

La drammaturgia musicale di *Chiamami col tuo nome*

Analisi del rapporto suono-immagine nel film di Luca Guadagnino

Autore
Franzis Ascari

Abstract

Il presente articolo analizza l'utilizzo dei brani che compongono la colonna sonora di *Chiamami col tuo nome* (2017) di Luca Guadagnino, in particolare focalizzandosi sul rapporto suono-immagine e sulla manipolazione della percezione tempo operata nella trasposizione cinematografica. L'analisi prende forma in maniera *diacronica*, nell'esame puntuale di tutti i punti di sincronizzazione musicale, e *sincronica*, nell'esporre una riflessione critica basata sui rapporti precedentemente esaminati.

This article analyzes the use of the soundtrack tracks for Luca Guadagnino's *Call Me By Your Name* (2017), focusing in particular on the relationship between sound and image and the manipulation of time perception in the film adaptation. The analysis takes place *diachronically*, through a detailed examination of all points of musical synchronization, and *synchronically*, through a critical reflection based on the relationships previously examined.

Le relazioni asimmetriche non caratterizzano semplicemente il rapporto tra i due protagonisti di *Chiamami col tuo nome* (*Call Me By Your Name*, 2017) di Luca Guadagnino, poiché è proprio una relazione asimmetrica sottesa, come l'impianto di una gigantesca allegoria silenziosa, che si pone a fondamento stesso del cinema: quella tra il sonoro e l'immagine, la relazione di potere più delicata nell'audiovisivo. Trattandosi poi di un film tratto da un romanzo, potremo apprezzare un'asimmetria di potere e di linguaggio anche fra cinema e letteratura.

A partire da un approccio analitico che ha come macro categorie-guida i concetti teorizzati da Michel Chion¹ di *diegesi*, *sincrono*, *sinolo*, *tipologia di ascolto* e *relazione semantica* e *semiotica* suono-immagine, ho deciso di analizzare diacronicamente e sincronicamente gli interventi musicali dei film in questione, mostrando come possa nascere un effetto audiovisivo di impatto grandioso sullo spettatore proprio a partire dal fatto che suono e immagine, viaggiando asimmetricamente, danno luogo a dilatazioni percettive sinestetiche e risemantizzazioni del materiale musicale utilizzato. Non è affatto vero che l'aspetto sonoro e quello visivo hanno una relazione di potere paritaria nella dimensione audiovisiva. La musica preesisteva al cinema. Il cinema è nato muto, almeno nella sua dimensione di fissaggio di un materiale su un supporto (sappiamo bene che l'esperienza spettatoriale era non solo visiva ma anche sonora, grazie all'accompagnamento musicale eseguito dal vivo in maniera improvvisata o organizzata a seconda che esistesse o meno una partitura originale). Eppure, immagine e suono si sono immediatamente cercati, intrecciati, sfidati. Il rapporto fra queste due componenti è tutt'altro che armonioso e biunivoco: è un rapporto di potere asimmetrico e perennemente instabile, persino una volta fissato su

Keywords

Drammaturgia
musicale

Colonna sonora

Luca Guadagnino

Musical Dramaturgy

Soundtrack

Luca Guadagnino

supporto, poiché è la fruizione stessa da parte dello spettatore a ri-animarne ogni volta la conflittualità intrinseca.

In *Chiamami col tuo nome* ci troviamo dinanzi a un'opera filmica la cui densità sonora è molto alta, non solo per la presenza assidua di interventi sonori sia *on* che *off screen*, come avremo modo di passare in esame, ma anche per la complessità della stratificazione semantica dei piani stessi del sonoro, organizzati secondo una gerarchia che restituisce allo spettatore la pluridimensionalità di ambienti, linee narrative, interiorità psicologica ed emotiva del protagonista. Nella colonna sonora, che come già possiamo evincere dai *credits* consta soprattutto di un repertorio musicale *pre-esistente* (nell'accezione di Chion), ritroviamo ben più della semplice funzione informativa riguardante l'ambientazione del film: assistiamo a un vero e proprio esercizio poetico della sincronizzazione di brani *pre-esistenti*, il cui utilizzo è piegato alle funzioni espressive del film al punto da sembrare musica originale composta per esso. Arriviamo subito al punto centrale, che risiede nel protagonista: Elio è un giovanissimo compositore, caratteristica che crea un cardine attorno cui tutta la stratificazione sonora è costruita. Per la sua passione e sensibilità, infatti, Elio pensa e si rappresenta soprattutto attraverso la musica e, più in generale, i suoni. Questa particolarità non è di poco conto per analizzare ciò che il film è in grado di dirci oltre la fotografia e i dialoghi, ovvero il fatto che l'interiorità stessa del protagonista si esprima attraverso il medium musicale, in poche parole, in molti momenti, a livello di linguaggio i due piani coincidono.

Si analizzeranno, dunque, i singoli interventi musicali che compongono questo affascinante affresco sonoro. Il timecode indicato per l'analisi minuto per minuto della musica sincronizzata fa riferimento alla versione ufficiale del film, così come distribuita nelle sale cinematografiche.

