



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

IL PIANOFORTE COME STRUMENTO DIEGETICO NEL
CINEMA POSTMODERNO: TRE CASI DI STUDIO

Relatore: Prof. Marco Cosci

Tesi di laurea di:

Bianca Cimmino

Correlatore: Prof.ssa Elena Mosconi

540472

Anno accademico 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. IL REPERTORIO	11
1.1 IL REPERTORIO NEL CINEMA POSTMODERNO.....	11
1.2 LA PRESENZA DEL PIANOFORTE.....	16
1.3 REPERTORIO PREESISTENTE VS REPERTORIO ORIGINALE	21
1.4 IBRIDAZIONE DI REPERTORI NEL CINEMA POSTMODERNO.....	31
2. LA PERFORMANCE	43
2.1 LA PERFORMANCE MUSICALE CINEMATOGRAFICA	43
2.2 IL PIANOFORTE: STRUMENTO DIEGETICO E PERFORMATIVO	50
2.3 TIPOLOGIE DI PERFORMANCE PIANISTICHE.....	55
2.4 <i>THE PIANIST</i> , <i>THE PIANO</i> E <i>LA PIANISTE</i>	58
2.5 CONCLUSIONI.....	63
3. <i>THE PIANIST</i>	65
3.1 INTRODUZIONE AL FILM	65
3.2 REPERTORIO	68
3.3 PERFORMANCE.....	85
3.4 CONCLUSIONI.....	95
4. <i>THE PIANO</i>	99
4.1 INTRODUZIONE AL FILM	99
4.2 ANALISI DEL FILM	101
4.3 REPERTORIO	109
4.4 PERFORMANCE	123
4.5 CONCLUSIONI.....	133
5. <i>LA PIANISTE</i>	137
5.1 INTRODUZIONE AL FILM	137
5.2 REPERTORIO	142
5.3 PERFORMANCE	157
5.4 CONCLUSIONI.....	169
BIBLIOGRAFIA	177
SITOGRAFIA	183
FILMOGRAFIA	184

INTRODUZIONE

Il cinema del Novecento ha rappresentato uno dei principali dispositivi di costruzione e proiezione dell'immaginario collettivo. In un'epoca segnata dalla riproducibilità tecnica delle immagini, esso non si è limitato a raccontare storie, ma ha contribuito in modo decisivo a modellare le forme attraverso cui la società ha percepito sé stessa e il proprio orizzonte futuro. Nell'epoca postmoderna, invece, il dibattito critico si sposta dalla specificità del linguaggio cinematografico verso una prospettiva transmediale. Il cinema smette di essere un oggetto di studio isolato per essere riletto come un tassello fondamentale all'interno del più vasto e complesso ecosistema dei media digitali; le immagini assumono ora molteplici significati, le culture visive danno luogo a pratiche diverse e il rapporto tra spettacolo e spettatore diventa interattivo. Il cinema di oggi si inserisce così in una visione tipica della condizione postmoderna, che coinvolge l'uso di nuove tecnologie digitali, di differenti sensibilità e modi di esprimersi.

Dal punto di vista letterario, il processo creativo di un autore, il modo in cui un lettore decodifica la lettura di un prodotto, la scrittura, le varie forme di opere d'arte e la teoria critica, vengono tutti messi in discussione per riconfigurarsi in modi e contesti diversi, nei quali la tecnologia svolge un ruolo importante nel portare avanti tali indeterminatezze. Nel cinema postmoderno è presente una costante tensione tra tradizione e rielaborazione. Come sottolinea Francesco Casetti, la trasformazione del contesto nel quale il cinema si trova a operare è profonda:

[...] basta pensare a come la globalizzazione ridisegni la tensione tra frammento e totalità; il contrasto, proiettato sul territorio fisico, diventa commistione tra locale e globale, 'glocalismo'. [...] O a come la miniaturizzazione delle tecnologie cambi i rapporti tra macchina e uomo: il corpo umano, più che prolungarsi in una serie di dispositivi, li ingloba direttamente in sé; la nozione di protesi lascia il posto a quella di ibridazione. O basta pensare a come l'emergere di nuove forme di passione, tutte estremamente fisiche, ridisegni il contrasto tra eccitazione

e sensatezza: i due termini si saldano in un ‘sentire’ che ha l’energia o il ritmo come proprio propellente.¹

Nella fase postmoderna, secondo il teorico Ihab Hassan, la forma si tramuta in un’anti-forma aperta e frammentata nella quale prevalgono, per citarne alcune, la dispersione, la decostruzione, l’ibridazione, l’ironia, la decanonizzazione. Le narrazioni di questa nuova fase, al posto della classica linearità e trasparenza, presentano frammentazione e intertestualità, elementi tipici della cultura postmoderna.

Nel cinema postmoderno si assiste dunque ad una molteplicità di livelli di senso, si ricorre spesso all’ironia intesa come «play, interplay, dialogue, polylogue, allegory, self-reflection, in short, to irony. This irony assumes indeterminacy, multivalence, aspires to clarity, the clarity to demystification, the pure light of absence»,² e si costruiscono percorsi intertestuali, oltre alla contaminazione e combinazione di più generi. Per comprendere le caratteristiche distintive della fase postmoderna, si può fare riferimento alla *synoptic chart* stilata dal teorico letterario Ihab Hassan (citata nel libro di Dennis Bingham³ e presente per la prima volta in *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*),⁴ la quale mette a confronto il passaggio dal modernismo al postmodernismo.

Modernism	Postmodernism
Form	Antiform
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Finished Work	Happening

¹ CASETTI, F. *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani, 2005, 293.

² HASSAN, I. ‘Pluralism in Postmodern Perspective’, In *Critical Inquiry* 12, n. 3 (1986): 503-20: 506.

³ BINGHAM, D. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010, 136.

⁴ Cfr. FROW, J. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford: Oxford UP, 1997, 16-17.

Synthesis	Antithesis
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Narrative/Grande	Anti-narrative/ <i>Petite Histoire</i>
<i>Histoire</i>	
Master Code	Idiolect
Origin/Cause	Difference/Trace
Determinacy	Indeterminacy
Transcendence	Immanence

L'obiettivo principale di questa ricerca è indagare in che modo il pianoforte e la performance pianistica contribuiscano alla costruzione narrativa e simbolica del film postmoderno. In particolare, si intende analizzare come il repertorio musicale, il gesto esecutivo e la messa in scena della performance dialoghino con l'immagine cinematografica, dando origine a un linguaggio espressivo complesso e stratificato. In questa prospettiva, è utile operare la distinzione tra modernismo e postmodernismo, che offre due modelli differenti di costruzione di senso nonostante non siano sempre separati da confini netti.

Utilizzando la *synoptic chart* proposta qui sopra, emerge come, nel modernismo, il significato tenda a organizzarsi secondo strutture gerarchiche, lineari e coerenti: esiste un centro, un'origine e una progressione narrativa stabile e cronologica. In questo contesto, la musica nel cinema svolge una funzione di coesione, contribuendo all'unità del racconto e alla definizione dell'identità dei personaggi. Nel postmodernismo, invece, il senso non si fonda su un centro unico, bensì su una rete di molteplici relazioni intertestuali. Il modello del rizoma descritto da Hassan ben descrive questa logica non gerarchica e discontinua, dove la musica opera come un dispositivo intertestuale.

Mentre il modernismo tende dunque più alla coerenza, il postmodernismo afferma logiche di frammentazione e antifirma, con narrazioni più aperte o ambigue. Film come *Rocketman* (2019) o *La La Land* (2016) evidenziano forme ibride: il primo attraverso una biografia costruita per frammenti e deviazioni temporali, il secondo come riflessione sul proprio stesso linguaggio. Un ulteriore ambito riguarda l'uso del repertorio preesistente come archivio culturale – ad esempio film come *The Pianist* (2002), *The Soloist* (2009), *Marguerite* (2015), *The Page Turner* (2006) o *La Pianiste* (2001) –, il quale risulta come traccia di un passato che ritorna però sotto forma di citazione. Un altro elemento importante della tabella è la contrapposizione tra *mastery* ed *exhaustion*, che ritroviamo in film come *Shine* (1996), *Tàr* (2022), *Vitus* (2006). Emerge la crisi, con la decostruzione del soggetto e della narrazione a discapito della creazione/totalizzazione tipica del cinema modernista, come la protagonista di *La Pianiste*. Spesso domina inoltre l'assenza: prende piede ciò che è fuori campo e la memoria diventa uno strumento fondamentale, come nell'uso della musica in *Amour* (2012), dove il senso emerge da ciò che è implicito e mancante. La struttura narrativa si decentra progressivamente, in una disseminazione del senso tra più elementi eterogenei.

Si osserva inoltre la dissoluzione dei confini dei generi e l'affermazione dell'intertestualità: il significato si costruisce attraverso combinazioni e riutilizzi di materiali preesistenti, come nel caso di *Bohemian Rhapsody* (2018) o di *Tick, Tick... Boom!* (2021), quest'ultimo costituendo una combinazione tra teatro, biopic, musical e cinema. La narrazione tende dunque a organizzarsi secondo logiche di *dispersal*, descrivendo una logica in cui il significato non si fonda su un'unica origine ma su connessioni instabili e frammentate.

Film basati su un repertorio musicale preesistente – come *The Pianist*, *Shine* o *Amour* – attivano una logica di riuso, citazione e stratificazione, mentre nel caso di repertorio originale – come *The Piano*, *La La Land* o *Pride & Prejudice* (2005) – il pianoforte contribuisce a un'estetica che, pur apparendo autonoma, risulta profondamente intertestuale. Nei casi ibridi, come *The Soloist* o *Tàr*, repertorio e musica originale convivono, generando un tessuto sonoro stratificato che riflette la logica postmoderna della contaminazione. Questi

esempi, letti attraverso la *synoptic chart* proposta da Hassan, mostrano come il cinema postmoderno trasformi il ruolo della musica da principio strutturale a materiale citazionale e frammentato. La musica diventa così il luogo privilegiato in cui questa tensione si manifesta, oscillando tra ordine e dispersione.

Si tratta dunque di due differenti modalità di organizzazione del significato e dell'utilizzo del repertorio: da un lato la tendenza alla coerenza e alla stabilità; dall'altro la logica della frammentazione e dell'instabilità. Tuttavia, non si tratta di una sostituzione netta: molti film vivono nella tensione tra questi poli e la musica mantiene una funzione centrale, ma cambia il suo statuto da elemento di coesione narrativa a dispositivo intertestuale. La musica è stata, fin da prima della nascita del cinema sonoro, un elemento fondamentale ed integrante della grammatica di un film. Essa è riuscita ad elevare il proprio statuto posizionandosi allo stesso livello narrativo dell'immagine e dei personaggi stessi, enfatizzandoli e integrando la narrazione. Essa, dunque, smette progressivamente di svolgere una funzione puramente illustrativa per assumere un ruolo più strutturale e simbolico, spesso *metanarrativo*. Nel corso di questa tesi si è cercato di evidenziare come, nell'universo cinematografico postmoderno, essa riesca a trasformarsi in veicolo di interiorità, memoria e identità. Si sono dunque analizzati tutti quei casi in cui lo strumento musicale del pianoforte veniva presentato, all'interno del contesto filmico, come un oggetto di particolare rilevanza per meglio delineare le traiettorie del racconto e affiancare i personaggi.

Il pianoforte, strumento che storicamente incarna una serie di costanti ereditate dall'Ottocento romantico, e legato spesso alla solitudine dell'esecutore e alla dimensione intima dell'espressione, si presta in modo privilegiato ad amplificare tali istanze, configurandosi non solo come elemento sonoro, ma come vera e propria figura narrativa. Esso incarna molteplici figure simboliche: può essere una metafora dell'identità, un simbolo di memoria e nostalgia, sopravvivenza, realtà e mito, genio e follia, sessualità e desiderio, impegno e violenza. L'attenzione è dunque posta su come esso riesca a scandire i tempi della narrazione dramatizzando i conflitti interiori dei personaggi, enfatizzandoli e rendendoli visibili e udibili dallo spettatore cinematografico; ma

anche come diventi, grazie alla mediatizzazione cinematografica, un oggetto simbolico, un codice narrativo e insieme una presenza sensoriale, attraverso cui l'attore-*performer* diviene capace di dialogare con chi lo osserva, anche in assenza di parole. Lo si può anche definire un marcatore identitario, se si analizza chi lo attiva, in che maniera e con che tipo di gestualità, utilizzando quale repertorio, etc.

All'interno di tale quadro, il presente studio si concentra su due assi principali di indagine. Il primo riguarda il repertorio pianistico nel cinema, con particolare attenzione alla distinzione tra musica preesistente e musica originale composta *ad hoc* per il film. Nel cinema postmoderno, tale distinzione assume un valore fondamentale: il repertorio preesistente porta con sé una stratificazione di significati storici e culturali che influenzano la percezione dello spettatore che, molto spesso, già conosce tali brani; il repertorio originale, invece, pur potendo richiamare stili o linguaggi del repertorio colto, viene concepito in funzione di una precisa narrazione filmica e delle esigenze drammaturgiche del regista.

Un aspetto fondamentale dell'analisi riguarda il repertorio pianistico impiegato all'interno dei film. La scelta musicale non è mai casuale: essa contribuisce a definire le epoche in cui vengono ambientati i film, gli stati d'animo dei loro personaggi e le loro emozioni. Il repertorio pianistico assume così una funzione narrativa specifica, che va oltre il valore puramente estetico: la presenza di brani riconoscibili, preesistenti, di stili compositivi ben definiti, oppure di musiche originali concepite per imitare un determinato linguaggio musicale, partecipa attivamente alla costruzione del senso filmico.

Accanto al repertorio, la tesi si concentra sulla performance pianistica all'interno del film, considerata nella sua duplice natura sonora e visiva, intesa non solo come semplice esecuzione musicale ma come evento visibile allo spettatore, carico di significato. La rappresentazione della performance pianistica, mediatizzata dal cinema, solleva questioni legate alla verosimiglianza, alla relazione tra la gestualità e il corpo dell'attore-*performer* nello spazio cinematografico. È importante notare come i 'tecnicismi' della musica – e dunque tutti quegli elementi che richiedono conoscenze specifiche

per essere compresi a fondo, e che possono risultare meno immediati per chi non possiede una formazione musicale – possano risultare complessi agli spettatori: essendo il pianoforte il simbolo più immediatamente riconoscibile dalla maggior parte delle persone, esso risulta tra le icone musicali più facilmente accessibili del cinema.⁵ La musica del pianoforte, soprattutto se in funzione diegetica (dunque quei casi in cui lo spettatore assiste alla performance del protagonista-*performer*), agisce come un attivatore di emozioni, generando nel pubblico risposte emotive e fisiche e invogliandolo a partecipare attivamente alla costruzione di senso che deriva dalle varie performance che punteggiano i film presi in analisi e quelli presenti in tabella.

L'autenticità performativa che si è riscontrata nei diversi film, che utilizzino repertorio composto originale o preesistente, permette di comprendere al meglio la funzione narrativa della musica: non si tratta più di semplici momenti musicali che fanno da sfondo al racconto, bensì tali momenti si trasformano in strumenti drammaturgici attraverso cui la storia può avanzare e i personaggi esprimersi più liberamente e profondamente rispetto alle 'semplici' parole. In tal senso, l'atto performativo diventa un luogo di convergenza e fusione tra la dimensione musicale e quella filmica, contribuendo in modo determinante alla costruzione psicologica dei personaggi e alla trama, dove la musica viene ascoltata e incarnata da un personaggio ben preciso. La performance pianistica, quando mostrata sullo schermo, diventa un atto complesso in cui convergono immagine, suono e significato, dove il gesto musicale, lungi dall'essere un semplice accompagnamento, si trasforma in un momento di rivelazione narrativa e psicologica. Secondo Charles Rosen, nel suo *Piano Notes—The Hidden World of the Pianist*, tramite lo strumento del pianoforte, ogni minimo movimento viene percepito da tutto il corpo del pianista, del *performer*, collaborando direttamente ad ogni crescendo e decrescendo e ad ogni sfumatura della partitura: «playing the piano is closer to the origin of music in dance than performing on the earlier keyboards that it

⁵ HUCKVALE, D. *The Piano on film*. Jefferson: McFarland, 2022, 48.

superseded. The danger of the piano, and its glory, is that the pianist can feel the music with his whole body without having to listen to it».⁶

Ma cosa accade nel momento in cui una performance viene filmata? Per performance si intende un'azione compiuta davanti ad uno sguardo, in cui un *performer* espone il proprio corpo e le proprie abilità, in co-presenza con degli spettatori. Il personaggio è visto mentre fa qualcosa, mentre si esprime attraverso un'azione. Questo momento di sospensione intensifica l'esperienza sensoriale ed emotiva dello spettatore e concentra l'attenzione sul gesto. Anche se mediatizzata dal dispositivo cinematografico, la performance conserva una dimensione di rischio, di intensità e di vulnerabilità, ponendosi come punto di contatto tra il cinema e le arti dal vivo. Filmare una performance non significa conservarla integralmente, ma produrre una forma differita che solleva interrogativi sulla perdita della co-presenza.⁷ Si noterà dunque, attraverso l'analisi, come essa assumerà una funzione specifica all'interno del film: interrompendo o sospendendo momentaneamente la narrazione, creando un momento di esposizione del personaggio performante.

I primi due capitoli si concentreranno sull'analisi del repertorio, operando una distinzione tra repertorio preesistente e originale, e sulla performance, per poi concentrarsi su tre capitoli monografici dedicati rispettivamente a *The Pianist* di Roman Polanski (2002), *The Piano* di Jane Campion (1993) e a *La pianiste* di Michael Haneke (2001). In ciascun capitolo verranno analizzati il repertorio pianistico utilizzato e le modalità di rappresentazione della performance pianistica, mettendo in relazione le scelte musicali con la costruzione dei personaggi e con il contesto narrativo e simbolico del film. Attraverso l'analisi delle tre opere si intende mettere in luce come il pianoforte assuma nel cinema postmoderno ruoli diversi, ma sempre centrali. Si tratta di film profondamente differenti per stile e contesto storico, accomunati tuttavia dalla centralità dello strumento come elemento identitario e narrativo. In

⁶ ROSEN, C. *Piano Notes—The Hidden World of the Pianist*. London: Allen Lane, 2002, 19.

⁷ AUSLANDER, P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 3. ed. Londra: Routledge, 2022, 61.

ciascuna delle opere scelte, infatti, il pianoforte non si limita ad accompagnare l'azione, ma diventa uno spazio privilegiato in cui si esprimono le tensioni emotive e le dinamiche psicologiche dei personaggi.

La performance pianistica è sempre strettamente legata alla soggettività del personaggio. In *The Piano*, il pianoforte è l'unico mezzo di espressione di una protagonista privata della parola, diventando estensione del suo corpo e della sua voce. In *The Pianist*, lo strumento assume il valore di sopravvivenza e di memoria culturale in un contesto storico segnato dalla distruzione e dalla violenza della Seconda guerra mondiale e dei rastrellamenti, da parte dei nazisti, nei confronti del popolo ebreo-polacco. In *La pianiste*, infine, il pianoforte è associato a una dimensione di controllo, repressione e violenza. Si rivela così il lato oscuro dell'arte della musica classica nel contesto viennese tra lezioni in conservatorio, recital pianistici privati e concerti pubblici, dove la disciplina pianistica verrà portata all'estremo e perderà il valore 'romantico' che solitamente le si associa. In tutti e tre i casi si vedrà come la performance musicale non sarà mai neutrale bensì sempre carica di implicazioni emotive, simboliche e psicologiche, sia per i personaggi del contesto filmico che per gli spettatori.

Tra le domande di ricerca che guidano il lavoro vi sono: quale ruolo assume il pianoforte nella definizione dell'identità dei personaggi? In che modo il repertorio pianistico influisce sulla percezione dello spettatore? Come la performance musicale diventa spazio di tensione tra autenticità e rappresentazione, riuscendo a coinvolgere lo spettatore e renderlo attivo nel corso della narrazione cinematografica? L'attenzione sarà rivolta sia agli aspetti visivi della performance, alle sue inquadrature, al montaggio, al rapporto tra corpo e strumento, sia agli elementi sonori e strutturali del repertorio eseguito, operando una distinzione non solo tra musica preesistente o originale, ma anche tra le varie funzioni 'diegetiche' della musica nel cinema. Il termine diegesi (dal greco 'racconto') indica l'universo narrativo interno al film, cioè tutto ciò che appartiene alla storia: luoghi, personaggi, suoni percepibili da chi vive in quel mondo. Ci si avvarrà dunque degli studi dei teorici del cinema, come ad esempio

Claudia Gorbman,⁸ Michel Chion⁹ e Jonathan Godsall.¹⁰ Tale approccio è stato adottato per cercare di cogliere la complessità del fenomeno performativo all'interno del film e di evidenziare il ruolo del pianoforte nel cinema postmoderno.

Il repertorio usato, a seconda che sia composto da brani preesistenti oppure originali, ha la funzione di caratterizzazione del personaggio, mentre la conseguente performance pianistica che lo introduce diventa vero e proprio atto narrativo. Ma perché il pianoforte emerge come strumento privilegiato all'interno di determinati contesti filmici? All'interno del film, il pianoforte non è mai un oggetto neutro: la sua presenza scenica, la visibilità del gesto esecutivo e il rapporto fisico tra corpo e strumento contribuiscono alla costruzione del personaggio e del suo mondo emotivo, permettendo al regista di filmare agevolmente la performance. Risulta inoltre un potente spazio di conflitto, poiché le performance pianistiche che osserviamo sullo schermo oscillano sempre tra il controllo tecnico e la perdita di quello emotivo, tra la trasgressione e l'obbedienza, tensioni che i registi sfruttano per dare il senso voluto alla narrazione filmica. Il lavoro di questa tesi si propone di evidenziare le diverse modalità con cui il pianoforte viene rappresentato nei film presi in esame e come esso riesca a veicolare determinati messaggi e narrazioni, essendo esso strumento per eccellenza del virtuosismo musicale.

⁸ GORBMAN, C. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

⁹ CHION, M. *Audio-Vision. Sound on screen*. A cura di GORBMAN, C. New York: Columbia University Press, 2017.

¹⁰ GODSALL, J. *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. 1a edizione, Londra: Routledge, 2018.

1. IL REPERTORIO

1.1 IL REPERTORIO NEL CINEMA POSTMODERNO

Nel presente capitolo si intende circoscrivere l'indagine al ruolo del pianoforte nella cinematografia postmoderna a partire dal 1993 – anno di uscita del film *The Piano* di Jane Campion – fino alla produzione contemporanea. Tale delimitazione cronologica è stata scelta in questa ricerca poiché, secondo una significativa parte di studiosi come Linda Hutcheon e Fredric Jameson, i primi anni '90 rappresentano una fase di piena maturazione del paradigma postmoderno nel cinema internazionale,¹¹ caratterizzata da pratiche di citazione, ibridazione stilistica e intertestualità.¹² In ambito specificamente cinematografico, studiosi come Thomas Elsaesser e Warren Buckland hanno individuato tra gli anni '90 e gli anni 2000 una fase in cui il postmoderno si consolida come modalità espressiva dominante, specialmente attraverso il riuso consapevole di generi, codici e materiali preesistenti.¹³

All'interno di questo quadro, l'arco cronologico dal 1993 ad oggi consente di osservare il pianoforte non soltanto come un oggetto performativo, ma come elemento intertestuale e metacinematografico, impiegato tanto attraverso repertori preesistenti quanto mediante partiture originali composte *ad hoc* per la pellicola. La scelta di avviare l'analisi da *The Piano*, film di Jane Campion uscito nelle sale nel 1993, risulta particolarmente significativa, poiché il film pone lo strumento al centro dell'impianto narrativo e simbolico, anticipando molte delle dinamiche di rifunzionalizzazione e risemantizzazione musicale che caratterizzano il cinema postmoderno successivo.

In tal modo, l'ambito della ricerca si definisce come un'indagine sul pianoforte nel cinema postmoderno internazionale tra il 1993 e la contemporaneità, con attenzione alle strategie di selezione e impiego del

¹¹ Cfr. HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*. Londra: Routledge, 1988.

¹² Cfr. JAMESON, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

¹³ BUCKLAND, W. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2009, 2.

repertorio, operando una distinzione tra preesistente e originale. La presente ricerca muove da alcuni interrogativi: perché il pianoforte risulta, da sempre, lo strumento privilegiato come veicolo di emozioni ed espressione dei personaggi dell'universo filmico? C'è un motivo se, a seconda della narrazione che vuole veicolare il regista, viene scelta musica preesistente oppure musica originale? Il repertorio scelto, infine, influenza la percezione emotiva e narrativa del film da parte degli spettatori?

Si è scelto di porre il pianoforte al centro della tesi, in particolare per quanto riguarda i tre film presi in analisi nei capitoli successivi, partendo dal presupposto che, quando combinato con l'esperienza cinematografica, l'effetto del pianoforte risulta essere ancora più potente. Sebbene in passato il suonare pianoforte fosse una pratica comune, esso non ha mai perso il proprio prestigio culturale;¹⁴ la sua ricorrenza trasversale nei più disparati generi cinematografici ne rappresenta oggi una delle testimonianze più evidenti. È ancora oggi simbolo di alte aspirazioni culturali, essendo d'altronde strettamente collegato all'epoca del Romanticismo.¹⁵ L'obiettivo della tesi è far emergere come, attraverso uno strumento musicale, si possano creare molteplici livelli di narrazione, con la sua musica che può accompagnarla o contrastarla.

La presenza scenica del pianoforte, insieme al repertorio scelto dal regista e dai suoi collaboratori, hanno una precisa funzione narrativa che condiziona la percezione emotiva dello spettatore. Non a caso, sin dagli albori del cinema si è avvertita l'esigenza di accompagnare le immagini con la musica, essendo il suono uno straordinario mezzo di comunicazione non verbale. La musica riesce infatti a comunicare allo spettatore l'andamento e l'evolversi della storia, offrendo una vasta gamma di informazioni di primaria importanza che si accompagnano alle immagini e ai dialoghi dei personaggi. Per il teorico Michel Chion la musica è nel cinema un fondamentale 'added value', cioè un 'valore aggiunto':

¹⁴ PARAKILAS, J. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven: Yale University Press, 1999.

¹⁵ JULIENNE, M. 'How the piano set the world in tune', pubblicato su CNRS News (<https://news.cnrs.fr>) <https://news.cnrs.fr/articles/how-the-piano-set-the-world-in-tune>.

By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression “naturally” comes from what is seen and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning that in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.¹⁶

In sostanza, la combinazione sinestetica, definita da Chion ‘audiovisual contract’,¹⁷ ovvero il modo in cui l’immagine e il suono si scambiano a vicenda le rispettive proprietà, tramite contaminazione e proiezione, generando un’informazione complessa percepita come unitaria. L’immagine resta nella memoria dello spettatore mentre, non di rado, la dimensione sonora viene assimilata a livello inconscio, puramente emozionale. Ma in che modo il pianoforte e i repertori scelti influenzano e condizionano le varie narrazioni filmiche e le performance pianistiche presenti in esse?

La scelta del repertorio risulta uno strumento simbolico e narrativo, oltre che musicale e, soprattutto, non è mai un agente neutro. Dietro a tali scelte si nota inevitabilmente una ‘strategia’ volta a definire, attraverso la capacità comunicativa ed evocativa del pianoforte, i personaggi con le loro emozioni e le loro azioni, oltre che il significato culturale che il regista vuole trasmettere al suo pubblico. Nella tabella si è cercato di censire i film in cui la presenza del pianoforte assume molteplici funzioni narrative: ad esempio può agire come mezzo di punizione (si pensi a *La Pianiste*, Michael Haneke, 2001), rappresentare il rigore di un’educazione autoritaria (come in *Shine*, Scott Hicks, 1996), o farsi veicolo di riscatto sociale (come in *Green Book*, Peter Farrelly, 2018). Altre volte, diviene strumento di pura sopravvivenza (come in *The Pianist*, Roman Polanski, 2002) o un mezzo per esplorare linguaggi espressivi alternativi (come in *The Piano*, Jane Campion, 1993).

¹⁶ CHION, *Audio-Vision*, 5.

¹⁷ Ivi, 10.

In ambito musicologico, il termine ‘repertorio’ designa un insieme storicamente e culturalmente determinato di opere, pratiche e stili, trasmessi e riconosciuti all’interno di una comunità. Adattato al contesto cinematografico, il concetto di repertorio non può essere ridotto a una semplice lista di brani impiegati in un film, bensì è da intendersi come un campo di significati sedimentati che dialogano con le immagini e le enfatizzano. Agendo il repertorio come un testo culturale dotato di una propria autonomia di significato, capace di evocare epoche, sistemi educativi, ideologie e anche valori, la scelta di un brano preesistente oppure originale incide profondamente sul significato di un determinato film, aiutando lo spettatore a decifrare ancora meglio ciò che sta ascoltando in relazione alle sequenze filmiche. Gianmario Borio, nel suo articolo ‘Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi’, afferma come la musica, prima di entrare a far parte di una trama audiovisiva, venga estratta inevitabilmente dal suo contesto originario e «parzialmente alienata dal suo significato», operando delle trasformazioni semantiche.¹⁸

Una classificazione basilare ma fondamentale che riguarda lo specifico utilizzo della musica nei film è quella tra musica diegetica e musica extra-diegetica.¹⁹ Si distingue dunque tra musica che riguarda la diegesi, il racconto, interna alla scena e ascoltata dagli stessi protagonisti, e una musica assente dalla scena che può essere invece percepita solo dagli ascoltatori. Nel primo caso la fonte è visibile e le performance possono essere iscritte nel mondo diegetico del film; nel secondo caso la musica eccede la sua fonte visibile e si prolunga oltre l’atto esecutivo, assumendo molteplici funzioni, come quelle di commento o di contrasto, ad esempio. L’instabilità che spesso e volentieri si ritrova in questi film, causata da una sorta di continua mescolanza tra funzioni diegetiche ed extra-diegetiche apportate al repertorio, contribuisce a rendere lo spettatore un partecipante attivo in cerca di significato. Mentre la musica diegetica nasce direttamente dal contesto filmato, dove lo spettatore individua immediatamente la fonte dalla quale proviene il suono, quella extra-diegetica rientra invece nel

¹⁸ BORIO, G. ‘Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi’. In *Philomusica on-line*, vol. 6 n. 3, 2007, in: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT01/73>.

¹⁹ Sergio MICELI adotta le definizioni ‘musica di livello interno’ e ‘musica di livello esterno’.

cosiddetto ‘audiovisual contract’ di cui ci parla Michel Chion,²⁰ vale a dire il tacito accordo che lo spettatore stipula ogni volta che va al cinema e si immerge nella narrazione.

Lo stesso Chion, in merito alla musica diegetica ed extra-diegetica, opera un’ulteriore distinzione: musica da buca (*pit music*) e musica da schermo (*screen music*). Michel Chion, anziché dare per scontato quale sia l’effetto della musica sulla situazione rappresentata sullo schermo, preferisce dunque utilizzare questi due termini per indicare semplicemente il luogo da cui ciascun suono, almeno presumibilmente, proviene. Nel primo caso, dunque, il teorico designa quella musica che accompagna la scena da una posizione extra-diegetica, cioè fuori dal tempo e dallo spazio dell’azione (proprio come la musica che, in teatro, viene suonata dall’orchestra situata nella buca). Per quanto riguarda la musica da schermo, intende invece quella musica di cui lo spettatore vede la fonte direttamente sullo schermo. Si sottolinea dunque la fonte da cui il suono proviene.²¹

Un’altra distinzione importante, utile all’analisi del repertorio per il cinema, è stata proposta da Serge Lacasse in merito alle citazioni intramusicali, dove per citazione intende l’effettivo inserimento di un estratto di un determinato testo all’interno di un altro.²² La distinzione operata da Lacasse riguarda le citazioni di musica allosonica ed autosonica. La citazione allosonica consiste nel richiamo a una struttura musicale astratta: in questo caso non viene riprodotta una registrazione specifica, ma viene ripresa e rielaborata un’idea musicale. Per citazione autosonica, invece, si intende la citazione di un brano registrato, quindi una vera e propria appropriazione concreta, come il campionamento di un brano da riutilizzare per un altro. Mentre la prima tipologia di citazione offre maggiore flessibilità per adattare la musica alle esigenze del film, la seconda tipologia potrebbe risultare più vincolante poiché mantiene sempre un legame forte con la sua fonte originaria. Con le citazioni allosoniche è come se il film ‘riscrivesse’

²⁰ CHION, *Audio-Vision*, 11.

²¹ Ivi, 79.

²² LACASSE, S. ‘Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music’. In *The Musical Work: Reality or Invention?*, a cura di TALBOT, M. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 35-58: 38.

la musica, mentre con quelle autosoniche il film si appropria di un oggetto culturale già carico di significato.

Che sia diegetica o extra-diegetica, o che il repertorio sia in funzione autosonica o allosonica, da buca o da schermo, la funzione della musica e il significato che apporta alla narrazione filmica, dipende da come essa si inserisce all'interno della pellicola. Lo spiega bene Jonathan Godsall nel suo libro *Reeled in: Pre-existing Music in Narrative Film*.²³ L'inserimento di musica all'interno di un film influenza la sua narrazione e ne viene influenzata, non solo modificandone i significati ma anche, e soprattutto, creandone di nuovi. La musica agisce dunque come un vero e proprio agente narrativo dotato di un proprio 'carattere' che, a prescindere dalla sua natura e tipologia, finisce per muoversi nello spazio filmico al pari dei personaggi presenti in scena. Alessandro Cecchi centra in pieno tale concetto, affermando come la narrazione audiovisiva risulti come un momento in cui il sonoro riesce ad emergere pienamente nel suo valore estetico e costruttivo.²⁴ La narrazione audiovisiva è l'unico momento in cui il sonoro può emergere pienamente nel suo valore estetico e costruttivo.

1.2 LA PRESENZA DEL PIANOFORTE

Il pianoforte funge certamente da oggetto musicale, la cui attivazione e la cui dimensione performativa incidono profondamente sulla trama dei film, come si avrà modo di osservare nei capitoli successivi, configurandosi al contempo come un elemento simbolico dotato di un rilevante bagaglio storico e culturale. Inoltre, può essere visto come oggetto ambivalente: è sia strumento 'colto' che 'domestico', che tutti sapevano (e spesso dovevano) suonare. È utile rifarsi alle parole dello studioso David Huckvale in merito:

This mixture of rhapsodic improvisation united with classical structures was conceivably made possible only by this kind of instrument, which

²³ GODSALL, *Reeled In*.

²⁴ CECCHI, A. 'Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione'. In *WAV: Worlds of AudioVision*, 2010, 8.

can play both soft and loud, which has pedals to sustain the sound, and in which a single player can command both harmony and melodic aspects. The music emerges from the piano, rather than the piano playing the music after the event of its composition, and it was this aspect of improvisation and introversion which sowed the seeds for so much of the piano music that followed, for Beethoven eventually so exhausted the possibilities of sonata form that there was nowhere to go after him but into freer, more individualistic musical structures.²⁵

Nel cinema postmoderno, in base alla scelta tra musica preesistente o originale, il pianoforte viene investito da una lampante ambivalenza che lo rende particolarmente adatto a rappresentare i conflitti interiori dei personaggi, i rapporti di potere, le problematiche sociali o soggettive, dove la musica non è più semplice accompagnamento alla storia ma vera e propria protagonista.

Può essere uno strumento della tradizione o uno strumento della voce interiore, contribuisce a riattivare la memoria e sottolineare l'identità di un popolo oppure risulta un mezzo per sfoggiare le proprie abilità musicali. È strumento colto e storicamente associato alla cultura musicale occidentale, ma anche domestico, largamente accessibile e dal contesto familiare. Nel cinema tale duplice ruolo consente al pianoforte di funzionare come oggetto visivo e sonoro, dove la gestualità pianistica dei musicisti gli permette di diventare un forte veicolo narrativo che trasforma inevitabilmente la performance musicale in vera e propria azione scenica carica di significato. Il suono del pianoforte, insieme alla gestualità del pianista, contribuisce spesso all'intensità drammatica dell'azione, apportando forti significati simbolici, collegando spesso i personaggi a determinati periodi storici, rivelandone ed enfatizzandone le emozioni e i conflitti, spesso sospendendo il flusso narrativo.

Com'è già stato accennato, il pianoforte possiede una forte presenza visiva e gestuale: il gesto pianistico è in sé performativo e consente al regista di trasformare la musica in azione narrativa. La postura e i movimenti di un pianista, che a differenza di altri musicisti non deve 'reggere' lo strumento e può

²⁵ HUCKVALE, *The Piano on Film*, 4.

dunque muoversi più liberamente, svolgono un ruolo fondamentale nella realizzazione della performance e nella trasmissione di significato. La musica è una potente forma di comunicazione e, durante la performance, il pianista trasmette al pubblico la ‘narrazione’ del brano attraverso posture dinamiche e movimenti del corpo che, oltre a produrre il suono, lo accompagnano con gesti espressivi. Poiché il suono è per sua natura effimero, sono proprio questi movimenti a veicolare informazioni sull’intenzione espressiva dell’interprete, rafforzando l’impatto dei suoni e conferendo loro significato: è come se la gestualità ne prolungasse l’effetto percettivo.²⁶ Nel momento in cui poi il cinema mediatizza determinate performance pianistiche, tali effetti risultano amplificati, sottolineandone ancor di più l’effetto comunicativo ed emozionale sul pubblico. Nicholas Cook, in merito, sostiene infatti che nel momento in cui la musica viene inserita nella sfera multimediale, si creano nuovi significati musicali; dalla relazione che la musica stabilisce con gli altri media, in questo caso con il cinema, si originano e costruiscono sempre nuovi significati, in particolare se tale musica è preesistente e non creata appositamente per il film.²⁷

Il pianoforte risulta dunque lo strumento più presente da un punto di vista scenico, adatto per comunicare significati allo spettatore al di là delle immagini. In primo luogo, si tratta di uno strumento storicamente connotato, che occupa uno spazio notevole in scena, legato a pratiche educative e sociali ben precise sin dalla sua nascita, una sorta di icona domestica di virtù femminile e soprattutto di rispettabilità sociale, lo dimostra a figura delle donne al piano, sempre esecutrici nei salotti borghesi ma mai compositrici. Al contrario, il lavoro pianistico è appannaggio dei soli uomini (in tal senso, risulta importante la protagonista di *The Piano*, come si vedrà nei capitoli successivi). In pubblico dunque un ‘lavoro’ maschile, in privato invece un luogo decisamente femminile simbolo della stabilità domestica.²⁸ Per lo studioso David Huckvale, il pianoforte è:

²⁶ MUNOZ, E. E. ‘When gesture sounds: Bodily significance in musical performance’. In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, 2007, 55-60: 58.

²⁷ COOK, N. ‘Theorizing Musical Meaning’. In *Music Theory Spectrum*, XXIII/2, 2002, 170-195.

²⁸ LEPPERT, R. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.

the pre-eminent vehicle of musical virtuosity, of sonic eroticism and emotional power. Its strings can be made to vibrate with the softness of a snowflake or the thundering power of a battering ram. [...] Films, however, are filled with pianos, far more than you might at first expect, and I have often wondered what cinematic pianos can tell us about the cultural history of this instrument. [...] Film can sometimes invest new life into classical music, rebranding it and bringing it to audiences who might never have heard it before.²⁹

A cavallo tra Settecento e Ottocento, il pianoforte rappresentava uno strumento imprescindibile nella vita domestica e culturale, al punto che la capacità di suonarlo costituiva una competenza particolarmente diffusa, soprattutto all'interno delle famiglie borghesi:³⁰ era una parte integrante della vita quotidiana e tale consuetudine emerge chiaramente in numerosi film ambientati in epoche passate, soprattutto nei drammi storici. Strumento musicale e sociale per eccellenza e segno, nei salotti borghesi, di ricchezza e prosperità, è sempre stato anche uno dei mezzi privilegiati sia per l'insegnamento della disciplina che come mezzo di espressione in particolare per le donne le quali, severamente controllate, entro certi limiti e restrizioni potevano esprimersi e partecipare a determinati contesti sociali sfoggiando le proprie abilità. Nel suo libro *The Piano on Film*, David Huckvale afferma infatti che tale sfoggio di abilità non sarebbe mai stata incoraggiato 'lontano' dallo sgabello del pianoforte. Inoltre, il pianoforte aveva la capacità di far immaginare all'ascoltatore un'intera orchestra rendendolo indispensabile soprattutto in un'epoca in cui ancora non esistevano le possibilità della riproduzione meccanica o digitale.

The piano is also a piece of furniture, as well as a status symbol on account of its size, its beauty, its complexity and, not least, its value. In the nineteenth century, a grand piano was considered a mark of culture and good taste, even in the most unmusical of families. In grander homes,

²⁹ HUCKVALE, *The Piano on Film*, 2.

³⁰ GIGLIO, C. 'La musica in salotto e in casa'. In *Storia della civiltà europea*, a cura di ECO, U. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014.

the presence of a grand piano offered the possibility of private musical gatherings, and such salon soirées have often been recreated in film.³¹

Il pianoforte è uno strumento universale: può essere intimo ma anche spettacolare e soprattutto, quando suonato, è sì uno strumento ‘solitario’ ma la musica che ne esce è quasi ‘orchestrata’, riuscendo a catturare al meglio l’attenzione di qualsivoglia spettatore, ma non tutti hanno conoscenze pregresse in ambito musicale. Per questo motivo, probabilmente, il pianoforte risulta il mezzo più immediatamente riconoscibile tra tutti gli strumenti musicali e il più privilegiato nel cinema. Esso accompagna le riflessioni dei e sui personaggi, ma anche alcuni fatti storici, sociali e politici. Si fa vero e proprio microcosmo di un’intera cultura, rappresentato nelle più disparate maniere nel cinema.³² Gary Thomas, nel suo contributo all’interno di *Beyond the Soundtrack*, osserva come il pianoforte sia uno strumento versatile, perfetto per l’orchestra ma anche in funzione solistica, inoltre:

the piano offers a seemingly self-contained plenitude of sounds, from high to low, and, as its original name “forte-piano” indicates, a range of expressive possibilities from very loud to very soft; in short, a world—one, moreover, that can be brought into the home and owned as a possession.³³

Costruendo la tabella 1 – con film che non costituiscono l’intero universo filmico con un pianoforte in scena, bensì una piccola parte – ci si rende conto di quanto attorno al pianoforte riescano ad orbitare le più molteplici storie, sfaccettature, implicazioni ed emozioni, grazie anche all’ampia gamma di possibilità espressive di cui è capace.

³¹ HUCKVALE, *The Piano on Film*, 9.

³² Ivi, 3.

³³ THOMAS, G. C. ‘Men at the Keyboard: Liminal Spaces and the Heterotopian Function of Music’. In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. A cura di GOLDMARK, D., KRAMER, L., e LEPPERT, R. University of California Press, 2007, 277-292: 278.

1.3 REPERTORIO PREESISTENTE VS REPERTORIO ORIGINALE

Nei film presenti in tabella si è notato come il pianoforte non si limiti solamente alla funzione di accompagnamento, bensì ad esso vengono conferiti riferimenti storici e connotazioni psicologiche e sociali. È importante non solo la presenza in scena del pianoforte ma anche il repertorio che si sceglie per un determinato film. Si farà dunque particolare attenzione alla distinzione tra musica preesistente e musica originale, e alle motivazioni che sottendono tali scelte.

La tabella è stata redatta seguendo alcuni criteri principali. Si è tenuto conto non solo della presenza visiva del pianoforte in scena, ma anche del suo ruolo narrativo e simbolico in base alle scelte di repertorio, che utilizzi musica preesistente oppure musica originale, oltre che alla funzione performativa dei gesti del pianista. Sono stati inoltre considerati eventuali riferimenti storici, psicologici o sociali, così come le motivazioni estetiche e registiche alla base della scelta del brano o della scena. Questi criteri permettono di analizzare il pianoforte non solo come strumento musicale, ma come elemento attivo nella costruzione narrativa e simbolica del film. Come si può vedere nella Tabella 1, risultano in maggioranza i film contenenti repertorio preesistente rispetto a quelli con musica originale.

