Yimou 田壮壮, come direttore della fotografia e Zhao Jiping, come compositore della musica. Questa è la

³ Cristina CANO, *La musica nel cinema: musica, immagine, racconto*, Roma Gremese Editore, 2009, p. 143

prima esperienza per Zhao Jiping nella composizione di musica per una pellicola e sa che dovrà dimostrare tutto il suo talento in poco meno di un minuto, poiché in un film i tempi sono stretti, bisogna andare subito al nocciolo. È lo stesso Chen Kaige a raccontare quanto tutti fossero rimasti impressionati ed entusiasti al primo ascolto della musica composta da Zhao, ancor prima dell'inizio delle riprese, segnando così l'inizio di una lunga e proficua collaborazione.



Zhao Jiping è nato nel 1945 nella provincia dello Hebei e come i suoi coetanei, Zhang Yimou e Cheng Kaige, ha vissuto in prima persona le traumatiche vicende della Rivoluzione Culturale. Zhao ha studiato composizione, pianoforte ed *erhu*⁴ all'Accademia di musica di Xi'an ed è stato un compositore attivo fin dal 1970 e dopo la sua prima esperienza per *Huang tudi* ha lavorato alle colonne sonore di numerosi film della Quinta Generazione, le quali gli sono valse numerosi riconoscimenti. In concomitanza con il suo lavoro per il cinema, si è fatto un nome con diverse opere e concerti, partecipando a numerosi festival internazionali ed è attualmente direttore dell'Istituto di Danza e Dramma Musicale della provincia dello Sha'anxi e vice-direttore dell'Associazione Culturale dello Sha'anxi.

La sua abilità di compositore consiste nel combinare musica tradizionale cinese e teorie di composizione moderne, così da ottenere uno stile nuovo e originale. Nel creare la musica per un film fa spesso ricorso a musiche popolari, repertori del teatro d'ombre o d'opera pechinese, strumenti antichi e tradizionali cinesi, ispirandosi in particolare alla cultura musicale del Nord Ovest della Cina. Nel documentario diretto da Allen Miller, Zhao Jiping ripete ciò che gli diceva sempre suo padre, famoso pittore, "Se vuoi scrivere della musica devi narrare il mondo nella tua propria lingua e non in una straniera. Devi attingere da ciò che è straniero ma esprimerti nella tua lingua. Solo così riuscirai."⁵

4. La Quinta Generazione

Con il termine Quinta Generazione si fa riferimento a quei registi cinesi che terminarono i loro studi nel 1982 all'Accademia del Cinema di Pechino, riaperta nel 1979 dopo la Rivoluzione Culturale. Essi condivisero esperienze simili negli anni tumultuosi della

⁴ Lo *erhu*(二胡) è uno strumento tradizionale cinese a due corde con una piccola cassa ottagonale.

⁵ Allen MILLER, *Musique de film: Zhao Jiping (DVD)*, s.l., Les films d'ici, 1996

gioventù, alcuni erano stati delle Guardie Rosse, altri erano stati mandati in rieducazione, a lavorare nelle campagne o nelle fabbriche. Il film di guerra *Yige he bage* 一个和八个 (*One and Eight/ Uno e otto*, Zhang Junzhao 张军钊, 1984) è considerato il primo film di questa “Quinta Generazione”, tuttavia il primo a ricevere l’attenzione internazionale fu *Huang tudi* di Chen Kaige. Tony Rains nel suo libro *King of children and the New Chinese Cinema*, indica quelli che secondo lui sono i sette piú importanti registi della Quinta Generazione:

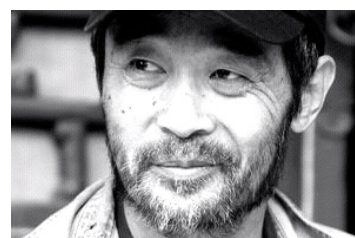
1. Chen Kaige
2. Zhang Yimou
3. Tian Zhuangzhuang 田壮壮
4. Huang Jianxin 黄建新
5. Hu Mei 胡美
6. Wu Ziniu 吴子牛
7. Zhang Zeming 张泽明

Tuttavia, in un’intervista, Zhang Yimou parla cosí dell’appellativo dato a lui e suoi colleghi: “Anche prima quello che avevamo in comune era solo un certo tipo di esperienza alle spalle, perché abbiamo tutti piú o meno la stessa età. Sono gli altri che ci hanno chiamato Quinta Generazione, non so nemmeno io da dove sia venuto questo nome, ma ormai è diventato un dato di fatto, lo usano per indicarci in tutto il mondo. Fin dall’inizio non abbiamo avuto una linea comune. Non abbiamo mai avuto uno spirito né una direzione comune.”⁶



Chen Kaige 陈凯歌 (12 agosto 1952, Pechino)

Tian Zhuangzhuang 田壮壮 (23 aprile 1952, Pechino)



Zhang Yimou 张艺谋 (14 novembre 1951, Xi’an)

⁶ Flavio MERKEL, *Zhang Yimou*, Roma, Dino Audino Editore, s.d.

Siccome molto è già stato scritto su questi registi, si è deciso di limitare la loro presentazione a poche righe e di fornire invece una bibliografia selezionata di testi e riferimenti informatici.

- AA.VV., *Monde chinois, Regard sur les cinémas chinois*, Parigi, Choiseul Éditions, 2009
- BERGERON, Régis, *Le cinéma chinois, 1984- 1997*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 1997
- COLAMARTINO, Fabrizio/DALLA GASSA, Marco, *Il cinema di Zhang Yimou*, s.l., Le Mani-Microart'S, 2003
- CORNELIUS, Sheila, *New Chinese Cinema, challenging representations*, Londra, Wallflower, 2002
- DALLA GASSA, Marco/TOMASI, Dario, *Il cinema dell'estremo oriente, Cina, Corea del sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, s.l., UTET Università, 2010
- MERKEL, Flavio, *Zhang Yimou*, Roma, Dino Audino Editore, s.d.
- PRUDENTINO, Luisa, *Le regard des ombres*, Parigi, Bleu de Chine, 2003
- REYNAUD, Bérénice, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1999
- SILBERGELD, Jerome, *China into film, Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Londra, Reaktion Books, 1999
- XIAO, Zhiwei/ZHANG, Yingjin, *Encyclopedia of chinese film*, Londra, Routledge, 1999
- YANG, Jeff, *Once upon a time in China, A guide to Hong Kong, Taiwanese, and Mailand Chinese Cinema*, New York, Atria Books, 2003
- www.chinacinema.fr
- www.chinesecinemas.org
- www.cineasie.com
- www.cinemadelsilenzio.it

CAPITOLO 1: LA MACRO FUNZIONE MOTORIO AFFETTIVA

La musica possiede capacità dette 'trasformative', grazie agli stretti rapporti che essa intrattiene sia con il corpo che con l'inconscio dell'essere umano, per mezzo delle quali essa può suscitare risposte fisiche e psicologiche e anche provocare visibili cambiamenti nei processi fisiologici, come l'accelerazione del ritmo respiratorio e cardiaco. Come scrive Cristina Cano:

L'evento musicale è orientato prioritariamente ad agire sull'uomo influenzandone le risposte motorie e gli stati psicofisici ed emotivi, e di conseguenza può essere orientato strumentalmente su comportamenti, cioè utilizzato per compiere azioni, sostenerle e regolarle, o addirittura suscitarle.¹

A fini pratici quest'area funzionale può essere suddivisa in due funzioni: la prima quella d'induzione senso-motoria, all'interno della quale si possono distinguere due sotto funzioni, e quella attivatrice d'emozioni. Alcune funzioni sono molto utilizzate al cinema, soprattutto con ruolo extradiegetico, e rivolte a garantirsi la soddisfazione del pubblico.

1.1. LA FUNZIONE D'INDUZIONE SENSO-MOTORIA

Secondo questa funzione la musica ha lo scopo di generare nell'ascoltatore cambiamenti nel suo stato psicofisico. Questo fine viene raggiunto grazie ad alcuni particolari fenomeni che caratterizzano l'esperienza musicale. In primo luogo, il corpo ha tendenza spontanea ed automatica a sincronizzarsi con i ritmi musicali. In secondo, gli stimoli acustici trasmettono vibrazioni non solo agli organi uditivi, ma anche ai ricettori tattili della pelle, costituendo un vero e proprio fenomeno vibratorio corporale che è direttamente proporzionale all'intensità del suono. Si può quindi affermare che le risposte psicofisiche umane al linguaggio musicale dipendano primariamente dal ritmo e dall'intensità sonora.

1.1.1. La funzione ausiliaria d'azione

La musica ha lo scopo di sostenere e stimolare fisicamente l'ascoltatore, grazie soprattutto a una forte accentuazione ritmica. Essa è utilizzata come incentivo a un'azione fisica, quale una marcia, una danza, un lavoro pesante e/o noioso. L'importanza del ritmo è cruciale, in quanto i ritmi fisiologici dell'essere umano tendono a sincronizzarsi con i ritmi musicali, che di conseguenza possono avere effetti energizzanti sul corpo e alleviarne la fatica, nonché aiutare a combattere la monotonia di un'azione ripetitiva.

¹ CANO, *La musica nel cinema...*, cit., p.146

L'uso nel cinema di questa funzione è limitata al ruolo diegetico. Sono buoni gli esempi nel cinema internazionale di scene animate da canti di lavoratori nei campi o di soldati in marcia. Tra i film scelti, solo alcuni di Zhang Yimou e Tian Zhuangzhuang presentano esempi d'uso di questa funzione.

ZHANG YIMOU

Gli esempi riscontrati nel cinema di questo regista sono simili tra di loro, poiché la musica è quasi identica e utilizzata nella medesima situazione, un matrimonio, in più sempre all'inizio della storia. In *Hong gaoliang* 红高粱 (*Sorgo rosso*, 1987), la musica inizia come

diegetica fuori campo in concomitanza con il primo piano della protagonista Nove Fiori, e solo dopo essa diventa più forte e se ne vede la fonte, ovvero i musicisti che seguono il palanchino² con dentro la



sposa. La piccola "orchestra" è composta da un *suona*³, uno *sheng*⁴, un grande corno e dietro, dei piatti, dei gong e un tamburo. La funzione di questa musica diegetica può essere considerata ausiliaria d'azione in quanto fornisce sostegno all'azione dei portatori, essendo una musica molto ritmata che ben si adatta al movimento sobbalzante del palanchino.

Anche in *Dahong denglong gaogaogua* 大红灯笼高高挂 (*Appendi in alto le lanterne rosse/ Lanterne rosse*, 1991), all'inizio, sul primo piano di Songliang s'inizia a sentire la tipica musica da matrimonio che accompagna il tragitto in palanchino della sposa verso la casa del nuovo marito. Dopo la dissolvenza verso il nero di questo piano si vedono i portatori e i musicisti col palanchino che si dirigono verso la casa della sposa, mentre lei di nascosto esce sulla strada per andare a casa del nuovo marito. Questa musica diegetica ha una funzione ausiliaria d'azione e celebrativa nella diegesi del film, poiché è suonata per fornire uno stimolo fisico ai portatori del palanchino e per celebrare il matrimonio, anche se la sposa evita tutto ciò e si reca da sola a piedi a casa del marito.

² Palanchino: portantina, chiusa o aperta, usata in Oriente, specialmente in passato, per il trasporto di persone di alto rango o delle spose durante i matrimoni.

³ *Suona* 唢呐: strumento tradizionale cinese simile ad una trombetta frequentemente suonato in occasione di rituali e matrimoni.

⁴ *Sheng* 笙: strumento tradizionale cinese a forma di organo a bocca con canne di bambù di differente lunghezza.

Nel film storico *Da taijian Li Lianying* 大太监李莲英 (*Li Lianying, the Imperial Eunuch/Li Lianying*, l'eunuco imperiale, 1991) si trova una scena in cui una musica diegetica ha funzione ausiliaria d'azione. Siamo nel 1898 alla corte Jingfu, dove l'imperatrice vedova si allena nella scherma mentre una giovane ragazza occidentale suona il violino, forse una composizione di Vivaldi. Lo stimolo fisico all'azione è proprio fornito dalla musica: l'imperatrice cerca di coordinare fluidi movimenti della spada e del corpo con le armoniose note prodotte dal violino, strumento sconosciuto in Cina fino a quel momento.

Nel film *Xiaocheng zhi chun* 小城之春 (*Springtime in a small town/Primavera di una piccola città*, 2002), remake dell'omonimo film di Fei Mu, Zhichen insegna a Xiu e ai suoi compagni di scuola, riuniti in una sala, a ballare il valzer. La musica diegetica, proveniente con probabilità da un giradischi, ha funzione ausiliaria d'azione in quanto costituisce lo stimolo fisico alla danza grazie alla sua ritmicità e alla melodia, inoltre ha anche una funzione di socializzazione, benché non molto marcata.



1.1.2. La funzione di sottofondo

La più usata accanto a quella emotiva, la funzione di sottofondo, ha due scopi principali. La musica, quando è extradiegetica, può essere un mero accompagnamento alle immagini, in altre parole, avere il solo scopo di creare un background sonoro che soddisfaccia l'udito del pubblico e lo risparmi dalla gravosità del silenzio. In questo caso vengono frequentemente usate musiche preesistenti molto conosciute dal pubblico medio, soprattutto nel cinema occidentale, oppure musiche calme ed armoniose le quali passano spesso inosservate. Le musiche diegetiche hanno invece lo scopo di creare un'ambientazione reale, ricca di dettagli visivi e sonori, che permettano allo spettatore di immergersi nel racconto filmico. In questo caso la musica, nella diegesi del film, è utilizzata per costruire un background sonoro all'interno di uno spazio domestico o pubblico.

Nella società moderna la musica è di sovente utilizzata per riempire gli spazi vuoti della coscienza, come accade nelle fabbriche o nei supermercati, o a scopi propagandistici, come succedeva durante l'epoca maoista (altoparlanti e radio trasmettevano in continuazione canti e comunicazioni del Partito Comunista). In tutti e tre i registi presi in esame ritroviamo entrambi gli utilizzi della funzione di sottofondo, numerosi esempi sono riscontrati in quasi tutti i film, e ne verranno quindi presentati solo i più significativi.

Normalmente i titoli di coda sono accompagnati da una musica, già ascoltata in precedenza, con funzione di sottofondo e che ha come fine quello di salutare il pubblico. In *Huang tudi* le ultime immagini sono quelle del paesaggio, della terra gialla e del cielo grigio, sulle quali si staglia la voce della ragazza, la quale fa eco come se provenisse da un luogo molto lontano. Impossibile non cogliere l'ironia dell'ultima strofa cantata dalla protagonista ormai morta.

Il gallo è volato al di là del muro

Sono i comunisti che salvano le persone.

Mentre la macchina da presa (MdP) rimane fissa sulla terra gialla compaiono i titoli di coda accompagnati dalla musica matrimoniale, che costituisce appunto un sottofondo musicale.

In *Haizi wang* 孩子王 (*King of children/Il re dei bambini*, 1987) la musica è sovente utilizzata come accompagnamento ha scene di transizione, pause nel racconto filmico. Come quando una breve composizione strumentale in ruolo extradiegetico accompagna la carrellata della MdP che ci mostra Laogan nel cortile della scuola, guardare prima di fronte a lui e poi andarsene scendendo da una collinetta.

Nel celebre *Bawang bie ji* 霸王别姬 (Il re egemone saluta la concubina/*Addio mia concubina*, 1993) alcune scene sono accompagnate da musiche extradiegetiche che, grazie alle loro qualità strutturali, sono volte a garantire la soddisfazione del pubblico. Quando il maestro Yu Wen, che ne diventerà il patrono, incontra Dieyi e Xiaoluo dopo lo spettacolo, una composizione strumentale in ruolo extradiegetico accompagna la scena. Più avanti nel racconto, quando Juxian chiede a Xiaolou di non recitare più con Dieyi dopo averlo tirato fuori di prigione, le immagini sono accompagnate da una musica extradiegetica. Essa, realizzata da uno strumento a fiato, ha lo scopo di creare un background musicale.

In *Jingke ci Qin Wang* 荆轲刺秦王 (Jingke attenta alla vita del re di Qin/*L'imperatore e l'assassino*, 1998) una musica ritmata e caratterizzata da percussioni accompagna le immagini delle battaglie, alcune anche molto lunghe, smorzando i rumori dei combattimenti e infondendo alle immagini un'aura solenne. Tutto questo è rivolto a soddisfare le attese dello spettatore e perciò si ha una funzione di sottofondo.

In *Heni zai yiqi* 和你在一起 (*Together with you/Assieme con te*, 2002) si ritrova l'uso della funzione di sottofondo in ruolo diegetico. Il professor Jiang mentre racconta a Xiaochun di una compagna che aveva all'Accademia di Pechino, la quale scrisse le note sulle partizioni

che il ragazzo sta spolverando, mette un disco con una musica strumentale che fa da sottofondo alla scena e infonde alla scena un'impressione di autenticità e realtà.

ZHANG YIMOU

In *Ju Dou* 菊豆 (*Ju Dou*, 1990) il tema musicale principale, una composizione strumentale calma e dolce, accompagna alcune scene in funzione di sottofondo. Come quando Ju Dou, di notte, va davanti alla stanza di Tianqing e prova ad aprire la porta, ma la trova bloccata e poi vede spegnersi le luci.

Nel film in stile documentaristico *Qiu Ju da guansi* 秋菊打官司 (*Qiu Ju persegue un'azione legale/La storia di Qiu Ju*, 1992) ritroviamo la funzione di sottofondo nella scena in cui Ju e Mei arrivano nella cittadina del distretto. Delle immagini di bancarelle con vari poster sono accompagnate da una musica pop trasmessa probabilmente da una radio, un'inquadratura in campo lungo mostra le due sorelle che camminano di fianco alle bancarelle. Questa musica ha lo scopo di dotare la scena di un background musicale che identifichi il luogo in cui si svolge la scena come una città facendo contrasto con i luoghi visti fino ad ora, il villaggio di montagna, il paese rurale. La musica dà un'impressione di realtà e per questo ha funzione di sottofondo.

Anche in *Huozhe* 活着 (*Vivere/Vivere!*, 1994) il tema musicale principale accompagna alcune sequenze in funzione di sottofondo. Dopo che Jiazhen spiega a Fugui che Youqing voleva solo difendere la sorella dai bulli, Fengxia torna a casa con quattro ciotole di spaghetti



e ne dà una a ognuno, così Fugui si scusa con Youqing per averlo picchiato ingiustamente. La sequenza è accompagnata da una lieve musica strumentale extradiegetica, dal ruolo non particolarmente importante, se non quello di costituire un background sonoro alla

scena, ha quindi funzione di sottofondo. Vi è anche l'utilizzo di questa funzione in ruolo diegetico, con lo scopo di infondere autenticità al racconto, durante i passaggi da un'epoca all'altra. La parte sugli anni '50, come quella sugli anni '60, iniziano con canzoni comuniste e una voce di donna trasmessi per radio. Questi elementi sonori caratterizzano il tempo in cui la storia si svolge e creano un'ambientazione reale.

In *Yige dou buneng shao* 一个都不能少 (*Non uno di meno*, 1999), come avveniva in *Huang tudi* il tema musicale principale accompagna le ultime immagini del film. Zhang Huike

scrive alla lavagna con i gessi nuovi “魏老师” (maestra Wei), è la fine del film, in cui tutti gli alunni scrivono una parola con i gessi colorati donati loro, l'inquadratura frontale ci mostra in campo medio la lavagna con davanti la maestra Wei e tutti i suoi alunni, non uno di meno! E la musica che durante il film segnava i momenti più tristi, ora accompagna questo bel lieto fine.

Nel più recente film *Wode fuqin muqin* 我的父亲母亲 (Mio padre e mia madre/*La strada verso casa*, 1999) la funzione di sottofondo è ampiamente sfruttata, ad esempio, nella lunga sequenza del funerale. Tornati al presente in bianco e nero, la processione funeraria si svolge in mezzo alla neve, molte persone, vecchi studenti del defunto, sono venuti da molto lontano per porgere il loro ultimo omaggio all'insegnante. La musica crea un background musicale alla scena che sarebbe altrimenti stata avvolta nel silenzio, quindi ha funzione di sottofondo.

TIAN ZHUANGZHUANG

In *Tebie shoushu shi* 特别手术室 (*Special operating room*/Sala operatoria particolare, 1989) vi sono buoni esempi dell'utilizzo della funzione di sottofondo in ruolo diegetico. Quando Lu Yun e l'amica infermiera parlano mangiando dell'anguria, in sottofondo si sente una musica trasmessa probabilmente da una radio. Questa musica diegetica fuori campo ha funzione di sottofondo, in quanto crea un background musicale per la scena dotandola di un maggior realismo. Oppure quando Yun e Yuyuan vanno a ballare in una discoteca, dove trovano una delle loro pazienti. La musica diegetica che accompagna tutta la sequenza ha funzione di sottofondo, sebbene nella diegesi del film la funzione vera e propria sia d'induzione motoria, avendo lo scopo di indurre l'ascoltatore a ballare.

Nel film *Lan fengzheng* 蓝风筝 (*The blue kite*/L'aquilone blu, 1993), una musica extradiegetica, composizione di solo pianoforte, accompagna il destino crudele del padre del protagonista, Shaolong. La musica di pianoforte, lenta e con accordi discendenti, accompagna le inquadrature del treno in cui Shaolong è salito, e quella di una foresta, mentre il narratore spiega che il papà se ne andò come anche lo zio, e che seppe questo solo molti anni dopo. Qui la musica non ha particolare rilevanza in rapporto al racconto cinematografico, se non lo scopo di offrire un background musicale a una scena di stacco tra due parti del film, per questo possiamo dire che ha funzione di sottofondo.

Ancora la stessa composizione accompagna le inquadrature della foresta e del luogo di sepoltura di Shaolong, mentre la voce del narratore spiega l'accaduto. Qui la musica costituisce solo un piccolo accompagnamento musicale, in funzione di sottofondo, alle parole della voce off e alle immagini che mostrano i luoghi in cui Shaolong è morto ed è stato sepolto;

fatto conosciuto solo dallo spettatore e non dai personaggi, come dirà più avanti la stessa Shujuan, “non so neanche dov’è sepolto...”.

Durante tutto il film vi sono vari momenti della vita quotidiana accompagnate da canzoni popolari e comuniste che si sentono in sottofondo e vengono probabilmente dalla radio o dagli altoparlanti: queste canzoni allo scopo di immergere il racconto in un ambiente reale ed hanno quindi funzione di sottofondo. Un ottimo esempio è quando i membri del comitato del vicinato arrivano nel cortile davanti alla casa della signora Lan per sequestrarle i ravioli, poiché in quei tempi difficili nessuno poteva permettersi di farne se non comprando la farina al mercato nero. Durante l’intera scena si sente una canzone popolare, probabilmente trasmessa da una radio. La funzione di questa musica diegetica fuori campo, è quella di creare un sottofondo musicale che immerga le immagini in un contesto reale e circoscritto nel tempo e nello spazio. La canzone che si sente è, infatti, uno dei tipici canti che passavano alla radio durante l’epoca maoista.



Xiaocheng zhi chun, film dal carattere contemplativo, possiede un buon numero di scene che sarebbero avvolte in un silenzio quasi totale se non fossero accompagnate da una musica extradiegetica, che veicola delle atmosfere al pubblico grazie all’uso

di cliché strutturali. Una musica extradiegetica accompagna la scena in cui Yuwen si prepara per andare a incontrare l’ospite inatteso del marito, del quale ha già scoperto l’identità rivelata dal maggiordomo. Questa musica utilizza dei cliché per creare un’atmosfera di attesa, la scena è calma, la MdP segue tranquillamente i movimenti e gli spostamenti di Yuwen, mentre la musica lieve alterna lunghi accordi e note solitarie ripetute più volte. La funzione è dunque di sottofondo.

Quando Yuwen e Zhichen parlano e lui le dice che è meglio partire al più presto, la scena è accompagnata da una musica extradiegetica in funzione di sottofondo. Anche qui, attraverso l’utilizzo di cliché strutturali, la musica veicola un senso di angoscia e tristezza al pubblico.



1.2. LA FUNZIONE ATTIVATRICE D'EMOZIONI

La musica può attivare nell'ascoltatore tutta una gamma di emozioni e stati d'animo, grazie alla sua capacità di generare risposte cognitive legate all'inconscio personale o collettivo e alle esperienze sensoriali soggettive che un essere umano ha vissuto.

Se dunque la funzione d'induzione senso-motoria evidenzia che la musica "agisce" sugli ascoltatori modificandone le condizioni psicofisiche, la funzione attivatrice di emozioni mette in luce, al contrario, che in qualche modo noi "agiamo" sulla musica proiettandovi parti di noi stessi.⁵

Sebbene questa funzione sia legata in gran parte alle esperienze e al vissuto particolare di ogni persona, le abitudini culturali e musicali del pubblico possono aiutare a prevedere con una buona precisione le reazioni della maggioranza degli spettatori a una certa musica. Per questo l'uso di musiche pre-esistenti, di cliché musicali largamente conosciuti, sonorità ricche e piene sono ampiamente usati al cinema per assicurarsi le risposte emotive desiderate nel pubblico. In questo caso la musica è utilizzata in ruolo extradiegetico ed è indirizzata allo spettatore, con lo scopo di attivare in lui determinate emozioni che aumentino il suo coinvolgimento nella storia o che semplicemente lo appaghino psicologicamente.

A mio avviso questa funzione può essere utilizzata nel cinema anche con ruolo diegetico, poiché anche all'interno del racconto filmico un linguaggio musicale può essere adottato con lo scopo di attivare delle emozioni in un personaggio. Inoltre, è proprio questo che fa la differenza tra la funzione attivatrice d'emozioni e la funzione emotiva (vedi cap. 3.1.1): nel cinema la prima ha lo scopo di attivare una risposta psicologica nell'ascoltatore, che sia lo spettatore del film o un personaggio dello stesso, mentre la seconda ha come fine di trasmettere allo spettatore i sentimenti e gli stati d'animo dei personaggi del racconto filmico.

Ho deciso di includere in questa funzione anche quelle che Cristina Cano definisce funzione conativa, distensivo-terapeutica ed edonica, poiché sembrano essere specificazioni della funzione attivatrice d'emozioni piuttosto che funzioni separate. Tutte e tre hanno lo scopo di attivare una risposta emotiva nell'ascoltatore, la prima con il fine ultimo di manipolarlo, la seconda con il fine di rilassarlo, mentre la terza è semplicemente limitata all'attivazione di emozioni piacevoli. Appare opportuno precisare cosa s'intenda per funzione conativa:

Tale funzione si attua quando un testo musicale è organizzato in modo tale da influenzare il destinatario in forma persuasiva, agendo sulla sua emotività allo scopo di manipolarlo.⁶

⁵ CANO, *La musica nel cinema...*, cit., p. 158

⁶ CANO, *La musica nel cinema...*, cit., p.156

Si può quindi affermare che il discorso musicale abbia lo scopo di indurre nell'ascoltatore precise risposte fisiche e psicologiche volute proprio dal produttore della musica stessa.

CHEN KAIGE

In *Huang tudi*, mentre si susseguono immagini del paesaggio, cominciamo a sentire una musica nuziale, e allora la macchina da presa si sposta e si avvicina per farci seguire la cerimonia. Con uno zoom vengono mostrati diversi dettagli: i doni avvolti in fazzoletti rossi, le scarpette rosse ricamate, il palanchino rosso, e le varie persone che scendono dalle montagne per assistere; tra di loro c'è anche Cuiqiao, la quale a differenza degli altri a uno sguardo che esprime tutt'altro che felicità. Questa musica diegetica in campo ha due funzioni, che differiscono per ragioni di punti di vista (vedi anche cap. 2.3). Se si prende il punto di vista della protagonista Cuiqiao, la musica acquista funzione attivatrice di emozioni, poiché fa emergere in lei sensazioni di angoscia e tristezza derivanti dal destino di giovane moglie che le sarà ben presto assegnato. Quindi, questa seconda funzione possibile non trova tanto le sue ragioni nelle caratteristiche strutturali e semantiche della musica, quanto nel suo contesto di utilizzazione, il quale può essere vissuto in modi differenti dalle persone che vi partecipano.