00:00:57: Il film si apre con un'elegante *ouverture* pianistica sui titoli di testa. Il brano in questione è *Hallelujah Junction - 1st Movement* - (1996) di John Adams, un brano che da subito ci cala in quello che scopriremo soltanto più tardi essere lo scoppiettante universo immaginativo di Elio: veloce, intrepido, un potenziale allo stato puro alla ricerca della sua forma identitaria, come un torrente che ancora cerchi gli argini per diventare il fiume che sente di essere. Rigore formale e vitalismo – apollineo e dionisiaco – convivono perfettamente nella personalità sfuggente e camaleontica del giovane Elio, che però ancora al momento attuale non conosciamo. Si potrebbe quindi classificare questa *ouverture* come una sorta di anticipazione, un'esposizione tematica antecedente le vicende narrate. I titoli di testa ci mostrano immagini di statue antiche, corpi di giovani senza tempo, simboli di bellezza sprigionati dal loro contesto culturale di appartenenza e quindi assurti ad universali: archetipi, per l'appunto. Il riferimento non è soltanto un'allusione ai legami omoerotici della Grecia classica (cosa che sarà possibile comprendere solo retroattivamente), ma all'archeologia stessa in quanto disciplina, scelta non casuale poiché è l'ambito che accomuna altri due personaggi fondamentali del film: il padre di Elio, professore di archeologia, e Oliver, giovane ricercatore ospite della famiglia nella casa di villeggiatura in Italia, che diverrà poi l'amante di Elio nel corso del film, passando prima per esserne l'oggetto di un innamoramento ossessivo e travolgente.

La scelta di questo brano in apertura è importante anche in conformità al suo organico: è un brano per pianoforte solo, strumento nobile per eccellenza, in grado di sintetizzare potenza e intimità, oltre ad essere correlativo oggettivo dello strumento prediletto del protagonista, come avremo modo

di constatare in diverse scene. Il significato di questa scelta di unione tra immagini classiche e un brano suonato dal più classico degli strumenti è chiaro, come se il film dichiarasse: «Vi sto raccontando una storia che si ambienta in un certo tempo e in un certo spazio, ma potrebbe non avere alcuna connotazione o tutte le connotazioni possibili, poiché si tratta di una storia d'amore, e l'amore è un fatto universale i cui connotati contano poco o nulla». Il brano sfuma sulla lunga transizione a nero che poi riapre sulla prima inquadratura: l'interno di una camera da letto, con due lettini separati, sul più vicino alla macchina da presa dei quali vediamo un'adolescente distesa con indosso le scarpe e una chitarra posata ai piedi, e in sovrimpressione il cartello con l'indicazione temporale: *Summer 1983*. La musica lascia il posto alla presa diretta di un ambiente estivo rurale di insetti e uccellini, le finestre sono aperte e l'estate invade la stanza, in cui in pochi istanti prende vita la scena tra Marzia ed Elio.

00:11:36: il secondo intervento musicale è un brano del maestro Ryuichi Sakamoto, al pari del precedente un brano *pre-esistente* (discorso, quello sull'originalità dei brani, sul quale avremo modo di esporre una riflessione più avanti), dal titolo *M.A.Y. in The Backyard* (1995). Il sincrono del brano arriva in corrispondenza del gesto di Oliver di posare la mano sulla spalla di Elio, trattenendola un istante più del dovuto, gesto che gli vedremo ripetere anche in un'altra scena afferente alla fase iniziale del loro rapporto. L'eleganza della sincronizzazione sta nel suo poggiarsi non in corrispondenza del gesto di Oliver, ma un istante dopo, ovvero in empatia con la reazione emotiva di Elio, che arriva con un po' di ritardo dopo una paralisi appena percettibile. Ancora una volta abbiamo un pianoforte in apertura, si direbbe uno *scherzo*: la forma del brano è *bipartita*, al tema A del piano si contrappone un tema B, dove il piano si eclissa diventando una cellula satellite, un *ostinato*, e in primo piano cantano gli archi, creando un'armonia tesa, sul filo tra l'ironico e il raccapricciante, e così via in una *forma responsoriale* AB – AB. La natura ambivalente del brano riflette la confusione di sensazioni che inizia a crearsi nella testa di Elio: turbamento, una certa irritazione per gli atteggiamenti spigliati di Oliver e le sue sparizioni di scena repentine, forse un principio di ammirazione nei confronti del ragazzo più grande e sfacciatamente così a proprio agio nel regno di Elio, in cui quest'ultimo agiva indisturbato fino all'arrivo del visitatore americano. Il brano si interrompe bruscamente sulla discussione etimologica sulla parola *albicocca* fra il padre e Oliver, discussione che vede trionfare lo studente dottorando con evidente disappunto di Elio, che evidentemente parteggiava per il padre. Da questi dettagli intendiamo che i pilastri su cui Elio fonda la propria serenità e le proprie certezze tardo-adolescenziali iniziano silenziosamente ma rapidamente a sgretolarsi. Parte in sordina il *crescendo* che sarà il filo sotteso lungo l'arco di tutta la durata del film, che oltre ad essere una storia d'amore è anche la trasposizione filmica del classico *bildungsroman*, il romanzo di formazione di un adolescente che spesso passa attraverso un forte innamoramento e vari ostacoli esistenziali per forgiare il primo abbozzo della propria personalità di adulto, penso ad esempio a *I turbamenti del giovane Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*) del 1906 di Robert Musil², con il quale la vicenda narrata presenta senz'altro qualche assonanza. Lo stesso film è tratto dall'omonimo romanzo di André Aciman del 2007³: la sua pubblicazione in forma cartacea precede dunque il film solamente di dieci anni (la produzione ne acquistò i diritti per renderlo una sceneggiatura prima ancora che il libro andasse in stampa). Il romanzo insiste maggiormente sui dettagli morbosi del corteggiamento ostile e

silenzioso dei due giovani, sui quali Guadagnino passa una pennellata di freschezza estetizzante che sottrae l'opera filmica al senso di decadenza leggermente claustrofobico.