Titolo film	Regista	Anno	Compositore/ Musiche principali	Tipo di musica
<i>The Piano</i>	Jane Campion	1993	Michael Nyman	Originale
<i>Tre colori – film Blu</i>	Krzysztof Kieślowski	1993	Zbigniew Preisner	Originale
<i>Immortal Beloved</i>	Bernard Rose	1994	Ludwig van Beethoven	Preesistente
<i>Little Women</i>	Gillian Armstrong	1994	Thomas Newman	Originale
<i>Goodbye Mr. Holland</i>	Stephen Herek	1995	Michael Kamen	Originale
<i>Shine</i>	Scott Hicks	1996	Rachmaninov, Rimskij- Korsakov, Chopin, Liszt;	Preesistente

David Hirschfelder

(originale)

<i>La leggenda del pianista sull'oceano</i>	Giuseppe Tornatore	1998	Ennio Morricone	Originale
<i>Hilary and Jackie</i>	Anand Tucker	1998	Edward Elgar; Barrington Pheloung (originale)	Preesistente
<i>L'assedio</i>	Bernardo Bertolucci	1998	Bach, Beethoven, Scriabin, Mozart; Alessio Vlad (originale)	Preesistente
<i>Canone inverso</i>	Ricky Tognazzi	2000	Ennio Morricone	Originale
<i>Merci pour le chocolat</i>	Claude Chabrol	2000	Franz Liszt; Matthieu Chabrol (originale)	Preesistente
<i>La Pianiste</i>	Michael Haneke	2001	Schubert, Schumann, Bach, Chopin, Beethoven	Preesistente
<i>The Pianist</i>	Roman Polanski	2002	Chopin, Beethoven	Preesistente
<i>Ray</i>	Taylor Hackford	2004	Ray Charles; Craig Armstrong (originale)	Preesistente
<i>De battre mon coeur s'est arrêté</i>	Jacques Audiard	2005	Bach, Liszt; Alexandre Desplat (originale)	Preesistente
<i>Pride & Prejudice</i>	Joe Wright	2005	Dario Marianelli	Originale
<i>Vier Minuten</i>	Chris Kraus	2006	Mozart, Bach, Schubert; Annette Focks (originale)	Preesistente
<i>Vitus</i>	Fredi M. Murer	2006	Liszt, Mozart, Schumann, Ravel, Scarlatti, Bach; Mario Beretta (originale)	Preesistente
<i>The Page Turner</i>	Denis Dercourt	2006	Shostakovich, Schubert, Bach; Jérôme Lemonnier (originale)	Preesistente
<i>For Horowitz</i>	Kwon Hyung-jin	2006	Rachmaninov, Schumann; Lee Byung-woo (originale)	Preesistente
<i>Piano Solo</i>	Riccardo Milani	2007	Luca Flores; Lele Marchitelli (originale)	Preesistente
<i>7/8 - Sette ottavi</i>	Stefano Landini	2007	Paolo Fresu	Originale

<i>Tokyo Sonata</i>	Kiyoshi Kurosawa	2008	Kazumasa Hashimoto; Liszt (<u>preesistente</u>)	Originale
<i>The Soloist</i>	Joe Wright	2009	Dario Marianelli; Beethoven (<u>preesistente</u>)	Originale
<i>Amour</i>	Michael Haneke	2012	Schubert, Bach, Beethoven	Preesistente
<i>Attila Marcel</i>	Sylvain Chomet	2013	Sylvain Chomet e Franck Monbaylet	Originale
<i>Grand Piano</i>	Eugenio Mira	2013	Victor Reyes	Originale
<i>Behind the Candelabra</i>	Steven Soderbergh	2013	Liberace; Marvin Hamlisch (<u>originale</u>)	Preesistente
<i>Low Down</i>	Jeff Preiss	2014	Ohad Talmor; Joe Albany (<u>preesistente</u>)	Originale
<i>Marguerite</i>	Xavier Giannoli	2015	Mozart, Bach, Honegger, Bizet, Bellini; Ronan Maillard (<u>originale</u>)	Preesistente
<i>45 Years</i>	Andrew Haigh	2015	Liszt, Mozart, Sibelius, Grieg, von Weber	Preesistente
<i>La La Land</i>	Damien Chazelle	2016	Justin Hurwitz	Originale
<i>Bohemian Rhapsody</i>	Bryan Singer	2018	Queen	Preesistente
<i>Green Book</i>	Peter Farrelly	2018	Kris Bowers	Originale
<i>Anhadhun</i>	Sriram Raghavan	2018	Amit Trivedi	Originale
<i>Cold War</i>	Paweł Pawlikowski	2018	Chopin, Bach, Gershwin, Canti popolari, Sygietyński, Aleksandrov	Preesistente
<i>Au bout des doigts</i>	Ludovic Bernard	2018	Harry Allouche; Bach Rachmaninov (<u>preesistente</u>)	Originale
<i>Rocketman</i>	Dexter Fletcher	2019	Elton John	Preesistente
<i>Little Women</i>	Greta Gerwig	2019	Alexandre Desplat	Originale
<i>Tick, Tick... Boom!</i>	Lin-Manuel Miranda	2021	Jonathan Larson	Preesistente
<i>Sonata</i>	Bartosz Blaschke	2021	Krzysztof A. Janczak, Beethoven e Tchaikovsky (<u>preesistente</u>)	Originale

<i>Tår</i>	Todd Field	2022	Hildur Guðnadóttir; Mahler, Elgar, Bach (preesistente)	Originale
<i>Maestro</i>	Bradley Cooper	2023	Leonard Bernstein	Preesistente
<i>The Piano</i>	Malcolm	2024	Alexandre Desplat	Originale
<i>Lesson</i>	Washington			

Tabella 1: distinzione tra repertorio preesistente e originale in film con pianoforte dal 1993 al 2024

Dall'analisi dei film riportati nella tabella emerge come la scelta tra musica preesistente e musica originale non sia casuale, ma strettamente legata al messaggio che il regista vuole veicolare. In questo senso risulta utile il termine coniato da Claudia Gorbman nel suo contributo 'Auteur Music', dove parla di registi 'melomani', ovvero quei registi che non affidano la musica esclusivamente ai compositori, bensì la trattano come un elemento tematico estremamente importante e indicatore del loro stile registico e di tutta una serie di significati e messaggi che vogliono trasmettere al loro pubblico.³⁴ Un esempio emblematico per la studiosa è il caso di Quentin Tarantino, per il quale la musica partecipa in modo importante alla sua visione di regista, di cui una delle cifre caratteristiche è proprio l'utilizzo di brani originali inseriti nei suoi film; si può parlare, infatti, di citazioni autosoniche.³⁵ Il regista melomane dunque, secondo la Gorbman, considera la musica una vera e propria parte integrante dell'autorialità, e la usa dunque in maniera consapevole, costruendo un'identità stilistica anche attraverso le scelte musicali.

Si osserva inoltre che i film con colonna sonora musicale prevalentemente originale – sebbene rappresentino una minoranza rispetto a quelli costruiti su brani preesistenti – includono spesso anche tracce già esistenti. La loro collocazione nella categoria 'musica originale' è stata quindi determinata da un criterio di prevalenza: la componente originale risulta, all'interno della colonna sonora musicale, dominante rispetto a quella preesistente.

³⁴ GORBMAN, C. 'Auteur Music'. In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, a cura di GOLDMARK, D., KRAMER, L., e LEPPERT, R., Berkeley: University of California Press, 2007, 149-162: 149.

³⁵ Cfr. LACASSE, 'Intertextuality and Hypertextuality', 46.

Lo scopo di questa tesi è, come si è già detto, indagare il repertorio pianistico nel cinema postmoderno attraverso l'analisi di tre casi emblematici – *The Pianist* di Roman Polanski, *The Piano* di Jane Campion e *La Pianiste* di Michael Haneke – nonché ai diversi modi attraverso i quali essa viene presentata. L'obiettivo non è tanto quello di descrivere quali brani vengano utilizzati, ma comprendere perché il pianoforte e il suo repertorio assumano un ruolo così centrale e quali funzioni semantiche, narrative e simboliche gli vengano attribuite.

Nel cinema postmoderno la scelta tra musica originale o musica preesistente risponde ad una precisa strategia semantica legata al valore culturale del repertorio musicale. Il pianoforte, in quanto strumento storicamente carico di significati, rende questa scelta particolarmente visibile: ogni decisione sul repertorio implica una presa di posizione rispetto a memoria, storia, identità e soggettività. Risulta utile, in tal senso, notare come la musica venga sottoposta, attraverso la mediatizzazione, a un vero e proprio processo di semantizzazione, per usare le parole di Gianmario Borio, il quale distingue tra posizioni formaliste e contenutiste:

Mentre i primi, riferendosi alle composizioni scritte appositamente per film, parlano di come il significato risieda nell'immagine oppure nel nesso di testo e immagine, la posizione dei contenutisti parte invece dall'esistenza della funzione di referenza nella musica, indipendentemente dal momento in cui essa viene attivata, fissata, condivisa, ridefinita o decostruita.³⁶

L'uso di musica preesistente introduce nel film un materiale che precede l'opera cinematografica e che conserva una propria autonomia storica. Un brano di Chopin, Mozart o Schubert non è mai un 'suono neutro': porta infatti con sé una stratificazione di significati, pratiche esecutive, contesti sociali e valori estetici già impressi nella mente degli spettatori più colti. La scelta di tale modalità è fatta in vista di un «determinato risultato e sulla base di un progetto

³⁶ BORIO, 'Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi'.

comunicativo, le cui origini probabilmente si situano prima della messa a punto di immagini e parole».³⁷

Dal punto di vista del repertorio, scegliere musica preesistente significa accettare molteplici significati pregressi. Lo sviluppo di una certa sensibilità nei confronti della musica e nella scelta di brani preesistenti, combinati con determinate narrazioni ed immagini, sono forme produttive nelle quali il film rinuncia al controllo totale del significato musicale per lasciare che il repertorio agisca come archivio culturale. Claudia Gorbman parla infatti di *auteur music*,³⁸ ovvero di come sia cambiato l'approccio alla musica per film non più considerata come uno strato da aggiungere in post-produzione, bensì come un filo conduttore integrante del tessuto del film. La musica, soprattutto se preesistente e dunque già conosciuta, risulta dunque una chiave importantissima per l'interpretazione di un film e, in alcuni casi, il modo migliore per accedere al suo nucleo ermeneutico.³⁹ Il pianoforte rende particolarmente evidente questo punto: quando il pianoforte è in scena, la sua musica è più facilmente riconoscibile dallo spettatore, poiché già presente nel bagaglio culturale dello spettatore.

Essendo la musica un sistema che già contiene in sé tutta una serie di significati e simboli, essa dovrà poi adattarsi alle esigenze e al messaggio in cui si troverà immersa nel momento in cui verrà inserita all'interno di un film, influenzandone inevitabilmente la trama con il suo carico già importante di significato. Sempre Gianmario Borio afferma che ciò vale anche per la musica originale, poiché l'intenzione di chi compone «rappresenta l'impulso iniziale di una catena di trasformazioni che si determinano in modo puntuale nella tangenza degli elementi».⁴⁰

La funzione della musica preesistente è triplice: attiva la memoria e l'identità culturale, conferisce (essendo già nota) un certo grado di significato e simbolismo ai personaggi o alle azioni e fornisce un linguaggio musicale già

³⁷ Ivi.

³⁸ GORBMAN, C. 'Ears Wide Open'. In *Changing Tunes: The use of Pre-existing music in film*. A cura di POWRIE, P. e STILWELL, R. Farnham: Ashgate Publishing, 2006, 3-19: 3.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ BORIO, 'Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi'.

codificato ed interpretabile dallo spettatore. Un esempio perfetto è *The Pianist* di Roman Polanski, dove l'utilizzo del repertorio chopiniano diventa inevitabilmente testimone della cultura ebraica polacca minacciata dal regime nazista nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Qui il repertorio preesistente è simbolo di sopravvivenza che rafforza l'identità del protagonista, il pianista Szpilmann, legandolo alla tradizione musicale polacca e alla sua patria pressoché distrutta.

Molti musicologi si sono interrogati sull'utilizzo di musica preesistente all'interno delle pellicole cinematografiche, come spiega bene il musicista Muir Mathieson, il quale però risulta contrario a questa pratica:

That has always been my argument against using music that's known, because if you suddenly bring in one of the standard classics at a highly emotional moment, somebody is bound to say, "What's that music? I know that", and the moment of tension is gone. That's why I've always maintained that it's much, much better to have a score specially written for a film.⁴¹

Il legame che dunque si instaura tra l'utilizzo di musica preesistente e lo spettatore espone la musica stessa al rischio di risultare ingombrante (soprattutto se si tratta di repertori di compositori classici), cioè di imporre al film una memoria che non può essere completamente assorbita dalla narrazione. Rischia dunque di essere contaminata da un repertorio 'decodificato' in precedenza dallo spettatore, il quale individua in via autonoma un certo livello di 'significato' rispetto a ciò che sta ascoltando.

Al contrario, la musica originale viene scelta quando il film necessita di un linguaggio musicale interno, privo di riferimenti esterni. In *The Piano* di Jane Campion, ad esempio, la colonna sonora di Michael Nyman costruisce un mondo sonoro che appartiene esclusivamente alla protagonista. La musica non evoca un repertorio storico, perché lo scopo della regista era proprio quello di creare un linguaggio musicale coerente con l'esperienza emotiva del personaggio, un

⁴¹ MATHIESON, M. *Settling the score: A Journey Through the Music of the Twentieth Century*, a cura di OLIVER, M. Londra: Faber and Faber, 1999, 161.

linguaggio nuovo che potesse modellarsi perfettamente sulla sua muta protagonista. Questa scelta equivale al fatto che la musica non porta con sé significati esterni e conosciuti, riuscendo a definirsi esclusivamente in relazione alle immagini e ai personaggi, proprio come fosse un vestito creato su misura senza legami pregressi.

Analizzando i film presenti nella tabella, si è notato che la musica preesistente è presente in quei film che vogliono delineare delle narrazioni su fatti accaduti e già impressi nella mente degli spettatori: traumi storici, sistemi educativi spesso repressivi, biopic, identità culturali problematiche o problemi sociali. Tutto ciò permette al film di controllare pienamente il significato musicale e modellare la musica sul montaggio. La musica preesistente ‘àncora’ lo spettatore a ciò che sta ascoltando, attivando inevitabilmente la memoria, che fa parte del bagaglio culturale più o meno condiviso da tutti gli spettatori. Conoscendo già ciò che si sta ascoltando, si rischia però di interrompere il flusso narrativo e la finzione filmica. Il repertorio da cui si attinge per creare una *soundtrack* di musica preesistente ha spesso lo scopo di attivare una dimensione storica, la memoria, e di mettere in crisi una particolare illusione narrativa (un esempio perfetto è la scena in *The Piano* in cui l’unico brano preesistente all’interno della colonna sonora musicale, curata quasi interamente da Michael Nyman, è il *Preludio in La maggiore* Op. 28 n. 7 Fryderyk Chopin, scelto con il preciso scopo di interrompere la ‘finzione’ del momento tra i due personaggi), e confrontarsi con determinate tradizioni caricando fortemente la musica di un certo valore, etico, politico o sociale che sia. Si è constatato dunque che la musica preesistente viene scelta dal regista quando il suo film ha bisogno di una musica che riesca a resistere alla finzione.

Nel caso in cui invece l’intento si basa più sul creare una vera e propria costruzione ‘fittizia’, il regista ricorre a musica originale, che non appartiene dunque ad un repertorio storicamente codificato e universalmente riconosciuto. Proprio per questo motivo, essa consente al film di costruire un repertorio interno, nuovo ed originale, che esiste solo nel mondo del film e non rimanda

direttamente a un passato musicale riconoscibile, poiché segue una sua logica interna musicale.⁴²

Riprendendo l'esempio di *The Piano*, si può affermare che il mutismo della protagonista richiedeva un linguaggio alternativo: un repertorio di musica preesistente non sarebbe riuscito, probabilmente, a descrivere il conflitto interiore della protagonista e il suo mondo. Il repertorio costituito da musica originale obbedisce dunque alla finzione, non la deve 'servire' com'è invece il caso in cui sia presente un repertorio di musica preesistente.

Oltretutto si è notato come i titoli di film con un repertorio composto da brani originali siano quasi sempre accompagnati da musica in funzione extra-diegetica, un vero e proprio sottofondo che accompagna i personaggi; nel caso invece di musica preesistente, si ascolta prevalentemente (ma non sempre) musica in funzione diegetica. Tali titoli, e soprattutto quelli presi in esame più nel dettaglio, hanno al centro l'importanza del suono, del pianoforte e del repertorio non come uno sfondo ma come veri e propri elementi narrativi e simbolici. Nel cinema postmoderno il pianoforte non è più solo un veicolo di espressione musicale, ma un dispositivo narrativo che si attiva sullo stesso piano dei personaggi dell'universo filmico, che utilizzi musica preesistente o composizioni originali.

L'idea che il pianoforte, e la musica, 'dialoghino' con i personaggi riporta alle tre categorie su cui si basa il libro *Beyond The Soundtrack*, che dimostrano come la musica riesca a diventare parte dell'universo diegetico senza essere confinata a un ruolo puramente d'accompagnamento. La musica contribuisce a dare senso alle immagini, ad accompagnarle e ad aiutare lo spettatore a comprendere al meglio la narrazione. Le conseguenze della musica al cinema possono essere tre, ovvero *musical meaning*, *musical identity* e, appunto, *musical agency*.⁴³

⁴² HUCKVALE, *The Piano on Film*, 41-42.

⁴³ GOLDMARK, D., KRAMER, L., e LEPPERT, R. 'Introduction: Phonoplay: Recasting Film Music'. In *Beyond the Soundtrack*, 1-10.

Con *musical meaning* si intende la musica nel film come una portatrice di riferimenti sociali, culturali e storici, contribuendo fortemente al ‘significato’ che tale film vuole trasmettere. Per *musical identity*, invece, si vede la musica come uno strumento particolare, poiché essa non viene rappresentata come le immagini e le azioni, dunque come un oggetto visivo, bensì come un oggetto acustico che viene percepito in maniera diversa. Ha dunque una doppia natura: una natura concreta, acustica, e una direttamente collegata al significato che apporta al film. Al cinema, secondo gli studiosi, questa doppia natura può entrare in tensione, poiché può influenzare le immagini ma ne risulta a sua volta fortemente influenzata. Non c’è dunque un punto di partenza unico, poiché il significato musicale e quello visivo si costruiscono e influenzano vicendevolmente. Per quanto riguarda la *musical agency*, risulta utile rifarsi alle parole di Lawrence Kramer:

To represent music, to take it as an object of interpretation, is to recognize it as a constituent part of a world and as an active force in the construction of that world rather than as a mere embellishment or appendage to a world the construction of which is otherwise complete. Music is not functional but substantive. It can express virtually any meaning, but alters any meaning it expresses.⁴⁴

Il concetto di *musical agency* aiuta a comprendere come il repertorio, preesistente o originale che sia, non solo emoziona e coadiuva alla comprensione di determinati significati, bensì riesce a far vivere allo spettatore un'esperienza cognitiva ed emotiva che le sole immagini non riuscirebbero a produrre con tanta profondità.⁴⁵ Una profondità che si riesce a raggiungere, nella maggior parte dei casi, grazie allo strumento del pianoforte, la cui musica risulta quasi una declamazione anche se priva di parole.⁴⁶ Tale concetto porta a pensare alla musica romantica, che come si vede in tabella è il repertorio prevalentemente usato nei film con pianoforti e pianisti protagonisti, soprattutto con brani di

⁴⁴ KRAMER, L. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001, 145-193.

⁴⁵ GOLDMARK, ‘Introduction: Phonoplay’, 7.

⁴⁶ CHION, ‘Mute Music: Polanski’s *The Pianist* and *Campion’s The Piano*’. In *Beyond the Soundtrack*, 2007, 90.

Chopin, Schubert, Schumann, Beethoven. Il pianoforte sembra parlare nonostante l'assenza di parole, imitando il ritmo e l'espressività della voce umana, quasi come se ci fosse un testo, un messaggio nascosto, dietro la melodia. Recita e declama senza parole, esprimendo comunque un contenuto emotivo che sembra verbale ma non lo è. La musica del pianoforte è come un linguaggio vero e proprio, che dialoga con il film e con gli spettatori.

1.4 IBRIDAZIONE DI REPERTORI NEL CINEMA POSTMODERNO

I casi di *The Pianist*, *La Pianiste* e *The Piano*, che verranno analizzati più nel dettaglio nei prossimi capitoli, mostrano in modo emblematico come il repertorio abbia lo scopo di definire non solo il linguaggio musicale del film, ma anche la psicologia dei personaggi, influenzando la struttura narrativa complessiva. La funzione del repertorio contribuisce ad orchestrare i significati del film, e sarà oggetto di un'analisi approfondita nei capitoli successivi, nei quali ciascun caso verrà esaminato nel dettaglio per mettere in luce le strategie musicali, narrative e performative specifiche adottate dai tre registi. La musica è legata alla memoria, alla reminiscenza, come si vedrà nel film *The Pianist* di Roman Polanski; è legata a chi siamo, diventando perciò mezzo comunicativo in *The Piano* in assenza della parola, il suono per eccellenza; ma può fungere anche da gabbia, ne *La Pianiste* di Haneke, e da contrappeso ai nostri lati più nascosti e 'torbidi'.

Prendendo in considerazione alcuni esempi dalla nostra tabella, possiamo notare come i film che utilizzano un repertorio preesistente della musica classica, tendano a stabilire un legame diretto con la tradizione musicale, con lo scopo di dare profondità emotiva e storica al racconto. Oltre a diventare un elemento chiave per ricostruire un determinato periodo storico, delineando i personaggi e ancorando la vicenda ad un contesto storico e culturale ben preciso.

D'altro canto, i film che principalmente si servono del repertorio preesistente di musica popolare sono i biopic musicali: i casi più emblematici sono sicuramente *Bohemian Rhapsody*, con musiche dei Queen, *Rocketman* con

Elton John o *Behind the Candelabra* con l'eccentrico Liberace. Tali biopic, che utilizzano brani già noti del repertorio pop/rock, hanno lo scopo di raccontare la vita degli artisti e coinvolgere lo spettatore attraverso la familiarità che hanno con brani entrati nella storia della musica più recente. In questi casi, la musica diventa un vero e proprio veicolo di spettacolarità, nonché di identificazione emotiva e immediata riconoscibilità. La distinzione tra repertorio colto e repertorio *popular* però non è mai netta: in *Cold War*, ad esempio, elementi popolari convivono con la musica classica, mostrando come cinema e musica possano dialogare tra tradizione e cultura più popolare. Questo film, con il suo mix di Chopin, musica jazz e canti popolari, rende particolarmente evidente come la musica possa essere utilizzata come strumento narrativo oltre che estetico, dimostrando come due registri diversi riescono a coesistere, sfumando il confine tra repertorio *popular* e repertorio colto.

Un altro aspetto da mettere in risalto riguarda gli stili delle musiche originali, dove si trova una grande varietà: come si vedrà nel capitolo successivo, emblematico è il caso del repertorio originale ad opera del compositore Michael Nyman per *The Piano*, con il suo minimalismo che riprende molti stilemi romantici; ma anche *La La Land* il cui compositore, Justin Hurwitz, riesce a fondere musica jazz e sonorità più contemporanee che richiamano il genere del musical. Il repertorio composto *ad hoc* per un film crea uno spazio narrativo più fluido e duttile rispetto all'uso di brani preesistenti. La varietà di stili che si può incontrare in tali film, che raramente contengono solo una tipologia di repertorio, condiziona la percezione dello spettatore e la costruzione narrativa del film.

Osservando la tabella 1 dei film e delle musiche, emerge un'importante questione: in rarissimi casi è presente solo una tipologia di repertorio. Si è scelto di 'etichettare' con preesistente oppure originale in base alla musica presente in tali film, ma bisogna sottolineare come solo in rarissimi casi venga utilizzata solo una tipologia. Nonostante si avvalgano infatti di repertori preesistenti, la maggior parte delle volte sono comunque presenti anche brani originali, che fungono da raccordo o sottofondo alla narrazione. La scelta di segnalarli come 'preesistenti' o 'originali' dipende dalla prevalenza di una tipologia rispetto ad

un'altra all'interno del film, ma sono comunque segnalati i casi di ibridazione maggiormente evidente.

Raramente, dunque, esistono casi 'puri': nei film si verifica sempre un incrocio tra utilizzo di repertorio storico e originale. La tabella mostra come anche nei film contenenti brani originali, spesso ci siano anche brani preesistenti e viceversa. Anche i casi dichiarati completamente originali spesso integrano riferimenti storici, e i film basati sul repertorio preesistente introducono musica originale per motivi narrativi ed emotivi, o con funzioni di ricordo.

Questi aspetti mostrano come la scelta musicale sia centrale nel cinema, non solo come accompagnamento, ma come vero e proprio elemento di costruzione del significato e dell'identità dei personaggi. La musica diventa così specchio della cultura, della storia e della psicologia dei protagonisti, rivelando il cinema come un'arte profondamente interconnessa con il linguaggio musicale, e come queste due arti riescano a influenzarsi profondamente a vicenda e, nell'accostarsi, determinano trasformazioni semantiche.⁴⁷

L'utilizzo di musica originale che però si rifà a stilemi già conosciuti è un fenomeno evidente in opere come *The Piano* (Jane Campion, 1993) con musica originale di Michael Nyman oppure *Tre colori – Blu* (Krzysztof Kieślowski, 1993) con brani di Zbigniew Preisner, film con musica originale ma con richiami stilistici al repertorio classico, con lo scopo di evocare epoche e contesti culturali. Allo stesso modo, *Little Women* (Gillian Armstrong, 1994), *The Piano Lesson* (Malcolm Washington, 2024) o, ancora, *La leggenda del pianista sull'oceano* (Giuseppe Tornatore, 1998) con brani di Ennio Morricone, utilizzano composizioni originali modellate appositamente sui personaggi e sulla storia; mentre i brani di Dario Marianelli composti per *Pride & Prejudice* (Joe Wright, 2005), o quelli di Alexandre Desplat per *Little Women* (Greta Gerwig, 2019), ad esempio, integrano temi originali con citazioni classiche per richiamare e rafforzare il contesto storico.

⁴⁷ BORIO, 'Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi'.

Film invece come *Immortal Beloved* (Bernard Rose, 1994) con musiche di Beethoven (anche se non molto fedele nei confronti dello strumento: è presente un fortepiano ma si ascolta il suono di un pianoforte moderno), *Shine* (Scott Hicks, 1996) con musiche di Rachmaninov, Chopin, Liszt e Rimskij-Korsakov, *La Pianiste* (Michael Haneke, 2001) con Schubert, Bach e Chopin, *The Pianist* (Roman Polanski, 2002) con Chopin, *Hilary and Jackie* (Anand Tucker, 1998) con Elgar e *Cold War* (Paweł Pawlikowski, 2018) con Chopin, Bach, Gershwin e arrangiamenti originali basati sul folklore polacco, dimostrano come la musica preesistente domini la percezione diegetica e vincoli il regista, sia da un punto di vista simbolico che di montaggio. Ogni brano storico porta con sé memoria culturale e significati consolidati, limitando la possibilità di manipolazione creativa da parte del regista; tuttavia, arrangiamenti originali o composizioni *ad hoc* intervengono nella maggior parte dei casi segnati in tabella, fungendo da commento emotivo, accompagnamento o ricordo narrativo, creando un dialogo tra vincoli storici e libertà drammatica.

La musica preesistente impone vincoli significativi sotto tre principali aspetti. In primo luogo, la funzione diegetica e performativa: i brani sono spesso suonati dai personaggi in scena o percepiti e ascoltati dallo spettatore come parte del mondo narrativo, si tratta dunque quasi sempre di quella che Michel Chion chiama *screen music*.⁴⁸ In *The Pianist*, i movimenti delle mani del protagonista sul pianoforte coincidono perfettamente con le note del compositore polacco per eccellenza, mentre in *La Pianiste* le esecuzioni di brani di Schubert, che siano i *Lieder* del *Winterreise* o il *Trio per violino, violoncello e pianoforte in Si bemolle maggiore*, Op. 100 D. 929, strutturano la tensione emotiva e psicologica della protagonista, accompagnandola nelle sue azioni. Anche in *Shine*, i brani di Rachmaninov e Liszt sono suonati nelle esibizioni del protagonista e la regia ha il compito di rispettarne l'autenticità e la correttezza esecutiva. In secondo luogo, i brani preesistenti portano con sé un carico simbolico e intertestuale: evocano periodi storici, stili compositivi e convenzioni performative che vincolano il regista nella costruzione narrativa. Il *Preludio per pianoforte in Do diesis*

⁴⁸ CHION, *Audio-Vision*, 11.

minore, Op. 3 n. 2 di Rachmaninov, presente nel film *Shine*, ad esempio, suggerisce immediatamente l'eccezionale talento di David Helfgott, il protagonista, e la sua grande sofferenza in merito allo studio del pianoforte e al conflitto con il padre; Fryderyk Chopin in *The Pianist* richiama inevitabilmente il Romanticismo e la memoria culturale del popolo polacco oppresso dal regime nazista. Infine, la musica preesistente svolge una funzione narrativa vincolante: si possono citare film come *Vier Minuten* (Chris Kraus, 2006), in cui le esecuzioni della protagonista carcerata, che esegue musiche di Bach, Mozart e Schubert, determinano un certo grado di climax drammatico accompagnando la sua storia all'interno del carcere, oppure *Vitus* (Fred M. Murer, 2006), dove le esecuzioni pianistiche di Mozart, Bach e Schubert accompagnano il giovane talento protagonista, guidando l'attenzione dello spettatore e rendendolo partecipe alla narrazione e alla storia del piccolo Vitus nel corso del suo percorso pianistico. Importante notare anche *Amour*, dove seppur sia presente pochissima musica, Schubert e Beethoven mantengono il loro ruolo evocando riferimenti emotivi e culturali.

A differenza della musica originale, modellata perfettamente sul film, si è notato come molto spesso i brani preesistenti siano sottoposti a tagli e aggiustamenti per riuscire a farli fluire più facilmente all'interno della narrazione: non si ascolta quasi mai un brano per intero, che sia in *The Pianist* (tranne per il finale sui titoli di coda, con l'*Andante Spianato et Grande polonaise Brillante*, Op. 22 di Fryderyk Chopin), *La Pianiste*, o addirittura la Sinfonia n. 2 di Gustav Mahler all'interno di *Maestro* (Bradley Cooper, 2023), ridotta a 6 minuti.

Al contrario, la musica originale offre più libertà poiché composta specificamente per il film, e quasi sempre in funzione extra-diegetica, percepita dunque dallo spettatore come *pit music*,⁴⁹ cioè proveniente da una fonte esterna allo schermo. Essa è meno vincolante per il regista perché non porta con sé un

⁴⁹ CHION, *Audio-vision*, 11.

referente storico-estetico autonomo e quindi può essere modellata liberamente sulle esigenze narrative e simboliche del film.

In *The Piano* la musica di Nyman modula le emozioni della protagonista e raccorda le scene, enfatizzandone il carico emotivo e guidando lo spettatore, mentre in *Tre colori – Blu* con i suoi brani Preisner collega flashback e momenti del presente creando continuità emotiva. Film con repertorio puramente originale, come *Green Book* (Peter Farrelly, 2018), *Little Women* (Greta Gerwig, 2019), *La La Land* (Damien Chazelle, 2016), *Canone inverso* (Ricky Tognazzi, 2000) e *7/8 – Sette ottavi* (Stefano Landini, 2007), sfruttano tale repertorio come commento psicologico, raccordo narrativo e modulazione emotiva, senza i vincoli di significato o di forma che potrebbero invece imporre brani preesistenti e già conosciuti dagli spettatori. La musica originale può adattare durata, ritmo, armonia e timbro alle esigenze narrative, orchestrare leitmotiv dei personaggi e raccordare momenti narrativi distanti, conferendo al regista molta più libertà espressiva. Un esempio interessante può essere *Attila Marcel* (Sylvain Chomet, 2013), una commedia drammatica francese con musica completamente originale composta dallo stesso regista e dal compositore Franck Monbaylet: qui la scelta è dovuta al fatto che il film è integrato da effetti visivi e animazione, e i brani originali contribuiscono a questo mondo ‘fantastico’ nel quale il regista fa muovere i suoi personaggi.

Film con repertorio ‘ibrido’ illustrano come tale metodologia sia strategica: *Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008) ad esempio unisce musica originale di Hashimoto con quella di Liszt, creando tensione emotiva senza perdere però la riconoscibilità culturale. *The Soloist* (Joe Wright, 2009) unisce brani originali di Dario Marianelli con quelli preesistenti di Beethoven, combinando commento emotivo e autenticità storica, mentre *Marguerite* (Xavier Giannoli, 2015) fonde l’originalità di Ronan Maillard con il repertorio classico, modulando l’interiorità tormentata della sua protagonista (Florence Foster Jenkins, sulla cui vita si basa il film). *Cold War* alterna arrangiamenti originali e brani storici modulando ritmo drammatico tra scene e flashback, mentre ad esempio *Low Down* bilancia i brani originali di Ohad Talmor con i brani jazz

preesistenti di Joe Albany, sulla cui biografia si basa il film, per coniugare libertà narrativa e realismo biografico. Infine, *Sonata* (Bartosz Blaschke, 2021) integra musica originale con musiche di Beethoven e Tchaikovsky, confermando il dialogo tra vincoli storici e libertà drammatica.

L'ibridazione è strategica in film come *The Soloist*, *Marguerite* e *Tàr* (Todd Field, 2022), per citarne alcuni, poiché combinano repertorio preesistente e musica originale per bilanciare autenticità storica e libertà narrativa confermando che pur essendo vincolante il repertorio storico può coesistere con la musica originale. I registi sfruttano queste due tipologie di repertorio secondo funzioni complementari, sfruttando la rigidità del preesistente e la flessibilità dell'originale, con il fine di modulare e adattare le narrazioni, i profili dei personaggi e i raccordi tra le scene.

In sintesi, la regola generale nei film è l'ibridazione: la musica preesistente è più vincolante, quasi sempre diegetica, associata a performance visibili e portatrice di significati storici e culturali che il regista non può modificare liberamente; la musica originale è meno vincolante, quasi sempre extra-diegetica, modellabile, capace di accompagnare, raccordare e commentare emotivamente le scene. Tale ibridazione, che si è notata nello stilare la tabella, consente dunque di combinare autenticità culturale e libertà narrativa aumentando la complessità emotiva e simbolica delle scene e conferma che nei film il repertorio storico struttura la diegesi e vincola il regista mentre la musica originale genera libertà espressiva, raccordo narrativo e modulazione emotiva, creando un linguaggio musicale stratificato e profondamente funzionale alla narrazione cinematografica. Il repertorio storico, particolarmente quello classico, apporta autenticità e riconoscibilità alla narrazione, mentre quello originale funge da commento emotivo e drammaturgico ed è funzionale per storie che non vogliono avere legami troppo forti con il passato.

Nei casi di musica preesistente, il repertorio viene presentato allo spettatore quasi sempre in funzione diegetica, tendendo però ad eccedere spesso e volentieri i momenti performativi, che vengono caricati di valori legati ad

esperienze ed emozioni pregresse. Nel caso di musica composta *ad hoc*, il repertorio nasce già come costruzione filmica, non si tratta di repertorio storico poiché non connotato da un referente esterno, assumendo di conseguenza funzioni espressive meno vincolate e spesso presentate in funzione extradiegetica.

Per quanto riguarda il repertorio di musica preesistente, è da citare il primo film preso in esame in questa tesi, ovvero *The Pianist* di Roman Polanski, dove il repertorio incarna un passato che rischia di essere cancellato dalla violenza e, in questo senso, il pianoforte è uno strumento di salvezza che non rimane confinato all'atto ma continua a risuonare come una traccia mnemonica anche, e soprattutto, nei momenti di forzato silenzio imposti dalla guerra. Con un repertorio composto da brani originali sarebbe stato più difficile mantenere il filo conduttore che lega i personaggi e gli spettatori a questo evento storico e all'odissea (in questo caso) del popolo polacco.

Dei tre film presi in esame all'interno di questa tesi, *The Piano* di Jane Campion rappresenta l'unico caso in cui il repertorio pianistico è costituito interamente da musica composta appositamente per il film, ad opera del compositore minimalista Michael Nyman. Le sue composizioni, pur richiamando stilemi ottocenteschi e minimalisti, non appartengono a un repertorio storico codificato: al contrario, danno vita ad un repertorio filmico originale, concepito come parte integrante della narrazione. Qui il pianoforte non è soltanto uno strumento, ma sostituisce in tutto e per tutto la voce della protagonista Ada, muta sin dall'infanzia. La musica composta *ad hoc* assume dunque una funzione sostitutiva del linguaggio verbale, configurandosi come mezzo privilegiato di espressione dell'interiorità. Il repertorio qui non rimanda a una memoria culturale esterna al film, bensì costruisce un mondo intimamente legato al personaggio. L'assenza di repertorio preesistente consente a *The Piano* di evitare un ancoraggio storico preciso, favorendo una dimensione più mitica e atemporale.

Il terzo film preso in esame, *La Pianiste* di Michael Haneke, offre una delle rappresentazioni più disturbanti del repertorio pianistico nel cinema

postmoderno. Qui la musica preesistente non è più un veicolo di elevazione spirituale o di sopravvivenza, bensì si riduce ad un mero strumento di violenta repressione e controllo da parte della protagonista. Il repertorio classico preesistente, già dunque carico di autorità, viene utilizzato per rappresentare un sistema di valori rigido e normativo nel quale non esistono momenti liberatori: la tradizione musicale si trasforma in violenza.

Nel cinema postmoderno il repertorio pianistico risulta un campo di tensioni tra passato e presente, tra visibile e invisibile. Attraverso *The Pianist*, *La Pianiste* e *The Piano*, emerge una concezione del pianoforte come strumento profondamente ambiguo: capace di dare voce, di conservare memoria, ma anche di esercitare controllo e repressione.

Questa ambivalenza rende il repertorio un oggetto privilegiato per l'analisi filmica, ponendo le basi per una riflessione più ampia sulla performance, sul corpo che suona e sul modo in cui il cinema riesce a rappresentare, coadiuvato dalle immagini, l'atto musicale. È proprio da questa prospettiva che si sviluppa il capitolo successivo, dedicato alla performance pianistica come evento visivo e narrativo.

Che sia un mezzo di riattivazione della memoria o repressivo, un linguaggio già codificato o alternativo, il pianoforte è lo strumento che più di tutti è stato impiegato nel cinema per rappresentare non solo lo sfoggio delle abilità ma anche e soprattutto i conflitti, i traumi e i rapporti di potere. Nei tre film analizzati, il pianoforte non è mai un semplice accompagnamento, esso viene attivato per far ascoltare agli spettatori brani già conosciuti nel momento in cui non si vuole far assorbire la memoria storica e musicale dalla narrazione cinematografica, bensì metterla in primo piano; la musica preesistente è una scelta che viene invece introdotta nel momento in cui l'eredità culturale musicale, conosciuta dai più, vuole resistere al controllo della finzione. Al contrario, la musica per pianoforte composta *ad hoc* per un film risponde all'esigenza di costruire un linguaggio sonoro esclusivamente interno al film; ciò consente di controllare il significato musicale che il film vuole trasmettere, evitando sovraccarichi simbolici e rimanere coerenti con la narrazione.

Il pianoforte continua a essere una presenza costante all'interno dei film, strumento per eccellenza dell'espressione musicale: esso consente al cinema di 'mettere in scena' un determinato repertorio, sia esso costituito da musica preesistente oppure originale. La scelta tra queste due opzioni risponde alla necessità, rispettivamente, di confrontarsi con un'eredità culturale o di costruire un linguaggio sonoro interamente ancorato al film. Il pianoforte non è mai uno strumento neutro, bensì versatile: può essere pedagogico, solistico, domestico e borghese, di riscatto sociale o un modo per sfoggiare le proprie abilità. Inoltre, è lo strumento che più di tutti riesce a presentare un repertorio già consolidato nel tempo, più universalmente conosciuto e studiato e immediatamente riconoscibile, una sorta di archivio storico-musicale contenente in sé una serie di valori già analizzati e decodificati. Riprendendo le parole di Gary Thomas, si può parlare del pianoforte come di un vero e proprio microcosmo:

[...] a site of multiple, cross-cutting ambivalence and tension—high/low, loud/soft, male/female, public/private, and control/freedom, for example—and its representation in film as a theater that stages, in microcosm, the historical play of such tensions and antinomies as they work to produce the conditions of possibility, emancipatory as well as enslaving, of the modern subject.⁵⁰

Le scelte di repertorio determinano inevitabilmente le condizioni della performance pianistica: con la musica preesistente si tende a rispettare fedelmente lo stile e la struttura dei brani storici; nei casi in cui la *soundtrack* sia composta da musica originale, tendenzialmente la performance è più libera, modellata sulle esigenze narrative e psicologiche di un determinato personaggio, diventando così parte integrante della costruzione cinematografica. Il repertorio, in conclusione, non è solo un elemento musicale: è un personaggio a tutti gli effetti sul quale, inoltre, si fonda l'atto performativo che nella maggior parte dei casi è narrativamente significativo. Se il repertorio vuole chiarire il messaggio che la musica intende trasmettere allo spettatore, la performance – che sarà

⁵⁰ THOMAS, 'Men at the Keyboard', 279.

oggetto di analisi nel capitolo successivo – ne definisce invece il movimento e l'articolazione nello spazio filmico.

2. LA PERFORMANCE

2.1 LA PERFORMANCE MUSICALE CINEMATOGRAFICA

Il termine performance indica la realizzazione concreta di un'attività che, delineata in termini musicali, prende il nome di *musical performance*.⁵¹ Attraverso la performance le idee musicali si trasformano in esecuzione ad opera di un interprete, il *performer*, in presenza di un pubblico. Tale azione è un evento irripetibile che si traduce in gesto e suono, strettamente dipendente dalla soggettività del *performer* e dalla modalità esecutiva, soprattutto se si tratta di una performance mediatizzata dal mezzo cinematografico.

Il termine performance non va inteso come semplice sinonimo di esecuzione. Quest'ultima, infatti, indica la concretizzazione sonora di un testo musicale, ossia la sua realizzazione attraverso l'atto interpretativo. La performance, invece, richiama una dimensione più ampia e articolata la quale non riguarda solo il suono prodotto, ma anche il contesto in cui l'evento si svolge, la presenza dell'interprete e il rapporto che instaura con il suo pubblico. In tal senso, la performance musicale si configura come un evento situato nello spazio e nel tempo, il cui valore emerge anche, e soprattutto, dall'esperienza condivisa che genera.

Le riflessioni dell'antropologo Victor Turner aiutano a meglio definire il capo, rendendo ancora più chiaro questo concetto:

Il termine performance deriva dall'antico francese *parfournir* che significa letteralmente 'fornire completamente o esaurientemente'. *To perform* significa quindi produrre qualcosa, portare a compimento qualcosa, o eseguire un dramma, un ordine o un progetto. Ma secondo me nel corso della 'esecuzione' si può generare qualcosa di nuovo. La performance trasforma sé stessa. [...] Le regole possono 'incorniciarla', ma il 'flusso' dell'azione e dell'interazione entro questa cornice può

⁵¹ BRUCE, *Musical performance*, Encyclopædia Britannica, (consultato l'8 febbraio 2026) <https://www.britannica.com/art/musical-performance>.

portare ad intuizioni senza precedenti e anche generare simboli e significati nuovi, incorporabili in performance successive.⁵²

La performance, dunque, non costituisce un processo puramente riproduttivo, poiché fa emergere sempre qualcosa di nuovo nonostante le regole entro cui è inscritta, generando sempre nuovi significati e trasformando inevitabilmente anche le esecuzioni future. Essa è un'azione nella quale un individuo, il cosiddetto *performer*, ha bisogno di agire davanti ad uno sguardo.

Quando poi tale azione viene mediatizzata dal dispositivo cinematografico, la distinzione tra esecuzione e performance si accentua ulteriormente. L'atto esecutivo non si limita più alla sola produzione del suono, ma si inserisce in un sistema di significati e simboli più ampio. Attraverso le scelte di inquadratura, montaggio e trattamento del suono, la performance si arricchisce inevitabilmente di nuovi livelli di senso, contribuendo sia a intensificare l'esperienza emotiva dello spettatore sia a sostenere lo sviluppo della narrazione filmica. Essa costituisce un momento importante all'interno di determinati contesti filmici poiché rende visibile l'azione del corpo, interrompendo o sospendendo momentaneamente la narrazione, creando un momento vero e proprio di esposizione del personaggio performante: il personaggio è visto mentre fa qualcosa, ovvero mentre si esprime attraverso lo strumento, adoperando la musica per comunicare al meglio le sue emozioni più profonde. Nel momento in cui un personaggio all'interno dell'universo filmico è impegnato in una performance, l'atto non coincide semplicemente con l'esecuzione di qualcosa, ma assume anche una funzione espressiva e rivelatrice. Anche se si tratta di un'azione mediatizzata – dunque non è *live* e potenzialmente riproducibile – essa non si limita a enfatizzare determinati contenuti narrativi, ma contribuisce anche a mettere in scena l'identità del personaggio. In tal senso, la performance diventa uno strumento attraverso cui allo spettatore viene offerto un ulteriore livello di interpretazione, che gli permette di cogliere aspetti più profondi della costruzione narrativa e dei suoi molteplici significati.

⁵² TURNER, V. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986, 145.

Nel momento in cui ci troviamo da spettatori ad assistere ad una performance mediatizzata dal cinema, è utile pensare al *performer* come una ‘doppia presenza’, nel senso che l’attore finisce per incarnare due ruoli: quello del personaggio e quello del *performer*. A tal proposito, risultano particolarmente utili le riflessioni di Vivian Sobchack. Nel volume *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, la studiosa sottolinea la natura intrinsecamente multisensoriale dell’esperienza spettatoriale:⁵³ la visione di un film non si esaurisce in un atto puramente visivo, ma coinvolge l’intero corpo dello spettatore. In particolare, nelle sequenze che includono performance musicali, lo spettatore è sollecitato a livello percettivo ed emotivo in modo più intenso, attivando risposte corporee che contribuiscono in maniera decisiva alla costruzione del senso.

Un ulteriore contributo in questa direzione è costituito dal saggio *Being on the Screen: A Phenomenology of Cinematic Flesh, or the Actor’s Four Bodies*,⁵⁴ in cui Sobchack analizza la presenza dell’attore sullo schermo attraverso la nozione dei “quattro corpi”: *prepersonal, personal, impersonal e personified body*. Questa articolazione evidenzia come, nell’atto performativo, il corpo dell’attore non coincida mai pienamente con una sola identità, ma si configuri come un luogo di stratificazione, in cui convivono simultaneamente la dimensione individuale dell’interprete e quella del personaggio. La performance cinematografica si definisce così come uno spazio di tensione tra presenza e rappresentazione, tra corporeità reale e costruzione finzionale.⁵⁵

La prima fase, *Prepersonal Body*, è formata da tutti quegli aspetti che costituiscono la materia prima con cui l’attore recita e performa (ovvero gli elementi naturali dell’attore come la sua voce e il suo aspetto, ad esempio). Tale

⁵³ SOBCHACK, V. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. 1a Edizione, University of California Press: 2004, 67-71.

⁵⁴ SOBCHACK, V. ‘Being on the Screen: A Phenomenology of Cinematic Flesh, or the Actor’s Four Bodies’. In *Acting and Performance in Moving Image Culture: Bodies, Screens, Renderings. With a Foreword by Lesley Stern*, a cura di STERNAGEL, J., LEVITT, D., e MERSCH, D. Bielefeld, 2014, 429-446.

⁵⁵ KENNEDY-KARPAT, C. ‘Performance and Prestige in the Biopic, or Stardom and Statuettes’. In *A Companion to the Biopic*, a cura di CARTMELL, D., e POLASEK, A. D. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2020, 395-414.

livello si manifesta allo spettatore nelle scene in cui il corpo dell'attore deve confrontarsi fisicamente con lo strumento, mettendo in luce la difficoltà reale del 'fare' musica.⁵⁶ Nella seconda fase, *Personal Body*, l'attore-performer diventa cosciente dei propri gesti e inizia ad immedesimarsi nel protagonista che deve interpretare, trasformando il proprio corpo affinché riesca a trasmettere il messaggio che bisogna veicolare all'interno di una data narrazione filmica. È un livello, dunque, in cui l'attore inizia a prendere coscienza non solo di sé ma anche del personaggio da interpretare.

La terza fase, *Impersonal Body*, è il momento in cui l'attore-performer diventa pienamente consapevole delle sue doti e riesce ad incarnare e interpretare totalmente il personaggio del film, mantenendo però in sé ancora il suo *Prepersonal Body*, cioè l'individualità caratteristica di ogni attore. I suoi gesti, in questa fase, soddisfano ciò che un pubblico si aspetterebbe da un musicista, quindi risulta credibile. Nell'ultima fase, *Personified Body*, lo spettatore osserva il corpo dell'attore-star, cioè quello di un attore che ha acquisito fama e riconoscibilità pubblica e che mette in scena sé stesso e un personaggio famoso a sua volta ben presente nell'immaginario collettivo.

L'impegno dello spettatore risulta dunque anche quello di indagare la natura fittizia del cinema, chiedendosi quale ruolo abbiano le rappresentazioni che ci vengono mostrate e come influenzino la narrazione: alcuni musicisti appaiono come se stessi e rimangono completamente separati dalla finzione che li circonda, mentre altri interagiscono con i personaggi di finzione pur continuando ad interpretare sé stessi; in altri casi interpretano sé stessi interagendo con rappresentazioni di persone reali mentre, nella maggior parte dei casi, lo spettatore si troverà di fronte ad un attore calato in un personaggio (realmente esistito o meno) *performer*.

