

## Il caso *The Brutalist*

### Le nuove frontiere dell'integrated soundtrack

**Autore**  
Maria Socci

#### Abstract

Questo articolo si propone di esaminare come la tendenza a una concezione olistica della colonna sonora, favorita dal progresso tecnologico, stia assumendo nuove forme nelle produzioni recenti. Attraverso un caso di studio sulla colonna sonora di Daniel Blumberg per *The Brutalist* (Brady Corbet, 2024), l'articolo mette in luce una nuova variante del concetto di colonna sonora integrata.

This paper aims to examine how the trend of a holistic conception of the soundtrack, fostered by technological progress, is assuming new forms in recent productions. Through a case study of Daniel Blumberg's score for *The Brutalist* (Brady Corbet, 2024), the paper highlights a new variation of the concept of the integrated soundtrack.

Per lungo tempo nella storia del cinema i rumori sono stati relegati a un ruolo di secondo piano nel comparto sonoro, schiacciati da musica e dialoghi e ridotti a pochi effetti stereotipati<sup>1</sup>. Negli anni Settanta, poi, l'avvento del Dolby e delle tecniche di registrazione multitraccia<sup>2</sup> ha segnato una svolta fondamentale. La maggiore definizione dei mezzi di riproduzione ne ha, infatti, rivelato il potenziale narrativo ed espressivo<sup>3</sup> fino a quel momento rimasto inesplorato<sup>4</sup>, restituendo loro una nuova centralità. A partire dagli anni Ottanta e Novanta, quindi, l'introduzione del protocollo MIDI e la diffusione delle DAW (Digital Audio Workstation)<sup>5</sup> hanno ridefinito il mestiere del compositore di musica applicata. In questo nuovo ambiente digitale le competenze del musicista e il suo *workflow* si sono avvicinati a quelli del *sound designer*<sup>6</sup>, portando il concetto stesso di musica a evolvere verso ciò che Edgar Varèse definisce *suono organizzato*, ovvero il prodotto di «combinazioni sonore totalmente nuove» possibili grazie all'avanzamento tecnologico, capaci di «suscitare nuove emozioni, risvegliando una sensibilità assopita»<sup>7</sup>.

Già da qualche decennio, nell'ambito della musica assoluta la riflessione di autori come Pierre Schaeffer, R. Murray Schafer e gli esperimenti di John Cage stavano rivoluzionando l'esperienza dell'ascolto, interpretando tutti i suoni della vita di ogni giorno come potenzialmente musicali. Con i *Soundscape studies*, infatti, il mondo è diventato un'immensa partitura musicale che dobbiamo solo imparare a leggere e con la *musique concrète* la distinzione tra musica e rumore ha perso di significato.

Numerosi studi documentano come la rivoluzione tecnologica, innestandosi in un contesto influenzato da tali istanze, abbia favorito anche nella musica applicata un crescente interesse verso il suono in quanto tale<sup>8</sup>.

This encourages a 'sound for sound's sake' approach focusing on the treatment of sound on a basic level [...] more than the traditional virtues of composition enshrined in so-called classical training (harmony, counterpoint, orchestration, etc.). This can lead to a confusion about

#### Keywords

colonna sonora  
integrata

colonna sonora

musica per il cinema

The Brutalist

Daniel Blumberg

integrated soundtrack

soundtrack

film music

The Brutalist

Daniel Blumberg

what might constitute music and what might constitute non-musical sound, and at the very least has challenged the limited notions of music that were in wide circulation<sup>9</sup>.

L'interesse per le potenzialità espressive e narrative degli effetti sonori è emerso già dagli anni Sessanta nell'opera di cineasti come Andrej Tarkovskij, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson o Ingmar Bergman<sup>10</sup>, per poi diffondersi più tardi nel cinema *mainstream*.

Oggi siamo nell'epoca dell'*integrated soundtrack*<sup>11</sup> che, nell'accezione adottata da Kulezic-Wilson, indica un nuovo approccio olistico al comparto audio del cinema caratterizzato da un costante dialogo tra tutti gli elementi sonori. Ciò ha determinato l'emergere di una nuova estetica musicale non più incentrata sui grandi temi orchestrali di tradizione classica<sup>12</sup>, ma piuttosto orientata verso composizioni in cui la componente musicale, generata o manipolata elettronicamente, si presenta come una *texture* sonora ibrida tra musica e *sound design*<sup>13</sup>.

