

Tv playlist: serie tv, musica e supervisione musicale*

Lucio Spaziante

Università di Bologna**

The essay focuses - within a semiotic methodological setting - on the role of music within the TV series in recent years, starting with a comparing with Seventies. That television sound universe - including commercials - constituted a sort of world apart with respect to the music heard on the radio in that same period. An historical disjunction between music and television which seems to change coinciding with the mid-eighties. In this regard the innovative example of the Miami Vice series is here mentioned, and a crucial role seems having been played also by the advent of music videos and the MTV network. An influence felt both in television and in cinema, with a new relevance acquired by compilation scores, that is, only composed of pop songs (think of the Q. Tarantino case), or in any case of non-original compositions.

A significantly different role of music in the TV series appeared with the "The OC" case: a series where music was not meant to have only an underscore function but it should have being an essential element of the storytelling process. The choice of Alexandra Patsavas as musical supervisor marked a change in the relevance of this productive role. Usually music supervisor has the task of finding the suitable songs to compose the soundtrack of an audiovisual. A role involving taste and legal skills, but which in recent years is also crucial in the creation of television storytelling. For this purpose, a case analysis of some sequences of the "Better Call Saul" series is proposed here. In addition, some examples of contemporary use of music in the TV series are treated, relating for instance to the use of diegetic music (music belonging to the fictional world of characters) and to the use of compilation scores coming from past soundtracks, as is the case of the "Homecoming" series.

Keywords: music supervisor, tv series, compilation score, television, songs

La musica nelle serie (e negli spot): un confronto storico

Il ruolo della musica all'interno delle serie tv ha assunto negli anni recenti una rilevanza crescente, ed è un fenomeno che appare in linea con l'accresciuta importanza conferita al *sonoro* nel generale panorama audiovisivo. Un'osservazione che grazie ad uno sguardo semiotico emerge in modo particolare (Spaziante 2013).

Se l'ambito della narrazione televisiva sta vivendo un duraturo momento di centralità, al suo interno la musica sta guadagnando, a sua volta, uno specifico spazio che appare di marca diversa rispetto al passato. Operando un immediato confronto con alcune celebri serie degli anni Settanta (in Italia all'epoca definite *televisione*) come ad esempio "Attenti a quei due" (ITV, 1971-1972), la prima serie di "Colombo" (NBC, 1968-1978), oppure "Kojak" (CBS, 1973-1978), si può apprezzare la differenza del ruolo della musica rispetto all'attualità. La consuetudine produttiva prevedeva innanzitutto composizioni *originali*,

* Articolo proposto il 20/11/2019. Articolo accettato il 20/02/2020

** luccio.spaziante@unibo.it

nonché una grande importanza attribuita alla sigla, affinché il tema musicale, spesso adoperato anche nel corso degli episodi, diventasse il marchio di riconoscimento del programma. Nelle singole scene la musica possedeva una funzione standard di etichettamento del tono emozionale, definendo di volta in volta: suspense, rilassamento, comicità, azione, paura, e così via. Lo stile orchestrale dominava, con coloriture diverse (jazz, lounge, funky, disco) a seconda del periodo storico e del genere discorsivo cui la singola serie faceva riferimento. Un caso a parte era costituito dalle serie di fantascienza, specie quelle britanniche come “UFO” (ATV, 1970-1971) o “Spazio 1999” (“Space:1999”, ITV-RAI, 1975-1977). In quest’ultima in particolare si scelse di adoperare musiche elettroniche che andavano in direzione sperimentale, il che meriterebbe un approfondimento specifico a parte (Donnelly, 2013, p. 113)

La scelta di composizioni originali in linea di principio avrebbe potuto consentire la creazione di un immaginario sonoro peculiare. La routine produttiva conduceva invece verso l’impiego di musiche strumentali poco caratterizzate, ovvero verso cliché di *genere* molto ripetitivi. Ciò che si ascoltava era spesso una versione annacquata e diluita delle tendenze musicali del periodo, senza una reale osmosi verso la musica pop o rock, e senza neanche creazioni innovative verso altri repertori: si trattava di semplici musiche da sottofondo, dalle sonorità un po’ artificiali, e per questo oggi oggetto di recupero *vintage*.

L’universo sonoro televisivo nella sua generalità costituiva infatti una sorta di “mondo a parte” rispetto a ciò che si ascoltava in radio in quel periodo, specie negli anni Settanta, quando anche l’ambito degli spot pubblicitari mostrava la medesima condizione. Il motivo risiedeva anche nei diritti di riproduzione che le case discografiche e gli artisti tendevano a non concedere (oltre a venderli a caro prezzo), da un lato per non vedere svalorizzato il prodotto musicale, e dall’altro per non essere tacciati di commercializzazione. Se i programmi tv a tema musicale sono stati - al tempo - un vettore fondamentale per la costruzione delle celebrità musicali - pensiamo ad esempio a storici programmi come il britannico “Top of The Pops” (BBC, 1964–2006) - dall’altra parte la musica non è mai stata considerata un contenuto *pregiato* in sé nella tv (Frith, 2002, p. 277).