Spesso la realtà e la finzione si mescolano tra di loro nell'universo filmico, soprattutto se ad interpretare i personaggi sono musicisti realmente celebri, com'è il caso di Alexander Tharaud in *Amour* (2012) di Michael Haneke. La performance da parte di musicisti reali suggerisce che i registi potrebbero

⁵⁶ SOBCHACK, *Being on the Screen*, 431-434.

proporre il contenuto di questa tipologia di sequenze come portatrici di un significato già condiviso e consolidato. Non si tratta infatti soltanto di ascoltare un brano che appartiene al nostro patrimonio culturale e che riconosciamo, ma di vederlo eseguito concretamente, spesso da un interprete noto. In questo modo, la performance rafforza l'autorevolezza della musica e ne potenzia l'impatto simbolico, rendendola ancora più immediatamente riconoscibile e significativa all'interno del film. Ciò sembra suggerire un bisogno da parte del regista di uscire dalla narrazione fittizia che ha creato per il suo film, cercando di renderlo ancora più reale inserendo un vero pianista.

La volontà di massimizzare il realismo impone così a molti attori la necessità di imparare a suonare determinati strumenti musicali, cosicché moltissimi attori si trovano a dover imparare a suonare determinati strumenti musicali per eliminare la necessità di girare le scene solo da certe angolazioni, o di dover addirittura ingaggiare musicisti reali. Comunque sia, soprattutto nei film presenti in tabella (che costituiscono un campione significativo dell'universo incentrato sulla figura del pianoforte) e nelle tre pellicole analizzate più nel dettaglio nei capitoli seguenti, una determinata scena con la presenza di un pianoforte occupa posizioni di rilievo all'interno del cinema, proprio perché riflette e amplifica l'importanza del ruolo dei personaggi, delle loro azioni ed emozioni, influenzandone molto spesso il decorso narrativo ed emotivo.

L'utilizzo della performance musicale all'interno del film, che sospende momentaneamente la narrazione e sostituisce i loro dialoghi, permette al regista di veicolare messaggi che vanno oltre la semplice parola e che attraverso la musica, e la sua messa in atto attraverso la performance, vengono estremamente amplificati. Si può parlare di *musical moment*, che i teorici Tincknell e Conrich⁵⁷ vedono come un particolare punto d'interruzione, una presenza musicale isolata in un film 'non musicale', che ha il potenziale di riuscire a disturbare il testo, a sospendere la narrazione, proprio perché inaspettato. Il *musical moment*, il momento performativo all'interno del film, è importante per comprendere

⁵⁷ CONRICH, I., e TINCKNELL, E. *Film's Musical Moments*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006, 2.

l'influenza della musica su una determinata scena e perché poi essa riesca ad avere un impatto così forte sul pubblico: tale momento è paradossale, poiché è contemporaneamente sia una forza dirompente che una parte integrante della coerenza del film, che aiuta a definire i valori o le idee sottostanti in un modo nuovo.⁵⁸ Secondo Herzog, i *musical moments* si verificano quando la musica «inverts the image-sound hierarchy to occupy a dominant position in a filmic work. The movements of the image, and hence the structuring of space and time, are dictated by song»⁵⁹

Nella performance mediatizzata, la macchina da presa e il montaggio possono guidare lo sguardo e l'ascolto dello spettatore, permettendo di cogliere dettagli espressivi che in una sala da concerto rischierebbero di passare inosservati o perdersi nella percezione complessiva dell'evento. Si amplifica così, attraverso il cinema, la produzione di suoni del *performer* e le sue espressioni facciali, una chiave d'accesso che si è notato, nel corso dell'analisi, estremamente efficace per riuscire ad immergersi ancor di più nell'universo espressivo della performance mediatizzata cinematograficamente, al di là del puro dato tecnico.

Le potenzialità delle 'coreografie' del volto del *performer* sono fondamentali: secondo Béla Balázs,⁶⁰ non solo si riesce ad illuminare l'animo umano ma può anche provocare (tramite l'espressione fisionomica su cui spesso indugia la cinepresa) l'esperienza umana, che a sua volta 'libera', enfatizzandola, l'esperienza acustica. La rappresentazione dell'emozione umana, che traspare dal momento performativo cinematografico, riesce dunque ad intensificare la potenza della musica e, di conseguenza, a intensificare la potenza del medium cinematografico e di tutti quei significati che il regista intende trasmettere a proposito della sua storia, del suo film, dei suoi personaggi. In questo il cinema

⁵⁸ Ivi, 2.

⁵⁹ HERZOG, A. *Dreams of Difference, Songs of the Same: the Musical Moment in Film*, Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2010, 7.

⁶⁰ BALÁZS, B. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien und Leipzig: Deutsch-Österreichisches Verlag, 1924. Ristampato in BALAZS, B. *Schriften zum Film*, vol. I, 45-143.

cambia dunque il modo di intendere e percepire la performance musicale mediatizzata sullo schermo.

Philip Auslander, nel suo libro *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, analizza quale sia lo status della performance dal vivo in una cultura sempre più dominata dai mass media e dalle tecnologie digitali. Per Auslander, la cultura mediatizzata non si limita a riprodurre la performance, bensì ridefinisce retroattivamente anche ciò che intendiamo come esperienza dal vivo, rendendo le due dimensioni profondamente interdipendenti. La categoria *liveness* non esiste dunque come dato naturale, ma come un effetto della cultura della riproduzione mediatizzata: la distinzione tra esecuzione *live* ed esecuzione mediatizzata si è resa necessaria solo quando sono entrati in gioco i *media*, come la radio, la televisione e il cinema, cioè nel momento in cui la performance inizia a poter essere riprodotta, trasmessa e separata dalla presenza fisica e concreta dell'evento.

Per performance mediatizzata intende una performance diffusa in televisione, sotto forma di registrazioni audio o video, e in altre forme basate sulle tecnologie di riproduzione.⁶¹ Nel contesto specifico del presente studio, dunque, si tratta di una performance mediatizzata dal mezzo cinematografico che però riesce comunque a continuare a produrre un effetto di *liveness*, seppur nella sua riproducibilità.

Nel caso della performance mediatizzata cinematograficamente, c'è un doppio livello di 'pubblico': il pubblico presente nel film, costituito da attori e comparse, e lo spettatore stesso del film. La presenza del doppio livello, come afferma anche Ben Winters,⁶² è fondamentale per costruire un'illusione di esperienza performativa condivisa tra il pubblico interno al film e quello reale in sala, rafforzando la connessione tra i due e il realismo. L'intrusione di un pubblico interno, secondo Jane Feuer, situato dunque tra noi e l'interprete, lungi dal distaccarci dalla performance, crea in realtà l'effetto di un'esperienza

⁶¹ AUSLANDER, P. *Liveness*, 32.

⁶² WINTERS, B. *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*. Londra: Routledge, 1a edizione, 2014, 91.

realmente vissuta e condivisa, la quale fa immergere ancor di più lo spettatore all'interno del mondo filmico.⁶³

Questo dispositivo genera un sistema di rimandi che ridefinisce i codici della performance, producendo nuovi significati e modalità di fruizione. In tale prospettiva, il coinvolgimento tipico della performance dal vivo non viene semplicemente riprodotto, ma rielaborato e potenziato dal medium cinematografico. Attraverso le sue specifiche risorse espressive – inquadratura, montaggio, trattamento del suono – il cinema è infatti in grado di isolare, enfatizzare e rendere percepibili aspetti dell'evento performativo che, in un contesto non mediatizzato, resterebbero difficilmente accessibili.

Grazie alla performance musicale all'interno dell'universo cinematografico, il regista traduce in immagini e gesti tutti quei momenti performativi che 'rischierebbero' di passare inosservati nel corso di un concerto *live*. Lo spettatore cinematografico, dunque, non solo riesce a vivere la performance musicale sullo schermo ma riesce anche a parteciparvi e, soprattutto, a comprendere ancora meglio la storia e l'interiorità del personaggio, come si vedrà più nel dettaglio nei tre capitoli dedicati ai film analizzati.

Il pianoforte risulta lo strumento per eccellenza per attivare tali dinamiche e creare un ponte tra l'universo filmico e gli spettatori. Dunque, come fanno determinate performance pianistiche ad influenzare la nostra interazione con le narrazioni cinematografiche? Fino a che punto partecipano, enfatizzano e problematizzano la narrazione cinematografica attraverso la musica e la nostra comprensione di essa?

2.2 IL PIANOFORTE: STRUMENTO DIEGETICO E PERFORMATIVO

Il pianoforte, suonato dall'*attore-performer*, diventa un dispositivo espressivo la cui performance è percepita sia dallo spettatore interno alla diegesi sia dallo spettatore cinematografico 'esterno'. Inserito nel contesto narrativo del film,

⁶³ FEUER, J. *The Hollywood Musical*, 2. ed. Basingstoke: Macmillan, 1993, 28.

esso si configura come uno spazio privilegiato di amplificazione emotiva, capace di comunicare ciò che difficilmente potrebbe essere reso attraverso il solo linguaggio verbale e i dialoghi. Come emergerà con maggiore evidenza nei tre film analizzati nei capitoli successivi, la performance pianistica diventa infatti il luogo in cui si manifestano i conflitti interiori dei personaggi, le loro paure e le loro speranze, contribuendo a rivelarne l'identità e a concentrare l'attenzione e la partecipazione emotiva dello spettatore nella comprensione di ciò che avviene sullo schermo.

Esso diventa centrale perché è uno strumento visivo, universalmente conosciuto, il cui repertorio risulta anche più facilmente 'decodificabile' dallo spettatore poiché più conosciuto nell'immaginario comune, oltre che di grande impatto sonoro, visivo e gestuale da parte del *performer*. La gestualità pianistica è estremamente importante, sottolineata da primi piani sulle mani, sul volto e sulla postura del pianista. Il pianoforte è dunque lo strumento narrativamente 'performativo' per eccellenza. Il pianista è seduto, esposto, quasi vulnerabile all'occhio dello spettatore e lo strumento diventa un prolungamento del suo corpo. Inoltre, è uno strumento polivalente che riesce perfettamente ad accompagnare lo spettatore e a coadiuvarlo nel processo di 'significazione' del personaggio-*performer*, cui si riescono ad associare tutte quelle emozioni che solo il potere della musica riesce ad enfatizzare.

Il pianoforte ha un rapporto privilegiato con il cinema sin dall'era del muto: era infatti pratica comune che le sale di proiezione assumessero pianisti capaci di offrire un'interpretazione musicale adatta al film. I pianisti ricevevano delle brevi descrizioni sul film e sulla sua trama, rendendo dunque imprescindibile la loro improvvisazione e creatività. Non bisognava solo riflettere le emozioni dei personaggi sullo schermo, ma anche accompagnare i momenti di tensione, umorismo, coinvolgendo attraverso la musica il pubblico, unitamente alle immagini che scorrevano dinanzi a loro. Con l'avvento del sonoro al cinema la necessità del pianista in sala andò scemando fino a scomparire del tutto e, solo con l'avvento del sonoro nel 1927, immagini e audio iniziarono ad essere sincronizzati direttamente all'interno dell'universo filmico, richiedendo inevitabilmente la composizione di pezzi specifici, originali, per

film. Pian piano, tale strumento iniziò a diventare centrale in innumerevoli sequenze filmiche, a volte divenendo un vero e proprio protagonista al fianco dei personaggi effettivi.

Quando all'interno di un film, per i motivi più disparati, un personaggio interagisce con un pianoforte (per dare sfoggio delle proprie abilità, per sopravvivere, rompere le barriere sociali, comunicare con il mondo fuori dal proprio 'Io'), si manifestano spesso momenti di vulnerabilità e trasformazione, che influenzano fortemente il modo in cui il pubblico percepisce la storia. L'utilizzo di un certo repertorio, insieme alle performance pianistiche che gli ruotano attorno, può creare a volte anche contrasto di significato (basti pensare all'utilizzo che ne fa Haneke per *La Pianiste*), che permette esplorazioni più profonde nel contesto cinematografico e rende lo spettatore un partecipante attivo, non più mero osservatore. Il connubio tra immagini e musica, soprattutto nel momento in cui avvengono performance diegetiche (e dunque ciò che si ascolta e si osserva coesiste nella stessa scena), è forse uno dei legami più forti che possano ancorare il pubblico non solo al film ma anche a tutte le sfumature emotive che ne conseguono.

Tali performance, in questa sede riguardanti lo strumento del pianoforte e il suo pianista esecutore (che lo sia nella vita reale, come Alexander Tharaud in *Amour* di Haneke, o che lo abbia dovuto 'imparare' come il caso di Adrien Brody per *The Pianist*), non costituiscono mere esecuzioni musicali o tecniche. Diventano un atto imprescindibile per comunicare delle storie, dei simboli che rappresentano determinate emozioni, agendo da ponte uditivo e visivo tra l'interiorità del *performer* e il pubblico, non solo da un punto di vista attoriale ma anche musicale, riuscendo così a colmare il divario tra la semplice narrazione cinematografica e l'esperienza vera e propria che edifica lo spettatore e lo rende attivo. Attraverso il suono del pianoforte, strumento per eccellenza della musica colta e probabilmente il più universalmente conosciuto e suonato, il personaggio può esprimere la propria identità al di là delle parole. L'attore, il musicista, che performa in una determinata sequenza filmica, non necessita di interazioni con gli altri personaggi, permettendo allo spettatore di analizzare ancora più a fondo la narrazione. Le performance mostrano esplicitamente l'identità e i bisogni del

performer, riuscendo a piegare il tempo rimodellando le narrazioni filmiche nelle quale si trovano spesso protagoniste.

Nel processo della performance pianistica, il *performer*-attore deve riuscire ad unire la bellezza oggettiva e soggettiva dell'arte musicale per riuscire a trasmettere determinate emozioni al pubblico in sala, affinché esso possa sentirsi soddisfatto e persino percepire i sentimenti interiori del *performer*. L'utilizzo della performance al pianoforte all'interno dell'universo cinematografico aiuta moltissimo tale scopo, basti pensare alle scene più famose che hanno per protagonista un pianista con il suo pianoforte. In *The Pianist*, ad esempio, la scena con Hosenfeld con la *Ballata n. 1 in Sol minore*, Op. 23 di Fryderyk Chopin è un continuo andirivieni della cinepresa dal volto di Szpilman, alle sue mani, allo sguardo sempre più compassionevole dell'SS: ci aiuta a comprendere meglio cosa rappresenti, da un lato, l'esecuzione del brano per il *performer* stesso e, dall'altro, l'esperienza di ascolto dell'ascoltatore, il capitano Hosenfeld. Oppure in *La Pianiste* di Michael Haneke, dove al contrario le performance sono rese estremamente asettiche, brevissime e frammentate, dove spesso la cinepresa si trova fissata in alto e mostra allo spettatore solo le mani dei vari *performer* che si avvicinano al pianoforte: qui lo scopo era infatti, per Haneke, quello di smontare l'idea del repertorio classico e della conseguente performance come momento di elevazione e catarsi per lo spirito dell'ascoltatore. La presenza del pianoforte e le relative performance non sono mai scelte casuali all'interno dell'universo filmico, costituendo sempre dei mezzi che hanno l'intento di guidare lo spettatore sospendendo momentaneamente la narrazione.

L'importanza del pianoforte, centrale nei momenti performativi dei film presi in analisi in questa tesi è data, secondo Charles Rosen, dal fatto che sia l'unico strumento in grado di realizzare da solo un'intera partitura, e allo stesso tempo mettere in gioco tutto lo sforzo muscolare del corpo del *performer*:

With the piano, every increase of sound is felt by the whole body of the pianist, bringing into play back and shoulder muscles. The *performer* has to cooperate directly in every crescendo and decrescendo: playing the

piano is closer to the origin of music in dance than performing on the earlier keyboards that it superseded. The danger of the piano, and its glory, is that the pianist can feel the music with his whole body without having to listen to it.⁶⁴

La gestualità pianistica è un movimento corporeo ben evidente, cinestesico, utilizzato dal pianista (ed ampliato nel contesto cinematografico per enfatizzarlo), per modellare il contenuto musicale che si vuole trasmettere, in una forma esecutiva sinergica tra l'udibile e il visibile. Marija Dinov Vasić, a tal proposito, parla della posizione e del movimento della mano del pianista, identificandolo come «material carrier of the musical gesture, conditioned by the form of the musical phrase, as a symbolic music idea, and the adequate articulation or shaping of its performative expression is directly related to the connotative field that a particular musical idea or phrase can symbolize».⁶⁵ Il pensiero musicale dunque, come struttura musicale logica organizzata, si materializza anche attraverso la gestualità tipica dei pianisti nel corso di una performance.

Il repertorio, nei casi in cui non solo lo si ascolta ma lo si 'vede' tramite la performance, mostra come la musica nel cinema non sia semplice colonna musicale, ma anche atto performativo visibile spesso imprescindibile per portare avanti la narrazione. Il pianoforte è un dispositivo narrativo e simbolico, un'estensione del corpo dei *performer*, uno spazio di esposizione pubblica e di profonda intimità allo stesso tempo. In tale quadro teorico, la centralità della performance al pianoforte nel cinema appare particolarmente significativa. La posizione frontale del pianista, la visibilità delle mani e del volto, e la possibilità di alternare dettagli e campi medi rendono l'esecuzione pianistica facilmente filmabile e leggibile. Come osserva Nicholas Cook, gesto, suono e immagine contribuiscono alla costruzione del senso nel momento in cui si 'allineano' sulla base di affinità emotive e narrative condivise, dando così origine a un significato

⁶⁴ ROSEN, *Piano Notes*, 19.

⁶⁵ DINOVA, M. V. *Studies of Performing Arts: Performativity and the Function of the Body Gesture in Pianism*, [Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu], PhD diss., University of Arts in Belgrade, 2019, 136. <https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/407>.

ulteriore che emerge proprio da tali allineamenti.⁶⁶ In questo quadro, la performance musicale nel contesto audiovisivo si configura come l'integrazione dinamica di questi tre elementi, mentre il pianoforte si rivela uno strumento particolarmente efficace nel sostenere e guidare lo spettatore all'interno di questo processo di costruzione del senso.

La presenza quasi costante del pianoforte nei più disparati generi cinematografici, ha dimostrato come tale strumento musicale sia diventato nel corso del tempo un luogo di riferimento per l'espressione di desideri, spesso repressi, di bisogno di sopravvivenza, di sfogo, dove il modo di suonare del *performer* acquisisce la profondità di un'espressione senza parole di sentimenti altrimenti inesprimibili. Il pianoforte si trasforma dunque in una sorta di estensione per l'attore-*performer*, consentendogli tramite la sua attivazione e la musica di comunicare con gli spettatori. Importante anche in tutti quei film con protagoniste donne, basti pensare a *The Piano*, *The Page Turner*, *La pianiste*, *Vier Minuten*, dove lo strumento assume una connotazione particolarmente importante per la comunicazione di sentimenti di personaggi repressi e sofferenti. Legato all'interiorità e culturalmente associato all'introspezione, alla memoria, alla solitudine, alla disciplina e a tanti altri aspetti, per questi motivi esso diventa spesso il mezzo attraverso cui il cinema esternalizza il mondo interno del personaggio.

2.3 TIPOLOGIE DI PERFORMANCE PIANISTICHE

La performance riveste un ruolo centrale all'interno del film poiché rende visibile l'azione del corpo e trasforma l'esecutore da semplice personaggio fittizio a presenza incarnata. Essa non coincide con una mera esecuzione tecnica, ma con un'azione che si compie davanti a uno sguardo e che dunque implica l'esposizione del *performer*, costituendo un evento irripetibile. Il cinema, pur essendo 'registrato', conserva comunque una dimensione performativa proprio perché fondato sulla messa in scena di corpi che agiscono nello spazio e nel

⁶⁶ COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 86.

tempo, davanti alla macchina da presa e, di conseguenza, poi in differita davanti allo spettatore.

In questa prospettiva la performance assume una funzione specifica all'interno del film: sospende la linearità narrativa, intensifica l'esperienza sensoriale e concentra l'attenzione sul gesto. Come osserva Erika Fischer-Lichte nel suo libro *The Transformative Power of Performance*,⁶⁷ la performance produce un evento trasformativo in cui corpo, percezione ed emozione entrano in relazione diretta. Nel cinema, tale trasformazione non avviene nella co-presenza fisica, ma attraverso l'immagine filmica, che conserva e amplifica la dimensione performativa del gesto e aiuta lo spettatore ad immergersi ancor più nella narrazione e nella comprensione dell'interiorità del personaggio che performa un determinato brano.

Come evidenzia Philip Auslander,⁶⁸ anche nelle forme mediatizzate la performance continua a produrre un effetto di *liveness*, pur nella sua riproducibilità. All'interno dell'universo cinematografico è possibile distinguere diverse tipologie di performance, a seconda del loro statuto diegetico.

La performance può essere extra-diegetica, ovvero comprendere tutti quegli elementi che non appartengono direttamente al mondo narrativo del film ma agiscono sullo spettatore, come la musica che solitamente accompagna le azioni. La forma più evidente e rilevante è invece quella della performance diegetica. Qui l'atto performativo è integrato nel mondo della storia: il performer esegue un brano all'interno della narrazione, risultando visibile e udibile sia per gli altri personaggi sia per lo spettatore. Questa configurazione genera una duplice situazione di fruizione, in cui alla presenza di uno spettatore interno – costituito dai personaggi che assistono alla performance – si affianca quella dello spettatore esterno, ossia il pubblico del film. È proprio questa sovrapposizione di livelli a rendere la performance diegetica un dispositivo particolarmente

⁶⁷ FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (1a ed.). Londra: Routledge, 2008.

⁶⁸ AUSLANDER, *Liveness*.

significativo, in quanto capace di mettere in relazione differenti regimi di visione e ascolto.

Essa è riconoscibile come tale anche dai personaggi del film. In questi casi – come nelle scene di esecuzione musicale – si crea una doppia dinamica di visione: il personaggio-*performer* è osservato sia da un pubblico interno alla diegesi sia dallo spettatore cinematografico. Questa sovrapposizione di sguardi rende la performance diegetica, visibile e situata nello spazio filmico, un momento privilegiato di esposizione e vulnerabilità del corpo. Amy Herzog sottolinea come la musica diegetica, a differenza di quella extradiegetica, acquisti un posto più rilevante nella coscienza dello spettatore, proprio perché la visibile e situata nello spazio filmico, essendo la sua fonte direttamente integrata nella narrazione.⁶⁹

Un'altra importante tipologia di performance è quella che riguarda la psico-diegesi, termine coniato da Marcia Citron nel suo libro *When Opera Meets Film* per indicare la funzione psicologica della musica.⁷⁰ Non si tratta di una performance oggettivamente reale poiché risulta appartenere esclusivamente alla sfera mentale del personaggio, una musica che proviene direttamente «from his psychological perspective, running through his mind as current thoughts or as memory».⁷¹ Nasce e si sviluppa nella mente del *performer*, dunque non accessibile agli altri personaggi, ma udibile dallo spettatore. Basti pensare a tutte quelle performance psico-diegetiche cui era costretto il protagonista di *The Pianist* nel corso dei suoi nascondigli, mentre osservava il pianoforte ma era impossibilitato a suonarlo. Si tratta dunque di performance immaginate, o ricordate. È un atto performativo potente, poiché svela l'interiorità stessa del personaggio, con i suoni che visualizzano un ricordo o un trauma, ma che vengono comunque condivisi con noi spettatori.

Nonostante la psico-diegesi non sia oggettivamente presente nella narrazione, la musica viene resa comunque percepibile dallo spettatore come

⁶⁹ HERZOG, *Dreams of Difference, Songs of the Same*, 6.

⁷⁰ CITRON, M. J. *When Opera meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 5.

⁷¹ Ivi, 55.

un'esperienza interiore e soggettiva, una modalità che consente al cinema di rendere performante anche l'interiorità, traducendo stati mentali ed emotivi in azione comunque udibile. È una tipologia di ascolto che può anche prendere il sopravvento sulla narrazione filmica, permettendo allo spettatore di 'leggere' e decodificare i pensieri del protagonista, essendo una musica 'piantata' nella memoria o nella coscienza dei personaggi,⁷² che ci permette di accedere (o almeno tentare) al loro lato più intimo e nascosto rispetto a ciò che viene messo in scena.

2.4 *THE PIANIST, THE PIANO* E *LA PIANISTE*

Nei tre film analizzati, i personaggi interagiscono con il pianoforte attraverso performance che ne segnano lo sviluppo narrativo. Nel caso di *The Pianist* l'attore, Adrien Brody, interpreta un pianista ebreo-polacco realmente esistito, Władysław Szpilman; nel caso invece di *The Piano* e di *La Pianiste* siamo in presenza di due narrazioni fittizie (addirittura in *The Piano* la musica è composta *ad hoc* per la pellicola dal compositore Michael Nyman) che però, ciascuna a modo proprio, utilizzano il mezzo performativo e lo strumento del pianoforte con lo scopo di trasmettere messaggi e significati diversi allo spettatore cinematografico. Il pianoforte resta comunque un luogo privilegiato di messa in scena non solo del corpo e della gestualità pianistica, ma anche della propria identità e della propria storia.

In *The Pianist* la performance è un atto di sopravvivenza e di ricerca, da parte del protagonista, di custodire e tramandare la memoria del suo popolo; dunque, il performare da parte del pianista risulta come un bisogno fondamentale, necessario, proprio come in *The Piano*, essendo la protagonista una donna muta il cui unico mezzo comunicativo è il suo strumento musicale. In *La Pianiste* invece il pianoforte e la performance sono utilizzati per mostrare un mondo malato, per criticarlo, per sottolineare la repressione e la violenza della

⁷² Ivi, 189.

sua protagonista e del mondo che la circonda: qui la performance e il repertorio diventano una sottotrama alle azioni di Erika Kohut.

Nel film di Roman Polanski, *The Pianist*, il repertorio e le varie performance di Szpilman occupano l'intero spazio del film anche quando la musica è assente, sostenendo e influenzando la costruzione narrativa. Le performance sono sempre interrotte, fatta eccezione per l'ultimo brano che chiude il film, l'*Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*, Op. 22. I brani ascoltati sono filmati e montati in modo da preservare l'illusione di un flusso ininterrotto di musica, ma all'orecchio dello spettatore 'colto' in materia di musica classica e delle composizioni di Fryderyk Chopin causano un certo 'disagio', effetto questo voluto dal regista con lo scopo di mostrare la frammentarietà e le difficoltà dell'odissea del suo protagonista. Lo spettatore, dunque, deve adottare un atteggiamento aperto nei confronti della musica eseguita, accettando determinate modifiche e tagli ai brani che già conosce. La performance pianistica, in *The Pianist*, risulta importantissima proprio perché costituisce l'ultimo legame possibile tra il protagonista e la propria identità, e la frammentarietà dei brani, le modifiche apportate o le loro brusche interruzioni, concorrono tutte ad enfatizzare il volere di Polanski.

La performance qui sottolinea il pericolo affrontato dal *performer* che spesso è costretto a rimanere in silenzio, potendo solamente mimare le azioni dell'esecuzione senza poter produrre alcun suono per paura di essere scoperto e deportato in un campo di sterminio. Ma anche nei momenti in cui è presente un pianoforte e Szpilman non può suonarlo, è proprio l'impossibilità dell'atto che riesce comunque a mettere in risalto la fisicità della performance e la gestualità pianistica. Prova evidente ne è la scena in cui, appena giunto in un nuovo nascondiglio, trova un pianoforte verticale e sospende le sue mani in aria sopra la tastiera: lo spettatore osserva il movimento dell'esecuzione come se Szpilman stesse realmente suonando, e ascolta la musica che però è solamente in funzione psico-diegetica.

I film richiamati nella tabella, nei quali è presente il pianoforte in funzione narrativa di una certa rilevanza, esplorano spesso il conflitto tra il

desiderio del musicista di esibirsi in una performance e le fragilità del proprio corpo e della propria mente. Un esempio importante in tal senso è *Shine*, film del 1996 di Scott Hicks, nel quale i problemi mentali del protagonista David Helfgott influenzano anche le sue capacità fisiche. Tali difficoltà sono espedienti ricorrenti nel cinema, utilizzati per enfatizzare il declino mentale di un protagonista, come nel caso di *Shine*.

Come già accennato, la performance mediatizzata al cinema permette allo spettatore di notare tutti quei piccoli dettagli che in una sala da concerto sarebbero impossibili da intercettare. In *Shine*, ad esempio, prima che il protagonista (interpretato da Geoffrey Rush) svenga sul palco dopo la sua performance, lo spettatore assiste ad una maggiore consapevolezza della corporeità del personaggio, sia prima che dopo l'esibizione, poiché tramite i primi piani si riesce a notare il sudore sul volto del pianista e il suo respiro affannoso, elementi importanti che anticipano il suo declino psico-fisico, che si tradurrà nello svenimento. Tale declino è dunque presentato come una lotta con il pianoforte stesso: la performance è la spia che si accende per avvertire noi spettatori che sta per accadere qualcosa.

La performance è lo strumento attraverso il quale, in determinati film, si può ampliare la narrazione, aiutando lo spettatore ad immergersi nella vita del personaggio e comprendere ancora più a fondo ciò che sta provando. Tramite l'atto performativo si esplorano i conflitti interni dei protagonisti (*The Piano*), gli impedimenti esterni (*The Pianist*, *Green Book*), le lotte contro fragilità fisiche e mentali (*Shine*, *The Piano*), oppure si sottolineano circostanze esterne che impediscono il completamento di una performance anche in chiave un po' fantascientifica (è il caso del film *Grand Piano*, nel quale un pianista è terrorizzato dalla performance sul palco poiché scopre una minaccia fra le pagine dei suoi spartiti: se sbaglia una sola nota, rischia la morte).

La performance pianistica è anche atto comunicativo, come nel caso di *The Piano*, un film attraverso il quale lo spettatore riesce quasi a calarsi interamente nella figura della protagonista muta. Come afferma Vivian Sobchack nel già citato *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image*

Culture,⁷³ lo spettatore non vive il film solamente attraverso gli occhi, bensì attraverso l'intero corpo, sostenendo dunque che guardando determinate sequenze si percepiscono delle vere e proprie risposte corporee che influenzano la nostra esperienza filmica. Il pianoforte è qui la voce alternativa della protagonista, il suo unico mezzo per comunicare con il mondo che la circonda, ma anche un potente strumento di seduzione. Sempre la Sobchack invita a riflettere sul nostro coinvolgimento 'sensoriale' nel corso delle performance della protagonista del film della Campion, dove il pianoforte è strumento diegetico e voce della protagonista: «[...] my fingers comprehended that image, grasped it with a nearly imperceptible tingle of attention and anticipation and, offscreen, "felt themselves" as a potentiality in the subjective and fleshy situation figured onscreen».⁷⁴

Se il pianoforte è scelto come luogo invece di repressione, violenza, disciplina, la performance tenderà a essere rigida e controllata: *La Pianiste* di Michael Haneke ne è l'esempio lampante. Qui i vari momenti performativi non sono usati con lo scopo di sfoggiare particolari abilità o immergere lo spettatore nel repertorio classico, bensì per sottolineare l'ambigua sottotrama del film e immergere la musica in nuovi significati rispetto a quelli pregressi che uno spettatore preparato potrebbe aver già codificato. In questo film di Michael Haneke, il corpo stesso della protagonista (che in pochissime scene vediamo eseguire brani al pianoforte) è solo uno strumento attraverso il quale il regista riesce a comunicare il suo mondo interiore violento e represso.

Nel caso in cui al pianoforte venga dato invece il ruolo di testimone storico e portatore di memoria, la performance assumerà un valore di sopravvivenza e bisogno di memoria. Il repertorio è strettamente legato alla performance, ne determina le condizioni e le possibilità di attivazione performativa, ed il pianoforte risulta essere lo strumento privilegiato, poiché storicamente connotato e universalmente conosciuto ai più. Ma qualsiasi sia lo scopo di una determinata performance, essa riesce a sospendere

⁷³ SOBCHACK, *Carnal Thoughts*, 71.

⁷⁴ Ivi, 63.

momentaneamente il flusso narrativo e ad approfondire determinati ragionamenti.

Si può parlare di performance anche quando ci ritroviamo di fronte al silenzio, all'assenza di suoni diegetici ed extra-diegetici, o quando si ascolta della musica in funzione psico-diegetica: solitamente il pianoforte è fisicamente presente in scena oppure viene mostrato allo spettatore attraverso la mente del protagonista, che se lo immagina e ne sente la mancanza, come nel caso di *The Piano*. Progressivamente anche Szpilman, dall'inizio del film fino alla fine della guerra, perde la possibilità di poter suonare fino ad arrivare a parlare di performance 'immaginarie', dunque psico-diegetiche; e a tali tipologie di performance dovrà spesso fare affidamento anche Ada McGrath in *The Piano*; in *La Pianiste* invece la musica è continuamente interrotta, non si sentirà mai un brano per intero. Tutto ciò contribuisce ad enfatizzare tutti quei rari, ma importantissimi, momenti performativi che i registi concedono al loro pubblico, dove il repertorio scelto riesce ad essere strategicamente amplificato grazie alle scene di performance musicali⁷⁵ affidate ai loro attori-performer.

Il fatto che i brani di Frédéric Chopin vengano sopraffatti dai rumori della guerra in *The Pianist*, o che quelli di Franz Schubert siano sostituiti dai suoni disturbanti di un sexy shop in *La Pianiste*, così come la *Bagatella* di Ludwig van Beethoven ceda il passo al rumore della carrozzina elettrica in *Amour*, o ancora che la musica della protagonista in *The Piano* venga interrotta dal suono dell'accetta sul pianoforte – e sul suo dito – rivela quanto anche tali interruzioni contribuiscano alla costruzione del senso, tanto quanto i suoni 'reali' e le performance. Il loro strategico posizionamento, che accompagna e nutre la narrazione, si trova sullo stesso piano delle doti attoriali dei personaggi, dei loro dialoghi, dei luoghi in cui viene girato un film, delle luci e delle tecniche cinematografiche: tutto ciò concorre a costruire il linguaggio cinematografico di narrazione e rappresentazione della realtà, o di particolari emozioni e messaggi che il regista vuole comunicare al suo pubblico.

⁷⁵ WINTERS, *Music, Performance, and the Realities of Film*.

2.5 CONCLUSIONI

Come è emerso nel presente capitolo, il cinema si configura come una potente lente d'ingrandimento nei momenti performativi: grazie all'occhio della macchina da presa possono essere messi in evidenza dettagli che in una performance dal vivo passerebbero inosservati, orientando il nostro modo di interpretare e intendere il film che stiamo guardando e tutti i significati che gli ruotano attorno.

La performance mediatizzata 'costringe' lo spettatore ad interrogarsi sul proprio atteggiamento nei confronti dell'ascolto e dello sguardo cinematografico, a chiedersi perché si etichettano determinati eventi sullo schermo come 'fittizi', e sul perché certi momenti performativi lo spingano ad aumentare l'attenzione alla ricerca di significati ben specifici che in quel momento il *performer* vuole condividere con lui. Esistono casi in cui le sequenze musicali trascendono la narrazione filmica: lo spettatore smette di abitare il mondo immaginario per porsi di fronte all'esecuzione con la stessa attitudine critica che riserverebbe a un concerto dal vivo. Sono performance in funzione diegetica per quanto riguarda la narrazione filmica, ma quasi extra-diegetiche rispetto al film stesso, poiché attivano dei livelli diversi rispetto alla narrazione catapultando lo spettatore in una dimensione altra, quella della 'traduzione' del significato al di là della storia.

In molti casi, la musica eseguita all'interno della performance filmica è composta appositamente per il film; in altri, invece, si tratta di repertorio preesistente. Questa seconda eventualità introduce un elemento di particolare complessità, poiché attiva nello spettatore un bagaglio di conoscenze e aspettative pregresse che possono entrare in tensione con la narrazione. La performance diventa così uno spazio di negoziazione tra memoria culturale e costruzione filmica in cui lo spettatore è chiamato a riconsiderare il proprio rapporto con il materiale musicale. A ciò si aggiunge un ulteriore livello di problematicità: l'attore non coincide necessariamente con il musicista. Il cinema deve quindi costruire un'illusione credibile di esecuzione, mettendo in gioco il rapporto tra rappresentazione e realtà performativa. In questo senso, la riuscita

della scena dipende tanto dalla verosimiglianza del gesto quanto dalla coerenza stilistica della musica proposta. Un'esecuzione poco convincente, oppure un brano che non risponde alle aspettative legate a un determinato repertorio, rischiano infatti di compromettere l'immersione dello spettatore, producendo una frattura nell'esperienza filmica.

Le performance sullo schermo offrono un osservatorio privilegiato per analizzare il ruolo del corpo e della mente del *performer*. Numerose sequenze, soprattutto nel cinema hollywoodiano, insistono sulla dimensione dell'impegno fisico e psicologico richiesto dall'atto esecutivo: il protagonista si confronta con ostacoli tecnici, limiti corporei o pressioni esterne, rendendo evidente la componente incarnata della pratica musicale. Ciò risulta particolarmente significativo nel caso del pianista, il cui rapporto con lo strumento enfatizza la centralità del gesto e della fisicità.

Nei film analizzati, la performance pianistica non è un semplice elemento narrativo, ma un luogo privilegiato in cui si concentrano identità, trauma, desiderio e potere, rendendo visibile il conflitto tra interiorità e sguardo esterno. L'atto di eseguire musica, ovvero la realizzazione da parte del *performer* di una partitura che consiste essenzialmente in un insieme codificato di istruzioni che vanno poi interpretate, implica infatti una tensione costante tra libertà interpretativa e vincolo: da un lato, la necessità di aderire alle indicazioni del compositore; dall'altro, la pressione esercitata dallo sguardo e dalle aspettative del pubblico. In questa tensione si manifesta il carattere profondamente ambivalente della performance, sospesa tra controllo ed esposizione, tra interiorità e rappresentazione.

Il gesto performativo, con particolare riferimento al pianoforte, riflette l'espressività interiore del performer. Analizzarne la messa in scena aiuta a comprendere il repertorio e il suo significato narrativo. Per questo motivo, considerare la performance in relazione al repertorio è essenziale per cogliere il senso profondo della musica e dei personaggi che si muovono nell'universo filmico.

3. THE PIANIST

3.1 INTRODUZIONE AL FILM

Nel 1946 compare per la prima volta il memoir del pianista ebreo polacco Władysław Szpilman sulla rivista *Przekrój*, pubblicato poi interamente dalla casa editrice *Wiedza* nello stesso anno.⁷⁶ Essendo però di poco successivo agli anni dell'occupazione tedesca, verrà ristampato solo nel 1998, grazie al figlio di Szpilman, Andrej, con il titolo *Das wunderbare Überleben*.⁷⁷

Almost immediately withdrawn from circulation by Polish factions of the Stalin regime, Szpilman's book languished in relative obscurity for decades. Not until Szpilman's son Andrzej shepherded the manuscript to translation and republication did it finally appear in English, in the late 1990s, retitled *The pianist: The extraordinary story of one man's survival in Warsaw, 1939–1945*.⁷⁸

Da questo libro Roman Polanski trarrà spunto per il film *The Pianist* (2002), Palma d'oro al festival di Cannes del 2002 e ben 3 premi Oscar nel 2003 per la Miglior regia a Polanski, per il Miglior attore protagonista ad Adrien Brody e per la Miglior sceneggiatura non originale a Ronald Harwood.

Il film *The Pianist* ripercorre l'odissea di Władysław Szpilman a partire dal 1939, anno in cui Varsavia fu occupata dalle forze tedesche con gli ebrei costretti prima nei ghetti e poi sui treni che li portarono al lavoro forzato e infine alla morte. Attraverso la distruzione del ghetto di Varsavia e l'orrore della Shoah, la musica diventa un secondo protagonista, fungendo non solo da elemento narrativo ma anche da autentico dispositivo identitario. Roman Polanski, il quale come Szpilman fu separato dalla sua famiglia durante l'occupazione nazista e si ritrovò anche lui a lottare disperatamente per poter sopravvivere, non si limita a delineare la storia di un solo individuo, bensì costruisce un discorso ben più

⁷⁶ SZPILMAN, W. *Śmierć miasta. Pamiętniki Władysława Szpilmana, 1939-1945*. Warschau: Wiedza, 1946.

⁷⁷ SZPILMAN, W. *Das wunderbare Überleben. Warschauer Erinnerungen 1939-1945*. Düsseldorf, München: Econ, 1998, con una prefazione di SZPILMANN, A.

⁷⁸ STEIN, A. 'Music and Trauma in Polanski's *The Pianist* (2002)'. In *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 85, n. 3, 2004, 755-65: 755.

ampio sulla fragilità dell'identità nazionale e culturale della Polonia e degli ebrei durante la seconda guerra mondiale, sull'atto del ricordo come gesto morale e sul potere della musica – in questo caso quella del compositore polacco per eccellenza, Fryderyk Chopin – di restituire senso al tempo perduto. Il film, direttamente basato sull'autobiografia del pianista ebreo-polacco Władysław Szpilman è, come afferma Stein: «[...] one person's story set within his surround; it is an intimately personal and thus painful document of the horrors of traumatic isolation, loss, suffering and ultimate survival». ⁷⁹

Filmati storici di Varsavia prima dell'invasione tedesca del 1939 aprono il film con in sottofondo l'esecuzione del *Lento con gran espressione in Do diesis minore* BI. 49, che poi si scoprirà essere eseguito proprio dal protagonista nella sede della stazione radio polacca in cui lavorava. L'esecuzione verrà poi interrotta bruscamente da un bombardamento che colpirà l'edificio, mettendo un punto alla 'normalità' non solo del protagonista ma anche di tutto il popolo polacco.

A lui e alla sua famiglia, di religione ebraica, verranno imposte sempre più restrizioni: indossare la stella di David, lasciare la propria casa per venire confinati nel ghetto di Varsavia e, infine, deportati. L'invasione tedesca e lo scoppio della guerra irrompono quindi nella routine del protagonista: Polanski mette in scena la progressiva deumanizzazione degli ebrei, mostrando le imposizioni, restrizioni e il conseguente ed inevitabile smembramento e annientamento dell'intera comunità ebreo-polacca.

La crescente angoscia culminerà nelle separazioni causate dalle deportazioni, dove la famiglia di Szpilman viene caricata sui treni e inviata nei campi di lavoro, mentre lui riesce a salvarsi e scappare, evitando così la deportazione grazie all'aiuto di un poliziotto ebreo. Rimasto solo, inizia un lungo periodo di sopravvivenza, che lo porterà a diventare uno dei Robinson di

⁷⁹ STEIN, 'Music and Trauma', 757.

Varsavia.⁸⁰ Aiutato da amici polacchi (non ebrei), riesce a nascondersi per tutta la durata della guerra, in situazioni però di estremo disagio e solitudine:

Riuscirà a raggiungere, poco prima della fine della guerra, una villa (apparentemente abbandonata), nella quale verrà scoperto dall'ufficiale tedesco Wilhelm Hosenfeld. Questo momento costituisce la scena chiave di tutto il film quando, dopo aver eseguito una versione parziale della *Ballata n. 1 in Sol minore*, Op. 23 di Fryderyk Chopin, l'ufficiale lo aiuta a nascondersi, anziché denunciarlo, fornendogli poi del cibo e un cappotto per sopravvivere al freddo inverno polacco, in attesa che gli alleati russi liberino finalmente la Polonia. La scena in cui Hosenfeld chiede a Szpilman di suonare è fondamentale: la musica si trasforma in un ponte che, dalle barbarie naziste, porta (anche se per poco) all'umanità e ad una momentanea salvezza. Il popolo oppresso, quello polacco, viene contrapposto al popolo oppressore anche grazie all'*Adagio* della *Sonata per pianoforte n. 14 in Do diesis minore*, Op. 27 n. 2 (conosciuta come *Sonata al Chiaro di Luna*) di Beethoven che Szpilman sente appena giunto nel suo nascondiglio nell'attico, un brano che simboleggia il popolo tedesco e che dopo poco tempo si scontrerà con la *Ballata* chopiniana, la quale figura invece come un ultimo ed estremo tentativo di salvezza.

Quando l'Armata Rossa libera finalmente Varsavia, Szpilman riesce a riprendere la sua carriera di pianista: prima completando il *Lento con gran espressione in Do diesis minore* che apre il film, nella stessa stazione radio polacca in cui Władysław lavorava, e infine in una vera e propria sala da concerto che simbolicamente riunisce il popolo polacco, dopo gli orrori della guerra, sulle note dell'*Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*, Op. 22.

⁸⁰ GUCCIONE, O. 'L'Insurrezione di Varsavia 44, i "Robinsons" e la ricostruzione': «Per prima cosa, tutti gli abitanti della città dovevano essere deportati. Agli ebrei, ai membri della comunità LGBTQIA+, alle popolazioni romani, toccava la morte certa; agli altri, una traversata verso il sud del paese con maltrattamenti e sofferenze, e un futuro incerto nei campi di concentramento e di sterminio. Per questo motivo, circa 1.100 persone decisero di scappare al rastrellamento tedesco e nascondersi tra i sassi di una città in rovina che stava per essere distrutta sistematicamente fino all'ultima pietra. Divennero famosi come i Robinson Crusoe di Varsavia, didascalico riferimento al protagonista dell'omonimo romanzo di Daniel Defoe che, naufrago, visse 28 anni in condizioni estreme e innumerevoli peripezie su una sperduta isola tropicale prima di essere salvato».

Nel capitolo si intende analizzare *The Pianist* attraverso una duplice lente, da un punto di vista del repertorio impiegato e delle performance che lo mettono in luce. Da un lato verrà analizzata la funzione della musica non solo come colonna sonora, ma come vero e proprio dispositivo narrativo e identitario. La musica diventa qui un linguaggio della memoria capace di scandire non solo il tempo storico ma anche, e soprattutto, quello interiore del protagonista, trasformando il trauma in racconto e testimonianza degli orrori della guerra. Dall'altro si analizzerà la dimensione performativa, ovvero come e dove Szpilman riesce ad esprimere la sua musicalità e come la performance si trasformi in concreto in un atto simbolico di resistenza: il film di Polanski enfatizza quanto la sopravvivenza di Szpilman sia frutto di una concatenazione di piccoli eventi e di gesti umani di solidarietà, non di un destino eroico, in cui l'individualità della sopravvivenza del protagonista e il suo dolore finiranno inevitabilmente per riflettersi sulla collettività:

Similarly, the audience is trapped within the confines of Władysław Szpilman's limited point of view, for we observe much of the action through windows or around other obstacles that typically work to shield both Szpilman and the viewer from the physical brutalities of the war.⁸¹

In tale analisi, il suono e il gesto non saranno considerati come semplici strumenti di narrazione, ma come luoghi di significazione in cui si intrecciano identità, memoria e tempo. Il suono diventa memoria attiva, in grado di evocare un passato collettivo e personale, mentre la performance diventa un atto di resistenza simbolica che restituisce al soggetto la propria umanità negata.