La colonna sonora integrata, con la sua profonda matericità, crea un ambiente che agisce sullo spettatore su un piano percettivo e sensoriale<sup>14</sup>: «Lo spazio dell'opera, il mondo rappresentato, diventa emozionale, patemico e non basato sulla raffigurazione o sulla rappresentazione<sup>15</sup>». In questa dimensione la musica abbandona i principi di chiarezza e immediatezza tipici della colonna sonora classica per aderire a una «estetica della reticenza»<sup>16</sup>: ricercando un certo livello di discrezione e ambiguità semantica, essa sottrae lo spettatore a quella passività in cui lo poneva la colonna sonora tradizionale, vincolando le immagini a un'unica interpretazione chiara e univoca già espressa dall'immagine: «What is for the eye, must not duplicate what is for the ear»<sup>17</sup>, scriveva Robert Bresson.

### Case study: *The Brutalist*

All'interno delle più recenti produzioni internazionali d'autore ad alto budget, tuttavia, sta emergendo una nuova declinazione dell'*integrated soundtrack* che vede un ritorno dell'organico orchestrale, seppur approcciato con tecniche non convenzionali. Nelle partiture di autori come Jonny Greenwood, Jerskin Fendrix, Daniel Blumberg e Mica Levi gli strumenti della tradizione classica vengono esplorati in ogni potenzialità timbrica e sempre in rapporto con gli effetti audio al fine di creare un fitto tessuto sonoro intrecciato all'immagine.

Un esempio emblematico di questa tendenza è rappresentato dalla colonna sonora di *The Brutalist* (2024) di Brady Corbet. Attraverso l'analisi di tre sequenze di questo film, il presente contributo intende mettere in luce nuove sfumature che la colonna sonora integrata sta assumendo negli ultimi anni.

Ambientato nel secondo dopoguerra, il film racconta la parabola di László Tóth, architetto ebreo ungherese che, dopo essere sopravvissuto all'Olocausto, emigra negli Stati Uniti con la speranza di ricostruirsi una vita. Le opere di Tóth sono costituite da blocchi monumentali di cemento armato e volumi essenziali di materiale grezzo e privo di abbellimenti, coerentemente con i principi estetici del Brutalismo. Corbet in un'intervista rilasciata durante il Toronto International Film Festival 2024 ha asserito che ciò che l'ha affascinato di questa corrente architettonica è la combinazione di minimalismo e massimalismo<sup>18</sup>. Possiamo ritrovare gli stessi principi,



condensati in forma simbolica, nella partitura di Daniel Blumberg<sup>19</sup>, insignita del premio per miglior colonna sonora agli Oscar 2025. Il compositore ha operato una precisa selezione timbrica tra le famiglie strumentali dell'orchestra sinfonica, scegliendo pianoforte e ottoni come protagonisti assoluti della sua partitura, a cui si aggiungono il sax (tenore e soprano) e le percussioni (tra cui rientra anche il pianoforte preparato).

È interessante notare la pressoché totale assenza degli archi che rivestivano, invece, un ruolo di primissimo piano nell'orchestra classica hollywoodiana, modellata su quella romantica europea<sup>20</sup>. Inoltre la colonna sonora ruota intorno a un solo motivo<sup>21</sup> costituito da un frammento di scala disposto su un intervallo di terza. Non vi è sviluppo: questa cellula melodica assai concisa si ripete come unico *leitmotiv* in varianti che ne investono l'aspetto timbrico, ritmico e agogico, ma senza mai un contrappunto di voci, né un'evoluzione melodica o armonica convenzionale.

La partitura di Blumberg procede, dunque, più che per uno sviluppo del discorso musicale, per blocchi sonori e masse timbri che come un'immensa struttura architettonica brutalista. L'analogia dei linguaggi musicale, architettonico e cinematografico, del resto, è resa evidente anche nella scelta di strutturare il film in atti che richiamano quelli di una sinfonia, completi di *Overture* ed Epilogo.

### *Overture*

Durante la registrazione della lunga sequenza di apertura, una demo del brano *Overture* veniva trasmessa in modo che gli attori sentissero il ritmo e vi adattassero i propri movimenti<sup>22</sup>. La scena è stata dunque girata sul brano e non viceversa, invertendo la prassi tradizionale che vede la musica adattarsi alle immagini e rivelando come l'opera sia stata concepita come un organismo unitario.

