



VIAGGI ITALO-FRANCESI

SCRITTI 'MUSICALI'
PER ADRIANA GUARNIERI

A CURA DI MARICA BOTTARO E FRANCESCO CESARI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Studi e Saggi



. 29 .

Il volume è pubblicato con il gentile sostegno
del Palazzetto Bru Zane
e del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia.



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

In copertina: Paul Signac (1863–1935), *Venise, Quai des Esclavons*, 1904

© 2020 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore.

ISBN 978-88-5543-018-0

ALCUNE NOTE SU ALEX NORTH, DAL MELODRAMMA AL CINEMA

Nel finale del penultimo film di John Huston, *Prizzi's Honor* (1985), amara sintesi di una vicenda pervasa da un umorismo nero, compaiono tre sequenze che nella sceneggiatura musicale originale, la cosiddetta *Music Cue Sheet*, sono chiamate, nell'ordine, «Decision», «Pursuit» e «Reconciliation». Charley Partanna (il protagonista interpretato da Jack Nicholson, uomo fidato del vecchio capo mafioso Don Corrado Prizzi) ha deciso che non può non riavvicinarsi alla 'famiglia' e perciò accetta di telefonare alla moglie, Irene Walker (interpretata da Kathleen Turner, una killer rivale dei Prizzi), comunicandole che ha risolto ogni equivoco, che presto sarà da lei e che lei sarà regolarmente pagata; quando in realtà noi sappiamo che ha scelto di eliminarla come la 'famiglia' gli ha chiesto. Irene intuisce il tranello e decide di fuggire a Los Angeles, da dove ripartire l'indomani per Hong Kong. Charley, giunto nella loro casa di New York, non trovandola e leggendo il biglietto col quale gli comunica l'improvvisa partenza per la California, capisce a sua volta che Irene ha intuito il suo piano, e la segue a Los Angeles, deciso a raggiungerla prima che sia troppo tardi per portare a termine la sua missione. Nella loro bella casa, i due si preparano cingicco allo scontro finale. Charley ha la meglio e, una volta liberatosi del cadavere di Irene, si riconcilia con la nipote del padrino, la sua antica fidanzata Maerose (Anjelica Huston).

Il montaggio di queste tre sequenze è assai rapido, articolato ed estremamente movimentato, ma ciò che crea una sorta di unitarietà narrativa ed espressiva in questo finale è proprio la musica firmata da Alex North (1910-1991), che per la colonna sonora aveva predisposto e riorchestrato, con fine sensibilità e intelligenza, una crestomazia del grande melodramma italiano: da Rossini a Donizetti, da Verdi a Puccini,¹ con in più una raffinata scelta di brani di «source music» (musica die-

1. Il film, sin dai titoli di testa fino alla presentazione dei vari protagonisti, mostra un grande lavoro di collage, rielaborazione e riorchestrato di temi e motivi estremamente eterogenei fra loro, tra «score music», «source music» e «source music». Nell'ordine si susseguono: 1. Verdi, sinfonia di *Alzira* (arrangiata da North - score music); 2. *Tu es Petrus* (antifona gregoriana rielaborata polifonicamente - source music); 3. Puccini, *Gianni Schicchi* (arrangiato da North - score music); 4. Schubert, *Ave Maria* (arrangiata per voce e organo da Fred Steiner, il direttore e orchestratore dell'intera colonna sonora - source music); 5. Mendelssohn, *Marcia Nunziale da Sogno di una notte di mezza estate* (arrangiata per organo da Steiner - source music); 6. William Best & Deek

getica) a far da contrappunto alla vicenda. In queste tre sequenze finali North opta per utilizzare solo temi da Puccini.

