# Partiture ‘ribelli’
# La musica di Gianfranco Maselli nei corti di Luzzati e Gianini

Michelangelo Cardinaletti*

ABSTRACT

Il contributo indaga il modo in cui, nell’animazione, la musica possa farsi principio di discontinuità rispetto alle convenzioni del cinema dal vero. A partire da tre cortometraggi di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati con partiture originali di Gianfranco Maselli, il saggio cerca di dimostrare come la scrittura musicale agisca in senso anti-normativo. In *I paladini di Francia* (1960), *Castello di carte* (1962) e *Alì Babà* (1970), Maselli rompe con l’orchestrazione disneyana, prende le distanze dalla fiaba musicale e incrina la linearità narrativa. Ne emerge il ruolo decisivo della musica nella dimensione ‘ribelle’ e anticonformista del cinema di Luzzati e Gianini.
**Parole-chiave**. Gianfranco Maselli; Gianini e Luzzati; Musica per film; Animazione italiana; Cortometraggi animati; Anti-normatività

This article explores the ways in which, in animation, music may act as a force of disruption against the conventions of live action cinema. Through three short films by Giulio Gianini and Emanuele Luzzati, featuring original scores by Gianfranco Maselli, it shows how Maselli’s musical writing works in an anti-normative direction. In *I paladini di Francia* (1960), *Castello di carte* (1962), and *Alì Babà* (1970), he moves away from Disney-style orchestration, takes his distance from the musical fairy tale, and destabilizes narrative continuity. Music thus emerges as central to the rebellious, nonconformist quality of Gianini and Luzzati’s cinema.
**Keywords**. Gianfranco Maselli; Gianini and Luzzati; Film music; Italian animation; Animated shorts; Anti-normativity

* Michelangelo Cardinaletti, Università del Salento, michelangelo.cardinaletti@unisalento.it.

**Ascoltare il cinema d'animazione**

Che l'animazione possa agire come una forma di resistenza rispetto al cinema dal vero è un'idea che attraversa da tempo la riflessione critica e che è stata più volte rilanciata da prospettive diverse[1]. Per la sua natura proteiforme, per la libertà con cui attraversa tecniche, stili e convenzioni, il linguaggio animato si è sempre offerto infatti come uno spazio privilegiato di messa in crisi delle forme dominanti della rappresentazione. Tale potenziale eversivo può essere osservato anzitutto sul piano tematico e figurativo; meno immediato, ma non meno rilevante, è chiedersi quale ruolo possano svolgere, in questa dinamica, il suono e soprattutto la musica. In molti casi, la componente sonora del film animato non viene percepita come un livello separato dell'opera, ma come un elemento che concorre alla configurazione formale dell'immagine animata e dell'esperienza audiovisiva nel suo insieme. Sebbene sia frutto di un peculiare lavoro compositivo, il commento musicale si integra perlopiù nel movimento dell'immagine secondo modalità che lo spettatore percepisce come naturali e quasi inevitabili. È tuttavia quando questa integrazione smette di operare in modo trasparente che gli equilibri audiovisivi si ridefiniscono, talvolta mettendo in discussione le norme stesse di tale apparente 'naturalità'.

Sul carattere apparentemente 'naturale' di tale sincresi si sono soffermate alcune riflessioni teoriche fondamentali. Michel Chion, ad esempio, ha definito «added value» il contenuto espressivo e informativo che il suono apporta all'immagine e che lo spettatore tende a percepire come intrinseco a essa, sebbene esso scaturisca in realtà dall'interazione audiovisiva[2]. In modo analogo, Claudia Gorbman ha mostrato come, nel modello del cinema narrativo classico – in particolare in quello hollywoodiano – la musica operi spesso secondo principi di «invisibility» e «inaudibility», aderendo al flusso del racconto senza richiamare esplicitamente l'attenzione sulla propria presenza[3]. Il riferimento a Chion e Gor-

[1] Riflessioni su questo aspetto sono presenti in diversi lavori dedicati all'animazione. Cfr. su tutti P. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, London-New York 1998; G. Bendazzi, *Animazione. Una storia globale*, utet, Torino 2017.

[2] Cfr. M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris 1990.