In questa sequenza László Tóth si trova in un luogo buio e affollato, impossibile da definire con chiarezza. Sprazzi di luce intermittente illuminano volti, persone che passano correndo, valigie, poi di nuovo tutto viene inghiottito dall'oscurità. Un *voice over* femminile recita una lettera indirizzata al protagonista, sovrapponendosi al rumoreggiare della folla in fermento. Il singolare commento musicale è affidato per lunghi minuti

a un solo *objet sonore*: un ritmo metallico regolare, lento ma inesorabile, quasi esasperante nella sua inespressività, conferisce una direzione temporale alla scena senza darle una chiave interpretativa precisa. Il ritmo è contrappuntato da suoni frammentari di cui rimane ambigua la natura e la sorgente: se cioè si tratti di musica o rumore e se la fonte di essi sia interna o esterna alla diegesi. All'apertura del portellone di quella che capiamo adesso essere una nave trionfa il tema agli ottoni, confondendosi con le sirene dell'imbarcazione.

In questa sequenza assistiamo a una continua sovrapposizione tra piano diegetico ed extradiegetico, tra musica e rumore. Risulta complesso distinguere gli interventi musicali dagli effetti sonori di scena, ma ogni elemento contribuisce a creare uno spazio concreto che lo spettatore esperisce fisicamente. L'impiego del formato VistaVision, le tecniche di spazializzazione del suono e la sua natura liminale avvolgono lo spettatore facendolo sentire parte di quella realtà<sup>23</sup>: «[...] le forme esperienziali e cognitive che vengono messe in campo non si basano più sulla rappresentazione, ma sulla presenza. Il fruitore non interpreta l'opera, non vi si avvicina con distanza critica, bensì la vive»<sup>24</sup>.

### Vidui

La seconda sequenza che ci apprestiamo ad analizzare rappresenta un altro caso paradigmatico. Attraverso un montaggio parallelo le immagini di Tóth nella sinagoga intento a partecipare ai riti collettivi ebraici vengono poste in relazione dialettica con il viaggio del treno carico del cemento necessario alla costruzione del centro culturale di Van Buren.

Corbet orchestra una costruzione in cui l'intreccio di musica, effetti ed immagini, di diegetico ed extradiegetico genera un crescendo tensivo che culmina nel deragliamento finale del convoglio. All'inizio della sequenza, le note cadenzate e quasi litaniche del pianoforte svaniscono nel Vidui, preghiera di confessione di colpa della tradizione ebraica, intonata dalla comunità in scena. Questo canto inizialmente diegetico si fa extradiegetico allorché si prolunga sulle immagini del treno allestito per la partenza. È qui che emerge il corno con una linea melodica costruita sul canto stesso (interessante, peraltro, notare come questo motivo del corno associato all'idea di colpa compaia solo un'altra volta, ovvero sul finale, a commento dell'enigmatico destino di Van Buren che si dissolve nel nulla, come inghiottito dal suo progetto). Poi il canto si fa distante, le note del coro



si riverberano dischiudendo una dimensione che non è più immanente. Il gesto rituale dei fedeli che si battono il petto viene in alcuni punti a coincidere con il battito profondo del timpano, mentre lo sferragliare delle rotaie si confonde con le *texture* di armonici degli ottoni e con il rullo pressato delle percussioni. Nello stacco sulla ripresa dall'alto del treno, il frastuono metallico cessa improvvisamente. Il vuoto di suono crea un effetto di sospensione<sup>25</sup> che accresce il *climax* tensivo fino allo schianto finale.

Anche in questa sequenza il confine tra piano diegetico ed extradiegetico, musica ed effetti sonori è confuso: gli strumenti vengono trattati come rumori e i rumori elevati ad elementi musicali, convergendo in un'unica architettura sonora che sostiene l'impianto narrativo.

### Intermission

Riprendendo le parole del regista che vede nel Brutalismo una combinazione di minimalismo e massimalismo, possiamo dire che la partitura riflette questa dualità nella scelta timbrica. Se, da un lato, gli ottoni assolvono la funzione simbolica di rappresentare le componenti massimaliste della vicenda, ovvero le gigantesche architetture di László Tóth sul piano pubblico e, su quello privato-umano, lo slancio vitale che lo spinge a ricostruire la propria esistenza negli Stati Uniti; dall'altro il pianoforte evoca la dimensione minimalista, ovvero le progettazioni più minute legate agli interni (la libreria, la sedia) e, sul piano privato, i sentimenti più intimi, come quelli per la moglie Erzsébet.