La decisione di Charley, con la successiva telefonata a Irene, è sottolineata musicalmente dal primo tema di *Crisantemi*, l'elegia per quartetto d'archi dedicata alla memoria di Amedeo di Savoia, duca d'Aosta, composta nel 1890: un tema struggente che Puccini riutilizzerà anche nel quarto atto di *Manon Lescaut* e che nel corso del film aveva connotato l'amore tra i due killer. Ascoltiamo qui le prime nove battute del tema, nella sua veste originale per archi. Segue la rapida sequenza «Pursuit», aperta e chiusa da una nuova, brevissima citazione del motivo cromatico di *Crisantemi*, riorchestrato, e nella quale si alternano temi dal quarto atto di *Manon*, in contrappunto con le immagini di Irene, e di *Gianni Schicchi*, per le inquadrature con Charley e per il tentativo di fuga di Irene, sino all'arrivo di Charley a Los Angeles.²

Nel drammatico e cinico finale, «Reconciliation», North decide nuovamente di alternare il patetismo del motivo cromatico di *Crisantemi* con il sarcasmo dei temi di *Gianni Schicchi*. Musicalmente questo finale si apre con una «source music»: ritrovandosi sola con Charley, Irene, per creare un'atmosfera apparentemente distesa, pone un disco che fa sentire una versione strumentale di *Noche de ronda*, il celebre bolero del compositore messicano Agustín Lara (che lo firmò nel 1935 usando come pseudonimo il nome della sorella compositrice María Teresa Lara)³ che aveva accompagnato il loro primo incontro a Los Angeles. Poi, dopo l'uccisione di Irene, mentre Charley osserva per l'ultima volta il bagagliaio dove è nascosto il cadavere dell'amata, riascoltiamo il tema di *Crisantemi* che, senza soluzione di continuità, ci conduce alla scena della doccia di Charley, con il ritorno di *Gianni Schicchi*, e alla inaspettata riconciliazione finale con la telefonata a Maerose, dove il tema di *Crisantemi* modula dal minore al maggiore in concomitanza con la risposta affermativa della nipote del boss.

North riesce a raccontare e contrappuntare musicalmente la storia tratta dall'omonimo romanzo del 1982 (primo di una trilogia dello scrittore di successo Richard Thomas Condon) non attraverso la creazione di una nuova partitura, bensì riorchestrando e combinando fra loro temi e motivi tratti da pagine più o meno

Watson, (*I Love You*) for *Sentimental Reasons* (source music); 7. *Tarantella* (arrangiata da Kenneth Wannberg per clarinetto, mandolino, fisarmonica e contrabbasso – source music).

2. Cfr. SANYA SHOILVESKA HENDERSON, *Alex North, Film Composer. A Biography, with Musical Analyses of A Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano, and Prizzi's Honor*, McFarland & Company, London 2003, pp. 200–203. La circolarità della sequenza è sottolineata anche in ROBERTO CALABRETTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 88–92.

3. Cfr. ANTONIO LUIS MORÁN SAUS – JOSÉ MANUEL GARCÍA LAGOS – EMIGDIO CANO GÓMEZ, *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XXI*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca 2003, p. 616.

famose del melodramma italiano, dimostrando una duttilità ed una tecnica compositiva straordinarie.⁴ Al di là degli evidenti riferimenti poetici — Irene come Manon nel desolato quarto atto dell'opera, dove troverà la morte; Charley cinico come i personaggi dello *Schicchi* — colpisce la raffinata tecnica di collage, citazioni, rimandi, riscritture, sovrapposizioni inattese di motivi, analoga a quella che la dedicataria di questo volume ci ha fatto scoprire nei suoi preziosi volumi a metà tra storia musicale e storia letteraria.⁵ Attingendo a Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *Semiramide*), Donizetti (*L'elisir d'amore*), Verdi (*Alzira*, *Rigoletto*, *Aida*) e Puccini (*Le Villi*, *Crisantemi*, *Manon Lescaut*, *Gianni Schicchi*), Alex North ci offre qui la sua quartultima partitura cinematografica, in una lunga carriera che, pur vedendolo candidato all'Oscar per ben quindici volte, lo portò a vincere l'ambita statuetta solo come premio alla carriera nel 1986, l'anno in cui Anjelica Huston vinse quella come miglior attrice non protagonista proprio per *Prizzi's Honor*.