In *Heni zai yiqi*, all'inizio del film, Xiaochun suona il violino per aiutare la moglie del signor Debao a partorire. La musica è diegetica, ma nettamente fuori campo, poiché invece di vedere il protagonista suonare, appaiono i nomi degli attori, il titolo e infine il nome del regista sulle immagini di dettagli di un violino su sfondo nero. La musica ha lo scopo di distendere la donna che fa fatica a partorire, il pezzo che Xiaochun suona è allegro e dal ritmo veloce proprio per aiutare la moglie del signor Debao nello sforzo e alla fine si sentono le grida del bambino. Questo è uno dei pochi esempi di funzione distensiva-terapeutica nel cinema.

Più avanti nel racconto, Xiaochun va da Lili, la quale aspetta il suo amante per festeggiarne il compleanno. Quando ormai è tardi e capisce che lui non verrà, Xiaochun si mette a suonare il violino per lei. Lo scopo della musica è rilassare e attivare emozioni piacevoli nell'ascoltatore, in questo caso Lili, Xiaochun cerca attraverso la sua musica di riconfortare la ragazza. Quindi, si ha una funzione edonica.

In un'altra scena, Xiaochun suona assieme al professor Jiang e, nel mentre, il padre finisce di raccontare la commovente storia del figlio al professore Yu per convincerlo a prenderlo come allievo. La musica, prima diegetica e poi extradiegetica, ha lo scopo di attivare risposte emotive nello spettatore, di renderlo personalmente partecipe alla vicenda, essa, con la sua melodia calma ma incisiva, lo invita a coinvolgersi emotivamente, si ha quindi una classica

funzione attivatrice d'emozioni.

ZHANG YIMOU

In *Hong gaoliang*, dopo che Nove Fiori ha lasciato la casa paterna per essere portata a quella del nuovo marito. I portatori iniziano a far sobbalzare il palanchino e a cantare una canzone, molto vivace e acuta, con lo scopo di far scombussolare la sposa, che di nascosto cercava di guardar fuori. La MdP ci mostra in alternanza inquadrature della sposa nel palanchino (tutto rosso) e dei portatori e suonatori (ocra e giallo della terra arida), il protagonista fa cessare la canzone quando sente che lei sta piangendo e la marcia riprende in silenzio.

Ospite non te ne andare, siediti e resta.

Lo sposo cerca la futura moglie, ma non la trova da nessuna parte

In presa all'agitazione, egli

entra nella camera nuziale: trovata, le solleva il velo.

Nonostante la canzone intradiegetica fornisca sempre un sostegno all'azione dei portatori con funzione ausiliaria d'azione essa ha prioritariamente funzione conativa, in quando è suonata per influenzare la sposa Nove Fiori e vuole agire sulla sua emotività. Ed è esattamente l'effetto che ha, inducendola a piangere dalla paura e dalla tristezza per la sua sorte.

Nel film *Ju Dou*, due sono gli esempi di utilizzo della funzione attivatrice d'emozioni. Il primo quando Tianqing osserva Ju Dou, ripresa con un meraviglioso primo piano in controluce, stendere le lunghe tele. Nel momento in cui i loro sguardi s'incrociano Tianqing lascia andare la ruota che teneva il tessuto da colorare. Le immagini sono accompagnate un assolo di flauto, dolce ma vivace.



Questa musica extradiegetica ha funzione attivatrice d'emozioni, poiché ha lo scopo di attivare nello spettatore sentimenti positivi che gli permettano di cogliere in seguito quelli dei personaggi e di immedesimarsi con loro.

Verso la metà del film, nel momento in cui il destino sembra finalmente sorridere ai due amanti, Tianqing e Ju Dou cantano per il loro bambino.

*Ascolta la campana, dong dong,
Noi siamo qui, al villaggio Wang.
Molti cani vengono verso di noi,
ci attaccano, ma non possiamo correre.
Non possiamo correre, così torniamo a casa,
a suonare la tromba.*

Tianqing, e dopo anche Ju Dou, si mettono a cantare questa canzoncina per bambini con lo scopo di far sorridere e divertire il piccolo Tianbai, si ha quindi uno scopo di attivazione di emozioni piacevoli.

Anche in *Dahong denglong gaogaogua* vi sono interessanti utilizzi di questa funzione. Una mattina presto, Meishan canta su una terrazza esterna del grande palazzo e la sua voce si ode fin nelle stanze di Songlian, la quale si sente offesa e dice al marito che Meishan canta apposta per disturbarla, così si alza per andare a cercarla.



Nella diegesi del film questa canzone ha sicuramente lo scopo di disturbare Songlian di prima mattina. Meishan spera di costringerla a lasciare il letto coniugale attirandola verso la terrazza dalla quale sta cantando, così da provocare un minore interesse del marito verso la sua nuova giovane moglie. Questa canzone diegetica può essere considerata in funzione conativa, poiché è un mezzo attraverso il quale Meishan, che non si fa problemi a dissimulare la gelosia, cerca di manipolare Songlian.

Sempre una musica diegetica è utilizzata con funzione attivatrice d'emozioni, l'assolo di flauto che suona Feipu, il figlio della prima sposa, sotto un porticato del palazzo. Songlian, forse attirata proprio dalla musica, arriva sulla soglia del porticato e lì si ferma ad ascoltare. Questa musica diegetica ha funzione attivatrice d'emozioni, in quanto attiva una risposta psicologica nella protagonista, che si può presumere essere una nostalgia per la sua vita passata e la libertà perduta.

Alla fine del film, Songlian, sconvolta dagli avvenimenti da lei stessa causati, fa credere ai servitori che il fantasma della terza sposa sia tornato nella sua vecchia dimora, e mette il disco con le registrazioni della voce di Meishan mentre accende tutte le lanterne rosse nelle loro

due dimore. Questa musica diegetica ha lo scopo da una parte di spaventare i servitori con la minaccia di un fantasma e dall'altra di rendere un ultimo omaggio alla vecchia stella dell'opera di Pechino. Si può definire perciò funzione attivatrice d'emozioni, poiché ha come fine quello di attivare la paura e il terrore degli ascoltatori.

In *Huozhe* l'uso di una musica in funzione attivatrice d'emozioni rende la scena in cui Fugui e Jiazhen si ritrovano molto toccante. Fugui corre verso di lei, che lo abbraccia e si mette a piangere dalla gioia. La sequenza è accompagnata da una dolce e calma composizione strumentale, il cui scopo è colpire il pubblico nella sua emotività sia con le immagini sia con il sonoro, in cui parte rilevante ha anche il pianto liberatorio di Jiazhen, così da renderlo più partecipe alle vicende dei personaggi.

Nell'acclamato film *Yingxiong* 英雄 (L'eroe/Hero, 2002), la musica del tema principale e i suoi arrangiamenti accompagnano quasi ogni sequenza del film. Si tratta di una composizione strumentale dolce e calma, nella quale è un violino ad avere il posto d'onore. Tan Dun⁷ scelse il virtuoso Itzhak Perlman⁸ per suonare gli assoli e la sua performance ricca di sentimento ed emotivamente toccante fa sì che la musica rimanga viva nella memoria dell'ascoltatore anche dopo la fine del film. Questa musica ha funzione attivatrice d'emozioni, in quanto è orientata a smuovere emotivamente lo spettatore, ha lo scopo di cogliere la sua attenzione e farlo immergere nel racconto filmico insinuandosi nel suo inconscio. La maestosità e l'estetica delle immagini, l'immersione nei colori vivi e splendenti, la ricchezza della musica coinvolgente catturano i sensi del pubblico trasportandolo della realtà del film.



⁷ Tan Dun 谭盾 (Hunan, 1957) è un compositore cinese che ha lavorato anche per il cinema, uno dei suoi più grandi successi è stata la colonna sonora di *Wo hu cang long* 卧虎藏龙 (*La tigre e il dragone*, Ang Lee 李安, 2000).

⁸ Itzhak Perlman (Jaffa, 1945) è un violinista e direttore d'orchestra israeliano.

TIAN ZHUANGZHUANG

Nel suo acclamato film *Dao mazei* 盗马贼 (*The horse thief*/Il ladro di cavalli, 1986), Tian ci offre un buon esempio di uso della funzione edonica in ruolo diegetico. Siamo nella capanna dove vive la famiglia, Norbu prende in braccio il figlio malato e canta mentre lo culla. Alla fine della canzone la MdP si sposta all'esterno per farci vedere la capanna che comincia a essere avvolta dalle tenebre della notte. Questa canzone diegetica può essere considerata in funzione edonica o terapeutica, in quanto vuole attivare emozioni piacevoli con lo scopo ultimo di guarire il bambino. E un momento molto toccante poiché attraverso i gesti e la canzone del padre, lo spettatore s'intenerisce e prende le parti del protagonista.



In *Da taijian Li Lianying* troviamo una canzone diegetica in funzione edonica. Dopo la fuga dalla Città Proibita, i membri della corte imperiale con i loro servitori sono costretti a viaggiare per le campagne chiedendo ospitalità a semplici cittadini. Durante la marcia Li Lianying comincia a cantare a voce alta una vivace canzone per cercare di riconfortare gli altri e risollevare il morale in un momento molto difficile.

CAPITOLO 2: LA MACRO FUNZIONE DI SOCIALIZZAZIONE

Come hanno messo in luce gli studi etnomusicologici, la capacità della musica di rafforzare l'ordine sociale è all'origine del comportamento musicale. La macro funzione di socializzazione è in stretta relazione con quella motorio affettiva, poiché la capacità citata dipende direttamente da quella di influenzare i comportamenti psicofisici dell'essere umano. Quest'area funzionale comprende:

tutte quelle funzioni in cui l'evento sonoro è orientato prioritariamente allo scopo di organizzare i gruppi sociali e supportare le attività sociali.¹

La musica è dunque utilizzata in situazioni comunitarie con lo scopo di unificare e sincronizzare le risposte psicofisiche di un gruppo di persone. Nel cinema, le musiche utilizzate con funzioni appartenenti a quest'area non sono molto diffuse e quasi esclusivamente diegetiche. L'unica eccezione è costituita da quella fatica, la quale è generalmente extradiegetica e utilizzata in contemporanea con i titoli di testa del film.

2.1. La funzione di comunione

La musica ha lo scopo di veicolare valori comuni, l'identità di una comunità che crede negli stessi principi e condivide le medesime idee o esperienze. L'individuo è invitato a sentirsi parte di un gruppo, di una comunità. Ne sono un esempio: gli inni nazionali, i canti liturgici o cerimoniali, così come musiche o canzoni identificative di un determinato gruppo di persone.

Come le altre funzioni appartenenti alla macro funzione di socializzazione, essa non è molto diffusa nei film, tuttavia alcuni film dei registi della Quinta Generazione, soprattutto ambientati in periodo maoista, ci offrono alcuni buoni esempi.

CHEN KAIGE

Tra i registi presi in esame, è proprio Chen a fornirci il maggior numero di esempi di utilizzazione della funzione di comunione, già dal suo primo film *Huang tudi*. In una scena all'esterno Gu propone al fratellino di Cuiqiao di imparare una canzone dell'Armata Rossa Cinese, così i due cominciano a cantare assieme dopo che Gu, da solo, gli aveva fatto sentire l'inizio. La funzione di questa canzone diegetica è quella di comunione, in quanto è portatrice di valori comuni che vogliono organizzare un gruppo coeso di persone che credano negli stessi principi, ovvero, in questo caso, in quelli del comunismo.

¹ CANO, La musica nel cinema..., cit., p.182

*Con falce, martello e piccone,
costruiamo una nuova strada.*

Con falce, martello e piccone, costruiamo una nuova strada.

I nostri metodi ottengono così tanto. Sono i comunisti che salvano la gente.

Nel film *Haizi wang* si ha un esempio notevole di funzione di comunione non legata al comunismo o alla propaganda politica. Verso la fine del film tutta la classe viene riunita da Laogan che gli insegna una canzone appositamente composta. I ragazzi, seduti per terra e diretti dal loro maestro, cantano tutti assieme su uno sfondo giallo e ocre di notevole impatto visivo.

1, 2, 3, 4, 5

*Quelli di terza hanno una vita amara
Bisogna sapere non meno di tre mila parole
Ed essere capaci di leggere da soli*

5, 4, 3, 2, 1

*Quelli di terza hanno un'immensurabile forza
Con il loro eccellente cervello
scrivono il capitolo da sé*

La funzione di questa canzone diegetica è di comunione poiché ha lo scopo di far sentire tutti gli allievi parte di un gruppo compatto, i cui membri sono uniti da legami che oltrepassano quelli di semplici compagni di banco, orgogliosi e fieri di loro stessi come componenti della terza classe della scuola.

Anche nel suo più famoso film *Bawang bie ji* un gruppo di soldati intona un canto comunista mentre sono a teatro al termine dell'esibizione di Dieyi e Xiaolou.

Avanti, avanti, avanti!

I nostri reparti marciano verso il sole.

Marciamo sul suolo della patria.

*Siamo il pilastro delle speranze nazionali,
siamo una forza invincibile!*

In un'altra scena, il giovane Xiaosi si fa prendere dall'euforia innescata dal Partito Comunista, lo vediamo saltellare per le strade della città colme di gente che intona canzoni, suona tamburi, saluta i soldati che marciano, grida slogan. In questo caso lo scopo del sonoro è quello d'immergere lo spettatore nell'atmosfera dell'epoca, dunque la funzione è di sottofondo, tuttavia, a livello diegetico, le canzoni che si sentono hanno comunque funzione di comunione, poiché erano una parte importante della propaganda maoista con il preciso scopo di far sentire la popolazione unita contro i nemici del partito, i quali non solo non abbracciavano i loro valori (veicolati da canzoni, poster, manifestazioni), ma anzi erano sempre intenti a distruggere ciò che il Partito con sacrificio aveva costruito.

ZHANG YIMOU

Un utilizzo della funzione di comunione si riscontra nelle scene di matrimoni avvenuti in epoca maoista, dove le canzoni intonate da sposi e invitati non avevano il solo scopo di celebrare il lieto evento: ne è un esempio la canzone intonata dai presenti al matrimonio di Erxi e Fengxia in *Huozhe*.



Nulla è comparabile alla bontà del Partito

Il Presidente Mao ci è più caro del padre e della madre

Non c'è niente di meglio del comunismo

Nessun oceano profondo come il sentimento di classe

Il Pensiero Maoista è il tesoro della rivoluzione

Chiunque si opponga sarà nostro nemico

Questa canzone diegetica ha da un lato funzione celebrativa, ha lo scopo di festeggiare il matrimonio, e dall'altra di comunione, poiché fa sentire tutti i presenti parte di un gruppo che crede negli stessi valori, quelli del comunismo, e ha uno scopo di socializzazione.

Nel film *Yige dou buneng shao* si ha l'esempio più classico di funzione di comunione. I bambini cantano l'inno nazionale innalzando la bandiera nel cortile della scuola. Nel primo

piano si vedono i bambini che fanno il saluto militare, mentre la capoclasse che gli sta davanti chiede se sono pronti e dà il via. Un altro piano ci mostra la capoclasse vicina all'asta e i ragazzi che stanno issando la bandiera, in seguito l'alunna più piccola canta felice facendo il saluto militare. Infine un altro piano ci mostra il capo villaggio e la maestra Wei che guardano la scena, il primo con aria soddisfatta e la seconda con atteggiamento indifferente. Si ritorna sul primo piano con tutti gli alunni, prima visti da davanti e poi di spalle per inglobare la bandiera che sventola. Alla fine tutti i bambini entrano in classe ridendo e scherzando finché il capo villaggio non li zittisce.

*Alziamoci! Non siamo schiavi di nessun uomo,
costruiamo una Grande Muraglia con i nostri corpi.
In tempi di pericolo il popolo cinese combatterà fino all'ultimo respiro.
Combatterà fino all'ultimo respiro.
Alziamoci! Il popolo cinese unito,
sfiderà i colpi del nemico e marcerà in avanti.
Noi sfideremo i colpi del nemico e marceremo in avanti.*

La funzione di questa canzone è indubbiamente di socializzazione, più specificatamente di comunione, in quanto si fa portatrice dei comuni valori della Repubblica Popolare cinese, e ha il compito di far sentire ogni alunno parte integrante della classe: ciò è anche sottolineato dall'inquadratura in campo medio dell'alunna più piccola e le diverse inquadrature dell'insieme degli alunni. Tuttavia l'impressione che ne risulta è ben poco solenne.

TIAN ZHUANGZHUANG

Anche nel film *Lan fengzheng* assistiamo a un matrimonio. Come sempre in occasione dei matrimoni durante l'epoca maoista i due sposi devono intonare una canzone dopo aver mostrato rispetto al ritratto del presidente Mao e, in seguito, gli invitati si uniscono ai due. Inoltre è ricca di simbolismo l'ultima inquadratura della sequenza che mostra la testa del cavallino portato come regalo, che si spezza e cade sull'ultima strofa della canzone.

*Nella nostra pacifica madre patria la vita migliora di giorno in giorno.
Nobili ideali per i giovani, e giovinezza per gli anziani.
I nostri operai amano il lavoro, la produzione aumenta.
I contadini lavorano assieme e raccolgono sempre più.*

Siamo amanti della pace e non invadiamo gli altri.

Ma non diamo pace agli invasori o alla gente ignobile.

Questa canzone ha tipica funzione di comunione, poiché si fa portatrice di valori comuni e ha lo scopo di far sentire le persone parte di un gruppo coeso che crede nei medesimi principi morali. Per queste ragioni questo tipo di canzoni erano molto ricorrenti in ogni evento pubblico o in ogni occasione di festa, come i matrimoni.



2.2. La funzione d'intrattenimento

La musica ha lo scopo di intrattenere un pubblico. Essa può costituire l'accompagnamento a una performance di qualche tipo o un'azione concomitante all'interno di una situazione sociale complessiva, come ad esempio una festa.

CHEN KAIGE

Nel film *Bawang bie ji* la funzione d'intrattenimento viene riscontrata ogni volta che nel racconto vengono mostrate le performances degli attori. La musica diegetica che accompagna le immagini degli attori intenti a cantare e recitare è caratterizzata da un ritmo veloce e strumenti a percussione, poiché ha il doppio scopo di intrattenere l'udito del pubblico e di fornire uno stimolo fisico all'azione degli attori, i quali non solo devono cantare e recitare, ma anche fare acrobazie e danzare. È proprio questa pluridisciplinarietà che fa degli attori dell'Opera di Pechino degli artisti completi e unici.

ZHANG YIMOU

Come per il famoso film di Chen Kaige, anche *Huozhe* racconta di un artista, che vive organizzando spettacoli di ombre cinesi dopo aver perso la sua fortuna giocando d'azzardo.

Lungo gran parte del film sono numerose le scene in cui vediamo il protagonista cantare e suonare per accompagnare le azioni delle marionette mosse dall'amico dietro al telo. La musica e le canzoni, ritmate e vivaci, sono ispirate al repertorio delle truppe dello Sha'anxi. La loro funzione è d'intrattenere il pubblico venuto ad assistere allo spettacolo.



TIAN ZHUANGZHUANG

In *Da taijian Li Lianying* è una musica diegetica ad essere utilizzata in funzione di intrattenimento. Siamo nel 1898 al palazzo Changchun, dove l'imperatrice vedova viene



intrattenuta dai suoi servitori che ballano un valzer, piuttosto goffamente, fino a che uno di essi non cade, facendo ridere di gusto l'imperatrice. La musica è emessa da un grammofono, posto in campo, azionato da Li Lianying.

2.3. La funzione celebrativa

La musica ha lo scopo di festeggiare e celebrare un particolare avvenimento, una persona, una ricorrenza, determinando un'occasione pubblica di socializzazione tra gli individui.

CHEN KAIGE

Il primo film di Chen *Huang tudi* è quello che ci fornisce il maggior numero di esempi d'uso della funzione celebrativa. La prima volta in occasione di un matrimonio, nel momento in cui il palanchino porta la sposa alla casa del marito dove si terrà la cerimonia. Questa scena è già stata presa come esempio nel capitolo sulla funzione attivatrice d'emozioni (vedi cap. 1.2), poiché questa musica diegetica in campo ha due funzioni, che differiscono per ragioni di punti di vista. Per le varie persone che popolano questa scena la musica è essenziale elemento che festeggia il matrimonio e accomuna i supposti sentimenti di allegria delle persone che vi partecipano e ha dunque funzione celebrativa. Tuttavia, se si vuole prendere il punto di vista della protagonista Cuiqiao, la musica acquista funzione attivatrice di emozioni.

In seguito, durante il banchetto per il matrimonio, Gu arriva e viene invitato a sedersi e festeggiare. Una donna inizia a cantare, forse per zittire i bambini. La voce piena e forte rimpiazza ogni altro rumore. La stessa donna canta una seconda volta dopo che gli sposi sono entrati in casa. Certo è che la melodia lenta e i volti angosciati della sposa e di Cuiqiao, nonché il volto sciupato della donna che canta, infondono alla canzone un senso di tristezza e lasciano come dell'amaro in bocca. La canzone è comunque in funzione celebrativa, poiché ha lo scopo principale di celebrare il matrimonio ed è una canzone popolare dello Sha'anxi appartenente proprio al repertorio di canti per le occasioni di festa, come si deduce anche dalle parole.

*Devi comprare del buon liquore,
per trattare bene sia amici che parenti.
Tratta i tuoi amici con gentilezza.
Mangia con bacchette di avorio,
usa fiaschi d'argento e tazze d'oro.
Quattro portate abbelliscono la tavola.
Bevi da grandi coppe ai matrimoni.
Coppie di carpe nuotano nel torrente,
coppie di capre saltano sulla collina,
coppie di maiali condividono la stessa ciotola.
La nuova coppia avrà una vita felice.*

Verso la fine del film, dopo che Gu è tornato all'accampamento dell'esercito, si vedono decine di uomini che suonano e danzano. La musica diegetica che accompagna le immagini ha funzione celebrativa, poiché viene utilizzata appunto per celebrare un evento, quello dell'arrivo di nuove reclute per l'Ottava Armata. I movimenti della MDP sembrano seguire il ritmo della musica e i movimenti dei danzatori/suonatori. Si termina su un'inquadratura in primo piano di Gu.

Anche in *Bawang bie ji* si ritrova una breve scena che presenta il matrimonio tra Xiaolou e Juxian. La musica ha funzione celebrativa, poiché è volta a festeggiare il lieto evento del matrimonio. La musica vivace e gioiosa si combina con le immagini della sposa vestita di rosso e il rumore dei petardi.

In *Jingke ci Qin Wang* sono centinaia di tamburi e le acclamazioni dei soldati a celebrare il ritorno nel regno di Yan del suo principe. Con funzione celebrativa, questa "musica" dona alla scena un'aura di solennità e maestosità.

ZHANG YIMOU

La musica diegetica in *Hong gaoliang* che accompagna il viaggio in palanchino, già vista nel capitolo sulla funzione ausiliaria d'azione (vedi cap. 1.1.1), ha anche funzione celebrativa, in quanto è appunto suonata per celebrare il matrimonio. Inoltre la stessa musica è utilizzata con le medesime funzioni anche all'inizio di *Dahong denglong gaogaogua*, dove però la sposa sfugge al rituale, recandosi a piedi alla casa del marito.

Tuttavia in questo film, l'esempio più interessante è riscontrato verso la metà, in occasione della fine della produzione della grappa. I lavoratori della distilleria cantano per ringraziare il dio del vino, senza



accompagnamento musicale. Inquadrature frontali dei lavoratori si alternano con altre che mostrano l'altare del dio del vino e la sua immagine dipinta sul muro, inoltre di fianco si può già vedere il protagonista che arriva da dietro la collina. Lowan canta da solo e poi gli altri lo seguono.

Il nove settembre ecco la prima ciotola di grappa, frutto del nostro lavoro.

Della buona grappa!

Bevendo la nostra grappa,

ti sentirai meglio e non tossirai più.

l'equilibrio tra yin e yang sarà ristorato.

non avrai più paura di passare per il crocevia degli assassini.

non ti prosternerai neanche davanti all'Imperatore

uno, quattro, sette, tre, sei, nove

nove e nove fanno uno, vieni via con me

Questa canzone intradiegetica ha funzione celebrativa in quanto è atta a celebrare la nuova grappa prodotta, e il fatto che questa funzione appartenga alla macro funzione di socializzazione è ben evidente in questa scena dove i lavoratori, tutti insieme guidati da Lowan, cantano in coro, esprimendo così una forte appartenenza al gruppo, per ringraziare il dio del vino.

Anche in *Huozhe* si assiste a un matrimonio, quello tra Erxi e Fengxia, la figlia dei protagonisti. Il giorno del matrimonio, Erxi fa la sua apparizione accompagnato da un corteo e da una banda. La funzione della musica diegetica è celebrativa, volta a festeggiare al meglio l'occasione del matrimonio di Fengxia ed Erxi. La musica suonata era inoltre molto famosa all'epoca. Dopo la cerimonia, tutte le persone riunite per il matrimonio cantano una canzone, già analizzata nel capitolo sulla funzione di comunione (vedi cap. 2.1).

TIAN ZHUANGZHUANG

Solo *Lan fengzheng* ci offre un esempio della funzione celebrativa, quando Shujuan torna a casa, la scena si svolge alla stazione. Una gran folla accoglie con tamburi, gong, canti e drappi rossi il ritorno di quelli che erano stati inviati nelle campagne per assistere la produzione. Qui gli elementi sonori, tutti diegetici, hanno funzione celebrativa, poiché festeggiano il ritorno di coloro che hanno aiutato ad aumentare la produttività nazionale, e anche di comunione, poiché sono una fonte di socializzazione, fanno sentire i presenti parte di uno stesso gruppo che condivide medesimi ideali e speranza per il futuro.

2.4. La funzione regolativo-strumentale

La musica o un suono hanno lo scopo di invitare e incitare un comportamento preciso da parte dell'ascoltatore, il quale riconosce quell'avviso sonoro come un richiamo. Ne sono esempi calzanti i segni militari, la campanella delle scuole.

CHEN KAIGE

In *Huang tudi*, alla fine del film, troviamo un ottimo esempio di questa funzione. Tutti i membri del villaggio si sono radunati intorno alla statua del Re Dragone per chiedere la pioggia che da tanto tempo non bagna le terre aride: guidati dal capo del villaggio essi intonano un canto. Questa canzone diegetica ha funzione regolativo-strumentale, e più precisamente magico-religiosa, poiché il destinatario è il Re Dragone, il quale viene invitato attraverso una cerimonia comprendente preghiere, canti e riti, ad inviare la desiderata pioggia per evitare la carestia imminente.

ZHANG YIMOU

Nella già citata scena del viaggio in palanchino in *Hong gaoliang*, il suono del corno che interrompe la musica nuziale per lasciare il posto alla canzone dei portatori ha funzione regolativo-strumentale, poiché è il segnale che invita gli uomini a far sobbalzare il palanchino e intonare il canto diretto alla sposa.