Questa sorta di stato di separazione tra musica e televisione è radicalmente mutato a metà degli anni Ottanta, quando il consumo non era più considerato un valore tabù: le marche iniziarono a guardare alla cultura pop come un patrimonio cui attingere, mentre l’industria discografica comprese che l’alleanza tra i due ambiti poteva rappresentare un ottimo affare. Ne è un valido esempio il caso dello spot “Launderette” (Roger Lyons, 1985) per Levi’s 501, rimasto nella memoria culturale per l’apparizione in mutande della fugace celebrity Nick Kamen. Il pubblicitario John Hegarty decise in quell’occasione che la musica adatta per lo spot doveva essere “I Heard It Through The Grapevine”, nella versione di Marvin Gaye del 1969, ma a causa del costo eccessivo dei diritti si decise di commissionare una *cover* identica all’originale (Hall, 2002). Grazie all’enorme successo dello spot, fu invece la versione originale a balzare tra le prime dieci nella classifica britannica dei singoli, nell’aprile del 1986, mentre sulla copertina del disco campeggiava il logo dei Levi’s 501. Era il segnale di un cambiamento del rapporto tra musica pop e televisione, parallelamente osservabile anche nel mondo delle serie tv.

Nel 1984, infatti, il network NBC aveva lanciato “Miami Vice” (1984-1990), una serie ad

alto budget con una forte attenzione ai dettagli sonori. Fu ad esempio tra le prime ad essere trasmessa in stereofonia, incentivando anche la vendita di nuovi televisori stereo. Il produttore della serie (nonché celebre regista) Michael Mann affermò che l'intenzione era quella di "ottenere una interazione organica tra musica e contenuti" (Théberge et al., 2015, pp. 195-196). Oltre alla sigla e alle composizioni originali di Ian Hammer dall'inedito orientamento elettronico, la serie prevedeva un massiccio impiego di musiche pop importate dai successi del momento. Già a partire dal pilot si poté apprezzare una scena - poi divenuta celebre - interamente costruita e montata sul brano di Phil Collins "In the Air Tonight" (1981). La serie era stata, infatti, espressamente pensata per il nascente pubblico giovanile di MTV, il network videomusicale nato nel 1981 (Zoglin, 1985).

Si trattava, dunque, di una novità assoluta: la narrazione seriale televisiva e la musica da classifica si incontravano, con un massiccio investimento economico in termini di diritti. Leggendo i nomi degli artisti ascoltabili nella serie, emergono cantanti e band tra le più in voga in quel momento: Depeche Mode, Dire Straits, Duran Duran, Devo, Peter Gabriel, Frankie Goes to Hollywood, Pink Floyd, Police, Underworld, U2, per citarne solo alcuni. L'apertura verso l'ambito delle "canzoni" definiva anche un cambiamento in termini di linguaggio e di narrazione audiovisiva. Fino a quel momento pensare alla musica voleva dire, come abbiamo visto, pensare a composizioni originali, non sempre di eccelso valore, anzi spesso realizzate con criteri industriali standard. L'universo sonoro delle serie risultava chiuso in sé stesso e la poca osmosi con la dimensione sonora extra-testuale determinava, inoltre, anche un limite alle possibilità narrative. Era come se le serie fino a quel momento avessero descritto un mondo diegetico fuori dal tempo e dallo spazio, condannato all'anomia.

La compilation score nel cinema

Spostando lo sguardo verso il campo del cinema degli anni Ottanta, vediamo che anche qui un rinnovato interesse verso la musica pop stava determinando la riemersione di una modalità definita in gergo *compilation score* (Davis, 1999) o *compilation soundtrack* (Corbella, 2019): ovvero colonne sonore formate da musiche *non originali*, dunque selezionate da materiali pre-esistenti. La compilation score nel cinema possedeva una lunga storia che risaliva al periodo del muto: dopo una eclissi durata decenni, era riemersa alla fine degli anni Sessanta sotto il potente influsso della cultura musicale giovanile. Gli esempi che solitamente vengono ricordati per indicare questo cambiamento sono "Il laureato" (Mike Nichols, 1967), "Easy Rider" (Peter Fonda, 1969) e "American Graffiti" (George Lucas, 1973), ma non va dimenticato che la performance degli Yardbirds all'interno di "Blow Up" (Michelangelo Antonioni, 1966), ci indica che l'importanza della nascente musica rock era stata colta anzitempo dal regista italiano.

A determinare negli anni Ottanta un ulteriore rilancio verso l'uso di musica pop nel cinema fu soprattutto l'impatto dei videoclip musicali dovuto alla già citata nascita di MTV. Alcuni celebri film del periodo come "Flashdance" (Adrian Lyne, 1983), "Footloose" (Herbert Ross, 1984), "Ghostbusters" (Ivan Reitman, 1984), "Top Gun" (Tony Scott, 1986) e "Dirty Dancing" (Emile Ardolino, 1987), non solo vedevano l'impiego di una colonna

sonora pop, ma mostravano come il videoclip stesse anche avendo un'influenza sul linguaggio. Il montaggio aveva assunto un ritmo frenetico e anche la narrazione seguiva un andamento maggiormente astratto, come se all'interno dei film si creassero sequenze separate e vi fossero stati inglobati videoclip (Hubbert 2013, p. 303).