3.2 REPERTORIO

La colonna sonora musicale del film *The Pianist* assurge a vero e proprio protagonista, un dispositivo non solo narrativo ma anche identitario, attraverso il quale Władysław Szpilman (interpretato da Adrien Brody) riesce a sopravvivere e a riaffermare la propria identità. Bisogna infatti sottolineare il

⁸¹ PUGH, E. 'Art is Long and Life is Short: A reading of Score in Polanski's *The Pianist*'. In *Wide Angle*, vol. 9, 2020, 115-121: 115.

rapporto che si instaura tra la musica di Chopin, il tempo nel quale vive il protagonista e la memoria, che inevitabilmente diviene tema portante del film di Polanski: la musica funge quindi come luogo di identità, resistenza e memoria. In *The Pianist*, la musica che proviene dal pianoforte – strumento situato nei più disparati luoghi performativi: dalla stazione radiofonica che apre il film, passando per il ghetto, edifici abbandonati, fino alla conclusione in una sala da concerto –, simboleggia una forma di sopravvivenza e una dimensione in cui l'identità individuale e collettiva riescono a trovare una sorta di continuità al di là della catastrofe.

La colonna sonora musicale non è più quindi semplice strumento di narrazione, ma un momento in cui la memoria diventa attiva, riesce cioè ad evocare un passato collettivo (quello del popolo ebreo-polacco durante l'occupazione tedesca) e personale (quello di Władysław Szpilman) non solo attraverso la musica ma anche, e soprattutto, in quei momenti in cui domina il silenzio e l'atto performativo non può avere luogo. Gli eventi storici che si svolgono davanti ai nostri occhi impediscono a Szpilman di suonare il pianoforte, che non è solo il suo strumento da un punto di vista professionale, ma una vera e propria ancora di salvezza, soprattutto nei momenti in cui non potrà suonarlo a causa della sua condizione di fuggitivo. La musica nel film si palesa meno di quel che uno si aspetterebbe da un film incentrato sulla figura di un pianista, ma è proprio questa sua latente presenza che rende emotivamente significativi i momenti in cui essa risulta udibile: non si limita quindi ad accompagnare la narrazione, bensì la attraversa in profondità, divenendo il vero spazio della sopravvivenza non solo dell'uomo ma anche dell'arte e della cultura di fronte all'annientamento della guerra.

Il pianoforte e la musica di Chopin diventano personaggi 'fantasma' ma onnipresenti, accompagnando Szpilman, e noi spettatori, in un processo di cognizione del dolore: i due protagonisti del film, quello reale e quello musicale, riusciranno a riacquistare la loro corporeità solo nel momento in cui la guerra sarà finita e Szpilman si troverà nella sala da concerto ad eseguire l'*Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante* con tutta l'orchestra. Ma, fino a quel momento (che chiuderà il film), continueranno ad aleggiare in uno spazio altro,

soprattutto in funzione extra-diegetica, dato che la maggior parte delle volte riusciremo ad ascoltare i brani scelti accuratamente da Polanski solo attraverso la mente del protagonista ad un livello meta-diegetico,⁸² ovvero un livello narrativo ‘secondario’, interno alla diegesi ma separato dal piano della realtà oggettiva del racconto.

Sin da subito Polanski sottopone lo spettatore a un forte contrasto, ovvero quello tra la vitalità musicale iniziale (il *Lento con gran espressione* eseguito da Szpilman che apre il film in funzione extra-diegetica, scorrendo su alcuni filmati di Varsavia precedenti il 1939, anno di occupazione della Polonia) e il progressivo e sempre più costante silenzio imposto dall’orrore della guerra e dei bombardamenti, che andrà nel corso del film sempre più accentuandosi: più lo spettatore seguirà Szpilman nei suoi vari nascondigli, più verranno meno i momenti musicali. Attraverso la musica, la temporalità lineare della guerra viene interrotta dal tempo ‘interiore’ di Szpilman, ma è anche e soprattutto attraverso l’uso del silenzio che si riesce ad entrare in una dimensione altra, divenendo spettatori di quest’atroce testimonianza. Non solo non ci sono brani di sottofondo (ad eccezione di *Moving to the Ghetto oct. 31 1940* di Wojciech Kilar, che gli valse il Premio César nel 2003), ma si percepisce profondamente la presenza sempre più lampante del silenzio il quale, come spiegato da Alexander Stein nel suo saggio ‘Music and Trauma in Polanski’s *The Pianist*’, costituisce «one of the chief characteristic symptoms of traumatic experience».⁸³

Così facendo, nei momenti in cui la musica è presente, essa assume una connotazione fortemente narrativa, risaltando ancora più facilmente all’orecchio dello spettatore. Il silenzio come strumento narrativo che segue i bombardamenti su Varsavia, durante le ‘passeggiate’ della cinepresa per le vie della città distrutta e negli appartamenti abbandonati che fungono da nascondigli per Władysław, aumenta inevitabilmente la tensione e l’alienazione provata individualmente dal protagonista, ma anche dall’intero popolo polacco. In questo modo Polanski

⁸² GORBMAN, *Unheard melodies*, 27.

⁸³ STEIN, ‘Music and Trauma’, 757.

conferisce al suono del pianoforte, per quei pochi momenti in cui lo si riesce a percepire, un valore quasi sacrale, come spiegato da Stein:

There are long expanses of time during *The Pianist* without music of any kind. During those stretches, the film's soundtrack is largely run over by the sounds of war – guns, tanks, breaking glass, shouting and screaming. In the face of those violent moments, the musical moments become that much more special. They allow us to escape from the outer world of strife and conflict and take refuge in the inner world of the human soul. And they remind us that instead of going to war, we can always go to music.⁸⁴

La scelta di musica preesistente, in questo caso proprio quella del compositore polacco per eccellenza, Fryderyk Chopin, non è casuale. Sin dalla prima scena con il *Lento con gran espressione* che accompagna le immagini di Varsavia nel 1939, poco prima dell'invasione tedesca, la scelta di Chopin ha la funzione innanzitutto di indicatore geografico e identitario. Il pianoforte poi, lo strumento prediletto di Chopin, diviene inevitabilmente simbolo dell'identità ebreo-polacca e della memoria collettiva: rappresenta una patria spirituale e culturale che sostituisce, durante gli anni della seconda guerra mondiale, la patria 'fisica', un territorio alternativo alla patria perduta e un'ancora di salvezza per lo stesso protagonista che, proprio attraverso la sua musica, riuscirà a entrare nelle grazie di Hosenfeld e mantenersi in vita fino alla liberazione dell'Armata Rossa. I brani di Chopin scelti da Polanski diventano quindi una sorta di patria spirituale nel momento in cui quella fisica viene a mancare, un rifugio e un tentativo di resistenza contro l'annientamento cui furono sottoposti gli ebrei per mano dei nazisti. Emma Pugh, nel suo contributo *Art is Long and Life is Short: A Reading of Score in Polanski's The Pianist*, afferma:

Polanski cleverly chooses pieces from Chopin, a Polish composer, for the protagonist to play throughout the film, emphasizing that Szpilman is

⁸⁴ HAMBRICK, J. *SoundReels: Music inside and outside the wall in The Pianist*. In WOSU Public Media, 2019. <https://www.wosu.org/podcast/classical-101-podcasts/2019-08-12/soundreels-music-inside-and-outside-the-wall-in-the-pianist>

both a musician and a Polish native despite being unjustly treated as an outsider in his own land.⁸⁵

Per analizzare al meglio la scelta dei vari brani da parte del regista, si veda la Tabella 2 con il minutaggio e le funzioni/apparizioni del pianoforte. Basandoci su di essa, possiamo suddividere il film in tre grandi blocchi.⁸⁶

⁸⁵ PUGH, 'Art is Long and Life is Short', 119.

⁸⁶ Il film è stato visionato in edizione DVD (Francia/Regno Unito/Germania/Polonia), Universal Pictures, 2002.

Brano musicale/presenza pianoforte	Minutaggio	Sequenza cinematografica
<i>Lento con gran espressione in Do diesis minore, B. 49</i> (F. Chopin)	0:05 – 1:41	Prima extra-diegetica su Varsavia (1939) e poi alla Polish Radio station prima del bombardamento (verrà ripresa nella penultima scena, sempre in radio)
/	13:33 – 14:15	Vendita del Bechstein per 2000 złoty
Wighnomy Brothers – intro	21:47 – 22:49	Café nel ghetto; la seconda volta è interrotto dalla sorella (cattura del fratello Henryk)
/	+ 31:02 – 31:43	
/	53:28 – 54:00	Café deserto e distrutto dalle SS
<i>Suite in Sol maggiore per violoncello solo, BWV 1007</i> (J. S. Bach)	1:32:23	– Dorota suona il violoncello
/	1:33:16	
/	1:33:52	Presenza del pianoforte nel nuovo nascondiglio di Władysław
<i>Andante spianato et Grande Polonaise brillante, Op. 22</i> (F. Chopin)	1:35:48	– Władysław <i>immagina</i> di suonare con l'orchestra
/	1:36:34	
<i>Ballata in Sol minore, Op. 23</i> (F. Chopin) – <u>no pianoforte.</u>	1:54:07	– Władysław <i>immagina</i> di suonare nell'ospedale abbandonato, seduto su una sedia
/	1:54:34	
<i>Adagio sostenuto dalla Sonata per pianoforte in Do diesis minore, Op. 27 n. 2</i> (L. van Beethoven)	1:59:27	– Extra-diegetica; non ne conosciamo la fonte. Immaginazione di Szpilman?
/	2:00:15	Contrapposizione Germania-Polonia
/	2:03:20	Apparizione pianoforte
<i>Ballata in Sol minore, Op. 23</i> (F. Chopin)	2:04:27	– Władysław suona per Hosenfeld (<i>abridged ballade</i>)
/	2:08:40	
<i>Lento con gran espressione in Do diesis minore, B. 49</i> (F. Chopin)	2:18:54	– Esecuzione alla Polish Radio Station: riprende il brano che apre il film e che non fu completato a causa del bombardamento
/	2:20:28	
<i>Andante spianato et Grande Polonaise brillante, Op. 22</i> (F. Chopin)	2:21:20	– Scena finale con titoli di coda.
/	2:28:30	Esecuzione in una sala da concerto.

Tabella 2: minutaggio e le funzioni/apparizioni del pianoforte in The Pianist.

Il primo blocco, che va dal *Lento con gran espressione* (0:05 – 1:41) alla presenza del pianoforte nel primo nascondiglio di Władysław (1:33:52), presenta un'alternanza tra momenti musicali e momenti in cui è presente il pianoforte ma non può essere suonato. A cascata, dall'inizio in radio fino al momento pocanzi citato, si assiste ad una presenza sempre più insistente del silenzio, nel cui centro troviamo l'esecuzione di Władysław al café nel ghetto, interrotta prima dagli avventori dello stesso e poi dalla sorella che gli comunica l'arresto del fratello. Un altro momento importante è la *Suite n. 1 in Sol maggiore per violoncello solo*, (BWV 1007) eseguita da Dorota (la donna amata da Władysław) nel suo appartamento, con Władysław che la ascolta dalla porta socchiusa, riuscendo a trasmettere allo spettatore lo stesso sentimento di impotenza che prova egli stesso in quel momento, quasi come se ci portasse a porci la sua stessa domanda: sarebbe stata diversa la sua vita se non fosse scoppiata la guerra?

Il secondo blocco lo si potrebbe definire 'fantasma': dal minuto 1:35:48, fino all'ascolto dell'*Adagio* della *Sonata al Chiaro di Luna* di Beethoven (1:59:27 – 2:00:15), i brani che vengono presentati sono tutti o nella testa del protagonista, che si immagina di eseguirli, o addirittura in extra-diegesi come nel caso dell'*Adagio*. In quest'ultima scena citata non si conosce la fonte da cui proviene il brano, non sappiamo se c'è qualcuno che lo stia eseguendo, anche perché il pianoforte non è ancora entrato in scena e né il protagonista né gli spettatori sono a conoscenza della sua presenza. Tutto ciò spiega perfettamente come la musica sia l'unico *escamotage* che permette al protagonista di abitare un tempo altro, 'interiore'. Come si può ben osservare in questo secondo blocco nel quale vengono mostrati questi brani 'fantasmi', extra-diegetici, immaginati da Szpilman nel nascondiglio prima e nell'ospedale abbandonato poi:

Polanski conveys this in essence in a poignant scene that depicts Szpilman in hiding. He is in a room where 'everything has to be done without a sound' ([1946] 1999, p. 135). Discovery would certainly bring dire consequence. He sits at a piano, his fingers moving suspended just over the keys, silently miming playing. While the presence of a piano in the room in which he was hiding does not precisely accord with Szpilman's account, Polanski's interpretive choice in so structuring this

scene bears consideration. In his mind's ear, Szpilman plays Chopin's *Andante Spianato and Grande Polonaise*, Op. 22, one of very few works in Chopin's oeuvre not for solo piano.⁸⁷

Il terzo blocco, in cui finalmente la musica torna ad essere diegetica e, almeno nell'accordo filmico tra regista e spettatore i brani vengono ascoltati nella loro parziale interezza, riunisce le scene finali e più significative, a partire dall'esecuzione della *Ballata in Sol minore* al cospetto dell'ufficiale delle SS Wilhelm Hosenfeld, la ri-esecuzione del *Lento con gran espressione* alla stazione radio («the large redemptive circle drawn over the narrative, the restoration of the interrupted nocturne»)⁸⁸ e l'*Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante* presente nella scena finale, con tanto di orchestra, che si svolge inquadrando le mani del pianista lungo i titoli di coda: «as if the closing of the circle were not quite secure, a supplement is added to latch it shut: a full concert performance of Chopin's Grande Polonaise Brillante in its original version for piano and orchestra».⁸⁹

I tre brani cardine del film, il *Lento con gran espressione in Do diesis minore*, l'*Andante spianato* e la *Ballata in Sol minore*, come vedremo ritorneranno ciclicamente nel corso del film: Polanski prende questi brani e li presenta brevemente (poi interrotti da un'esplosione, come il caso della scena iniziale, oppure semplicemente immaginati nella mente del protagonista, nel caso della *Ballata* addirittura senza neanche un pianoforte in scena), per poi riproporli nelle scene finali del film. *The Pianist* è quindi un film che si può definire perfettamente circolare, nel senso che inizia e finisce nello stesso posto e con la stessa musica.

Le due performance del *Lento con gran espressione*, all'inizio e alla fine del film, sono simbolicamente identiche:

⁸⁷ STEIN, 'Music and Trauma', 762.

⁸⁸ KRAMER, L. 'Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist*'. In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. 1. ed. A cura di KRAMER, L., GOLDMARK, D., e LEPPERT, R. Berkeley: University of California Press, 2007, 66-85: 68.

⁸⁹ Ibidem.

The untrained ear recognizes that the melody is dramatic and vivid, notably quavering between two notes at times. These notes feel brittle and sharp, piercing the heart of the listener and creating a feeling of grief and inconsolable pain. The bass, on the other hand, is smooth and constant, seeming to carry the piece through each pang of emotion that the melody expels. The nocturne is appropriately gripping, as, halfway through the piece, Szpilman is interrupted by the sound of distant explosions.⁹⁰

Ciò che contraddistingue le due esecuzioni è il fatto che la seconda performance del *Lento con gran espressione* venga eseguita nella sua interezza, proprio perché la guerra è finita e Szpilman riesce a tornare ad una sorta di normalità che gli era stata brutalmente tolta: «This piece, which just feels like an emotional rollercoaster as the tones of pain and turmoil that are heard in the first scene, turn hopeful as the song continues and peaceful as the song concludes, echoing both the course of the war and the film».⁹¹

La scelta di aprire e chiudere l'odissea del protagonista con questo brano può essere intesa come riparativa dopo gli orrori della guerra, come afferma Stein, anche per la particolarità del finale del *Lento con gran espressione* caratterizzato dall'uso di una terza piccarda (un brano in minore che conclude in tonalità maggiore), una sorta di messaggio positivo e di speranza che contribuisce al senso di circolarità suggerito da Roman Polanski:

[...] the attempted continuation of a life-giving dialogue which had been precipitously and catastrophically interrupted. [...] the Nocturne finally concludes using a very special kind of cadence (used frequently in the Baroque era but less so in the 19th century) called a 'Picardy third', in which a composition in a minor key ends with a major chord, here, arpeggiated—each note is added sequentially rather than played simultaneously—in contrary motion.⁹²

⁹⁰ PUGH, 'Art is long and life is short', 116.

⁹¹ Ibidem.

⁹² STEIN, 'Music and Trauma', 764.

Il *Lento con gran espressione* tornerà così alla fine della guerra, nella stessa stazione radio dove Szpilman lavorava: «it can be taken as an important musical statement, interpretable on several planes, and which, thus truncated, will not be completed until very nearly the end of Szpilman's ordeal».⁹³ La scena di apertura del film, sulle note del *Lento con gran espressione in Do diesis minore*, ci mostra filmati storici di Varsavia nel 1939, per poi essere tagliato all'interno dello studio radio polacco nel quale Szpilman sta eseguendo proprio quel brano, che quindi da extra-diegetico diviene diegetico (ne individuiamo la fonte proprio nel pianoforte suonato da Adrien Brody pochi secondi prima dell'esplosione). L'esecuzione del *Lento con gran espressione* all'interno della stazione radio, per mano di un pianista ebreo-polacco, funge come una sorta di messaggio di speranza e di nazionalismo al popolo in ascolto, agli albori di una guerra che avrebbe messo in ginocchio non solo la loro nazione ma anche il mondo intero. Szpilman, appena udita l'esplosione, tenta di continuare imperterrito l'esecuzione del *Lento con gran espressione*, finendo poi per dover scappare anche lui e interrompendo così questo brevissimo messaggio di speranza che, come si vede nella tabella, dura meno di due minuti. La scelta da parte di Polanski di porre all'inizio il *Lento con gran espressione* è sempre ben spiegata nel saggio di Alexander Stein:

[...] the music quietly urges forward, restlessly searching, yearning it seems for something, perhaps consolation, even as it continually repeats itself and returns to its own beginnings [...] it evokes a feeling of wistful melancholy, to create a sound world we experience as lyrical, inward, reflective, intermittently tense, and which invite the attentive listener to enter into his own introspective journey.⁹⁴

Ma la narrazione è caratterizzata da un altro importante elemento, oltre al *Lento con gran espressione*, che rende il film circolare, ed è il caso dell'*Andante*, nel quale non solo il protagonista evoca il suono del pianoforte (strumento individuale), ma anche e soprattutto l'interazione con degli ipotetici

⁹³ Ivi, 760.

⁹⁴ Ibidem.

musicisti facenti parte di un'orchestra che, secondo l'analisi di Stein, si può interpretare da un punto di vista psicologico:

It elegantly communicates Szpilman's unconscious reliance upon his intimate relationship with the piano and the vast repertoire of music stored in his memory as a musical-hallucinatory coping mechanism. He imaginatively conjures the existence of and dynamic interaction with others in this piece as a creative solution to the reality of inner torment, loss, isolation and silent solitude.⁹⁵

L'*Andante*, che è l'unico brano all'interno di *The Pianist* ad essere presentato in versione integrale, verrà ripresentato alla fine del film lungo i titoli di coda con tanto di orchestra (proprio come aveva immaginato Szpilman in uno dei suoi primissimi nascondigli) e con gli spettatori, sancendo non solo la fine del film stesso ma anche della guerra, come a stabilire uno pseudo-ritorno alla normalità per il popolo polacco.

Il terzo brano che denota la circolarità del film è la famosa *Ballata* 'modificata', prima evocata nella mente del protagonista in uno dei suoi nascondigli e poi eseguita dinanzi a Wilhelm Hosenfeld, il brano che riuscirà a metterlo in salvo (o è forse il comandante che cerca una scappatoia dai russi che sempre più si avvicinano?). L'esecuzione della *Ballata*, secondo il saggio di Lawrence Kramer, *Melodic Trains: Music in Polanski's The Pianist*:

It forms both an acknowledgment that Szpilman has thus far failed to grasp the enormities around him and an attempt to compensate by letting the music articulate what the musician could not. But the music, like its occasion, is fraught with ambivalence. Its very identity is self-divided, for the music we hear in this scene is neither a brief extract nor the whole Ballade but an abridged version: a whole that is not whole. [...] Nowhere in the film do we hear a piece of music whole. Like Szpilman, the listener is forced to sift through the rubble.⁹⁶

⁹⁵ Ivi, 762.

⁹⁶ KRAMER, 'Melodic Trains', 74.

C'è una piccolissima parte nel film, indicata anch'essa nella tabella, che dura meno di un minuto. Si tratta dell'*Adagio Sostenuto* della *Sonata al Chiaro di Luna* di Ludwig Van Beethoven, che Szpilman sente agitarsi nell'aria non appena raggiunge la soffitta della villa abbandonata, che poi scoprirà essere uno dei quartier generali delle SS. La scelta di questo brano non è affatto casuale e sembra quasi voler richiedere allo spettatore uno sforzo particolare: ragionare concretamente sul ruolo dei tedeschi nello sterminio degli ebrei. L'*Adagio sostenuto* di Beethoven richiede infatti «that we listen more acutely, that we hear the music both as a ruin itself and as the knowledge of what has ruined it: the sound demands that we hear more than we can see, the more so the more acutely we listen».⁹⁷

Inoltre, può essere interpretata anche come la celebrazione della nazionalità di entrambi i personaggi: per Szpilman, Chopin rappresenta la cultura polacca, mentre per Hosenfeld Beethoven rappresenta quella tedesca. Inoltre, come afferma Kramer: «the “Moonlight” Adagio, which Szpilman hears but never plays, represents a lost ideal of romantic melancholy; the Chopin he chooses, the G-minor Ballade, acts as both appropriation and critique, turning the melancholy into rage, passion, indignation, and defiance».⁹⁸

La struttura della *Ballata* nella scena che vede Szpilman eseguirla per Hosenfeld, la si potrebbe definire parziale. Essa consiste nell'introduzione quasi improvvisata dell'originale, con un tentennante Szpilman investito brevemente da un raggio di luce che filtra dalla finestra, con alle spalle Hosenfeld, nella prima esposizione del suo ritornello, in un'esposizione leggermente ridotta dell'episodio quasi sviluppato che segue (che riporta l'orecchio dell'ascoltatore al momento in cui era stato evocato dal protagonista nell'ospedale dal minuto 1:54:07 al minuto 1:54:34), e nell'intera coda del Presto, alla quale l'episodio precedentemente citato si collega. L'arpeggio iniziale descrive perfettamente la condizione esitante e disperata del protagonista mentre il ritornello, in uno stile

⁹⁷ Ivi, 77.

⁹⁸ Ivi, 72.

quasi parlato, è come se affermasse la presenza di una sorta di voce narrativa che accompagna la *Ballata*. Ma l'arrivo della coda, secondo Lawrence Kramer:

[...] abandons the illusion of voice for a display of violent action, culminating in the wrist-busting final run of chromatic double octaves with short appoggiaturas, a fantasy of revolt, revenge, defiance, and a confession, like it or not, of desperation. These feelings are indexed by the coda's explosive emphasis on a tonic key to which no perfect cadence is possible. In the original work, the final statement of the refrain rises through a massive crescendo to an imperfect cadence with which the refrain ends and the coda begins (m. 208). The effect is cathartic, but it is also self-consuming. The harmony is lucid and powerful, but it is not conclusive, and it becomes less rather than more so as the coda proceeds. The music's rampaging energy feeds on itself, lurching from one impassioned outburst to another with no promise to end and, when the end comes, refusing to accept it as inevitable. When what seems to be a pre-cadential dominant finally appears (m. 248), it devolves violently onto a single accented G struck deep in the bass and held for a full measure; the third and fifth of the tonic triad are reduced to overtones. The full triad does come back thereafter, but not in a cadence, not even at the last minute. The ending is not a cadence at all, just a surrogate—a high G-minor chord falling to a low G in octaves—voiced in the cadential manner.⁹⁹

Nel film c'è però un importante taglio che elimina la preparazione della dominante, lasciando l'intero segmento sulla tonica: da battuta 47 a battuta 208 viene tagliata tutta la preparazione; dunque, dall'*agitato* di battuta 39 si parte direttamente con il *Presto con fuoco* a battuta 43.

⁹⁹ Ivi, 78-79.

F. Chopin, Ballata in Sol minore Op. 23, bb. 39-47:
corrispondenti alla versione eseguita in The Pianist.

Quando la coda esplode immediatamente dopo, a partire dal *Presto con Fuoco di* battuta 43, non essendo presente la preparazione è come se rimanesse tutto su un piano estremamente statico: non si va dalla dominante alla tonica, bensì si rimane sulla tonica e ciò fa venir meno l'effetto catartico voluto dal compositore. I due temi, sviluppati e trasformati, sfociano in una coda estremamente turbolenta e virtuosistica da un punto di vista pianistico, che dovrebbe raggiungere un climax che qui però non viene nemmeno preparato bensì 'sbattuto' all'improvviso all'orecchio dell'ascoltatore meno attento, quasi a risvegliarlo dall'incantesimo che il brano, in questo esatto punto, vuole trasmettere:¹⁰⁰ «the big imperfect cadence never happens. The coda does not even begin with its own downbeat, and it begins without a note in the bass. The *Presto con fuoco* thus sounds more unanchored than ever, its fury and desperation more absolute».¹⁰¹

¹⁰⁰ STEIN, 'Music and Trauma', 764.

¹⁰¹ KRAMER, 'Melodic Trains', 79.

Qui sotto due immagini tratte dalla partitura originale della *Ballata*,¹⁰² dove si vede che il taglio fatto per la versione cinematografica comprende le battute che vanno da battuta 48 a 208.

F. Chopin, Ballata in Sol minore Op. 23, bb. 44-49:
corrispondenti alla versione originale.

F. Chopin, Ballata in Sol minore Op. 23, bb. 208-ss.:
corrispondenti alla versione originale.

¹⁰² Si è usata l'edizione CHOPIN, F., *Ballata n. 1 in Sol minore*, Op. 23, a cura di EKIER, J. Varsavia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Nella sua intensità espressiva, l'immagine sottolinea la totale irrealtà di ciò che rappresenta: nessuno, nella condizione in cui si trovava Szpilman, dopo anni di nascondigli, privazioni, inedia, mancanza di esercizio e studio, avrebbe potuto suonare questo brano. In effetti, tornando alla fonte originale, la biografia di Szpilman, scopriamo che il brano che eseguì ad Hosenfeld non fu la *Ballata* bensì il *Lento con gran espressione* che sentiamo nelle due sequenze alla stazione radio, all'inizio e alla fine del film. Come ci ricorda Kramer nel suo contributo, la scena è allegorica per Polanski, lo scopo non è far eseguire la *Ballata* così come Chopin l'aveva concepita e composta: l'impossibilità armonica ed esecutiva di questa versione parziale assume un significato ben più profondo.¹⁰³

[...] what we do not hear of the Ballade is just as important as what we do hear. The lyric theme first occurs as a frail, whispered dream; it returns as an ecstatic apotheosis, its fullness of texture bought at the cost of an impossible harmonic remoteness; and it returns again in a compromise between these two forms, as if to bring the dream closer to reality by sacrificing part of its ideal, ecstatic version. In all its versions, the lyric theme suspends the pathos of tragic narration carried by the refrain and replaces it with glimpses of beauty, romance, sensuousness, pleasure. The film scatters traces of these things elsewhere, in its other music; here it demands that we feel their absence and feel it as a specific lack even if the music is unknown to us. We can hear what Szpilman does not play in the splices, the ellipses, audible in what he does play.¹⁰⁴

E infine, non poteva che essere un pezzo per pianoforte e orchestra, l'*Andante spianato et Grande polonaise brillante*, a chiudere il film: il pianoforte che con Szpilman ha condiviso la devastante solitudine durante gli anni della guerra viene riportato insieme al protagonista all'interno di una sala da concerto, di fronte a un pubblico che solo ora sta tornando alla normalità, circondato dai musicisti dell'orchestra che lo stesso Szpilman aveva evocato in uno dei suoi nascondigli. Come ci ricorda Lawrence Kramer, la *soundtrack* del film è piena

¹⁰³ KRAMER, 'Melodic Trains', 79.

¹⁰⁴ Ivi, 81

di suoni dolorosi tanto quanto le immagini, come gli stivali delle SS, gli spari, i bombardamenti, i vetri in frantumi. Eppure, è come se tutto questo dolore, sicuramente necessario per trasmettere al meglio gli orrori della guerra, non riuscisse comunque a togliere il bello della musica e la speranza per Szpilman di riuscire a sopravvivere.¹⁰⁵

La musica non solo si palesa raramente, ma quando si palesa non appare neanche nella sua interezza, fatta eccezione per l'*Andante* finale. I brani sono immaginati da Szpilman, oppure tagliati, modificati, evocati nella sua mente, ma sempre con uno scopo ben preciso: il suono che udiamo non appartiene all'universo diegetico del film ma alla sua mente. È una musica della memoria che appartiene ad un doppio livello di realtà. La musica di Chopin, eseguita dal protagonista, compie miracoli per sé stesso e lo salva dalla morte certa, come se Polanski volesse dipingere lo strumento del pianoforte quasi come un elemento magico all'interno della narrazione e dell'odissea del suo protagonista:

che permette a Szpilman di dimostrare di non essere affatto una persona comune. Inizialmente, la memoria degli altri sul suo talento gli permette di evitare la deportazione in un campo di sterminio. Successivamente, l'indimenticabile esecuzione della *Ballata in Sol minore* di Chopin davanti al capitano tedesco commuove quest'ultimo e, grazie a ciò, lo salva dalla cattura certa e dalla morte. Questa è la magia dell'arte, che va oltre il tempo, i confini e le ideologie.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ivi, 80

¹⁰⁶ GRODŹ, I, 'Walka o to, by żyć... Kilka uwag o Pianisście (2002) Romana Polańskiego'. In *NIEPODLEGŁOŚĆ I PAMIĘĆ* 83, n. 3 (2023): 219-233: 299. [niepodleglosc-i-pamiec-2023-t30-n3-grodz.pdf](#), (consultato il 9 marzo 2026): «[...] permettendo a Szpilman di dimostrare di non essere affatto una persona comune. Inizialmente, il ricordo che gli altri hanno della sua musica gli permette di evitare la deportazione in un campo di sterminio. Successivamente, l'indimenticabile esecuzione della Ballata in Sol minore di Chopin davanti a un capitano tedesco commuove quest'ultimo e, grazie a ciò, lo salva da una cattura certa e dalla morte. È la magia dell'arte e lo spazio di una comprensione universale, che va oltre il tempo, i confini e le ideologie» [originale in polacco, traduzione dell'autrice].

3.3 PERFORMANCE

Le sequenze nelle quali lo spettatore osserva i momenti performativi di Władysław Szpilman possono essere considerate come elementi in cui il protagonista afferma non solo la sua identità, ma tenta anche di aprire uno spiraglio verso la sopravvivenza. La performance pianistica per Szpilman, nella vita reale passata come nella vita 'cinematografica' figlia di Roman Polanski, si afferma quindi come atto di sopravvivenza e di riaffermazione dell'identità. Polanski, anch'esso sopravvissuto agli orrori delle deportazioni, dei soprusi e dei ghetti, cerca così di sottolineare il rapporto che si instaura tra la musica (in questo caso di Chopin), il tempo 'presente' della Seconda guerra mondiale nella quale si trova immerso il protagonista e infine la memoria, come atto di testimonianza delle tragedie vissute. Performance quindi come sopravvivenza fisica ma anche interiore, attraverso le quali il regista evita effetti retorici mantenendo una sorta di sguardo documentaristico, dove le lunghe inquadrature e l'assenza quasi costante di musica sottraggono spettacolarizzazione, ma donano ai momenti performativi un carattere estremamente importante.

Possiamo delineare cinque tipologie di atti performativi che hanno luogo in *The Pianist*:

- La performance presso la stazione radio polacca, che come già detto in precedenza apre e chiude il film;
- La performance nel café del ghetto;
- Le due performance immaginarie': l'una evocata dalla presenza di un pianoforte, l'altra evocata nell'ospedale per feriti di guerra in cui, stavolta, il pianoforte è addirittura assente;
- La performance in presenza di Hosenfeld;
- La performance conclusiva in una sala da concerto.

Il film, come già detto, si apre con Szpilman che suona in diretta alla stazione radio di Varsavia il *Lento con gran espressione in Do diesis minore* di Fryderyk Chopin, quando un bombardamento interrompe la trasmissione e, simbolicamente, irrompe anche nella sua vita, che da questo momento in avanti sarà pervasa dalla guerra e dai rastrellamenti:

[...] sounds of explosions penetrate through the control booth into the studio but at first fail to interrupt his concentration. Suddenly, the studio walls are breached and, in a stunning aural/visual condensation which encapsulates all the traumatic themes about to unfold, the sanctum is violated; Szpilman is catapulted from the keyboard by the imploding debris, and the music is abruptly silenced.¹⁰⁷

Questa scena, che dura poco più di un minuto e mezzo, è estremamente importante poiché costituisce l'apertura di un cerchio che si chiuderà solo verso la fine del film, quando cioè il protagonista tornerà alla stazione radio e finirà l'esecuzione del brano, a cui assiste un suo amico musicista (sopravvissuto ai campi di concentramento) il quale lo porterà nel luogo in cui venne imprigionato il suo 'salvatore', Wilhelm Hosenfeld. All'inizio del film Szpilman è composto, suona con una delicatezza che rispecchia perfettamente il tono del *Lento con gran espressione*, con il volto assorto: nonostante l'esplosione della bomba che colpirà l'edificio, il pianista tenterà di portare a termine il brano fino a che non dovrà scappare anche lui, con la musica che si dissolve inesorabilmente nel fragore del bombardamento. Le inquadrature si concentrano sul volto (ancora per poco) rilassato dell'attore Adrien Brody, attraverso primi piani ravvicinati sulle sue mani e sui tasti del pianoforte, con la macchina da presa che già da questo momento assume al ruolo di sguardo 'documentaristico', rimanendo relativamente neutra. L'esplosione improvvisa della bomba non interrompe solo la scena, con i fonici che intimano Szpilman a scappare, ma anche il continuum sonoro: la musica che, per cause di forze maggiori, è costretta a dissolversi nella detonazione comunica da subito la frattura che si provoca tra la vita precedente di Szpilman (quindi un pianista affermato, con un lavoro in radio, una famiglia, degli amici) e quella che lo aspetta di lì a poco, una sorta di frattura storico-esistenziale.

La performance in radio contribuisce inoltre a costruire l'identità professionale e umana di Szpilman, che è prima di tutto un musicista, e la radio lo rende una 'voce pubblica' per gli ascoltatori. Non solo questa esecuzione si

¹⁰⁷ STEIN, 'Music and Trauma', 760.

rispecchierà perfettamente alla fine del film, ma è anche l'indice che segna il contrasto tra la purezza e la cantabilità di questo *Lento con gran espressione* e la distruzione che già dai primi minuti del film inonderà le sequenze filmiche della vita di Szpilman durante gli anni della guerra. Si trova, in questo momento performativo, il nocciolo di tutto il film, ciò che Polanski vuole comunicare allo spettatore attraverso la sua opera: la musica come simbolo della civiltà e, in questo caso, del popolo ebreo-polacco cui appartiene, brutalmente interrotta dalle barbarie naziste. È in questa scena relativamente breve – anche se in realtà è tra le ‘performance’ più complete a cui si assisterà nel corso del film – che risiede l'idea della musica prima della totale distruzione, non solo di ciò che circonda il protagonista ma anche della sua vita professionale e, soprattutto, interiore. Importante poi sottolineare il luogo della performance, ovvero una stazione radio, il mezzo prediletto dalla propaganda fascista e nazista del tempo: «the performances are symbolically identical: live radio broadcasts by Szpilman that devote the power of the mass media, the Nazis' favorite propaganda tool, to the dissemination of music as high art».¹⁰⁸

Questa prima tipologia di performance ‘circolare’ è importante poiché nel primo caso (minuti 0:05 – 1:41) funge da messaggio di speranza che Szpilman, inconsciamente, sta mandando ai suoi connazionali e che verrà interrotto bruscamente dall'invasione tedesca; nel secondo caso, che va dal minuto 2:18:54 al minuto 2:20:28, lo stesso brano ritorna alla fine della guerra, questa volta non come messaggio di speranza ma come affermazione di sé stessi in primis per quanto riguarda il pianista, e poi come collante per una comunità che solo alla fine della guerra sta ritrovandosi e ricostruendo la propria identità perduta. Sempre Lawrence Kramer, nel contributo presente nel libro *Beyond the soundtrack*, afferma che il film sembra riaffermare due idee spesso negate a causa dell'Olocausto stesso. La prima è che l'arte, e soprattutto la musica, riesca a dialogare attraverso un linguaggio universale; la seconda che la musica è una

¹⁰⁸ KRAMER, ‘Melodic Trains’, 67.

forza profondamente civilizzante, che ci salva dalle barbarie e da tutte le conseguenze che ne derivano.¹⁰⁹

La seconda tipologia di performance è quella che ha luogo nel café situato nel ghetto in cui Szpilman verrà rinchiuso insieme alla sua famiglia e ad oltre 400.000 ebrei,¹¹⁰ fino all'inizio delle deportazioni a Treblinka a partire dal 16 agosto del 1942. Anche qui si tratta di una scena brevissima che si divide in due momenti: il primo dura appena un minuto – da 21:47 a 22:49 – mentre il secondo ancora meno poiché usato come ponte, dal minuto 31:02 al minuto 31:43, che collega l'interruzione della musica eseguita in quel momento da Szpilman all'incarcerazione del fratello minore Henryk da parte dei nazisti. Il brano eseguito in questo caso da Szpilman non è di Chopin bensì dei Wighnomy Brothers, intitolato *Intro*: un brano semplice e quasi rassicurante, perfetto per descrivere la 'finta normalità' del café de ghetto, dove il suono del pianoforte è bilanciato per emergere ma non abbastanza da sovrastare dialoghi e rumori ambientali.

Szpilman, pianista un tempo celebre, lavora ora come intrattenitore in un elegante café riservato agli ebrei più agiati o a coloro che collaborano con i tedeschi. Mentre il ghetto precipita nella miseria e nella violenza, dentro il locale si consuma un'apparente normalità. Attorno a lui, uomini e donne elegantemente vestiti bevono, fumano, ballano, fingendo che la catastrofe non esista. Dalle finestre, però, si intravedono i muri del ghetto, le guardie, la fame. La macchina da presa si sofferma sul volto impassibile di Szpilman, quasi meccanico nei gesti, mentre il mondo intorno crolla. È una tipologia di performance sulla quale vale la pena soffermarsi un momento principalmente per un motivo:

[...] in the ghetto café where Szpilman performed to earn bread money, we witnessed the dismissal and disregard of his music-making by its near-catatonic denizens, boorishly affecting casual normalcy in a horrifying masquerade where, like the ghetto itself, the reprehensible tried to qualify as acceptable. There, he continued to encounter a

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ <https://encyclopedia.ushmm.org/content/it/article/warsaw> (consultato il 18 ottobre 2025).

malignantly unresponsive and impersonal wasteland, suffering primary empathic failures and deficits in an environment nearly devoid of mutuality or responsiveness from others.¹¹¹

Polanski, che visse lui stesso da bambino nel ghetto di Cracovia, costruisce la scena con un tono ambivalente: non condanna apertamente i frequentatori del café, ma mostra la loro complicità passiva. Il locale è come se fosse un microcosmo della società oppressa dove c'è chi tenta di adattarsi, chi cerca di negare la realtà, e chi, come Szpilman, sopravvive in silenzio. È poi un ebreo, come Szpilman, ad interrompere la performance destinata a intrattenere il pubblico, con il solo scopo di fare una cosa banale come controllare il rumore che fanno le monete (probabilmente per distinguere le false dalle vere). Questa performance, con l'elemento disturbante dell'avventore e delle sue monete, rende evidente come il pianoforte non sia più un mezzo espressivo per il pianista, ma venga ridotto a una semplice funzione di sopravvivenza.

Vediamo inoltre il protagonista suonare, per quel breve tempo che gli viene concesso sullo schermo, in modo distaccato, meccanico, praticamente assente. Le note che risuonano dal pianoforte sono eseguite con estrema precisione ma senza alcun tipo di trasporto, come se la musica si fosse ormai trasformata in un gesto 'automatico' dettato dal luogo in cui si trova costretto a lavorare Szpilman. È ormai una modalità di sopravvivenza, di adattamento al contesto, nel quale l'arte pianistica è ormai ridotta a mestiere, ma comunque ancora necessaria essendo ormai l'unico filo che lo collega alla vita precedente: Szpilman è come se non fosse in grado di far altro che quello, anche nella situazione disperata del ghetto in cui si trova. L'arte che dovrebbe elevare l'uomo diventa, in tempo di guerra, uno strumento di anestesia, il café risulta l'ultimo luogo per gli ebrei in cui potersi rifugiare e illudersi, un minimo, di essere ancora appartenenti alla civiltà: la fame e la disperazione si trovano anche lì nonostante sia mascherato da 'café'.

La musica è prevalentemente diegetica, proviene cioè dal pianoforte suonato da Szpilman, che lo spettatore visualizza sullo schermo e che viene

¹¹¹ Ivi, 763.

percepita dai personaggi nello stesso spazio. Questo la rende strumento narrativo diretto, mantenendo la finzione sociale nel locale e la calma apparente nella quale gli avventori si trovano.

La musica è quindi in funzione diegetica, ma è pur sempre vuota, ed è proprio in questo vuoto che si sente la tragedia. L'attore che incarna il pianista riesce a farci percepire il conflitto tra arte e necessità: il pianismo assume una funzione di intrattenimento, dove la sopravvivenza si unisce all'alienazione, messa ben in chiaro dal brano che, come detto prima, non è neanche chopiniano. La tastiera è ormai mera moneta di sopravvivenza, un semplice strumento di vita quotidiana, un perfetto esempio del contrasto tra illusione di normalità e tragedia esterna. Il café è una bolla artificiale, una sorta di 'teatro' dove i personaggi recitano la parte che avevano un tempo, cercando di dimenticare la distruzione che li circonda. Il pianoforte perde la pura risonanza da sala e diventa meno 'lirico' e la sua musica, simbolo di bellezza e cultura, viene qui svuotata del suo significato autentico, segnando la frattura tra l'artista e la sua arte che diventerà ancora più lampante nella terza tipologia di performance, quella 'immaginarie', 'fantasma', della *Ballata in Sol minore* e dell'*Andante*.

Ogni atto performativo all'interno di *The Pianist* diventa una tappa del percorso di Szpilman, che l'attore riesce magistralmente a tradurre con la sua recitazione silenziosa e quasi impaurita, traducendo il linguaggio della musica in gesto, respiro e sguardo. Ma è importante analizzare brevemente anche quei casi in cui l'esecuzione pianistica è solo immaginata da Szpilman, fungendo da sopravvivenza spirituale e dipingendo la sua arte come unico ponte che lo collega alla sua stessa identità e che tiene in vita la memoria di una vita precedente. Non si tratta quindi di performance oggettive, realmente avvenute, bensì di rappresentazioni mentali. La musica immaginata diventa l'ultimo spazio di libertà per il protagonista, a cui non rimane più nulla se non la memoria del suono.

La prima performance 'fantasma' è quella dell'*Andante*, che avviene non appena il protagonista raggiunge il nascondiglio. Non appena entra nell'appartamento, il suo sguardo cade immediatamente sul pianoforte verticale

e l'inquadratura ci inganna momentaneamente, facendoci credere che Szpilman inizierà a suonare; lentamente emerge dal nulla il suono dell'orchestra e si scoprirà che si tratta in realtà di musica in funzione psico-diegetica. Non potendo emettere alcun suono, il protagonista finge di suonare silenziosamente la *Grande Polonaise* sospeso sopra ai tasti, una realtà acustica che però si presenta all'orecchio dello spettatore come un vero e proprio 'fantasma' simbolico.¹¹²

Szpilman sa che è troppo rischioso fare rumore: solleva quindi il coperchio e, mentre si siede alla tastiera, i suoni delle parti orchestrali della *Grand Polonaise Brillante* di Chopin iniziano ad invadere il campo uditivo non solo dello stesso protagonista ma anche di noi spettatori. La macchina da presa ci mostra le mani di Szpilman alzate sulla tastiera, che poi scendono verso i tasti come se volesse realmente suonare, ingannandoci nel pensare che stia suonando veramente: ma il montaggio viene tagliato per mostrare le dita del pianista che si muovono a tempo con ogni nota della partitura di Chopin, ma non toccano effettivamente i tasti. La musica permette di condividere intimamente questo momento con Szpilman, dove la musica di Chopin è sia interiore (nella mente di Szpilman) che esteriore (nonostante sia una proiezione mentale, raggiunge l'orecchio dello spettatore, la musica viene condivisa con noi). Il brano che si ascolta è quindi in funzione extra-diegetica (essendo la fonte la mente di Władysław), a simboleggiare la sua ricerca non solo di un rifugio fisico in cui potersi nascondere, ma anche di un vero e proprio rifugio mentale. La musica, immaginata, viene quindi udibilmente evocata per poter includere anche noi spettatori.

Più tardi la stessa cosa accade in un ospedale in rovina dove Szpilman si è rifugiato. Ma questa volta non c'è un'orchestra immaginaria e, soprattutto, non c'è un pianoforte: lo spettatore ascolterà infatti, per brevissimo tempo, un frammento della *Ballata in Sol minore* di Chopin che comincia a percorrere 'acusmaticamente' i corridoi dell'ospedale abbandonato. Lo spettatore qui inevitabilmente si chiede se il pianista stia suonando ciò che 'sente' oppure sia ascoltando ciò che 'suona', mentre il protagonista rimane sdraiato su una sedia

¹¹² Ivi, 69.

e muove le dita in aria sopra una tastiera puramente frutto della sua fantasia. Kramer analizza la scena ‘fantasma’ che, secondo lui, svuota totalmente l’ideale culturale che evoca: «its gesture of fidelity to music cannot help turning into a travesty. Even the music seems to concede as much, as it overlaps into a lingering shot of dead leaves drifting through an empty street».¹¹³

Le due performance psico-diegetiche, ‘fantasma’, hanno lo scopo di sottolineare non solo la condizione di fuggitivo di Szpilman, ma anche e soprattutto mettere in risalto lo strumento del pianoforte (anche quando di esso non ce n’è traccia) per mostrare quanto il protagonista si identifichi professionalmente, socialmente e umanamente in esso. Tanto che, non potendolo suonare per timore di essere scoperto, non gli resta che fingere di suonarlo o, addirittura, immaginarne la sua presenza fisica e concreta. Roman Polanski sfrutta la musica anche come ponte emotivo per lo spettatore – quando la macchina da presa si concentra sul volto di Szpilman la musica diventa portavoce del suo stato interiore; in quei momenti essa assume una funzione psico-diegetica, come se riuscisse a parlare direttamente con noi spettatori nonostante si trovi internamente alla mente del protagonista, anche in quei momenti performativi che qui definiamo ‘fantasmi’. Ma c’è qualcosa di fantasmatico anche nella quarta tipologia di performance, quella al cospetto di Wilhelm Hosenfeld nella villa abbandonata, fulcro di tutto il film.