Musicista molto dotato, ottimo pianista, nonché direttore d'orchestra, North possedeva una solidissima formazione musicale, avendo studiato tra l'altro al Curtis Institute di Philadelphia (1928-1929) e poi alla Juilliard School di New York, e avendo trascorso un biennio di perfezionamento (1934-1935) presso il Conservatorio di Mosca (ricordo, unico compositore statunitense a essere accolto come membro della Lega dei compositori dell'Unione Sovietica). A Mosca ebbe modo tra l'altro di assistere alle rappresentazioni del *Principe Igor* di Borodin e soprattutto alla ripresa della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič, che segnò l'inizio della drammatica relazione del compositore russo con il potere dittatoriale di Stalin. Tornato negli Stati Uniti, North approfondì lo studio con Arnold Schönberg ed Ernst Toch, due fra i tanti musicisti emigrati dall'Europa a seguito dell'avvento del nazismo, e cominciò a lavorare scrivendo musiche per la danza, il teatro di prosa e il nuovo mondo dei documentari cinematografici.

Tra questi ultimi spiccano quelli finanziati dalla Frontier Films, una casa di produzione che, attraverso i programmi del New Deal roosveltiano, promosse lavori di interesse sociale e educativo, coinvolgendo i migliori documentaristi, sceneggiatori, musicisti, direttori della fotografia di quegli anni. Fra i compositori troviamo Aaron Copland, Virgil Thomson, Marc Blitzstein, Hanns Eisler e, appunto, un giovanissimo North, che nel 1937 firmò le musiche per due

4. Secondo la testimonianza di Fred Steiner, direttore e orchestratore della colonna sonora, la scelta delle opere liriche per la *black comedy* voluta da Huston non fu facile (cfr. SHOILVESKA HENDERSON, *Alex North, Film Composer*, p. 192).

5. ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano*, il Mulino, Bologna 1988; EAD., *Sensualità senza carne*, il Mulino, Bologna 1990; EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000.

documentari: *Heart of Spain* e *People of the Cumberland*, al secondo dei quali il giovane Elia Kazan collaborò come assistente alla regia.⁶

L'esordio nel lungometraggio fu proprio con Elia Kazan, che gli aveva già affidato la composizione delle musiche di scena per la prima rappresentazione teatrale di *Death of a Salesman* di Arthur Miller al Morosco Theatre di New York nel 1949, e che lo volle per la versione cinematografica del dramma di Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire*⁷ e poi per *Viva Zapata*.⁸

Le caratteristiche peculiari di queste prime partiture, che segnarono all'attenzione del mondo cinematografico-musicale il giovane compositore, erano legate essenzialmente a un iniziale allentamento dei principi delle grandi colonne

6. Qui di seguito solo un breve elenco dei più significativi documentari di quegli anni con la trascrizione dei crediti dai titoli di testa degli stessi. *The Plow That Broke The Plains* (1936), Written and Directed by Pare Lorentz, Photography Ralph Steiner, Paul Ivano, Paul Strand, Leo T. Hurwitz, Music Composed by Virgil Thomson, Conductor Alexander Smallens, Narrator Thomas Chalmers. *The River* (1937), Written and Directed by Pare Lorentz, Photography Floyd Crosby, Stacey Woodard, William Van Dike, Music Composed by Virgil Thomson, Conductor Alexander Smallens, Narrator Thomas Chalmers. *Spanish Earth* (1937) Contemporary Historians inc., A film by Joris Ivens. Commentary & Narration Ernest Hemingway [che rimpiazza come voce Orson Welles; il testo della prima parte è di John Dos Passos], Photography John Ferno, Film Editor Helen van Dongen, Music arranged by Marc Blitzstein, Virgil Thomson. *Heart of Spain* (1937) Frontier Films, Documented in Spain by Herbert Kline, Geza Karpathi, Material, scenarized and edited by Paul Strand, Leo Hurwitz, Commentary by David Wolff, Herbert Kline, Narrated by John O'Shaughnessy, Music arranged by Alex North, Production Frontier Film. *People of the Cumberland* (1937) Frontier Films, A film by Robert Stebbins and Eugene Hill [pseudonimi di Sidney Meyers and Jay Leyda], Assistants Elia Kazan, William Watts, Photography Ralph Steiner, Narrator Richard Blaine, Commentary Erskine Caldwell, assisted by David Wolff, Music by Alex North, Choral arrangements and introductory music by Earl Robinson, Conductor Elie Siegmeister, Sound editing Helen van Dongen [collaboratrice di Joris Ivens e Robert Flaherty]. *The City* (1939) Civic Film Inc., Directed and Photographed by Ralph Steiner, Willard Van Dike, Original Outline Pare Lorentz, Scenario Henwar Rodakiewicz, Commentary Lewis Mumford, Music Aaron Copland, Film Editor Theodore Lawrence, Musical Conductor Max Goberman, Narrator Morris Carnovsky. *The 400 Million* (1939) History Today Inc., A film by Joris Ivens and John Ferno, Edited by Helen van Dongen, Commentary written by Dudley Nichols, Commentary spoken by Fredric March [con contributi delle voci degli attori Morris Carnovsky, Robert Lewis, Alfred Ryder, Adelaide Bean, Sydney Lumet], Music Hanns Eisler (conductor Dr. Fritz Stiedry) [*Scherzo per violino e orchestra* e *Five Orchestral Pieces* derivano dalle musiche del film], Assistant in China Robert Capa. *White Flood* (1940) Frontier Films, Written by Lionel Berman, David Wolff, Robert Stebbins [pseudonimo di Sidney Meyers], Photographed by W.O. Field Jr., Music Hanns Eisler [*Kammer-Symphonie* op. 69], Conductor Jascha Horenstein [primo lavoro con Novachord], Commentary written by David Wolff, Voice: Colfax Sanderson. *Native Land* (1942) Frontier Films, Paul Roberson Narrator, Photographed by Paul Strand, Edited by Leo Hurwitz, Commentary by David Wolff, Music by Marc Blitzstein, Directed by Leo Hurwitz, Paul Strand.