L'inserimento di una canzone nella narrazione audiovisiva costituisce del resto una pratica che può portare a risultati estremamente diversi sul piano del significato, a seconda dell'uso che se ne fa, e delle specifiche configurazioni discorsive che una singola sequenza testuale presenta. Per "Il laureato", Mike Nichols commissionò alcuni brani inediti al duo Simon & Garfunkel - freschi del successo in versione folk-rock di "The Sounds of Silence" (1965) - tra i quali vi era la celebre "Mrs. Robinson" (1968). Un caso particolarmente riuscito, quanto raro, di integrazione dei contenuti tematici tra film e canzone. In altri casi la musica può essere funzionale all'ambientazione spazio-temporale, come è il caso di "American Graffiti", un film dedicato alla rievocazione nostalgica degli anni Cinquanta, anche attraverso le specifiche canzoni che in quell'epoca fuoriuscivano dalle autoradio e dai jukebox. Simile discorso si potrebbe fare per "Peggy Sue si è sposata" (Francis Ford Coppola, 1986) e "Stand By Me" (Rob Reiner, 1986) (cfr. Smith 2001), ma il caso che ha segnato una tappa ancora più significativa è quello de "Il grande freddo" (Lawrence Kasdan, 1983). Qui la colonna sonora del film - dedicata agli anni Sessanta - divenne anche un album di enorme successo discografico, definendo un modello cross-promozionale in cui musica e film si sostenevano a vicenda.

La compilation score diventò poi una prassi consolidata nel cinema degli anni Novanta a partire da Quentin Tarantino che, già con "Le iene" (1991), aveva dimostrato come la musica, attraverso una competenza approfondita e un lavoro di ricerca, potesse fungere da vero e proprio personaggio aggiuntivo nella narrazione audiovisiva. Del resto, anche registi come Scorsese, Fassbinder o Wenders, avevano da tempo mostrato una strada che portava ad attingere al patrimonio culturale della musica rock (Wojcik Robertson, 2001, p. 2).

Il ruolo del supervisore musicale

Il successivo panorama dei primi anni Duemila presentava una fase musicale di transizione nella quale l'onda del videoclip si era dissolta (con la conseguente entrata in crisi di MTV), mentre la diffusione di Internet non era ancora esplosa a livello di massa. Per questo la musica faticava in quel periodo a trovare un medium promozionale, e le serie tv acquisirono quindi un ruolo impreveduto, specie a favore di quel repertorio "indipendente" che difficilmente entrava nelle classifiche (Brown & Patsavas, 2012). Nel 2003 su Fox Network debuttò "The O.C." (Josh Schwartz, 2003 – 2007), un *teen drama* di grande successo per il quale lo showrunner decise che la musica non doveva avere una funzione di sottofondo, bensì doveva risultare un elemento essenziale del processo di narrazione. Assunse quindi Alexandra Patsavas come supervisore musicale e costoro decisero di mettere a frutto la loro conoscenza della musica alternativa, selezionando, e in questo modo promuovendo, artisti sconosciuti, a causa del ristretto budget. Guardare O.C.

divenne così un modo per scoprire nuova musica, e molti artisti facevano a gara per poter esservi inseriti. Beck, ad esempio, uno dei nomi più *cool* della scena *indie* del periodo, pubblicò cinque tracce inedite del suo album “Guero” (2005) direttamente nella serie (Carle, 2005). Partecipare ad O.C. consentiva di trasformare un brano sconosciuto in un successo da classifica, come fu per il caso dei Killers (Neumann, 2017).

Alexandra Patsavas divenne per questo una figura di primo piano nel mercato discografico e in quello televisivo. Consapevole del nuovo ruolo che la supervisione musicale aveva assunto nel mondo di Hollywood - quello di conferire un suono specifico ad uno show televisivo - ella fondò nel 1999 Chop Shop Music Supervision, una delle prime società di consulenza musicale che si occupava anche della gestione e risoluzione di questioni legate ai diritti e alle licenze d’uso. Patsavas, che ha poi lavorato tra l’altro su “Grey’s Anatomy” (ABC, 2005-2020), “Gossip Girl” (The CW, 2007 – 2012), “Le regole del delitto perfetto” (ABC, 2014 -2019) e “Riverdale” (The CW, 2017 – 2019) fu definita nel 2011 la quinta donna più influente nel business musicale¹ dalla rivista *Billboard*, la bibbia del mercato discografico. Il crescente peso della supervisione musicale stava conferendo un diverso valore al rapporto tra musica e televisione. I musicisti avevano iniziato a comprendere che l’inserimento in una narrazione audiovisiva sarebbe diventato un meccanismo promozionale primario nella futura era digitale (Anderson 2013, p. 120).

Tra le varie serie, Patsavas ha anche lavorato come supervisore musicale su “Mad Men” (AMC, 2007 - 2015), la cui vicenda è cronologicamente collocata nella cultura americana tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. In questa serie la presenza musicale era di fatto limitata, ma ne ha spesso contrassegnato i finali degli episodi, in linea con una prassi diffusa anche altrove. Essendo una serie incentrata sul mondo della pubblicità, ha anche affrontato tematicamente il rapporto tra la nascente cultura giovanile e lo sfruttamento commerciale. Nell’episodio S05E03 “Foglie di tè” viene ad esempio descritto il tentativo (fallito) di convincere personalmente i Rolling Stones a concedere i diritti per uno spot. Ma il caso più rilevante è avvenuto nel 2012, nell’episodio S05E08 “Lady Lazarus”, quando il personaggio del pubblicitario Don Draper richiede di essere aggiornato sulla musica in voga e la giovane moglie gli propone allora l’ascolto dell’album dei Beatles “Revolver” (1966), in particolare di “Tomorrow Never Knows” (Cardini e Sibilla, 2016). I diritti di riproduzione di questa canzone sono costati alla produzione di “Mad Men” ben 250.000 dollari (Itzkoff & Sisario, 2012) ed era la prima volta che un brano dei Beatles appariva in una serie tv (se si esclude una oscura apparizione nel 1971 nella serie inglese “UFO”). Lo showrunner Matthew Weiner dichiarò di considerare necessaria questa scelta per “conferire autenticità” alla serie,² il che dimostra quanto l’apertura ai riferimenti culturali extra-testuali fosse divenuto un elemento determinante per attribuire una diversa pregnanza alla narrazione nelle serie tv.