Le inquadrature qui sono lente e ravvicinate, indugiano quasi di più su Hosenfeld che sul pianista stesso e la performance si trasforma in atto comunicativo che riesce a transcendere anche le differenze incolmabili tra l’ebreo Szpilman e il tedesco Hosenfeld. La performance della *Ballata in Sol minore* è un atto di riconoscimento reciproco, dove il gesto pianistico rivela l’individualità di Szpilman all’altro, al nemico tedesco. Il montaggio alterna i punti di vista tra il pianista e l’ascoltatore e, nonostante si tratti di una versione parziale e modificata rispetto alla *Ballata* originale, ciò non toglie la sacralità a questo momento che si rivelerà salvifico per il protagonista. È come se il regista decidesse di rifiutare la completezza reale del brano in favore di un messaggio

¹¹³ Ivi, 69.

molto più importante, di riconciliazione (almeno momentanea) e di sopravvivenza: la performance ‘mutilata’ della *Ballata* risulta quindi portatrice di umanità nonostante la guerra. Questo Chopin filtrato attraverso l’esecuzione di Szpilman, che dal tentennamento iniziale fino alla sezione conclusiva, lo porterà alla conclusione del brano e alla salvezza, dura poco più di 2 minuti, contro i 9 della versione originale. Si tratta quindi in realtà di un frammento, non di un’esecuzione vera e propria e in quanto tale restituisce perfettamente il senso di alienazione, terrore e incertezza che il pianista prova non solo in quel momento specifico, ma per tutta la durata della guerra e della sua condizione di ‘fuggitivo’. Una performance integrale non avrebbe certo restituito lo stesso sentimento allo spettatore. Władysław Szpilman:

[...] literally plays for his life, symbolically sings for his supper. When he finishes he swiftly withdraws his hands from the keyboard to his lap, as if terrified at what he has done. The scene is composed principally of medium close-ups of Szpilman and the officer and tight close-ups of Szpilman’s hands, which weave the two men together into a knot of musical destiny that is both a bond and a riddle.¹¹⁴

Hosenfeld è una figura decisiva che incarna una sorta di possibilità di salvezza, di umanità, ma comunque non cancella la realtà sistemica della macchina genocida. Il loro incontro è una delle scene emotivamente più complesse del film: «As Szpilman plays, he undergoes a magnificent transformation from an almost animal state, concerned only with survival, to a human being, who, through the interaction with art, is allowed to experience feeling once again».¹¹⁵

Il pianoforte è quindi oggetto simbolico: nero, impolverato, non perfettamente accordato ma ancora vivo e in grado di attivarsi. È l’ultimo strumento di comunicazione possibile tra oppresso ed oppressore e, per la prima volta, il protagonista non solo viene ascoltato, ma ad ascoltarlo è proprio l’uomo che rappresenta tutto il male che è costretto a vivere e sopportare:

¹¹⁴ Ivi, 71.

¹¹⁵ PUGH, ‘Art is long and life is short’, 118.

This moment – communicated by the wordless gestures of sight and the language of music alone – condenses the breadth of recuperative experience of which Szpilman has been so tragically bereft. Ensnared within the framework of rhythm and sound created by a fellow Pole who lived a century earlier, Szpilman is able to give form and meaning to a world of experience and, at least momentarily, to begin to reconstitute the possibility of a receptive other. It is not that he is making music which is so important, but that his music-making is heard.¹¹⁶

Con l'esecuzione della *Ballata* di certo l'umanità non è salva, ma il dolore viene momentaneamente sospeso: Polanski trasforma questa performance in un rituale di riconciliazione tra i due personaggi, un vero e proprio atto di resistenza spirituale e di sopravvivenza reso perfettamente logico dalla scelta di creare una versione della *Ballata* diversa da quella originale. Le inquadrature sono lente e ravvicinate, la macchina da presa indugia spesso sul volto di Hosenfeld, soprattutto quando il brano modula in tonalità maggiore, trasmettendo empatia allo spettatore non tramite le parole ma tramite la musica stessa, che però non risolve e rimane sospesa: proprio come la condizione di Szpilman, in attesa del giudizio finale e di una catarsi non ancora avvenuta, ma che arriverà con l'ultima tipologia di performance.

Per quest'ultima tipologia, finalmente in una sala da concerto subito dopo la fine della guerra, ritroviamo Szpilman nei panni del pianista, con indosso il frac, circondato dall'orchestra (tanto bramata nei mesi in cui era nascosto) che lo accompagna sulle note dell'*Andante spianato et Grande Polonaise Brillante*, il pubblico superstite li presente per applaudirlo e sostenerlo e, soprattutto, per essere anch'esso in qualche modo consolato. È come se fosse tornato finalmente il pianista che dà il titolo al film, cambiato e segnato dalla guerra ma di nuovo pronto a riprendere in mano le redini della propria vita e del proprio mestiere.

L'arte, il pianoforte, la musica di Chopin, tornano nell'ultima scena con forza, imponendosi al pubblico non solo lì presente ma anche agli occhi di noi spettatori, mentre i titoli di coda scorrono sullo schermo sulle note del brano per

¹¹⁶ STEIN, 'Music and Trauma', 763.

pianoforte e orchestra. La musica non cancella il trauma del popolo ebreopolacco, ma riesce a contenerlo in modo simbolico: la grande sala contrasta con l'isolamento sia fisico che interiore che il protagonista ha dovuto subire (e come lui, moltissimi altri), ma è come se la tanto desiderata catarsi qui riuscisse finalmente a farsi strada e a innescarsi, esplodendo nell'applauso conclusivo che mette un punto alla pellicola: «Szpilman is shown in a triumphal performance after the war in a grand concert hall accompanied by full orchestra. Implicit is the notion that, both as a filmic narrative device of hopeful foretelling, and as a window into Szpilman's inner life, this music represents salvation through connectedness to receptive others».¹¹⁷

L'*Andante* è uno dei due brani che contribuisce alla circolarità del film, in modo ancora più lampante rispetto alla *Ballata*. Mentre la circolarità della *Ballata* è giocata tutta su una questione di sopravvivenza (prima immaginata nell'ospedale abbandonato e, ripetiamo, senza neanche lo strumento del pianoforte ad innescare il momento immaginativo, poi eseguita al cospetto di Hosenfeld), il caso dell'*Andante* è diverso. Il fatto che si sia scelto un brano con l'orchestra che accompagna il pianoforte, prima per la performance immaginaria e poi in chiusura del film, sottolinea molto bene il senso di solitudine provato dal protagonista e il suo bisogno di tornare alla vita normale precedente alla guerra, in compagnia di altri. Il brano delinea e trattiene in sé il fulcro del film e il messaggio che Polanski vuole sia recepito dai suoi spettatori, seguendo e chiudendo il tragitto che Szpilman è costretto a fare: dalla clandestinità alla ricostruzione dell'identità collettiva.

3.4 CONCLUSIONI

Attraverso lo strumento del pianoforte, la musica evolve insieme al protagonista, seguendolo nei primi mesi dell'occupazione nazista, nei suoi nascondigli, nei meandri della sua mente fino alla salvezza finale. L'arte nasce e si trasforma, fungendo da spartiacque tra il 'prima' e il 'dopo' con la performance alla radio,

¹¹⁷ Stein, 'Music and Trauma', 762.

per poi divenire moneta di scambio e trasformarsi in arte della sopravvivenza all'interno del ghetto. Con le performance 'fantasma' raggiunge uno status ancora più importante: l'unico ponte ancora in piedi per poter mantenere viva la memoria e l'identità stessa del protagonista. L'unione che poi si creerà tra Szpilman e Hosenfeld è possibile grazie all'ennesima trasformazione dell'arte, come ponte umano di salvezza sia fisica che spirituale, in grado di elevare l'uomo e scalfire anche (e soprattutto) colui che simboleggia il potere nazista e tutto ciò che di distruttivo ha circondato il protagonista e il suo popolo fino a quel momento. La trasformazione finale dell'arte pianistica si traduce con il motivo fondamentale che spinge, ancora oggi, a parlare e ricordare ciò che è stato: l'arte e la musica di Szpilman si trasformano in testimonianza.

Ogni performance a cui lo spettatore assiste contribuisce a definire il personaggio di Szpilman, prima come artista riconosciuto dal popolo polacco, poi come intrattenitore di sopravvivenza, che in assenza del suo strumento dovrà ricorrere alla sola memoria, infine come testimone. La presenza del pianoforte articola una riflessione sulla memoria, sulla sopravvivenza e sull'identità ebraico-polacca attraverso la musica. Il contrasto tra la purezza del pianoforte la distruzione della guerra segna scientemente ed indelebilmente il film *The Pianist*.

La musica diviene luogo di identità, resistenza e memoria, un elemento fortemente identitario contrapposto al silenzio della distruzione e della morte che circonda il protagonista: per questo nel film *The Pianist* Polanski opta per una colonna sonora preesistente, che potesse attivare la memoria anche di noi spettatori facilitando le dovute connessioni logiche. Ma è anche, e soprattutto, il mezzo attraverso il quale il tempo storico viene momentaneamente sospeso, per quei pochi minuti in cui la musica viene udita da noi spettatori: nei momenti performativi, la temporalità lineare della guerra viene interrotta dal tempo interiore del protagonista, e la musica di Chopin restituisce una patria alternativa nel momento in cui quella fisica, la Polonia, viene inevitabilmente a mancare. I luoghi della performance di Szpilman, ma anche e soprattutto quelli della non-performance all'interno dei nascondigli, diventano un gesto umano fortissimo che riesce a trascendere la logica brutale della guerra in corso intorno a lui.

Il concerto finale, con l'*Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante*, dipinge la ricomposizione, perlomeno simbolica, di un'identità frammentata dove il trauma individuale del protagonista si intreccia con quello della collettività, che si riunisce durante la sequenza finale del film. La musica e l'atto della performance hanno quindi qui lo scopo di assurgere a dispositivo che consente di affrontare le difficoltà del presente, trasformando il trauma in testimonianza.¹¹⁸

¹¹⁸ Si veda al riguardo la riflessione teorica sul concetto di *memoria sonora* (RICOEUR, CHION): la musica riattiva il tempo del ricordo, ma anche quello della testimonianza.

4. THE PIANO

4.1 INTRODUZIONE AL FILM

È il 1993 quando esce nelle sale il film *The Piano*, consacrazione cinematografica della regista neozelandese Jane Campion. Il film le varrà non solo la Palma d'oro a Cannes – rendendola la prima regista donna a vincere tale premio – ma anche tre Academy Awards: migliore attrice protagonista per Holly Hunter, miglior attrice non protagonista per Anna Paquin e miglior sceneggiatura originale per la stessa Jane Campion.

Nella scena iniziale di *The Piano* non è chiaro se il dramma sia narrato da una bambina o da una donna:

According to Ada herself, the words we hear at this juncture are spoken by her “mind's voice,” an obscure interior instrument whose awkwardly girlish tone suggests that it perhaps belongs to the selfsame child who relinquished speech so many years ago.¹¹⁹

Poco prima di essere spedita dalla Scozia per un matrimonio combinato nel territorio maori neozelandese, Ada rivela attraverso la sua *mind's voice* che ha perso l'uso della parola all'età di sei anni, affermando che la cosa strana, per lei, è che non si considera silenziosa, muta, proprio perché riesce ad esprimersi tramite il pianoforte e le sue composizioni. Protagonista del film è Ada McGrath (interpretata da Holly Hunter), una donna scozzese che verso la metà del XIX secolo giunge sulle spiagge della Nuova Zelanda insieme alla piccola figlia Flora (Anna Paquin) e al suo amatissimo ed inseparabile pianoforte. Inseparabile per una ragione ben precisa: essendo muta, lo strumento musicale è l'unico mezzo che possiede per poter comunicare con il mondo, oltre al sostegno della figlia con la quale ha un rapporto simbiotico e che funge da interprete tra la madre e il mondo esterno attraverso la lingua dei segni. Ada è vittima di un matrimonio combinato, venduta dal padre ad un uomo di frontiera, Alisdair Stewart (Sam

¹¹⁹ JAY, B. e HOLLOWAY, R. “All Imperfect Things’: Motherhood and the Aesthetics of Ambivalence in *The Piano*’. In *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 4, 2006, 6.

Neill) il quale, nonostante la mediazione della piccola Flora, non riesce a capire né Ada né la sua passione per il pianoforte, tentando invano di ottenere il suo affetto. Da sottolineare poi che la sottotrama coloniale, ovvero la presenza del popolo Maori, non funge da semplice aggancio 'esotico' per il film, ma come vero e proprio esempio parallelo di uso improprio del potere, della violenza che ne deriva e che si rifletterà nel turbolento rapporto tra Stewart e Ada.

Costretta ad adattarsi al nuovo contesto, si aggiunge alle sue difficoltà la presenza di George Baines (Harvey Keitel), socio in affari di Stewart, il quale però, a differenza di quest'ultimo, è riuscito ad integrarsi perfettamente con il popolo Maori dell'isola, come dimostrano i suoi tatuaggi Maori e il fatto che comprende perfettamente la loro lingua.

Baines però, a sua volta, costringe Ada a un accordo ingiusto: potrà suonare il suo pianoforte, impartendogli lezioni, in cambio di favori sessuali. Innamoratosi di Ada, convince infatti l'inconsapevole Stewart con l'offerta di un terreno in cambio del pianoforte della donna – rimasto esposto alle intemperie sulla spiaggia per volere del marito di lei – per poi costringerla ad impartirgli lezioni, condizione che lei accetterà al solo scopo di potersi riavvicinare all'amato strumento. Tutto questo assume però ben presto una dimensione più intima nel momento in cui Baines proporrà anche a lei uno scambio: potrà riprendere possesso del suo pianoforte a condizione che, tasto nero dopo tasto nero, lei soddisfi i suoi desideri sessuali. Poco dopo però lo stesso Baines si pentirà di aver escogitato tale piano per avvicinare Ada.

A seguito della scoperta della relazione segreta da parte di Flora, che prova un profondo senso di tradimento ed esclusione, Stewart infligge a Ada una punizione drammatica, amputandole il dito indice con un'accetta:

The violent amputation of Ada's finger is deemed by Stewart to be a necessary act: "I clipped your wing, that's all," he tells his wife, in a statement as "clipped" as the deed it purports to explain. While Stewart believes that this act will prevent Ada's literal and/or metaphorical flight, his words do not simply provide a chilling insight into his attitude towards his wife and the violence he has perpetrated upon her, but also

invoke the angel wings Flora wears throughout the latter half of the film.¹²⁰

Alla fine del film Ada e Baines riusciranno a riunirsi, nel momento in cui Stewart rinuncia alle sue pretese sulla moglie, cedendola perché crede che Ada sia riuscita, nonostante la sua condizione di mutismo, ad articolare un desiderio di libertà. Eppure la donna, non appena riparte con l'uomo amato e la figlia dalle spiagge dell'isola, compie un improvviso e misterioso tentativo di suicidio, subito dopo aver ordinato di gettare il pianoforte in mare: inaspettatamente però la protagonista riemerge, dando così inizio ad una nuova vita nella città di Nelson, insieme alla figlia Flora e a George Baines.

The Piano è quindi un film che, attraverso la sua protagonista, riesce a porre un accento sul sistema che governava il mondo del tempo e sulle difficoltà che una donna si trovava costretta ad affrontare: la lontananza da casa, un marito indesiderato, il rapporto simbiotico (e per certi versi pericoloso) tra madre e figlia e, infine, la sottomissione, che evolve in emancipazione quando la protagonista ritrova la propria voce e libertà grazie alla relazione clandestina intrecciata con Baines.

4.2 ANALISI DEL FILM

Uno dei temi principali del film è l'ordine patriarcale, rappresentato prima dal padre di Ada, poi da suo marito e, in misura minore, anche dallo stesso Baines. Ciò che la Campion sottolinea è però come questo ordine venga sconvolto dalla stessa protagonista, una donna, simbolo del buon funzionamento del sistema familiare e, soprattutto, domestico. È evidente come il ruolo di Ada sia quello di costruire man mano la tensione che culmina nella violenza di Stewart nei suoi confronti; ma, lungi dall'essere una silenziosa e indifesa vittima, la protagonista è dipinta come una donna estremamente determinata e coraggiosa, talmente

¹²⁰ JAY, 'All Imperfect Things', 11.

‘sconsiderata’ nel perseguire la sua passione nei confronti del pianoforte e nei confronti di Baines.¹²¹

Subito dopo aver appreso del mutismo di Ada, lo spettatore si ritrova catapultato, insieme a madre e figlia, sull’enorme spiaggia che molto spesso tornerà nel corso del film. Ada e Flora, insieme a tutti i loro averi e al pianoforte John Broadwood & Sons, sembrano dei puntini minuscoli rispetto all’immensità che le circonda e, soprattutto, non c’è nessuno ad accoglierle. Quando Ada decide di rimanere sulla spiaggia desolata e congeda l’equipaggio, anziché procedere verso la casa in cui l’aspetta il suo nuovo marito, mostra una caparbieta tale da smentire sin da subito l’apparente fragilità del suo aspetto, preferendo restare sulla spiaggia a fare da guardia al suo pianoforte anziché calarsi nei panni di donna e moglie che chiunque si attenderebbe, soprattutto in un film ambientato in un tale contesto sociale.

È importante la figura del mare che fa da sfondo a questa introduzione, poiché accompagna il rapporto genitoriale tra Ada e Flora:

The actual mother-daughter relationship between Ada and Flora is accompanied and echoed by the film's symbolism and, in particular, its images of the ocean and of the eponymous piano itself. With its fluid, cyclical movements, the ocean has long been associated with the maternal and, in Campion's handling, “intimates a ... primordial link between the self and other that evokes the body of the mother as the site of the pre-linguistic, pre-oedipal, utopian fusion” (Allen, 2000: 56). The piano, similarly, does not stand simply for a culturally and historically specific form of femininity. It takes on an explicitly maternal meaning, for, in addition to acting as a surrogate voice for the silenced Ada, it is connected to a mother-loss never directly addressed by the film.¹²²

Madre e figlia è come se fossero l’una il riflesso dell’altra: si riecheggiano costantemente, nei costumi, nelle posizioni, nelle espressioni del viso e dei gesti. La piccola Flora ha più o meno la stessa età di Ada quando

¹²¹ HALPRIN, S. ‘Review of A Key to “The Piano by Jane Campion’. In *The Women's Review of Books* 11, n. 10/11 (1994): 35–36.

¹²² JAY, ‘All Imperfect Things’, 3.

divenne muta ed è anche l'intermediaria tra la madre e il mondo esterno. Attraverso questo 'raddoppiamento' è come se il rapporto di Ada con la propria madre (assente) si riproducesse nel rapporto che ha con Flora: è come se Ada fosse al tempo stesso madre e figlia. La bambina finirà per tradirla, poiché considera a propria volta un tradimento la relazione clandestina tra Ada e Baines, che pone fine all'esclusività del loro legame. Con l'ingresso di Baines nel rapporto madre-figlia già fragile di per sé, Flora non è più l'unica persona in grado di capire e comunicare con Ada, e si trova a dover condividere la figura materna con un'altra persona, accettando inoltre che Ada non sia più soltanto madre ma anche, e soprattutto, donna: «Hurt and angry, she fears that she has been replaced in her mother's affections. Perhaps she even harbors feelings of hate towards her. That is why she starts calling Stuart "papa". The fatherless child begins to side with convention and patriarchy».¹²³

La bambina usa quindi il patrigno come esecutore materiale della vendetta da lei pianificata; quando, su ordine di Ada, la bambina tenterà di consegnare a George Baines il messaggio d'amore inciso sul tasto del pianoforte, assisterà impotente alla mutilazione della madre (che ricorda la cruenta recita di Barbablù di poco precedente alla scena in questione):

When Flora lets slip the truth of her mother's wilfulness, she ensures the revelation of more damning offences and so plays a pivotal role in the escalating conflict between Ada and Stewart. This point is suggested earlier in the film when the Reverend rehearses his part as the axe-wielding Bluebeard, while also adorned with angel wings.¹²⁴

Flora è dunque elemento simbolico all'interno di *The Piano*: mentre il pianoforte è un mezzo non verbale attraverso cui Ada si esprime, Flora è un mezzo di comunicazione 'umano' vero e proprio, e dunque imprescindibile. Il pianoforte e Flora sono elementi che viaggiano su binari paralleli, ma c'è una chiara gerarchia messa in atto da Ada sin dalla prima scena: non appena approdate sulla spiaggia della Nuova Zelanda, l'attenzione della donna è

¹²³ JOHNSON, 'Portrait of a Girl'.

¹²⁴ JAY, 'All Imperfect Things', 11.

concentrata esclusivamente sul suo pianoforte, mentre la figlioletta si inginocchia e rigetta dopo il lungo viaggio in mare.

Nel cinema classico di Hollywood, la macchina da presa crea una lente che permette al pubblico di identificare un protagonista, solitamente un uomo, e questo plasma l'esperienza dello spettatore nel film. In una mossa consapevolmente femminista, Jane Campion pone Ada nel ruolo tradizionalmente attribuito all'artista romantico maschile, che non solo è pianista ma anche compositrice dei propri brani:

In nineteenth-century British novels, the prevalence of piano-playing women reflected the contemporary social expectation that middle-class women display some level of competence on the instrument. Yet representations of women pianists in twentieth-century films such as Jane Campion's *The Piano* reflect a persistent Romantic fascination with women's piano playing as a means of expressing authentic inner emotion, especially sexual passion.¹²⁵

Lo sguardo nel cinema, come in altri ambiti, è sempre stato perlopiù maschile, condizionando la lettura del pubblico secondo la prospettiva dell'autore e la visione del regista. In *The Piano* però la situazione cambia poiché lo spettatore stavolta osserva il mondo attraverso una lente femminile, il cosiddetto *female gaze*, non solo dal punto di vista di Ada ma anche della piccola Flora.

In a much cited study, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Laura Mulvey asserts that classic Hollywood cinema treats woman as the object of male gaze; her disruptive sexuality must be neutralized by transforming her into a docile fetish, marrying her off, or killing her." Ada's two suitors attempt to "objectify" her by all of these measures (Stewart stops just short of murder). Yet Campion has her turn the tables

¹²⁵ KNIGHT, C. 'Ada's Piano Playing in Jane Campion's *The Piano*: Genteel Accomplishment or Romantic Self-Expression?'. In *Australian Feminist Studies* 21, (49), 2006, 23-34: 24.

and make Stewart and Baines helplessly enthralled objects of her gaze, her desire.¹²⁶

Sguardo femminile qui reso ancora più potente dal fatto che la protagonista è muta, avvolta e rinchiusa nel suo stesso silenzio. E il risultato di tale silenzio è dunque una vera e propria affermazione identitaria: anche le altre donne del film la trattano con diffidenza, ma in lei di silenzioso c'è ben poco. Non solo Ada comunica attraverso la musica del suo strumento, ma anche attraverso le sue mani, lo sguardo e, soprattutto, attraverso le sue scelte impulsive:

Its heroine is a sensual, romantic rebel who does not conform to culturally sanctioned norms of feminine behavior. As much as men try and control her, it is clear that her body and soul can never really be owned. It also acknowledges sexual coercion and patriarchal violence as an historical reality for women.¹²⁷

O, ancora, come ben spiega Claudia Gorbman prendendo esempio da una scena del film:

Ada occasionally uses music, or its sudden cessation, as a language. For example, in one scene she has been playing a melody that begins with an upward leap of a sixth. Baines then makes an impertinent gesture, and in response she suddenly shifts into a loud and mechanical rendition of a Chopin waltz that begins with a similar leap. The move from her own musical voice to that of Chopin mimics verbal irony or sarcasm.¹²⁸

Alisdair Stewart vede la nuova moglie come un animale da compagnia, risulta ingabbiato nel ruolo e nelle convenzioni sociali e culturali del suo tempo, è emotivamente superficiale e in preda al costante terrore di perdere non solo l'affetto della moglie 'acquistata', ma anche la propria mascolinità. Baines cerca invece in tutti i modi di conquistare l'affetto della donna: ciò non toglie però che sia anche lui in difetto. Stewart non riesce a rendersi conto dell'importanza del

¹²⁶ GREENBERG, H. 'Review: The Piano by Jane Campion, Jan Chapman'. In *Film Quarterly* 47, n. 3, 1994: 46-50: 48.

¹²⁷ JOHNSON, 'Portrait of a Girl'.

¹²⁸ GORBMAN, C. 'Music in *The Piano*'. In MARGOLIS, H. *Jane Campion's The Piano*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2000, 42-58: 43.

pianoforte nella vita della moglie, a differenza di Flora e di Baines. Solo dopo l'interessamento di Baines nei confronti dello strumento Ada, seppur inizialmente diffidente, inizia a 'vedere' l'uomo, il solo che ha avuto il coraggio e la sensibilità di avvicinarsi a lei utilizzando il suo stesso linguaggio. Nonostante l'iniziale accordo prevedesse uno scambio a sfondo sessuale, Baines riesce a distinguersi dal marito di Ada poiché riesce a rendersi conto del meccanismo sbagliato che ha messo in moto. Si rende conto che la loro relazione non avrà valore se continuerà il patto, e dovrà affrontare il peso di non sapere se Ada provi sentimenti sinceri per lui o se voglia semplicemente rientrare in possesso del suo pianoforte. Baines interrompe quindi l'accordo restituendole il pianoforte.

Numerosi sono gli elementi all'interno di *The Piano* sui quali la regista Jane Campion si è soffermata: dal rapporto genitoriale a quello patriarcale, dalle problematiche coloniali (seppur poco approfondite) allo sguardo femminile. Ma è sicuramente la figura del pianoforte, strumento per eccellenza delle classi borghesi del tempo, il fulcro centrale di tutto il film, che sin dalle prime scene risulta come uno strumento in attesa di trasformarsi e sganciarsi da Ada: da voce del silenzio, da intermediario, si tramuterà in strumento del ritorno alla vita nelle scene finali del film:

Ada's piano is a pretty basic one—a flat model with short strings and a tinny sound—but it serves as the film's chief symbol of the modern civilization that has produced such an intricate and expressive apparatus; as Campion notes in a Criterion extra, pianos use complex mechanics to communicate directly with the emotions.¹²⁹

Risulta quindi il centro affettivo e narrativo del film, la sua musica non si limita ad accompagnare le sequenze cinematografiche ma le struttura profondamente, soprattutto grazie all'apporto della colonna sonora musicale ad opera di Michael Nyman. L'importanza dello strumento viene messa in risalto nella primissima scena, nel momento in cui Ada afferma di non considerarsi muta, proprio perché c'è il suo strumento pronto non solo a parlare per lei, ma

¹²⁹ <https://www.cineaste.com/summer2022/the-piano>.

anche a colmare ogni suo vuoto comunicativo. Non è più soltanto strumento musicale, ma è anche mezzo di comunicazione e collante per tutti gli elementi su cui la regista vuole che lo spettatore si concentri, mostrando:

Ada's precarious status, as she makes the transition from one supposed patriarchal authority to another, father to husband. At the same time, the image suggests the broader perils of the colonial enterprise, situating an artefact associated with European culture and civilization at precisely the place where they are endangered by the forces of an alien land. At still another level, the image of the piano battered by the relentless power of the waves comes to stand for the double-edged way in which the maternal is figured in the film itself.¹³⁰

È mezzo comunicativo quando viene suonato da Ada, ma anche motore narrativo: è tramite i suoi tasti che viene modellato l'accordo tra i due amanti (per ogni tasto nero, uno scambio sessuale); o, ancora, Ada danneggia il suo pianoforte inviando a Baines un tasto inciso con un messaggio (che l'uomo non potrebbe comunque leggere poiché analfabeta) che risulterà causa dell'amputazione del dito, inflittale dal marito come punizione. I tasti del pianoforte simboleggiano quindi l'amore, lo scambio, ma anche il pericolo e, soprattutto, il tradimento: di Ada nei confronti del marito e, in senso più profondo, della figlia nei confronti della madre.

Il pianoforte funge da estensione stessa della protagonista, la quale costruisce la sua identità (anche da un punto di vista sessuale) attraverso la sua musica e risulta l'unico mezzo attraverso il quale lo spettatore può comprendere i sentimenti e i pensieri di Ada:

As well as performing her gender, the piano-playing woman – like any musician – inevitably constructs her sexual identity through her music. Historically, there is a strong connection in diverse cultural settings between music and sex, particularly for women. In both Western and non-Western culture, women use music to flirt and seduce, and a woman's musical activity, especially if she is young and unmarried, is often

¹³⁰ JAY, 'All Imperfect Things', 4.

considered to be evidence of sexual. In Romantic metaphor, the connection between music and sex is explicit: the piano is identified with the female body, and playing the piano effectively becomes a sexual act. This Romantic discursive convention helps to explain a recurrent symbolic slippage in *The Piano*, in which the piano itself functions ambivalently as a substitute not only for Ada's lover's (male) body, but also for her own (female) body. [...] the piano also retains its Romantic association with the female body, so that the instrument functions simultaneously as a substitute for, or an extension of, the woman's own body.¹³¹

Il pianoforte è la voce di Ada, simboleggia desiderio per Baines e dominio per Stewart, oltre ad essere simbolo culturale della civiltà europea, così lontana da questo territorio 'alieno' in cui si trovano proiettate le due donne. Ma è anche, e soprattutto, veicolo di liberazione nel momento in cui viene gettato in quel mare che lo accoglie negli abissi liberando allo stesso tempo la protagonista dal suo passato:

The image of the sunken piano is viewed with the body of Ada floating above it. Attached to the piano by the rope which has pulled her into the depths, Ada is a strangely amorphous figure here, her skirts billowing up. The effect is foetal, amniotic, as if Ada were somehow linked to the piano through an umbilical cord. This provocative tableau closes the film and is accompanied by Ada's voiceover, in which she identifies the image with the private reveries which preoccupies her at night. At once suggestive of semiotic connection and deathly submersion, the "ocean grave," its silence and stillness, take on an additional maternal dimension, working to soothe and sedate.¹³²

Pianoforte come motore narrativo proprio perché è attraverso di esso che si sviluppano i personaggi del film: Stewart si convince a lasciar andare la moglie con Baines e, quest'ultimo, lo vede come il mezzo attraverso il quale il suo amore riesce ad essere ricambiato; vediamo Flora contenta solo quando la madre suona, probabilmente perché si tratta degli unici momenti in cui Ada perde la sua

¹³¹ KNIGHT, 'Ada's Piano Playing in Jane Campion's *The Piano*', 29.

¹³² JAY, 'All Imperfect Things', 13.

caratteristica rigidità e si lascia andare al sorriso. Il cordone ombelicale che unisce il pianoforte ad Ada viene tagliato nettamente nel momento in cui lo strumento finisce nel fondale marino. Risulta quindi un punto di riferimento attraverso il quale poter misurare le relazioni all'interno dell'universo filmico di *The Piano*: simbolo culturale per eccellenza, di tradimento, possessione e di riscatto, nel momento in cui esso viene suonato contribuisce radicalmente allo sviluppo della grammatica cinematografica nel quale si ritrova protagonista.

Even if Ada's emancipation throughout the story is ambiguous because of a complex web of passion, sexual abuse, and power, she falls into the category of rebellious women as she challenges her husband's authority by taking on a lover. Moreover, the film features continual encounters between characters (natives and settlers or men and women) and between characters and nature that simultaneously construct and deconstruct notions of the Other. These elements are astutely held together by the narrative space of the island and the sense of circularity that is created by Ada's and her daughter Flora's arrival and later departure from the island.¹³³

4.3 REPERTORIO

La musica è il fulcro fondamentale di *The Piano*: la protagonista, Ada è muta; dunque, la musica funge da voce per lei, essendo il pianoforte lo strumento di comunicazione che le permette di entrare in contatto con il mondo esterno. Il film ruota attorno alla capacità di ascolto dei vari personaggi della storia: l'abilità di ascoltarsi, comprendersi, che sia nel rapporto madre-figlia o nel rapporto che Ada instaura (o evita di instaurare) con gli altri personaggi: «*The piano is a touchstone, by which we measure the quality of characters and their relationships; an ambiguous symbol of the Old World, of culture and harmony,*

¹³³ GEISLER, A. e DUSSART, E. 'There and back: Circularity in Jane Campion's *The Piano*'. In *La Clé des Langues*, Lyon, maggio 2023. <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/arts/cinema/circularity-in-jane-campion-s-the-piano-1993>.

and the weight that the possession of such an object can be. For Ada it is her means of expressing her will and her moods, her passion and her love».¹³⁴

Il pianoforte risulta lo strumento privilegiato di comunicazione dei suoi sentimenti e stati d'animo, ma anche lo strumento privilegiato del compositore britannico Michael Nyman per la composizione della colonna sonora musicale, la quale fortemente contribuì al successo del film. In *The Piano* la *soundtrack* del film diviene vero e proprio personaggio, mediatore tra la protagonista e il mondo esterno, che guida il pubblico nel viaggio fisico ed emotivo di Ada, fungendo da voce alternativa a quella mancante della protagonista. Ada non parla, è il pianoforte che parla al suo posto ma, soprattutto, la funzione diegetica si intreccia inesorabilmente con quella extradiegetica, creando un continuo passaggio tra musica 'interna' ed 'esterna', una sorta di continua dissolvenza fra la realtà esteriore e l'interiorità della protagonista. La musica composta e suonata da Ada spesso trascende la scena, entra nella colonna sonora musicale fondendosi con la sua voce interiore e, quando ciò accade, la musica pianistica viene arricchita dagli strumenti con i quali Nyman concepì i suoi brani.

Il risultato è un monologo interiore, fortemente musicale, poiché tutto ciò che Ada non può dire ad alta voce viene tradotto in melodia. Così facendo, il pianoforte assume tutta una serie di funzioni simboliche che ci aiuteranno a identificare meglio il ruolo di questa colonna sonora musicale e il suo significato.

Innanzitutto, è identità: il pianoforte diviene inevitabilmente estensione del corpo di Ada: nel momento in cui arriva in Nuova Zelanda e capisce che il suo nuovo marito intende lasciare sulla spiaggia il suo pianoforte. Addirittura, Ada, prima che il pianoforte le sia riportato dalla spiaggia grazie a Baines, inizia a suonare sul tavolo della cucina, tanto che lo stesso Stewart si confida con la zia Morag per paura che la sua nuova sposa abbia qualche problema mentale oltre al mutismo.

Ada's imaginary playing for Flora displays a sensory and sensual memory of music that cannot be understood by Stewart. Her action also

¹³⁴ JENKINS, M. 'The Piano, and the Tragedy of Possession: An Ecofeminist Perspective'. In *The Trumpeter* 12, n. 4, 1995, 1-7: 4.

represents her ability to bring music into their shared space, even if only virtually so. And this remembered music is part of Ada that Stewart clearly cannot control. When he interrupts Ada's "playing", she leaps away from the table. Then, a close-up shows Stewart's fingertips touching the keys Ada has carved into the table, emphasizing his uncomprehending touch.¹³⁵

Non appena il pianoforte tornerà nelle sue mani grazie al patto che Baines stringe con Stewart, le viene restituita la parola, come se il suo corpo riuscisse finalmente a tornare intero dopo la brusca 'mutilazione' iniziale.

La musica è sicuramente anche un atto passionale, erotico: è attraverso lo strumento dal quale Baines ascolta la musica di Ada che il motore narrativo si mette in azione. Attraverso il loro patto (una lezione, un tasto del pianoforte, un favore sessuale) i due personaggi si conoscono e Ada riesce a ritrovare la propria soggettività.

Inoltre, è da ricordare che il pianoforte è un oggetto europeo, estraneo al popolo neozelandese: è un simbolo forte della cultura coloniale che tenta di imporsi sulle altre realtà, simbolo quindi non solo del conflitto tra Ada e il resto del mondo, ma anche di quello tra popolo dominante e popolo dominato e, in una certa misura, tra natura e civiltà. Il disfarsi del pianoforte da parte di Ada, nella scena che precede il finale vero e proprio, è simbolo di liberazione, tanto che la stessa protagonista si getta subito dopo di esso in cerca di una sorta di catarsi personale. Riemergendo Ada, e affondando il pianoforte, il passato viene lasciato andare, mentre invece la donna riesce a ritrovare sé stessa e, soprattutto, la parola. In proposito Michel Chion, nel suo libro *Audio-Vision: Sound on Screen*, parla di muto e *acousmètre* al cinema poiché la rivelazione della voce dell'*acousmètre* ha l'effetto di spezzare una sorta di incantesimo, riassegnando ordinarietà al personaggio in questione e privandolo dell'aura mitica. In questo caso sappiamo a chi appartiene la voce dell'*acousmètre* ma non lo vediamo mai parlare, ciò che si sente è solo la sua *mind's voice*. Jane Campion decide

¹³⁵ WALKER, E. *Understanding Sound Tracks Through Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2016, 227.

solamente alla fine di de-acusmatizzare il suo *acousmètre*, riassegnando un corpo alla voce fluttuante di Ada che apre e chiude il film. La de-acusmatizzazione può anche essere chiamata *embodiment* secondo Michel Chion, ovvero quando la voce rimane ‘racchiusa’ nei limiti circoscritti di un corpo.¹³⁶

Il lavoro compositivo di Michael Nyman, fortemente voluto da Jane Campion per la composizione della colonna sonora musicale del suo film, contiene tutti i tratti musicali che rendono unica la sua musica, come l'insolita giustapposizione di tecniche compositive antiche e contemporanee, la scrittura minimalista e le orchestrazioni in un certo senso peculiari, come ad esempio la fusione di melodie dei più tradizionali strumenti (quali gli archi e, ovviamente, il pianoforte) con il suono del sassofono.

La forza della protagonista risiede inoltre nel fatto che non esegue brani preesistenti, ma è lei stessa a comporre la propria musica, costituendo essa il suo unico modo per comunicare. Per questo, nel corso del processo compositivo, Nyman si ritrovò a comporre musica per ‘un altro’ compositore, Ada:

Nyman describes how he used Scottish folk songs as a base, and created a score especially adapted to lead actor Holly Hunter's ability as a pianist. “It's as though I've been writing the music of another composer,” he says, “who happened to live in Scotland, then New Zealand in the mid 1850.”¹³⁷

La versione cinematografica della colonna sonora musicale è eseguita interamente dall'attrice Holly Hunter, mentre la registrazione dell'album è eseguita da Nyman stesso, insieme alla Munich Philharmonic Orchestra (sempre diretta da Nyman), con i membri della Michael Nyman Band John Harle, David Roach e Andrew Findon, alle parti al sassofono. L'album fu nominato ai Golden Globe come Miglior Colonna sonora originale (il premio andò però al film *Heaven & Earth*, sempre del 1993) e ai BAFTA Award per la miglior colonna sonora (perdendo il confronto con la colonna sonora di *Schindler's List*).

¹³⁶ CHION, *Audio-Vision*, 128.

¹³⁷ HALPRIN, ‘Review of A Key to “The Piano”’, 35-36.

La partitura di *The Piano* ruota attorno a tre macro *Leitmotive*, ciascuno associato ad una precisa funzione psicologica e narrativa: è importante comprenderne l'uso per riuscire ad accedere ai pensieri e ai sentimenti più profondi della protagonista. Claudia Gorbman afferma nel suo libro *Unheard melodies, narrative film music* che, nonostante la musica non sia in sé per sé rappresentativa, la ripetizione di un motivo musicale associato alle rappresentazioni visive (le immagini, le sequenze di un film) e a un determinato personaggio, può far sì che la musica diventi rappresentativa.¹³⁸

Di seguito una tabella riepilogativa con i momenti in cui vengono presentati i *Leitmotive*, con l'indicazione precisa del minutaggio, della sequenza cinematografica e della funzione narrativa e simbolica che gli è stata assegnata.

<i>Leitmotiv</i>	Minutaggio	Sequenza cinematografica	Funzione narrativa/simbolica
<i>The Heart Asks Pleasure First</i>	07:13 – 07:26	Ada accarezza la figlia e poi suona una melodia al pianoforte	Musica come voce interiore; legame affettivo madre-figlia
	23:06 – 25:11	Ada e Flora vengono portate da Baines sulla spiaggia; Ada suona, Flora balla; le due suonano poi a quattro mani fino al calar del sole.	Desiderio di libertà
<i>Big My Secret</i>	01:18:07 – 01:19:28	Musica extra-diegetica, Ada corre verso la capanna di Baines, ma incontra Stewart che tenta di stuprarla nella foresta	Slancio emotivo interrotto dalla violenza patriarcale
	02:40 – 03:34	Ada inizia a suonare il pianoforte ma si	Repressione del desiderio

¹³⁸ GORBMAN, *Unheard melodies*, 27.

		interrompe bruscamente	
	46:13 (inizia a suonare a 46:55) – 48:10	Secondo scambio (slacciarsi il vestito); mentre suona, per allontanarlo, attacca un <i>Preludio in La maggiore</i> (Op. 28 n. 7) di Chopin	Musica come negoziazione erotica e ambiguità
	01:14:55 – 01:16:15	Incontro Baines e Ada	Intimità, nascita del desiderio
<i>The sacrifice</i> (variazione del motivo principale)	19:05 – 19:29	Ada angosciata per il pianoforte lasciato sulla spiaggia, esposto alle intemperie	Minaccia di perdita della sua ‘voce’ alternativa
	01:31:57 – 01:34:55	Stewart riceve il tasto inciso per Baines e punisce Ada amputandole l’indice	Sacrificio del corpo, mutilazione della ‘voce’, punizione del desiderio

Tabella 3: minutaggio e le funzioni/apparizioni del pianoforte in *The Piano*.

Il primo e più importante di essi, dal quale si svilupperanno i restanti brani con l’aggiunta degli archi, è il tema di Ada, *The Heart Asks Pleasure First*. Semplicità e apparente staticità compositiva richiamano in qualche modo il mutismo della protagonista, con frasi corte e ripetute quasi come fossero davvero le sue parole interiori: «The way the main melody in the theme keeps circling back makes the piece feel like a never-ending loop of music [...] a hypnotic and mesmerising experience». ¹³⁹ Lo si può definire come l’equivalente della parola non detta (a causa del suo mutismo), e proprio per questo motivo esso funge da tema principale che si combinerà inevitabilmente con il resto delle tracce della colonna sonora musicale, influenzandole e rimanendone influenzato.

¹³⁹ <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/michael-nyman-the-piano-soundtrack-analysis/> (consultato il 20 marzo 2026).



Nyman, M., *The Heart Asks Pleasure First*, bb. 1-5.

Il brano è in tonalità minore e, mentre la mano destra sviluppa una melodia cantabile tramite gli arpeggi, la mano sinistra presenta un ostinato che risulta quasi ipnotico, come si può vedere nella figura qui sopra. Il ritmo inoltre è regolare e costante per tutta la durata del brano, con gli accenti che guidano l'espressività senza mai interrompere il flusso di arpeggi e semicrome. Ascoltando tale brano, il *Leitmotiv* cardine del film di Jane Campion, sembra come se melodia e accompagnamento volessero riecheggiare non solo la trama del film ma anche un senso di nostalgia che tenta in tutti i modi di sfociare in una sorta di speranza, un'attesa continua aiutata da questo pattern quasi ipnotico composto da Nyman.

Tale brano viene poi usato in due momenti distanti tra loro, sia cronologicamente che emotivamente: in funzione extra-diegetica lo troviamo poco dopo il tradimento della figlia Flora, dopo che rivela al patrigno la relazione clandestina della madre poi inseguita e mutilata a un dito con un'ascia, dal marito furente. *The Heart Asks Pleasure First*, in questo caso, continua ad aumentare di volume fino a che Stewart non colpisce il pianoforte con l'ascia; il brano tornerà poi poco prima della mutilazione del dito indice di Ada, in maniera sempre più frenetica fino a interrompersi bruscamente dopo il colpo, che lascia spazio ai suoni diegetici: le urla della figlia, la pioggia, fino al tonfo sordo di Ada stessa nel fango. Quando la musica rientra in funzione extra-diegetica, il brano rallenta: l'utilizzo di questo brano, considerato il tema principale di Ada, e la sua brusca

interruzione rafforzano l'enfasi sullo shock della mutilazione e il tentativo (fallito) della protagonista di scappare dal suo 'aguzzino'.

La particolarità dell'uso di questo brano risiede nel fatto che esso viene usato, come contraltare, anche in una delle poche scene gioiose del film, ovvero nel momento in cui Baines riporta sulla spiaggia madre e figlia e Ada può riunirsi finalmente con il suo pianoforte, mentre Flora le danza intorno. L'esatto momento appena descritto sulla spiaggia si allinea con quello di particolare violenza dell'inseguimento tra Stewart e Ada:

*The piano's musical strategy decidedly shuns illustration. Indeed, part of the force of Ada's theme for this scene lies in its odd refusal to be illustrative. Previously so peaceful and pretty, it now accompanies wrenchingly violent action. The disjunction of feeling-tone in the music and the action does not create irony; the music behaves like some sort of anthem, a bitter poetizing.*¹⁴⁰

Ma è anche il brano che si sente nelle prime scene del film, subito dopo l'approdo in Nuova Zelanda: qui, attraverso le assi rotte della cassa che ha custodito il pianoforte lungo il viaggio in mare, una telecamera nascosta, quasi voyeuristica, permette allo spettatore di accedere dall'interno e osservare le mani di Ada che accarezzano il suo pianoforte, e accenna la melodia di *The Heart Asks Pleasure First*. I differenti impieghi che Nyman attribuisce ai suoi brani enfatizzano quindi la loro perfetta malleabilità e adattabilità ai sentimenti della protagonista. *The Heart Asks Pleasure First* ricorre come *Leitmotiv* in forme variate, dal semplice pianoforte solista a elaborazioni orchestrali più complesse, ma non tanto per indicare un'idea narrativa, bensì per intensificare l'esperienza emotiva di Ada facilitandone la comprensione allo spettatore. Per quanto riguarda invece *Big My Secret* e *The Sacrifice*, i pattern scelti da Nyman (quali gli arpeggi ripetitivi e le micro-variazioni quasi impercettibili ad un primo ascolto), fanno sì che tali *Leitmotive* agiscano più come moduli affettivi che come tipici *Leitmotive* di derivazione wagneriana.

¹⁴⁰ GORBMAN, 'Music in *The Piano*', 53.

I motivi minimalisti, che utilizzano ad esempio arpeggi ripetitivi e micro variazioni, fanno sì che questi temi agiscano come ‘moduli affettivi’, un tratto tipico della musica minimalista secondo i teorici Kyle Gann¹⁴¹ e Edward Strickland.¹⁴² Per ‘moduli affettivi’ si intendono piccole cellule melodiche, ritmiche o armoniche che, pur statiche nella loro struttura, producono effetti emotivi differenziati a seconda del contesto in cui vengono ripetute. Dunque, il minimalismo e i suoi compositori adoperano degli schemi ripetitivi con lo scopo di generare intensità emotiva.