[3] Cfr. C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press-British Film Institute, Bloomington-London 1987, pp. 73-91.

bman va tuttavia inteso con cautela. Nel cinema d'animazione classico la musica non opera necessariamente secondo un principio di inaudibilità: pratiche come il *Mickey Mousing*, di cui si dirà più avanti, ne rendono anzi spesso evidente il carattere enfatico e sincronico. Ciò non esclude, però, che essa venga percepita come parte integrante dell'immagine animata. La sua evidenza non coincide sempre con un'autonomia formale, poiché il commento musicale tende frequentemente a sostenere il gesto grafico, il ritmo dell'azione e la continuità narrativa. In questo senso, più che applicare direttamente all'animazione il modello del cinema dal vero, è opportuno parlare di una diversa modalità di naturalizzazione audiovisiva, nella quale la musica può essere fortemente udibile e al tempo stesso assorbita all'interno del racconto[4]. Accanto a questa tendenza è poi possibile incontrare anche esperienze in cui tale equilibrio si fa precario, dove la musica introduce elementi di scarto che rendono percepibile la propria autonomia e modificano dall'interno la dinamica audiovisiva del film.

In questa prospettiva, il presente saggio si propone di indagare la funzione della musica entro l'esperienza del cinema d'animazione italiano del secondo Novecento attraverso l'analisi di tre cortometraggi realizzati da Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati, con partiture originali di Gianfranco Maselli: *I paladini di Francia* (1960), *Castello di carte* (1962) e *Alì Babà* (1970). In queste opere la colonna musicale non si limita a sostenere l'azione o a rafforzare l'atmosfera narrativa, ma introduce sfasamenti ritmici, instabilità armoniche e soluzioni timbriche che mettono in crisi le convenzioni più abusate dell'accompagnamento illustrativo.

L'ipotesi da cui parte l'indagine, dunque, è che la musica di Maselli agisca come pratica consapevolmente anti-normativa, capace di produrre una frizione sistematica rispetto ai modelli consolidati della relazione tra suono e immagine. Attraverso una lettura ravvicinata dei tre corti, il saggio intende mostrare come le rispettive partiture non siano concepite come semplice supporto del disegno animato, ma come dispositivo di intervento estetico che contribuisce a esaltare lo statuto sperimentale e anticonformista del cinema di Gianini e Luzzati.

[4] La questione meriterebbe naturalmente una trattazione più ampia. In questa sede il riferimento a Chion e Gorbman è inteso non come sovrapposizione dei due modelli, ma come richiamo a un più generale processo di integrazione e naturalizzazione del rapporto audiovisivo.

**Norme e convenzioni audiovisive del cartoon**

Per comprendere in che senso la musica di Maselli possa essere definita anti-normativa, occorre anzitutto chiarire che cosa si vuole intendere, qui, per 'norma'. Non si tratta, evidentemente, di postulare una legge assoluta e invariabile del rapporto tra suono e immagine nel cinema d'animazione, né di ridurre una storia tanto ampia e plurale a un unico modello. Più prudentemente, e forse anche più utilmente, si vuole sostenere l'esistenza di una direzione storicamente prevalente, e cioè di un insieme di procedure ricorrenti, regole produttive e prassi compositive che, pur con molte varianti, hanno finito per consolidarsi come assetto dominante. Questa tendenza prende forma soprattutto nel contesto dell'industria hollywoodiana tra la fine degli anni Venti e gli anni Quaranta, trovando nella produzione disneyana il modello più influente e duraturo[5].

Se una simile norma, dunque, può essere individuata, ciò dipende innanzitutto dalla particolare forma che l'integrazione audiovisiva assume nel cartoon. È bene chiarire da subito che, nell'animazione, la relazione tra suono e immagine si presenta in termini peculiari, poiché generalmente la colonna sonora, nelle sue molteplici declinazioni, non interviene su un visibile già registrato, ma si inscrive in un processo compositivo nel quale disegno, ritmo e sonorizzazione vengono progettati in stretta interdipendenza[6]. Non sorprende quindi che il cinema animato tenda a presentarsi come un linguaggio fortemente sincretico, in cui musica, rumori e voci concorrono a produrre una presenza acustica continua, difficilmente separabile nelle sue componenti, e tanto meno dall'immagine[7].

Diversi studi dedicati al suono cinematografico hanno osservato come gran parte della riflessione teorica si sia sviluppata a partire da un modello implicitamente «feature-centric», poco adatto a rendere conto della specificità del cartoon[8].

[5] Per una ricostruzione storica esaustiva dello sviluppo della musica nel cartoon, cfr. B. Deyries, D. Lemery, M. Sadler, *Histoire de la musique en bandes dessinées*, Van de Velde, Paris 1978.