Da questi esempi emerge come il ruolo del supervisore si collochi tra competenze di *gusto* (legate a un prezioso sapere culturale) e competenze *legali* (fondamentali nell’agevolare il lavoro produttivo (Anderson, 2013, p. 120). Una funzione che si colloca in un più generale processo di trasformazione del mercato audiovisivo, nel quale i meccanismi editoriali diventano sempre più rilevanti, assieme a nuovi meccanismi di *branding* e alla ridefinizione di cosa sia un’etichetta discografica. Il compito del supervisore

consiste nel reperire le canzoni adatte a comporre la colonna sonora di un audiovisivo (programma televisivo, film, spot, o videogame che sia) sfruttando la propria competenza musicale. Al contempo, una parte altrettanto rilevante del suo lavoro riguarda gli aspetti legali ed economici relativi ai diritti. Si tratta del cosiddetto processo di *clearing*, che consiste nel “pulire” la canzone da vincoli legali, ottenendo dagli editori e dai vari detentori del copyright il permesso di concederla in licenza. Ogni brano musicale, una volta ottenuto il permesso di essere adoperato, possiede un “prezzo” che può variare in modo significativo. Una delle funzioni più preziose di un supervisore consiste, di conseguenza, nel saper pescare brani sconosciuti ma perfettamente adatti ad una scena, evitando una spesa cospicua come quella già citata nel caso dei Beatles.

Nell’universo sonoro audiovisivo i ruoli produttivi sono rigorosamente separati: i sound designer si occupano degli effetti sonori, mentre i compositori creano le musiche originali (*score music*). Ed è in questo ristretto spazio che, specie ultimamente, si inseriscono i supervisori, i quali hanno dovuto compiere una lunga lotta per vedere riconosciuto il proprio ruolo, invisibile proprio alla categoria dei compositori. Costoro non ne riconoscono la funzione autoriale e creativa, che considerano invece una mera selezione di canzoni altrui. Anche per questo motivo nel 2010 è nata la “Guild of Music Supervisors”, una corporazione che si prefigge di difendere e tutelarne il ruolo, e grazie alla quale nel 2017 è stata coniata una specifica categoria all’interno degli Emmy Awards televisivi, dedicata alla supervisione musicale (Rindner, 2017). La televisione da questo punto di vista ha anticipato il cinema, in quanto nelle categorie dei premi Oscar questa categoria specifica al momento non è stata ancora riconosciuta.

Analisi di caso: “Better Call Saul”

La rilevanza assunta dal ruolo del supervisore non sorprende, visto che le serie televisive più recenti adottano spesso strategie testuali che assegnano uno specifico ruolo narrativo alla musica, al pari (o forse più) delle scenografie o dei costumi. Un ruolo che può variare in modo significativo a seconda delle scelte che la regia decide di operare in collaborazione con il supervisore musicale.

È interessante da questo punto di vista osservare il processo creativo di un pluripremiato supervisore come Thomas Golubić, che ha dapprima lavorato sulla serie di enorme successo “Breaking Bad” (AMC, 2008 – 2013) ideata da Vince Gilligan, e poi sullo spin-off “*Better Call Saul*” (AMC, 2015 -), ideato nuovamente da Vince Gilligan insieme a Peter Gould. Golubić afferma esplicitamente l’importanza del supervisore nello “storytelling narrativo” e la necessità di riconoscerlo al pari di altre funzioni creative e produttive (Phillips, 2019). La funzione di un brano all’interno della narrazione si collega direttamente alla dimensione introspettiva dei personaggi e contribuisce a definire l’ “atmosfera” di una scena. A titolo di esempio Golubić stesso descrive un passaggio chiave nella trasformazione del protagonista della serie, Saul Goodman, ottenuto attraverso la scelta degli abiti, e assieme, attraverso la musica. È come se, egli afferma, il brano “Scorpio” (1971) di Dennis Coffey impiegato in quella specifica scena, avesse definito in modo

irreversibile l'identità del personaggio da quel momento in poi (Phillips, 2019).