Com'è chiaro, questa funzione si riferisce più a dei suoni o a dei rumori che a una musica vera e proprio, ed è proprio un rumore a essere utilizzato in *Qiu Ju da guansi*. La polizia viene a prendere il capo villaggio accusato di aggressione dopo i molteplici ricorsi effettuati da Qiu Ju, la quale comincia a correre per raggiungere l'automobile della polizia, senza riuscirci. Questo rumore influenza le risposte emotive della protagonista facendola sentire colpevole dell'imprigionamento del capo villaggio da cui voleva solo delle scuse.



Udendo le sirene della polizia, Ju si mette a correre cercando di riparare all'errore commesso seppur in buona fede, si può quindi affermare che questo rumore abbia una funzione regolativo-strumentale.

TIAN ZHUANGZHUANG

Nel film *Lan fengzheng*, due volte durante il film, fa la sua apparizione il comitato del vicinato, accompagnato da una "musica", composta da percussioni e piatti, e da un forte vociferare. Il sonoro ha in questi casi funzione regolativo-strumentale, poiché ha lo scopo di richiamare l'attenzione e invitare le persone a unirsi al comitato per promuovere, di volta in volta, una nuova missione politica affidata a ogni uomo o donna dal Presidente Mao. Si tratta di suoni atti a regolare in forma imperativa il comportamento degli ascoltatori, a sollecitare l'azione di ogni persona incontrata lungo il cammino.

2.5. La funzione fatica

La musica ha lo scopo di richiamare l'attenzione dell'ascoltatore e viene percepita come un avvertimento che la comunicazione vera e propria sta per avere inizio. Così succede, infatti, in molti film, dove i titoli di testa sono accompagnati da musiche ritmate e ridondanti che sollecitano il pubblico a prestare attenzione poiché il film sta per cominciare.

Nei film presi in analisi, la maggior parte presenta una musica iniziale in funzione fatica. In alcuni la musica utilizzata per i titoli di testa si rivela essere il tema musicale principale che accompagnerà il racconto, in altri casi è una musica fortemente ritmata e di notevole impatto acustico.

CHEN KAIGE

In *Bawang bie ji*, dopo il prologo iniziale, dove i due attori si ritrovano a recitare di nuovo assieme dopo ben 21 anni, il tema musicale principale accompagna i titoli di testa, e termina sulle immagini di una Cina del 1925 governata dai signori della guerra. La funzione della musica in questa scena è fatica, poiché è utilizzata per richiamare l'attenzione dello spettatore. Inoltre, assieme alle immagini, fa già capire che la storia tratterà di attori del teatro d'opera pechinese, quindi ha anche una funzione informativa.

Nel film storico *Jingke ci Qin Wang*, immagini di guerrieri a cavallo fanno da sfondo ai titoli di testa e una musica extradiegetica li accompagna. Questa, caratterizzata da un ritmo cadenzato e veloce e dal suono delle trombe, ha l'evidente scopo di attirare l'attenzione dello spettatore, quindi ha funzione fatica.

ZHANG YIMOU

In *Hong gaoliang* i titoli di testa sono accompagnati da una musica strumentale, la quale diminuisce di volume quando il narratore, il nipote dei due protagonisti, comincia a parlare. La funzione di questa musica extradiegetica è innanzitutto fatica, in quanto richiama l'attenzione dello spettatore grazie alla ritmicità dei tamburi e al potente suono di un complesso di *suona*.

In *Ju Dou* la funzione fatica è rivestita dalla musica calma del tema principale. Il titolo del film appare scritto in rosso su sfondo nero al suono di un gong e poi si vede Tianqing arrivare dalla campagna con un mulo e giungere fino alla tintoria.

In *Yingxiong*, la musica inizia molto piano con l'apparire del titolo, poi una successione d'inquadrature mostra il protagonista della storia, Senza Nome, che in voce off inizia a raccontare la sua storia dicendo che era stato convocato dal re di Qin per aver compiuto un'impresa senza eguali. L'ultima inquadratura vede



Senza Nome essere esaminato prima di incontrare il re. Il tema musicale principale viene qui presentato in funzione fatica, il ritmo e la maestosità di questa composizione strumentale adempiono bene allo scopo di richiamare l'attenzione dello spettatore.

TIAN ZHUANGZHUANG

In *Dao mazei* una musica extradiegetica accompagna la prima sequenza del film, una serie d'inquadrature sul paesaggio, sui monaci che scuotono le campane e fanno girare i tamburelli, sugli avvoltoi che volano e planano a terra per cercare da mangiare. Alla musica extradiegetica si sovrappongono il suono delle campane e la cantilena dei monaci. La sequenza si chiude con l'apparizione del titolo in caratteri bianchi sullo sfondo della montagna, dove i monaci sono seduti a pregare. Questa combinazione di musica extradiegetica e suoni diegetici, ha la funzione da un lato fatica, poiché richiama l'attenzione dello spettatore, e dall'altro, informativa, poiché i suoni dalle campane e la cantilena dei monaci ci forniscono informazioni sul luogo dove probabilmente si svolgerà la storia.

Nel film *Tebie shoushu shi* i titoli di testa in caratteri blu compaiono su uno sfondo nero

accompagnati da una musica il cui strumento principale è un saxofono: ciò può far intuire allo spettatore che la storia si svolge in epoca moderna. La musica ha qui lo scopo di creare un background musicale e invitare lo spettatore a prestare attenzione perché il film sta iniziando, in quanto richiama l'attenzione questa musica ha funzione fatica, seppur non molto pronunciata.

CAPITOLO 3: LA MACRO FUNZIONE COMUNICATIVA

In quest'area funzionale l'evento musicale ha il fine di comunicare qualcosa all'ascoltatore e, se utilizzata in concomitanza con altri linguaggi, può arricchirli di contenuti ed espressività. Anche la macro funzione comunicativa riveste una notevole importanza nel cinema. A fini pratici essa può essere suddivisa in due tipi di funzioni: discorsive e narrative, alle quali si aggiungono altre funzioni particolari: quella poetica, quella informativa, quella identificativa e la funzione mnestica.

3.1. La funzione discorsiva

La musica ha lo scopo di trasmettere qualcosa all'ascoltatore e, nel cinema, di arricchire di significati le immagini. Il testo musicale si presenta come un vero e proprio discorso che si propone all'ascolto e alla comprensione e in quanto tale chiede una decifrazione da parte dell'ascoltatore.

3.1.1. La funzione emotiva

Si parla di funzione emotiva quando la musica ha come scopo quello di trasmettere all'ascoltatore gli stati affettivi, anche definiti "affetti vitali", dei personaggi del racconto cinematografico. Questo avviene grazie alla capacità espressiva della musica e al suo funzionamento semantico, nel quale la modalità simbolica riveste un ruolo di primaria importanza. La funzione emotiva fa inoltre riferimento a processi di trasposizione sintomatica poggianti sul simbolismo fisiognomico, nell'ambito del quale le strutture discorsive musicali assumono le forme dell'esperienza affettiva ed emozionale, creando un rapporto tra musica e realtà, simile a quello che si crea tra linguaggio e realtà, ma che rimane molto astratto, poiché la musica, a differenza del linguaggio, non è dotata di funzione denotativa (rapporto convenzionale che sussiste tra le parole e l'oggetto che designano). Il discorso musicale ha la capacità di rivestirsi di forme dell'esperienza emozionale e affettiva umana, che rimangono comunque astratte poiché sono emozioni prive di un soggetto fisico che le sperimenti.

Ciò che rende possibile la trasposizione delle emozioni in musica è l'influenza diretta che le qualità acustiche e articolatorie dei suoni hanno sulle risposte fisiologiche umane e la capacità delle strutture musicali di trasporre certe configurazioni motorio-espressive che accompagnano tipicamente una determinata emozione. Le qualità emotive hanno sorgente primaria nella dimensione ritmico-melodica, mentre alla dimensione dinamica è affidata soprattutto l'espressione dei diversi gradi d'intensità delle emozioni.

La musica non può comunque essere in grado di rappresentare l'intera gamma emozionale umana, anzi si limita all'espressione delle modalità emozionali fondamentali, ovvero felicità, tristezza, paura, disgusto e rabbia, ma anche interesse, sorpresa, collera e disprezzo. Tuttavia in un testo sincretico come il discorso cinematografico, visuale e sonoro, assieme possono esprimere una gamma di sentimenti umani molto ampia.

La funzione emotiva è ampiamente sfruttata nel cinema e quello cinese non fa eccezione, lungi però dall'essere abusata come in alcune produzioni hollywoodiane. Inoltre, proprio in rapporto a questa funzione, è da rilevare una particolarità del cinema della Quinta Generazione, ovvero una buona presenza di canzoni diegetiche, nelle quali la veicolazione delle emozioni dei personaggi non avviene soltanto attraverso le componenti musicali (melodia, ritmo), ma anche attraverso le parole stesse.

CHEN KAIGE

Vi sono buoni esempi in *Huang tudi* dove quattro scene sono accompagnate da canzoni diegetiche eseguite dal personaggio principale, Cuiqiao, e una volta dal padre. Si prenda la scena in cui tutti i personaggi sono riuniti nella casa la sera prima della partenza di Gu. Il padre intona una canzone, varie inquadrature dei tre personaggi, Gu, il padre e Cuiqiao, si susseguono per poi lasciare il posto a una panoramica dell'esterno della casa:

E il mese di gennaio.

*I tuoi occhi sono grandi e chiari,
le tue sopracciglia sono come due mezzelune.*

Questa notizia ti renderà triste.

Promessa a tredici anni, sposata a quattordici, vedova a quindici.

Gridava così forte che tutti la sentivano.

Piangeva e poi si uccise.

Questa canzone ha funzione emotiva, giacché grazie alle sue qualità semantiche, soprattutto veicolate dalle parole, alla melodia discendente e alla tonalità bassa e grave della voce del padre, trasmette i sentimenti di tristezza del padre e di Cuiqiao.

Verso la fine del film una scena relativamente lunga è accompagnata da una canzone diegetica intonata dalla protagonista per dire addio a Gu che ha intrapreso la strada del ritorno. Dopo essersi salutati, Cuiqiao dice a Gu di tirare fuori il suo taccuino e inizia a cantare.

Un bel gallo in mezzo al cortile.

I comunisti hanno mandato un uomo che era libero.

Quando si sceglie un cavallo, non tutti sono sempre alla stessa altezza.

I compagni sono le persone migliori.

Se potessi entrare nell'esercito,

potrei fare delle scarpe rosse, così non dovrete portare dei sandali di paglia,

posso fare un filo con due onces di cotone.

Ho paura che non ti rivedrò.

Una persona non conosce le preoccupazioni di un'altra.

Nel buio dei miei giorni, sogno che ritornerai.

Sento i passi del compagno,

cerco di guardar fuori dalla finestra, ma ...

Per un attimo Cuiqiao smette di cantare e Gu si gira.

Se s'invia una ninfea dall'altra parte del fiume, non affonderà mai.

Per tutta la mia vita non ti dimenticherò mai.

Un albero può attecchire anche se piantato su una pietra asciutta.

Quando saremo noi gente povera in grado di vivere una nuova vita?

Cuiqiao smette di cantare, viene inquadrata in primo piano, poi si gira e comincia a camminare verso casa.

Il sole scompare dietro una nuvola.

La mia bocca non può pronunciare ciò che è nel mio cuore.

Il miglior letame non può salvare le piantine secche.

Nessuno può salvarmi, povera Cuiqiao, povera Cuiqiao.

La funzione principale di questa canzone è quella emotiva, perché è volta in primo luogo a trasmettere i sentimenti di Cuiqiao a Gu, per fargli capire quanto importante è stato per lei poterlo conoscere e quali siano le sue paure. In questo caso non vi è tanto una trasposizione sintomatica dei sentimenti nella struttura musicale, poiché essi sono veicolati principalmente,

se non esclusivamente, dalle parole della canzone, anche se una qualche importanza deve essere riconosciuta alla melodia e al ritmo.

Sempre in *Huang tudi* assistiamo anche a una combinazione interessante tra musica extradiegetica, canzone diegetica e rumori in due scene in cui Cuiqiao canta, prima in riva al fiume e poi mentre fila. La musica extradiegetica che si sovrappone alla voce della ragazza è l'ideale accompagnamento strumentale in accordo con la melodia e il ritmo della canzone, e sono questi due, assieme alle parole, a trasmettere gli stati affettivi della protagonista. Le due scene saranno riviste nel capitolo dedicato alla funzione poetica (vedi cap.3.4).

Il film *Haizi wang* ha uno stile molto realista e le musiche, diegetiche e extradiegetiche, sono ridotte e di breve durata, inoltre le funzioni sembrano essere per lo più narrative, una vera e propria funzione emotiva non è riscontrata. Tuttavia, in una scena vediamo Laogan che sfoglia un libro seduto per terra a lume di candela e si comincia a sentire un misto di voci, una strana musica, come se questi suoni uscissero direttamente dalla mente del protagonista. Non si tratta di una musica che trasmette i sentimenti del personaggio, quanto un insieme di suoni e voci che sembrano uscire dalla sua mente, così da permettere allo spettatore di entrare nella sua testa e di conseguenza trasmettere quest'idea di confusione che regna dentro di lui.

In *Bawang bie ji* le funzioni emotive sono affidate a musiche strumentali extradiegetiche: la prima che si incontra avviene durante una sequenza molto importante. È il momento in cui Douzi decide di voler diventare un grande attore dopo aver visto lo spettacolo di *Addio mia concubina* a teatro. Verso la fine, alla musica diegetica che accompagna l'esibizione, viene sovrapposta una musica extradiegetica. Questa ha lo scopo di trasmettere allo spettatore i sentimenti che prova Douzi, di felicità e tristezza allo stesso tempo. Qui le emozioni sono veicolate soprattutto attraverso il ritmo della musica e le immagini che ci mostrano in primo piano il volto di Douzi che versa delle lacrime tenendo gli occhi sbarrati, completamente affascinato dall'esibizione degli attori.

Ritroviamo un'altra musica dalla funzione emotiva molto più avanti nel racconto filmico quando, a seguito dell'incidente a teatro, Dieyi viene arrestato come traditore, mentre Juxian perde il bambino: la scena è accompagnata da una musica extradiegetica. Questa musica ha funzione emotiva, in quanto trasmette allo spettatore i sentimenti di sgomento di Xiaolou di fronte a quanto sta succedendo, e di generale tristezza di tutti i presenti. Questi stati emotivi sono veicolati dalla musica grazie ai processi di trasposizione sintomatica, per cui si associano emozioni negative di infelicità e avvilitamento ad una melodia lenta con accordi prolungati e tonalità discendenti.

Alla fine del film, si susseguono gli eventi più drammatici. Siamo durante la Rivoluzione Culturale, i due protagonisti vengono catturati e obbligati ad accusarsi l'un l'altro. Dopo aver accusato Dieyi, Xiaolou, sotto le pressioni delle guardie rosse, rinnega il suo amore per Juxian, la quale viene inquadrata in primo piano. La scena è accompagnata da una musica extradiegetica dalla funzione emotiva: essa veicola i sentimenti di disperazione e sgomento dei personaggi di fronte ai terribili fatti che stanno accadendo; la trasmissione di queste emozioni allo spettatore è affidata soprattutto alla melodia e alle mimiche facciali dei personaggi ripresi in primo piano, in particolar modo quelle di Juxian.

Nel film *Jingke ci Qin Wang* vi sono due musiche utilizzate in funzione emotiva: il leitmotiv del personaggio di Jing Ke e il tema musicale principale. La prima accompagna immagini del passato dell'assassino che mostrano la morte della ragazza cieca e, tornati al presente, le inquadrature di Jing Ke che racconta la storia a Lady Zhao. In questa sequenza il leitmotiv di Jing Ke ha due funzioni: da una parte congiuntiva, poiché rafforza il collegamento e imprime unità a delle inquadrature che mostrano eventi lontani nel tempo e nello spazio; poi ha anche funzione emotiva, poiché, in sinergia con le immagini, trasmette i sentimenti di tristezza, rammarico e dolore che prova il protagonista per i crimini commessi in passato.

Il tema musicale principale interviene nella lunga sequenza in cui Lu Buwei si rivela essere il vero padre di Ying Zheng. La musica è qui utilizzata in funzione emotiva, con lo scopo di trasmettere i sentimenti di tristezza e angoscia di Ying Zheng, che si vede costretto a far uccidere il proprio padre per continuare ad essere re e far tacere i sospetti che lui non sia il vero erede al trono. La trasposizione sintomatica è resa possibile dalle qualità semantiche della musica, soprattutto dalla melodia calma e poco ritmata.

Si ha un utilizzo notevole della funzione emotiva in *Heni zai yiqi*. Verso la metà del film, il professore Jiang parla con Xiaochun e gli dice che questa è l'ultima lezione, poiché lui poteva insegnargli la musica ma non guidarlo nella strada verso il successo e che il professor Yu sarà un ottimo insegnante per lui. La musica extradiegetica che accompagna questa scena oltre ad avere una funzione di sottofondo presenta anche quella emotiva poiché, in virtù della melodia calma e dei suoni acuti degli strumenti a corda, veicola emozioni legate alla tristezza: la scena è di fatto l'addio tra il professore Jiang e Xiaochun, il quale si era molto legato a lui.

In un'altra scena Xiaochun torna a casa del padre in lacrime, gli dice che gli dispiace di averlo fatto arrabbiare e di aver venduto il violino e che vorrebbe tornare al paese con lui. La musica extradiegetica che accompagna questa scena ha funzione emotiva. Grazie alla melodia lenta con scale discendenti e strumenti a corda traspone bene i sentimenti di tristezza che regnano nel cuore del ragazzo.

Durante la scena in cui Xiaochun e il padre si salutano, la musica, la stessa di quando Xiaochun era tornato a casa in lacrime, utilizza i medesimi processi di trasposizione del sentimento della tristezza della scena precedente. È la perfetta musica che può accompagnare la scena in cui padre e figlio si devono separare.

La scena finale rappresenta la sequenza più complessa e ricca del film, nella quale la musica ha diverse funzioni: innanzitutto quella emotiva, poiché è proprio grazie alla musica che Xiaochun comunica i suoi sentimenti più profondi ad ogni persona che lo ascolti suonare quel suo violino, unico cimelio di genitori che non ha mai conosciuto. Le altre funzioni presenti in questa scena verranno analizzate nel capitolo sulla funzione poetica (cap. 3.4).



ZHANG YIMOU

In *Hong gaoliang* la funzione emotiva è utilizzata solo una volta e non si tratta in questo caso di una vera e propria musica. Dopo la morte della madre, il bambino intona un canto funebre: inquadrato frontalmente con un mezzo piano, completamente irradiato da una luce rossa, è come se s'indirizzasse direttamente allo spettatore. Fa seguito l'inquadratura del campo di sorgo mosso dal vento e un piccolo sole giallo che spicca nel centro di un piano la cui cromaticità è totalmente rossa. Alla fine si sentono battere i tamburi e la voce del bambino diventa sempre più "lontana".

Ma, ma, dritta a sud ovest

la strada è larga, la barca è lunga

un cavallo forte, tanti soldi per il viaggio

Nel benessere trovate un rifugio, nel disagio spendete dei soldi

Questo canto funebre ha funzione emotiva poiché, grazie alle parole e agli elementi paralinguistici, soprattutto l'intonazione e il ritmo medio, veicola la tristezza e l'amarezza dei personaggi che sono rimasti soli e hanno perso i loro cari.

Nella triste storia narrata in *Ju Dou* la funzione emotiva è rivestita dalla musica del tema principale: un esempio lampante si ha nella scena in cui Tianqing trova Ju Dou sulla strada e la vede coperta di lividi. Lei all'inizio mente, ma poi ammette indirettamente che è lo

zio a picchiarla e se ne va con le lacrime agli occhi. La musica in questa scena trasmette i sentimenti che prova Ju Dou, il dolore per il suo triste destino al quale non può sfuggire. La funzione emotiva è proprio una di quelle funzioni che possono essere meglio ricoperte da questa composizione strumentale, grazie al timbro dello strumento a fiato, il *bili*¹, e il ritmo lento; caratteristiche che rispecchiano le risposte fisiologiche dell'uomo alle emozioni di tristezza e dolore.

In *Dahong denglong gaogaogua* questa funzione è meno utilizzata che negli altri film, tuttavia si ritrova in una scena cruciale del racconto filmico: quando il marito lascia Songliang per andare dalla terza moglie che si dà per malata. La musica corale dolce, che accompagna questa scena, ha funzione emotiva, poiché trasmette allo spettatore lo sconforto e la tristezza della protagonista di fronte alla penosa vita a cui sarà costretta d'ora in avanti. La trasposizione sintomatica avviene grazie alle qualità espressive di questa composizione, caratterizzata da una melodia lenta e delle tonalità basse, in cui delle voci femminili effettuano vocalizzi focalizzati sulla ripetizione della lettera /a/, vocale ricorrente nel lessico del dolore.

Non è molto presente questa funzione nel film realista *Qiu Ju da guansi*, in cui si può riscontrare la funzione emotiva in una sola scena verso la fine. In occasione del primo mese del bambino Qiu Ju e il marito organizzano una grande festa al villaggio. Le varie immagini dei festeggiamenti sono accompagnate da una musica strumentale, extradiegetica (non si vedono, infatti, suonatori nella scena ed è improbabile che siano solo fuori campo). La musica ha qui lo scopo di trasmettere allo spettatore i sentimenti di gioia dei personaggi per il lieto evento, e un'atmosfera di felicità e giovialità. Si può quindi dire che, soprattutto essendo extradiegetica, questa musica ha funzione emotiva.

In *Huozhe* il tema musicale principale viene utilizzato anche in funzione emotiva. La prima volta quando Jiazhen lascia Fugui davanti alla locanda dicendogli che sa che non cambierà mai e lei non può continuare a vivere così. Preso dalla disperazione Fugui piange in mezza alla strada mentre guarda la moglie andarsene. Qui la musica strumentale, grazie alle sue qualità espressive, ha lo scopo di comunicare i sentimenti di disperazione e tristezza dei personaggi, ha quindi funzione emotiva.

La seconda volta essa accompagna la disperazione di Jiazhen di fronte al corpo del figlio morto che viene trasportato via. Qui la musica e le stesse grida di Jiazhen hanno funzione emotiva. Il sonoro e il visuale ci mostrano e ci rendono partecipi dei sentimenti di disperazione e sgomento che prova la protagonista di fronte alla morte del figlio.

¹ Bili 笔力: strumento a fiato in bambù, simile ad un flauto, con sette fori.

Ancora la stessa musica accompagna la morte di Fengxia, che dopo aver partorito inizia a sanguinare, e le giovani infermiere non sanno cosa fare. La MdP si concentra sul volto di Jiazhen, mentre il sonoro lascia spazio solo alla musica e al pianto della protagonista, così da creare una scena di grande commozione (vedi anche cap. 3.6).

Nel film *Yige dou buneng shao* la funzione emotiva è ben presente, nonostante si tratti di un film dallo stile realista: inoltre essa sfocia in una funzione identificativa. Mentre Zhang Huike sta leggendo a voce alta il diario della capoclasse, dove lei aveva scritto di come la maestra Wei e Huike avessero rotto dei gessi (bene prezioso e scarso nelle scuole di montagna), sentiamo per la prima volta la musica che ricorrerà più volte durante tutto il film: al suo inizio la MdP ci mostra la maestra Wei, si susseguono poi inquadrature di Zhang che legge, un primo piano sui gessi e inquadrature della classe, per finire sull'inquadratura della capoclasse che, tornata al suo posto, piange. La funzione di questa musica extradiegetica, che ritornerà a più riprese, è quella emotiva, in quanto esprime i sentimenti che immaginiamo provino i personaggi, la delusione e il rammarico di Wei, la tristezza della capoclasse. La trasmissione di questi sentimenti avviene grazie alle qualità strutturali della musica, lenta e armonica, e dalle note acute che ben si presta alla veicolazione di emozioni negative.

Arrivata in città per cercare Zhang Huike, Wei continua imperterrita a chiedere a chiunque abbia gli occhiali se è il direttore della televisione: l'inquadratura è frontale sul cancello in campo medio. Parecchie dissolvenze incrociate di varie inquadrature di Wei, che pone sempre la stessa domanda, vista da angolazioni e con campi diversi, intensificano l'idea di ripetizione maniacale, e qui la musica sostituisce completamente ogni rumore e parola. Noi spettatori non sentiamo le stesse cose che sente Wei, ma proviamo gli stessi sentimenti di angoscia e preoccupazione che prova lei, chiara funzione emotiva della musica.

In seguito Wei, senza più un soldo, è costretta a mangiare i resti che trova ad un tavolo di ristorante, poi si corica al ciglio della strada contro un palo per dormire. Durante la notte gli avvisi, che aveva scritto con impegno e speranza, vengono sollevati e sparpagliati dal vento e in seguito ramazzati via dagli spazzini. La scena sembra proprio la fine di ogni speranza e la musica ne accentua la tristezza. Come nelle altre scene la musica ha funzione emotiva.

Wei, ospite di un programma televisivo grazie ai suoi sforzi, è invitata dalla conduttrice a parlare verso l'obiettivo come se dietro esso ci fosse Zhang Huike. Wei in lacrime dice: "Zhang Huike dove sei andato?"



Ti ho cercato per tre giorni! Sono così preoccupata. Perché non torni da noi?”. In seguito la macchina da presa mostra Zhang che mendica il cibo e vaga per le strade della città. Con chiara funzione emotiva, qui la musica, in sinergia con le immagini, ci mostra tutta la disperazione e la tristezza di Wei, la sua angoscia e la sua preoccupazione per Zhang Huike. L'unione dell'immagine del viso di Wei che piange, le sue parole spezzate dai singhiozzi, e la musica strumentale dolce e calma, che aveva già accompagnato vari momenti della sua avventura, fanno di questa scena una delle più toccanti di tutto il film.



Anche in *Wode fuqin muqin* la funzione emotiva è ben presente. Dopo vari tentativi, sfumati a causa della paura, Zhao Di scende giù dalle colline e inizia a camminare per la strada, incrociando così finalmente Chengyu, il quale le fa un grande sorriso e poi la richiama per darle il

cesto dimenticato per terra. Questo è il loro primo incontro. La musica ha in questo caso funzione emotiva: grazie alle sue qualità strutturali essa trasmette bene il sentimento dell'amore, che assieme alle immagini (si susseguono diversi primi piani dei due protagonisti) risultano evidenti ad ogni spettatore.

Più avanti nel racconto, Zhao Di rincorre il carro sul quale Chengyu sta andando via, ma nella corsa cade e la ciotola con i ravioli che aveva preparato per lui si rompe. La musica del tema è leggermente modificata, in modo da poter veicolare, assieme alle immagini di Di che piange, la tristezza estrema che prova la protagonista di fronte alla partenza improvvisa del suo amato. Le sonorità sono più acute e la melodia rallentata, per dare alla musica funzione emotiva.

Infine si trova un altro esempio in una delle scene più toccanti del film. Nonostante non gli fosse permesso, Chengyu torna al villaggio per vedere come sta Di, che si era ammalata: lei si risveglia mentre in sottofondo si sente la voce di lui che fa lezione e corre subito alla scuola. La voce off del figlio finisce di raccontare la storia dicendo che, per la disobbedienza del padre, i suoi genitori restarono separati ancora per due anni e che, il giorno del ritorno di suo padre, sua madre si mise la giacca rossa che lui preferiva e lo aspettò lungo quella strada. Qui la musica accompagna una sequenza abbastanza lunga e ricopre due funzioni principali. All'inizio della sequenza ha lo scopo di trasmettere i sentimenti di felicità e gioia che prova la protagonista nello scoprire che Chengyu è tornato per lei, quindi si ha una funzione emotiva. Poi, ha funzione congiuntiva, in quanto collega il passaggio dal passato al presente, mentre la

voce off del narratore finisce di raccontare la storia dicendo che la strada è una parte importante della vicenda amorosa dei suoi genitori.