7. *A Streetcar Named Desire* (1951), tratto dall'omonima pièce teatrale di Tennessee Williams, con Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter e Karl Malden. Prima proiezione: Venezia, 9 settembre 1951.

8. *Viva Zapata* (1952), sceneggiatura di John Steinbeck, con Marlon Brando. Prima proiezione: New York, 7 febbraio 1952.

sonore hollywoodiane dei decenni precedenti, primo fra tutti quello della rigorosa rete dei cosiddetti motivi conduttori, cui subentra una ricerca sul colore orchestrale e, per mutuare un termine del lessico operistico verdiano, sulla «tinta» generale: un insieme di elementi melodici, armonici e timbrici volto a determinare una precisa dimensione drammatica. Ed ecco il jazz sinfonico debuttare nel cinema con la sontuosa colonna sonora di *A Streetcar Named Desire* (selezionata per il premio Oscar)⁹ o la coloristica partitura, magnificamente orchestrata e ricca di citazioni folkloriche della tradizione messicana, di *Viva Zapata!*¹⁰ o ancora il senso di solitudine evocato dalla melodia da camera per flauto contralto, tonalmente sospesa, di entrambe le versioni di *Death of a Salesman*, quella teatrale e poi quella cinematografica firmata da László Benedek:¹¹

The image shows a musical score for Alto Flute, marked "Dolce" and "mp". The score is divided into five systems of staves. The first system starts at measure 5 and includes a triplet of eighth notes. The second system includes markings for "poco accel" and "a tempo". The third system includes "ad lib." and "mf". The fourth system includes "f". The fifth system includes "poco rit." and "p". The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Es. 1. ALEX NORTH, *Death Of A Salesman*, primo cue musicale.

Già nelle prime partiture di questo prolifico biennio (ricordo anche le musiche per *The 13th Letter* di Otto Preminger, il primo film con la sua musica che uscì nelle

9. Cfr. ANNETTE DAVISON, *Alex North's A Streetcar Named Desire. A Film Score Guide*, Scarecrow Press, Plymouth 2009.

10. Hugo Friedhofer affermava che le musiche di North per *Viva Zapata* erano «the best film score by a North American in the Mexican Idiom» (ivi, p. 31).