00:13:50: Elio entra nel bar del paese seguendo Oliver, scopre che quest'ultimo parla italiano e gioca a carte con gli anziani locali, in sottofondo diegetico sentiamo *J'Adore Venise* (1982), interpretata da Loredana Bertè e scritta da Ivano Fossati, un brano che verosimilmente l'estate dell'anno successivo passava ancora alla grande in radio. Questo è il primo di una serie di interventi musicali che hanno il privilegio di passare inosservati descrivendo un'ambientazione pur essendo forieri di messaggi subliminali mai casuali. Ricordiamoci di questo brano poiché riapparirà sotto spoglie completamente diverse in un altro momento della narrazione.

00:14:36: Durante una partita di pallavolo nel giardino di casa, in sottofondo sentiamo *Paris Latino* (1983) di Bandolero, *hit* di quella stessa estate: il *mix* tra spagnolo e francese della canzone riflette il *mix* tra francese, italiano e inglese parlato tra i ragazzi del luogo (l'inglese è la lingua primaria di Oliver, nonché quella utilizzata primariamente tra Oliver ed Elio). Le trame linguistiche sono un altro aspetto rilevante del sonoro del film: per ognuna delle relazioni tra i personaggi principali e secondari c'è una lingua specifica. Ad esempio, la madre di Elio parla al figlio in francese, mentre il padre gli parla in inglese. Elio e Marzia parlano tra loro in francese. Tutta la famiglia, ospiti compresi, in generale parlano alla gente del luogo in italiano. E così via.

00:16:15: A stacco con Elio che si rade i baffi allo specchio, riappare *M.A.Y. in The Backyard* di Sakamoto. La musica questa volta ricompare nel bel mezzo della fine di A e subito risponde B, come a dire che il dibattito interiore era già in corso da un pezzo, con la cinepresa che entra *in medias res* e prosegue fino ad accompagnare Elio a tavola, dove esprimerà alla famiglia la sua insofferenza per la maniera asciutta del nuovo arrivato americano di congedarsi dichiarando semplicemente "*later*". È già chiaro che siamo nuovamente nella testa di Elio e nella sua confusione sentimentale. L'inquietudine che appare mentre si scruta rapidamente il volto allo specchio del bagno è la stessa che appare quando viene chiesto alla governante di sparecchiare il coperto di Oliver, che è evidente che a quel punto non si presenterà per cena.

00:17:25: Musica *diegetica* della *réclame* televisiva, *Serata sotto le stelle*. Lo spot ritrae due ragazzi e una ragazza che cantano su una moto. Elio è molto seccato e annoiato, finché il padre non lo convince ad andare al pianoforte e suonare qualcosa.

00:18:17: Elio esegue al pianoforte *Sonatine Bureaucratique* (1917) di Eric Satie. L'esecuzione si interrompe bruscamente a stacco con la scena successiva, dove assistiamo ad un Elio inquieto che si rigira nel letto incapace di prendere sonno.

00:20:34: Si ode nuovamente *Sonatine Bureaucratique*, questa volta tuttavia come musica *extra-diegetica*, nell'esecuzione del pianista Frank Glazer, in corrispondenza con l'imbarazzo, l'eccitazione e la gioia di Elio alla proposta dell'amico di andare insieme a nuotare. C'è dunque una continuità fra ciò che passa per il corpo di Elio la sera precedente, che suona indolente, svogliato, e ciò che ora scorre come una saetta nella sua mente, che inizia a risvegliarsi e a connettersi con quello che gli sta accadendo. La musica sfiora nella scena successiva e ciò a cui assistiamo renderà ancora più evidente questa chiave di lettura: una scena di una certa raffinatezza metamusicale, sulla quale bisogna pertanto soffermarmi. Vediamo Elio in piscina con le cuffie alle orecchie, intento a scorrere con gli occhi (è una

supposizione: indossa occhiali da sole neri) una partitura stampata con una matita in mano, presumibilmente per segnare delle note di esecuzione pianistica, mentre – sempre presumibilmente – ascolta attraverso il *walkman* lo stesso Satie interpretato da Glazer che lo spettatore continua a udire dalla scena precedente. Si crea quindi un cortocircuito di piani sonori ma anche narrativi e metanarrativi: dal momento che sulla musica non viene operato un filtraggio di banda di frequenza a stacco con la scena, cosa che farebbe sì che la musica da extra-diegetica passasse a diegetica rendendone evidente la sorgente sonora *on screen* (il *walkman* e gli auricolari), non sappiamo se ciò che stiamo ascoltando è dentro la testa di Elio ma (inteso come immaginazione musicale e/o percezione musicale), o se è un semplice commento musicale. La scelta registica avrebbe potuto essere quella di disambiguare la confusione tra i piani, al contrario: la scelta operata è quella di mantenere il punto di ascolto dello spettatore interno alla testa del protagonista, e non esterno. Non è finita qui: vorrei riportare lo stralcio di dialogo che segue (parte circa al *timecode* 00:21:26), perché è notevole e contribuisce ulteriormente a stratificare i piani metanarrativi della scena.

Oliver: «Elio, what are you doing?»,

Elio: «Reading my music»,

Oliver: «No, you're not»,

Elio: «Thinking, then»,

Oliver : «Yeah?... About what?»,

Elio: «It's private»,

Oliver: «You're not gonna tell me?»,

Elio: «I'm not gonna tell you».