The Heart Asks Pleasure First, come del resto tutta la colonna sonora musicale, è un brano rappresentativo della musica sperimentale di Michael Nyman, che già nel 1968 rinominò ‘minimalista’, ovvero l’esperienza di compositori americani e poi europei, i quali a partire dagli anni ’60 iniziarono a strutturare le loro composizioni sulla base di moduli ripetitivi, con l’intenzione di spingere il pubblico a focalizzarsi sulle minime variazioni melodiche, timbriche, ritmiche e armoniche: «il minimalismo nasce come reazione, da una parte al rigore dello strutturalismo europeo, dall’altra alla indeterminatezza introdotta dal compositore americano John Cage con le sue opere aleatorie. Tra questi due estremi il minimalismo trova un proprio equilibrio».¹⁴³

La musica di Nyman, a un primo e distratto ascolto ripetitiva, appartiene a questa corrente, nella quale i brani tendono a svilupparsi progressivamente ma impercettibilmente, apparentemente in modo statico, attraverso continue ripetizioni e sovrapposizioni di schemi melodici i quali, accumulandosi, possono anche generare altrettanti schemi più complessi. I suoi brani girano dunque attorno a un centro tonale, che permette all’ascoltatore di poggiarsi su un senso di stabilità in mezzo ai diversi schemi ritmici e melodici che si accumulano e sviluppano via via che il brano prosegue. Tale reiterazione (apparentemente statica) del tessuto sonoro risulta perfetta per dipingere la vita limitata di Ada e il suo desiderio di libertà e connessione emotiva con Baines. Dotando Ada di una vera e propria voce musicale, attraverso lo strumento del pianoforte, il

¹⁴¹ GANN, K. *American Music in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton, 1997, 45-60.

¹⁴² STRICKLAND, E. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993

¹⁴³ CHIANURA, C. ‘Il minimalismo’. In *Musica*, a cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani, 2014.

compositore è riuscito ad oltrepassare le limitazioni del suo tempo e del luogo in cui si trovava ambientato il film.

Michael Nyman concepisce la colonna sonora musicale per *The Piano* come un particolare mix di melodie scozzesi che guardano anche al romanticismo europeo, nel quale la musica viene continuamente investita da incessanti ripetizioni e micro-variazioni pensate per calzare perfettamente sulla protagonista del film.

The Heart Asks Pleasure First serve dunque a comunicare l'incessante urgenza che definisce il personaggio di Ada, brano nel quale l'attrice si premura di accentuare ogni nota appartenente alla melodia principale. Gli improvvisi cambiamenti di dinamica, dal mezzo piano al mezzo forte, pongono infatti l'accento sull'imprevedibilità della stessa pianista-compositrice protagonista, e soprattutto la 'forza cumulativa' di questa continua reiterazione è un modo per Nyman di poter comunicare allo spettatore la grandissima forza di volontà di Ada e la sua ricerca di libertà.

Interessante notare l'estensione orchestrale del tema di Ada, ovvero il brano *The Promise*, nel quale ritroviamo la stessa melodia ma con orchestrazione più ampia, principalmente archi ma anche fiati (per aumentare la densità emotiva di determinate scene), e una sorta di rallentamento del moto ostinato, con conseguente arricchimento della tessitura armonica rispetto a *The Heart Asks Pleasure First*. Tale versione orchestrale, che amplia il tema principale e lo varia, viene dunque usata in momenti di grande intensità emotiva.

Il primo *Leitmotiv* brevemente descritto sopra è, insieme al secondo macro-*Leitmotiv* (*Big My Secret*), tra i più importanti in termini di ripetuto riutilizzo, poiché entrambi sono interrotti bruscamente nei primi minuti dell'inizio del film, con lo scopo di dare maggiore enfasi ai frammenti di musica che sentiamo suonare per la prima volta da Ada.

Even though the cues are short, they immediately indicate a level of emotional and lyrical directness, technical range, and elements of uncontainable Romanticism (especially through chromatic ornamentation and melodic complexity) which belie Ada's muteness.

The cues, in other words, make us want to know more of what defines and propels a character we cannot presume to know by simply looking at her.¹⁴⁴

È come se, così facendo, la regista volesse far desiderare allo spettatore di saperne di più, di ascoltare di più. Un esempio perfetto avviene nel corso della prima sequenza del film, nella quale Ada interrompe bruscamente *Big my Secret* nel momento in cui una domestica entra nella sua stanza. Nella sequenza successiva invece interrompe il brano *The Heart Asks Pleasure First*, che sta suonando sulla spiaggia neozelandese su cui è appena approdata insieme alla figlia, poiché è la marea stavolta che la costringe ad allontanarsi dal pianoforte: la scena è simbolica, poiché interrompendo l'esecuzione si allontana sia simbolicamente che simbolicamente dallo strumento. Secondo Elsie Walker, «The film's exposition thus delays the full articulation of any of Ada's compositions, allowing her to hold the power of some mystery for some time».¹⁴⁵

Il secondo macro-*Leitmotiv* evidenzia il tema del desiderio, associato dunque con le lezioni di pianoforte volute da Baines, e si configura nel brano *Big My Secret* poc'anzi citato: il 'segreto' del titolo è il lato nascosto e passionale della personalità di Ada che non riesce ad esprimere apertamente. Tale tema funge da 'scioglimento' del rigore del tema principale, rappresentando infatti la possibilità di parlare attraverso il piacere, come una sorta di espansione emotiva che lascia spazio alla graduale reciprocità che andrà nascendo tra Ada e Baines all'interno della capanna e nel corso delle sei lezioni di pianoforte. *Big My Secret* enfatizza l'espressività di Ada, si tratta infatti di un brano che mostra un'imprevedibile energia (dopo le prime cinque battute estremamente cantabili) grazie al ritmo di 'rubato' indicato in partitura e, soprattutto, l'improvviso arpeggio che si scatena a partire da battuta 6 e gli sviluppi ornamentali che progressivamente vengono elaborati nel corso del brano. La melodia che si lascia andare a degli arpeggi rubati, accelerando e decelerando, si alterna a brevissimi momenti che sembrano arrestare la 'corsa' di Ada nel corso di *Big My Secret*.

¹⁴⁴ WALKER, *Understanding Sound Tracks*, 214.

¹⁴⁵ Ivi, 213.



Nyman, M., *Big My Secret*, bb. 1-6.

L'idea musicale di *Big my secret* sfocia poi nel brano *The Scent of Love*, il quale fa da sfondo alle scene più intime che evidenziano il rapporto tra i due personaggi e dove il pianoforte finisce per sfociare in un quartetto d'archi.

Quando il tasto del pianoforte, inciso con un messaggio d'amore, raggiunge Stewart anziché Baines (per mano della figlia Flora), il marito viene sopraffatto dall'ira e dalla gelosia. Colpisce con l'ascia prima il pianoforte, poi la mano della moglie adulterina. È qui che inizia il tema della sofferenza e del trauma, che funge da terzo macro-*Leitmotiv* con il brano *The Sacrifice*, connotato da una forte gravità emotiva. Il tema accompagna i momenti di conflitto e punizione che Ada dovrà subire, come ad esempio l'essere rinchiusa dentro casa e, più avanti, la mutilazione del dito. Dopo questa punizione corporea da parte di Stewart la musica sparirà lasciando spazio al silenzio, il quale risulta altrettanto importante al pari della musica stessa, essendo massima espressione del trauma. Il brano ha anch'esso una struttura ripetitiva, nella quale i soliti schemi vanno a costruire una serie di progressioni di accordi che si accumulano ed evolvono ciclicamente, con fluttuazioni modali che gli conferiscono un aspetto inquietante, quasi funereo.

Nel momento in cui Stewart le taglia il dito con l'ascia, parte il momento più lungo nel film in cui di musica non c'è la benché minima traccia. Ritournerà brevemente con il brano *I Clipped your Wing* (frase che Stewart le rivolge riferendosi al suo dito e quindi all'impossibilità di suonare) e, infine, con la versione orchestrale di *Dreams of a Journey* nel momento in cui Ada partirà alla

volta di Nelson insieme a Baines e alla figlia. Tale brano chiude il film, fondendo sia il tema principale (*Heart Asks Pleasure First*) che quello tra Ada e Baines (*Big My Secret*), mentre Ada (dopo aver ordinato di gettare in mare il suo amato pianoforte e aver tentato il suicidio) in *voice-over* racconta della sua nuova vita a Nelson e di come, di notte, sogni ancora il suo pianoforte immerso negli abissi dell'oceano.

La colonna sonora musicale del film ruota quindi attorno a diversi temi principali, il più importante dei quali è sicuramente *The Heart Asks Pleasure First*, che funge da riflessione musicale di Ada, un pezzo per pianoforte semplice ma toccante che si afferma come la voce della protagonista per tutto il resto del film, esprimendo le sue emozioni e i suoi desideri più profondi. Nyman costruì il tema su una melodia popolare scozzese, *Gloomy Winter's noo Awa* (a sua volta basata sulla melodia di *Lord Balgownie's Favourite*), in omaggio delle origini della protagonista, composto nel 1808 dal poeta Robert Tannahill. Il titolo di *The Heart Asks Pleasure First* deriva invece da un breve poema di Emily Dickinson, il numero 536, il quale descrive ciò che il cuore desidera di più, ovvero il piacere.¹⁴⁶

Il tema si ripete frequentemente nel corso del film, in particolare nel brano *The Promise*, che sottolinea l'evoluzione della relazione clandestina tra Ada e Baines e nel quale l'aggiunta degli archi, come poc'anzi affermato, porta con sé un senso di nostalgia e intimità, come se la presenza di Baines avesse permesso ai soffocanti confini della vita di Ada di sciogliersi.

The Piano è dunque un film non solo sul silenzio della protagonista e sulle capacità espressive che vanno oltre il linguaggio, ma anche e soprattutto sulla capacità e potenza della musica nel riuscire a delineare ciò che caratterizza la protagonista, interiormente ed esteriormente, con il pianoforte che fa da mezzo espressivo attraverso il quale lo spettatore riesce ad entrare in contatto con i desideri più reconditi di Ada: inoltre i suoi brani si somigliano, utilizzano sequenze e dispositivi stilistici apparentemente ripetitivi che hanno però lo scopo

¹⁴⁶ <https://musicaficionado.blog/2017/06/21/the-heart-asks-pleasure-first-by-michael-nyman/> (consultato il 15 febbraio 2026).

di esprimere la fatica ad emergere dell'identità reale della protagonista, almeno fino al momento nel quale 'riemerge' davvero dalle profondità del mare, lasciando indietro il pianoforte. L'utilizzo della musica da parte di Ada, e la sua gestione del silenzio, sono estremamente importanti per l'evoluzione del personaggio e della narrazione del film stesso.

Sebbene eseguita in sottofondo, in funzione diegetica o extra-diegetica che sia, su inquadrature in parte oggettive, la colonna sonora musicale rassicura lo spettatore e lo supporta nel comprendere la figura della protagonista, nonostante lei non proferisca parola: ci ritroviamo dentro la mente di Ada, ne riusciamo a captare l'interiorità, siamo partecipi di tutto ciò che accade sullo schermo. Le ripetizioni che caratterizzano i brani non sono solo musicali, hanno un vero e proprio risvolto psicologico: rappresentano l'ossessione della protagonista, la sua impossibilità nell'uso della parola, i suoi desideri, un vero e proprio linguaggio interiore che finisce per creare un diario emotivo della protagonista di cui lo spettatore diviene inevitabilmente partecipe. La ripetizione suggerisce sì costrizione e difficoltà a emergere, ma anche la tenacia di Ada nel rifiutare il marito e nell'accogliere nella propria vita un altro uomo.

La musica composta da Michael Nyman per Ada e, soprattutto, per l'attrice Holly Hunter, è dunque estremamente peculiare per il contesto storico nel quale è ambientato il film, poiché è sia composta che interpretata da una donna. I brani di Nyman composti per Ada contengono cellule ripetitive ma cumulativamente sorprendenti: le micro-variazioni presenti investono le tonalità, il ritmo sempre caratterizzato dai 'rubato' e da sincopi, il tempo imprevedibile e a volte irregolare (ad esempio, in *The Heart Asks Pleasure First* si passa dai 12/8, ai 9/8 e ai 6/8 nel giro di pochissime battute). L'imprevedibilità ritmica e melodica dei brani suonati da Ada si trovano in particolare contrasto, ad esempio, con il suono (e l'immagine che ci viene restituita dalla macchina da presa) di Stewart che batte goffamente la mano sul pianoforte per cercare di imporre il proprio 'tempo' quando la piccola Flora intona il brano scozzese *The Flowers of the Forrest*.

L'immagine finale che chiude il film è sul racconto (in *voice-over*) di Ada, subito dopo aver informato lo spettatore che sta re-imparando a parlare e ora insegna pianoforte: la macchina da presa ci riporta in fondo al mare. Ada fluttua sott'acqua, legata al pianoforte ormai sprofondato negli abissi, ed è interessante la scelta musicale di Michael Nyman per questa parte finale di *The Piano*, ovvero una versione dell'ultimo pezzo solista che Ada suona nel film, *The Silver-Fingered Fling*, qui ulteriormente adattata da Nyman e ribattezzata *Dreams of a Journey*. Alla melodia relativamente semplice del pianoforte si unisce un'orchestrazione di archi. Successivamente, gli archi riprendono il sopravvento con un riarrangiamento completamente armonizzato di *The Heart Asks Pleasure First*, che costituisce il brano *The Promise*. I brani per pianoforte solo vengono dunque, nel corso del film, ampliati con l'aggiunta degli archi, un modo probabilmente per amplificare la 'voce' di Ada e toglierla dalla solitudine in cui si trova.

4.4 PERFORMANCE

The Piano rientra in quella tipologia di film ove le immagini vengono costantemente adoperate per comunicare punti non solo narrativi ma anche emotivi. Lo scopo, per Jane Campion, è quello di rinforzare l'idea 'Romantica' (qui capovolta poiché protagonista è una donna):

[...] that Ada expresses her 'true inner self' through her piano playing. Because Ada is mute, David Baker points out, her piano playing functions as the viewer's only window onto her soul (1997, 195). [...] As Gorbman discusses, the 'impression of personal authenticity' is enhanced by the fact that Holly Hunter (who plays Ada) actually performs the music in the film, although many actors would use a body-double (2000, 47).¹⁴⁷

¹⁴⁷ KNIGHT, 'Ada's Piano Playing in Jane Campion's *The Piano*', 26.

I momenti performativi sono dunque di estrema importanza nel film *The Piano*, e si possono suddividere in quattro tipologie:

- Le performance in funzione diegetica, il cui scopo è quello di sottolineare l'identità e l'introspezione della protagonista, Ada;
- Le performance in presenza di Baines, che dipingono il desiderio e l'intimità tra i due;
- Le performance meta-diegetiche nelle quali il pianoforte non è presente in scena, e dunque Ada è costretta ad immaginare di poterlo suonare;
- L'assenza di momenti performativi espliciti. Attraverso questa categoria si prendono in considerazione sequenze in cui il pianoforte è presente ma non viene suonato, oppure è addirittura assente. Lo scopo di queste performance 'mancate' è quello di mostrare la perdita e, in particolare, il trauma.

Le funzioni performative di Ada sono vere e proprie tappe 'psico-sonore' attraverso le quali lo spettatore è in grado di comprendere le varie identità che caratterizzano la protagonista nel corso del film e che la legano, man mano che la narrazione prosegue, ai vari momenti della sua nuova vita in Nuova Zelanda. Le performance effettive, con la musica presentata in funzione diegetica, sono perlopiù solitarie, e ciò sta a significare l'identità 'trattenuta' di Ada, mentre l'identità 'condivisa' entra in campo mentre Ada suona il suo amato strumento in presenza di Baines, inizialmente costretta ma poi, via via, sempre più coinvolta. L'identità 'desiderata' prende forma quando si trova nella casa con Stewart e, in mancanza del suo pianoforte, finge di suonare sul tavolo della cucina e, infine, l'identità 'ferita': l'assenza di suono che aleggia nella parte finale del film subito dopo la mutilazione subita fino al suo riemergere dall'oceano.

La performance di Holly Hunter, intrecciata con i brani composti da Michael Nyman, crea così un atlante filmico fatto di gesti e ritmo, rendendo paradossalmente più semplice, per lo spettatore, assorbire e comprendere in profondità un personaggio che a tutti gli effetti è muto ma che riesce a comunicare ancor meglio che se fosse dotato della parola. Suonare, per Ada,

significa parlare e, in assenza del pianoforte, immaginarlo significa sopravvivere: il suo tacere equivale alla sofferenza. Le diverse performance contribuiscono a costruire e comunicare la soggettività di Ada, grazie alla ‘traduzione’ musicale introdotta dal compositore Michael Nyman.

La prima tipologia di performance è quella oggettiva, nella quale l’importanza del pianoforte è resa subito palese. Appena sbarcata sulla spiaggia insieme alla figlia Flora, attende fino alla mattina successiva che il nuovo marito la venga a prendere. Con la figlia addormentata sulle sue gambe, Ada la accarezza, prima di ripetere lo stesso gesto con la tastiera del pianoforte e poi accennare brevemente una melodia (che si riconoscerà in *The Heart Asks Pleasure First*), dunque in funzione diegetica: la musica diventa parola, un appiglio per la donna in quelle estenuanti ore di attesa. Anche se muta, è questo il secondo momento in cui lo spettatore sente Ada ‘parlare’ (il primo appare all’inizio del film, quando si trova ancora in Scozia e suona brevemente prima di essere interrotta dall’arrivo di una cameriera). Questa tipologia di performance è dunque il modo, per Jane Campion, di mostrare il pianoforte come il mezzo d’espressione della protagonista, la sua voce privata, interiore, e l’importanza che lo strumento riveste nella sua vita. È come se la musica, quando Ada si ritrova da sola con il suo pianoforte, creasse uno spazio di soggettività autonoma per lei, nel quale non c’è alcun tipo di mediazione esterna, neanche il linguaggio dei segni intermediato dall’ausilio della figlia Flora. Toccare il pianoforte equivale a parlare. Non è dunque linguaggio di scambio, in queste performance ‘solitarie’: qui l’utilizzo dello strumento rimane ancora una funzione interiore per la donna che parla sì attraverso di esso, ma in questo caso parla solamente a sé stessa, come fosse uno strumento di comunicazione esclusivamente interiore. La performance di Ada, quando è sola, è un linguaggio privato e identitario. Questa istantanea fusione identitaria della donna con lo strumento, insieme alla prima volta che la vediamo seduta al pianoforte all’inizio del film (ancora in Scozia), è un gesto sonoro che definisce da subito il personaggio.

La seconda tipologia di performance, che ha luogo nella capanna di Baines, evolve progressivamente man mano che le lezioni di pianoforte

continuano e si stabilisce il patto con l'uomo: per ogni tasto del pianoforte, Ada dovrà favorire sessualmente Baines. Qui la performance diviene linguaggio erotico, di scambio, in cambio del recupero del suo pianoforte. Questo patto tra i due trova nelle variazioni musicali il suo approdo: da *The Heart Asks Pleasure First* a *The Promise*, fino a *Bed of Ferns*, progressivamente il pianismo di Ada diviene più fluido, con la macchina da presa che segue il respiro di Ada e la sua (iniziale) tensione fisica che pian piano lascerà spazio al desiderio. Baines apparentemente non comprende Ada, e probabilmente non comprende neanche il suo stesso sentimento nei confronti della donna, ma riesce a capire il suo linguaggio musicale: il pianoforte qui, e la performance, si fanno portavoce del desiderio non soltanto della *performer*, ma anche dell'ascoltatore stesso. La musica sostituisce non solo il dialogo verbale vero e proprio, ma anche quello amoroso: lei è quasi impaurita dall'uomo durante la prima lezione presso la sua capanna, ma lo è anche lui dei suoi stessi sentimenti. È come se il loro patto fosse l'unico modo a loro disposizione per riuscire a conoscersi e a dialogare.

Nel corso della seconda e terza lezione di pianoforte, l'approccio tra i due futuri amanti cambia: da prestazione 'lavorativa' si giunge ad uno scambio intimo, sia da un punto di vista sentimentale che, poco più avanti nel film, fisico. La performance si trasforma dunque in seduzione, è una negoziazione di intimità e poi di desiderio, uno scambio tattile e non più solo sonoro. Si nota, attraverso i movimenti della macchina da presa, una perdita di rigidità da parte di Ada, come a riflettere una sorta di liberazione dapprima affettiva e poi sessuale, nell'ultima performance prima della separazione (poiché Stewart scopre il tradimento tramite la piccola Flora, gelosa del rapporto che la madre sta instaurando con Baines). Nell'ultima performance, infatti, avviene il momento apicale del loro rapporto, dove la musica si fa da tramite affinché si possa compiere una fusione tra Ada e Baines. Dalla prima lezione di pianoforte fino alla piena intimità, la musica e l'atto performativo si trasformano in seduzione, confidenza e, soprattutto, desiderio reciproco. Si mette in moto un dialogo erotico tra i due amanti nel quale finalmente Ada riesce ad esprimere sé stessa e fidarsi dell'altro.

Da sottolineare qui, brevemente, quando durante la seconda lezione con Baines, per allontanarlo da sé, interrompe bruscamente il proprio brano attaccando il *Preludio in La maggiore* Op. 28 n. 7 di Chopin, meccanico ed estremamente fuori luogo in un contesto in cui la protagonista è anche compositrice dei propri brani. Nel corso delle sei lezioni volute da Baines, è importante come Ada riesca quasi a ‘manipolare’ la musica che definisce e accompagna lo sviluppo del rapporto tra i due: dalla rigidità delle scale che esegue nella prima lezione, alla lenta e determinata rivelazione di sé stessa attraverso le sue composizioni. Ma, soprattutto, l’interruzione di un suo brano e l’immediato attacco di un ‘meccanico’¹⁴⁸ *Preludio* di Chopin nel momento in cui Baines si avvicina per sfiorarla.

Ma, al di là delle performance nel corso delle lezioni di pianoforte, è importante soffermarsi brevemente su di una scena che le precede, che è fondamentale (oltre che visivamente toccante), sia per comprendere l’importanza che il pianoforte riveste per Ada, che l’importanza che essa stessa sta avendo per Baines: si tratta della scena sulla spiaggia. Ha inizio con Ada e sua figlia che camminano da sinistra a destra, verso il pianoforte abbandonato sulla spiaggia nella quale sono approdate pochi giorni prima. L’enfasi è tutta giocata sul bisogno impellente della protagonista di riunirsi al suo amato strumento: poco dopo, anche Baines entra nell’inquadratura, sempre da sinistra. Così facendo, è come se la Campion già da questo momento volesse collegare la figura dell’uomo non solo con la donna da lui amata ma anche con il suo mezzo d’espressione, il pianoforte, che invece non viene compreso dal marito di lei.

È qui che si percepisce realmente l’affetto che Baines prova nei confronti della donna, l’unico che comprende l’importanza che il pianoforte riveste nella vita di Ada e, soprattutto, lo spettatore riceve la conferma dell’importanza dello strumento per la narrazione:

When Baines succumbs to the pleas of Ada and Flora, and takes them back to the piano, he sees the smiles on Ada's face and the exhilaration of her piano playing. He watches Flora's joyful running, her cartwheels

¹⁴⁸ WALKER, *Understanding Sound Tracks*, 224.

and dancing, and sees the wonderful pattern they have created on the sand, a shell jewelled seahorse, reminiscent of a musical clef. Visibly touched by the beauty of scene and sound, Baines becomes entranced. He understands that music is Ada's language, her means of expression and that the piano is the mean by which he can know her.¹⁴⁹

Tale elemento performativo assume rilievo per porre l'accento sulla relazione madre-figlia di cui si è accennato in precedenza: già da qui, nonostante il coinvolgimento della figlia, lo spettatore si rende conto delle priorità di Ada nei confronti della sua musica e, di contro, la connessione spirituale che invece Flora sente nei confronti della madre. L'altro elemento importante è il vedere Flora, poco dopo, suonare il pianoforte con Ada a quattro mani, un momento che le connette fisicamente ed emotivamente.

In this particular sequence, which seems also to ignite Baines's desire for Ada, mother and daughter together produce a harmonious display of music and movement. More easily overlooked in this scene, though, is the way in which the rapture that overtakes Ada as she plays is initially disrupted by Flora's more insistent demand that she be the object of her mother's gaze: "Mumma, mumma, look!", she exclaims. In this instance, Flora succeeds in claiming her mother's attention before Ada is transported by the music. She is, however, less successful in calling attention to herself once Ada embarks upon her affair with Baines.¹⁵⁰

L'ultima ripresa mostra il percorso premonitore di tutto il film: dopo aver finito di suonare il pianoforte, ed essendo da poco calato il sole, Ada si incammina per tornare a casa subito seguita dalla figlioletta, mentre Baines rimane immobile per qualche secondo a riflettere, osservando lo strumento, prima di seguirle. Tale significativa sequenza, con il pianoforte che si staglia sulla spiaggia, dipinge perfettamente il viaggio che i due intraprenderanno alla fine del film. Le riprese ampie, dall'alto, come quella che ci mostrava all'inizio il pianoforte abbandonato sulla spiaggia, mettono in grande risalto il tema romantico della natura che circonda i personaggi di *The Piano*, con le onde

¹⁴⁹ JENKINS, 'The Piano, and the Tragedy of Possession', 3.

¹⁵⁰ JAY, 'All Imperfect Things', 7.

dell'oceano e la meravigliosa vegetazione che fa da sfondo. Nella sua grandiosità, anche la natura diventa a modo suo personaggio del film, come metafora della complessità dei rapporti umani: una sorta di anticipazione e conseguente traduzione delle passioni e delle vicende che segneranno la vita di Ada e delle persone a lei vicine.

Nella tipologia di performance interiore alla protagonista, che Claudia Gorbman indica come performance 'meta-diegetiche',¹⁵¹ Ada sogna o immagina di poter suonare: dunque la musica si sente ma il pianoforte non è visibile allo spettatore, la musica è in funzione meta-diegetica poiché nasce e si sviluppa direttamente nella mente della donna, permettendo però anche allo spettatore di ascoltarla. Rappresenta dunque una soggettività sonora immaginata, è come se la musica diventasse un'estensione della psiche di Ada, unico modo per poter immaginare una sorta di libertà e vita alternativa a quella che sta vivendo. Il corpo dell'attrice è quasi immobile, rigido; ci sono minime contrazioni delle dita (ad esempio sul tavolo), essendo il suonare un ricordo muscolare. Non c'è un contatto reale con lo strumento, dunque non si può parlare di vera e propria performance, le mani si limitano a ricordare il gesto senza realmente poterlo compiere. I momenti performativi 'immaginari' sono così sostenuti dall'orchestra in funzione extra-diegetica che prende i brani pianistici e li amplia, sviluppandoli, limitandosi a rappresentare l'inconscio di Ada, il suo desiderio di fuga e l'aspirazione non solo al ricongiungimento con il pianoforte, il suo mezzo espressivo, ma anche a una vera e propria libertà lontana da quel luogo.

Tali performance meta-diegetiche, che possiamo definire come una sorta di non-performance, hanno luogo in due momenti distinti, ma di particolare importanza narrativa. Il primo momento prende forma quando il pianoforte viene lasciato da Stewart sulla spiaggia: l'uomo si rifiuta di portarlo con sé e lo lascia esposto alle intemperie in riva all'oceano. È la prima mutilazione che l'uomo affligge nei confronti della moglie: una mutilazione simbolica, che rende Ada nuovamente priva dell'uso della parola. Questo suo 'non suonare' è pur sempre un atto musicale in sé, una sorta di performance inesistente ma non per questo

¹⁵¹ GORBMAN, *Unheard Melodies*, 22-23

assente, sia dalla mente della donna che dello spettatore, sostenuto dalla musica dell'orchestra in funzione extra-diegetica.

Il secondo momento è quello che segue la perdita del dito di Ada per mano del marito: qui l'assenza del pianoforte, e dunque del suonare, è imposta dal suo stesso fisico. Ada perde la capacità fisica di suonare e dunque la sua voce, non solo quella musicale, si interrompe nuovamente. Anche qui la musica si trasferisce al suono orchestrale extra-diegetico, come se la musica interiore di Ada venisse suonata da tutto ciò che la circonda, tranne che da lei: la donna viene nuovamente silenziata dal sistema patriarcale che le è stato imposto e di cui è inevitabilmente vittima.

La performance meta-diegetica è dunque una negazione che fa da eco al dolore, nella sua incapacità fisica di azionare lo strumento da lei amato. Dal suono delle composizioni di Ada si passa dunque a tessiture orchestrali extra-diegetiche estremamente cupe: la musica non è più 'di lei', bensì 'per lei', allo scopo di sottolineare ed enfatizzare le sue sofferenze. La perdita del gesto musicale, all'inizio del film con l'abbandono momentaneo del pianoforte e poi in seguito come tragica conseguenza della punizione corporea, viene fatto coincidere perfettamente da Jane Campion con la crisi dell'identità della sua protagonista, rendendoli punti di massima intensità emotiva nonostante lo strumento protagonista sia assente dalla scena.

L'impossibilità di toccare e suonare il pianoforte si trasforma, soprattutto nella scena in cui Ada prova a suonare sul tavolo della cucina, in una rappresentazione della memoria cinestetica della donna: la musica non c'è, non c'è il pianoforte e dunque la protagonista non può comunicare, ma conserva comunque la memoria del gesto che sostituisce il suo parlare. La musica è comunque presente, anche nel silenzio, elemento estremamente importante in *The Piano* al pari della musica stessa.

Un altro momento che le impedisce di suonare il suo pianoforte, stavolta a causa dei propri disperati intenti autodistruttivi, è una sorta di performance immaginaria che risulta liminale tra la vita e la morte: liberata da Stewart, la donna intraprende il viaggio in mare con Baines e Flora alla volta di Nelson, e

nel corso del viaggio decide di gettare lo strumento in mare, seguendolo poco dopo in una sorta di tentativo suicidario. Lasciandosi andare, e riemergendo però poco dopo, riesce comunque a creare un momento performativo nonostante non ci sia l'atto vero e proprio del suonare, poiché sancisce una volta per tutte il passaggio dalla voce musicale alla voce verbale. La perdita del pianoforte risulta quindi un modo per liberarsi finalmente del suo gravoso peso, del suo passato e di tutto ciò che ormai ha abbandonato e che decide di lasciare negli abissi dell'oceano, per poter vivere una nuova vita lontana da tutto ciò che l'ha circondata fino a quel momento, con il brano in funzione extra-diegetica *Dreams of a Journey*, la coda del tema principale.

When it seems that she is to drown, Ada suddenly resists the downward plunge. She levers herself free from her shoe. The tragedy of possession ends when Ada wills life and surfaces from sea. She is reborn; freed from Stewart, and from the bond with her mother: the piano. We see Ada playing another piano in her new home. Her hand is healed, strengthened with the metallic finger Baines has crafted for her. Baines, through his love for Ada, brings about her desire to speak.¹⁵²

In *The Piano* la Campion fa corrispondere ogni tipologia performativa a un vero e proprio livello di coscienza, narrativo ed emotivo, della protagonista. Nelle performance 'solitarie' c'è un'espressione del sé, un linguaggio privato che viene compreso solo dalla performer stessa e che definisce la sua soggettività, non solo in quanto donna ma anche in quanto compositrice della sua stessa musica. Nelle performance 'emotive', ovvero le lezioni impartite a Baines oppure la performance sulla spiaggia, esiste una comunicazione reciproca, non più solo interiore e solitaria: la performance qui esprime desiderio, soprattutto di intrecciare una relazione e un dialogo con l'altro all'infuori di sé stessa.

Le performance 'immaginate' da Ada in funzione meta-diegetica, trascendono quelle reali, perché ancora di più, attraverso il silenzio o la musica in funzione extra-diegetica (e dunque non direttamente performata dalla

¹⁵² JENKINS, 'The Piano, and the Tragedy of Possession', 5.

protagonista), lo spettatore si rende conto dell'importanza di questo mezzo di comunicazione per la donna, delle sue sofferenze, fragilità e desideri nascosti. Quando addirittura la performance è assente, in mancanza del pianoforte o dopo la punizione corporea e la conseguente perdita del dito, è sì presente un forte trauma all'interno dello spirito di Ada, ma è da qui che riesce anche a ripartire una ricostruzione del sé. È come se la perdita della capacità di suonare a causa dell'amputazione del dito, con la performance che diventa assenza, divenisse invece una performance vera e propria, forse la più reale e significativa di tutto il film. 'Grazie' alla mancanza del pianoforte nella prima parte del film, riesce ad avvicinarsi a Baines; 'grazie' alla perdita del dito, riesce ad essere liberata da suo marito e a convincersi a cambiare vita, gettare il peso del suo pianoforte e cominciare una relazione di affetto reciproco con Baines, lontana da quel luogo di sofferenza.

La performance è quindi, in *The Piano*, e nella visione che Jane Campion vuole trasmettere ai suoi spettatori, vera e propria trasformazione dell'Io della protagonista. L'evoluzione della performance da parte di Ada nel corso del film diviene un vero e proprio percorso di emancipazione. La musica passa da linguaggio di costrizione (poiché è come se Ada fosse costretta a suonare in qualche modo, essendo l'unico suo mezzo di comunicazione con il mondo esterno) a linguaggio di libertà fino alla liberazione vera e propria con la perdita del suo amato strumento in mare. All'inizio Ada suona con perfetto controllo, è impostata, risulta quasi rigida sullo schermo; nelle scene con Baines, la performance diventa invece emotiva e fluida. Alla fine, l'abbandono del pianoforte, anch'esso una tipologia di performance, è vera e propria liberazione dall'obbligo di 'performare': innanzitutto perché si libera della zavorra del passato simboleggiato dal pianoforte, ma soprattutto perché ritrova la sua voce vera e propria al di là della musica, di cui comunque continuerà a fare tesoro nel corso della sua nuova vita a fianco di Baines e della figlia:

As the rope holding the piano coils past her, Ada places her foot in a loop. She is dragged with it, down into the womb-like sea. Yet she is calm. This could be a way out for Ada; a release from struggle; an unconscious,

unpremeditated escape after years of introversion and the cocoon of silence that she has retained from the age of six.¹⁵³

4.5 CONCLUSIONI

La funzione musicale e performativa di *The Piano*, oltre che tradursi in eventi sonori e visivi, risulta identitaria ed emotiva, articolando inevitabilmente l'evoluzione di Ada: dalle performance 'solitarie' al desiderio, con il contatto con Baines, alla visione cinestesica delle performance immaginarie fino al silenzio finale del pianoforte sul fondale marino, ricordato affettuosamente dalla protagonista nel finale in *voice-over* e il cui risultato è stato la sua liberazione. E tutto ciò viene ancora più enfatizzato dal fatto che Jane Campion scelse, per il ruolo della sua Ada, una vera e propria attrice-esecutrice: non è stato scelto un altro attore (come nel caso di *The Pianist*, in cui non è Adrien Brody il pianista che suona sullo schermo, ma un suo *double*) per eseguire le partiture di Nyman, ma la stessa Holly Hunter, ripresa mentre suonava realmente il pianoforte, registrando poi il suono in studio e sincronizzandolo in post-produzione con il montaggio. Ciò cambia radicalmente quella che qui viene chiamata performance, poiché il gesto e il suono coincidono perfettamente per lo spettatore sia da un punto di vista visivo che emotivo.

Tutto ciò rafforza la sensazione veritiera del pianoforte come mezzo di comunicazione, poiché la musica di Ada compositrice, attrice, donna, nasce dal gesto visibile e reale dello schermo, non dal montaggio. Il gesto di Holly Hunter genera un suono reale che genera l'immagine e, nella loro coincidenza, si determina il senso. La partenza con Baines alla volta di Nelson, nel momento in cui il pianoforte viene definitivamente rimosso dalla vita di Ada, è poi un episodio metamusicale poiché la musica risuona allo spettatore solamente come eco interiore della protagonista (ora insegnante di pianoforte), e grazie al quale Ada riesce a ritrovare la propria voce.

¹⁵³ Ivi, 5.

La musica, nel corso di *The Piano*, subisce una trasformazione importantissima: strumento di sopravvivenza, per poter parlare, per riuscire a farsi comprendere dall'esterno, per sfuggire a ciò che la circonda, diviene vero e proprio strumento di rinascita. Questa sincronizzazione tra visivo e sonoro crea una sorta di 'sinestesia narrativa': il suono modella il tempo filmico, nel quale la regista e l'attrice riescono a ricostruire una voce femminile invisibile, assente, ma che comunque proviene da un corpo che riesce ad esprimersi attraverso la materia sonora: un linguaggio in cui l'atto del suonare del performer combacia con l'atto del sentire, sia dei personaggi in scena che degli spettatori.

La colonna sonora musicale di Michael Nyman contribuisce magistralmente a tracciare il percorso di Ada: la voce diegetica del pianoforte, quando la donna lo 'attiva', si mescola perfettamente con i suoni e i brani in extra-diegesi, dove il materiale tematico commenta o anticipa i brani che suonerà Ada, trasformandone l'effetto e amplificandolo alle orecchie dello spettatore:

Though Ada's music is often lyrical and euphonious, it does not evoke sentimentality of the sort we might typically associate with a female lead, nor is it necessarily defined its relation to another (male) character's music. Ada's music also differs from that which is associated with contemporary so-called "woman's films". Every formal element of Nymans music for Ada communicates her unusual strength of character, her artistic inventiveness, her emotionally expansive capabilities, her uncontainable expressivity, and her dynamic directionality.¹⁵⁴

The Piano risulta quindi, soprattutto, un film montato secondo logiche musicali più che narrative: ogni tema musicale risulta associato a un motivo visivo, che sia il mare, gli specchi, i tasti del pianoforte, le mani di Ada e gli sguardi tra i vari e diversificati personaggi. È come se il film fosse innanzitutto partitura cinematografica, nei quali immagini e suoni si rispecchiano e si amplificano vicendevolmente. Jane Campion, quando chiese a Michael Nyman di comporre la colonna sonora musicale del suo film, si aspettava che lui riempisse il baratro emotivo della sua protagonista con una tipologia di musica

¹⁵⁴ WALKER, *Understanding Sound Tracks*, 216.

che riuscisse a parlare al posto di Ada, una musica in grado di comunicare tutto ciò che avrebbe comunicato lei se fosse stata in grado di parlare:

In response to this challenge, Nyman made a conscious choice to avoid any form of pastiche and decided that Ada would not be one to play music from the established canon of nineteenth-century music. Crucially, he also imagined Ada as a composer in her own right. When he found that all of the tunes from this volume had been harmonized like hymn tunes, Nyman stripped away all the heavy, staid chordal accompaniments, and “liberated” the tunes to create the work of an “eccentric amateur composer” with an anachronistic propensity for experimentation.¹⁵⁵

L'ascolto è un'azione importante in *The Piano*, che ci insegna a scegliere quando ascoltare, cosa ascoltare e come ascoltarlo, dimostrando quanto questo apparentemente semplice atto sia decisivo in relazione al potere, all'identità e, soprattutto, alle relazioni.

¹⁵⁵ Ivi, 212.

5. LA PIANISTE

5.1 INTRODUZIONE AL FILM

La Pianiste, film uscito nelle sale nel 2001 a opera del regista austriaco Michael Haneke, è tratto dal romanzo omonimo di Elfriede Jelinek, scrittrice anch'essa austriaca e fortemente critica nei confronti della società viennese, una critica che perfettamente si rispecchia nel film qui preso in esame.

Fu presentato al 54° Festival di Cannes, ottenendo il Grand Prix Speciale della Giuria, oltre a due premi conferiti agli attori protagonisti per la miglior interpretazione femminile e maschile, rispettivamente ad Isabelle Huppert e Benoît Magimel; da menzionare anche il premio alla Miglior Attrice per Isabelle Huppert agli European Film Award, il Premio César per la Migliore Attrice Non Protagonista ad Annie Girardot e la candidatura ai Bafta del 2002 come Miglior film straniero.

La protagonista è Erika Kohut (interpretata da Isabelle Huppert, tra le attrici preferite del regista e che ritroviamo in altri suoi film), la cui storia ruota attorno alla sua alienazione rispetto al mondo e alla sua impossibilità di stabilire un contatto umano vero e proprio con chi la circonda. *La Pianiste* risulta quindi avere lo scopo di dimostrare quanto nella società, almeno quella descritta da Haneke, i desideri rischiano di scontrarsi poi con la realtà, di cui la stessa protagonista risulta non fare parte.

La storia segue dunque l'insegnante di pianoforte al Conservatorio di Vienna, che vive con la madre anziana ed estremamente possessiva. Erika è una donna repressa e solitaria, con tendenze sadomasochistiche e voyeuristiche la quale, quando non si trova sotto stretta sorveglianza della madre, non sta terrorizzando i suoi studenti o non sta obbedientemente percorrendo il percorso a lei tracciato dall'alta società viennese e dalla madre, vaga solitaria tra *peep show* e cinema porno. La madre di Erika, interpretata da Annie Girardot, è un'anziana donna possessiva e autoritaria, che controlla rigidamente la sua vita spingendola in ogni modo ad emergere nel mondo della musica, addirittura

affermando che sua figlia sia l'unica pianista in grado di interpretare alla perfezione Schubert.

In occasione di un recital nell'appartamento della ricca famiglia dei Blonsky, conosce il giovane Walter Klemmer (interpretato da Benoît Magimel), un talentuoso aspirante pianista, il quale rimane affascinato dalla donna. Nonostante l'iniziale distacco Erika inizia a sviluppare dei sentimenti per il ragazzo, ma il suo passato e le sue perversioni impediscono sin da subito una relazione sana e 'normale', tanto che Walter ne uscirà sempre più frustrato, sia per l'incapacità assoluta della donna di aprirsi emotivamente che per le sue richieste sadomasochistiche. Il tutto precipiterà culminando nello stupro della donna che, alla fine del film, si ferirà con un coltello abbandonando l'auditorium in cui avrebbe dovuto esibirsi nel ciclo liederistico schubertiano della *Winterreise* al posto di una delle sue allieve, impossibilitata ad esibirsi poiché la sua stessa insegnante, mossa dall'invidia, metterà dei cocci di vetro nella sua tasca. Michael Haneke esplora dunque non tanto la società viennese in sé, bensì si serve di questo personaggio frutto della penna di Jelinek per mostrare allo spettatore, in chiave fredda e cruda, la repressione sessuale, la solitudine, e una sorta di ricerca d'identità da parte di Erika. Si tratta di un personaggio complesso che disturba profondamente chi le sta attorno e, di conseguenza, anche noi spettatori: ogni volta che esplora i suoi desideri più perversi, finisce per imbattersi nella società che immancabilmente la evita e la disprezza, come la sequenza del *drive-in* in cui indulge alle sue inclinazioni voyeuristiche per essere poi brutalmente scacciata dalla coppia da lei spiata.

Lo stesso Haneke, in un'intervista condotta da Scott Foundas per *Indiewire*, ha chiamato il suo film «una parodia del melodramma»,¹⁵⁶ dove per parodia però non intendiamo una lettura in chiave divertente bensì un metodo che permette una distanza critica a partire da un certo tema, che non per forza 'deride' ma ha lo scopo, come in questo caso, di creare forti contraddizioni rispetto alla fonte iniziale. C'è un'esplorazione profonda e disturbante della

¹⁵⁶ FOUNDAS, S. 'The Bearded Prophet of Code inconnu and The Piano Teacher'. *Indiewire*, 4 dicembre 2001.

psiche umana e della società viennese, simbolo alto di cultura soprattutto musicale, che porta ad interrogarci su come la repressione e la solitudine possano condurre l'uomo a comportamenti altamente autodistruttivi e tossici. Esplorazione coadiuvata dalla colonna sonora scelta dal regista, che accompagna da vicino lo sviluppo degli eventi, fungendo contemporaneamente da contrappunto e da commento extra-narrativo estremamente destabilizzante, che permette allo spettatore di interpretare in molteplici modi ciò a cui sta assistendo.

Una prerogativa della cinematografia di Michael Haneke¹⁵⁷ infatti, che non presenta particolari esplosioni di violenza espliciti sullo schermo (almeno non quando uno se lo aspetterebbe), è quella di dipingere vividamente la frustrazione umana attraverso una narrazione che sfida il convenzionale tramite la quasi totale assenza di musica (non solo diegetica ma anche extra-diegetica), uno stile visivo estremamente frammentario alternato a continui *long takes* che costringono lo spettatore ad assistere all'orrore per metabolizzarlo contemporaneamente ai personaggi sullo schermo, spesso senza riuscire a darsi una risposta a causa di numerosi – e voluti – buchi nella trama. Gli episodi violenti avvengono fuori dall'inquadratura, oppure c'è sempre un elemento intrusivo che li nasconde. Quando Erika pratica autolesionismo, ad esempio, ci troviamo con lei nel bagno ma la vestaglia impedisce uno sguardo diretto a ciò che sta compiendo: lo spettatore vedrà solo il sangue scendere nella vasca da bagno. Questo 'filtro', che Michael Haneke¹⁵⁸ impone nei momenti di violenza, oscura i dettagli visibili e crudi, amplificando però all'ennesima potenza i rumori che ci circondano: nel caso poc'anzi citato, nel bagno, si continua a sentire la voce della madre che chiama Erika per la cena, una voce che costantemente trapassa gli spazi della casa e raggiunge la donna ovunque essa si trovi, privandola così di ogni forma di intimità personale.

Si instaura con lo spettatore una sorta di gerarchia, nel quale il regista non solo decide e gestisce l'universo cinematografico ma viene considerato come figura estranea e superiore nei confronti del suo pubblico, di cui riesce ad

¹⁵⁷ GRUNDMANN, R. *A Companion to Michael Haneke*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010.

¹⁵⁸ FOGLIATO, F. *La visione Negata. Il Cinema Di Michael Haneke*. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2008.

attivare il senso critico sin dai primi secondi di ogni suo film. Ciò che voleva raggiungere in *La Pianiste* era evitare che la rappresentazione, cruda, degli atti sessuali e perversi venisse percepita dallo spettatore solamente come una provocazione volta a distrarlo, volendo invece creare uno sguardo imparziale sulla complessità del desiderio umano.

Il romanzo di Elfriede Jelinek,¹⁵⁹ adattato cinematograficamente da Michael Haneke, è una storia di forte ossessione e repressione e, come vedremo più avanti, il fulcro su cui ruota la personalità di Erika è fortemente segnato da un sentimento di *jouissance* (contrapposto al *desire*),¹⁶⁰ dall'eccesso e dalla perversione, che disturba profondamente lo spettatore in ogni suo aspetto e in ogni sequenza del film, proprio perché estremamente lontano da quello che un'insegnante di conservatorio, appartenente alla borghesia viennese, dovrebbe, almeno in teoria, simboleggiare.