TIAN ZHUANGZHUANG

La funzione emotiva è molto utilizzata da questo regista e affidata soprattutto a musiche extradiegetiche. In *Dao mazei* ne abbiamo vari esempi. Nella sequenza in cui Norbu si reca al tempio, un suo primo piano, che passa da un'illuminazione quasi assente ad una molto forte, è seguito da immagini delle candele, dell'interno del tempio, dell'incenso che brucia. La scena della preghiera di Norbu per il figlio malato è accompagnato dalla cantilena dai monaci unita al suono della campane. In sé questo sottofondo musicale ha una funzione magico-religiosa ma, analizzata da un punto di vista più ampio, può avere funzione emotiva, poiché l'impressione che trasmette a uno spettatore non abituato a visitare templi buddhisti tibetani è quella di una certa angoscia e inaccettabilità del presente nel quale risiedono poche speranze per il futuro. Tali sensazioni sono in sintonia con le emozioni che possiamo presumere provi Norbu in quell'istante.



Più avanti nel film udiamo ancora una volta la musica che avevamo sentito durante la scena dove migliaia di foglietti bianchi venivano gettati sui prati verdi. La sequenza si apre con delle inquadrature del paesaggio e poi inizia a cadere della neve: un primo piano del viso perso di Norbu ci fa capire che qualcosa di terribile è successo e subito dopo ne abbiamo la conferma vedendo Norbu con in braccio il figlio morto in mezzo alla neve. Questa musica extradiegetica ha funzione emotiva, poiché ci trasmette i sentimenti di tristezza di Norbu. Collegata alle immagini scure e fredde, questa musica, caratterizzata da un ritmo molto lento, oltretutto essendo già stata legata al rumore del vento in precedenza, trasporta le emozioni di tristezza proprio grazie alle sue qualità strutturali, tra le quali si può aggiungere l'onnipresenza della lettera /a/, vocale posteriore grave, ripetuta quasi senza sosta, la quale è frequente nel lessico del dolore.

Dopo la morte del figlio, Norbu e la moglie intraprendono un pellegrinaggio: la sequenza mostra varie immagini che si sovrappongono tramite dissolvenze incrociate sui due personaggi che si dirigono verso un tempio, effettuando genuflessioni ad ogni due o tre passi. Verso la fine le immagini dei due protagonisti si alternano a quelle di dettagli del tempio, e la

sequenza termina su un'inquadratura frontale di quest'ultimo. In questo caso la musica ha prevalente funzione poetica (cap. 3.4), anche se conserva tutta la sua potenza espressiva, avendo dunque un ruolo importante nella trasmissione degli affetti vitali dei personaggi allo spettatore.

Arrivati al tempio Norbu e Dolma assistono a una danza accompagnata da una musica diegetica con funzione magico-religiosa; non è ben chiaro a cosa serva questo rituale, ma si può supporre che abbia una relazione con la nascita o la morte di un bambino. Ad un certo punto la MDP riprende Norbu, e la musica diegetica viene sostituita da un'altra extradiegetica che sembra avere lo scopo di comunicarci l'inquietudine di Norbu di fronte all'idea di avere un altro figlio, richiesta fattagli dalla moglie quando erano arrivati al tempio, perciò questa seconda musica della sequenza ha funzione emotiva.

Nel film *Tebie shoushu shi* la funzione emotiva è usata una sola volta. Una musica extradiegetica accompagna la scena dell'aborto di Li Jingjing. Essa è molto calma, con tonalità acute e scale discendenti, in modo da trasmettere le emozioni di tristezza e paura che prova la ragazza. Unitamente alle immagini, inquadrature in primo piano del volto di Jingjing, la musica veicola il dolore sia fisico che mentale della giovane.

Anche nel film *Lan fengzheng*, realizzato molti anni dopo, la funzione emotiva continua ad avere un ruolo centrale nel racconto cinematografico. Verso l'inizio della storia una musica extradiegetica accompagna le immagini di Tietou a cui viene fatto il bagno dalla madre e dalla nonna di Weijun, mentre la voce off dello stesso da grande racconta della sua nascita e della scelta del suo nome. Questa musica di solo pianoforte è caratterizzata da un ritmo calmo e accordi armonici, e questo infonde un senso di serenità e dolcezza alla scena, stati d'animo che rappresentano anche i sentimenti dei personaggi: questo è sicuramente uno dei momenti più tranquilli di tutto il film. Perciò si può attribuire a questa musica una funzione emotiva. Inoltre è la melodia della canzone del corvo, che durante tutto il film identificherà Shujuan e Tietou accompagnando vari momenti della loro vita travagliata.

Più avanti nel film, dopo la morte del vero padre di Tietou, assistiamo a una scena molto toccante. Dopo che Guodong ha confessato a Shujuan di essere stato lui la causa della morte del marito per aver scritto una lettera accusatoria, lei gli dice che non lo biasima per ciò che ha fatto e che le cose successe sarebbero comunque state inevitabili; gli chiede di non parlarne più. Il discorso di Shujuan è accompagnato da una lenta musica extradiegetica. Grazie ai processi di trasposizione sintomatica della musica, questo accompagnamento sonoro extradiegetico ha funzione emotiva. Il ritmo lento e la melodia armoniosa veicolano un senso di tranquillità e distensione, fanno affiorare così i sentimenti di Shujuan, la quale, benché

ancora legata a sentimenti di tristezza per la morte del marito, è oramai pronta a voltare pagina e cominciare una nuova vita.

Verso la fine della storia una musica strumentale extradiegetica accompagna le inquadrature di Tietou e la sorellina Niuniu che fanno volare l'aquilone blu. La stessa musica accompagna anche le scena poco dopo, di Tietou che tranquillizza Niuniu, triste perché l'aquilone è rimasto impigliato in un albero, dicendole che ne



farà un altro; la scena termina con un'inquadratura dall'esterno dei due bambini che ridono dietro la finestra. Abbiamo qui una chiara funzione emotiva, che trasmette i sentimenti di gioia e felicità del protagonista. La musica, in virtù delle sue qualità espressive e grazie ai processi di trasposizione sintomatica, trasmette le sensazioni di piacevolezza attraverso un ritmo cadenzato e note acute. Inoltre, ricordando che il simbolismo fisiognomico legato alla gioia poggia anche sulle sinestesie visive legate alla luminosità, si nota che sul piano visuale la scena è avvolta nella luce del sole, che risplende sotto il mento di Tietou ripreso in primo piano in controluce.

Un ultimo esempio di funzione emotiva ci viene offerto dalla melodia della canzone del corvo, questa volta ottenuta solo con un violino e rallentata ulteriormente, che accompagna la scena in cui Tietou e la madre seduti sul letto parlano dopo l'annuncio del patrigno del divorzio. Essendo sicuro di essere nel mirino delle guardie rosse decide di chiedere il divorzio a Shujuan per non causare problemi a lei e a Tietou. La funzione di questa musica è prioritariamente quella identificativa, ma il cambiamento strumentale ha proprio scopo di veicolare allo stesso tempo i sentimenti di tristezza che regnano nei cuori di Shujuan e Tietou, quindi ha anche funzione emotiva.

Nel più recente film, remake dell'omonimo di Fei Mu, *Xiaocheng zhi chun*, la funzione emotiva rimane poco utilizzata. Yuwen e Zhichen restano da soli nella sua stanza a parlare, poco, e la sequenza termina con la protagonista che se ne va trattenendo le lacrime e una successiva inquadratura di lei vicino a un muro nella campagna circostante, il giorno dopo. Sebbene la musica extradiegetica che accompagna la scena sia molto lieve, essa ha comunque un ruolo importante. Si ha una funzione emotiva, in quanto grazie alle qualità espressive collegate soprattutto al ritmo lentissimo, veicola i sentimenti di tristezza e rammarico che prova Yuwen.

Più avanti nel racconto filmico, Liyan abbandona la stanza, dove gli altri stanno festeggiando il compleanno di Xiu, e va in giardino dove scoppia a piangere, poiché ha capito cosa c'è in realtà tra l'amico e la moglie. La funzione della musica extradiegetica che accompagna la scena è emotiva. I sentimenti di sconforto e profonda tristezza che prova Liyan sono trasmessi attraverso i suoi gesti, i movimenti, il pianto e anche dalla musica che rafforza ancor più le immagini. Le note prolungate e la melodia che si ripete rendono la scena sempre più lenta e penosa.

3.1.2. La funzione di commento

Nel cinema questa funzione risulta essere molto importante poiché la musica ha la capacità di potenziare il senso delle immagini oppure di contraddirle, e di suggerire aspetti più profondi e meno evidenti. La musica può creare atmosfere molto dinamiche oppure lente, anche se le immagini sono le medesime, essa può creare effetti particolari, aumentare la drammaticità di una scena, o darne un'impressione idillica.

CHEN KAIGE

In *Huang tudi* vi sono due buoni esempi d'utilizzo della funzione di commento. Il primo quando Gu va a vedere il padre e il fratello di Cuiqiao che lavorano nei campi. La scena è accompagnata da una musica extradiegetica realizzata con un *bili*, strumento antico della musica popolare dello Sha'anxi, che ha funzione di commento, poiché ha lo scopo di tradurre e trasmettere allo spettatore le tribolazioni e le pene dei poveri contadini di quelle aride terre. Il secondo quando Cuiqiao cerca di attraversare il fiume giallo per raggiungere l'ottava armata rossa. Sulla riva saluta per l'ultima volta il fratello e prende la barca, ignara che pochi secondi dopo verrà inghiottita dalle acque. Qui sia la musica extradiegetica, sia il rumore dell'acqua, sia la canzone di Cuiqiao potenziano le immagini, le rendono più reali che mai, ci trasportano nella storia. Noi non vediamo la morte di Cuiqiao, ma la percepiamo attraverso la brusca interruzione della sua canzone, attraverso il rumore delle acque che si fa sempre più inquietante e spaventoso, e infine attraverso il grido di Hanhan che chiama disperato la sorella. Senza la parte sonora questa scena sarebbe né di facile comprensione né avrebbe grande impatto emotivo. Per tutte queste ragioni e poiché potenziano il senso delle immagini suggerendo l'accaduto che non c'è dato vedere, possiamo dire che l'insieme dei suoni che permeano questa sequenza hanno funzione di commento.

Nel capolavoro *Bawang bie ji* una musica extradiegetica accompagna la scena in cui la madre taglia il sesto dito di Douzi per far sì che la scuola di teatro lo accetti. La funzione di

questa musica è di commento, poiché utilizza dei cliché strutturali per creare un senso di suspense all'inizio e di angoscia; inoltre il ritmo e il fraseggio musicale si sincronizzano con la successione delle inquadrature, e ciò conferisce alla sequenza un senso di frenesia ed esprime il terrore che prova il piccolo Douzi.

Si riscontra un ampio utilizzo della funzione di commento nel film storico *Jingke ci Qin Wang*. Quando Ying Zheng mostra a Lady Zhao la mappa della Cina unificata e parla dei suoi progetti la musica del tema principale interviene con lo scopo di sottolineare le parole di Ying Zheng e conferirgli solennità. Grazie alla musica lo spettatore comprende l'importanza di questa scena come punto centrale dell'intera vicenda.

In occasione della sequenza appartenente al passato dell'assassino, Jing Ke, udiamo per la prima volta la musica extradiegetica che si rivelerà poi il leitmotiv di questo personaggio. Nella sequenza lo vediamo uccidere un'intera famiglia, ad eccezione di una giovane ragazza cieca, la quale si suiciderà davanti a lui. Inizialmente la musica extradiegetica, un arrangiamento del tema principale, è molto lieve e limitata a poche note: il volume aumenta e la melodia si fa completa in sincronia con il primo piano della ragazza cieca. La musica sottolinea qui i movimenti dei personaggi e contrasta con le immagini di estrema brutalità, per questo la funzione è di commento.

Più avanti nel racconto, una musica extradiegetica accompagna le scene del re di Qin sul palanchino nella corte del palazzo, circondato da funzionari e soldati, suggerendo allo spettatore l'imminente decisione di un nuovo attacco a uno dei sei regni: questa supposizione viene subito confermata nell'inquadratura successiva dove Ying Zheng dà l'ordine di attaccare Zhao. La musica ha quindi uno scopo di anticipazione sulle immagini, per questo la funzione può essere definita di commento.

Dopo diversi rifiuti, Jing Ke decide di assassinare Ying Zheng e una canzone extradiegetica accompagna la sua partenza per il regno di Qin

Il vento fischia

Sopra il freddo fiume Yi

Il coraggioso eroe se ne va

Non ritornerà mai più

Questa canzone ha funzione di commento, poiché suggerisce, sia attraverso le parole sia attraverso la melodia, che il destino che attende Jing Ke sarà tutt'altro che roseo.

Alla fine, nel palazzo Qin, Jing Ke attacca d'improvviso Ying Zheng, il quale riesce a schivare il colpo di pugnale giusto in tempo, inizia così il duello finale tra l'imperatore e l'assassino. La

musica che accompagna la scena ha funzione di commento, poiché, con il suo ritmo incalzante, sottolinea i movimenti dei personaggi e aumenta la tensione della scena, rendendola ancora più frenetica di quanto non venga mostrato nelle sole immagini.

ZHANG YIMOU

Anche nel cinema di Zhang Yimou la funzione di commento riveste un ruolo importante. Già nel suo primo film *Hong gaoliang* la troviamo in due rilevanti scene. Una musica strumentale accompagna la scena in cui i due protagonisti si scambiano uno sguardo, lei sta per entrare nella casa del marito e lui è sulla collina, (non vediamo in verità l'espressione del loro viso perché lei è coperta dal velo e lui è troppo lontano); la scena è seguita da un'inquadratura del sole che tramonta, metafora dell'addio tra i due. Questa musica extradiegetica ha funzione di commento, poiché potenzia il senso delle immagini, le sottolinea, imprimendo loro un'importanza cruciale nell'insieme del racconto. L'impatto della musica sull'inconscio dello spettatore, gli fa già supporre che quello che sembra un addio, se ci si focalizza solo sul visuale, sarà solo un primo incontro tra i due personaggi.

Alla fine del film il protagonista e i lavoratori della distilleria decidono di attaccare un carro giapponese per vendicare la scomparsa di Lowang. Il suono della tromba, segnale per l'assalto frontale contro i giapponesi, è seguito da una musica strumentale. È la stessa musica che accompagnava la canzone che i lavoratori avevano cantato portando la sposa nel palanchino. Si susseguono inquadrature molto forti, il bambino che corre nel campo di sorgo dai suoi genitori, Gong Li che viene colpita a morte dai proiettili (piano in controluce), il vaso di grappa di sorgo che cade a terra rompendosi in mille pezzi, i lavoratori che vanno all'attacco. La musica s'interrompe con il rumore delle bombe tirate dai lavoratori, che esplodono contro la camionetta dei giapponesi. Qui la musica extradiegetica ha funzione da una parte mnestica, in quanto richiama alla memoria l'inizio della storia, e dall'altra soprattutto di commento poiché è utilizzata in contrasto con le immagini per potenziarne il senso: è proprio nella contraddizione con le immagini che la musica scatena un senso di angoscia e sgomento per gli imprevedibili fatti che stanno succedendo.

Nel film *Ju Dou* si riscontra un ottimo esempio della funzione di commento proprio all'inizio del film. Di sera tardi, Tianqing si avvicina alle scale che portano alla stanza da letto dello zio e sente i lamenti di Ju Dou che viene picchiata. La scena è accompagnata dal tema musicale principale. Qui la musica extradiegetica ha funzione di commento poiché, grazie alle sue qualità strutturali, ne aumenta la drammaticità. Essa è realizzata con uno *xun*², il cui

² Xun 埙: strumento cinese antico, somigliante a un'ocarina, con solitamente nove fori, in terra cotta o ceramica.

timbro fa pensare a dei singhiozzi, ed è questa sua caratteristica a renderlo lo strumento perfetto ad accompagnare diverse scene di questa tragica storia, segnata dal dolore e dalla tristezza.

In *Dahong denglong gaogaogua* questa funzione è ampiamente utilizzata durante tutto il racconto filmico. Quando, interrogando Yan'er, Songlian scopre le trame della seconda signora, che credeva essere l'unica a non costituire una minaccia, udiamo una musica extradiegetica. Si tratta di una composizione corale che intensifica il senso di sgomento della protagonista di fronte all'agghiacciante scoperta di una nuova nemica.



Stanca di doversi battere per mantenere i favori del marito Songlian decide di far finta di essere incinta. Il tema musicale principale accompagna qui il percorso del signore verso la dimora di Songlian, dopo essere stato informato della lieta notizia. Lo scopo della musica è di far presagire allo spettatore un lungo

periodo in cui le lanterne rosse saranno accese nella dimora di Songlian grazie alla sua gravidanza. Siccome la musica veicola significati nascosti, essa ha funzione di commento.

Dopo essere stata scoperta e punita per aver mentito, Songlian decide di smascherare anche Yan'er, la quale teneva di nascosto delle lanterne rosse nella sua stanza. Una composizione corale accompagna le immagini di Yan'er che contempla, seduta nella neve, le sue lanterne bruciate per punizione, fino a che, stremata, crolla a terra. Il canto extradiegetico, vivo ed allegro, contrasta con le immagini caratterizzate da colori freddi e da una scarsa luminosità che mostrano Yan'er completamente travolta dalla tristezza e dalla disperazione non esternate. Anche in questo caso si ha un'evidente funzione di commento.

Il film si conclude con delle immagini di Songlian che è ormai diventata pazza, e una musica corale con accompagnamento strumentale sottolinea la triste fine della protagonista. Grazie alle sue qualità semantiche ed espressive questa musica aumenta la sensazione di avvillimento per il crudele destino della protagonista, per questo ha funzione di commento.

In *Huozhe* la funzione di commento è utilizzata una sola volta, quando Fugui perde tutto ciò che possiede giocando a dadi. Questa è una delle sequenze più importanti del film, il momento che segna per sempre il cambiamento di vita di Fugui. Nonostante la moglie venga alla locanda per dissuaderlo dallo scommettere e convincerlo a tornare a casa, egli la manda via e continua a giocare fino a perdere ogni cosa che possiede. Come nelle scene precedenti,

nel locale una troupe si esibisce in uno spettacolo di ombre cinesi. Durante la maggior parte della scena, la musica conserva la sua funzione d'intrattenimento, ma durante la serie d'inquadrature che mostrano Fugui mentre gioca, perdendo di volta in volta, acquisisce una funzione di commento. Questo perché il volume della musica aumenta e il ritmo si fa più veloce e ciò conferisce alle immagini un senso di concitazione e frenesia ancora maggiore. Si susseguono immagini di Fugui al tavolo, delle "marionette"³, delle tazze contenenti i dadi, della mano di Fugui che firma i suoi debiti, mentre la musica ha rimpiazzato il brusio e i rumori della locanda e i tamburi battono sempre più veloci, finché l'atmosfera torna alla normalità e a Fugui viene comunicato che ha perso tutto.

Nel film in stile documentaristico *Yige dou buneng shao*, ritroviamo la funzione di commento in due occasioni. La prima, all'inizio del racconto, quando il maestro Gao chiede a Wei Minzhi di cantare. La videocamera ci mostra Wei Minzhi a tre quarti di figura in mezzo alla



classe, che inizia a canticchiare una canzone facendo dei movimenti, ma dopo aver fatto un giro su se stessa si interrompe perché non si ricorda più le parole. Gli studenti da dietro una finestra ridono e il maestro Gao seduto di fronte a lei la guarda perplesso. Wei ricomincia la canzone con un'altra strofa, ma di nuovo non si ricorda le parole. Il maestro Gao le rimprovera di cantare troppo sommessamente e di aver sbagliato la prima strofa e le dice di cantare seguendo lui. La funzione di questa canzone nel racconto filmico è prevalentemente comunicativa e può essere più precisamente associata a una funzione discorsiva di commento, in quanto è utilizzata per potenziare il senso espresso dalle immagini. Già dall'inizio le immagini ci mostrano una ragazzina di soli tredici anni, dall'aria impacciata e non molto sicura di sé, chiamata a ricoprire un ruolo per cui non sembra essere all'altezza. La scena in cui il maestro Gao le chiede di dimostrare cosa sa cantare, intensifica questa sensazione d'inadeguatezza della ragazza.

La seconda occasione in cui ritroviamo questa funzione è quando Wei scrive dei volantini per ritrovare Huike. Il tema musicale principale accompagna le immagini di Wei che, in ginocchio davanti a una sedia, nella sala d'attesa della stazione, scrive degli annunci di scomparsa. La vediamo poi aggiungere acqua da una fontanella nella bottiglietta dell'inchiostro perché sta

³ Nei teatrini d'ombre cinesi vengono usate delle figurine realizzate in cuoi (un tempo in legno), le cui ombre vengono proiettate su un telo grazie ad una forte fonte luminosa.

finendo e un primo piano degli ultimi fogli scritti con un inchiostro ormai talmente chiaro che sembra scolorito dal sole. Quando poi la musica si ferma, tutte le speranze di ritrovare Zhang Huike sembrano svanire con le parole di un uomo che dice a Wei di aver fatto qualcosa di totalmente inutile. La musica accompagna la scrittura di Wei come se avesse una funzione ausiliaria d'azione, tuttavia, essendo sempre una musica extradiegetica, solo gli spettatori la sentono, mentre Wei sente solo il silenzio e qualche rumore nella grande sala d'attesa della stazione. La vera funzione è, infatti, quella di commento, poiché la musica arricchisce le immagini, infondendo un senso d'inquietudine e aumentando il coinvolgimento del pubblico di fronte alla determinazione della giovane ragazza.

In *Wode fuqin muqin* la funzione di commento è utilizzata in una scena molto importante del racconto filmico. Zhao Di va sulla strada che porta al villaggio ad aspettare, invano, il ritorno di Chengyu come lui le aveva promesso. Qui la musica ha funzione di commento, poiché arricchisce le immagini di significato. La melodia calma e lenta intensifica la sensazione di attesa e rende la sequenza d'inquadrature di Di, sotto la neve e al freddo, commovente; inoltre un aumento d'intensità sonora è sincronizzato con le immagini di Di che corre verso un carro arrivato sulla strada, che si rivela un falso allarme.

In *Yingxiong* la funzione di commento è utilizzata nelle scene di combattimento come quello tra Luna e Neve che Vola e quello tra Senza Nome e Cielo che verrà rivisto nel capitolo sulla funzione poetica (vedi capitolo 3.4). Luna combatte contro Neve che Vola per vendicare l'uccisione del suo maestro, Spada Spezzata. La scena si svolge in un bosco, tra foglie gialle che ricoprono gli alberi e il suolo. La musica extradiegetica è una composizione in parte corale e



strumentale, dolci voci femminili creano una melodia lenta e armoniosa che si contrappone a delle ritmate percussioni. Questa musica aumenta la tensione della scena e simbolizza lo stato d'animo delle due donne, la rassegnazione e la tristezza di Neve che Vola e la cieca rabbia di Luna. Per questo essa ha funzione di commento.

Anche Tian Zhuangzhuang fa spesso ricorso a musiche con questa funzione. In *Tebie shoushu shi* una musica extradiegetica accompagna la scena in cui il capo di Yun si introduce nella sua stanza e la bacia di forza: lei liberatasi si rinchiude in bagno. Credendo che lui se ne sia andato esce, ma lo ritrova seduto sul letto. La musica calma e lenta contraddice le immagini che invece fanno preoccupare lo spettatore per Yun, la quale si rivela però determinata e forte tanto da respingere il suo capo con fermezza. La musica ha funzione di commento.

Alla fine del film, la ragazza spacciata per Jingjing, sta guidando dopo aver abortito e continua a perdere sempre più sangue, Yun e Yuyuan la inseguono in due taxi con il falso marito e la moglie. La sequenza è accompagnata da una musica extradiegetica, già sentita diverse volte durante il film. La musica qui arricchisce le immagini, crea un'atmosfera sempre più tesa, la preoccupazione cresce, il ritmo e le sonorità acute del saxofono scandiscono il susseguirsi delle inquadrature della ragazza, degli altri personaggi che la inseguono e le loro macchine. La scena si fa sempre più carica di tensione e lo spettatore è indotto a chiedersi con inquietudine quale sarà il destino della povera ragazza. Per queste ragioni la musica ha funzione di commento.

Nel film storico *Da taijian Li Lianying*, a causa dell'invasione della capitale, l'imperatrice vedova, l'imperatore e alcuni membri della corte imperiale, tra cui Lianying, sono costretti a lasciare la città proibita. Una musica extradiegetica accompagna la scena della partenza. Questa composizione strumentale ha funzione di commento, poiché attraverso la ritmicità sostenuta e le potenti sonorità degli strumenti crea un'atmosfera tesa e frenetica. La musica in sintonia con le immagini crea un momento di forte tensione, in cui l'incertezza del destino dell'impero è la principale preoccupazione di ogni personaggio.

In *Lan fengzheng* la scena in cui Tietou torna al cortile della sua vecchia casa e parla con il suo amico Weijun è accompagnata da una musica extradiegetica. Questa, composta da soli accordi di pianoforte, è caratterizzata da un ritmo lento e una ripetizione ridondante degli stessi accordi: questo conferisce alla scena un senso di nostalgia del passato e monotonia della vita presente. Si può dire che la musica arricchisca questa sequenza di un significato aggiuntivo veicolato soltanto dalla musica, quindi ha funzione di commento.

Alla fine del film, il leitmotiv di Tietou e Shujuan accompagna la scena in cui entrambi vengono picchiati e separati dalle Guardie Rosse, che finiscono per portar via Shujuan e lasciare a terra Tietou. Il volume della musica è più alto, il ritmo accelerato, gli accordi del pianoforte accompagnati da piatti e da uno strumento a percussione. Questo fa sì che la scena

appaia ancora più concitata e l'aggressione delle Guardie Rosse ancora più violenta e insensata. Per questo la musica, oltre ad avere sempre funzione identificativa, ha anche funzione di commento, potenziando il senso delle immagini.

In *Xiaocheng zhi chun*, verso la metà del film, Yuwen, Liyan e Xiu escono per una passeggiata e fanno un giro in barca, dove Xiu si mette a cantare seguita poi da Zhichen. La funzione di questa canzone diegetica è di commento, poiché contrasta con le immagini che mostrano una natura spoglia, un cielo



grigio e un'atmosfera per nulla solare pur essendo primavera nella diegesi della storia, mentre la canzone parla proprio della primavera, come recita il ritornello «春天来了» (è arrivata la primavera) e la melodia è allegra così come le voci di Xiu e Zhichen. Questa scena può essere considerata il simbolo di tutta la storia che racconta di una primavera che non sboccia, di sentimenti repressi a beneficio di una vita calma, ma triste.

3.1.3. La funzione referenziale

La musica o un elemento sonoro possono anche legarsi, in un film, a un referente ben preciso con lo scopo di sottolinearne l'importanza e potenziarne il significato. Il referente può essere un oggetto, una parola, un'immagine. Spesso il suono in funzione referenziale che si lega a un oggetto ne imita in qualche modo una caratteristica sonora, basandosi sul concetto di sinestesia. Ad esempio, uno scoccare di frecce può essere accompagnato da una musica caratterizzata da note veloci prodotte da uno strumento a fiato, che quindi ricorda il rumore "reale" delle frecce.

Questa funzione è molto rara e nei film presi in analisi è stata riscontrata una sola volta, in un film di Tian Zhuangzhuang, *Dao mazi*. Dopo varie inquadrature che mostrano lo svolgersi di una festa, una strana musica extradiegetica che imita il rumore del vento accompagna l'inquadratura dei verdi prati sui quali si posano i foglietti bianchi gettati in aria dalla gente per celebrare una sorta di rituale. La musica illustra un referente preciso, i foglietti portati via dal vento, e potenzia il significato dell'immagine, acquistando funzione referenziale.