Attraverso questo semplice scambio di otto battute, Oliver non solo indovina il sistema di pensiero di Elio, cioè attraverso la musica, ma ne smaschera anche il contenuto, che Elio a quel punto è impreparato a gestire, mantenendo inizialmente un atteggiamento schivo, di chiusura. Tuttavia, Oliver ha fatto breccia nel sistema di Elio e sarà Elio stesso a invitarlo ad entrarvi, nella scena successiva.

00:21:42: Tramite la tecnica dell'anticipazione (scorre l'immagine di un Elio questa volta veramente intento a studiare una partitura con cuffie e matita seduto al verde degli alberi del giardino), ascoltiamo *Capriccio on the Departure of His Beloved Brother* (1703-1704) di J.S. Bach, brano diegetico suonato da Elio alla chitarra (la stessa chitarra acustica che nella prima scena vediamo ai piedi del letto dove giace Marzia), che ne interrompe l'esecuzione quando Oliver, che lo ascolta sdraiato sull'erba, leggendo, gli fa un complimento sull'esecuzione. Elio, che inizialmente reagisce con incredulità, incalzato da Oliver che gli chiede invece di continuare, imbaldanzito dalla situazione prende l'iniziativa e trascina l'amico nel suo terreno di gioco (*"Follow me"*). Si fa prendere dall'entusiasmo e a quel punto gli suona lo stesso brano imitando lo stile prima di Liszt, poi di Busoni che imita Liszt. Elio si pavoneggia nell'avvertire di aver finalmente catturato l'attenzione del suo avversario, pur suscitando in lui un malcontento tale da causarne l'uscita di scena. È a questo punto che risuona il brano con semplicità come poc'anzi in giardino alla chitarra, e gli rivela di cosa si tratta («It's young Bach, he dedicated it to his brother»).

00:22:35 – 00:23:17 – 00:23:54 – 00:24:31: Con eleganza scivoliamo dal giovane Bach al Bach più maturo nella trasposizione pianistica del celebre *Wachet Auf, Ruft Uns Die Stime, Bwv 140*, che entra extra-diegetico a stacco con la scena di Elio disteso che trascrive i suoi pensieri su un blocco note, per poi tramutarsi a stacco in brano diegetico ascoltato dallo stesso pro-

tagonista tramite *walkman* e cuffie attraverso un filtraggio in frequenza, espediente precedentemente citato proprio poiché non era stato utilizzato nella scena della piscina con Eric Satie. Ricapitolando: nel giro di pochi minuti lo spettatore, in questo vertiginoso tour del corteggiamento iniziale tra Elio e Oliver attraverso la musica, è stato portato prima nella realtà pianistica del salotto, dove Elio suona svogliato in assenza di Oliver, poi nella mente di Elio, intercettato da Oliver, che lo riacchiappa alla chitarra, poi Elio lo ri-trascina nella realtà del suo pianoforte e di nuovo siamo nella mente di Elio... gli strumenti musicali in scena sono quindi al contempo significanti e significati importantissimi in quanto veicolano essi stessi la scena: sia in quanto espedienti drammaturgici, sia in quanto reificazione del pensiero musicale. Finalmente Guadagnino ci dà tregua e per un attimo ci fa osservare la scena come spettatori esterni, grazie al filtraggio delle cuffiette, mettendo in scena una presa del suono esterna, diegetica. Elio tenta di concentrarsi ma è distratto dai frammenti del dialogo tra Oliver e il padre, poi dal contadino che gli mostra il pesce appena pescato, quindi di nuovo dal dialogo in lontananza, finché la musica riprende il sopravvento, lui rimette in sesto gli auricolari e la musica torna in primo piano (e lo spettatore è di nuovo nel piano narrativo della sua testa). La musica termina sfumando sulla scena successiva, nella quale Elio addormentato sembra come ridestarsi da un sogno, mentre la musica svanisce perché era forse dentro il flusso dei suoi stessi sogni. Viene richiamato da Oliver, il quale gli chiede di andare ad ascoltare (“Listen”) alcuni versi che intende leggergli per avere un suo parere. Ma Elio, evidentemente ancora stordito mentre in primo piano sonoro spicca il frastuono della fontana che un momento prima era stata in primo piano visivo, gli dice “Wait. [...] Can’t hear you”. È straordinaria anche la scelta lessicale dei due verbi, *listen* e *hear*, entrambi semanticamente afferenti alla sfera dell’udito, poiché racchiude anche sul piano dialogico, in due brevissime battute, l’allegoria gigantesca sottesa in tutta la lunga sequenza e, a livello macroscopico, nel film stesso.

00:27:08: Con una leggera anticipazione sentiamo il brano *Lady Lady Lady* (1983) di Giorgio Moroder & Joe Esposito, coevo dell’estate in cui è ambientato il film, utilizzato in forma *diegetica* sulla scena serale del locale. Sulle note struggenti del ritornello della *ballad*, la gelosia di Elio nei confronti dell’amico-rivale che bacia la ragazza in pista brucia quanto la sigaretta che fuma mentre li guarda.

00:28:31: Il dj mixa veloce come il tuono questo brano che trascina tutti gli amici ed Elio stesso sulla pista: *Love My Way* (1982) di The Psychedelic Furs. Come anche suggerito dal titolo del brano, la serata a quel punto ha una svolta quando Elio decide di buttarsi e corteggiare Marzia per vendicarsi del bacio di Oliver con Chiara. Ricordiamoci anche di questo brano poiché riapparirà, come nel caso di *J’Adore Venise*, più avanti.