[6] La dimensione sonora del film d'animazione costituisce un ambito di ricerca complesso e articolato. Per un approfondimento cfr. *Coloriture. Voci, rumori e musiche nel cinema d'animazione*, a cura di G. Bendazzi, M. Cecconello, G. Michelone, Pendragon, Bologna 1995.

[7] Cfr. S. Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2009, pp. 913-915.

[8] È a partire da questo assunto che Scott Curtis sviluppa un'analisi particolarmente efficace del suono nei primi cartoni della Warner. Cfr. S. Curtis, *The Sound of Early Warner Bros. Cartoons*, in

Daniel Goldmark, ad esempio, ha sottolineato come nel caso dell'animazione la musica sia «far more integral to the construction of cartoons than of live-action films»[9]. Benché formulate a posteriori, queste osservazioni descrivono un dato che risultava già chiaro agli stessi addetti ai lavori nell'animazione hollywoodiana degli anni Trenta, stagione in cui tale integrazione raggiunge una forma particolarmente compiuta. Negli Studios, e in particolare nel sistema Disney, vigevano procedure in grado di coordinare con grande accuratezza il tempo musicale e il tempo dell'animazione[10]. La musica rappresentava il principale vettore attraverso cui il movimento disegnato poteva acquisire coerenza e credibilità, contribuendo a produrre quella particolare impressione di plausibilità, successivamente definita come «"realismo" disneyano»[11]. In questo contesto, quindi, la sincronizzazione tra immagine e suono, come hanno ricostruito Guido Michelone e Giuseppe Valenzise, si palesa come una pratica sistematica e costituisce la procedura compositiva più diffusa.

La più nota convenzione della musica per cartoon è il cosiddetto *Mickey Mousing*[12]. Più che un semplice espediente caricaturale, esso costituisce una modalità strutturale di organizzazione audiovisiva, nella quale la musica traduce e rielabora in termini ritmici e melodici la dinamica dell'azione. Cadute, accelerazioni e sospensioni trovano così un equivalente sonoro immediato, costruito attraverso un sistema di corrispondenze temporali estremamente preciso. In questa prospettiva, quindi, la partitura diventa una vera e propria «traduzione musicale dei movimenti disegnati»[13], tanto che negli anni Trenta e Quaranta essa tende spesso a seguire l'azione fino quasi a duplicarla, secondo una forma di «recitative

*Sound Theory, Sound Practice*, a cura di R. Altman, Routledge, New York-London 1992.

[9] D. Goldmark, *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2005, p. 5.

[10] Per una ricognizione essenziale sul funzionamento del modello operativo del cartoon hollywoodiano cfr. G. Michelone, G. Valenzise, *Bibidi bobidi bu. La musica nei cartoni animati da Betty Boop a Peter Gabriel*, Castelvecchi, Roma 1998.

[11] Cfr. *Ivi*, pp. 125-129.

[12] Cfr. *Ivi*, pp. 136-137.

[13] *Ivi*, p. 138.

accompaniment» dell'immagine[14].

Anche sul piano narrativo la musica contribuisce a definire la fisionomia del cartoon hollywoodiano. La struttura di molti cortometraggi è infatti fortemente segmentata, spesso organizzata come una successione rapida di gag e micro-eventi visivi. La scrittura musicale si adatta a questa logica attraverso una tessitura estremamente mobile, capace di reagire con immediatezza ai mutamenti dell'azione. Non di rado la partitura assume così un carattere quasi coreografico, modellando il flusso audiovisivo secondo una trama che contribuisce a determinare l'energia complessiva della sequenza[15].

Dal punto di vista compositivo – anche in virtù dell'impatto che le produzioni disneyane hanno avuto presso il pubblico globale – le convenzioni elaborate nell'animazione americana hanno esercitato un'influenza duratura anche in altri assetti produttivi, compreso quello italiano, dove pratiche di sincronizzazione, puntualizzazione ritmica e caratterizzazione tematica trovano ampia diffusione, pur innestandosi su tradizioni melodiche e stilistiche locali ben riconoscibili. In molti casi questa ricezione avviene attraverso forme di adattamento relativamente fedeli al modello statunitense, come ad esempio accade nella musica applicata all'animazione pubblicitaria e in numerose réclame di *Carosello* (Programma Nazionale, 1957-1977), dove il rapporto tra movimento figurativo e accento sonoro tende a riprodurre schemi ampiamente codificati[16].

[14] Cfr. R.M. Prendergast, *Film Music, A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, W.W. Norton & Company, New York-London 1992, pp. 183-184.