La dimensione sonora, del resto, contribuisce a fornire *informazioni* allo spettatore al pari di quella visiva. Qui è opportuna una breve digressione sul concetto di *sapere* all'interno della testualità audiovisiva. Quella che in semiotica si definisce *dimensione cognitiva* (Greimas & Courtès, 1979/2007, p. 34) riguarda il modo in cui il sapere viene "distribuito" nel testo. E per "sapere" si intende semplicemente "cosa so finora" di ciò che è successo, o di cosa pensa o di che cosa prova il personaggio. Vedere ciò che il film o la serie *mostrano* è la via più semplice per lo spettatore per ricevere informazioni, ma non dimentichiamo che l'audiovisivo prevede anche il sonoro. Dunque, informazioni sono anche suoni, rumori, musiche che descrivono eventi o definiscono stati emotivi. Ad esempio, mentre noi spettatori stiamo guardando le azioni di Saul, veniamo esposti all'ascolto di una musica, ma al contempo comprendiamo di essere solo noi in grado di sentirla; non altrettanto lo è Saul. Dunque, sussiste una sorta di patto complice che ci consente da un lato di "assistere" dall'esterno agli eventi, e dall'altro ci consente di ascoltare una musica la cui funzione è quella di restituirci un'*atmosfera*. Si tratta di ricevere un'informazione privilegiata - attraverso il tramite della canzone - su quello che è lo stato d'animo del personaggio. La musica in questo caso possiede uno statuto *extra-diegetico*, ovvero Saul non è in grado di ascoltarla dunque non rientra nel suo mondo narrativo, bensì è collocata all'esterno della *diegesi* in una sorta di meta-contratto con lo spettatore (Malavasi 2019). Comunicando in modo diretto con quest'ultimo, la musica può dunque diventare uno strumento informativo sullo stato emozionale della scena o dei personaggi. Estromettendo il malcapitato personaggio, il testo crea un'alleanza complice con noi spettatori, ma questo stato di semi-onniscienza che ci viene conferito va impiegato in modo ponderato per evitare un effetto di eccessiva prevedibilità. La narrazione non "deve", cioè, trattarci in modo pedagogico ma, appunto, in modo complice, fornendoci la *giusta* dose di informazioni, senza ammiccare troppo.

Scegliere una musica può voler dire anche "Ascolta questo! Te lo ricordi?". Infatti, va tenuto presente che una "compilation score" prevede l'uso di musiche preesistenti. Dunque, anche un eccesso di conoscenza pregressa legata a una canzone può inficiarne l'effetto di senso. Detto in altri termini, le canzoni *troppo* conosciute possono, in uno spettatore, deviare l'attenzione e la comprensione della scena verso emozioni precedenti, collegate ad eventi passati (Kassabian, 2001, p. 2). La bravura del supervisore sta allora nello scovare brani con alcune caratteristiche fondamentali: risultare efficaci al primo ascolto; "sposarsi" in modo adeguato con le immagini - come affermava David Lynch (Spaziante, 2019); essere quasi o del tutto sconosciuti; e costare poco.

L'oculata selezione di un brano musicale può ridefinire in modo sostanziale il tono di una scena, grazie a quella capacità di fornire sfumature di significato che è tipica della musica. Se ad esempio guardiamo alle sottotitolazioni, spesso le definizioni relative alla musica sono molto grossolane e limitate ad aggettivi standard (musica "triste", "allegra", "di tensione"), mentre in realtà il contributo semantico di un brano musicale è molto più ricco.

Prendiamo il caso dell'episodio S01E07 "Bingo" della serie "Better Call Saul": la scena è incentrata sul personaggio di Mike Ehrmantraut (Jonathan Banks) che, di notte, deve spiare una casa dall'esterno, per indagare sul comportamento dei presenti. La scena dura

circa cinque minuti, con uno scorrere del tempo senza tagli, dunque si tratta di una sequenza molto lunga per i tempi televisivi. La forte preponderanza del silenzio conferisce qui particolare efficacia alla musica che va a collocarsi negli spazi vuoti del suono. Si tratta di un brano strumentale poco noto (“Tune Down”, Chris Joss, 2009), basato su una sequenza ripetitiva di accordi di piano elettrico ed assoli di chitarra elettrica, con un accompagnamento di basso e batteria dal sapore funky. In modo impeccabile, la musica *sostiene* e in qualche modo *riproduce* la ripetizione tranquilla di quelle azioni senza picchi e senza scarti che siamo in grado di apprezzare nelle immagini. In assenza di musica la scena avrebbe senz’altro dovuto essere ridotta di molto, mentre in questo modo è evidente come la musica assuma la funzione di una descrizione/creazione del tono passionale.

La consuetudine di assegnare alla musica, se così si può dire, la *conduzione* della scena, ritorna spesso in “Better Call Saul”. Ciò si manifesta in particolare quando vi è assenza di dialoghi, con la sola presenza di effetti sonori: in questo modo la musica “riempie” lo spazio, e in qualche misura fornisce una *spiegazione* all’azione.

Una sequenza simile alla precedente è contenuta nell’episodio S03E01 “Mabel”, e vede di nuovo in azione il personaggio di Mike Ehrmantraut, stavolta intento alla spasmodica ricerca di un segnalatore nascosto in un’automobile. La narrazione prevede una serie di “azioni di ricerca” con tensione crescente. La musica ripetitiva e strumentale (“Can’t Leave the Night”, Badbadnotgood, 2014) “dà voce” ad un personaggio che nella realtà narrativa rimarrebbe silente. Per circa tre lunghi minuti l’azione dilatata e meticolosa di ricerca viene scandita da stacchi musicali, e l’osservazione di anfratti dell’automobile viene alternata a sguardi sempre più frustrati di Mike. In una breve sequenza i movimenti vengono addirittura velocizzati a tempo, innescando un effetto-videoclip in stile *time-lapse*, e l’efficacia della scena si deve in buona parte alla scelta del brano musicale sul quale è stato costruito il montaggio.