00:34:14: *Phrygian Gates* (1977-1978), di John Adams, nell’esecuzione di Ralph Van Raat del 2007, come brano extra-diegetico su Elio, il padre e Oliver in un sito di scavi archeologici accanto al lago di Garda. Possiamo immaginare che una parte della mente di Elio stia partendo a vele spiegate verso un altrove sconosciuto, nonostante la gita non sia partita sotto i migliori pronostici: i due hanno una scaramuccia di gelosia prima di salire in macchina; la loro rivalità-somiglianza è accentuata dal fatto che indossano entrambi una maglia bianca a righe blu: uno a righe orizzontali, l’altro verticali. Il gioco di simmetria cromatica nei vestiti, così come lo scambio di vestiti tra i due personaggi, sarà una costante di tutto il film, ma purtroppo non mi occupo di costumi e devo continuare a parlare di musica. La musica

si interrompe sul ritrovamento del braccio della statua, con il rumore delle onde del lago che prevale su tutto, e i due giovani rimasti soli stabiliscono una nuova tregua ("Truce").

00:35:39: Ripresa del brano precedente dopo una brevissima pausa, stavolta in un momento più drammatico che ben si accorda al sentimento di gioia e commozione generale dinanzi al ritrovamento dell'intera statua, nonché alla ritrovata pace tra i due ragazzi. Ancora la musica si perde tra lo sciabordare delle onde e il vento. Arriva sera.

00:37:41: Elio suona *Une barque sur l'océan from Miroirs* (1904-1905) di Maurice Ravel, si trova solo e può dare una forma musicale esplicita ai suoi pensieri attraverso il pianoforte.

00:41:26: Ripresa dell'iniziale *Hallelujah Junction – 1st Movement* di John Adams. La speranza di Elio si riaccende al suono della voce di Oliver e alla sua vista in giardino. La musica diegetica viene mangiata dalla forza della natura urlante del temporale. Tutto fa specchio al risveglio della natura del giovane protagonista in procinto di auto-rivelarsi.

00:42:26: Musica diegetica *on screen* dal giradischi, presumibilmente una versione per pianoforte a quattro mani di *Ma Mère l'Oye, M.60: 5. Le jardin féerique, Lent et Grave* (1908-1910) di Maurice Ravel, nell'esecuzione di Valeria Szervánszky e Ronald Cavaye del 1995. Va evidenziata la stratificazione di significanti, visivi, linguistici e sonori, dei quali è pregna questa scena. Dunque, si ode un pianoforte suonare e se ne identifica chiaramente la sorgente sonora nel giradischi *on screen*. Al contempo, tuttavia, vediamo numerose inquadrature con il pianoforte a coda di casa, che nessuno sta suonando. La madre di Elio, che abbiamo sentito più volte esprimersi e quindi presumibilmente pensare in francese, poiché anche il figlio le risponde prevalentemente in quella lingua, prende un libro di fiabe che inizia a leggere dal tedesco e a tradurre simultaneamente in inglese. Elio è nuovamente nel suo mondo, nella sua *comfort zone*, dove tutti i linguaggi parlano, anche gli oggetti suonano e lui torna per alcuni istanti un bambino.

00:46:54: Sul campo aperto della piazza assolata con Elio che attende l'amico reggendone la bicicletta, abbiamo la ripresa *extra-diegetica* di *Une barque sur l'océan from Miroirs* (1904-1905) di Maurice Ravel, che neanche una decina di minuti prima abbiamo sentito in forma diegetica suonata da Elio stesso. Ora la musica prende il largo nella sua testa, così come l'idea che forse un avvicinamento all'amato sia di nuovo possibile. La musica s'interrompe sfumando rapidamente quando Elio accetta una sigaretta da Oliver.

00:49:04 – 00:49:54 – 00:51:30 – 00:52:54: Ripresa del tema precedente, su Elio che rimastica il suono della frase che egli stesso ha appena pronunciato: «Because I wanted you to know». La dimensione intimistica del commento musicale insorge ancora una volta, come a evidenziare che quello che sta prendendo forma nel cervello del protagonista è più che un pensiero: è un intero sistema non più Elio-centrico, bensì nel quale prende sempre più spazio e consistenza l'Altro da sé. La musica si allontana e si riavvicina, come un'onda, a mano a mano che la prossimità fra i due personaggi cresce, assieme al senso di segreto che inizia ad avvolgerli. L'ultima ripresa del brano è troncata a stacco con l'inquadratura di Elio e Oliver che giungono a destinazione e abbandonano le biciclette a terra.

01:03:43: Notiamo prima di tutto come, per la prima volta nel corso del film, trascorrono diversi minuti senza la presenza di un brano musicale sincronizzato: la mente di Elio è stata assorbita dalla nuova realtà che ha preso forma tra lui e Oliver, attraverso il primo contatto intimo dei loro corpi: un bacio. Fa il suo ingresso uno dei temi-chiave del film, la *ballad* indie pop

Futile Devices (Doveman Remix) di Sufjan Stevens, come musica extra-diegetica, uno tra i pochissimi brani composti esplicitamente per il film e non appartenenti a un repertorio musicale pre-esistente. Il protagonista prende coscienza della vastità del sentimento che lo lega all'amato, ne sente la mancanza, sullo sfondo di un'estate malinconica e temporalesca che volge al termine. La musica s'interrompe sull'amara constatazione che il protagonista fa ad alta voce ("traitor") vedendo l'amico rincasare all'alba, senza riceverne nemmeno un saluto.