[15] Occorre tuttavia tenere presente che la tradizione disneyana comprende modelli audiovisivi diversi, inclusi casi in cui, come ricorda Marco Bellano, è la musica preesistente a orientare il lavoro di animazione, come accade in molte *Silly Symphonies* (*Sinfonie allegre*, registi vari, 1929-1939) e in un esperimento ambizioso come *Fantasia* (*Id.*, registi vari, 1940), cfr. M. Bellano, *Painted Orchestras: Orchestration and Musical Adaptation in Fantasia and Fantasia 2000*, in *Relaciones Música e Imagen en los Medios Audiovisuales*, a cura di T. Fraile, E. Viñuela, Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo 2015.

[16] Sul caso *Carosello*, per un inquadramento del fenomeno in relazione al linguaggio dell'animazione cfr. M. Vita, *Da Cinelandia a Carosello. La Gamma Film tra modelli produttivi e pubblicità animata*, in *La "golden age" dell'animazione italiana. Dal boom economico agli anni di piombo (1957-1977)*, a cura di S. Parigi, G. Ravesi, C. Uva, Marsilio, Venezia 2025; G. Gargiulo, *Tempo e tempi dell'animazione di Carosello*, in *ivi*; M. Giusti, *Il sogno animato di Carosello*, in *ivi*. Per il rapporto con la musica, invece, cfr. Michelone, Valenzise, *Bibidi bobidi bu*, cit., pp. 96-97.

Considerato questo scenario, il caso di Gianfranco Maselli assume nell'ambito italiano un rilievo particolare[17]. Anzitutto perché il suo ingresso nel cinema d'animazione non nasce da un percorso consueto: egli, infatti, non proviene né dall'ambito della composizione cinematografica né da quello della produzione industriale dei cortometraggi animati, ma da un diverso orizzonte culturale. Musicologo, organista e compositore attivo soprattutto nel repertorio colto, si avvicina all'animazione da una posizione sostanzialmente 'esterna' e laterale rispetto alle principali pratiche produttive del settore. Anche per questo, la sua scrittura si colloca su un piano differente rispetto alle convenzioni più consolidate. Va però chiarito, a scanso di equivoci, che definire la sua musica come anti-normativa non implica necessariamente rilevare una rottura del dialogo con l'immagine né un allontanamento dalla logica audiovisiva del cartoon; al contrario, significa riconoscere che essa rielabora quel rapporto dall'interno, mettendone in discussione alcuni procedimenti ricorrenti. Là dove il commento musicale tende spesso a porsi in rapporto di stretta dipendenza dall'immagine – accompagnandone i movimenti, rafforzandone gli accenti o aderendo alla continuità dell'azione visiva – la partitura di Maselli introduce invece un diverso equilibrio tra suono e figura. La musica non scompare entro il dispositivo audiovisivo, né si limita a sostenerlo dall'esterno: acquisisce una presenza riconoscibile, capace di dialogare con l'immagine e talvolta di orientarne la lettura. Tale scarto rispetto a una funzione puramente illustrativa diventa particolarmente evidente nel sodalizio con Gianini e Luzzati.

**Gianini, Luzzati e Maselli. Per una forma musicale anti-normativa**

Prima di entrare nel merito delle soluzioni compositive adottate da Gianfranco Maselli, è utile precisare il quadro di collaborazione entro cui tali musiche prendono forma. Come noto, l'animazione italiana del secondo dopoguerra nasce e si consolida in assenza di una scuola compatta e di una struttura produttiva stabile,

[17] Figura oggi poco nota, Gianfranco Maselli affiancò all'attività di compositore e docente un costante interesse per il repertorio organistico e una significativa attività divulgativa. Ne sono testimonianza *Il cercadischi. Guida alla formazione di una discoteca dal Medioevo ai nostri giorni*, Mondadori, Milano 1972 e *Lessico musicale*, Sonzogno, Milano 1976. Va inoltre chiarito, per evitare possibili equivoci, che non esistono rapporti di parentela con il più noto cineasta Citto Maselli.

affidandosi piuttosto all'iniziativa di personalità isolate[18]. Fra queste, il sodalizio fra Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati occupa un posto di rilievo. La loro opera nasce dall'incontro fra competenze complementari: da un lato la padronanza cinematografica e tecnico-animativa di Gianini; dall'altro la formazione figurativa e teatrale di Luzzati, illustratore, scenografo, autore profondamente legato alla fiaba, alla tradizione popolare e soprattutto al teatro musicale. Non sorprende, allora, che nel loro cinema la musica sia intesa come una componente strutturale di un apparato in cui disegno, colore, découpage, ritmo risultano fin dall'inizio strettamente intrecciati[19].