Per concludere gli esempi dedicati a “Better Call Saul”, nell’episodio S02E07 “Gonfiabile”, il personaggio di Saul Goodman (Bob Odenkirk) è immerso nei suoi pensieri, mentre tenta di risolvere una situazione apparentemente senza via d’uscita. L’ottima collaborazione tra il compositore Dave Porter e il supervisore Thomas Golubić conduce ad optare in prima battuta per una breve sequenza musicale originale con un andamento lento ma martellante - come un tarlo che rode di continuo la mente. A quel punto Saul ha una sorta di visione improvvisa, ispirata da un pupazzo gonfiabile promozionale, fluttuante nell’aria, e vestito in modo sgargiante con colori accesi, i cui movimenti vengono rallentati per andare a tempo con la musica. Da questa visione Saul trae l’idea di proporsi in modo così appariscente e fuori luogo da rendersi inaccettabile. Termina così la sequenza musicale composta da Porter e prende il via un brano funky di forte impatto ritmico (la già citata “Scorpio”, Dennis Coffey, 1971) selezionato da Golubić, che scandisce il motivo della vestizione, e dunque della trasformazione del look di Saul. I movimenti di Saul vengono rallentati per andare a tempo, mentre ritorna nuovamente la visione del pupazzo, come una sorta di immagine mentale fissa cui il personaggio ha deciso di attenersi. Il quadro visivo a questo punto si frammenta grazie ad uno split screen nel quale scorrono le sempre più improbabili *mise* di Saul. La musica viene mantenuta anche nel sottofondo dei

dialoghi, talvolta abbassata, talvolta alzata di volume, esplicitando quella dinamica di “distribuzione controllata” dell’informazione attraverso la musica, che, come abbiamo visto, il testo si incarica di gestire.

Tendenze: musica diegetica e *compilation score*

Se “Better Call Saul” costituisce un caso rappresentativo dell’uso attuale della musica in una serie tv, tra *compilation score* e musiche originali, ci sono ulteriori casi che indicano altre tendenze emergenti, e che confermano lo scenario molto dinamico che il ruolo della musica possiede attualmente nella narrazione audiovisiva.

Tradizionalmente la musica viene collocata per lo più in una dimensione extra-diegetica, sebbene, come abbiamo visto, con valenze testuali che possono variare in modo significativo. Ma ultimamente si sono ripetuti casi di serie tv che hanno privilegiato una sorta di “ecologia sonora”, ovvero fare in modo che la musica “debba” emergere *direttamente* dall’uso che ne fanno i personaggi, dunque direttamente dalla *diegesi*. Due di questi casi, che tra l’altro hanno ottenuto un ottimo successo e riscontro dalla critica, hanno visto Susan Jacobs nel ruolo di supervisore. Jacobs ha iniziato la sua carriera nel cinema, collaborando con il compianto e geniale produttore Hal Willner (recentemente scomparso per sintomi legati a Covid 19), per poi partecipare ad “America oggi” (Robert Altman, 1993) e poi ad un piccolo capolavoro come “Little Miss Sunshine” (Jonathan Dayton & Valerie Faris, 2006) dove la musica possedeva un ruolo fondamentale, per proseguire con una nomination ai Grammy Awards per “American Hustle” (David O. Russell, 2013) e concludere poi con l’attribuzione di un Emmy Awards per la serie tv “Big Little Lies” (HBO, 2017 - 2019). Proprio per quest’ultima il regista Jean Marc Valleé nella prima stagione ha voluto proiettare la musica non dall’esterno ma dall’interno della storia. L’impiego di *musica diegetica* è stato reso possibile dall’inserimento nella narrazione di smartphone, cuffiette, autoradio e casse portatili bluetooth, dunque grazie a un’immersione frequente nell’ascolto musicale di molti personaggi che cantano, ballano, suonano. La posizione del regista è stata netta anche nella scelta di adoperare solo una *compilation score*, ovvero nessuna colonna sonora se non le *canzoni*. Una soluzione tesa ad ottenere una certa cifra di realismo, eliminando interventi “dall’alto”, e adottata da Valleé anche in una miniserie successiva, “Sharp Objects” (HBO, 2018), nuovamente con Susan Jacobs alla supervisione musicale, con il ruolo di *leitmotiv* della serie affidato ai Led Zeppelin. La musica è molto presente, a partire dalla sigla, nella quale le immagini visualizzano la riproduzione di un vinile, e la canzone è differente in ogni episodio.

L’impiego esclusivo di composizioni non-originali ha raggiunto, infine, una vetta che si può senz’altro definire virtuosistica nella serie “Homecoming” (Amazon Prime, 2018 -). Lo showrunner Sam Esmail ha ideato una serie thriller di ambientazione militare dai tratti sci-fi, richiamandosi esplicitamente alla tradizione cinematografica del genere e specialmente ai film di Alan J. Pakula come “Una squillo per l’ispettore Klute” (1971) e “Tutti gli uomini del Presidente” (1976). La marcata attenzione alla dimensione musicale ha previsto un’intera squadra dedicata alla realizzazione di una colonna sonora molto particolare: Ben