01:06:18: Un istante prima della seconda ripetizione dalla parola "traitor", si sincronizzano con una morbidezza meravigliosa tre accordi che ci richiamano alla mente il sentimento di discordia/doppiezza veicolato a inizio film da *M.A.Y. in The Backyard* di Sakamoto: in realtà si tratta della ripresa del primissimo *Hallelujah Junction – 1st Movement* di John Adams, in un passaggio completamente differente del brano rispetto a quello che abbiamo apprezzato nei titoli di testa, praticamente irriconoscibile. L'andamento ondivago del pianoforte, preceduto dai tre accordi staccati ma tenuti col pedale, simili alle sferzate di una frusta, ci fa confluire immediatamente nella mente appannata di Elio, che corre ai ripari da un grande dolore, fabbricando immediatamente un dispositivo di distrazione, ovvero prendendo appuntamento al telefono con Marzia. Al telefono subito i due ritrovano la complicità della scena iniziale, entrambi sono a proprio agio nella lingua francese, lingua che in un certo senso esclude Oliver dai giochi. Le note del pianoforte si dissolvono nel rumore del traffico cittadino e nel chiasso delle rondini. Durante l'incontro con Marzia, Elio sembra distrarsi e trovare un po' di ristoro dalle proprie intemperie sentimentali, pur creandone a lei, per contro, che viene strumentalizzata rientrando nel cliché di un triangolo amoroso, da sempre un grande classico nel cinema.

01:09:48: Non appena il giovane protagonista placa la sua smania di piacere (e di vendetta), ristabilito l'ordine cosmico Elio-centrico, immediatamente riparte la musica della sua ossessione per Oliver – sulle note di *Germination* (1983) di Ryuichi Sakamoto – che lega la scena dell'incontro fra i due giovani a quella di Elio che compone una lettera per Oliver, fino a lasciarla sotto la porta. E lega anche l'inquadratura delle due biciclette al sole poggiate una contro l'altra al muro di casa, sintomo che entrambi si trovano all'interno: la musica termina al suono della voce di Oliver (in anticipazione, solo un istante dopo lo vediamo effettivamente scendere le scale) e sull'espressione sorpresa di Elio nel ravvisare che finalmente l'amico/amato ha ripreso a rivolgergli la parola.

01:11:13: A stacco con la scena del professore e Oliver che guardano le fotografie delle statue antiche al proiettore, abbiamo nuovamente John Adams, questa volta con il brano *China Gates* (1977), nell'esecuzione di Fraser Graham⁴. La parola chiave nel dialogo potrebbe essere "sensual", aggettivo che Oliver pronuncia in riferimento alle immagini che i due stanno esaminando, ma siccome noi ritroviamo un'atmosfera musicalmente e visivamente molto simile a quella evocata nei titoli di testa, ed immediatamente dopo la stessa musica lega il montaggio della scena di Elio che, emozionato, si accorge della nota lasciatagli dall'amico e la legge (nota recante senza equivoco l'indicazione di un appuntamento), ecco che immediatamente attraverso questa sequenza e questa musica è svelato il nesso fra l'immaginario omoerotico che trova riscontro nel canone di bellezza ritratto nella statuaria greca antica del Quinto secolo avanti Cristo e successiva (il professore la definisce infatti "Ellenistic") e la relazione amorosa fra il giovane Oliver e il giovanissimo Elio, che sembra parafrasarne le caratteristiche sia

in termini estetici che poetici. Come abbiamo già potuto osservare altrove, anche in questo frangente Elio ripete ad alta voce le parole che legge, come per afferrarne meglio il senso, parole che inizialmente ci vengono lette con la voce mentale di Oliver. Due voci che ripetono la medesima battuta in tempi ravvicinati creano un unisono asincrono, o l'inizio di un canone, non è chiaro. Con la tecnica dell'anticipazione del sonoro, per due scene di fila abbiamo la visione del corpo di Elio ma il *feedback* uditivo del discorso di suo padre che parla delle statue e delle loro caratteristiche, contribuendo a creare un amalgama temporale indissolubile e vertiginoso, come se i vari piani narrativi iniziassero a collassare e fondersi l'uno nell'altro, magnetizzati dal potere della parola magica espressa nel messaggio: "Midnight". L'appuntamento fra Elio e Oliver ha finalmente un'identità nello spazio-tempo e la musica che lega tutti questi piani non fa altro che farli convergere verso quel centro identitario che potremmo chiamare *cronotopo*. La musica sfuma sulla scena della famiglia al tavolo da pranzo in giardino e relativo dialogo.

01:15:30: *Words* (1982) di F. R. David passa in radio mentre Elio e Marzia fanno l'amore in soffitta nel pomeriggio che precede la mezzanotte dell'appuntamento (funzione diegetica della musica), il brano si chiude a stacco con la scena successiva ma trova il suo ultimo riscontro nell'inquadratura della radio stessa, rendendolo quindi *on screen*, che nel controcampo precedente Elio sembra fissare quasi come poco prima aveva fissato l'orologio, con impazienza e quasi con supplica, rivolta al tempo, di scorrere più veloce. Ciò indica che la musica alla radio, così come i numeri che scorrono sul display dell'orologio, altro non sono che forme di manifestazione dell'attesa ossessiva del protagonista.