3.1.4. La funzione spettacolare

La musica ha lo scopo di attirare l'attenzione dell'ascoltatore attraverso sonorità particolari e inedite, oppure rumori amplificati e potenti. Spesso il fine è di creare effetti di antirealismo o di spettacolare espressività, perciò il linguaggio visivo deve trovarsi in sinergia con quello sonoro. Data la sua particolarità, nessun esempio di questa funzione è stato trovato nei film scelti.

3.2. La funzione narrativa

Nel cinema la musica può avere lo scopo di supportare il racconto filmico sull'asse cronologico e spaziale. Essa può essere utilizzata al fine di sottolineare cambiamenti spazio-temporali, imprimere continuità al racconto, organizzare e scandire la successione delle inquadrature.

3.2.1. La funzione congiuntiva

La musica ha lo scopo di imprimere unità e continuità al racconto cinematografica, quando intervengono salti temporali o spaziali abbastanza lunghi o lontani tra loro. Essa ha quindi un ruolo unificante della successione delle immagini.

CHEN KAIGE

Bawang bie ji ci presenta un doppio utilizzo di due elementi sonori con funzione narrativa, una musica extradiegetica e una canzone diegetica, durante la sequenza che mostra la crescita dei due protagonisti. All'inizio una lieve musica extradiegetica si sovrappone alle immagini di Douzi che riscalda Shitou, poi interviene un cambiamento di tipo diegetico, la MdP si sposta dalla stanza dove dormono i ragazzi ad un paesaggio esterno, accompagnato da una canzone diegetica intonata dai ragazzi in fila.



La mía fuerza sradíca montagne, famoso è il mio coraggio.

In tempi dí sciagura il mio destriero è con me.

Alla fine ci si trova all'interno della scuola dove i ragazzi cresciuti recitano un pezzo di teatro, e la scena è accompagnata dalla musica extradiegetica. La funzione della musica extradiegetica di questa sequenza è narrativa di demarcazione, in quanto scandisce la successione delle inquadrature. Mentre la canzone diegetica ha funzione congiuntiva, poiché collega due inquadrature che mostrano i ragazzi in tempi e luoghi lontani tra loro: sono

probabilmente passati un paio d'anni, e lo scopo della musica è di imprimere unità e continuità a questa dislocazione spazio-temporale.

In *Jingke ci Qin Wang* ritroviamo questa funzione verso la conclusione della storia. Il piano per uccidere Ying Zheng è ormai deciso e Jing Ke torna a casa, dove ripensa al passato. La musica extradiegetica che accompagna le immagini ha lo scopo di imprimere continuità a una successione d'inquadrature che mostrano eventi passati alternati al presente, quindi si ha una chiara funzione congiuntiva.

In *Heni zai yiqi* si trova un ottimo esempio verso la fine del film. La musica inizia come extradiegetica e accompagna una successione d'inquadrature di particolari e dettagli, nelle quali Xiaochun si prepara ad esibirsi; dopo uno stacco netto la MdP ci mostra il ragazzo suonare accompagnato dall'orchestra durante un'ultima ripetizione generale. La musica diventa così diegetica in campo. La funzione di questa musica è per lo più congiuntiva, poiché rafforza il collegamento tra diverse inquadrature, in particolare durante il cambiamento diegetico che porta la musica stessa a diventare diegetica in un attimo. Grazie a questa musica le immagini raggiungono un'unità esemplare.

ZHANG YIMOU

Nel film *Wode fuqin muqin* la funzione congiuntiva è utilizzata ben tre volte e questo è dettato dal fatto che l'intero film sia un flashback; solo all'inizio e alla fine vi sono sequenze abbastanza lunghe ambientate nel presente, in bianco e nero. Dopo l'arrivo della madre a casa, il narratore in voce off (il figlio dei due protagonisti) incomincia a raccontare la storia dei suoi genitori. Lo spettatore viene trasportato nel passato all'epoca in cui Luo Changyu arrivò al villaggio, il film diventa a colori e una musica extradiegetica accompagna la transizione al primo flashback. Questa musica extradiegetica costituisce il tema musicale principale di tutto il film, e in questo caso ha prioritariamente funzione congiuntiva, in quanto collega, imprimendo unità al racconto, scene che si svolgono in tempi molto lontani tra loro (parliamo di una quarantina d'anni circa). Le altre due volte la musica ha anche funzione emotiva e poetica: si è quindi preferito iscrivere le scene nei rispettivi capitoli.

TIAN ZHUANGZHUANG

In *Da taijian Li Lianying* è il tema musicale principale ad essere talvolta utilizzato con funzione congiuntiva, poiché i salti temporali sono numerosi durante tutto il racconto. Ad esempio, in una sequenza, l'imperatrice vedova fa leggere un decreto imperiale in cui sono riconosciuti i meriti di Li Lianying e lui piange di gioia. Il tema musicale dell'inizio ritorna,

l'assolo di un pipa è sincronizzato con il cambiamento diegetico che ci riporta per un attimo nel 1910 al mausoleo. La musica ha funzione congiuntiva, poiché collega due scene cronologicamente molto distanti e le cui inquadrature presentano stacchi netti.

In *Lan fengzheng*, una musica extradiegetica strumentale accompagna le inquadrature in cui gli abitanti del cortile fanno la foto di gruppo in occasione del matrimonio di Shujuan e Guodong e quelle nel nuovo anno di tre anni dopo. È il narratore a farci sapere tutto ciò, raccontando gli avvenimenti in poche frasi. Qui la funzione della musica è congiuntiva, poiché collega nuclei narrativi lontani nel tempo (passano ben tre anni dal matrimonio al nuovo anno in cui tutti possono mangiare ravioli grazie alla fine dei tempi duri) imprimendo così continuità al racconto.

3.2.2. La funzione transitiva

La musica ha lo scopo di rafforzare il collegamento tra inquadrature diverse. Anche qui ha un ruolo unificante, limitato a una sequenza o scena in cui non sono presenti cambiamenti spazio-temporali, ma solo una successione d'immagini di cui si vuole sottolineare la continuità. Un esempio può essere una scena in cui il personaggio compie la sua routine mattutina.

CHENG KAIGE

In *Huang tudi* questa funzione ricorre due volte, nel medesimo spazio scenico, la casa di Cuiqiao. La prima quando Gu e Cuiqiao si parlano, e lui le racconta delle ragazze che fanno parte dell'esercito e Cuiqiao ne rimane affascinata. Ci troviamo nella piccola casa della protagonista e Gu sta cucendo, cosa che la sorprende non poco. Quando i due finiscono di parlare una musica accompagna i loro movimenti. Questa musica extradiegetica, focalizzata su due strumenti tradizionali cinesi, il *pipa*⁴ e il *bili*, ha una funzione transitiva, poiché rafforza il collegamento tra due inquadrature, una all'interno della casa e l'altra all'esterno vicino alla porta, che fanno parte di una sequenza di primaria importanza nella vicenda cinematografica, ovvero la prima conversazione tra Cuiqiao e il soldato.

All'annuncio che il padre di Cuiqiao le fa del suo futuro matrimonio corrisponder un altro breve spazio musicale. Il piano inquadrato è lo stesso di quando avevamo sentito questa musica la prima volta, l'interno della casa. Anche questa volta la musica rafforza il collegamento tra due inquadrature, il primo piano di Cuiqiao mentre ascolta le parole del padre e il piano lungo di lei rassegnata al suo triste destino, che si siede sul letto. Dunque

⁴ Pipa 琵琶: strumento cinese a quattro corde con un corpo ligneo piriforme e numero di tasti variabile.

abbiamo di nuovo una funzione transitiva.

Ne *Haizi wang* la canzone di un vecchio accompagna l'inquadratura in campo lunghissimo della scuola e poi quella dell'albero vicino ad una capanna, mentre sorge il sole da dietro le montagne. La musica ha qui funzione transitiva, poiché ha lo scopo di imprimere unità e continuità al racconto filmico, dopo una pausa costituita da due inquadrature paesaggistiche.

Ultimo classico esempio lo troviamo in *Bawang bie ji*. Douzi salva un bambino in fasce che era stato abbandonato e lo porta alla scuola: la sequenza termina su una foto di gruppo di tutti gli allievi e i maestri. La musica extradiegetica che accompagna la scena ha funzione transitiva, in quanto ha lo scopo di rafforzare il collegamento tra le diverse inquadrature che si susseguono.

ZHANG YIMOU

In *Ju Dou* il titolo del film appare al suono di un gong, scritto in rosso su sfondo nero. Si vede Tianqing arrivare con un mulo dalla campagna e giungere fino alla tintoria: si sente per la prima volta il tema musicale principale. Il suono del gong ha tipica funzione fatica, in quanto richiama l'attenzione degli spettatori, mentre la musica extradiegetica ha qui funzione transitiva, poiché rafforza il collegamento tra le inquadrature imprimendo maggiore unità.

La funzione transitiva è sovente utilizzata in *Wode fuqin muqin* per accompagnare la successione di immagini, mentre il narratore in voce off racconta la storia. Ad esempio quando racconta come Di prese l'abitudine di andare ogni giorno alla scuola per sentire Chengyu parlare, adorava la sua voce, e di come andasse a passeggiare per la strada



che portava al villaggio, nella speranza di incrociarlo, mentre lui accompagnava alcuni alunni a casa. La musica crea un'impressione di continuità del racconto che riesce a far quasi scomparire gli stacchi tra un'inquadratura e l'altra: per questo la musica ha funzione narrativa transitiva. Stesso scopo si ha nella sequenza in cui Zhao Di ripulisce e decora la scuola.

TIAN ZHUANGZHUANG

Anche nel cinema di Tian Zhuangzhuang ritroviamo un buon utilizzo della funzione transitiva. In *Lan fengzheng* una musica strumentale molto dolce accompagna le scena in cui Shaolong fa volare l'aquilone col il piccolo Tietou. All'improvviso si ode una sonorità particolare, acuta e prolungata, che precede le parole preoccupate della signora Lan, la quale ha ricevuto una lettera dal figlio che le scrive di non poter far nulla per cambiare il proprio stato sociale. Qui la musica costituisce un supporto al racconto cinematografico, rafforzando il collegamento tra due gruppi d'inquadrature: quelle di Shaolong col figlio che fanno volare l'aquilone e quelle di lui che sta parlando con la signora Lan della lettera. Per queste ragioni la musica ha funzione transitiva.

In *Xiaocheng zhi chun* la musica è sovente utilizzata come supporto ad un racconto filmico abbastanza lento. In una delle scene di transizione, tre inquadrature ci mostrano i protagonisti del triangolo amoroso, Zhichen e Liyan visti attraverso le finestre e Yuwen, di spalle, che cammina. La musica extradiegetica lega le tre inquadrature dei personaggi imprimendo un senso di unità, ha quindi una funzione transitiva.

3.2.3. La funzione di demarcazione

La musica può anche avere lo scopo di accentuare la separazione tra una sequenza e l'altra o, all'interno di una scena, scandire e segmentare la successione delle varie inquadrature che la compongono. La musica può ancora segnalare piccoli slittamenti temporali e cambiamenti diegetici sul piano spaziale. Un esempio d'uso di questa funzione, si ha quando una musica accompagna le immagini di un personaggio che compie un viaggio, scandendo quindi i vari frammenti visivi che lo compongono.

CHEN KAIGE

L'esempio del viaggio si ritrova spesso nei film dei registi scelti. In *Huang tudi* una musica strumentale extradiegetica accompagna la marcia di Gu attraverso le aride montagne diretto a Yan'an; si susseguono diverse inquadrature che riprendono il soldato da angoli diversi. Qui la funzione della musica è di demarcazione, poiché utilizzata con lo scopo di scandire la successione ritmica delle immagini.

Nel film *Jingke ci Qin Wang* si ritrovano due esempi d'utilizzazione di questa funzione. Dopo la discussione tra il principe di Yan e il re si passa alle immagini dell'assalto alla capitale Han, alternate con quelle di Ying Zheng che gioca a bocce. La musica è la stessa dell'inizio del film e inizia con una catafora sull'inquadratura in primo piano di Ying Zheng. Qui la musica ha

funzione narrativa di demarcazione, poiché segnala un cambiamento di tipo diegetico sul piano spaziale: si alternano, infatti, immagini che mostrano eventi concomitanti ma in luoghi diversi. Inoltre la musica è probabilmente identificativa delle scene di battaglia, che sono caratterizzate normalmente da ritmi cadenzati e suoni acuti di trombe e gravi di tamburi, quindi ha funzione anche identificativa; inoltre sulla fine della battaglia si aggiungono delle voci maschili a sottolineare la vittoria di Qin sul regno di Han.

Più avanti nella storia, dopo la sconfitta di Zhao da parte di Qin, Lady Zhao scopre il massacro dei bambini ordinato da Ying Zheng. Il leitmotiv di Lady Zhao scandisce qui la successione delle traumatizzanti immagini in cui la donna scopre uno a uno i cadaveri dei bambini sepolti ai piedi delle mura della capitale Zhao, quindi con funzione narrativa di demarcazione.

ZHANG YIMOU

Anche Zhang Yimou fa spesso ricorso a questa funzione nei suoi film. In *Dahong denglong gaogaogua* la prima notte di nozze di Songlian è accompagnata da una musica extradiegetica, una composizione corale in stile Opera di Pechino. In questo suo primo ascolto la musica ha una funzione narrativa: essa supporta il racconto cinematografico sostenendo i movimenti della MDP (un lento allontanamento dell'obiettivo mostra Songlian che si sveste e velocemente si mette sotto le coperte del grande letto a baldacchino dal quale pendono trasparenti tende rosse) e scandendo la successione delle inquadrature. La funzione della musica è quindi precisamente narrativa di demarcazione.

L'uso della musica in funzione di demarcazione si riscontra anche nei due film in stile documentaristico *Qiu Ju da guansi* e *Yige dou buneng shao*, in occasione dei viaggi delle due protagoniste. Nel primo film citato, ogni viaggio di Qiu Ju e Mei è accompagnato da una musica popolare, la cui ritmicità scandisce bene la successione delle immagini. Essa è realizzata da quattro musicisti cinesi, di cui uno canta anche, con strumenti tradizionali: un *erhu*⁵, uno *xiqin*⁶, un altro strumento a due corde con cassa ottagonale più grande, delle nacchere *paiban*⁷ e una piccola mezza sfera in metallo fissata su un supporto in legno che viene percossa da una bacchetta anch'essa in metallo. La ripetizione delle immagini, che ci mostrano ogni volta il percorso effettuato dalla protagonista per avere giustizia, ci trasmette l'importanza della questione per Qiu Ju, la sua forza di volontà e la sua determinazione. Il fatto che sia usata sempre la stessa musica come sottofondo imprime inoltre un senso di unità e continuità all'intero racconto filmico. In *Yige dou buneng shao* vi è una sola scena in cui la protagonista

⁵ Erhu 二胡: strumento cinese con due corde e una piccola cassa ottagonale, suonato con un archetto.

⁶ Xiqin 奚琴: strumento musicale ad arco, con due corde di setole, suonato in posizione verticale.

⁷ Paiban 拍板: strumento cinese a forma di nacchere in legno o bambù.

compie il lungo viaggio che dal piccolo villaggio in montagna la far arrivare fino in città. Wei viene fatta scendere dall'autobus perché non ha il biglietto e si sente il tema centrale mentre lei comincia a dirigersi verso la città a piedi. Finalmente, ormai notte, un trattore si ferma per darle un passaggio. La musica accompagna le immagini con funzione narrativa di demarcazione, in quanto scandisce la successione ritmica delle inquadrature divise da dissolvenze incrociate che mostrano Wei camminare lungo la strada.

Anche in *Huozhe* si ha un simile uso di questa funzione. Una musica extradiegetica accompagna una sequenza d'immagini che, susseguendosi attraverso delle dissolvenze incrociate, mostrano scene della nuova vita di Fugui, lui che viaggia con la troupe, gli spettacoli, le marionette in movimento, la sua famiglia, Jiazhen che porge alla nonna la zuppa. La funzione di questa musica strumentale è narrativa di demarcazione, poiché segmenta i vari frammenti visivi che compongono la sequenza. Qui le immagini e il suono ci raccontano senza bisogno di parole della nuova vita di Fugui.

TIAN ZHUANGZHUANG

Nel film *Dao mazi* questa funzione è utilizzata in due occasioni. La prima quando Norbu va a pregare e la seconda in occasione della transumanza del bestiame. Nella prima, la cantilena dei monaci e i suoni degli strumenti tradizionali avvolgono la scena in un'atmosfera particolare. Verso la fine varie inquadrature dei monaci si susseguono finendo sulla moltitudine di candele accese nel tempio. La musica diegetica ha qui funzione narrativa di demarcazione, poiché scandisce ritmicamente i vari frammenti visivi che compongono la lunga sequenza in cui il protagonista si reca al tempio per andare a pregare.

Nella seconda, le immagini che ci mostrano la gente che guida il bestiame verso nuovi pascoli sono accompagnate da diverse musiche di sottofondo, che ritmano la marcia e offrono un background musicale ad una scena molto contemplativa. All'inizio il suono di uno strumento a fiato è accompagnato da una canzone cantata da una voce femminile, poi la musica si fa più ritmata con l'aggiunta di tamburi e campanelle e poi ricompare la cantilena dei monaci. Qui la funzione del sonoro è quella narrativa di demarcazione, poiché serve a segmentare e ritmare la successione delle inquadrature che compongono la lunga sequenza.

In *Tebie shoushu shi* si è riscontrato il primo possibile uso della musica in funzione di demarcazione, proprio poco dopo l'inizio del racconto filmico. Una musica extradiegetica accompagna senza interruzione la scena dell'aborto di Lu Yun e quella in cui lei, nello studio televisivo, parla con un collega a proposito del suo progetto di fare un reportage sulla gravidanza pre-matrimoniale. La musica ha lo scopo di accentuare la separazione tra le due

scene, facenti parte della sequenza iniziale del racconto filmico, che si svolgono in luoghi diversi, ma cronologicamente non molto lontane tra loro: si ha dunque una funzione narrativa di demarcazione.

3.3. La funzione informativa

La musica può fornire informazioni precise o meno riguardo alle coordinate geografiche e storiche dove si svolge la storia o notizie su persone, cose e fatti. Tale funzione mette però in gioco le competenze musicali dello spettatore, il quale deve avere una minima conoscenza del repertorio musicale a cui si rifà la colonna sonora del film. Nel caso dei film presi in analisi, è lampante il fatto che il pubblico occidentale, non abituato all'ascolto di musiche orientali e non conoscendo la lingua, non possa cogliere i riferimenti musicali presenti. Si è deciso quindi di dare solo qualche chiaro esempio tratto da tre film.

CHEN KAIGE

In *Huang tudi*, all'inizio del film, è una canzone diegetica a essere utilizzata con questa funzione. Una sequenza di dissolvenze incrociate ci mostra il paesaggio e l'arrivo di Gu, nel silenzio della montagna rotto solo dal rumore del vento e dal gracchiare delle cornacchie, nel quale si staglia la voce di un lavoratore che canta:

La vita è dura per i lavoratori stagionali.

Sono assunti in gennaio, e licenziati in ottobre.

In mezzo all'immensità del paesaggio un uomo canta una canzone che lo identifica personalmente: benché non si riesca a vederlo, sappiamo che sta percorrendo quel piccolo sentiero al quale guarda Gu dall'alto della montagna. Questa canzone è considerata diegetica, ma si pone il problema se considerarla in campo o fuori campo, poiché l'impossibilità di vedere il lavoratore è data da una grande distanza della macchina da presa e non dal fatto che egli sia all'esterno dell'inquadratura. La funzione può essere considerata come informativa, poiché attraverso queste poche parole si può già capire un po' della situazione in cui si ritrovano le persone che abitano nella zona, ovvero una situazione di povertà e difficoltà nella vita di tutti i giorni.

ZHANG YIMOU

In *Huozhe* l'informazione sull'epoca in cui si svolge la storia è, di volta in volta, veicolata sia dalle immagini che dal sonoro. Assieme alle didascalie blu su sfondo nero: anni cinquanta (五十时代) e anni sessanta (六十时代), si sentono canzoni comuniste e comunicati

trasmessi dalla radio, che annunciano prima il grande balzo in avanti e poi l'inizio della Rivoluzione Culturale. Grazie a questa combinazione audio-visuale è chiaro il momento storico in cui si svolgono i fatti narrati.

TIAN ZHUANGZHUANG

Nel film *Dao mazel* l'ambientazione della storia è deducibile sia dal sonoro sia dal visuale. Le immagini delle montagne, delle centinaia di bandierine che sventolano, dei templi e la cantilena dei monaci seduti, il suono delle campanelle, il rumore dei tamburelli informano lo spettatore sul luogo in cui si svolge la storia, il Tibet. Sebbene sia richiesta una certa conoscenza a priori da parte del pubblico, tutti questi elementi si presuppongono possano essere riconosciuti dalla maggioranza come appartenenti alla regione tibetana e alla cultura della sua popolazione.



3.4. La funzione poetica

Una musica acquista funzione poetica quando è dotata già di per sé di buone qualità strutturali e semantiche e instaura con le immagini un rapporto fatto di sincronismi e corrispondenze. I sincronismi percettivi tra suono e immagini possono essere molteplici, i più frequentemente riscontrati nel mio lavoro di analisi sono:

- sincronismi ritmici tra accentuazioni ritmico-dinamiche e gesti rappresentati in scena
- sincronismi tra andamento ritmico del fraseggio musicale e successione ritmica delle immagini e delle inquadrature
- sincronismi tra stacchi ritmici musicali e stacchi nell'inquadratura
- sincronismi tra l'aumento d'intensità sonora e stacchi dell'inquadratura o dei gesti rappresentati in scena

La funzione poetica è largamente utilizzata al cinema, soprattutto nel film d'autore, poiché essa arricchisce esteticamente il racconto filmico dotandolo di un contenuto artistico eccellente. Anche i registi della Quinta Generazione non mancano di usare questa funzione e possiamo riscontrare alcuni esempi davvero unici e originali.

CHEN KAIGE

In *Huang tudi* si hanno due scene in cui il sonoro ha funzione sia poetica sia emotiva, come già accennato nel sotto capitolo dedicato alla funzione emotiva (vedi cap. 3.1.1). La prima si svolge in riva al fiume, dove Cuiqiao raccoglie l'acqua, una musica leggera extradiegetica accompagna il canto della ragazza.

Il ghiaccio sul Fiume Giallo non si scioglierà a giugno.

Quando inizio a cantare la verità, il mio cuore sembra scoppiare.

Tra i grani finì, il pisello è quello più tondo,

tra gli essere umani, la vita delle ragazze è quella più miserabile/pietosa.

Che pietà, povere ragazze, povere ragazze.

Coppie di piccioni volano nel cielo.

Mi manca mia madre.

In questa scena tre elementi sonori, la canzone che canta Cuiqiao, la musica strumentale extradiegetica e il rumore dell'acqua del fiume si combinano per delineare il personaggio principale della storia. La musica extradiegetica attira l'attenzione dello spettatore, lo invita a essere partecipe delle emozioni e delle difficoltà della protagonista. Con una canzone, che alterna strofe oggettive e personali, cominciamo a entrare nei pensieri di Cuiqiao, ci poniamo sul suo punto di vista, cerchiamo di percepire i suoi sentimenti. Il rumore dell'acqua focalizza una parte della nostra attenzione su un elemento che ritroveremo varie volte durante il film, l'acqua del fiume rappresenta una fonte essenziale per la vita di tutti i giorni, ma con la sua impetuosità sarà anche la causa della morte di Cuiqiao alla fine; la sua mancanza è la causa dell'aridità della terra e delle difficoltà che i paesani devono sopportare. Nonostante non si riescano a ritrovare veri e propri sincronismi percettivi tra suono e visuale, si può riscontrare una certa similitudine tra gli intervalli, le sovrapposizioni della musica extradiegetica, la canzone diegetica e il ritmo degli stacchi da un'inquadratura all'altra. Per queste ragioni la funzione degli elementi sonori, canzone, musica e rumori assieme, è quella poetica ed emotiva.

Nella seconda scena Cuiqiao si mette a cantare mentre sta filando; si sente solo il lieve e ritmato rumore del macchinario per filare oltre la sua voce: il piano resta stabile sul corpo della ragazza di cui quasi non si vede il volto a causa dell'oscurità. Interviene poi una musica d'accompagnamento quando la MdP si sposta sul paesaggio notturno.

Coppie di piccioni volano alti nel cielo.

Mi manca mia madre.

Le zucche nella valle e i meloni sulla collina.

Non voglio cantare che sono stata picchiata,

Nella borsa ricamata c'è una moneta rotonda.

La sofferenza è per sempre, la dolcezza breve.

Il bel gallo canta sul davanzale della finestra. (cambio inquadratura)

Ma a chi posso parlare della mia amarezza e delle mie difficoltà? (comincia la musica)

Questa canzone diegetica è ricca dal punto di vista formale: in effetti, si possono riscontrare sincronismi tra la melodia della canzone e il movimento del macchinario per filare; poi le ultime due strofe si sincronizzano con un cambiamento d'inquadratura, che passa prima dal corpo della ragazza alle ruote del macchinario che girano e poi ad una panoramica del paesaggio notturno. Il cambiamento di luogo e l'importanza semantica dell'ultima strofa vengono sottolineati dall'aggiunta di un accompagnamento strumentale extradiegetico. Si può quindi concludere, che la canzone, oltre ad avere una funzione emotiva, poiché ci parla attraverso la melodia e le parole dei sentimenti e della situazione di Cuiqiao, ha anche funzione poetica poiché le immagini sono arricchite di significati e potenziate dal sonoro.

In *Bawang bie ji* questa funzione ricorre tre volte. La prima quando Dieyi e Yu Wen si ritrovano a cena mentre una musica extradiegetica di *guzheng*⁸ fa da sottofondo. Qui la musica ha funzione poetica, benchè la sua durata sia limitata. Il ritmo della musica è sincronizzato con quello della successione delle immagini: stacchi netti tra le inquadrature di Dieyi, Yu Wen, e i due servitori che sgozzano la tartaruga si susseguono sincronizzandosi con le note del *guzheng* e infine quando il sangue della tartaruga comincia a scorrere si aggiunge uno strumento a fiato.

La seconda quando il maestro della scuola di teatro muore. La MdP ci mostra i due protagonisti vestiti di bianco e gli allievi che in lacrime lasciano la scuola, tranne un ragazzo, che si rivela il neonato raccolto da Dieyi, Xiaosi. Il tema musicale principale che identifica i due protagonisti, i quali sono riuniti per la morte del loro maestro, acquista anche una funzione poetica grazie ai sincronismi tra ritmo del fraseggio musicale e la successione delle inquadrature.

⁸ Guzheng 古筝: strumento tradizionale cinese dotato di 21 corde, suonato con un plettro nella mano destra, mentre le corde vengono pizzicate con la sinistra.

La terza volta ricorre alla fine del film, quando si conclude il lungo flashback e si ritorna al presente. I due protagonisti, dopo tanti anni passati lontani, si parlano e recitano di nuovo assieme. Dopo essersi fermati durante la recitazione, poiché secondo Xiaolou non andava bene, i due protagonisti si guardano e recitano *Nostalgia del mondo* (il brano che da piccolo Dieyi sbagliava sempre), mentre il tema musicale fa da sottofondo. Poi Dieyi dice di ricominciare e riparte la musica diegetica che accompagna l'esibizione. Sul primo piano di Dieyi riprende la musica extradiegetica del tema principale, e poi sull'inquadratura della mano di Dieyi che estraе la spada la musica si ferma bruscamente. In virtù del sincronismo tra cambiamenti di musica e cambiamenti delle inquadrature possiamo definire gli elementi musicali di questa sequenza come aventi funzione poetica: essi arricchiscono le immagini di forza espressiva e ritmano il discorso filmico.