Il repertorio del film, che verrà analizzato nel paragrafo successivo, ruota soprattutto intorno a tre Lieder tratti dal ciclo musicale *Winterreise* (Op. 89, D 911) di Franz Schubert su poesie di Wilhelm Müller,¹⁶¹ volti a sottolineare quest'idea alienante di un *Wanderer*¹⁶² (alter ego di Erika Kohut, il 'vagabondo'), alla ricerca continua di una via d'uscita ma costantemente incatenata e, di conseguenza, impossibilitata ad avere un vero e proprio coinvolgimento con la vita e con le persone a lei vicine. Il centro del film è costituito infatti da *Im Dorfe*, il Lied n. 17 del ciclo, che allinea la figura del *Wanderer*, stanco e solo, con le crisi melodrammatiche della donna. Il Lied schubertiano, come vedremo più avanti, è quello che più di tutti enfatizza e sottolinea la distanza che il protagonista si autoimpone con la società: Erika non è solo una vagabonda, un *Wanderer* nella città di Vienna, ma è anche lontanissima dagli esseri umani, incapace di instaurare qualsiasi tipo di connessione emotiva con l'altro. E in un

¹⁵⁹ JELINEK, E. *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983. JELINEK, E. Ed. italiana: *La pianista*. Traduzione di Rossana Sarchielli. Torino: Einaudi, 2003.

¹⁶⁰ WYATT, J. 'Jouissance and Desire in Michael Haneke's 'The Piano Teacher''. In *American Imago* 62, n. 4 (2005): 453-482.

¹⁶¹ Per approfondimenti sul rapporto tra poesia e musica cfr. LA VIA, S. *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci, 2006.

¹⁶² GRAMIT, D. 'Schubert's Wanderers and the Autonomous Lied'. In *Journal of Musicological Research* 14, n. 3-4 (1995): 147-68.

film su una pianista, dove la musica c'è ma viene utilizzata in modo estremamente particolare, quasi a rifiutare il 'sonoro', si creano continuamente episodi frammentati che trasformano totalmente il significato non solo del *Winterreise* ma anche di altri brani di importanti compositori tedeschi quali Beethoven o Bach. La musica frammentata, costantemente interrotta da lunghi silenzi cui lo spettatore viene sottoposto, crea impressioni sonore forti, che si allineano alla solitudine e auto-distruzione della protagonista. E per frammentazione si intende, sicuramente, anche quella da un punto di vista temporale della trama: gli eventi sono presentati in tempo reale ma con frequenti stacchi, favorendo un approccio realistico a ciò che scorre davanti ai nostri occhi ma mantenendo una costante suspense, dall'inizio alla fine del film.

In *La Pianiste*, come in tutta la cinematografia di Michael Haneke, il film nega totalmente una progressione, spingendo il pubblico a ragionare su ciò che sta guardando e rendendolo complice degli atti perversi della protagonista. In altri film invece fa il contrario, come ad esempio in *Caché* (2005): si rifiuta di rivelare esplicitamente determinate caratteristiche che rischierebbero di 'imboccare' lo spettatore, invitandolo a scoprire cosa si nasconde oltre all'inquadratura. Si giunge così a una partecipazione obbligatoria, attiva, che non solo ci rende partecipi ma anche interpreti del film stesso, mettendo i nostri stessi pensieri in discussione.

Per Erika Kohut il sadomasochismo, la perversione e la distanza dagli oggetti potenzialmente desiderabili, che potrebbero aiutarla ad uscire da questo labirinto in cui si trova intrappolata (come ad esempio una possibile relazione con un uomo che ricambia i suoi sentimenti) la portano ad allontanarsi sempre di più dalla realtà, trattenendola in un mondo che lei reputa appagante e perfettamente logico ma che non fa altro che alimentare la sua disperazione e quella degli spettatori, logorati dall'inizio alla fine da un senso di impotenza, sia attraverso la forma narrativa del film sia nell'essere osservatori delle sconfitte che Michael Haneke infligge ai suoi personaggi.

La Pianiste risulta dunque un film estremamente complesso che lavora su più strati narrativi, dove le nevrosi della protagonista non sono dipinte

solamente per mostrare la sua frustrazione. Le violenze psicologiche da parte della madre, violenze che Erika subisce sin da quando era piccola, si riflettono poi nella cattiveria della donna, emotiva e fisica, che sfoga contro i suoi studenti e addirittura contro un ipotetico pretendente, incarnato da Walter Klemmer.

5.2 REPERTORIO

Il repertorio musicale de *La Pianiste* è costituito da grandi compositori del repertorio musicale, basti pensare a Johann Sebastian Bach (1685-1850), Fryderyk Chopin (1810-1849), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), ma è sicuramente Franz Schubert (1797-1828) il fulcro sia del romanzo di Elfriede Jelinek, sia della pellicola di Michael Haneke qui presa in esame. È come se lo scopo del regista non fosse soltanto analizzare l'inconscio più torbido della sua protagonista, ma porre una domanda a noi spettatori: la musica sublime che stiamo ascoltando, inserita all'interno del film e già portatrice di un proprio significato in quanto musica pre-esistente, riesce a mantenersi incontaminata dalla struttura che la accoglie e dagli eventi che le si svolgono intorno? La musica, personaggio anch'esso a suo modo de *La Pianiste*, riesce nonostante tutto, nonostante la violenza, le perversioni, le frustrazioni, a offrire comunque una speranza e una via d'uscita, uscendone illesa?

La musica di Schubert assume dunque una nuova dimensione se abbinata alla storia di Erika Kohut, che disturba radicalmente la nostra percezione del compositore. La maestosità della sua musica, sostiene Elfriede Jelinek in un suo saggio,¹⁶³ sta nell'«umiliazione» che impone all'ascoltatore che, inevitabilmente, risulta «per sempre estraniato da sé stesso, sotto la frusta del tempo del suono». Il film ci invita dunque, servendosi di tale repertorio, ad addentrarci nella zona grigia che intercorre tra la società, in questo caso quella borghese di Vienna, e le persone comuni.

¹⁶³ JELINEK, E. *Ungebändigte Wege, Zu Spätes Begehen. Die Zeit Fliht*. Salisburgo: Tartin Editionen, 2005.

Prima di addentrarci nell'analisi delle scelte musicali del regista, occorre fare una premessa: i brani che verranno eseguiti non saranno mai presentati nella loro interezza, bensì attraverso brevissimi estratti. Proprio come le parole di Erika, infatti, tutto è continuamente frammentato, spezzettato ed interrotto bruscamente, con lo scopo di trattenere il pubblico e costringerlo a guardare, come se fossimo costantemente incatenati al suo personaggio mettendoci in una posizione che, per forza di cose, ci allontana dalla nostra zona di comfort. Non riusciamo a entrare in contatto con la donna proprio come le persone dell'universo filmico che la circondano; siamo spettatori nel senso vero e proprio della parola. È per questo motivo che, trattandosi di musica pre-esistente, lo spettatore cerca di aggrapparsi ad essa per provare ad orientarsi nell'universo di *La Pianiste*, ma tutto questo è reso impossibile dal costante e brusco taglio che viene fatto al repertorio scelto.

Nella tabella qui sotto sono riportati i momenti musicali del film, con un breve cenno alle sequenze cui fanno riferimento, l'indicazione di minutaggio preciso.

Sequenza	Minutaggio	Brano
Lezione in conservatorio (titoli di testa)	8:23 – 11:17	Chopin, <i>Fantaisie</i> Op. 49 in Fa minore Haydn, <i>Variazioni in Do maggiore</i> , Hob. XVIII:5 Schubert, <i>Im Dorfe</i> D. 911/17 Beethoven, <i>Sonata in Do maggiore</i> , Op. 2, n. 3: Allegro con brio
Recital presso i Blonsky, suona Erika; esecuzione di Walter Klemmer	13:25 – 14:50 20:47 – 21:46	J.S. Bach, <i>Concerto n. 2 per due pianoforti</i> , BW 1061 Schubert, <i>Sonata in La maggiore</i> (D. 959): <i>Scherzo</i> Schubert, <i>Im Dorfe</i> D. 911/17
Lezione in conservatorio con Anna	21: 47 – 22:13	Schubert, <i>Im Dorfe</i> D. 911/17
Prove con il Trio	23:38 – 24:30	Schubert, <i>Trio per violino, violoncello e pianoforte in Si bemolle maggiore</i> , Op. 100, D. 929

Erika al centro commerciale	24:30 – 26:29	Schubert, Trio per violino, violoncello e pianoforte in Si bemolle maggiore, Op. 100 D. 929
Lezione in conservatorio con Anna	27:18 – 28:44	Schubert, <i>Im Dorfe</i> D. 911/17
Ripresa della lezione	29:44 – 30:06	Schubert, <i>Der stürmische Morgen</i> , D. 911/18
Audizione di Walter Klemmer	31:19 – 33:32	Schönberg, <i>Klavierstück</i> Op. 33b Rachmaninov, <i>Preludio</i> Op. 23, n. 5 Schubert, <i>Sonata in La maggiore</i> (D. 959): <i>Andantino</i> ; poi inizia lo <i>Scherzo</i>
Lezione in cui si sfoga contro lo studente Naprawnik	40:26 – 40:46	J.S. Bach <i>Preludio e fuga in do minore</i> , BWV 549, dal secondo volume de <i>Das Wohltemperierte Klavier</i>
Prove nella sala da concerto, Erika e Walter in ascolto	55:12 – 57:39	Brahms, <i>Sestetto per archi in Si bemolle maggiore</i> , Op. 18
Prove nella sala da concerto, Walter consola Anna	01:00:02 – 01:01:01	Schubert, <i>Im Dorfe</i> D. 911/17
Erika rientra nella sala da concerto	01:03:45 – 01:04:57	Schubert, <i>Der Wegweiser</i> D. 911/20
Scena nel bagno tra Erika e Walter	01:08:58 – 01:16:33	J.S. Bach, <i>Concerto Brandeburghese</i> n. 4 in Sol maggiore
Lezione di Walter con Erika	01:18:45 – 01:20:00 01:23:43 – 01:24:07	Schubert, <i>Andantino</i> (<i>Sonata in La maggiore</i> , D. 959, bb. 137-64); poi riprende, dall'inizio.

Tabella 4: minutaggio e le funzioni/apparizioni del pianoforte in *La Pianiste*.

Ne *La Pianiste*, come nel romanzo di Elfriede Jelinek, viene rifiutato qualsiasi tipo di associazione tra salvezza e musica, tanto che quest'ultima risulta addirittura assurda se calata nel contesto del film. Il repertorio assume una presenza spaventosa che aleggia sulla città simbolo della musica classica, Vienna, e sui personaggi del film.

Dopo la prima sequenza, che mostra subito il rapporto malato tra madre e figlia all'interno del loro claustrofobico appartamento, veniamo trasportati nell'aula di conservatorio in cui Erika sta impartendo le lezioni ai suoi studenti (di cui riconosciamo solamente Anna Schober, interpretata da Anna Sigalevitch); i brevi stralci di brani presentati vengono costantemente interrotti da blackout su

cui continuano a scorrere i titoli di testa. I titoli di testa e di coda sono privi di suono, ascoltiamo musica per la prima volta solo verso l'ottavo minuto dall'inizio del film e, come vedremo, spesso verrà interrotta bruscamente e sostituita da lunghi silenzi. Lo scopo del regista è infatti quello di distogliere lo spettatore dal flusso narrativo e inserirlo forzatamente in pause contemplative: vuole che si ascolti e che si interagisca con il film a un livello più profondo, per cui lo spettatore non deve essere passivo, ma gli viene richiesta una partecipazione attiva da cui non c'è via d'uscita.

Entriamo dunque per la prima volta in contatto con la musica nella seconda sequenza del film, durante le varie lezioni di Erika. La serie di brani presenti in questa sequenza è costituita dalla *Fantaisie in Fa minore*, Op. 49 di Chopin e continua con delle sonate di Haydn, lo *Scherzo* della *Sonata in Do maggiore* di Beethoven Op. 2 n. 3 e, per la prima volta, allo spettatore viene presentato il Lied *Im Dorfe* di Schubert. Quest'ultimo brano tornerà spesso nel corso del film, quasi come fosse un vero e proprio *Leitmotiv* del personaggio di Erika, dei suoi stati d'animo e della sua psiche, una sorta di *Wanderer* contemporaneo non così lontano da quello inteso da Schubert e Müller nel *Winterreise*. Lo scopo di questa breve, e frammentata, presentazione iniziale del repertorio è quello di enfatizzare la violenza attraverso la quale Erika aggredisce non solo i suoi studenti, ma addirittura la musica stessa; l'autorità della voce spietata dell'insegnante è sempre più forte e più alta di qualsiasi suono venga prodotto dal pianoforte.

È importante sottolineare un aspetto legato alla *Fantaisie* di Chopin, brano composto nel 1841: in una lettera a Julian Fontana, datata 20 ottobre dello stesso anno, non appena la composizione fu completata, il compositore polacco scrive di una tristezza che sente nel petto nonostante il cielo sereno, ma che accetta comunque queste sue emozioni perché, altrimenti, la sua esistenza non avrebbe motivo di essere, chiudendo con la frase «nascondiamoci finché non arriva la morte».¹⁶⁴ Ciò descrive compiutamente il senso di estraniamento

¹⁶⁴ Lettera di Fryderyk Chopin (Nohant) a Julian Fontana (Parigi) del 20 ottobre 1841 (cfr. CHOPIN, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, 500).

provato dalla protagonista la quale viene mostrata mentre è intenta a guardare Vienna dalla finestra, con i rumori del traffico che sostituiscono improvvisamente quelli delle note del pianoforte: la musica, la sua presenza-assenza, i brani scelti, contribuiscono all'orientamento dello spettatore dall'interno de *La Pianiste*. Oltre alla lettera indirizzata a Fontana, è importante notare come la *Fantaisie* sia un brano dalla struttura particolare, non a caso Chopin scelse il termine 'fantasia' per tale brano. La *Fantaisie* si apre con due marce, e lo sviluppo è costituito da tre fasi: un'esposizione che presenta cinque temi diversi legati da improvvisazioni che li intermezzano; la seconda fase è interrotta bruscamente, all'improvviso, mentre la terza ripresenta di nuovo la sequenza dei cinque temi che dal minore portano alla conclusione in La maggiore. Come osserva Mieczysław Tomaszewski:

Musicological interpreters not *au fait* with these generic principles could not get to grips with the form of the F minor Fantasy. Niecks found in it 'enthraling weirdness' and 'fantastic waywardness'. Leichtentritt read its form as 'indistinct', suffering from a 'lack of logic and continuity' in its design. For some, it was nothing more than a 'series of bewildering images', presented 'in great elation', 'hying past the listener's imagination at frenetic speed'. For others, it was the transformed, or even deformed, form of a so-called sonata allegro or a rondo, or a hybrid of those forms. Yet all the while it was simply a fantasy, and so a genre in which the form – by no means accidental – unfolded in a specific, albeit unique, unconventional, way.¹⁶⁵

Nonostante la si ascolti per pochissimo tempo, poco dopo l'inizio del film, è come se la *Fantaisie* già da qui anticipasse, attraverso la sua particolare forma, i conflitti interni della protagonista e le contraddizioni sue e della società stessa in cui vive.

Il momento che più di ogni altro accompagna lo spettatore nell'universo musicale e performativo di Erika Kohut è il recital nell'appartamento dei Blonsky, in cui la pianista esegue il *Concerto n. 2 per due clavicembali* (BW

¹⁶⁵ TOMASZEWSKI, M., 'Fantasy in F minor, Op. 49' in <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/112>.

1061) di J.S. Bach, di cui viene proposto un breve estratto della Fuga. Si tratta di una scena importante poiché costituisce il primo incontro tra lei e Walter Klemmer (incontro strettamente sorvegliato dalla madre di lei). Dopo la protagonista sarà il turno, al pianoforte, dello stesso Walter con un brano del compositore preferito della donna: lo *Scherzo* della *Sonata in La maggiore* di Schubert D. 959, una scelta maturata dal ragazzo dopo aver parlato con Erika. La sua scelta risulta quindi un primo tentativo di connessione con l'insegnante.

Nel corso di *La Pianiste* è tuttavia possibile individuare, oltre ai brevissimi frammenti iniziali, tre nuclei di particolare rilievo, che ruotano principalmente intorno alla musica di Schubert: il Trio per Pianoforte e i tre Lieder tratti dalla *Winterreise*. In questi casi, la scelta del repertorio non è funzionale a un semplice accompagnamento dei personaggi o a un uso da semplice sottofondo, ma fornisce piuttosto degli elementi utili per tentare di delineare il personaggio di Erika Kohut. L'analisi non seguirà dunque un preciso ordine cronologico – che è invece riportato nella tabella – ma si concentrerà su tre momenti specifici che, considerati nel loro insieme, consentono di chiarire meglio le ragioni della scelta del regista per il repertorio del film.

Il primo nucleo è costituito dal *Trio per pianoforte in Si bemolle maggiore* di Schubert, che accompagna un gruppo di tre sequenze; alla fine di esse, si sfocerà senza soluzione di continuità nel secondo nucleo costituito dalla *Winterreise*. Queste scene, accompagnate in particolare dall'*Andante* del *Trio in Si bemolle maggiore*, costituiscono uno dei rari casi nel cinema di Haneke in cui la musica funge da elemento di raccordo tra più sequenze, sovrapponendosi e prolungandosi da una all'altra. Infatti, solitamente, quando presente, la musica occorre sempre e solo in funzione diegetica. Il brano viene presentato durante le prove di Erika con due colleghi – anche in questo caso per pochissimo tempo – per poi essere sincronizzato con la donna intenta ad entrare in un sexy shop, quindi probabilmente subito dopo aver concluso le prove con gli altri due musicisti. Una volta scelto il video desiderato ed inserito le monete, l'*Andante* che l'ha accompagnata per tutto quel tempo inizia lentamente a svanire. La musica di Schubert stride dunque fortemente prima con il luogo nel quale entra – troviamo solo uomini che la osservano incuriositi – e poi con le immagini e i

primi piani su Isabelle Huppert. L'*Andante* non collide solamente con le immagini, ma anche con i suoni della cabina video in cui Erika si trova. Il montaggio tra le varie sequenze è fluido, una rarità nella cinematografia del regista austriaco, e la melodia dell'*Andante* continua a riecheggiare e accompagnare lo spettatore per diverso tempo prima che inizi il video, sul quale la cinepresa si sofferma anche più del necessario, proprio per disturbare lo spettatore. È come se l'*Andante* di Schubert volesse commentare, in una maniera inaspettata, le azioni di Erika Kohut intenta a vagabondare, visitare sexy shop o a spiare le coppie dei *drive-in*.

Verso la conclusione della sequenza, l'*Andante* lascia il passo ad *Im Dorfe*, che si scoprirà essere eseguito da Anna Schober e un tenore del Conservatorio. Precede e annuncia dunque la scena successiva, disorientando di nuovo lo spettatore e, di conseguenza, dando inizio al secondo nucleo da prendere in analisi. *Im Dorfe* inizia quando Erika si trova ancora nella cabina del videonoleggio: con la stessa fluidità con cui l'*Andante* ha 'teletrasportato' lo spettatore dalle prove del Trio nell'appartamento al centro commerciale, si ritorna in uno dei centri fondamentali della vita musicale viennese, il Conservatorio. L'unione tra queste scene, che le collega prima con l'*Andante* e poi con *Im Dorfe*, crea un inaspettato filo conduttore tra la musica di Schubert e la vita 'erotica' di Erika Kohut.

Im Dorfe è qui eseguito dalla studentessa Anna Schober (a sua volta, da quel poco che Haneke ci concede di comprendere, vittima di una relazione tossica con la propria madre) ma più che riuscire a godere del brano tratto dal *Winterreise*, ciò che risalta all'orecchio dello spettatore sono le parole di Erika che sovrastano violentemente l'allieva. Secondo Elsie Walker:

Erika's emphasis on playing the piano to evoke coldness aligns her with Müller's speaker. The fact that she speaks the singer's lines from *Im Dorfe* over both Anna's and her own playing further reinforces this alignment. Walter interrupts this rehearsal of *Im Dorfe* and, after Erika angrily sends him away, she instructs her students to carry on with *Der stürmische Morgen* before he has even left the room – the music

punctuates the emotional “storm” that he brings into Erika’s life, and at this point it rather playfully underlines his power over her.¹⁶⁶

Questo momento musicale è importante da sottolineare non tanto per la presenza di *Im Dorfe*, ma per l’unione che si crea con il Lied successivo all’interruzione della lezione da parte di Walter: *Der stürmische Morgen*. La scelta di questo lieder mostra, ancora una volta, quanto il repertorio di *La Pianiste* non si limiti ad accompagnare tanto il flusso narrativo quanto quello psicologico della protagonista, che in questa scena è destabilizzata dall’irruzione improvvisa di Walter. Il suo arrivo, infatti, che non fa altro che scatenare una ‘tempesta’ all’interno della donna, proprio come ciò che accade nel lied *Der stürmische Morgen*: «Wie Hat der Sturm zerrissen | Des Himmels graues Kleid!»,¹⁶⁷

Compiendo un salto in avanti, e restando nell’ambito schubertiano, il fulcro centrale del film coincide con il momento in cui i Lieder scelti da Haneke riemergono con prepotenza e continuano ad accompagnare il personaggio di Erika. Questo secondo nucleo si ricollega dunque alla breve lezione con Anna Schober. Le ripetute occorrenze di *Im Dorfe*, insieme alla presenza di *Der Wegweiser* e *Der stürmische Morgen*, forniscono allo spettatore una sorta di *Leitmotiv* che inizia a prendere sempre più prepotentemente piede proprio a partire dall’aggressione verbale di Erika durante la lezione con la giovane Anna Schober, fino a che la ragazza non viene allontanata bruscamente dal pianoforte e sostituita dalla stessa insegnante.

¹⁶⁶ WALKER, E. *Hearing Haneke: The Sound Tracks of a Radical Auteur*. New York: Oxford University Press, 2017, 93-123: 108.

¹⁶⁷ «Come ha lacerato la tempesta | il grigio velo celeste!». Trad. tratta da MASSAROTTI PIAZZA, V. *Lieder: testi originali e traduzioni*. 4. ed. A cura di MASSAROTTI PIAZZA, V. Milano: Garzanti, 1997, 105.

Im Dorfe è un brano per pianoforte accompagnato da un tenore, e questi due elementi creano una sorta di contrappunto: il pianoforte è quasi statico e modellato su di un motivo spesso ‘interrotto’ da pause, che ricorda la frammentarietà già citata riguardo sia ai tagli del montaggio che alle pochissime parole pronunciate dalla protagonista nel corso del film; di contro, la voce del tenore contiene frasi lunghe e legate.

The image shows a musical score for Schubert's 'Im Dorfe'. It consists of four systems of music. The first system is for the piano, starting at measure 37, with the tempo marking 'Etwas langsam.' and dynamics 'pp'. The second system continues the piano accompaniment with a 'cresc.' marking. The third system introduces the vocal line with the lyrics 'Es bel - - len die'. The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'Hun - - de, es ras - - seln die Ket - - ten; es schla - - fen die'. The piano accompaniment is characterized by a steady, rhythmic pattern of chords and single notes, often with rests, creating a fragmented texture.

Schubert, F., “Im Dorfe”, n. 17 da Winterreise D. 911, bb.: 1-8.

Dopo essersi ingelosita per le apparenti attenzioni mostrate da Walter nei confronti della ragazza, Erika esce dalla sala sulle note di *Im Dorfe*, nel momento in cui il tenore, concentrato, canta l’agitazione descritta dalle parole del poeta Wilhelm Müller: «Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten».¹⁶⁸ Il suo rientro nella sala da concerto (dopo aver messo dei vetri nel cappotto dell’allieva)

¹⁶⁸ «Abbaiano i cani | stridono le catene». Trad. tratta da MASSAROTTI PIAZZA, *Lieder*, 104.

coincide con l'inizio dell'altro Lied, *Der Wegweiser*, dove questa volta il *Wanderer* di Schubert è intento a cercare la strada di casa in mezzo alla neve, con il tenore che comunica ciò che probabilmente sta pensando la protagonista stessa dopo l'atto violento compiuto: «Habe ja doch nichts begangen».¹⁶⁹ Attraverso il ciclo della *Winterreise*, Haneke posiziona strategicamente i tre Lieder con lo scopo di trasmettere le incongruenze insite nel carattere della protagonista, generando inevitabilmente dei parallelismi tra le parole del poeta Müller e l'immagine di una donna fortemente in crisi con sé stessa e con il mondo.

Si riportano qui sotto i testi dei tre Lieder con le rispettive traduzioni in italiano a cura di Vanna Massarotti Piazza tratte dal suo libro *Lieder*.

Im Dorfe

(F. Schubert, *Winterreise*, D. 911/17)

Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten,
 Es schlafen die Menschen in ihren Betten,
 Träumen sich manches, was sie nicht haben,
 Tun sich im Guten und Argen erlaben,
 Und morgen früh ist alles zerflossen. –
 Je nun, sie haben ihr Teil genossen,
 Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
 Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.

Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
 Lasst mich nicht ruhn in der Schlummerstunde!
 Ich bin zu Ende mit allen Träumen,
 Was will ich unter den Schläfern säumen?

Nel villaggio

(F. Schubert, *Winterreise*, D. 911/17)

Abbaiano i cani, stridono le catene,
 dormono gli uomini nei loro letti,
 sognano ciò che non hanno,
 nel bene e nel male si ristorano,
 e domani tutto sarà dimenticato. –
 Ma sì, hanno avuto la loro parte,
 e sperano di trovare
 il resto sul guanciale.

Scacciatemi pure, o cani che vegliate,
 non fate ch'io riposi nella pace notturna!
 Io, ho finito, io, di sognare,
 che ci sto a fare fra coloro che dormono?

¹⁶⁹ «Non ho commesso nulla». *Lieder*, trad. tratta da MASSAROTTI PIAZZA, 106.

Der stürmische Morgen

(F. Schubert, *Winterreise*, D. 911/18)

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid,
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im mattem Streit.

Und rote Feuerflammen
Ziehn zwischen ihnen hin,
Das nenn ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn.

Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemahlt sein eignes Bild,
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter kalt und wild.

La mattina tempestosa

(F. Schubert, *Winterreise*, D. 911/18)

Come ha lacerato la tempesta
il grigio velo celeste!
Svolazzano in debole lotta
i brandelli di nuvole.

E rossi bagliori di fuoco
S'accendono nel mezzo.
Ecco una mattina
davvero adatta a me.

Il mio cuore si riconosce
nel quadro celeste,
altro non è che inverno,
freddo e selvaggio inverno.

Der Wegweiser

(F. Schubert, *Winterreise*, D. 911/20)

Was vermeid ich denn die Wege,
Wo die andern Wanderer gehn,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhöhn?

Habe ja doch nichts begangen,
Dass ich Menschen sollte scheun,
Welch ein thörichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüsteneien?

Weiser stehen auf den Wegen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wandre sonder Maßen,
Ohne Ruh, und suche Ruh.

Einen Weiser seh ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick,
Eine Straße muss ich gehen,
Die noch Keiner ging zurück.¹⁷⁰

Il segnale stradale

(F. Schubert, *Winterreise*, D. 911/20)

Perché evito i sentieri
battuti dagli altri viandanti,
e cerco passaggi nascosti
attraverso rupi innevate?

Non ho commesso nulla
perché io debba evitare l'uomo,
quale assurda brama
mi spinge nei luoghi deserti?

Lungo le vie si levano segnali,
guidano attraverso la città,
ed io mi dirigo altrove,
senza pace, ma cerco pace.

Qui vedo un segnale,
fisso davanti a me,
devo prendere la via
da cui mai nessuno è ritornato.

Un terzo nucleo importante da prendere in considerazione è l'esame d'ammissione al conservatorio sostenuto da Walter Klemmer, in presenza dei professori della commissione, tra i quali la stessa Erika Kohut. Da un punto di vista performativo, esso verrà analizzato nel paragrafo successivo, ma è importante sottolineare (nonostante, anche qui, si sentano solamente brevissimi frammenti) la scelta di Haneke di creare una sorta di contrapposizione tra due compositori importanti ma distanti tra loro, nel tempo e nello stile compositivo e musicale: Schubert e Schönberg, una contrapposizione che tornerà più evidente nel corso delle lezioni impartite dalla protagonista al giovane Walter Klemmer.

¹⁷⁰ Trad. tratta da MASSAROTTI PIAZZA, *Lieder*, 104-106.

Come si vede nella tabella, Klemmer inizia l'esame d'ammissione con il *Klavierstücke* Op. 33b di Schönberg – un brano in realtà destinato al recital presso la casa dei Blonsky, poi scalzato dalla scelta di Schubert in favore della donna – e, anche ad un orecchio poco allenato e nonostante la brevità di questi frammenti che ora verranno elencati, si comprende come la struttura del brano sia estremamente lontana dalla gloria romantica che invece pervade le composizioni di autori quali Schubert o Chopin.

Schönberg impiega nei *Klavierstücke* Op. 33¹⁷¹ una tecnica di combinazione delle serie dodecafoniche:¹⁷² si tratta di due serie che possono essere utilizzate simultaneamente senza che le singole note vengano ripetute, e tale procedimento amplia notevolmente le possibilità combinatorie, preservando al contempo l'unità e la coerenza interna del discorso musicale. Il *Klavierstücke* Op. 33b è stato dunque composto utilizzando tecniche dodecafoniche, in particolare una piccola regione di serie combinatorie esacordali correlate da inversione di una quarta perfetta. È un brano che evita ogni riferimento agli accordi tonali, basandosi su serie (nell'Esposizione e Riesposizione ne utilizza quattro, nello Sviluppo le restanti sette). Il *Klavierstücke* fluisce nel *Preludio* Op. 23 n. 5 di Rachmaninov, contemporaneo sì di Schönberg ma con degli strascichi ancora post-romantici. Di nuovo, si passa poco dopo (quasi come fosse un brano unico, ad un orecchio meno attento) allo *Scherzo* della *Sonata in La maggiore* D. 959 di Schubert, brano sicuramente scelto dal giovane pianista per tentare nuovamente di entrare nelle grazie della sua futura insegnante. Gli eventi, in *La Pianiste*, sono fino ad un certo momento quasi sempre accompagnati (anche se per pochissimo) dal repertorio scelto dal regista e la scena dell'ammissione in conservatorio contribuisce a dividere ancora di più il film in due parti: da un lato gli episodi della vita di Erika Kohut, dall'altro come Walter cerchi di avvicinarsi alla donna servendosi dello strumento musicale che condividono.

¹⁷¹ LEFKOWITZ, D. 'Perspectives on Order, Disorder, Combinatorality, and Tonality in Schoenberg's Opus 33a and 33b Piano Pieces'. In *Intégral* 11 (1997): 67-134.

¹⁷² <https://schoenberg.at/de/schoenberg/kompositionen/klavierstuecke-op-33a-33b> (consultato il 13 novembre 2025).

L'audizione in conservatorio di Klemmer lo porterà all'ammissione e all'inizio delle lezioni con Erika Kohut: si assisterà solamente a due lezioni tra i due, relativamente brevi, ma dove anche in questo caso la scelta musicale risulta uno snodo importante per scendere ancora più in profondità sia nelle aspirazioni di Klemmer che nella mentalità contorta della protagonista.

Durante la prima lezione non si ascolterà alcun brano, verrà soltanto citato l'*Andantino* della Sonata D. 959 di Schubert. La rabbia dell'insegnante nei suoi confronti è evidentemente un modo per allontanare il ragazzo da sé, tanto che gli impone di dimenticare totalmente il compositore romantico e dedicarsi invece a Schönberg. La contrapposizione già accennata tra i due compositori, Schubert e Schönberg, è un modo per la protagonista di allontanare da sé qualsiasi gesto romantico possa iniziare il giovane nei suoi confronti. Ma, più di tutto, per sintonizzarsi lei stessa su una metodologia più logicamente strutturata, meno romantica e più 'matematica' – le composizioni di Schönberg –, a dispetto invece dei toni molto più romantici del suo compositore preferito. È forse qui, più che in qualsiasi altro punto del film, che si rivela il nucleo simbolico della contrapposizione non solo tra Erika e Walter, e del vuoto che lei tenta di creare tra di loro, ma anche di quello che c'è dentro alla protagonista stessa, caratterizzata da profonde contraddizioni. Sembra che se la donna non riesca a staccarsi dalle nozioni di dominazione e controllo (che nel film viene dunque associato al breve estratto della composizione di Schönberg) per poter abbracciare una tonalità più romantica delle relazioni (associata, qui, alla musica di Schubert che quando viene eseguita da Klemmer, la porta alle lacrime e dunque a ripudiarlo, a cercare di allontanarlo da sé).¹⁷³

Nel corso della seconda lezione con Walter Klemmer si ascolta finalmente l'*Andantino* dalla *Sonata in La maggiore* e, sempre di più, si osserva Erika lottare contro emozioni cui non è abituata, tanto da riferire all'allievo che quell'aula è atta solo allo studio della musica, in forte contrasto con la lettera da lei scritta nella quale elenca tutti i suoi desideri più segreti e che viene appoggiata

¹⁷³ MACIEJ, W. 'Music as a Means of Narration in Selected Films by Michael Haneke: The Piano Teacher and Amour'. In *Załącznik Kulturoznawczy – English Issue*, vol. 2, n. 16, Varsavia: Cardinal Stefan Wyszyński University, 2019, 169-223.

sul pianoforte. L'*Andantino* viene eseguito poco dopo la scena dell'incontro tra i due nei bagni dell'auditorium (da cui, in funzione extra-diegetica, si sente il *Concerto Brandeburghese* n. 4 di Bach, anche qui in chiave ironica e fortemente stridente con le immagini che scorrono sullo schermo). Nel corso della lezione tale brano è evidentemente inteso per fare da sfondo al loro avvicinamento ma, in una certa maniera, per mostrare anche i due differenti approcci dei personaggi: mentre lui si lascia andare al lirismo del brano, Erika punta molto alle dinamiche che, secondo lei, dovrebbero essere più nette. Secondo la donna l'allievo non riesce a sottolineare i contrasti dinamici scritti in partitura, non riuscendo dunque ad interiorizzare la 'bruttura', a detta sua, del compositore. È come se la scelta dell'*Andantino* e ciò che viene detto da Erika, che sovrasta, come sempre nel corso del film, ciò che viene suonato dagli altri, volesse colmare il divario, il vuoto tra i due personaggi e il loro amore che già in partenza risulta sconfitto: la bellezza del brano e la sua dolcezza cozzano profondamente con la visione della vita e dell'amore della protagonista del film di Haneke. Nonostante la scelta di musica pre-esistente, i significati che lo spettatore ricerca vengono continuamente contraddetti dalle immagini: musica e immagine non riescono mai ad avvicinarsi e a trovare un punto di raccordo tra di loro, perché l'equilibrio è sempre precario. L'ascolto di Schubert, che potrebbe essere collegato a un momento più romantico, viene invece sempre associato ad immagini diverse tra loro: dal sexy shop ai cocci di vetro nel cappotto della sua allieva Anna Schober, dalle lezioni con Klemmer fino alla sua lettera che provocherà un forte senso di disagio e di disgusto nel giovane.

Oltre ai Lieder del *Winterreise*, ritorna molto spesso nel film la già citata *Sonata* D. 959¹⁷⁴ di Schubert la quale, secondo Alfred Brendel, contiene in sé una desolata grazia dietro la quale si cela la pazzia,¹⁷⁵ una descrizione perfetta non solo della sonata in sé ma di tutte le emozioni da cui lo spettatore viene investito guardando *La Pianiste* cercando, e probabilmente fallendo, di decifrare

¹⁷⁴ HATTEN, R., S. 'Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959'. In *Intégral* 7 (1993): 38-81.

¹⁷⁵ BRENDL, A. 'Schubert's Last Sonatas'. In *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*, London: The Robson Press, 2015, 143-201.

la psicologia di Erika Kohut. L'*Andantino* della Sonata viene considerato come l'indicazione più chiara dell'instabilità emotiva e mentale di Schubert, probabilmente dovuta al peggioramento della sua malattia (la sifilide, di cui soffriva dal 1822-23) che lo porterà alla morte poco dopo la composizione delle ultime tre sonate, nel 1828. Questa parte della sonata sembra quasi un'anomalia, se confrontata con gli altri movimenti, più lirici, che si scontrano con la drammaticità di questa sezione, in Fa diesis minore, con la mano sinistra su ritmo di barcarola e la mano destra più lirica, fino a sfociare nella sezione centrale che risulta quasi come una tempesta, per poi tornare nella terza parte alla tranquillità iniziale. L'*Andantino*, come gli altri brani che troviamo in *La Pianiste*, descrive questo contrasto di luci e ombre che avvolgono Erika non solo nello spaccato che vediamo per tutta la durata del film, ma che sicuramente l'hanno sempre attanagliata.

Il contrasto creato tra Schubert e il contenuto della lettera (che verrà letto poco più avanti nel film ma di cui lo spettatore può già prefigurarsi il contenuto) è l'ultimo momento in cui la musica accompagna i personaggi: da questo momento, fino alla fine del film, la musica sparirà lasciando spazio a brevissimi e frammentati dialoghi e a rumori ambientali, fortemente amplificati per indurre il pubblico a percepire lo stesso senso di alienazione e sconforto provato dai personaggi. Anche l'ultima scena del film, nonostante ci si trovi nell'Auditorium nel quale dovrà esibirsi Erika, sarà priva di musica, accompagnata dal rumore del traffico di Vienna. La forte presenza di Schubert non è dunque solo lo specchio del vagabondaggio *Lento con gran espressione* della protagonista, ma anche il *Leitmotiv* che l'accompagna, sia se eseguito da lei che dagli altri, e del suo progressivo e inevitabile allontanamento dal resto del mondo. Erika non può, o forse addirittura non sa, come usare le parole, l'emotività e la musica per raggiungere gli altri.

5.3 PERFORMANCE

La Pianiste è il film che, più di ogni altro nella cinematografia di Michael Haneke, fa un uso strutturale della musica. La musica, che attinge a brani di

Chopin, Schubert, Bach e Beethoven, assume un ruolo centrale nella costruzione narrativa e simbolica del film, come si è detto nel paragrafo precedente dedicato repertorio. Si tratta di musica pre-esistente, che potrebbe dunque contenere già in sé un significato per lo spettatore ma, come si è visto, funge in realtà da contrappunto e accompagnamento al personaggio alienato di Erika Kohut, disorientando lo spettatore. Per comprendere la figura della protagonista è opportuno analizzare non solo il repertorio ma anche le metodologie attraverso le quali esso viene presentato allo spettatore. Si farà dunque riferimento alla performance durante le lezioni con i suoi studenti in conservatorio, durante i recital in appartamenti privati o seguendo le prove di Anna Schober in una sala da concerto.

Nella cinematografia di Michael Haneke, la musica compare raramente; tra tutte le sue opere, *La Pianiste* è quella che ne fa maggior uso, rendendo particolarmente significativi i momenti in cui viene eseguita. Proprio come il repertorio, di conseguenza, anche le performance stesse vengono continuamente interrotte: non appena i nostri occhi si stanno per abituare a osservare i musicisti sullo schermo, interruzioni violente ed improvvise li spazzano via. Ma è proprio questa rarità della performance che rende la sua presenza interessante. Veniamo tentati dalla musica, dalla sua performance, solamente per poi vederla sradicata, disturbata improvvisamente, spesso anche in modo aggressivo. L'uso del suono da parte di Michael Haneke non solo mette in risalto il repertorio e la sua performance, ma riesce a sottolineare anche associazioni astratte tra elementi lontani tra loro (basti pensare alla musica di Schubert che fa da sfondo a Erika nel centro commerciale, un brano che uscirà di scena solo nel momento in cui lei inserirà le monete nella cabina). Ogni connotazione consolatoria o di elevazione spirituale a cui potrebbe portare la musica viene spogliata del suo significato e messa sotto una nuova luce, che disturba lo spettatore. È difficile concentrarsi sulle performance del film e sul suo repertorio, sia per la brevità con la quale vengono concesse, sia perché l'unione tra esse crea inevitabilmente dei significati multivalenti.

Si tratta sempre di sequenze molto brevi – performance pianistiche degli studenti o di Erika stessa – che risultano decisive per la drammaturgia del film

non tanto per le esecuzioni in sé, ovvero per ciò che avviene in primo piano sullo schermo, quanto per la sottotrama che, di volta in volta, si attiva durante il momento performativo e si sviluppa sullo sfondo. È come se il regista, tramite tali performance, volesse distrarre lo spettatore da ciò che sta realmente avvenendo oppure aiutarlo a mettere in dialogo la musica con i comportamenti di Erika Kohut. In questi frangenti la performance può assumere funzioni differenti: può diventare una valvola di sfogo per il sadismo di Erika – nel caso delle lezioni con i suoi allievi di conservatorio (in particolare Anna Schober) –, di seduzione nel caso di Walter Klemmer – il recital presso la casa dei Blonsky, già timido tentativo di avvicinamento alla donna, e poi l’audizione in conservatorio –, di vendetta – nel caso delle prove per il concerto (accompagnate prima da *Im Dorfe* e poi da *Der Wegweiser*) – e, infine, di svelamento e scoperta della doppia vita di Erika, come durante le prove con il trio, che la seguono in funzione extra-diegetica nel centro commerciale. Si tratta dunque di brevissimi momenti performativi che hanno lo scopo di accompagnare le azioni della protagonista e di fare da contrappunto, o commento, alla sua vita. Per facilitare l’analisi delle varie performance presenti in *La Pianiste*, non si seguirà l’ordine cronologico, bensì le si raggrupperanno in cinque sezioni:

1. Le performance nell’aula del conservatorio, dove gli esecutori sono gli stessi studenti di Erika Kohut;
2. Il recital presso la casa dei Blonsky;
3. Le prove di Erika con il Trio;
4. Le prove del *Winterreise*, dove l’esecutrice è Anna Schober;
5. L’audizione di Walter Klemmer e la sua lezione con Erika Kohut.

La prima tipologia di performance che incontriamo, che si interva ai titoli di testa (dopo la sequenza iniziale che introduce il rapporto malato tra Erika e la madre), ha luogo nell’aula del conservatorio di Vienna, nella quale lo spettatore osserva dall’alto le mani dei diversi allievi che eseguono vari brani, costantemente sovrastati dalle indicazioni perentorie dell’insegnante e interrotti bruscamente da uno schermo nero (privo di suono) che continua a elencare i cartelli con i titoli di testa. Si tratta di una performance ‘privata’, confinata alle aule di conservatorio e rivolta a un pubblico ridotto all’unica presenza

dell'insegnante. Eppure, resta a tutti gli effetti un momento performativo, poiché anche grazie ad esso lo spettatore riesce a ottenere un'ulteriore chiave di lettura e viene progressivamente introdotto nell'universo interiore della protagonista. Tale tipologia di performance, affidata agli allievi, può essere vista come una valvola di sfogo per il sadismo di Erika Kohut. Può essere utile rifarsi direttamente alle parole di Lisa Coulthard:

[...] ever-present intrusion of the demands and corrections articulated by the insistence of *La Pianiste's* voice that harshly interjects and interrupts any sense of the beauty of the music being played. While the fragments might leave us acoustically desiring more, the repetition of phrases, the assault of the verbal corrections and the errors in performance render these musical interruptions as acoustic intrusions into the peaceful silence of contemplation.¹⁷⁶

La cinepresa è posizionata in alto e lo spettatore riesce solo a vedere le mani degli studenti, costantemente vessati da Erika Kohut la quale impartisce indicazioni in modo brusco e severo, sovrastando anche la musica stessa. Ogni brano è dunque interrotto, dopo pochi secondi dall'inizio, da blackout. Riconosciamo solo Anna Schober che le sta accanto mentre l'insegnante la sposta per suonare al suo posto *Im Dorfe* (brano premonitore di ciò che accadrà più avanti). Non appena però ci si riesce ad abituare alla continua interruzione della musica, che si intreccia con il silenzio dei blackout, la musica viene sostituita dal rumore del traffico che entra dalla finestra aperta, dalla quale Erika osserva Vienna dando le spalle alla cinepresa. La scelta di riprendere dall'alto le mani dei vari pianisti che si avvicendano sulla tastiera è un modo per comunicare un senso di freddezza lontana dal sentimentalismo dei brani portati a lezione, che spaziano dalla *Fantaisie* di Chopin alle Sonate di Beethoven e Haydn, fino al già citato *Im Dorfe*. Questa tipologia di performance pone l'accento sul controllo e sulla severità della protagonista, tanto che risulta difficile godere dei pochi secondi di musica proposti sullo schermo.

¹⁷⁶ COULTHARD, L. 'From a Whisper to a Scream: Music in the Films of Michael Haneke'. In *Music and the Moving Image* 5, n. 3 (2012): 1-10: 6.

Nel film sono presenti altri casi di lezioni in conservatorio impartite da Erika ai suoi allievi, come quella con il giovane Naprawnik o con Anna Schober. Si tratta in entrambi i casi di performance ancora una volta molto brevi. Nel primo caso la voce della donna, che qualche giorno prima ha stanato lo studente in un'edicola intento a sfogliare un giornaleto pornografico con i suoi amici, copre totalmente la musica con le sue indicazioni. La cinepresa, statica, è posta di fianco al ragazzo che finisce per interrompere l'esecuzione a causa delle continue vessazioni dell'insegnante. Secondo Maciej Wozniak, la protagonista

[...] 'takes revenge' on him (and, in a way, also on herself) during a lesson at the conservatory. The teacher finds the pretext and foundation for expressing moral outrage in musical principles. She starts by pointing out the student's mistakes in playing ('Don't pick out the inner voices so much! Do you know where the melody is?'), and then redirects her anger, combining both threads: the musical and the sexual one ('What made you want to study music? Your meagre talent? I assure you it's not worth it. Take a job playing in a strip joint and stop wasting my time'). However, the scorn shows that even such a surge of 'moral anxiety' does not free Erika from feeling guilty ('Or because all women are bitches for making you a pig?').¹⁷⁷

Se le sequenze prese in esame finora hanno lo scopo di mostrare il lato severo e dominante della protagonista, una seconda tipologia di performance può attivare meccanismi di seduzione, sia da parte della stessa sia del giovane Walter Klemmer. Lo spettatore segue Erika e la madre in procinto di entrare nell'appartamento dei Blonsky, una ricca famiglia imparentata con lo stesso Walter Klemmer, che tiene recital per un pubblico di privati e nei quali, si deduce, spesso Erika si esibisce. È la performance più lunga che Haneke concede della sua protagonista: la sequenza è molto importante perché lascia percepire, almeno in questa prima parte di film, una sorta di reciproco interesse da parte dei due personaggi. Si osserveranno le due performance, sia di Erika, sia di Walter, e in entrambe la cinepresa si avvicina sempre di più ai volti dei due, quasi

¹⁷⁷ WOZNIAK, M. 'Music as a Means of Narration in Selected Films by Michael Haneke: The Piano Teacher and Amour'. In *Zalącznik Kulturoznawczy* 2, n. 16 (2019): 169-223: 194.

costituissero l'unico pubblico presente. Erika esegue, insieme ad un altro pianista, il Concerto n. 2 per due pianoforti, BW 1061, di Johann Sebastian Bach. La macchina da presa riprende dall'alto le mani di Erika, per poi trasferirsi di fronte a lei inquadrandola in un primo piano, brevissimo, che stacca e passa a un primo piano del volto del secondo pianista, e poi delle sue mani: la narrazione audiovisiva diventa quasi speculare nei confronti dei due musicisti. Segue un'inquadratura, statica, sul pubblico immobile intento a seguire il concerto, per poi iniziare ad alternare primi piani ravvicinatissimi di Erika e di Walter: la cinepresa si avvicina sempre più ai due, concludendo con un'inquadratura delle mani della donna. Alla fine della performance Erika sorride a malapena al pubblico, goffamente si inchina due volte e sembra quasi subire gli applausi dei presenti. Determinante è il contrasto tra la compostezza del pubblico, ripreso sempre staticamente, e l'entusiasmo di Walter, che si lascia andare urlando 'bravo' e continuando ad applaudire fino allo stacco della scena in cui i due discorrono (strettamente sorvegliati dalla madre di lei). Prima della performance di Walter, la donna gli chiede se abbia letto ciò che Adorno pensava della *Fantasia in Do maggiore Op. 17* di Robert Schumann – brano non presente nel film – e inizia a parlargli del suo punto di vista, di come in quel momento della sua vita il compositore stesse perdendo la testa, fortemente tormentato, ma comunque aggrappato al suo lavoro di composizione. In questo aneddoto Erika interiorizza ciò che sentiva il compositore al tempo e lo traduce nella sua stessa esperienza, sull'«essere consapevoli di cosa significa perdersi prima di essersi completamente abbandonati», per poi affermare che il suo compositore preferito è Franz Schubert.