01:18:56: Con una leggera anticipazione rispetto alla scena udiamo *Improvisation N. 15 in C minor* (1932-1958) di Francis Jean Marcel Poulenc come musica diegetica interpretata in scena dallo stesso Chalamet, che ne ha rallentato consistentemente la velocità rendendo il brano quasi irriconoscibile, e vi ha messo del suo per esigenze sceniche. Durante l'arpeggio improvviso fa la sua apparizione Oliver, che sale le scale, a quel punto Elio chiude l'esecuzione dichiarandosi stanco e salutando i presenti. La scena si chiude su Elio in bagno che pronuncia ad alta voce la frase «Do I know you?». Non è chiaro il riferimento.

01:21:15: Con un ingresso anticipato morbidissimo rispetto alle mani dei due protagonisti che si sfiorano, abbiamo un primo accenno della suggestiva *Visions of Gideon* (2017) di Sufjan Stevens, presente poi per intero nei titoli di coda, composta appositamente per il film. Per i quasi tredici minuti successivi non c'è musica: la mente di Elio è completamente assorbita dall'incontro con l'amato.

01:34:30: *È la vita* (1983) di Marco Armani passa alla radio mentre Elio si trova in soffitta, con quella stessa radio che aveva accompagnato precedentemente il passaggio di Elio e Marzia su quello stesso materasso. Elio cambia rapidamente stazione per dare luogo a quella che forse è una delle scene più iconiche del film.

01:35:00: Elio sintonizza il piccolo transistor su *Radio Varsavia* (1982) di Franco Battiato, dando vita a una scena vivacemente demenziale di masturbazione per mezzo di una pesca spaccata in due. La rappresentazione di un vitalismo erotico tardo-adolescenziale incontrollabile, di una lussuria sfrenata e paradossale fino a risultare emblema di un certo gusto decadente, come le nature morte dei pittori fiamminghi tardo-barocchi: tanto inneggianti alla vita quanto alla morte. Il risultato è memorabile. La musica

diegetica s'interrompe a stacco con la scena. Per i successivi minuti di nuovo il commento musicale è assente.

01:45:00: Sullo sguardo complice tra Oliver ed Elio, in partenza per il loro primo (e ultimo) viaggio insieme, parte la bellissima *Mystery of Love* (2017) di Sufjan Stevens, anch'essa scritta come canzone originale per il film al pari della citata *Visions of Gideon*. Questa canzone intima e incantevole accompagna una sequenza molto importante della storia d'amore fra Elio ed Oliver, poiché è il momento in cui possono amarsi staccati dalla circostanza che, sì, li ha fatti avvicinare, ma che li ha anche resi chiusi nei loro ruoli derivanti dal contesto familiare e sociale, ruoli che possono finalmente abbandonare per vivere con gioia e spensieratezza, come due ragazzi qualunque, un amore, una vacanza, una gita in montagna, una giornata di leggerezza fuori dal contesto di appartenenza. O meglio, fuori dal contesto di appartenenza di Elio (annotazione da tenere a mente e sulla quale ci soffermeremo più avanti).

01:48:05: In lontananza, *diegetica*, risentiamo *Love My Way*, già udita sulla pista da ballo scene fa. La scena sembra una parodia a tinte grottesche della scena a cui ho appena fatto riferimento, con Oliver che si accosta a ballare a dei ragazzi sconosciuti ed Elio che osserva la scena e poi d'improvviso vomita per l'ubriachezza. La musica continua a sentirsi appena in lontananza, i due si allontanano: qualcosa si sta ripetendo ma in maniera diversa, è un avvertimento. Segue una sequenza interessante, in cui osserviamo Oliver sveglio alternato al montaggio dei sogni di Elio, che stranamente sono senza suono. Il saluto tra i due, l'indomani mattina, alla stazione, è straziante: senza alcun commento musicale, senza alcun dialogo. Udiamo solo l'annuncio delle fermate e il motore del treno, poi il rumore della partenza, lo sferragliare, i fischi, le rotaie. Poi, più nulla, solo una manica di cicale. Elio crolla e si fa venire a prendere dalla madre, telefonando a casa da un telefono a gettoni.

01:54:36: Un'altra ripresa musicale, anche in questo caso *diegetica*: *J'Adore Venise*, che abbiamo già incontrato nella scena del poker: la piazza è la stessa, la canzone è la stessa, ma il protagonista non è più lo stesso. Anche in questo frangente è sorprendente constatare il potere della musica di affermare qualcosa in apparente contrasto con ciò che invece ci viene mostrato dalle immagini. Siamo qui, ora, eppure siamo anche in un altro tempo. Siamo noi, eppure siamo anche altre persone, altri noi. Di nuovo il concetto di cronotopo: se fino al momento dell'incontro amoroso fra Elio e Oliver musica e immagini hanno contribuito a rincorrersi ed avvicinarsi esattamente come i due personaggi, in un certo senso favorendone, incoraggiandone il corteggiamento e l'incontro, ora che è avvenuto il loro distacco, anche l'instabile matrimonio fra la musica e l'immagine inizia rapidamente a sfaldarsi, in un disfacimento discreto ma lacerante, che avviene a livello subliminale, perché? Perché sullo schermo la vita continua ad andare in scena, la vita fatta di dialoghi e battute, che scorre su un altro piano temporale, infatti ritroviamo l'unione iniziale fra Elio e Marzia, resa più profonda da ciò che hanno attraversato insieme e uniti in una nuova sfumatura della loro amicizia.