Proprio questo legame profondo con il teatro musicale costituisce una delle chiavi decisive della loro poetica. Non solo perché una parte rilevante della loro produzione approda a cortometraggi e mediometraggi costruiti su musiche preesistenti, tanto da far pensare, suggerisce Sergio Miceli, quasi a una forma di «filmopera d'animazione»[20], ma anche perché il loro modo di concepire l'immagine animata sembra rispondere, per chiarezza, stabilità e autonomia delle forme, a un principio di organizzazione affine a quello del teatro musicale fra Settecento e primo Ottocento. In questa prospettiva, soggetto, libretto, musica e figure non si sovrappongono gerarchicamente, ma tendono a prendere la forma del contenitore che li accoglie, mantenendo ciascuno la propria specificità. Da qui deriva questo particolare rapporto di consonanze e dissonanze tra universo musicale e soluzioni figurative che consente a Gianini e Luzzati di interpretare i materiali senza stravolgerli, ma nemmeno limitandosi a illustrarli.

È in questo quadro che la loro distanza dal modello hollywoodiano si misura con maggiore precisione. Non siamo infatti di fronte a un'animazione fon-

[18] Per una ricostruzione dello sviluppo dell'animazione italiana, cfr. Bendazzi, *Animazione*, cit. Per una più precisa e aggiornata articolazione degli esiti italiani di tale fenomeno dal punto di vista produttivo, autoriale e tecnico, cfr. *La "golden age" dell'animazione italiana*, a cura di Parigi, Ravesi, Uva, cit.

[19] Sul cinema di Gianini e Luzzati, tra i principali contributi, cfr. S. Cortellazzo, *Pastelli, pupazzi e siparietti. Il cinema di Gianini e Luzzati*, Manni, Genova 1982; *Gianini e Luzzati. Cartoni animati*, a cura di A. Bastiancich, C. Rezza Gianini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017; S. Perucca, *Gianini e Luzzati. L'armonia dell'animazione*, in *La "golden age" dell'animazione italiana*, a cura di Parigi, Ravesi, Uva, cit.

[20] Miceli, *Musica per film*, cit., p. 951.

data sulla pienezza illusionistica, sulla saturazione del movimento o su un sistema di corrispondenze precostituite fra suono e immagine. Al contrario, Gianini e Luzzati si pongono sovente in antitesi rispetto a quella concezione: lavorano per riduzione, per stilizzazione, per bidimensionalità dichiarata; affidano al colore e al ritmo un compito espressivo decisivo; instaurano con la musica un rapporto libero, sensibilissimo e intuitivo, ma non per questo arbitrario. In altre parole, non subordinano la forma visiva a un modello di traduzione automatica del linguaggio musicale, né piegano la musica a una funzione meramente ancillare[21].

Se ciò risulta evidente nei lavori ispirati ad alcune celebri opere liriche, nei quali Maselli interviene per lo più come consulente all'interno di un assetto audiovisivo già fortemente orientato dalla partitura preesistente, un ulteriore e più evidente scarto si registra nei film per cui Gianini e Luzzati gli affidano la composizione di un commento musicale originale[22]. È soprattutto in questi casi che la presenza di Maselli diventa decisiva per comprendere come il cinema del duo non sia interessato a una semplice armonizzazione fra immagine e suono, ma preferisca costruire una relazione inquieta capace di esprimere una vera istanza di ribellione nei confronti di certe norme. Se infatti nelle animazioni 'operistiche' la musicalità trova inevitabilmente un punto di appoggio nella struttura stessa della fonte musicale, nei cortometraggi con partitura originale, invece, la musica è chiamata a definire autonomamente il proprio statuto e può perciò manifestare con maggiore evidenza la propria autonomia e la propria carica sovversiva.

Da tale prospettiva emerge chiaramente come il contributo di Maselli non si esaurisca nel sostenere il movimento, nel confermarne il tono o nel guidare l'ascolto secondo una traiettoria lineare; su impulso degli animatori, la sua musica sembra piuttosto introdurre un elemento di complessità che nega all'immagine una ricezione immediata e univoca. In questo senso, il suono non interrompe il

[21] Tale idea, del resto, si pone in dissenso rispetto alla lettura secondo cui «i film narrati di Gianini e Luzzati non abbiano quella qualità ritmica e quel dinamismo figurativo propri dei film musicali» perché subordinati al narrato; così come altrettanto riduttivo appare del resto ricondurre in questi casi la musica a una funzione di semplice accompagnamento. G. BENDAZZI, R. SCRIMITORE, *Il cinema d'animazione italiano e la nuova critica*, CUEM, Milano 2006, p. 15.