11. *Death of a Salesman*, regia di László Benedek, tratto dall'omonima pièce teatrale di Arthur Miller. Prima proiezione: New York e Los Angeles, 20 dicembre 1951. Cfr. anche GEORGE BURT, *The Art of Film Music*, Northeastern University Press, Boston 1994, p. 29.

sale),¹² North si afferma non solo per la notevole inventiva musicale ma anche per l'abilità nel celare la propria identità stilistica dietro l'efficace funzionalità dell'accompagnamento musicale, senza mai rinunciare alla grande qualità della scrittura. Per ogni film egli cerca una «tinta» particolare, riuscendo a non ripetersi mai. Non vorrei sembrare esagerato, ma credo che, rispetto a un Herrmann, a un Rózsa o a un Waxman, per citare alcuni grandi nomi del panorama hollywoodiano di quegli anni, North è l'unico musicista capace di rinnovarsi a ogni nuova partitura, sottraendosi alla facile e immediata riconoscibilità del gesto stilistico grazie all'abile lavoro di grande artigiano che cerca ogni volta di adattarsi alla «tinta» espressiva del film a cui collabora.

Ai titoli citati seguì un importante film in costume: *Spartacus*,¹³ il suo primo incontro con Kubrick; titolo da lui stesso ricordato in occasione dell'invito a musicare *2001: A Space Odyssey*:

Vivevo nel Chelsea Hotel in New York [siamo agli inizi del dicembre 1967] (dove viveva anche Arthur Clark [l'autore del racconto *The Sentinel*, punto di partenza del film di fantascienza]) e ricevetti una telefonata da Londra di Kubrick, chiedendomi la disponibilità di recarmi da lui per scrivere la partitura per *2001* [...] Ero felicissimo all'idea di lavorare nuovamente con Kubrick (*Spartacus* era stata un'esperienza estremamente eccitante per me) e ammiravo Kubrick come uno dei più talentuosi registi della nuova generazione e non solo. Inoltre scrivere una partitura per un film dove c'erano solo 25 minuti di dialoghi e nessun effetto sonoro! Che proposta fantastica dopo *Who's Afraid of Virginia Woolf?* sovraccarico di testo.¹⁴

Date le caratteristiche di questo film in costume di ambientazione antico-romana della durata complessiva di più di tre ore, North non poté non tornare all'efficace tecnica narrativa dei *Leitmotive*, tipica dell'epoca d'oro delle colonne sonore hollywoodiane. Anche in questo caso, tuttavia, emergono alcuni tratti di originalità, nella particolare vivacità ritmica e nell'energia delle musiche per le scene di addestramento dei gladiatori (si fa sentire l'esperienza del compositore che ha lavorato molti anni per il balletto), o ancora nella ricca instabilità metrica, espressione di una agognata libertà, durante la sequenza degli schiavi insorti che si preparano allo scontro con le legioni romane. In tale sequenza — quella del «Vesuvius

12. *The 13th Letter*, regia di Otto Preminger, remake di *Le Corbeau* di Henri-Georges Cluzot (1943). Prima proiezione: New York e Los Angeles, 21 febbraio 1951.

13. *Spartacus*, regia di Stanley Kubrick, sceneggiatura di Dalton Trumbo, con Kirk Douglas (anche produttore). Prima proiezione: New York, 22 settembre 1960.

14. ROBERT TOWNSON, *The Odyssey Of Alex North's 2001*, booklet in *Alex North 2001 (World Premiere Recording)*, The National Philharmonic Orchestra, direttore Jerry Goldsmith, CD Varèse Sarabande (VSD-5400), 1993, p. 1.

Camp» — il tema è costruito sull'alternanza di battute in $\frac{5}{8}$ e $\frac{3}{4}$, con uno spostamento continuo degli accenti.

Kubrick, che era stato coinvolto in questo film dallo stesso Kirk Douglas, protagonista e produttore entrato in conflitto con Anthony Mann, il regista scelto inizialmente, dovette suo malgrado sottostare ai principi produttivi hollywoodiani, nei cui confronti manifestava già i primi segni di insofferenza. Pertanto questa collaborazione, definita «eccitante» da North,¹⁵ non ebbe lo stesso significato per Kubrick. In *Spartacus* North deve tornare, sempre con la sua propria personalità, a una colonna sonora nella grande tradizione dei *kolossal* in costume, mentre Kubrick, chiamato da Douglas che aveva diretto in *Paths of Glory* (1958), sente tutti i limiti artistici di un modello di produzione che non gli lasciava l'ultima parola sul prodotto finale.