02:01:00: Sul termine del monologo del padre di Elio sull'amore entra delicatamente in sottofondo extra-*diegetico* il brano *Ma Mère l'Oye*, M.60: 5. *Le jardin féérique, Lei et Grave*, che avevamo già incontrato al quarantaduesimo minuto di film (in quel caso la musica era *diegetica on screen* e proveniva dal giradischi). Il brano tira dritto e prosegue sulle inquadrature che mostrano i paesaggi innevati, segno dell'avanzare della stagione inver-

nale, e quindi, ancora una volta, lo scorrere del tempo delle immagini si scolla dallo scorrere del tempo del sonoro. È doppiamente vertiginoso il processo di manipolazione del tempo operato scollando musica e immagine e riaccostandole in maniera inedita: il brano, infatti, per via del fatto che ha un antecedente, crea un rimando emotivo alla scena di raccoglimento familiare in cui la madre di Elio legge una fiaba, mettendo subliminalmente lo spettatore nella disposizione d'animo di voler ascoltare come andrà a finire. Ma di quale piano narrativo stiamo parlando? Della fiaba, del romanzo di formazione di Elio stesso di cui il film è, in un certo senso, la parabola, o della trama filmica in senso stretto?

02:07:48: Al termine della telefonata in cui Oliver annuncia a Elio e alla famiglia le imminenti nozze in America con la fidanzata, Elio va a sedersi davanti al camino, dopo aver tolto le cuffie. Guarda il fuoco e le lacrime iniziano a scorrere. La musica allora segue lo stesso andamento, *Visions of Gideon* di Sufjan Stevens, che era stata appena accennata al momento del noto incontro di mezzanotte molte scene prima, come se il suo cuore si stesse scongelando al tepore del fuoco soltanto in quel momento. Il fuoco è un elemento molto importante nel cinema di Guadagnino, che ricorre in molta della sua filmografia. Titoli di coda, al termine dei quali al protagonista viene restituito il proprio nome, poiché la madre lo chiama: "Elio", una volta; "Elio", due volte. Per un attimo lui guarda in camera, poi si gira. Buio. Analizzato l'intreccio drammaturgico nel dettaglio del suo svolgimento, si può affermare che le relazioni asimmetriche in quest'opera agiscono magnificamente orchestrate in termini di asimmetria di potere tra la musica e l'immagine. Agiscono anche nell'ovvia considerazione che il film tace tutta una serie di tematiche che invece nel romanzo sono esplicitate: forse è per questo che la musica arriva a dare un po' di fiato a quell'ossessività che per il film è inconfessabile, che è invece stampata a chiare lettere nero su bianco nel romanzo. Abbiamo infine un terzo piano di asimmetria: quello che vede rappresentata la disparità di condizione dei due amanti coinvolti nella storia d'amore oggetto della narrazione. Oltre alla differenza d'età (17 contro 24 anni) e di provenienza (Europa contro Stati Uniti), non c'è in realtà molto altro che apparentemente separi i due giovani, entrambi colti, caucasici, ebrei, di elevata estrazione sociale, sinceramente innamorati l'uno dell'altro. La grande asimmetria, che in un certo senso è un'asimmetria di potere in quanto asimmetria di sapere, viene svelata durante la telefonata nella sequenza finale del film. Si tratta di una differenza di traiettoria: da un lato, Elio ha vissuto tutto quanto come in sogno, come un principe che viene sbalzato di sella nel suo giardino incantato e si ritrova poi di nuovo padrone dei suoi sentimenti, cresciuto, con una consapevolezza di sé che prima non possedeva, ma gira in cerchio perché non ha una vera programmaticità nel suo agire, è pura intuizione, agito e agitato dalle sue stesse passioni, dalla sua stessa natura; dall'altro lato, Oliver invece ha una traiettoria di vita ben precisa in testa, cioè ritornare in America, terminare il Dottorato e sposarsi con la ragazza con la quale era già fidanzato prima di partire. Tutto questo era sotteso in lui ma viene taciuto per tutto il corso del film. Il terreno di gioco di Oliver, infatti, non è lo stesso di Elio: la sua vita, come esisteva prima, continua a esistere dopo, e ciò avveniva e avviene altrove, in un contesto che non viene mai mostrato, che non viene mai nemmeno narrato, ma è scaraventato in scena attraverso la voce flebile filtrata dal telefono, con un Elio ignaro che ne risulta totalmente investito. La disparità maggiore sta dunque nel tipo di consapevolezza con la quale i due personaggi principali intendono e percepiscono lo scorrere del tempo.

Il breve tempo che li avvicina e li vede brillare insieme non è che un meraviglioso incidente di percorso tra due traiettorie inconciliabili in partenza. La scelta preminente di utilizzare musica pre-esistente per la colonna sonora di questo film fa parte della poetica di Guadagnino di far parlare oggetti, luoghi, topoi dell'immaginario già esistenti, riorganizzati secondo un sistema linguistico-filmico completamente originale. Si serve delle canzoni e dei brani di musica classica che hanno già un valore simbolico evocativo di per sé, e ne utilizza quindi il potere semantico, rimescolandone la grammatica e mettendoli al servizio della straordinaria architettura narrativa dove essi trovano una nuova collocazione, non si spogliano dei loro connotati precedenti, ma, anzi, acquisiscono connotati *extra*, come se il film restituisse loro una seconda vita.

- ¹ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, tr. it., Lindau, Torino 2008.
- ² R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless*, tr. it., Mondadori, Milano 2019.
- ³ A. Aciman, *Chiamami col tuo nome*, tr. it., Guanda, Milano 2019.
- ⁴ Non è stato possibile reperire il link di questa esecuzione sui canali generalisti di distribuzione digitale, pertanto si riporta l'esecuzione di Ralph Van Raat come per il brano *Phrygian Gates* sempre dello stesso autore.