Nel film *Jingke ci Qin Wang* la musica che identificherà il personaggio di Jing Ke durante tutto il racconto, viene sentita per la prima volta in una scena in cui acquista anche funzione poetica. Jing Ke uccide involontariamente il proprietario di una locanda per salvare un bambino che rubava da mangiare, il quale, subito dopo essere stato liberato, scappa via. La musica ha funzione poetica, in quanto si riscontrano sincronismi tra cambiamenti melodici e azioni dei personaggi (in particolare l'attacco improvviso della musica e la lama dell'accetta che si conficca nella gola dell'uomo) e tra ritmo musicale e successione ritmica delle immagini, soprattutto nelle ultime inquadrature che riprendono il bambino in primo piano, poi l'assassino e infine Lady Zhao.

Anche in *Heni zai yiqi* la funzione poetica è ampiamente utilizzata. In occasione dell'audizione del protagonista alla scuola di musica di Pechino, si comincia a sentire la musica di violino ancor prima di vedere Xiaochun che suona: il sonoro anticipa quindi le immagini. Xiaochun arriva al Palazzo della Gioventù, dove si esibisce accompagnato da un pianoforte in un pezzo di Tchaikovsky col quale riuscirà a colpire anche il professor Jiang. Siamo qui di fronte ad una funzione poetica, la sequenza è ricca di sincronismi tra sonoro e visuale e la musica caratterizzata da ottima qualità strutturale e semantica. Trattandosi di una musica diegetica, vi è un sincronismo perfetto tra musica e gesti dei personaggi verso la fine, quando la MdP inquadra in dettaglio le mani della pianista e in alternanza l'archetto e la mano di Xiaochun sulle corde. Il sincronismo tra andamento ritmico del fraseggio musicale e successione ritmica delle immagini si combina con una corrispondenza audiovisuale tra il crescendo della musica e l'avvicinamento progressivo della MdP al professor Jiang, il quale apre lentamente gli occhi per osservare il ragazzo.

Più avanti nel racconto una sequenza inizia con l'inquadratura in dettaglio del prof. Jiang che

azionata il giradischi e termina con Xiaochun che arriva davanti alla porta della donna che abita in un appartamento vicino. Inizia una successione molto veloce d'inquadrature che mostrano da un lato Xiaochun e il professore nella casa e il padre che ha trovato lavoro come fattorino; il ritmo di successione delle immagini è sincronizzato con quello della musica, anch'essa dalla velocità sostenuta. Essendo la musica stessa dotata di buona qualità, anche in questo caso possiamo parlare di funzione poetica.

Tuttavia è la scena finale a rappresentare la sequenza più complessa e ricca del film. Si spazia da inquadrature in bianco e nero del giorno in cui Liu Cheng trovò Xiaochun abbandonato alla stazione a quelle del presente in cui, sempre alla stazione, Xiaochun suona per il padre che è accompagnato da Lili e il professor Jiang; e ancora dalle inquadrature dell'altra allieva del prof. Yu che si sta esibendo a teatro al posto del protagonista. La musica è niente meno che del concerto per violino di Tchaikovsky. Questa musica ha diverse funzioni, innanzitutto quella emotiva,



poiché è proprio grazie alla musica che Xiaochun comunica i suoi sentimenti più profondi ad ogni persona che lo ascolti suonare quel suo violino, unico cimelio di genitori che non ha mai conosciuto. Poi si ha una funzione poetica, grazie a numerosi sincronismi tra ritmo musicale, aumento d'intensità sonora e stacchi dell'inquadratura. Inoltre la musica ha anche una funzione narrativa transitiva, poiché è la sola a legare indissolubilmente tutti questi frammenti di racconto che si svolgono in luoghi o tempi diversi.

ZHANG YIMOU

In *Ju Dou* si riscontra l'uso del tema musicale principale in funzione poetica in due scene estremamente importanti. Il tema accompagna la scena in cui Tianqing e Ju Dou fanno l'amore per la prima volta. Inoltre anche il rumore della grande ruota, azionata accidentalmente da Ju Dou nella foga del momento, ha una notevole importanza. Il fraseggio musicale del tema principale si sincronizza, anche se non perfettamente, con il ritmo di successioni delle immagini, dotate di un simbolismo evidente e una cromaticità eccezionale. Il rumore della ruota, il cui volume quasi sovrasta la musica extradiegetica, infonde alla scena un maggior senso d'immediatezza e passione. Per questo il sonoro ha funzione poetica.

In occasione del funerale del vecchio padrone della tintoria il tema musicale principale interviene dopo che Tianqing e Ju Dou si sono interposti al corteo per la prima volta. Ogni suono appartenente alla diegesi viene interrotto e sostituito dal tema musicale principale, la cui melodia ripetitiva si sincronizza con la ripetizione delle due inquadrature che mostrano prima i due protagonisti e poi il feretro visto dal basso: questa combinazione rende la scena ancora più penosa. Si ha quindi una funzione poetica.

Una scena molto toccante in *Huozhe* è accompagnata anch'essa da una musica extradiegetica con funzione poetica. La musica accompagna la sequenza che inizia con la piccola Fengxia che prende per mano il padre e insieme corrono verso casa, dove trova Jiazhen con il figlio Youqing che non aveva ancora mai visto. Si ha una funzione poetica poiché, oltre ad essere essa stessa caratterizzata da buone qualità strutturali e semantiche, si attuano sincronismi percettivi tra il sonoro e il visuale. Si possono infatti riscontrare sincronismi tra aumento o diminuzione dell'intensità sonora e stacchi dell'inquadratura (è questo il caso del momento in cui Fugui arriva sulla porta di casa e rivede Jiazhen) e sincronismi tra l'andamento ritmico del fraseggio musicale e la successione delle immagini durante l'intera sequenza: l'attacco dello strumento a corda è coordinato con l'immagine di Fugui che prende in braccio Fengxia; una pausa dello stesso è sincronizzata con un primo piano di Fugui che rivede la moglie, sul cui primo piano lo strumento principale della musica riparte.

Un altro film dove si trovano buoni esempi di questa funzione è *Wode fuqin muqin*. Il brano musicale, arrangiamento del tema principale, accompagna una serie d'inquadrature che ci mostrano Di mentre osserva da dietro gli alberi Chengyu che cammina per la strada con i suoi allievi. L'intera scena è montata al rallentatore e la successione delle inquadrature scandita con un ritmo preciso. La scelta di utilizzare in questa scena uno xilofono e il rallenti non è da considerarsi casuale, poiché è attraverso questi espedienti che si sottolinea l'importanza del momento: quello in cui Zhao Di si innamora perdutamente e irrimediabilmente di Chengyu. La musica è sincronizzata con i movimenti dei personaggi e anche con quelli della MdP che con una carrellata segue gli spostamenti di Di e di Chengyu con gruppo di ragazzini: il ritmo con quale si susseguono le note sembra quasi voler seguire il ritmo dei passi dei personaggi e la melodia calma e lenta si rispecchia nella carrellata controllata della MdP. Per



questo la funzione della musica è poetica.

Più avanti nella storia, Zhao Di, avendo perduto il fermaglio regalatogli da Chengyu, ripercorre la strada per molti giorni, ma alla fine lo ritrova vicino al cancello di casa sua. Qui il ritmo della musica, soprattutto nella prima parte della sequenza, è sincronizzato con la successione delle inquadrature, separate da dissolvenze incrociate; inoltre l'aumento d'intensità sonora si ha giusto nel momento in cui Di ritrova il suo fermaglio, quindi si ha una funzione poetica.

Alla fine del film, il figlio di Zhao Di fa lezione nella scuola per onorare la memoria del suo defunto padre. In questa scena finale la musica ha doppia funzione: poetica e congiuntiva. Poetica poiché vengono attuati sincronismi tra la melodia e i movimenti dei personaggi e tra l'andamento ritmico del fraseggio musicale e la successione ritmica delle inquadrature, congiuntiva, in quanto collega inquadrature che si svolgono in tempi lontani tra loro, circa quarant'anni, e grazie ad un montaggio ricco di dissolvenze incrociate e sovrapposizioni di immagini, passato e presente sembrano fondersi l'uno con l'altro.

In *Yingxiong* il combattimento tra Senza Nome e Cielo costituisce una delle sequenze più ricche dal punto di vista formale e la musica costituisce una parte essenziale della comunicazione cinematografica. Senza Nome racconta al re di Qin la falsa versione in cui lui avrebbe sconfitto Cielo nella corte di una sala da gioco. La scena del combattimento è



caratterizzata da colori freddi e una parte in bianco e nero, quella del combattimento immaginario. All'inizio la scena è accompagnata da una musica extradiegetica alla quale viene sostituita una diegetica suonata da un cieco con

il *guqin*⁹. La sequenza può essere divisa in tre parti, nella prima i due guerrieri si scontrano in una sorta di pre-duello, nella seconda combattono nelle loro menti e nella terza sferrano l'attacco decisivo. Il rumore delle gocce di pioggia costituisce il filo conduttore sonoro di tutta la sequenza e impone delle pause audio-visuali alla successione delle immagini. Nella prima parte una musica extradiegetica arricchisce il visuale di carica espressiva, in sincronia con le azioni montate al rallentatore instaura un'atmosfera di suspense, avendo quindi funzione di commento. Nella seconda parte, un vecchio cieco suona il suo *guqin*, come richiestogli da Senza Nome, il quale in voce off dice "Musica e arti marziali sono diversi, ma condividono il medesimo scopo, il raggiungimento di uno stato". Qui il ritmo del fraseggio musicale dell'assolo di *guqin* si sincronizza con la successione ritmica delle inquadrature, mentre il frenetico combattimento mentale tra i due guerrieri è sottolineato da accentuati vocalizzi

⁹ Guqin 古琴: strumento tradizionale cinese dotato di sette corde, suonato orizzontalmente.

maschili, si ha quindi una funzione principalmente poetica. Inoltre questa parte termina proprio quando le corde del *guqin* si rompono, dopo l'ultima ed estrema velocizzazione ritmica. Di seguito, nella terza parte, accompagnata di nuovo dalla musica extradiegetica, i due guerrieri riaprono gli occhi preparati a sferrare l'ultimo attacco. Un rullo di tamburi e un pronunciato vocalizzo maschile seguono l'azione decisiva, mostrata al rallentatore, di Senza Nome che si scaglia, spada sguainata, contro Cielo trafiggendolo. Senza Nome taglia poi con un colpo netto la lancia dell'avversario che cade al suolo. Si ha qui nuovamente funzione di commento.



TIAN ZHUANGZHUANG

Tra i film presi in analisi *Dao mazei* presenta un esempio d'utilizzo della funzione poetica, nella scena del pellegrinaggio di Norbu e la moglie. Questa sequenza mostra varie immagini dei due personaggi che si dirigono verso un tempio, effettuando genuflessioni ad ogni due o tre passi: esse si sovrappongono, tramite dissolvenze incrociate. Verso la fine le immagini dei due protagonisti si alternano a quelle di dettagli del tempio, e la sequenza termina su un'inquadratura frontale di quest'ultimo. La musica extradiegetica che accompagna il pellegrinaggio è ritmata da tamburi che si sincronizzano con i loro movimenti e dopo alcuni secondi si sovrappone alla musica la canzone che Norbu aveva cantato al figlio, innescando un processo a ritroso che ci riporta alle immagini di tenerezza tra padre e figlio, e insinua un sentimento nostalgico nello spettatore. La combinazione di musica extradiegetica con la canzone e il ritmo dei tamburi, crea un ambiente musicale molto ricco che si sovrappone alle immagini in perfetta armonia; i tamburi ritmano i movimenti dei personaggi, si ha un'idea di continuità lenta e controllata espressa sia dal sonoro, la musica, sia dalla visuale, le dissolvenze incrociate e la sovrapposizione; la canzone trasporta in musica gli affetti vitali dei personaggi, non espressi a parole. Per queste ragioni il sonoro in questa sequenza ha funzione poetica, che poggia sui sincronismi tra sonoro e visuale, ed emotiva.

In *Da taijian Li Lianying* una musica extradiegetica accompagna la scena in cui i servitori della corte porgono i loro rispetti all'imperatrice vedova nel cortile esterno del Palazzo Paiyun, nel 1908. Questa musica può essere considerata in funzione poetica, poiché è dotata di buona qualità strutturale e si sincronizza con le immagini. Si tratta di una composizione strumentale molto ricca, nella quale intervengono diversi strumenti, il

sincronismo riguarda i cambiamenti strumentali, di ritmo e anche melodici e le azioni rappresentate durante la sequenza. All'inizio la musica è ritmata da tamburi, mentre le immagini ci mostrano i servitori della corte inchinarsi davanti all'imperatrice, poi un assolo di pipa si sincronizza con l'inquadratura di Lianying che porge una gabbia con degli uccelli all'imperatrice, e quando questi vengono liberati il volume della musica aumenta così come gli strumenti, dalla sonorità più acuta.

3.5. La funzione identificativa, il leitmotiv

Nel cinema, la musica è sovente utilizzata per identificare un personaggio, un'azione, un oggetto o un luogo; per questa ragione essa è generalmente dotata di qualità espressive che potenziano e sottolineano il senso di un'immagine. Questa funzione è stata così ampiamente sfruttata da essersi quasi cristallizzata nella così detta "tecnica del leitmotiv", con lo scopo di facilitare la comprensione e la memorizzazione, dei personaggi ad esempio, da parte degli spettatori.

CHEN KAIGE

In *Huang tudi* è presente un leitmotiv che identifica la protagonista, Cuiqiao. Questa composizione strumentale, dolce e calma, rappresenta perfettamente questo personaggio e accompagna numerose scene in cui Cuiqiao svolge lavori domestici, nonché le sue canzoni.

Il tema musicale principale di *Bawang bie ji* è una composizione molto ricca e complessa in cui tecniche e strumenti occidentali si combinano perfettamente con quelli cinesi tradizionali. Si hanno parti che ricordano i temi musicali del teatro d'Opera di Pechino, parti caratterizzate da uno stampo occidentale e parti miste: ciò fa sì che si possano veicolare sia emozioni che atmosfere. Il tema caratterizza i due personaggi principali, i quali non hanno caratteri simili, proprio come la musica che li identifica; entrambi faranno del teatro il loro mestiere, ma non ne avranno la stessa visione e ancor meno ne divideranno la passione incondizionata: per Dieyi il teatro costituirà tutta la sua vita, mentre Xiaolou se ne discosterà poco a poco, senza che questo, in fin dei conti, lo salvi all'arrivo della Rivoluzione Culturale.



Nel film *Jingke ci Qin Wang* sono presenti due leitmotiv, che identificano i personaggi di Lady Zhao e Jing Ke, i quali vengono ad assumere anche altre funzioni all'interno del racconto. Il primo è una composizione strumentale caratterizzata da una melodia lenta e suoni dolci e armoniosi. Il

secondo è una composizione strumentale caratterizzata da un inizio ritmicamente calmo e un'improvvisa accelerazione realizzata da un solo strumento a corda che produce brevi note acute. Inoltre vi è un tema musicale principale che accompagna due scene concentrate sul personaggio di Ying Zheng e tutta la parte finale. Questa composizione strumentale è caratterizzata da una melodia iniziale calma, che in seguito viene ritmicamente accelerata, mentre il volume aumenta e altri strumenti si aggiungono per dare una maggior carica espressiva.

ZHANG YIMOU

Nel suo primo film *Hong gaoliang* viene utilizzata una musica per identificare un evento, la prima relazione carnale tra i due protagonisti nel campo di sorgo selvatico. Una musica strumentale che inizia e termina con un battito di tamburi accompagna la sequenza in cui la protagonista si concede al suo futuro compagno di vita. Questa musica extradiegetica viene ad assumere funzione identificativa, poiché si lega indissolubilmente all'evento, il quale non è mostrato ma sottointeso dalle inquadrature che lo precedono, Yu che prende in braccio Nove Fiori e la porta in mezzo al giaciglio che ha frettolosamente preparato, lei che si distende. Questo breve pezzo musicale possiede le qualità espressive per potenziare il senso delle immagini che ci mostrano il campo di sorgo, luogo importantissimo durante tutto il racconto filmico. Un insieme di più di trenta *suona* imita un grido violento e selvaggio, un grido umano di desiderio, che assieme alle immagini del campo di sorgo selvatico crea un effetto totalmente originale.



Anche in *Ju Dou* la musica è utilizzata per identificare un evento invece di un personaggio. Il leitmotiv interviene due volte nel racconto, la prima in accompagnamento a delle inquadrature di Ju Dou e Tianqing felici seduti a tavola a bere, dopo la notizia che il vecchio rimarrà paralizzato a vita. La seconda volta quando Tianqing fa il bagno nel fiume allo zio paralizzato, mentre Ju Dou fa il bucato. Questa composizione strumentale, si riconoscono uno xilofono e un tipo di flauto, identifica i momenti piacevoli e felici di Tianqing e Ju Dou, che

finalmente possono stare assieme senza problemi. Questa è l'unica parte del film in cui il destino sembra finalmente sorridere alla coppia e la musica, vivace e allegra, lo sottolinea.

In *Dahong denglong gaogaogua* si possono distinguere tre leitmotiv: il primo costituisce il tema musicale principale del film ed è legato al rituale dell'accensione delle lanterne, nonché ai cambiamenti di stagione, il secondo identifica il personaggio di Songlian e il terzo sottolinea i rapporti tra la protagonista e Meishan, la terza moglie.

La musica del tema principale, che ritorna coi cambiamenti di stagione e in occasione del rituale delle lanterne, costituisce un legame simbolico tra due modelli ciclici, dai quali solo la morte offrirà una scappatoia. Questa composizione strumentale possiede le qualità espressive per potenziare il senso delle immagini: il ritmo veloce e gli strumenti a percussione enfatizzano le azioni dei servitori che si preparano ad accendere le numerose lanterne nella dimora della sposa scelta. Anche il rumore dei martelletti massaggianti ha un ruolo importante, poiché esso richiama il tema principale ricalcandone la ritmicità, lo intensifica e prolunga nel tempo.

Il leitmotiv di Songlian è costituito da un meraviglioso assolo di flauto, ascoltato per la prima volta quando lei disimballa il flauto del padre scomparso: esso sottolinea l'attaccamento nostalgico della protagonista al mondo esteriore, e le sue ultime speranze per una vita migliore e più libera. Questo tema è ripreso durante l'incontro tra Songlian e il figlio della prima moglie, Feipu, nel quale trova un breve conforto di fronte alla dura realtà della sua esistenza come quarta moglie e riappare poi per segnare l'inizio della fine, quando Chen confessa di aver bruciato il flauto del padre per gelosia. Infine, quando Songlian vede la terza sposa essere portata via e punita per la sua infedeltà, il flauto è suonato un'ultima volta, presagio che minaccia l'inevitabile tragedia che attende Songlian alla fine.

Il terzo leitmotiv è una melodia in stile Opera di Pechino, legando a giusto titolo Songlian a Meishan, ex cantante d'opera. Se si escludono gli assoli cantati da Meishan, questo tema dell'Opera, dopo il primo ascolto durante la notte di nozze della protagonista, ritorna tre volte: due quando Meishan e Songlian trovano per la prima volta un terreno d'intesa e si raccontano le loro difficoltà, e la terza quando Songlian comprende di essere stata lei stessa inavvertitamente a rivelare la relazione segreta di Meishan col dottore, segnandone il tragico destino.

TIAN ZHUANGZHUANG

Nel film storico *Da taijian Li Lianying* la musica che si sente per la prima volta durante i titoli di testa costituisce il leitmotiv del protagonista, anzi più precisamente della sua

vecchiaia. Questa musica è una composizione strumentale dal ritmo molto lento e caratterizzata da sonorità acute e prolungate. Le sue qualità strutturali trasmettono all'ascoltatore un senso di tristezza, e in sinergia con le immagini, una sensazione di nostalgia per il passato. Questa musica extradiegetica è presente in quasi tutte le scene ambientate nel "presente" del racconto filmico, ovvero nel 1910, vicino al mausoleo Qingtung, dove Li Lianying, ormai vecchio, vive assieme ad un giovane ragazzo di cui non si conosce l'identità ed è proprio sulle scale di questo mausoleo che morirà il protagonista.

In *Lan fengzheng* la melodia della canzone del corvo è il leitmotiv che identifica Shujuan e Tietou, accompagna la maggior parte delle scene più importanti in cui i due sono insieme; inoltre essa non è sempre eseguita con gli stessi strumenti o allo stesso ritmo, per adattarsi al contesto del racconto



cinematografico, talvolta arricchendo le immagini o veicolando le emozioni dei due personaggi principali. La si sente per la prima volta cantare da Shujuan quando Tietou è piccolo, mentre la seconda volta sono i due personaggi a cantarla insieme.

Il corvo vola libero.

Il vecchio corvo non vola più...

Gli uccelli girando in tondo cinguettano e gracchiano.

Gli uccellini cercano del cibo...

Prima si nutre la mamma e poi la covata.

Io aspetto pazientemente, la mia mamma mi ha sempre nutrito.

La melodia in ruolo extradiegetico ritorna invece ben cinque volte, accompagnando diverse scene che marcano la vita di madre e figlio: quando Shujuan è inviata a lavorare in campagna, quando i due si trasferiscono nella casa del nuovo marito di Shujuan e quando Tietou dice alla madre di voler andar via. Poi ancora durante la scena in cui il patrigno annuncia di voler chiedere il divorzio e, infine, quando le guardie rosse, dopo aver portato via il patrigno di Tietou, picchiano lui e la madre.

3.6. La funzione mnestica

Nel cinema la musica, in sinergia con le immagini, può innescare un processo a ritroso e, utilizzando lo stesso brano musicale, richiama alla mente la scena vista in occasione del primo ascolto. La musica ha quindi lo scopo di invitare lo spettatore a ripensare a una scena passata, richiamando alla memoria non solo i fatti, ma anche i sentimenti che la accompagnavano.

Questa funzione è resa possibile dal potere della musica di attivare con facilità ricordi ed emozioni ad essi connessi, molto lontani nel tempo, poiché il linguaggio musicale è innanzitutto di natura simbolica ed ha un particolare potere impressivo, il quale può penetrare nella profondità della memoria e dell'inconscio. Come scrive Cristina Cano:

Eventi, fatti, luoghi e persone ritornano all'ascoltatore interiorizzati in una musica, che così acquista una durata non misurabile e una sorta di atemporalità.¹⁰

CHEN KAIGE

Tra i film di Chen Kaige scelti per questa tesi, solo *Jingke ci Qin Wang* presenta due esempi d'utilizzazione della musica in funzione mnestica. Il primo è situato verso la metà del film, quando Lady Zhao e Jing Ke parlano in mezzo ad un campo. Il leitmotiv di Lady Zhao ha in questa scena anche funzione mnestica, poiché la musica innesca nella mente dello spettatore un processo a ritroso, che riporta alla mente le scene in cui la donna parlava con Ying Zheng. Il ricorso al leitmotiv della protagonista qui sottolinea piuttosto il fatto che Jing Ke abbia sostituito il re di Qin, non solo in questa sequenza del racconto, ma proprio nel cuore della donna.

Un altro esempio si trova alla fine del film. Sull'ultimo piano di Ying Zheng inizia la musica che accompagna poi la didascalia finale e i titoli di coda. Qui il tema musicale principale e le ultime parole pronunciate da Ying Zheng acquistano funzione mnestica, poiché richiamano direttamente al prologo del film e alla scena in cui il re di Qin esponeva i suoi progetti di creazione di un grande impero a fianco di Lady Zhao, dopo averle mostrato la mappa.

ZHANG YIMOU

Dei tre registi presi in esame è Zhang Yimou quello che più sfrutta le capacità della musica di richiamare alla memoria eventi che sono già accaduti in passato. In *Hong gaoliang* la canzone di ringraziamento al dio del vino viene cantata di nuovo da Yu con i lavoratori; ma

¹⁰ CANO, *La musica nel cinema...*, cit., p. 180

Lowang ora è morto, l'atmosfera è completamente diversa, e questa volta la canzone più che un ringraziamento al dio del vino sembra essere in onore del vecchio compagno morto a causa dei giapponesi. Le inquadrature dei lavoratori vengono seguite da un primo piano del protagonista, di suo figlio, di nuovo del protagonista e poi di Gong Li, sul cui viso scendono le lacrime; l'ultima inquadratura mostra la collina con l'entrata della distilleria e la luna mezza nascosta dalle nuvole. Qui la canzone diegetica, sentita più indietro nella storia, ha funzione mnestica, richiama alla memoria le immagini felici in cui Lowan era vivo e si celebrava la nuova grappa; ed essendo la situazione cambiata notevolmente, la canzone ora porta con sé un senso di tristezza e nostalgia per il passato.

Alla fine del racconto, risentiamo la canzone d'amore che Yu aveva cantato a Nove Fiori dopo che lei si era concessa nel campo di sorgo: ora lei è distesa al suolo morta e lui è in piedi scioccato di fronte a ciò che è accaduto. La canzone inizia con un volume molto basso e manca di tutta la vivacità che aveva la prima volta che si era sentita. Il volume diviene più forte durante il lungo primo piano di lui, con il viso coperto di terra e il fumo che gli passa davanti (in controluce, si vede il sole sulla destra); l'inquadratura successiva ci mostra il cielo e il campo di sorgo, il tutto in una luce molto rossa e gialla, e infine i corpi di tutti i lavoratori e di seguito la tavola apparecchiata alla distilleria ove avrebbero dovuto mangiare tutti assieme. Questa canzone extradiegetica ha funzione mnestica, poiché richiama alla memoria i momenti di gioia che i due protagonisti avevano passato assieme, la loro felicità ora distrutta, il loro amore, iniziato proprio in quel campo di sorgo selvaggio, dove ora tutto è finito.

Anche in *Ju Dou* è presente questa funzione. Oltre la metà del film, il vecchio padrone della tintoria canta la canzoncina per bambini con lo scopo di sbeffeggiare Ju Dou, la quale, assieme a Tianqing, comincia a essere il bersaglio della rabbia di Tianbai. La funzione di questa canzone è mnestica, poiché innesca un processo a ritroso che riporta la mente dello spettatore ai momenti felici durante i quali si era sentita questa canzone, mentre ora la situazione sta evolvendo sempre in peggio per i due amanti.

Nel film *Dahong denglong gaogaogua* la musica in funzione mnestica è utilizzata per sottolineare il ripetersi del tragico destino riservato alle donne che abitano nell'immenso palazzo. Songlian, dopo aver seguito gli uomini che portavano



Meishan nella stanzetta segreta sui tetti, si avvicina e scopre il cadavere. I suoi passi verso la stanza della morte sono accompagnati da quella composizione corale vivace che aveva già accompagnato la morte di Yan'er; inoltre il montaggio alterna soggettive¹¹ e mezzi piani di Songlian che avanza nella neve verso la scoperta del cadavere di Meishan. La musica allegra e viva dal ritmo cadenzato contrasta con le immagini e, innescando un processo a ritroso, fa presagire il ritrovamento del cadavere della terza moglie. Oltretutto, la parola ripetuta dalle voci femminili "ligelong" non è casuale: nell'opera pechinese significa "nulla" e qui si riferisce alla vita delle donne, la quale vale ben poco in quest'immenso maniero feudale. Qui la musica ha funzione mnestica poiché riporta subito alla mente i patimenti e la morte di Yan'er.