In questi ultimi brani il pianoforte riprende il motivo iniziale che viene fiorito di note aleatorie, creando un'atmosfera sospesa in cui si alternano musica e silenzio. L'interesse per il fenomeno sonoro in quanto tale nell'epoca della colonna sonora integrata si riflette anche nell'approccio minimale all'orchestrazione. Chion osserva che:

This is one of the paradoxes of the technical evolution of sound in the cinema of spectacle, with its loudspeakers with ever bigger acoustic outputs, capable of transmitting immense orchestral sound: it magnifies the solitude of an instrument, and the main character with it<sup>26</sup>.

Uno di questi è *Intermission*, brano richiesto appositamente dal regista per coprire il lungo intervallo previsto a metà della proiezione. La traccia scelta consiste in una lunga sessione del pianista John Tilbury impegnato nell'esecuzione della variante del motivo principale associata al personaggio di Erzsébet. Nella registrazione finale il suono del pianoforte si accompagna ai rumori ambientali che sono stati catturati da appositi microfoni: il pianista si interrompe più volte per poi riprendere l'esecuzione, si muove sul sedile cigolante, annota appunti con la matita, respira. Tutti questi elementi riflettono i canoni dell'architettura brutalista che rifiuta la raffinatezza, esponendo senza censure gli elementi strutturali.

Allo stesso modo *Intermission* mostra, infatti, i meccanismi di produzione, trasformando il processo stesso di realizzazione in elemento estetico. Inoltre, questi dettagli che "sporcano" il suono dello strumento rendendolo imperfetto, definiti *indici di materializzazione*<sup>27</sup> da Chion, rientrano in un'estetica che rifiuta i canoni tradizionali della musica occidentale, tesi a ricreare il suono ideale capace di trascendere la materialità della sua

origine. Il carattere materico di questo suono, all'opposto, ancora la musica alla realtà concreta, rendendo l'ascolto un'esperienza quasi fisica. Il suono assume una dimensione aptica<sup>28</sup>, secondo la definizione di Miguel Mera, contribuendo a rendere quella cinematografica un'esperienza immersiva. Citando il saggio di Albert sul linguaggio dell'immersione nel cinema, musica e *sound design* in questa colonna sonora, coerentemente con l'estetica legata al concetto di *integrated soundtrack*, fanno un uso costante di «tecniche non basate sulla rappresentazione di affetti ma sulla presenza del suono» in cui «ogni elemento sonoro racchiude informazioni 'spaziali' e proprietà 'tattili' percepite inconsciamente in maniera non mediata dal fruitore»<sup>29</sup> e così creando uno spazio che ha una natura «patemica, emozionale e non descrittiva o rappresentazionale»<sup>30</sup>.

Le parole che Zsófia riserva all'opera di László nel finale del film sembrano descrivere anche la partitura di Blumberg:

[...] i suoi edifici come macchine epurate di ciò che è superfluo, che possiedono un inamovibile nocciolo, un nocciolo duro di bellezza. Un modo di indirizzare la percezione di chi li vive verso il mondo così com'è<sup>31</sup>.

- <sup>1</sup> M. Chion, *Audiovision. Sound on Screen*, tr. ing. Columbia University Press, New York 1994, p. 144; tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2008.
- <sup>2</sup> D. Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score. Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*, The Oxford University Press, Oxford 2020, p. 21.
- <sup>3</sup> M. Chion, *Audiovision. Sound on Screen*, cit., p. 155.
- <sup>4</sup> Su questo passaggio storico e sull'uso in funzione narrativa ed espressiva degli effetti sonori si veda: J. Wierzbicki, *Sound Effects / Sound Affects: 'Meaningful' Noise in the Cinema*, in L. Geene, D. Kulezic-Wilson (a cura di), *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media. Integrated Soundtracks*, Palgrave Macmillan, London 2016, pp. 153-168.
- <sup>5</sup> S. Corelli, S. Mainetti, G. Martinelli, *Dialoghi, Musica, Effetti: il Suono nell'Audiovisivo*, Lambda Edizioni, Roma 2024, p. 452.
- <sup>6</sup> S. Agugliaro, *Comporre musica per film in ambiente digitale. Interviste ai protagonisti*, NeoClassica, Roma 2025, pp. 17-45.
- <sup>7</sup> Per l'utilizzo dell'espressione *suono organizzato* applicata alla musica per film si veda: E. Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Ricordi LIM, Milano 1970, pp. 117-121.
- <sup>8</sup> A proposito di questo passaggio si veda: R. Giagni, *New Eye and Ear Control*, in R. Calabretto, L. Cossettini (a cura di), *Le nuove scritture musicali per il cinema*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2022, pp. 109-118; S. Corelli, S. Mainetti, G. Martinelli (a cura di), *Dialoghi, Musica, Effetti: il Suono nell'Audiovisivo*, cit., p. 499; K. J. Donnelly, *Occult Aesthetics. Synchronization in Sound Film*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 105; Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score*, cit., p. 99.
- <sup>9</sup> K. J. Donnelly, *Occult Aesthetics*, cit., p. 125.
- <sup>10</sup> D. Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score*, cit., p. 34.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 4.
- <sup>12</sup> Ci riferiamo al cinema hollywoodiano che dagli anni Trenta ha fissato una serie di convenzioni musicali che hanno influenzato tutto il cinema