Zales, direttore musicale; Kevin W. Buchholz, supervisore al montaggio sonoro; John W. Cook II, re-recording mixer (Grobar, 2019). Il risultato finale è un ambizioso *assemblaggio* di brani prelevati da una lunga lista di colonne sonore di film classici - oltre ai due già citati - nella quale si trovano nomi di celebri compositori come Vangelis, Lalo Schifrin, Bernard Hermann, James Horner, Ennio Morricone, Jerry Goldsmith, John Barry, Pino Donaggio, Clint Mansell e fino a John Carpenter, qui nelle vesti di musicista (Gartenberg, 2019). Una colonna sonora fatta di precedenti colonne sonore non è in sé una novità, ma qui l'operazione presenta un certo grado di sofisticazione, in quanto si tratta di una sorta di puzzle sonoro semi-nascosto. Se le fonti di partenza sono film molto noti, o addirittura oggetto di culto, le parti musicali non lo sono altrettanto, in quanto le musiche scelte sono difficilmente riconoscibili da un pubblico medio contemporaneo. Dunque non si tratta in questo caso di soluzioni "ad alta riconoscibilità" come quella di inserire un celebre brano di The Clash in "Stranger Things" (Netflix, 2016 -), per mettere a segno una facile strizzatina d'occhio al pubblico adulto. L'intera operazione nasce da una selezione musicale suggerita dallo stesso Esmail (Zoller Seitz, 2018), a cui si è poi aggiunto un enorme lavoro di ricerca per individuare concretamente i detentori dei vari diritti (produttori, compositori, nonché i singoli musicisti che avevano effettivamente realizzato le parti). Dato che molte di queste informazioni non erano più reperibili, si è trattato di un vero e proprio compito archeologico di *intelligence*; spesso gli stessi autori non possedevano più informazioni sulle loro musiche, tanto che alcuni brani inizialmente ipotizzati sono stati accantonati. L'arduo compito di *licensing* e di approvazione finale è stato assegnato a Maggie Phillips (Griffiths 2018), altro celebre esempio di supervisore musicale (femminile, come spesso è capitato di vedere) di vasta esperienza, ad esempio nella serie " Fargo " (FX, 2014 -) e in "The Handmaid's Tale" (Hulu, 2017 -). L'idea di Esmail era quella di costruire un riferimento diretto ma "cifrato" ad alcuni classici cinematografici, attraverso soluzioni visive, costumi, scenografie e musica. La colonna sonora composta da un collage intertestuale ha, dunque, contribuito in modo significativo a produrre un efficace effetto di senso sulla serie.³ Va sottolineato, in aggiunta, che trattandosi di musiche da film adattate a una serie tv, si è realizzato anche un innesto inedito che fornisce elementi di riflessione anche sulla relazione tra differenti tipologie di linguaggio audiovisivo.

Conclusioni

Nello scenario attuale dei media che vede le serie tv occupare il centro della scena, la musica svolge un ruolo chiave rispetto al recente passato nel quale risultava del tutto marginale. L'abbattimento del confine tra cinema e televisione che sta avvenendo in questi anni, seguendo la trasversalità totale delle *screen cultures*, emerge anche dalla logica condivisa con cui vengono impiegate le canzoni. La competenza sulla storia recente della musica pop, in tutte le sue varie sfumature di genere, sta diventando un patrimonio prezioso per l'ambito produttivo, nonché una professione il cui riconoscimento abbiamo descritto come oramai attestato. Ma il processo di selezione musicale sta conducendo a inediti risultati anche sul piano del linguaggio audiovisivo. Sulla scorta delle innovazioni

lanciate alcuni decenni orsono dal videoclip, la relazione tra musica e immagine acquista nuove prospettive diffondendosi in differenti forme audiovisive più recenti. La sempre maggiore raffinatezza con cui viene impiegata la musica nelle serie, promette quindi novità interessanti.

Nota biografica

Lucio Spaziante insegna Teorie e modelli della semiotica presso l'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca sono incentrati sulla musica, le culture giovanili, i media e il rapporto tra suono e immagine nel linguaggio audiovisivo. Ha insegnato presso varie università italiane (Ferrara, Modena e Reggio Emilia, IULM, Rimini) ed ha svolto attività di ricerca in Belgio, Francia, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. È autore di *Sociosemiotica del pop* (2007), *Dai beat alla generazione dell'ipod: le culture musicali giovanili* (2010) e di *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica* (2016). Ha inoltre curato *Remix-remake: pratiche di replicabilità* (con Nicola Dusi, 2006), *Parole nell'aria: sincretismi fra musica e altri linguaggi* (con Maria Pia Pozzato, 2009). Dal 2009 al 2013 è stato vicepresidente dell'AISS (Ass. Italiana Studi Semiotici).