Dopo la morte di Meishan, l'estate seguente, il signor Chen prende in sposa un'altra donna e la musica nuziale si ripete dando inizio a un altro ciclo della vita e delle tragedie all'interno dell'immensa dimora. La funzione di questa musica è mnestica in quanto riporta la mente dello spettatore a rivivere l'inizio della storia, insinuando il dubbio che un altro ciclo di tragedie e disgrazie ricomincerà in quel palazzo, prigione eterna di tante donne il cui destino è uguale.

In *Huozhe* la stessa musica extradiegetica che aveva accompagnato la morte di Youqing, il secondogenito dei protagonisti, accompagna quella di Fengxia che, dopo aver partorito, muore per un'emorragia. La funzione della musica è mnestica, in quanto ci riporta alla mente la morte di Youqing. La scena è molto simile a quella della morte del primo figlio: Jiazhen, in lacrime e disperata, chiama la figlia, le dice che tutto andrà bene, che è lì con lei. Come chiarito in precedenza (vedi capitolo 3.1.1), la musica ha anche funzione emotiva.



TIAN ZHUANGZHUANG

Anche nei film di Tian Zhuangzhuang questa funzione non è molto presente. Un esempio si trova alla fine del film *Dao mazei*. Dopo aver mandato via la moglie con il bambino, Norbu fugge dai proprietari, a cui ha rubato i cavalli, i quali riescono ad acchiapparlo e ucciderlo. Le immagini ci mostrano le montagne innevate, gli avvoltoi che volano in cielo e poi, in dettaglio, il pugnale di Norbu e il suolo ricoperto di sangue. Non vediamo il corpo senza vita

¹¹ Soggettiva: particolare ripresa cinematografica nella quale l'obiettivo della macchina da presa si sovrappone agli occhi del personaggio permettendo allo spettatore di vedere esattamente ciò che egli vede nella diegesi filmica.

del protagonista, ma siamo sicuri della sua tragica fine. La musica che accompagna queste scene è la stessa che accompagnò il pellegrinaggio di Norbu e Dolma al tempio dopo la morte del figlio. La funzione di questa musica extradiegetica è mnestica, in quanto riporta alla memoria una precedente scena, anch'essa di morte, ed ha lo scopo di intensificare le immagini che suggeriscono solo la morte del protagonista. In questo caso è la musica stessa a farci capire che Norbu è già morto, mentre le immagini ne insinuano solo il sospetto.

CONCLUSIONE

Al fine di delineare delle tendenze nell'utilizzo delle funzioni della musica nel cinema dei registi della Quinta Generazione ed identificare le differenze e similitudini fra i tre registi, ho ideato una tabella che incrocia i film selezionati per questa tesi e le funzioni possibili che il sonoro può avere in rapporto alle immagini. Per ragioni di chiarezza e sintesi, nella suddetta tabella, sono registrate solo le occorrenze delle funzioni esemplificate nei tre capitoli che compongono questo studio. Quindi per le funzioni come quella di sottofondo, quasi sempre presente in gran parte dei film, si noteranno solo tante stelline quanti sono gli esempi esposti precedentemente nel corso di questa tesi. La tabella è suddivisa in tre parti corrispondenti ai tre registi, rispettivamente Chen Kaige, Zhang Yimou e Tian Zhuangzhuang e i loro film sono stati disposti in ordine cronologico, al fine di capire se vi è stata o meno un'evoluzione su piano temporale. Per ragioni di spazio, si è dovuto dividere in due parti la tabella, nella prima si trova la macro funzione motorio-affettiva e quella di socializzazione e nella seconda quella comunicativa.

	MACRO FUNZIONE MOTORIO-AFFETTIVA			MACROFUNZIONE DI SOCIALIZZAZIONE				
	Ausiliaria d'azione	Sottofondo	Attivatrice d'emozioni	Comunione	Intrattenimento	Celebrativa	Regolativo-strumentale	Fatica
Huang tudi		*	*	*		***	*	
Haizi wang		*		*				
Bawang bie ji		*		**	*	*		*
Jingke ci Qin Wang		*				*		*
Heni zai yiqi		*	***					
Hong gaoliang	*		*			**	*	*
Ju Dou		*	**					*
Dahong denglong gaogaogua	*		***					
Qiu Ju da guansi		*					*	
Huozhe		*	*	*	*	*		
Yige dou buneng shao		*		*				
Wode fuqin muqin		*						
Yingxiong			*					*
Dao mazi			*					*
Tebie shoushu shi		*	*					*
Da taijian Li Lianying	*				*			
Lan fengzheng		***		*		*	**	
Xiaocheng zhi chun	*	*						

Le funzioni appartenenti all'area motorio-affettiva paiono essere meno utilizzate dai registi cinese della Quinta Generazione di quanto non lo siano nel cinema occidentale. La funzione di sottofondo rimane quella più adoperata e la si riscontra in quasi tutti i film, mentre è più rara quella ausiliaria d'azione. Esempi di questa funzione sono assenti nei film di Chen Kaige e limitati a due negli altri registi, l'uso della funzione ausiliaria d'azione resta

sempre legata alla diegesi del film ed è quindi connessa alle azioni svolte dai personaggi in precise scene. Anche la funzione attivatrice d'emozioni non abbonda ed è spesso utilizzata per musiche o canzoni in ruolo diegetico prodotte da un personaggio per un altro personaggio con lo scopo di attivare in lui emozioni, rilassamento, o risposte psicofisiche, ed è questo fatto a poter essere considerato la particolarità dei film presi in analisi. Certo è anche presente l'uso di questa funzione in direzione dello spettatore, come avviene per molte musiche in *Yingxiong*, ma non costituisce la priorità per questi registi, tra i quali Zhang Yimou è quello che, soprattutto nei suoi primi film, ci ha fornito i maggiori esempi.

L'uso delle funzioni appartenenti all'area di socializzazione sembra essere prioritariamente connessa al contesto storico-culturale, all'ambientazione geografica del racconto filmico, nonché all'identità dei personaggi e alla loro vita ed esperienze personali. L'unica eccezione sembra essere la funzione fatica, la quale è presente o meno a prescindere dal contenuto del film e risulta essere una scelta formale volta a dare un impatto maggiore all'inizio della storia, come accade in *Yingxiong*; oppure come accompagnamento alle immagini dell'ambiente in cui la storia si svolgerà, come in *Dao mazei*, mantenendo sempre il suo scopo primario di richiamare l'attenzione dello spettatore. La funzione di comunione è presente nei tre film ambientati in epoca maoista fino ad arrivare alla Rivoluzione Culturale. Si parla di *Bawang bie ji*, *Huozhe* e *Lan fengzheng*: tutti coprono un periodo storico molto lungo, soprattutto il primo. Proprio durante l'epoca maoista ogni arte venne messa a servizio della propaganda politica e la musica non fu un'eccezione: numerosi canti e composizioni divennero i portavoce dell'ideologia comunista e il loro scopo era proprio quello di trasmettere valori e ideali che tutto il popolo potesse, e dovesse, condividere e attraverso i quali potesse riconoscersi come membro di una grande e felice comunità. Non deve quindi sorprendere che siano questi alcuni dei pochi film che forniscono degli esempi d'utilizzazione della funzione di comunione, la quale può avere solo ruolo diegetico. Anche in *Huang tudi* ritroviamo questa funzione in una canzone diegetica ed è, infatti, il soldato dell'ottava armata a cantarla. La funzione d'intrattenimento è presente nei due film in cui i protagonisti svolgono un'attività artistica per vivere: si tratta di *Bawang bie ji*, dove i due protagonisti sono attori dell'Opera di Pechino, e *Huozhe*, dove il protagonista si esibisce in una troupe di teatro d'ombre cinesi. Nei due casi la funzione d'intrattenimento interviene ogni qual volta nel racconto filmico siano presenti scene che mostrano i personaggi esibirsi e quindi la musica, in ruolo diegetico, ha sempre lo scopo di intrattenere il pubblico. La funzione celebrativa sembra essere utilizzata in occasioni che riuniscono un gran numero di persone, e i matrimoni ne sono l'esempio più ricorrente. Il suo utilizzo è quindi legato agli eventi presenti nella diegesi

del film, e risulta essere una scelta esclusivamente narrativa, decidendo se dare importanza oppure no al festeggiamento di una particolare ricorrenza. Si noti, ad esempio, che in *Ju Dou* la scena del matrimonio non viene mostrata ed il film inizia invece mostrandoci Tianqing che diverrà l'amante della nuova sposa dello zio, focalizzando da subito l'attenzione dello spettatore su questo personaggio. Al contrario, in *Huang tudi* le scene di matrimonio accompagnate da musica cerimoniale sono duplicate, proprio per sottolineare, agli occhi della giovane protagonista, l'importanza dell'evento non certo felice come dovrebbe essere. Infine, l'uso della funzione regolativo-strumentale sembra essere puramente casuale e dipendente dalle vicende raccontate.

	MACRO FUNZIONE COMUNICATIVA									
	DISCORSIVA			NARRATIVA			Informativa	Poetica	Mnestica	Identificativa
	Emotiva	Commento	Referenziale	Congiuntiva	Transitiva	Demarcazione				
Huang tudi	***	**			**	*	*	**		*
Haizi wang	*				*					
Bawang bie ji	***	*		*	*			***		*
Jingke ci Qin Wang	**	*****		*		**		*	**	**
Heni zai yiqi	****			*				***		
Hong gaoliang	*	**							**	*
Ju Dou	*	*			*			**	*	*
Dahong denglong gaogaogua	*	****				*			**	***
Qiu Ju da guansi	*					****				
Huozhe	***	*				*	*	*	*	
Yige dou buneng shao	****	**				*				
Wode fuqin muqin	***	*		***	***			***		
Yingxiong		***						*		
Dao mazei	***		*			**	*	*	*	
Tebie shoushu shi	*	**				*				
Da taijian Li Lianying		*		*				*		*
Lan fengzheng	****	**		*	*					*
Xiaocheng zhi chun	**	*			*					

L'utilizzo delle funzioni appartenenti all'area comunicativa sembra invece determinato da specifiche scelte formali ed estetiche; inoltre si nota un maggiore o minore uso di alcune funzioni dipendentemente dallo stile (documentaristico, realista) e dal genere del racconto filmico (storico, romantico). Tutti e tre i registi sembrano riservare un posto privilegiato alle funzioni discorsive, mentre le scelte d'uso delle altre funzioni comunicative, in particolare la poetica, la mnestica e il leitmotiv appaiono più divergenti.

Tra le funzioni discorsive, quella referenziale, molto usata da uno dei pilastri del cinema occidentale Èjzenštejn¹, è invece quasi dimenticata nel cinema della Quinta Generazione. In controparte, le funzioni emotiva e di commento sono ampiamente sfruttate, la prima in particolare. Non deve sorprendere che anche nel cinema cinese le capacità della musica di trasmettere emozioni e arricchire le immagini siano impiegate tanto quanto nel cinema a noi più vicino, poiché le basi del funzionamento semantico della musica sono universali, così come molte risposte psicofisiche umane a stimoli visuali e auditivi. La scelta di un ricorso maggiore o minore a queste funzioni dipende quindi dal tipo di narrazione filmica che si vuole adottare, da quanto si voglia coinvolgere lo spettatore e dall'atmosfera che si vuole creare. Si pensi alla differenza tra *Heni zai yiqi* e *Yingxiong*: nel primo la musica è concentrata sulla trasmissione delle emozioni al pubblico, mentre nel secondo è orientata ad arricchire le immagini e instaurare un'aura epica. Si tratta di scelte comunicative.

Per quanto riguarda le funzioni narrative sembra esserci una tendenza comune da parte di ciascuno dei tre registi. La funzione congiuntiva è generalmente utilizzata qualora nei film siano presenti flashback più o meno frequenti, oppure salti temporali abbastanza lunghi; l'unica eccezione si trova nel film *Heni zai yiqi*, dove la musica è usata per rafforzare il collegamento tra inquadrature che mostrano eventi concomitanti temporalmente, ma nettamente distanti sul piano spaziale. Dalla rappresentazione grafica si evince anche l'utilizzo esclusivo di funzioni transitive oppure di demarcazione, poiché alla musica viene affidato prioritariamente un ruolo o di collegamento o di separazione delle inquadrature di una scena. In ogni film si ha dunque una tendenza a rafforzare l'unità delle immagini oppure a scandirne la successione e, come chiarifica la tabella, nessuno dei registi accorda l'esclusività ad una delle due funzioni, bensì si può supporre che la scelta avvenga in base alle esigenze del racconto. La sola eccezione è presente in *Huang tudi*, in ragione della scena del viaggio di ritorno del soldato, che non poteva non essere accompagnato da una musica che ne scandisse il ritmo.

Nell'uso delle altre funzioni comunicative sembra esserci un punto comune a tutti i registi: l'assenza di musiche con funzione poetica, identificativa e mnemonica in tutti quei film dallo stile realista, come *Tebie shoushu shi*, o realizzati con tecniche da documentario (telecamere nascoste, personaggi non interpretati da attori), come *Qiu Ju da guansi*. L'esigenza di narrare storie semplici e quotidiane in maniera diretta e spontanea si scontra con un utilizzo della musica con fini estetici e poetici: rimane quindi confinata a trasmettere

¹ Sergej Michajlovič Èjzenštejn (1898-1948) fu regista, sceneggiatore, scenografo e produttore cinematografico russo e divenne celebre per il suo rivoluzionario uso del montaggio e l'estetica dei suoi film.

emozioni, arricchire le immagini o a supportare il racconto filmico. Negli altri film, indipendentemente dal soggetto del racconto, i tre registi fanno buon uso di queste funzioni narrative: Chen Kaige sembra prediligere la funzione poetica sulle altre due, mentre Tian Zhuangzhuang limita l'utilizzazione di tutte e tre a una sola ricorrenza in ogni film. Dei tre è Zhang Yimou quello che sfrutta maggiormente queste funzioni, ma nei suoi film sembra valere la regola "mai tutte assieme" o comunque in egual numero, come accade in *Ju Dou* o in *Huozhe*. Si nota che, quando la musica è utilizzata con funzione poetica, non ce ne sono altre usate invece con funzione mnemonica o identificativa: i casi sono ben quattro. Questo fatto fa pensare a una scelta formale, secondo la quale la musica del film debba avere un ruolo di abbellimento estetico sincronizzandosi con le immagini oppure lo scopo di aiutare lo spettatore a decifrare meglio il messaggio, ad aiutarlo a comprendere il significato del film (le funzioni mnemonica e identificativa sono proprio rivolte al pubblico). Questa ipotesi si rende abbastanza chiara prendendo come esempio due film: *Wode fuqin muqin* e *Dahong denglong gaogaogua*. Nel primo la musica è utilizzata con funzione poetica, poiché si tratta di un film romantico del quale si vuole accentuare l'esteticità nonché il contenuto; nel secondo la musica è orientata a fornire allo spettatore un supporto per la comprensione: infatti la trama risulta più complessa e la storia animata da più personaggi tra i quali sussistono rapporti in continuo mutamento.

Gli studi sul ruolo della musica nel cinema cinese, e soprattutto sulle sue funzioni pragmatiche che essa può avere, sono ancora pochi, ma pieni di spunti interessanti per nuove ricerche. L'analisi dell'importanza del suono nel cinema cinese resta un terreno poco esplorato, sebbene esso rappresenti una parte essenziale della comunicazione cinematografica, e non parlo solo della musica, ma anche dei rumori e delle parole. Sulla musica da film c'è molto da dire e da analizzare; tuttavia i cineasti della Sesta Generazione mi portano a pensare che la tendenza stia diventando quella di privilegiare i rumori, le canzoni e un repertorio musicale decisamente diverso da quello dei film presi in analisi in questa tesi. Il mio studio comprende una piccola parte di quello che è l'immenso bagaglio artistico del suono e della musica nel cinema cinese, anche di quello dei registi della Quinta Generazione, e mi auguro possa essere un invito allo sviluppo delle ricerche in questo campo affascinante e coinvolgente.

I DICHIOTTO FILM PRESI IN ESAME: LE SINOSSI

CHEN KAIGE

HUANG TUDI

Ambientato nel 1939, questo film si concentra sulla relazione tra Gu Qing, un membro dell'ottava armata rossa, e una famiglia di paesani. Gu arriva al villaggio con il compito di collezionare canzoni popolari, e incontra la giovane Cuiqiao e la sua famiglia. Lei è destinata ad un matrimonio arrangiato, che la terrorizza. Ispirata dalle storie di Gu sulle ragazze che combattono nell'esercito, gli domanda se può seguirlo al ritorno a Yan'an. Mentre Cuiqiao attende il ritorno di Gu Qing da Yan'an con l'approvazione ufficiale, viene data in sposa. Decisa a raggiungere l'esercito accampato sull'altra riva del Fiume Giallo, muore inghiottita dalle acque.

HAIZI WANG

Durante la Rivoluzione Culturale, un giovane di nome Laogan diviene l'insegnante di una scuola di un remoto villaggio. Tuttavia la sua missione non durerà più di qualche mese, a causa dei suoi metodi d'insegnamento considerati poco ortodossi. Egli deve occuparsi della terza classe, i cui alunni non sembrano essere molto interessati alle lezioni; tranne uno, con cui Laogan farà anche una scommessa secondo la quale il vincitore otterrà un prezioso dizionario. Alla fine, però, i ragazzi finiscono per apprezzare gli sforzi del maestro, anche se è un po' bizzarro, e tutti insieme cantano una canzone composta da un amico di Laogan apposta per loro.

BAWANG BIE JI

La storia inizia nel 1924 quando Douzi, bambino figlio di una prostituta, viene lasciato dalla madre alla scuola di recitazione dell'Opera di Pechino, diretta dal maestro Guan. Qui Douzi fa amicizia con Laizi e Shitou. L'allenamento è molto duro e severo, e Douzi viene destinato ad interpretare ruoli femminili, cosa che si rivela non facile per il bambino. Douzi riesce comunque a dimostrare un grande talento nella recitazione. Questa notorietà però lo porterà ad essere violentato da un vecchio signore a casa del quale si esibisce.

Shitou e Douzi crescono e diventano dei famosissimi attori dell'Opera di Pechino, recitando sempre insieme; Shitou assume il nome d'arte di Duan Xiaolou, mentre Douzi diventa Cheng Dieyi. La parte che li ha resi famosi e che interpretano è Addio mia concubina,

in cui Xiaolou interpreta il re Xiang Yu, il cui esercito è stato sconfitto dalle truppe Han e che si trova ora accerchiato da queste, e Dieyi la sua concubina Yu Ji che, pur di rimanergli fedele fino all'ultimo, si uccide con la spada del suo re.

Dieyi è chiaramente innamorato di Xiaolou, ma il suo amore non gli viene corrisposto; anzi, quest'ultimo si sposa con la prostituta Juxian, scatenando una forte gelosia in Dieyi. Fra i tre personaggi si hanno quindi relazioni complesse, a volte di vicinanza, a volte di scontro, a seconda del contesto storico in cui si trovano. Devono fronteggiare prima l'arresto di Xiaolou da parte dei giapponesi (che intanto avevano invaso la Cina) in quanto si era rifiutato di recitare davanti a loro; Dieyi riesce a farlo liberare esibendosi per gli invasori. Ripristinata la Repubblica sotto il Kuomintang, Dieyi dovrà rispondere delle accuse di tradimento proprio per quell'esibizione, accusa che porterà alla sua condanna; comunque, nel 1949 Pechino viene conquistata dal Partito Comunista Cinese (che nello stesso anno assume il potere in Cina) e Dieyi viene liberato. La relativa calma che si viene ad instaurare dura poco: l'amante di Dieyi (un nobile) viene giustiziato ed, inoltre, il nuovo regime è ostile rispetto alla forma d'arte interpretata dai due attori per motivi ideologici, e Dieyi viene allontanato dalla compagnia teatrale.

Ancora più drammatici sono gli avvenimenti della Rivoluzione Culturale nel 1966, quando l'intera compagnia teatrale, compresi Dieyi e Xiaolou, vengono derisi e processati pubblicamente dalle Guardie rosse; spinti l'uno contro l'altro, si tradiranno a vicenda e Xiaolou ripudierà Juxian, portandola al suicidio. L'ultima scena avviene a seguito della liberazione di Dieyi e Xiaolou nel 1976: recatisi in un teatro buio e con un solo spettatore di cui si sente solo la voce, interpreteranno per l'ultima volta Addio mia concubina. Proprio come nella storia raccontata, in un momento in cui il re-Xiaolou è distratto, la concubina-Dieyi gli sfilava la spada e si uccide veramente tagliandosi la gola.

JINGKE CI QIN WANG

La storia si svolge nel 221 a.C., periodo in cui la Cina era divisa in Sette Regni, dei quali quello di Qin, governato dal re Ying Zheng, il più ambizioso. Il film è diviso in cinque capitoli: Il re di Qin (秦王), L'assassino (刺客), I bambini (孩子们), Lady Zhao (赵夫人), L'imperatore e l'assassino (秦王与刺客). Nel primo capitolo il re di Qin, Ying Zheng, conquista con la forza militare il regno di Han, iniziando così la sua impresa di unificazione della Cina, voto fatto agli antenati della famiglia imperiale. Egli espone alla sua amata, Lady Zhao, originaria del regno di Zhao in cui lui stesso aveva passato degli anni in gioventù come prigioniero, e lei decide di aiutarlo nel suo progetto. La donna mette a punto un piano per giustificare l'attacco del regno

di Qin a quello di Yan, in modo tale da non rischiare un'alleanza dei regni del sud contro Qin. L'idea è di liberare il principe di Yan, tenuto prigioniero nel palazzo Qin, e far andar via con lui la stessa Lady Zhao con il compito di convincere il re di Yan ad inviare un assassino per uccidere Ying Zheng. Agendo di sua volontà, Lady Zhao si fa marchiare sul viso per essere creduta dal principe di Yan. Nel secondo capitolo, colmi di rabbia contro Ying Zheng, il principe e il re di Yan accettano subito di inviare un assassino per fermare il re di Qin, e nel frattempo Lady Zhao s'imbatte in Jing Ke, un assassino ritiratosi a causa di una tragica storia avvenuta in passato. Avendo accidentalmente ucciso un uomo in una locanda per salvare un ragazzo, Jing Ke viene arrestato e condannato a morte, ma Lady Zhao lo fa liberare. La donna comprende lo stato d'animo di Jing Ke e che non accetterà mai di assassinare Ying Zheng, così gli permette di tornare a casa sua; ma non è dello stesso parere il principe Yan, che intima alla donna di convincere l'assassino ad accettare la missione. Nel frattempo, nel regno di Qin si svolge il terzo capitolo della storia. Il marchese, che intrattiene segretamente delle relazioni con la madre dell'imperatore da cui ha avuto due figli, organizza un colpo di stato, che finisce disastrosamente. I suoi seguaci, così come i suoi figli e lui stesso, vengono tutti condannati a morte. Tuttavia, proprio dal marchese Ying Zheng apprende che il primo ministro Lu Buwei è il suo vero padre, e si vede così costretto ad ucciderlo per far tacere i sospetti sulla legittimità del suo titolo di imperatore.

Nel quarto capitolo, Ying Zheng dà l'ordine di attaccare il regno di Zhao. Quando la capitale di Zhao è ormai accerchiata Lady Zhao incontra Ying Zheng e gli fa promettere di risparmiare la vita dei bambini, ma lui non mantiene la sua parola e, dopo la battaglia, la donna trova centinaia di corpi sepolti frettolosamente fuori dalle mura della città e giura vendetta. Vedendo la disperazione di Lady Zhao, Jing Ke decide di accettare la missione e di recarsi nel regno di Qin. Nel quinto capitolo, Jing Ke arriva al palazzo imperiale e viene ricevuto da Ying Zheng con la scusa di portargli la testa di un generale traditore e una mappa dei territori del regno di Yan. All'improvviso Jing Ke sferra il suo attacco contro Ying Zheng con un pugnale nascosto nella mappa, ma il colpo non va a buon fine e, dopo un frenetico combattimento, l'imperatore ha la meglio sull'assassino. Il film termina con l'intervento di Lady Zhao che reclama il corpo di Jing Ke e con il primo piano di Ying Zheng che, ormai rimasto solo, ripete la promessa fatta agli antenati: "Riunire tutti sotto un unico cielo".

HENI ZAI YIQI

Il film racconta la storia di un ragazzo tredicenne, Liu Xiaochun, virtuoso violinista. Il padre Liu Cheng lo conduce a Pechino dove partecipa a dei concorsi e dove seguirà gli

insegnamenti dei professori Jiang, uomo un po' bizzarro che vive in una piccola casa piena di gatti, e Yu, insegnante rinomato i cui allievi sono destinati spesso al successo. Xiaochun diventa anche amico di una giovane donna, Lili, amante di un uomo che non fa altro che tradirla e mentirle. Il protagonista perderà la testa per lei e questo lo porterà a vendere il suo prezioso violino per comprarle una pelliccia, ma alla fine tutto si aggiusterà. Divenuto allievo di Yu, Xiaochun dovrà anche far fronte alla rivalità con un'altra allieva del professore, ma sarà lui a essere scelto per esibirsi in un importante concerto, al quale non si presenterà, preferendo andare in stazione, dove il padre si prepara a tornare al loro villaggio.

ZHANG YIMOU

HONG GAOLIANG

Nell'esordio nel film la voce di un narratore fuori campo dà inizio alla vicenda: siamo alla fine degli anni venti in una zona rurale della Cina settentrionale, dove vigono ancora usanze di stampo feudale. La giovane Nove Fiori è stata venduta in moglie a Padron Li, un vecchio lebbroso proprietario di una distilleria di grappa. La tradizione vuole che la sposa sia condotta alla casa del marito a bordo di un palanchino scortato da una banda di suonatori. Uno dei portatori è Yu Zhan'ao, un giovane aitante che, durante il tragitto, tenta in tutti i modi di mettere in imbarazzo la ragazza incitando i suoi compagni a intonare canzoni oscene e a far sobbalzare la portantina. Poi il corteo nuziale viene fermato da un brigante che tenta di rapire la sposa, ma Yu riesce a neutralizzare il bandito. Passati tre giorni nella casa del marito, secondo la tradizione, la giovane ritorna alla casa paterna ma, strada facendo, Yu riesce a sottrarla alla sorveglianza del padre e ad unirsi a lei nel folto campo di sorgo. Al suo ritorno alla distilleria Nove Fiori scopre che padron Li è stato misteriosamente assassinato: aiutata dall'amministratore della distilleria, la donna continuerà a dirigere l'azienda. Respinte le avances di Yu, la protagonista viene rapita da Trecannoni, un bandito, che la libera solo dopo il pagamento di un riscatto. Convinto che Nove Fiori sia stata violentata dal brigante, Yu affronta Trecannoni, ma viene da quest'ultimo pesantemente umiliato e torna alla distilleria, proprio mentre viene prodotta la prima grappa dell'anno, Yu urina negli otri colmi di liquore e prende in braccio Nove Fiori che non gli si oppone. Dopo aver annunciato che la grappa di quell'anno è la migliore, Lowan abbandona la distilleria per unirsi ai combattenti comunisti. Passati nove anni Nove Fiori e Yu hanno avuto un bambino e la loro azienda è ormai fiorente, ma a turbare l'idillio giunge l'esercito giapponese che invade la regione: tra i tanti che cadono sotto i colpi degli invasori ci sono anche Trecannoni e Lowan. Decisa a vendicarlo, Nove Fiori convince i

lavoratori ad attaccare un convoglio di militari giapponesi con rudimentali cariche esplosive. Nove Fiori muore falciata dalle mitragliatrici giapponesi e, alla fine, il bambino, di fianco al padre, intona un canto funebre mentre il cielo si tinge di rosso.