Nello stesso contesto quindi, poco dopo, è la volta della performance di Walter, il quale annuncia al pubblico di aver preparato un brano di Schönberg ma di aver deciso di cambiare all'ultimo minuto, portando lo *Scherzo* della *Sonata in La maggiore* di Schubert (D959), un modo per tentare di entrare nelle grazie della donna, confermando nuovamente l'ipotesi che tali performance costituiscano un atto di seduzione. Di nuovo si alternano riprese dall'alto delle mani di Walter e primi piani dei visi dei due, finché la camera non rimane immobile e vicinissima al volto di Erika la cui espressione risulta indifferente.

In realtà, e qui sta la bravura di Isabelle Huppert, nonostante il volto sembri immobile, dai suoi occhi si riesce comunque a percepire una sorta di turbamento che inizia a muoversi dentro di lei. Nel momento culmine, quando lo spettatore spera che lei rompa la sua compostezza e si lasci andare – determinanti i piccoli tic delle labbra nell’interpretazione di Huppert –, torna in funzione extra-diegetica *Im Dorfe*, che ci trascina nuovamente nell’aula di conservatorio e alla breve lezione con Anna Schober, in preparazione della lezione seguente in cui dovrà accompagnare il tenore.

Im Dorfe è dunque un brano che torna spesso all’interno di *La Pianiste*, come afferma lo stesso Michael Haneke in un’intervista a Christopher Sharrett: «the seventeenth song holds a central place in the film, and can be viewed as the motto of Erika and the film itself»,¹⁷⁸ e dunque la presenza di Schubert, e in particolare dei brani del ciclo liederistico della *Winterreise*, segnala non solo la malinconia della protagonista, ma diventa una vera e propria seconda trama, anche attraverso la performance dei vari pianisti che lo eseguono accompagnando musicalmente Erika e le sue azioni. In funzione extra-diegetica, *Im Dorfe* compare una prima volta al termine del recital di Walter presso i Blonsky, per poi riemergere nell’aula di conservatorio durante la lezione ad Anna Schober. In una seconda occorrenza, la musica funge da filo conduttore tra la cabina video in cui si trova la protagonista e le prove in conservatorio di due studenti – Anna Schober e un tenore – impegnati nella preparazione del concerto all’auditorium di Vienna.

In questo momento performativo nell’aula del conservatorio, il tenore ed Anna stanno provando i Lieder della *Winterreise* in vista del concerto. *Im Dorfe* entra dunque in funzione diegetica con un primo piano sul tenore, mentre la cinepresa inizia ad alternare primi piani di Anna, di Erika e dell’insegnante di canto che mima il labiale del suo allievo. La tensione sul volto del giovane tenore sembra ricordare che, nonostante la bellezza del Lied, il brano parla in realtà di dolore. Sulle parole «Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde | Lasst mich nicht

¹⁷⁸ SHARRETT, C. ‘The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke’. In *A Companion to Michael Haneke*, a cura di GRUNDMANN, R. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, (2010): 580-590: 584.

ruhn in der Schlummerstunde!», continuando poi con «Ich bin zu Ende mit allen Träumen», si sente bussare e Walter entra interrompendo la performance per poi essere cacciato malamente e in modo aggressivo da Erika. Il ragazzo rimane interdetto e la protagonista insiste a voler continuare le prove, per cui il tenore e Anna riprendono a eseguire il brano, con Walter che li osserva sul ciglio della porta prima di andarsene. La cinepresa, in questo caso, si trova dietro alle due donne sedute al pianoforte, con Anna che suona ed Erika che segue lo spartito, mostrando dunque allo spettatore il tenore di fronte e l'uscita di Walter dall'aula.

La seconda e ultima performance di Erika, cui assistiamo per una manciata di secondi, ha luogo in un altro appartamento. Dopo aver interrotto la chiamata insistente della madre che le chiede a che ora rientrerà a casa, Erika entra nella stanza in cui la aspettano gli altri due musicisti per provare insieme il Piano Trio in Si Bemolle maggiore, Op. 100, di Franz Schubert. Il primo piano su di lei mentre parla al telefono è accompagnato dai suoni degli strumenti che nel frattempo vengono accordati nell'altra stanza; una sequenza interrotta bruscamente che catapulta lo spettatore in un angolo da cui osserverà le prove: si vedono i tre musicisti, ovvero Erika seduta al pianoforte che si prepara ad accompagnare il violoncellista e il violinista. Dopo un primo tentativo, i tre ricominciano a provare nell'appartamento di uno dei due musicisti, immagine poi repentinamente interrotta poiché Haneke trasferisce la scena nel nuovo contesto del centro commerciale. Come se non bastasse, non è questa la meta ultima di Erika bensì, come già visto in precedenza, una cabina video all'interno di un sexy shop del centro commerciale. Schubert dunque viene spostato, per l'ennesima volta, in un nuovo contesto, assumendo di conseguenza nuovi significati, mentre accompagna Erika che esce dall'ascensore e tenta di pulirsi il cappotto che un uomo distratto le ha sfiorato camminando. La performance dei tre musicisti è volutamente in forte contrasto con il romanticismo della musica di Schubert, in questo caso ancora il *Trio* in Si bemolle maggiore. Il brano, come già visto nella parte riguardante il repertorio, la accompagnerà in funzione extradiegetica nelle scene seguenti: noi sappiamo che ciò che stiamo ascoltando è sempre eseguito da Erika ed è l'ennesima prova di come Schubert la stia accompagnando in ogni momento della sua vita, in conservatorio, durante delle

prove, o nella sua ‘altra’ vita. Il Trio per pianoforte, violoncello e violino si interromperà solo nel momento in cui lei inserirà le monete nella cabina: la performance di Erika dunque continua, la accompagna, e la giustapposizione tra il brano e le immagini che vedremo sullo schermo disturba profondamente lo spettatore, che verso la fine della scena risentirà *Im Dorfe*.

Il lied *Im Dorfe* tornerà nel momento delle prove in auditorium. Qui la performance si allarga al pubblico e, prima che Anna inizi a suonare, si assiste a una breve performance di un *Sestetto per archi* di Brahms, in *Si bemolle maggiore*, Op. 18. Nonostante la brevità dell’esecuzione, essa risulta molto importante poiché accompagna il gioco di sguardi tra Walter ed Erika, che inizia con un primo piano su Walter e su una sua successiva soggettiva, che lo vede intento a osservare da dietro la donna seduta qualche fila più avanti. La soggettiva si sposta dunque su Erika, che osserva il sestetto esibirsi sul palco, poi alternata a un primo piano del suo volto che di nuovo trasferisce sullo spettatore il suo infinito senso di disagio, che la porta a voltarsi fingendo di cercare qualcuno, pur di incrociare lo sguardo del ragazzo. La cinepresa, dopo l’alternanza tra i primi piani dei due e delle loro rispettive soggettive, si risistema dietro al sestetto, inquadrando dunque il pubblico: si nota da lontano, sulle note di Brahms, che Erika viene chiamata fuori. Si scoprirà infatti che Anna si è sentita male prima di salire sul palco, ma verrà poi confortata da Walter che la riporta in sala e la convince a esibirsi.

A questo punto il *Sestetto* viene interrotto bruscamente da una risata di Anna, provocata (presumibilmente) da una battuta di Walter Klemmer, che accende l’invidia della sua insegnante di pianoforte la quale immagina una sorta di complicità tra i due allievi, insopportabile per la donna. La macchina da presa inquadra dunque Anna sul palco, la quale può essere considerata da un certo punto di vista come una giovane Erika Kohut: una sua proiezione, condividendo entrambe delle madri ingombranti e un destino fallimentare, la cui unica soddisfazione, in prospettiva, sarà quella di suonare nei ricchi salotti borghesi della società viennese, come quello dei Blonsky all’inizio del film e teatro dell’incontro tra la protagonista e Walter Klemmer. La performance di Anna in auditorium è dunque il ritratto della violenza più feroce, che scatena l’azione

vendicativa di Erika. Con l'inizio di *Im Dorfe* la cinepresa punta su Erika e inizia ad alternare primi piani su di lei, appoggiata contro la porta, e soggettive di lei che osserva Anna intenta a suonare e Walter che le sta vicino per voltare le pagine. Ritorna il primo piano su Erika quando il tenore canta una frase estremamente importante per comprendere, in parte, il motivo che la spingerà ad uscire dall'auditorium e mettere dei vetri nella tasca della giovane allieva. Il tenore infatti canta: «Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten | Es schlafen die Menschen in ihren Betten, | Träumen sich manches, was sie nicht haben, | Tun sich im Guten und Argen erlaben».¹⁷⁹ Il primo piano su Erika, che ora ha gli occhi lucidi di rabbia, la rappresenta come impassibile, finché non esce dalla sala da concerto interrompendo il suono del lied. Non c'è musica ma sappiamo che, in sala, stanno ancora eseguendo Schubert. La cinepresa la riprende da dietro mentre si tocca l'orecchio in modo infastidito, come volesse 'ripulirlo' dalle parole di Müller, prima di alzarsi e compiere la violenza ai danni di Anna.

Quando Erika rientra in sala, il tenore e la ragazza stanno ora eseguendo *Der Wegweiser*, con un primo piano su Walter ed Anna concentrati e immersi nella performance. Da lontano si vede la protagonista rientrare in sala e andare a sedersi, con la cinepresa sempre statica e quasi 'nascosta' dietro al tenore. Si alterna poi il primo piano del tenore, sulle parole del lied: «Was vermeid' ich denn die Wege | Wo die anderen Wanderer geh'n, | Suche mir versteckte Stege | Durch verschneite Felsenhöhn? | Habe ja doch nichts begangen, | Dass ich Menschen sollte scheu'n»,¹⁸⁰ e un primo piano ravvicinatissimo su Erika sulle parole «Welch ein törichtes Verlangen | Treibt mich in die Wüstenei'n?».¹⁸¹

Haneke mostra dunque l'ennesimo primo piano su Erika mentre osserva la performance e ascolta le parole di Müller, il cui *Wanderer* sente di non aver fatto nulla di male, proprio come la protagonista, mentre le immagini la contraddicono creando un legame 'ironico' che stride con ciò a cui abbiamo

¹⁷⁹ «Abbaiano i cani, stridono le catene | dormono gli uomini nei loro letti | sognano ciò che non hanno | nel bene e nel male si ristorano». Trad. tratta da MASSAROTTI PIAZZA, *Lieder*, 104.

¹⁸⁰ «Perché mai evito le strade | dove gli altri viandanti camminano | cerco sentieri nascosti | tra le alture rocciose innevate? | Non ho forse commesso nulla | per dover fuggire gli uomini». Trad. tratta da *Lieder*, 106.

¹⁸¹ «quale folle desiderio | mi spinge nelle solitudini?» Ibidem.

assistito. Questa performance, punto centrale del film, è forse uno dei momenti più violenti di *La Pianiste*: attraverso la musica di Schubert sulle parole di Müller, seguita da giovani aspiranti musicisti, si compie un atto di profonda violenza per mano di Erika. È come se l'atto performativo diventasse l'accompagnamento della seconda vita della donna, come se amplificasse ogni sua azione e accendesse in lei tutte le emozioni represses. Uno sfogo durante le lezioni, una profonda invidia nel caso delle performance altrui, un momento asettico nel momento in cui è lei stessa a performare, non riuscendo a comunicare il minimo sentimento che ci si aspetterebbe da esecuzioni di tali brani e di tali compositori.

Un altro momento performativo che riguarda Walter Klemmer, è la sua audizione in conservatorio per poter accedere alla classe di pianoforte di Erika. Non appena si siede al pianoforte, la cinepresa inquadra da dietro lui e la commissione, tutti sulla destra dello schermo mentre, a sinistra, più lontana, si riconosce la protagonista. È una performance particolare, poiché a un orecchio meno allenato sembrerebbe come se Walter stesse eseguendo lo stesso brano. I brani, infatti, a partire da Schönberg, per poi passare al *Preludio in Do diesis minore*, Op. 3 n.2 di Rachmaninov fino all'*Andantino* e allo *Scherzo* della Sonata in La maggiore di Schubert, vengono presentati per pochissimo tempo; non c'è uno stacco netto tra di essi, poiché il focus è tutto sulle emozioni che lo spettatore cerca di cogliere nel viso di Erika. La performance anche in questo è presente, ma diventa mero accompagnamento alla vita e ai sentimenti repressi della donna. Quando parte il secondo brano, ovvero il *Preludio* di Rachmaninov, il taglio dell'inquadratura si avvicina ad Erika continuando però a mantenere ancora una certa distanza: si nota il suo sguardo perso, girato da un'altra parte rispetto all'esecutore. Finalmente, nella parte centrale del *Preludio*, a cui si arriva tramite un taglio del brano stesso, Erika inizia a osservare il ragazzo, e si nota una sorta di desiderio nel suo sguardo apparentemente impassibile: la cinepresa però rimane ancora ferma, non si avvicina troppo. Pochi secondi dopo, inizia, senza soluzione di continuità, l'*Andantino* di Schubert, e questa volta la cinepresa è vicinissima ad Erika mentre l'esecutore non viene più inquadrato: lei tenta un sorriso, che subito blocca, rimanendo composta ma evidentemente a disagio.

Con l'inizio dello *Scherzo* della medesima sonata, la macchina da presa indugia in un ultimo primo piano sulla donna, subito interrotto dal brusco arresto della musica; l'inquadratura stacca quindi su un esterno, già fuori dall'aula in cui si è svolto l'esame di ammissione, dove Walter viene ripreso mentre esce.

Un terzo momento performativo che riguarda Walter Klemmer è la seconda lezione di pianoforte con la protagonista. Nel corso della prima lezione non assistiamo a esecuzioni musicali di alcun tipo, i due parleranno e basta, tanto che Erika gli dirà di dimenticarsi di Schubert, come se volesse allontanarlo da sé e farlo riavvicinare ai brani iniziali di Schönberg. Nel corso della seconda lezione, invece, c'è un breve momento performativo sulle note dell'*Andantino* di Schubert. Di nuovo, la cinepresa è posta in alto, e offre allo spettatore il punto di vista quasi stilizzato del pianista, di cui vediamo solo le mani e le gambe accavallate dell'insegnante accanto a lui, sotto la tastiera. Lei continua a criticarlo per non aver enfatizzato a dovere i contrasti dinamici richiesti dal brano e per non aver riconosciuto la 'bruttezza' di certi momenti dell'*Andantino*. Dopo questa serie di critiche, Walter riprende a suonare (per circa 30 secondi) e si nota il nervosismo crescente che si sta scatenando nella donna, che continua a tossire: anche qui Haneke amplifica più il suono dei rumori che della musica che proviene dal pianoforte, disturbando l'esecuzione. In tutto questo la cinepresa si affianca ai due personaggi, mentre lui continua ad eseguire l'*Andantino*, per poi spostarsi e offrire allo spettatore un primo piano sulla lettera che Erika gli ha scritto che, come si saprà poco più avanti, contiene un lungo elenco dei suoi desideri più perversi, vietandogli di leggerla in sua presenza. Quest'ultima lezione segna definitivamente l'uscita di scena della musica da *La Pianiste*, nel quale i restanti 50 minuti saranno caratterizzati solo da rumori ambientali.

Risulta chiaro come le performance di *La Pianiste*, nonostante la loro estrema brevità, costituiscano delle importantissime chiavi di lettura. Esse, costantemente caratterizzate dalla freddezza opprimente delle inquadrature, diventano uno strumento – uno dei pochi a disposizione degli spettatori – cui appigliarsi per provare a spiegare ciò che prova Erika Kohut.

5.4 CONCLUSIONI

Il repertorio de *La Pianiste* si trasforma in una presenza spaventosa all'interno del film, calata all'interno dell'ostile e opprimente contesto viennese presentato dal regista. La protagonista, profondamente tormentata, sembra cercare una sorta di conforto nei 'padri' compositori della musica classica, in assenza del proprio che nel corso del film morirà in un manicomio. La forte presenza di questi compositori è un punto centrale del film, rappresentato nelle performance dei musicisti, della stessa Erika e da quanto emerge dai suoi discorsi, ma anche rappresentato visivamente dai ritratti appesi nelle sale del conservatorio che guardano gli spettatori, quasi a voler giudicare chi si immerge in questa storia e nella doppia vita di Erika Kohut, quasi che l'intento dello spettatore fosse quello di spiare la protagonista.

Il repertorio musicale che fa da sfondo a *La Pianiste* è fortemente collegato alle dinamiche gerarchiche all'interno del conservatorio, dei circoli privati nei quali vengono eseguiti concerti, nella selezione da parte degli insegnanti per l'ammissione in conservatorio. Emblematica è la scena della ragazza che esce piangendo disperata dall'aula, probabilmente poiché vessata dalla commissione degli insegnanti e di conseguenza non ammessa. Altrettanto centrale è il modo severo di Erika di controllare i suoi studenti (dentro e fuori dalle aule) e le loro interpretazioni musicali. Gerarchia poi che ritroviamo nel rapporto di potere madre-figlia, non solo nella rappresentazione dei personaggi interpretati da Huppert e Girardot, ma anche in quella della giovane Anna Schober con la madre (interpretate rispettivamente da Anna Sigalevitch e Susanne Lothar), in nome delle aspirazioni musicali di madri ingombranti che finiscono per rovinare ed appesantire le vite delle proprie figlie. La conoscenza della musica, e soprattutto la sua performance nelle varie accezioni, che spaziano da lezioni a recital privati, prove in vista di concerti fino ad audizioni in conservatorio, diventa una vera e propria arma che si abbatte sul pubblico lasciandolo impotente.

Erika incarna dunque la figura del *Wanderer* dipinta da Franz Schubert nel suo *Winterreise*, una vagabonda che non cerca sentieri nella neve come nel

Lied *Der Wegweiser*, ma che risulta comunque alla ricerca di una sorta di consolazione personale nella città viennese. Erika è inquadrata la maggior parte delle volte contro un bianco accecante, un po' come il *Wanderer* che vaga nel paesaggio innevato: il bianco che entra dalle finestre da cui osserva la città, dalle porte contro cui trama vendette nei confronti dei propri studenti, dai bagni in cui, accompagnata da musica in funzione extra-diegetica – lo spettatore intuisce si tratti delle prove al piano di sotto che continuano nell'auditorium – Walter tenta un primo approccio nei suoi confronti. Erika stessa è glaciale come il bianco contro cui viene inquadrata, quasi a ricordare la neve attraversata a piedi dal *Wanderer* schubertiano, anche in quelle scene in cui uno si aspetterebbe le tipiche convenzioni del romanticismo: speranze suggerite anche alla musica scelta, quella dei grandi compositori romantici, e continuamente disattese dai turbamenti interiori della protagonista tratta dal romanzo di Elfriede Jelinek. La scena dello scambio sessuale nei bagni dell'auditorium è emblematica nel comprendere la glacialità poc'anzi citata della protagonista: la scena è costituita dalle indicazioni di Erika, che non risulta assolutamente spontanea, anzi è un pupazzo tra le braccia di Walter. Tale momento è come un riflesso delle scene incentrate sulle lezioni di pianoforte: Erika mette in scena i suoi desideri perversi, dirige, dà indicazioni, è aggressiva, vuole affermare un controllo su sé stessa e proiettarlo sugli altri, trasformando ciò che la circonda in una sorta di teatrino. La musica che proviene dall'auditorium, il *Concerto Brandeburghese* n. 4 di Bach, è inserita da Haneke:

not to “give the impression of an outside world or to provide atmosphere”, but rather to alienate the spectators to that climactic incident and characters, since the spectators never can truly feel that they are alone with characters due to disturbing effect of a non-contextual sound.¹⁸²

La musica, presente in quasi tutta la prima parte del film nella quale si concentrano le performance dei vari personaggi, è costantemente interrotta, costretta ogni volta a lasciare spazio all'ambientazione acustica che, nello stile

¹⁸² GÖKOVA, S. 'The Analysis of Silence in Two Haneke Movies *Amour* and *La Pianiste*', 2019, 7.

di Haneke, risulta ben poco accomodante a causa dei rumori ambientali che in fase di mixaggio vengono aumentati di volume il più possibile. Nei momenti in cui l'orecchio tenta di abituarsi a ciò che sta ascoltando, che sia la *Fantaisie* di Chopin, le sonate di Beethoven o gli onnipresenti *Lieder* del ciclo di Schubert, i rumori e i suoni ambientali diventano intrusi indesiderati all'orecchio dello spettatore, disturbando le performance dei brani che si avvicendano tra le varie scene.

C'è una continua sovrapposizione tra l'alto e il basso, che sia la contrapposizione tra un concerto e gli atti autolesionistici della protagonista, o tra le aule di conservatorio e lo 'spionaggio' di Erika alle coppie al *drive-in*, tra un trio per pianoforte, violino e violoncello e una cabina video in un sexy shop, un contrasto continuo tra il privato e il pubblico e tra il nobile e l'abietto, che magistralmente Haneke utilizza per snocciolare a noi spettatori tutte le contraddizioni che compongono il carattere della protagonista. *La Pianiste* risulta dunque un continuo connubio di impulsi contrastanti che esploderanno nel finale, con lo stupro da parte di Walter nei confronti di Erika, la quale fuggerà prima dell'esibizione finale dopo essersi accoltellata nel foyer dell'auditorium. Come ben riassume Alison Taylor nel suo articolo *The Avoidance of love: La Pianiste (2001) as Anti-Melodrama*, Erika riesce a mantenere nel pubblico una facciata di compostezza che maschera le sue trasgressioni private e, nel momento in cui le capita l'occasione di poter fuggire da ciò che l'attanaglia, continua a chiudersi sempre più in sé stessa e nelle sue convinzioni: «[...] not simply the unravelling of a woman, but the tension evinced in watching this unravelling as a self-conscious but involuntary process».¹⁸³

La musica di Franz Schubert è strategicamente posizionata per rafforzare il contrasto tra ciò che ascoltiamo e ciò a cui assistiamo: è il caso del Trio che ci accompagna nel centro commerciale (forse è l'esempio più lampante), dove la musica enfatizza la sua visita al sexy shop. Il regista instaura dunque un legame inevitabile tra la musica di Schubert e la doppia vita della donna, un legame che

¹⁸³ TAYLOR, A. 'The Avoidance of Love: *La Pianiste* (2001) as Anti-Melodrama'. In *Senses of Cinema: CTEQ Annotations on Film*, n. 82 (febbraio 2017).

parrebbe remoto a qualsiasi appassionato di musica, ancor di più se classica. Ma anche nel caso dei Lieder della *Winterreise* si creano parallelismi che sfiorano il faceto, anche perché in questo caso il brano è composto non solo di musica ma anche dalle parole di Wilhelm Müller, i cui testi generano ironicamente incongruenze nel momento in cui scorrono sullo sfondo delle sequenze cinematografiche. *Im Dorfe* è il Lied che accompagna Erika nel porre i vetri nel cappotto dell'allieva, e quando rientra la performance è incentrata su *Der Wegweiser* e la sua frase cardine su primo piano di Erika è proprio «Habe ja doch nichts begangen»,¹⁸⁴ ovvero il *Wanderer* che si conforta da solo affermando di non aver fatto nulla di male. Il viso della donna è impassibile, eppure ascoltando questa frase sembra quasi stia sorridendo, soddisfatta dell'azione appena compiuta. Le azioni di Erika vengono infatti sempre accompagnate, nella prima parte del film, dalla musica di Schubert, il suo compositore per eccellenza. Riferirsi agli argomenti sviluppati da Brigitte Peucker può essere utile:

The coldness of Schubert's music, asserts Erika in her role as piano teacher, must be understood by the pianist who performs it. Its precise structure must be transposed into the precise, movements of fingers and phrasing expressed through the body language of back and arms. Thus, the performance of Schubert must involve a continual holding back, a suspension of passion that has a special resonance for Erika as masochist. Interestingly, when Erika begins to respond sexually to the advances of the student, the performance of classical music disappears entirely from the film.¹⁸⁵

Le lunghissime inquadrature, spesso prive di musica, combinate alla cinepresa sempre statica, diventano un modo per costringere lo spettatore a guardare anche nei momenti di forte disagio a causa delle sequenze mostrate. La performance non è più un modo per sfoggiare il proprio talento: l'estro artistico dei pianisti viene messo a dura prova dalle scelte cinematografiche del regista. Esse diventano valvole di sfogo, modalità perverse di seduzione, di violenza, le lezioni con Klemmer si trasformano solo in una scusa dell'insegnante per

¹⁸⁴ «Non ho commesso nulla». Trad. tratta da MASSAROTTI PIAZZA, *Lieder*, 106.

¹⁸⁵ PEUCKER, B. 'Violence and Affect: Haneke's Modernist Melodramas'. In *The Material Image: Art and the Real in Film*, Stanford University Press, 2007, 129-38: 157.

consegnargli lettere dettagliate su come vuole avvengano i loro futuri incontri sessuali. La musica, e la sua performance, vengono qui totalmente spogliate del loro significato più alto – e forse anche più naturale – per servire sul piatto allo spettatore la doppia faccia non solo di Erika Kohut, ma probabilmente di un'intera società, quella viennese, fortemente criticata da Elfriede Jelinek nei suoi romanzi e dallo stesso Michael Haneke non solo in questo film, ma in molti altri della sua cinematografia. Fabrizio Fogliato a riguardo scrive:

Da *Der Siebente Kontinent* (Il Settimo Continente, 1989), fino a *Caché* (Niente da nascondere, 2005), c'è un lungo filo rosso legato a doppio nodo con un passato mai riconciliato e con una storia forzosamente rimossa che è pronta a saltar fuori all'improvviso con il suo carico di orrore per destabilizzare famiglie apparentemente tranquille e indifese, chiuse in moderne abitazioni hi-tech, inconsapevoli che un giorno qualunque la storia può suonare alla porta e chiedere loro conto di colpe commesse da altri. Haneke in definitiva è autore di un cinema moderno che racconta realtà contemporanee che sono le conseguenze di un passato storico che appartiene a tutti ma che nessuno si sogna mai di analizzare per cercarne la verità.¹⁸⁶

Il repertorio che segue il film e le performance dei vari personaggi sul palco o chiusi nelle aule di conservatorio, sono un modo per il regista di agire su un doppio binario di piacere e dolore, di ironia e di critica, per spingersi quasi in modo freudiano 'al di là del principio del piacere': «[...] perché se tale dominio esistesse quasi tutti i nostri processi psichici dovrebbero accompagnarsi al piacere o portare al piacere, conclusione invece smentita dalla generale esperienza».¹⁸⁷

Per Haneke i film sono una forma di consapevole omissione del lato bello della vita;¹⁸⁸ partendo da questo dato, il regista riesce a costruire una società 'cinematografica' che si fa specchio di quella reale, con lo scopo di criticare

¹⁸⁶ FOGLIATO, *La visione Negata*, 22.

¹⁸⁷ FREUD, S. *Al di là del principio del piacere*. Milano: Mondadori, 1995, 25.

¹⁸⁸ HORWATH, A. e SPAGNOLETTI, G. 'La negazione è l'unica forma d'arte che si possa prendere sul serio'. In *Michael Haneke*, a cura di HORWATH, A. e SPAGNOLETTI, G. Torino: Lindau, 1998, 59.

proprio quest'ultima. Una società che lui giudica fallimentare e sospesa sul baratro, proprio come la protagonista de *La Pianiste*. L'alternanza delle soggettive che costellano il film, soprattutto relative alla protagonista e, a volte, di Walter Klemmer che la osserva, mette in scena la contrapposizione tra il dolore e i tentativi di seduzione. E nel momento in cui Erika crolla e decide di mostrare le sue fragilità a Walter dandogli la lettera, incrina le proprie certezze, lo spaventa, ricevendo in cambio soltanto incomprendimento e il successivo stupro nella sua stessa casa:

una struttura statica e rigorosa che trasmette un senso di *Unheimlich* che permette al regista di mettere alla prova gli spettatori. Più volte la macchina da presa inquadra il volto di Erika: una maschera che sembra sul punto di sciogliersi. La sua bocca si storce, i suoi movimenti si fanno nervosi, le guance si rigano di lacrime e tutto sembra rimandare ad una silenziosa angoscia. Il volto di Erika è un quadro espressionista che, come *Il Grido* di Edward Munch, condensa con una potenza visiva senza pari l'ineluttabilità del dolore. Erika può vivere solo attraverso l'immagine dei suoi desideri.¹⁸⁹

La discontinuità che pervade dall'inizio alla fine *La Pianiste*, da un punto di vista stilistico, cinematografico, del repertorio scelto e delle performance messe in scena, crea dunque un forte contrasto tra suono e immagine. L'associazione che Haneke crea tra la musica classica che dovrebbe ispirare i sentimenti e le aspirazioni più alte viene accostata ad immagini violente di sadismo sessuale o di becera vendetta, smontando il discorso culturale che ruota attorno al mondo della musica classica, dei conservatori, dei concerti e della società borghese in generale, non solo quella viennese. Tanto che il finale, aperto, mostra Erika da sola nel foyer dell'auditorium che si pugnala il petto, uscendo poi in strada e addirittura fuori dall'inquadratura stessa, incamminandosi e avventurandosi da sola chissà dove, proprio come il *Wanderer* protagonista quanto lei del film, che ironizza costantemente, e soprattutto crudelmente, sul repertorio classico. Ritorna dunque, in conclusione, l'idea contenuta nella

¹⁸⁹ FOGLIATO, *La visione negata*, 111.

Winterreise, considerato da Michael Haneke il fulcro de *La Pianiste*: l'idea di seguire un percorso non intrapreso da altri.

BIBLIOGRAFIA

- AUSLANDER, P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 3. ed. Londra: Routledge, 2022.
- BALÁZS, B. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Wien und Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924. Ristampato in BALAZS, B. *Schriften zum Film*, vol. I, 45-143.
- BINGHAM, D. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010.
- BORIO, G. 'Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi'. In *Philomusica on-line* 6, n. 3 (2007).
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT01/73>.
- BRENDL, A. 'Schubert's Last Sonatas'. In *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*, London: The Robson Press, 2015, 143-201.
- BUCKLAND, W. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2009.
- CASSETTI, F. *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani, 2005.
- CECCHI, A. 'Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione'. In *WAV: Worlds of AudioVision*, 2010.
- CHIANURA, C. 'Il minimalismo'. In *Musica*, a cura di Umberto Eco. Milano: Bompiani, 2014.
- CHION, M. 'Mute Music: Polanski's *The Pianist* and *Campion's The Piano*'. In *Beyond the Soundtrack*, 86-96.
 - *Audio-Vision. Sound on screen*. A cura di Gorbman, C. New York: Columbia University Press, 2017.
- CHOPIN, F. *Korespondencja Fryderyka Chopina 1839-1843*, a cura di Helman, Z., Skowron, Z. e Wroblewska-Straus, H., tomo 3, vol. 1, Varsavia: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

- CITRON, M. J. *When Opera meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CONRICH, I. e TINCKNELL, E. *Film's Musical Moments*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- COOK, N. 'Theorizing Musical Meaning'. In *Music Theory Spectrum* 23, n. 2 (2002): 170-195.
 - *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- COULTHARD, L. 'From a Whisper to a Scream: Music in the Films of Michael Haneke'. In *Music and the Moving Image* 5, n. 3 (2012): 1-10.
- DINOV, M., V. *Studies of Performing Arts: Performativity and the Function of the Body Gesture in Pianism*, [Studije izvođačkih umetnosti: performativnost i funkcija telesnog gesta u pijanizmu], PhD diss., University of Arts in Belgrade, 2019. <https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/407>
- CHOPIN, F.. *Ballades*, a cura di Ekier, J. Varsavia: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013.
- FEUER, J. *The Hollywood Musical*. 2. ed. Basingstoke: Macmillan, 1993.
- FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (1a ed.). Londra: Routledge, 2008.
- FOGLIATO, F. *La visione Negata. Il Cinema Di Michael Haneke*. Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2008.
- FOUNDAS, S. Intervista a Michael Haneke: 'The Bearded Prophet of Code inconnu and The Piano Teacher'. *Indiewire*, 4 dicembre 2001.
- FREUD, S. *Al di là del principio del piacere*. Milano: Mondadori, 1995.
- FROW, J. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford: Oxford UP, 1997
- GANN, K. *American Music in the Twentieth Century*, New York: W. W. Norton, 1997.
- GEISLER, A. e DUSSART, E. 'There and back: Circularity in Jane Campion's The Piano'. In *La Clé des Langues*, Lyon, maggio 2023.

<https://cle.ens-lyon.fr/anglais/arts/cinema/circularity-in-jane-campion-s-the-piano-1993>.

- GIGLIO, C. 'La musica in salotto e in casa'. In *Storia della civiltà europea*, a cura di ECO, U. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014.
- GODSALL, J. *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. 1. ed. Londra: Routledge, 2018.
- GÖKOVA, S. 'The Analysis of Silence in Two Haneke Movies *Amour* and *La Pianiste*', 2019.
- GOLDMARK, D., KRAMER, L., e LEPPERT, R. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, a cura di Goldmark, D., Kramer, L., e Leppert, R. Berkeley: University of California Press, 2007.
 - 'Introduction: Phonoplay: Recasting Film Music'. In *Beyond the Soundtrack*, 2007, 1-10
- GORBMAN, C. 'Auteur Music'. In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, a cura di Goldmark, D., Kramer, L., e Leppert, R. Berkeley: University of California Press, 2007, 149-162.
 - 'Ears Wide Open: Kubrick's Music'. In *Changing Tunes: The use of Pre-existing music in film*. A cura di Powrie, P. e Stilwell, R. Farnham: Ashgate Publishing, 2006, 3-19.
 - 'Music in *The Piano*'. In MARGOLIS, H. *Jane Campion's The Piano*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2000, 42-58.
 - *Unheard melodies, narrative film music*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- GRAMIT, D. 'Schubert's Wanderers and the Autonomous Lied'. In *Journal of Musicological Research* 14, n. 3-4 (1995): 147-68.
- GREENBERG, H. 'Review: The Piano by Jane Campion, Jan Chapman'. In *Film Quarterly* 47, n. 3 (1994): 46-50.
- GRUNDMANN, R. *A Companion to Michael Haneke*. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010.

- HALPRIN, S. 'Review of A Key to "The Piano", by Jane Campion'. In *The Women's Review of Books* 11, n. 10-11 (1994): 35-36.
- HAMBRICK, J. *SoundReels: Music inside and outside the wall in The Pianist*. In WOSU Public Media, 2019.
<https://www.wosu.org/podcast/classical-101-podcasts/2019-08-12/soundreels-music-inside-and-outside-the-wall-in-the-pianist>
- HASSAN, I. 'Pluralism in Postmodern Perspective'. In *Critical Inquiry* 12, n. 3 (1986): 503–20.
- HATTEN, R., S. 'Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 959'. In *Intégral* 7 (1993): 38-81.
- HERZOG, A. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2010.
- HORWATH, A. e SPAGNOLETTI, G. 'La negazione è l'unica forma d'arte che si possa prendere sul serio'. In *Michael Haneke*, a cura di Horwath, A. e Spagnoletti, G. Torino: Lindau, 1998.
- HUCKVALE, D. *The Piano on Film*. Jefferson: McFarland, 2022.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londra: Routledge, 1988.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JAY, B. e HOLLOWAY, R. "All Imperfect Things": Motherhood and the Aesthetics of Ambivalence in *The Piano*'. In *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 4, 2006.
- JELINEK, E. *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
 - Ed. italiana: *La pianista*. Traduzione di Rossana Sarchielli. Torino: Einaudi, 2003.
 - *Ungebändige Wege, Zu Spätes Begehen. Die Zeit Flieht*. Salisburgo: Tartin Editionen, 2005.
- JENKINS, M. 'The Piano, and the Tragedy of Possession: An Ecofeminist Perspective'. In *The Trumpeter* 12, n. 4 (1995): 1-7.
- KENNEDY-KARPAT, C. 'Performance and Prestige in the Biopic, or Stardom and Statuettes'. In *A Companion to the Biopic*, a cura di

- Cartmell, D., e Polasek, A. D. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2020, 395-414.
- KNIGHT, C. 'Ada's Piano Playing in Jane Campion's *The Piano*: Genteel Accomplishment or Romantic Self-Expression?'. In *Australian Feminist Studies* 21, n. 49 (2006): 23-34.
 - KRAMER, L. 'Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist*'. In *Beyond the Soundtrack*, 66-85.
 - *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001, 145-93.
 - LA VIA, S. *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*. Roma: Carocci, 2006.
 - LACASSE, S. 'Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music'. In *The Musical Work: Reality or Invention?*. A cura di Talbot, M. Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 35-58.
 - LEFKOWITZ, D., S. 'Perspectives on Order, Disorder, Combinatorality, and Tonality in Schoenberg's Opus 33a and 33b Piano Pieces'. *Intégral* 11 (1997): 67-134.
 - LEPPERT, R. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1993.
 - MACIEJ, W. 'Music as a Means of Narration in Selected Films by Michael Haneke: The Piano Teacher and Amour'. In *Załącznik Kulturoznawczy – English Issue*, vol. 2, n. 16, Varsavia: Cardinal Stefan Wyszyński University, 2019, 169-223.
 - MASSAROTTI PIAZZA, V. *Lieder: testi originali e traduzioni*. 4. ed. Milano: Garzanti, 1997.
 - MATHIESON, M. *Settling the score: A Journey Through the Music of the Twentieth Century*, a cura di Oliver, M. Londra: Faber and Faber, 1999.
 - MUNOZ, E. E. 'When gesture sounds: Bodily significance in musical performance'. In *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, 2007, 55-60.

- PARAKILAS, J. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- PEUCKER, B. 'Violence and Affect: Haneke's Modernist Melodramas'. In *The Material Image: Art and the Real in Film*, Stanford University Press, 2007, 129-38.
- PUGH, E. 'Art is Long and Life is Short: A reading of Score in Polanski's *The Pianist*'. In *Wide Angle* 9 (2020): 115-121.
- ROSEN, C. *Piano Notes – The Hidden World of the Pianist*. London: Allen Lane, 2002.
- SHARRETT, C. 'The World That Is Known: An Interview with Michael Haneke'. In *A Companion to Michael Haneke*, a cura di Grundmann, R. Chichester, U.K.: Wiley-Blackwell, 2010: 580-590.
- SOBCHACK, V. 'Being on the Screen: A Phenomenology of Cinematic Flesh, or the Actor's Four Bodies'. In *Acting and Performance in Moving Image Culture: Bodies, Screens, Renderings. With a Foreword by Lesley Stern*, a cura di Sternagel, J., Levitt, D., e Mersch, D. Bielefeld, 2014, 429-446.
 - *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. 1a Edizione, University of California Press: 2004.
- STEIN, A. 'Music and Trauma in Polanski's *The Pianist* (2002)'. In *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 85, no. 3, 2004, 755-765.
- STRICKLAND, E. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- SZPILMAN, W. *Das wunderbare Überleben. Warschauer Erinnerungen 1939-1945*. Düsseldorf, München: Econ, 1998, con una prefazione di SZPILMANN, A.
 - *Śmierć miasta. Pamiętniki Władysława Szpilmana, 1939-1945*. Varsavia: Wiedza, 1946.
- TAYLOR, A. 'The Avoidance of Love: *La Pianiste* (2001) as Anti-Melodrama'. In *Senses of Cinema: CTEQ Annotations on Film*, n. 82 (febbraio 2017).

- THOMAS, G. C. 'Men at the Keyboard: Liminal Spaces and the Heterotopian Function of Music'. In *Beyond the Soundtrack*: 277-292.
- TURNER, V. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- WALKER, E. *Hearing Haneke: The Sound Tracks of a Radical Auteur*. New York: Oxford University Press, 2017, 93-123.
 - *Understanding Sound Tracks Through Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- WINTERS, B. *Music, Performance, and the Realities of Film: Shared Concert Experiences in Screen Fiction*. 1a ed. Londra: Routledge, 2014.
- WOZNIAK, M. 'Music as a Means of Narration in Selected Films by Michael Haneke: The Piano Teacher and Amour'. In *Załącznik Kulturoznawczy* 2, n. 16 (2019): 169-223.
- WYATT, J. 'Jouissance and Desire in Michael Haneke's 'The Piano Teacher''. In *American Imago* 62, n. 4 (2005): 453-482.

SITOGRAFIA

- BRUCE, A. C. *Musical performance*, Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/art/musical-performance> (consultato l'8 febbraio 2026)
- GUCCIONE, O. L. «L'Insurrezione di Varsavia 44, i "Robinsons" e la ricostruzione». *Meridiano* 13, 17 settembre 2024. Disponibile online: <https://www.meridiano13.it/insurrezione-di-varsavia-robinsons/>.
- <https://encyclopedia.ushmm.org/content/it/article/warsaw> (consultato il 18 ottobre 2025).
- <https://musicaficionado.blog/2017/06/21/the-heart-asks-pleasure-first-by-michael-nyman/>
- <https://schoenberg.at/de/schoenberg/kompositionen/klavierstuecke-op-33a-33b>
- <https://www.cineaste.com/summer2022/the-piano>
- <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/michael-nyman-the-piano-soundtrack-analysis/>

- JOHNSON, R. 'Portrait of a Girl: Reflections on the role of Flora in Jane Campion's *The Piano*', 2013, (consultato il 4 febbraio 2026).
<https://btchfleks.com/2013/12/portrait-of-a-girl-reflection-on-the-role-of-flora-in-jane-campions-the-piano.html>
- JULIENNE, M. 'How the piano set the world in tune', pubblicato su *CNRS News* (<https://news.cnrs.fr>) <https://news.cnrs.fr/articles/how-the-piano-set-the-world-in-tune>.
- [niepodleglosc-i-pamiec-2023-t30-n3-grodz.pdf](#), (consultato il 7 febbraio 2026), 229.
- TOMASZEWSKI, M. 'Fantasy in F minor, Op. 49' in <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/112>.

FILMOGRAFIA

- ***THE PIANIST (2002)***
 - **Regia:** Roman Polanski
 - **Attori:** Adrien Brody - Wladislaw Szpilman, Thomas Kretschmann - Capitano Hosenfeld, Frank Finlay - Il Padre, Maureen Lipman - La Madre, Ed Stoppard - Henryk, Julia Rayner - Regina, Jessica Kate Meyer - Halina, Emilia Fox - Dorota, Ruth Platt - Janina, Valentine Pelka - Michal, Ronan Vibert – Bogucki.
Soggetto: Wladyslaw Szpilman.
Sceneggiatura: Ronald Harwood.
Fotografia: Pawel Edelman.
Musiche: Wojciech Kilar.
Montaggio: Hervé de Luze.
Scenografia: Allan Starski.
Costumi: Anna B. Sheppard.
Effetti: Alister Mazzotti, Hans Seck, Das Werk.
 - **Produzione:** R.P. PRODUCTIONS, STUDIO CANAL, BEVERLY DETROIT, INTERSCOPE COMMUNICATIONS,

MAINSTREAM S.A., MEESPIERSON FILM CV.

Distribuzione: 01 DISTRIBUTION - DVD E BLU-RAY:

UNIVERSAL PICTURES HOME ENTERTAINMENT (2010).

- ***THE PIANO (1993)***

- **Regia:** Jane Campion

- **Attori:** Holly Hunter - Ada, Harvey Keitel - George Baines, Anna Paquin - Flora, Sam Neill - Stewart, Kerry Walker - Zia Morag, Geneviève Lemon - Nessie, Tungia Baker - Hira, Ian Mune - Reverendo, Peter Dennett - Cap. Imbarcazione, Tewhatanui Skipwith - Capo Nihe, Cliff Curtis - Mana, Te Whatanui - Capo Nihe, George Boyle - Padre di Ada, Mere Boynton - Figlia del capo Nihe, Jon Brazier - Fotografo di nozze, Bruce Allpress - Acc. di piano cieco

Soggetto: Jane Campion.

Sceneggiatura: Jane Campion

Fotografia: Stuart Dryburgh

Musiche: Michael Nyman

Montaggio: Veronika Jenet

Scenografia: Andrew McAlpine

Costumi: Jane Patterson

Effetti: Ken Durey, Wayne Rugg

- **Produzione:** CIBY 2000, AUSTRALIAN FILM COMMISSION, NEW SOUTH WALES FILM & TELEVISION OFFICE.

Distribuzione: MIKADO FILM (1993) - VIVIVIDEO, DE AGOSTINI, PANARECORD.

- **LA PIANISTE (2001)**

- **Regia:** Michael Haneke

Tratto da: tratto dal racconto *The Piano Teacher* di Elfriede Jelinek

- **Attori:** Isabelle Huppert - Erika Kohut, Benoît Magimel - Walter Klemmer, Annie Girardot - Madre di Erika, Anna Sigalevitch - Anna Schober, Udo Samel - Dr. Blonskij, Susanne Lothar - Signora Schober, Cornelia Köndgen - Signora Blonskij, Thomas Weinhappel – Baritono

Soggetto: Elfriede Jelinek – racconto

Sceneggiatura: Michael Haneke

Fotografia: Christian Berger

Montaggio: Monika Willi, Nadine Muse

Scenografia: Christoph Kanter

Arredamento: Hans Wagner

Costumi: Annette Beaufays

Effetti: László Kovács

- **Produzione:** MK2 PRODUCTIONS, WEGA FILMS, LES FILMS ALAIN SARDE, ARTE, BAYERISCHER RUNDFUNK (BR), CANAL+, CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE (CNC), EURIMAGES, P.P. FILM POLSKI, ARTE FRANCE CINÉMA, ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK (ORF).

Distribuzione: BIM.