Bibliografia

- Brown, E. & Patsavas, A. (2012). Off To The Movies With Josh Schwartz, *Interview*, 24 ottobre. Preso da <https://www.interviewmagazine.com/film/josh-schwartz-fun-size>
- Cardini, D. e Sibilla, G. (2016). Soglie sonore: la canzone nelle scene e nelle sigle delle serie tv. *Imago*, 14, 2, 59 - 70. doi: 10.1400/255019
- Carle, C. (2005). Music of The O.C.: Interview with Music Supervisor Alexandra Patsavas. *IGN*, 23 marzo, aggiornato 17 giugno 2012. Preso da <https://www.ign.com/articles/2005/03/23/music-of-the-oc-interview-with-music-supervisor-alexandra-patsavas?page=2>
- Corbella, M. (a cura di) (2019). La compilation soundtrack nel cinema sonoro italiano. *Schermi*, (Call for Papers, Anno IV, N. 7, 2020). Preso da <https://riviste.unimi.it/public/journals/69/SchermiCFPIV7.pdf>
- Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston, MA: Berklee Press.
- Donnelly, K. J. (2013). Television's Musical Imagination: Space: 1999. In K. J. Donnelly & P. Hayward (eds.), *Music in Science Fiction Television: Tuned to the Future* (pp. 111-12). New York; Abingdon, Oxon: Routledge.
- Frith, S. (2002). Look! Hear! The uneasy relationship of music and television. *Popular Music*, 21(3), 277-290. doi: 10.1017/S0261143002002180
- Gartenberg, R. (2019). Maggie Phillips, *Popdisciple*, 21 giugno. Preso da <https://www.popdisciple.com/interviews/maggiephillips>
- Godsall, J. (2018). *Reeled In: Pre-Existing Music in Narrative Film*. New York: Routledge.
- Greimas, A.J. & Courtés, J. (1979/2007). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette ; trad. it. (2007) *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Bruno Mondadori.

- Griffiths, E. (2018). Uncharted Music Supervision Territory: Maggie Phillips On Clearing Homecoming's Score of Scores. *Synchtank*, 11 dicembre. Preso da <https://www.synchtank.com/blog/uncharted-music-supervision-territory-maggie-phillips-on-clearing-homecomings-score-of-scores/>
- Grobar, M. (2019). 'Homecoming' Sound Designers Redefine The Term "Original Score" With Sam Esmail's Retro Paranoid Thriller. *Deadline*, 12 giugno. Preso da <https://deadline.com/2019/06/homecoming-sound-designers-sam-esmail-amazon-emmys-1202628613/>
- Hall, E. (2002). Campaign Screen: Music and Sound Design - Production. Top of the pops. *Campaign*, 22 novembre. Preso da <https://www.campaignlive.co.uk/article/campaign-screen-music-sound-design-production-top-pops/164902>
- Hubbert, J. (2013). The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present. In D. Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies* (pp. 291–318). New York: Oxford University Press.
- Itzkoff, D. & Sisario, B. (2012). How 'Mad Men' Landed the Beatles: All You Need Is Love (and \$250,000). *The New York Times*, 7 Maggio. Preso da <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2012/05/07/how-mad-men-landed-the-beatles-all-you-need-is-love-and-250000>
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.
- Malavasi, L. (2019). *Il linguaggio del cinema*. Milano: Pearson.
- Neumann, S. (2017). How the Music Supervisor for 'The O.C.' and 'Gossip Girl' Changed the Game for Indie Rock. *Vice*, 20 ottobre. Preso da https://www.vice.com/en_us/article/ne3w38/music-supervisor-alexandra-patsavas-interview-2017-the-oc-gossip-girl-tvweek
- Phillips, D. (2019). Better Call Saul Music Supervisor Thomas Golubic On Storytelling With Songs. *Awardsdaily*, 28 agosto. Preso da <https://www.awardsdaily.com/2019/08/28/better-call-saul-music-supervisor-thomas-golubic-on-storytelling-with-songs/>
- Powrie, P. & Stillwell, R. (eds.). (2006). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Aldershot, Burlington, ON (Canada): Ashgate.
- Rindner, G. (2017). How music supervisors create iconic TV moments. *Vox*, 15 settembre. Preso da <https://www.vox.com/culture/2017/9/15/16228376/music-supervision-tv-explained-who-picks-songs-for-shows>
- Smith, J. (2001). Popular songs and comic allusion in contemporary cinema. In P. Robertson Wojcik & A. Knight (eds.), *Soundtrack available: essays on film and popular music* (pp. 407-430). Durham and London: Duke University Press.
- Spaziante L. (2013). Immagini sonore: sound design, convenzioni audiovisive e costruzione della realtà. *Studi Culturali*, 1, 37 – 52. doi: 10.1405/73204
- Spaziante, L. (2019). Immaginare attraverso il suono: il linguaggio sonoro di David Lynch. In N. Dusi e C. Bianchi (a cura di), *David Lynch: mondi intermediali* (pp. 67 – 78). Milano: Franco Angeli.
- Spencer, K. (2008). *Film and television scores, 1950-1979: a critical survey by genre*.

Jefferson: McFarland.

Robertson Wojcik, P. & Knight, A. (eds.). (2001). *Soundtrack available: essays on film and popular music*. Durham and London: Duke University Press.

Théberge, P. & Kyle, D. & Everett, T. (eds.). (2015). *Living Stereo: Histories and Cultures of Multichannel Sound*. New York, NY: Bloomsbury.

Zoglin, R. (1985). Video: Cool Cops, Hot Show. *Time*, 16 settembre. Preso da <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,959822-2,00.html>

Zoller Seitz, M. (2018). How Sam Esmail Directed the Hell Out of Homecoming. *Vulture*, 14 novembre. Preso da <https://www.vulture.com/2018/11/homecoming-amazon-sam-esmail-filmmaking.html>

Note

¹ <https://www.billboard.com/articles//1158865/billboards-women-in-music-2011-alexandra-patsavas>

² <https://www.rollingstone.com/movies/movie-news/mad-men-paid-250k-for-beatles-song-179470/>

³ <https://www.indiewire.com/2018/11/homecoming-score-classic-thriller-movie-soundtracks-sam-esmail-complete-list-1202018145/>