JU DOU

Siamo nella Cina rurale degli anni '20. Il proprietario di una tintoria, sessantenne impotente e cupido, si compra una giovane sposa, Ju Dou, e la tortura per forzarla a dargli un figlio. Suo nipote, Tianqing, impiegato alla tintoria, s'innamora di Ju Dou e dalla loro unione nasce un figlio, Tianbai, che il vecchio crede suo. Divenuto paralizzato, scopre l'adulterio della moglie e cerca vendetta: prima tenta di dar fuoco alla tintoria e poi di uccidere Tianbai gettandolo nelle vasche, ma il bambino comincia a chiamarlo "papà" così che il vecchio si intenerisce e comincia a trattare il bambino come suo figlio. Ju Dou rimane nuovamente incinta ed è costretta ad abortire ma, a causa dell'utilizzo di diversi rimedi presi, finisce per diventare sterile. Tornata alla tintoria scopre che accidentalmente il vecchio è affogato nelle vasche della tintoria e la sua morte segna la fine della vita felice dei due amanti. Tianqing deve andare a vivere in un'altra casa, mentre Ju Dou deve restare alla tintoria col figlio, sempre più arrabbiato contro di loro. Inoltre durante il funerale, i due amanti, come da tradizione, devono bloccare il corteo per quarantanove volte in modo da dimostrare la loro lealtà al defunto capo di famiglia. Passati diversi anni, la collera di Tianbai non si placa e, dopo aver sentito qualcuno dire di aver visto la madre concedersi a un uomo nei campi, picchia Tianqing; e allora Ju Dou gli rivela che è lui il suo vero padre, cosa che fa infuriare ancora di più il ragazzo. Alla fine i due amanti si rinchiudono nella cantina per stare assieme per sempre, morendo asfissati; ma Tianbai salva la madre e uccide il padre. Dopo la morte del suo amato Ju Dou incendia la tintoria e si lascia morire tra le fiamme.

DAHONG DENGLONG GAOGAOGUA

Situato nella Cina del Nord degli anni venti, questo film mette in scena la storia di Songlian, giovane donna che acconsente ad un matrimonio di convenienza con il ricco Chen Zuoqian. Come sua quarta sposa, la sua posizione è un vantaggio ma anche un inconveniente: è sufficientemente bella e desiderabile per ottenere i favori del marito a dispetto delle altre spose ogni volta che vuole, ma troppo ingenua e inesperta, nella tragedia del favoritismo coniugale, per prevedere i tragici eventi che avranno inevitabilmente luogo a causa delle sue azioni.

La tradizione vuole che, ogni sera, le spose si dispongano lungo la corte che dà sulle

rispettive dimore per scoprire chi è stata scelta per passare la notte col padrone. Delle lanterne rosse sono allora appese all'esterno e all'interno della dimora della sposa scelta, mentre le servitrici eseguono il massaggio ai piedi alla fortunata. Songlian scopre presto che conservare i favori del padrone porta dei vantaggi che vanno al di là dei piaceri carnali. Passare una notte con lui è meno di un fine in sé, è solo un modo per arrivare a un fine. In un paese dove i figli maschi sono un bene prezioso, concepire e portare in grembo un figlio di Chen può attirare le più grosse ricompense. Per questo Songlian fingerà di essere incinta, ma finirà per essere scoperta e la sua punizione consisterà nell'aver ogni lanterna della sua dimora coperta da un drappo nero.

A prima vista, le rivali di Songlian sembrano poco pericolose. La prima sposa, Yuru, ha perso i favori di Chen con il passare degli anni. La seconda, Zhouyun, è troppo dolce e sommessa per rappresentare una minaccia. Solo Meishan, la terza, un tempo cantante dell'Opera di Pechino, sia fiera che bella, non fa alcuno sforzo per nascondere la gelosia che prova nei confronti di Songlian. Tuttavia appare presto evidente che le apparenze sono fuorvianti: tradimenti e falsità abbondano. Inoltre, anche la servitrice di Songlian, Yan'er, di nascosto si lega al padrone, e presto la protagonista scopre che la giovane tiene in camera sua delle lanterne rosse, che le farà bruciare come punizione, e che assieme alla seconda moglie cerca di sbarazzarsi di lei. La ragazza morirà a causa di una polmonite, a seguito delle ore passate al freddo sotto la neve, guardando le sue lanterne bruciare nel cortile. Il rapporto tra Songlian e Meishan migliorerà col tempo, ma sarà proprio la protagonista a provocarne la morte poiché, ubriaca, rivelerà alla seconda moglie l'adulterio di Meishan perpetuato con il dottore. Dopo la scoperta del corpo senza vita di Meishan nella stanza sulle terrazze, Songlian finirà col diventare pazza.

QIU JU DA GUANSI

Ci troviamo nel nord della Cina, dove un caso giudiziario rischia di mettere in pericolo la pace di una piccola comunità contadina. È la disputa tra Qiu Ju, giovane donna incinta, e il capo villaggio Wang Shantang a infuocare il clima del piccolo villaggio montano. La giovane infatti esige giustizia per il marito Qinglai, malmenato dal capo villaggio e a rischio di perdere la virilità a causa del calcio ricevuto nei testicoli, per aver deriso lo stesso Wang. L'agente di polizia Li Shunlin stabilisce, come pena per Wang, il pagamento delle spese mediche di Qinglai, mettendo così fine alla disputa. Ma, nel gesto di consegnare i soldi a Qiu Ju, il capo villaggio li getta a terra per obbligare la donna a prostrarsi ai suoi piedi. Qiu Ju indignata decide di dare inizio a una vera e propria guerra legale al fine di ottenere le scuse da Wang.

Qiu ju si rivolge prima al commissariato del distretto e, non contenta, decide di recarsi in città, dove si ritrova immersa in un clima caotico e sconosciuto per una contadina analfabeta come lei. Nonostante i numerosi tentativi da parte dell'agente Li di mettere pace, Wang e Qiu Ju si affrontano in una battaglia divenuta ormai personale. I viaggi della giovane in città aumentano e cominciamo a mettere a rischio anche l'economia familiare senza ottenere risultati; dopo essersi rivolta al pubblico ufficiale, Qiu ju viene indirizzata direttamente al tribunale, affidandosi ad un avvocato. Dopo innumerevoli appelli, il quarto giorno cambia totalmente la storia: infatti durante i festeggiamenti del capodanno la giovane donna entra in travaglio e Qinglai si vede costretto a chiedere aiuto a Wang ed altri uomini per trasportare la donna in ospedale.

La nascita del figlio sembra placare i disaccordi, al punto che Qiu Ju decide di invitare Wang come ospite d'onore alla cerimonia del nuovo nato, in segno di riconoscenza. Ma proprio durante i festeggiamenti la giustizia, seppur in grave ritardo, bussa alla porta: Wang viene arrestato poiché il tribunale durante il riesame del caso trova nelle radiografie la rottura di una costola procurata a Qinglai. A nulla vale il tentativo di Qiu Ju di fermare l'arresto.

HUOZHE

Siamo nella seconda metà degli anni quaranta. Fugui giocatore d'azzardo, a causa degli innumerevoli debiti, si vede costretto a cedere a Long Er i beni di famiglia inclusa la casa del padre. Alla spiacevole notizia il padre muore per un eccesso d'ira, e la moglie Jiazhen con la figlioletta Fengxia lo abbandona. Fugui si ritrova solo a occuparsi della madre malata, ma Jiazhen ritorna con Youqing il secondogenito: così Fugui chiede a Long Er un prestito che però gli viene rifiutato; al posto del denaro gli viene data una cassa contenente delle marionette. Con l'aiuto dell'amico Chunsheng, Fugui comincia a improvvisare spettacoli in giro per i villaggi proprio nel bel mezzo della guerra tra comunisti e nazionalisti. Durante uno dei loro spettacoli i due amici vengono arruolati a forza prima dall'esercito nazionalista e poi da quello comunista per risollevarne l'animo dei soldati. Terminata la guerra Fugui torna a casa e ritrova la moglie che è sopravvissuta facendo la portatrice d'acqua, la madre deceduta e la piccola Fengxia divenuta muta a causa di una malattia. La famiglia dovrà adattarsi ai cambiamenti imposti dai comunisti, e Fugui ringrazia di aver perso tutti i suoi beni perché i latifondisti come Long Er venivano condannati a morte come nemici della rivoluzione.

Nel 1958 col "grande balzo in avanti", tutti i villaggi sono mobilitati nella produzione di acciaio, e tutti gli oggetti di metallo devono servire la causa rivoluzionaria. Fugui si offre di

allestire degli spettacoli per gli operai, salvando così le marionette. Purtroppo un giorno la famiglia subisce una grave perdita: il piccolo Youqing viene accidentalmente travolto dall'auto di Chunsheng divenuto capo distretto.

Nel 1966 durante la Rivoluzione Culturale lanciata da Mao, Fengxia sposa Erxi, una guardia rossa: è il periodo delle "grandi purghe". Circa un anno dopo Fengxia è in procinto di partorire, ma ad assisterla non vi è alcun dottore. Erxi riesce a far uscire di prigione il primario della maternità che però, distratto dall'offerta di panini da parte di Fugui, finisce col star male e Fengxia muore per emorragia. Jiazhen e Fugui crescono il piccolo Mantou (Panino, in cinese, questo è il nome del nipote) e, tutti gli anni, lo accompagnano al cimitero a trovare lo zio Youqing e la madre, portando sulla tomba del primo i ravioli che mai era riuscito a mangiare e sulla tomba di Fengxia delle foto di suo figlio.

YIGE DOU BUNENG SHAO

Nella scuola di Shuiquan la tredicenne Wei Minzhi viene scelta come sostituta dell'anziano maestro Gao Enman per scrivere alla lavagna e insegnare delle canzoni ai bambini della scuola. Al principio la scelta di Tian Zhenda, il capo villaggio, appare al vecchio Gao troppo azzardata ma, obbligato ad assentarsi per un breve periodo, accetta la giovane e le raccomanda di far sì che nessun alunno abbandoni la scuola. Come ricompensa, in aggiunta ai cinquanta yuan promessi dal capo Gao, promette altri dieci yuan alla ragazzina.

Wei decisa a non deludere Gao e Tian vigila scrupolosamente i suoi alunni fino al giorno in cui una bambina molto brava nella corsa viene mandata a studiare in città: nonostante gli sforzi di Wei per impedire la sua partenza la piccola viene portata via. Un giorno un altro alunno, Zhang Huike, non si presenta alla lezione poiché è stato mandato dalla madre a lavorare in città. Wei decisa a riprendere l'alunno chiede aiuto a Tian, che però le consiglia di controllare almeno gli alunni rimasti.

Wei non contenta cerca di procurarsi del denaro per raggiungere la città, ma senza successo; decide così di partire a piedi. Giunta in città Wei scopre da una sua coetanea che Zhang è scomparso il giorno stesso del suo arrivo. La ragazzina comincia così la sua ricerca, prima alla stazione lanciando un appello all'altoparlante e poi decide di affiggere dei volantini, ma un passante le consiglia di rivolgersi alla televisione. Così la piccola Wei si presenta agli studi televisivi, dove però le viene impedita l'entrata; passano due giorni prima che il presidente si accorga di lei e la inviti ad esporre i suoi problemi e diffondere un appello per ritrovare Zhang che viene così ritrovato. Grazie alla divulgazione dei problemi delle scuole rurali, inizia una gara di solidarietà per aiutare la scuola di Wei. Infatti lo stesso presidente

della televisione riporterà a casa Wei e Zhang, insieme a materiali e una donazione per la piccola scuola Shuiquan.

WODE FUQIN MUQIN

Luo Yusheng, uomo d'affari, torna al suo villaggio natale per la triste occasione del funerale del padre Luo Changyu. La madre Zhao Di desidera ardentemente per il marito un funerale tradizionale, dove la bara viene portata a spalle dal luogo della morte sino al luogo di sepoltura. Realizzare il desiderio della madre appare estremamente difficile poiché al villaggio non rimangono che donne, bambini e anziani ed il tragitto da affrontare è molto lungo. Rimasto solo con la madre, Luo Yusheng ripercorre la storia d'amore dei genitori: tra il padre e la madre fu amore a prima vista.

Zhao Di appena adolescente e Luo Changyu giunto dalla città come maestro: una storia fatta di appostamenti e manicaretti preparati accuratamente da Zhao per il suo adorato maestro. Nonostante tutto sembri andare per il meglio i due saranno separati per due anni a causa di contrasti con l'ufficio politico che richiama Luo Changyu in città. Sarà solo dopo questi due anni che gli amanti riusciranno a sposarsi e a vivere serenamente.

Giunto il giorno del funerale anche Luo Yusheng è deciso a portare a termine il desiderio della madre e si reca dal capo villaggio per trovare dei facchini che portino la bara. Arrivato dal capo villaggio scopre con meraviglia che molti degli alunni del padre sono tornati per onorare il maestro e celebrare un funerale tradizionale. Inoltre, consapevoli della chiusura della loro vecchia scuola decidono di finanziarne la ricostruzione per dare agli abitanti del villaggio un motivo per rimanere. Luo Yusheng, come ultimo gesto in onore del padre, tiene una lezione con un libro scritto a mano proprio la Luo Changyu.

YINGXIONG

Nel corso del III sec. a.C., la Cina affronta il periodo degli Stati Combattenti durante il quale i sette regni in cui è divisa si combattono l'uno contro l'altro per la supremazia, creando un clima di carestia e devastazione. Tra tutti i sovrani emerge il re di Qin che brama il potere e desidera riunire tutti i regni sotto la sua guida proclamandosi imperatore. Ed è proprio la sua sete di potere che lo condanna a essere bersaglio dei suoi assassini tra cui spiccano Cielo, Spada Spezzata e Neve che Vola. Nonostante le laute ricompense offerte dal re, nessuno per anni riesce nell'intento di eliminare i tre assassini. Senza Nome sarà colui che si presenterà dinanzi al re con le armi dei tre assassini, come prova inconfutabile della loro sconfitta. Egli dovrà narrare come la sua impresa ha avuto successo e per questo durante l'udienza gli verrà

concessa una distanza di soli dieci passi dalla figura del sovrano.

Senza Nome racconta di essersi applicato nelle arti marziali per anni e, grazie allo studio e al fattore sorpresa, è stato in grado di sconfiggere Cielo. Grazie a una serie di sotterfugi è stato in grado di arrivare a Spada Spezzata e Neve che Vola, rifugiatisi da anni in una scuola di calligrafia. Grazie ad astuti stratagemmi riesce a mettere l'uno contro l'altro i due vecchi amanti: infatti Neve che Vola, accecata dalla gelosia per la relazione di Spada Spezzata con una delle sue allieve, Luna, lo uccide. Senza Nome, approfittando della debolezza e dello sconvolgimento emotivo di Neve che Vola la affronta, sconfiggendola senza difficoltà.

Nonostante le prove e il racconto, il re non crede alla storia narrata da Senza Nome, egli è, infatti, convinto del valore e della forza dei tre cavalieri e sospetta un accordo segreto tra i quattro guerrieri. Ora è il re a raccontare la versione, secondo lui, più attendibile della storia: Cielo ha acconsentito a farsi uccidere per poter far guadagnare una distanza di cento passi a Senza Nome; a loro volta Spada Spezzata e Neve che Vola toccati dal sacrificio di Cielo decidono di morire per permettergli di arrivare a soli dieci passi dal trono.

Scoperto l'inganno Senza Nome decide di raccontare come realmente si è svolta la storia. Cielo ha acconsentito a farsi trafiggere, ma ben sapendo che, grazie alle sue abilità, Senza Nome non l'avrebbe ferito mortalmente. Tra Spada Spezzata e Neve che Vola solo quest'ultima acconsente di partecipare al piano, mentre Spada Spezzata, avendo compreso dopo anni di studio della calligrafia che è necessaria l'unificazione dei sette regni, cerca di convincere Senza Nome ad abbandonare questa missione, scrivendo sulla sabbia la frase "sotto un unico cielo" (天下). Senza Nome, colpito dal messaggio di Spada Spezzata, decide di rinunciare all'assassinio, ma ugualmente ferisce il re che sarà quindi costretto a giustiziarlo, per far comprendere che nessuno può ferirlo rimanendo impunito. "Senza Nome fu ucciso come un assassino ma sepolto da eroe" recita la didascalia finale.

TIAN ZHUANGZHUANG

DAO MAZEI

Siamo nel 1923, in Tibet. Norbu è un ladro di cavalli e fa di tutto per cercare di mantenere la sua famiglia. Norbu e Dolma, sua moglie, devono anche affrontare numerose difficoltà e sembra che tutte le preghiere e i pellegrinaggi ai templi non servano a molto, tant'è che perdono anche il loro unico figlio, caduto gravemente malato. Alla fine Dolma partorisce un altro bambino ma, dopo un altro furto di cavalli, la famiglia è costretta alla fuga e, per salvare la moglie e il figlioletto, Norbu attira gli inseguitori verso di lui e finisce con l'essere

ucciso. Le immagini delle montagne, degli avvoltoi, il rumore delle campane e le cantilene dei monaci avvolgono la narrazione di questa triste storia.

TEBIE SHOUSHU SHI

Lu Yun, una conduttrice televisiva, rimane incinta prima del matrimonio e decide di abortire. Dopo questa esperienza si rende conto che rimanere incinta prima del matrimonio è un vero problema sociale e decide di realizzare uno speciale reportage nell'ospedale, dove diventa amica di un'infermiera, Yuyuan. Nel film vengono direttamente trattati i problemi legati all'educazione sessuale, l'attitudine delle donne cinesi verso il sesso, i rapporti extra coniugali e pre-matrimoniali e i danni che essi inducono sulla vita delle donne.

Nel film viene raccontata la storia di una ragazza rimasta incinta a causa di abusi sessuali. La giovane chiede aiuto al solo compagno che avesse mai avuto e questi decide di aiutarla dicendole di spacciarsi per sua moglie, Li Jingjing. La ragazza si reca all'ospedale dove sono Lu Yun e Yuyuan a riceverla ma, dopo l'intervento, l'infermiera si accorge che l'embrione non è stato asportato, ma la ragazza è già andata via e non riescono a ritrovarla o a contattarla. Alla fine l'ex ragazzo spiega la storia Yun e Yuyuan e le informa che la ragazza ormai disperata aveva l'intenzione di praticare un aborto fuori ospedale: tutti partono alla sua ricerca, ma arriveranno troppo tardi. La giovane morirà in un incidente stradale a causa delle sue condizioni: l'intervento le aveva provocato un'emorragia.

DA TAIJIAN LI LIANYING

Questo film racconta la storia di trent'anni di relazione tra l'eunuco Li Lianying e l'imperatrice vedova alla fine della dinastia Qing. I salti cronologici sono molto frequenti, alternando brevi scene del presente filmico (1910) e lunghi flashback del passato. Sono in particolare raccontate due vicende: il complotto dell'imperatore Guangxu per uccidere l'imperatrice vedova, che viene scoperto e porta all'esecuzione di tutte le persone coinvolte e all'isolamento dell'imperatore su un isolotto; e la fuga della corte imperiale dalla Città Proibita durante l'occupazione straniera. Il racconto si concentra comunque molto sulle personali tribolazioni di Li Lianying, fornendone un ritratto semplice e senza fronzoli.

LAN FENGZHENG

La storia, divisa in tre parti, "Padre", "Zio" e "Patrigno", è raccontata dal punto di vista di Tietou, cresciuto tra gli anni '50 e '60 negli hutong di Pechino. Passando attraverso la Campagna dei Cento Fiori, il Grande Balzo in Avanti e la Rivoluzione Culturale la famiglia di

Tietou cambia, perde e acquista nuovi membri.

La prima parte inizia nei primi anni '50 con il matrimonio tra Lin Shaolong e Chen Shujuan, i quali avranno presto un bambino, Tietou. Durante la Campagna dei Cento Fiori Shaolong, che lavora in una biblioteca, sottomette al Partito alcuni consigli e questo, assieme alle testimonianze di suoi colleghi, in occasione del Movimento contro gli elementi di destra, gli costerà l'accusa di controrivoluzionario e l'invio ai lavori forzati. Nel frattempo il fratello di Shujuan scopre di star diventando cieco e la sua fidanzata viene arrestata per ragioni politiche. Il capitolo si conclude quando Shujuan riceve una lettera che la informa della morte del marito.

Nella seconda parte, uno dei colleghi di Shaolong (che aveva contribuito alla sua accusa di contro rivoluzionario, anche se inevitabile) sposa Shujuan: verrà chiamato "zio Li" da Tietou. Li farà tutto il possibile per mantenere la famiglia e crescere al meglio il piccolo Tietou ma, a causa della malnutrizione e alla cagionevole salute, egli morirà durante il Grande Balzo in Avanti, lasciando madre e figlio di nuovo soli.

Nella terza parte Shujuan, per sfuggire alla povertà, si risposa con Lao Wu, uomo benestante già divorziato con una bambina (Niuniu). La Rivoluzione Culturale è alle porte, le scuole chiudono e i professori sono accusati pubblicamente. Lao Wu è membro del Partito, ma sa che anche lui sta per essere accusato di pensieri e atti controrivoluzionari; così decide di chiedere il divorzio a Shujuan per salvare lei e il figlio. Tuttavia, Shujuan ritorna dal marito proprio quando le Guardie rosse lo stanno portando via. Shujuan e Tietou vengono entrambi picchiati e alla fine il ragazzo, rimasto a terra sanguinante, racconta in voce off della morte del patrigno per attacco cardiaco e dell'invio della madre ai campi di lavoro.

XIAOCHENG ZHI CHUN

Zhang Zhichen, un medico di città, visita Dai Liyan, un vecchio compagno di scuola, poco dopo la fine della guerra contro il Giappone. Dai è malaticcio, ma Zhang sospetta che si tratti più di ipocondria che di una vera malattia. Si scopre che Zhang aveva avuto una relazione molti anni prima con la moglie di Dai, Yuwen, la quale non ha più alcun contatto fisico con il marito. I due sono ancora attratti l'uno dall'altra, e ben presto lo stesso Dai comincerà ad accorgersene. Il triangolo amoroso è inoltre complicato dalla presenza della sorella minore di Dai, Xiu, la quale non nasconde il forte interesse per il medico. Alle fine Zhang deciderà di ripartire per non turbare ancora di più la vita della famiglia e in particolare del suo amico d'infanzia.

Bibliografia (in ordine alfabetico):

- ADORNO, Theodor W./EISLER, Hanns, *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975
- BERTHOMIEU, Pierre, *La musique de film*, Parigi, Klincksieck, 2004
- CANO, Cristina, *La musica nel cinema: musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese Editore, 2009, (I ed. 2002)
- CALABRETTO, Roberto, *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Venezia, Marsilio Editori, 2010
- CHION, Michel, *L'audio-vision: son et images au cinéma*, Parigi, Armand Colin, 2005, (I ed. 1990)
- CHION, Michel, *Une art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Parigi, Cahiers du Cinéma, 2003
- COLAMARTINO, Fabrizio/DALLA GASSA, Marco, *Il cinema di Zhang Yimou*, Genova, Le mani Microart's Edizioni, 2003
- COMUNZIO, Ermanno, *Colonna sonora: dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980
- DONNELLY, Kevin J., *The spectre of sound: music in film and television*, Londra, BFI, 2005
- GIANCHINO, Luigi, *Ascoltare le immagini: l'importanza della musica nel linguaggio cinematografico*, Roma, Gremese Edizioni, 2009
- JULLIER, Laurent, *L'analyse de séquences*, Parigi, Armand Colin, 2011
- KERMOL, Enzo/TESSAROLO, Mariselda, *La musica nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1996
- LACOMBE, Alain/ROCLE, Claude, *La musique du film*, Parigi, Editions Francis Van de Velde, 1979
- MARI, Jean-Claude, *Quand le film se fait musique*, Parigi, L'Harmattan, 2007
- MASETTI, Enzo (a cura di), *La musica nel film*, Roma, Bianco e Nero, 1950
- MASSON, Marie-Noëlle/MOUËLLIC, Gilles, *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003
- MICELI, Sergio, *La musica nel film: arte e artigianato*, Firenze, Discanto, 1982
- MORRICONE, Ennio/MICELI, Sergio, *Comporre per il cinema: teoria e prassi della musica nel film*, Venezia, Marsilio, 2001
- MOUËLLIC, Gilles, *La musique de film: pour écouter le cinéma*, Parigi, Cahiers du Cinéma, 2003

- NASCIMBENE, Mario, *L'impronta del suono: la mia musica per il cinema*, Ravenna, Longo Editore, 2002
- PICARD, François, *La musique chinoise*, Parigi, Libr. You-Feng, 2003
- PRENDERGAST, Roy M., *A neglected art: a critical study of music in films*, New York, New York University Press, 1977
- RONDOLINO, Gianni/TOMASI, Dario, *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, s.l., UTET Università, 2011
- SIMEON, Ennio, *Per un pugno di note: storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Milano, Rugginenti Editore, 1995

Materiale multimediale:

- MILLER, Allen, *Musique de films: Zhao Jiping (DVD)*, s.l., Les films d'ici, 1996
- TAN Dun, *Hero: bande originale du film (CD)*, s.l., Sony music Soundtrax, 2003
- ZHAO Jiping, *Epouses et concubines: les musiques des films de Zhang Yimou (CD)*, Milano, 2003
- ZHAO Jiping, *Bande originale de film: electric shadows (CD)*, s.l., Teldec, 2000
- ZHAO Lin, *L'enfant au violon: bande originale du film (CD)*, s.l., Hila music, 2003

Filmografia (in ordine cronologico, divisi per regista):

CHEN Kaige 陈凯歌

- *Huang tudi* 黄土地 (*Yellow Earth/Terra gialla*, 1984)
- *Haizi wang* 孩子王 (*King of children/Il re dei bambini*, 1987)
- *Bawang bie ji* 霸王别姬 (Il re egemone saluta la concubina/*Addio mia concubina*, 1993)
- *Jingke ci Qin Wang* 荆轲刺秦王 (Jingke attenta alla vita del re di Qin/*L'imperatore e l'assassino*, 1998)
- *Heni zai yiqi* 和你在一起 (*Together with you/Assieme con te*, 2002)

ZHANG Yimou 张艺谋

- *Hong gaoliang* 红高粱 (*Sorgo rosso*, 1987)
- *Ju Dou* 菊豆 (*Ju Dou*, 1990)
- *Dahong denglong gaogaogua* 大红灯笼高高挂 (Appendi in alto le lanterne rosse/*Lanterne rosse*, 1991)
- *Qiu Ju da guansi* 秋菊打官司 (Qiu Ju persegue un'azione legale/*La storia di Qiu Ju*, 1992)
- *Huozhe* 活着 (*Vivere/Vivere!*, 1994)

- *Yige dou buneng shao* 一个都不能少 (*Non uno di meno*, 1999)
- *Wode fuqin muqin* 我的父亲母亲 (*Mio padre e mia madre/La strada verso casa*, 1999)
- *Yingxiong* 英雄 (*L'eroe/Hero*, 2002)

TIAN Zhuangzhuang 田壮壮

- *Dao mazei* 盗马贼 (*The horse thief/Il ladro di cavalli*, 1986)
- *Tebie shoushu shi* 特别手术室 (*Special operating room/Sala operatoria particolare*, 1989)
- *Da taijian Li Lianying* 大太监李莲英 (*Li Lianying, the Imperial Eunuch/ Li Lianying, l'eunuco imperiale*, 1991)
- *Lan fengzheng* 蓝风筝 (*The blue kite/L'aquilone blu*, 1993)
- *Xiaocheng zhi chun* 小城之春 (*Springtime in a small town/Primavera di una piccola città*, 2002)

Ringrazio in particolar modo il Dottor Agostino Calliero per il suo prezioso aiuto, sempre preciso e puntuale, e per l'insostituibile sostegno datomi nella stesura di questa tesi.