L'altro film ricordato da North nel passo citato è *Who's Afraid of Virginia Woolf?*,¹⁶ un caso più interessante che sembra chiudere idealmente la trilogia di capolavori del teatro americano del secondo dopoguerra trasposti al cinema. Possiamo comprendere perfettamente come North si senta limitato in un film che è appunto la trasposizione cinematografica di un testo teatrale e dove i dialoghi di quel terribile gioco al massacro ideato da Albee, fra le due coppie in un ambiente alto borghese di un campus universitario, hanno senza dubbio una prevalenza assoluta sulla peraltro interessantissima colonna sonora. Eppure, già nei titoli di testa troviamo tutta l'abilità di North nell'individuare in poche battute un adeguato clima espressivo: una «tinta».

Il film si apre con l'inquadratura della luna fra le nuvole, seguita da un lento movimento di camera verso il basso: prima su un edificio neogotico con finestre senza luci, poi attraverso un parco, verso un altro edificio più in lontananza, questa volta illuminato, dove si apre una porta da cui escono alcune persone fra cui Martha e George (Liz Taylor e Richard Burton) che si incamminano nel parco, un po' ebbri, diretti verso il loro appartamento. Compagno ora i titoli di testa, durante i quali, a un certo punto, Martha se ne esce con una risatina cattiva, accusando George di essere uno stupido: «what a cluck you are».

15. A onor del vero, North non fu d'accordo su alcuni tagli che la produzione aveva deciso di apportare al film e che avrebbero tradito il suo lavoro (cfr. PAUL A. MERKLEY, "Stanley Hates This But I Like It!": North vs. Kubrick on the Music for '2001: A Space Odyssey', «The Journal of Film Music», II/1 fall 2007, pp. 1-32: 12-13).

16. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, regia di Mike Nichols, tratto dall'omonima pièce teatrale di Edward Albee, con Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal e Sandy Dennis. Prima proiezione: Hollywood, 22 giugno 1966.

The image displays a musical score for the opera *Who's Afraid of Virginia Woolf?* by Alex North. The score is divided into two systems of staves. The top system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Oboe (Ob.), Horns (Hr.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), Violins (Vln.), and Violas (Vla.). The bottom system includes parts for Violins (Vln.), Violas (Vla.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). Specific performance instructions are noted, including *Segn. con bord.* (Segno with border), *Hp. 1* (Harp 1), *Ob. 1* (Oboe 1), and *Vln. C.B. pizz.* (Violin/Double Bass plucked). The score is marked with measure numbers 1715, 1815, and 1915. The title *Who's Afraid of Virginia Woolf?* is written vertically on the right side of the page.

Es. 2. ALEX NORTH, *Who's Afraid of Virginia Woolf*, Moon e titoli di testa

Pur nella sua brevità, la partitura di questa sequenza è molto interessante, divisa fra due momenti: un'introduzione di sole otto battute che crea un effetto di sospensione temporale grazie all'alternanza tra un accordo di tredicesima su un la bemolle basso e un piccolo inciso melodico affidato alla celesta, e un *cluster* diatonico degli archi con sordina a partire da un sol dei violoncelli, a produrre un effetto straniante. Poi, all'uscita degli invitati dall'edificio, in lontananza, i titoli di testa scorrono su una melodia cullante, strumentata per soli archi (violini, viole con sordina, violoncelli e contrabbassi in pizzicato, arpa e chitarra), sulla quale si sovrappone l'acida risatina di Martha. Con pochissimi elementi, questa breve introduzione coglie perfettamente il carico di tensione che prelude al dramma del *Kammerspiel* seguente, in un clima di apparente serenità (Es. 2).¹⁷ La partitura di *Who's Afraid of Virginia Woolf*, scritta per un piccolo ensemble, risulta estremamente raffinata pur mantenendosi sempre in secondo piano, sottomessa ai dialoghi, come ricorda con disappunto l'autore.

Sarebbe naturale ora occuparsi della colonna sonora mancata più famosa della storia della musica per film, quella per *2001: A Space Odyssey*, ma qui ci fermiamo, perché inizierebbe una nuova storia.

17. Cfr. BURT, *The Art of Film Music*, pp. 12-13, 34.