[22] In una fase successiva, Gianini e Luzzati ricorreranno nuovamente a musiche originali, affidandosi soprattutto a Oscar Prudente e, in un paio di casi, anche a Ivano Fossati (*Turandot* nel 1974 e *L'Augelin Belvedere* nel 1975).

rapporto con il visibile, ma ne ridefinisce le modalità di fruizione, impedendo che esso si risolva in una pura operazione illustrativa. È proprio attraverso questa diversa concezione della funzione musicale che diventa possibile parlare, nel caso di Maselli, di una forma di anti-normatività. Invece di assegnare alla musica il compito di accompagnare il gesto delle figure, stabilizzare l'atmosfera e garantire continuità percettiva, la scrittura di Maselli dissemina elementi di rottura che agiscono in almeno tre direzioni. Sul piano ritmico, evita una simmetria automatica con l'azione, spostando gli accenti e costruendo scansioni meno prevedibili; sul piano armonico e melodico, la partitura rifiuta una progressione immediatamente rassicurante, introducendo dissonanze e sospensioni; sul piano timbrico, infine, espone il suono nella sua materialità strumentale invece di neutralizzarlo in funzione del racconto.

Maselli, dunque, sembra assumere fino in fondo la pretesa non naturalistica dell'universo animato di Gianini e Luzzati per trasformarla in una sorta di principio compositivo. Per questo la sua musica può dirsi anti-normativa: non perché interrompe il dialogo con l'immagine, ma perché lo sottrae alla trasparenza e alla piena leggibilità. È su questo terreno che i cortometraggi presi in esame permettono di osservare tre diverse declinazioni della stessa strategia: la disarticolazione dell'epica in *I paladini di Francia*, l'instabilità del registro fiabesco in *Castello di carte*, lo smontaggio delle convenzioni esotiche e orientaliste in *Alì Babà*.

**Epica, fiaba e orientalismo. Tre possibili forme di scarto compositivo**

L'impronta musicale di Maselli tende a manifestarsi secondo modalità differenti, ciascuna delle quali è in stretta relazione con il materiale narrativo e figurativo messo in gioco. Ciò che accomuna le tre collaborazioni non è quindi un unico procedimento creativo, ma una medesima tendenza a elevare la colonna musicale sopra la semplice funzione illustrativa. A cambiare, di volta in volta, è il terreno su cui viene percorsa quella che si potrebbe definire come una 'deviazione' dal tracciato principale.

Nel caso de *I paladini di Francia*, la musica agisce innanzitutto come vettore di disarticolazione del registro epico[23]. Il corto mette in scena un repertorio ico-

[23] Per una riflessione decisiva sul 'suono epico', inteso come dispositivo retorico volto a produrre effetti di monumentalità e legittimazione drammatica attraverso l'impiego di masse corali, ottoni

nografico fortemente connotato, quello del ciclo carolingio e del teatro dei pupi, che potrebbe facilmente sollecitare una risposta sonora orientata all'esaltazione, alla solennizzazione dell'azione, al rafforzamento del prestigio eroico dei personaggi. Maselli sceglie invece una strada diversa. Già nel tema di apertura, questa scelta appare evidente nell'impiego dei fiati e soprattutto degli ottoni, che richiamano in apparenza il modello della fanfara eroica, ma ne alterano subito la funzione celebrativa. Gli squilli, anziché produrre una sonorità piena e trionfale, assumono un profilo tagliente e instabile, attraversato da dissonanze che incrinano dall'interno il codice epico. La partitura sembra così evocare il linguaggio musicale della celebrazione cavalleresca solo per deformarlo in un gesto ironico, quasi caricaturale. Maselli sembra lavorare contro ogni automatica monumentalizzazione, tanto che laddove ci si aspetterebbe un sostegno compatto e nobilitante, emergono invece andamenti ritmici che introducono una componente di parodia e improvvisi slittamenti espressivi che rompono la stabilità del registro alto. La musica non nega il mondo dei paladini, ma ne ridimensiona la *gravitas*, compromettendo qualsivoglia pretesa di verosimiglianza. In questo modo il racconto delle imprese cavalleresche viene sottratto a una ricezione immediatamente celebrativa e ricondotto alla sua natura di costruzione teatrale. La partitura amplifica così una qualità già evidente nell'impianto figurativo del film, e cioè l'oscillazione tra adesione al ciclo storico e sua satirica rilettura. L'anti-normatività sonora si manifesta allora proprio nel fatto che la musica non consolida la continuità del racconto né la solennità del registro epico, ma interviene a ridimensionare il mito eroico, mostrandone la natura convenzionale.