- occidentale. A tale proposito si veda: C. Gorbman, *Unheard melodies. Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington 1987, p. 70; K. Kalinak, *Musica da film. Una breve introduzione*, tr. it. E. M. Ferrando, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 76-81; D. Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score*, cit., pag. 5.
- <sup>13</sup> Per l'uso del termine *sound design* in questa sede si veda l'accezione proposta da: M. Corbella, *Sound Design: Emergence and Rise of a "Technically Ordinary" Term*, in *HighSCORE Proceedings 2012/2013*, Pavia 2017; J. Buhler, D. Neumeyer, R. Deemer, *Hearing the Music. Music and Sound in Film History*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 377.
- <sup>14</sup> Si veda: M. Corbella, *Sound Design: Emergence and Rise of a "Technically Ordinary" Term*, cit., p. 116; A. Kassabian, *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, University of California Press, Oakland 2013, p. 42.
- <sup>15</sup> G. Albert, *Strategie, tecniche e topoi audiovisivi nel cinema d'azione degli anni Duemila*, in I. Meandri, A. Valle (a cura di), *Suono/Immagine/Genere*, Kaplan, Torino 2011, pp. 217-231.
- <sup>16</sup> D. Kulezic-Wilson, *Sound Design is the New Score*, cit., p. 60.
- <sup>17</sup> R. Bresson, *Notes on the cinematograph*, translated by Jonathan Griffin, New York Review Books, New York 1977, p. 25.
- <sup>18</sup> [https://youtu.be/0-o2IR8MoFQ?si=xMPwz8rERMbL\\_5Mn](https://youtu.be/0-o2IR8MoFQ?si=xMPwz8rERMbL_5Mn).
- <sup>19</sup> M. Chion, *Music in cinema*, trad. eng. C. Gorbman, Columbia University Press, New York 2021, p. 238.
- <sup>20</sup> C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, cit., p. 78.
- <sup>21</sup> Per una classificazione delle forme musicali nel cinema si veda: S. Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, Ricordi LIM, Milano 2009, pp. 607-627.
- <sup>22</sup> Blumberg stesso lo riporta nell'intervista per *Score: The Podcast* (dal min. 11:25), <https://youtu.be/uNanpWu5oOU?si=BWd14d4IUYvhOpUz>.
- <sup>23</sup> Per una definizione del termine Immersione applicato al cinema si veda: F. D'Orazio, *Immersione*, in *Lessico della comunicazione*, Alberto Abruzzese (a cura di), Meltemi Editore, Roma 2004, pp. 271-275.
- <sup>24</sup> G. Albert, *Strategie, tecniche e topoi audiovisivi nel cinema d'azione degli anni Duemila*, cit., p. 218.
- <sup>25</sup> M. Chion, *Audiovision*, cit., p. 131.
- <sup>26</sup> M. Chion, *Music in Cinema*, cit., p. 208.
- <sup>27</sup> M. Chion, *Audiovision*, cit., p. 114.
- <sup>28</sup> M. Mera, *Materializing Film Music*, in *The Cambridge Companion to Film Music*, a cura di Mervyn Cook e Fiona Ford, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 156-172.
- <sup>29</sup> G. Albert, *Le forme dell'immersione tra Long Beach e Hollywood*, Università degli Studi di Torino, CIRMA – Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Multimedialità e l'Audiovisivo, 2012, p. 7.
- <sup>30</sup> G. Albert, *Strategie, tecniche e topoi audiovisivi nel cinema d'azione degli anni Duemila*, cit., p. 221.
- <sup>31</sup> *The Brutalist* (B. Corbet, 2024), Epilogo.