In *Castello di carte* – opera tratta dall'omonimo racconto di Gianni Rodari – il bersaglio cambia. Se nel film precedente la musica interveniva su un immaginario epico, qui essa si confronta con la fiaba, cioè con un genere che, nella sua declinazione più tradizionale, tende a fondarsi su equilibrio, riconoscibilità dei personaggi e progressione narrativa ordinata[24]. Anche in questo caso Maselli evita

prominenti e strutture leitmotiviche di ascendenza wagneriana, cfr. S.C. Meyer, *Epic Sound: Music in Postwar Hollywood Biblical Films*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

[24] Sulle fiabe musicali, e più in generale sul rapporto tra musica e fiaba, cfr. P. Lenzi, *Musica e fiaba. Riflessioni, percorsi e proposte didattiche*, ETS, Pisa 2004. Il nesso tra questi due mondi è spesso inteso come uno spazio di integrazione tra dimensione narrativa e organizzazione sonora, entro cui il suono svolge funzioni espressive, rappresentative e di orientamento del racconto; in questa

di assumere la funzione stabilizzatrice che ci si potrebbe attendere. Invece di accompagnare il racconto secondo una logica rassicurante, la partitura ne mette in evidenza la precarietà interna. Le cellule melodiche irregolari, la scarsa prevedibilità dell'andamento ritmico, la rinuncia a una progressione armonica chiara fanno sì che la musica non orienti lo spettatore verso una lettura lineare, ma lo mantenga dentro un regime di instabilità. La ripetizione, anziché produrre familiarità, tende a generare spaesamento; il ritmo, anziché organizzare il percorso in forma progressiva, lo espone a continue possibilità di scomposizione. In questo senso, la musica non si limita a commentare la fragilità evocata dal titolo: il 'castello di carte' diventa la forma stessa del rapporto audiovisivo, che la partitura contribuisce a rendere precario, reversibile, sempre sul punto di perdere il proprio assetto. Qui l'anti-normatività non passa attraverso la desacralizzazione di un soggetto forte, ma attraverso la sottrazione della fiaba a ogni funzione rassicurante. Sul piano musicale, tale sottrazione si traduce in una scrittura che non chiarisce, non ordina, non consola; al contrario, espone il racconto alla propria mobilità strutturale. Il risultato è una fiaba che non si lascia ridurre a spazio di conciliazione, ma si offre come terreno di sperimentazione formale, in cui il suono partecipa attivamente alla messa in crisi dell'impianto narrativo.

Con *Alì Babà* Maselli incontra un diverso sistema di convenzioni, legato alla rappresentazione dell'esotico e del mondo orientale[25]. Qui la sfida si fa particolarmente delicata, perché il materiale narrativo potrebbe facilmente indurre a soluzioni basate su marche puramente prestabilite: timbri, scale pentatoniche e formule ritmiche destinati a rafforzare l'effetto di ambientazione, riproducendo in forma semplificata un Oriente 'di maniera'. Anche in questo caso, però, Maselli riesce a evitare il rischio di elaborare materiale secondo i canoni prevalenti. L'uso di una strumentazione atipica e di un trattamento timbrico alterato evita attentamente di produrre un colore locale definito; al contrario, rende percepibile la natura costruita, teatrale e stilizzata di quell''altrove'. In questa direzione va anzitutto l'impiego di strumenti poco prevedibili, se non apertamente 'contro natura' ri-

direzione cfr. anche M. Piatti, E. Strobino, *Grammatica della fantasia musicale. Introduzione all'arte di inventare musiche*, FrancoAngeli, Milano 2006, p. 172.

[25] Sull'ampio dibattito circa la rappresentazione di tale alterità in musica, cfr. R.P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2009.

spetto all'universo orientale evocato dalle immagini, come il pianoforte e il controfagotto: presenze che sottraggono la musica a ogni effetto di ambientazione esotica e ne accentuano piuttosto il carattere artificiale, grottesco e teatrale. A questo scarto timbrico si lega poi la forte scansione ritmica della partitura, che non accompagna l'azione con morbidezza decorativa, ma la organizza secondo accenti netti, marcati, quasi meccanici. La musica non lavora dunque per autenticare il mondo rappresentato, ma per smascherarne, sempre in chiave satirica, la natura convenzionale[26]. L'intervento di Maselli agisce infatti su un immaginario musicale già ampiamente sedimentato, privandolo della sua apparente immediatezza. Ne deriva un duplice effetto: da un lato, il film evita di assestarsi su registri espressivi stereotipati; dall'altro, si accentuano la leggerezza e l'ironia che attraversano l'intero impianto figurativo.

Considerati nel loro insieme, dunque, i tre corti mostrano che la deviazione dalla norma, nel caso di Maselli, non coincide mai con uno scarto generico o indifferenziato. Essa assume ogni volta una forma specifica, strettamente legata al tipo di immaginario che il film mette in scena: parodica e desacralizzante nel confronto con l'epica, instabile e precarizzante nel confronto con la fiaba, demistificante nel confronto con l'esotico. Ciò che emerge dai tre casi non è soltanto una pluralità di soluzioni compositive, ma una linea di intervento coerente, che designa la colonna musicale come uno dei luoghi decisivi in cui il cinema di Gianini e Luzzati sublima la propria vocazione anticonformista.

**Perché deviare dalla norma. Alcune riflessioni conclusive**

L'analisi dei tre film animati suggerisce anzitutto che deviare dalla norma non significhi opporsi in modo esteriore a un sistema di regole, né inseguire una generica eccentricità stilistica. Piuttosto, la deviazione risponde a un'esigenza di coerenza formale. In un cinema come quello di Gianini e Luzzati, fondato sulla stilizzazione, sul découpage e su una dichiarata artificialità del segno, affidare alla

[26] La tradizione hollywoodiana ha consolidato una serie di *topoi* (quali la seconda eccedente, l'uso dei legni e la staticità armonica) atti a segnalare immediatamente un 'altrove' spaziale e temporale. Evitando questo impianto, la partitura di Maselli sembra rifiutare qualsiasi ancoraggio geografico tipico del cinema di genere, ivi compresa quella 'vernice esotica' che Mervyn Cooke individua in certe semplificazioni narrative del cinema americano. Cfr. M. Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2008.

musica una funzione puramente illustrativa avrebbe significato ridurne la complessità. La prima ragione della deviazione sta dunque qui: nel tentativo di rendere il suono adeguato a un universo figurativo che si oppone a qualsiasi forma di semplificazione. Più che aderire docilmente all'immagine, quindi, la partitura è pensata per misurarsi con essa, per raccoglierne la tensione interna ed estenderne le qualità sul piano dell'ascolto.

Una seconda considerazione riguarda il modo in cui questa deviazione agisce sui materiali narrativi e simbolici dei film. Nei casi presi in esame, la musica impedisce che il racconto si stabilizzi troppo rapidamente su una sola chiave di lettura. Il beneficio che ne deriva non consiste soltanto in una maggiore stratificazione musicale, ma nella possibilità di mantenere l'opera aperta, mobile, refrattaria a una ricezione univoca. La musica, in altri termini, non aggiunge semplicemente un commento alle immagini, ma stimola percorsi interpretativi meno prevedibili.

Un'ultima riflessione investe il ruolo stesso del suono nell'ambito del cinema d'animazione. Allontanarsi dalla norma consente di rimuovere la colonna musicale da una posizione ancillare e di farne un vero elemento di valorizzazione estetica. È in quest'ottica che il concetto di anti-normatività trova il suo significato più preciso. Essa non va intesa come semplice negazione dei cliché e delle convenzioni più diffuse nel rapporto tra musica e immagine, ma come una possibile via di fuga che consente alla partitura di acquisire una propria autonomia all'interno del testo filmico.

Non è forse secondario, da questo punto di vista, che una simile capacità di intervenire con tanta precisione e sensibilità appartenga a un compositore la cui formazione si radica anzitutto nell'ambito organistico e musicologico, più che in una specializzazione propriamente cinematografica. Ma forse è proprio questa provenienza ad aver consentito a Maselli di guardare alla musica per film con una libertà particolare. Si può allora concludere che il suo contributo assuma i tratti di una 'ribellione' verso certe convenzioni operative, per almeno tre ragioni convergenti: per non semplificare la forma di un universo figurativo già di per sé complesso; per liberare i materiali narrativi dalle loro codificazioni più prevedibili; e per restituire alla musica una funzione costruttiva, non meramente accessoria, all'interno dell'esperienza audiovisiva. È in questa triplice direzione che si definisce il senso profondo del suo contributo.