

Scuola di Studi Umanistici e della Formazione

Corso di Laurea in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo

Der Ring des Nibelungen di Wagner e The Lord of the Rings di Tolkien Tra Mitologia e Musica

Relatore

Prof.ssa Antonella D'Ovidio

Candidato

Ludovica Fortunato

A mia mamma per avermi insegnato a combattere sempre, ai miei nonni Bruna e Paolo per avermi sempre guidato, ai proff. Stefano Margheri e Leonardo Abatangelo per avermi guidato nel mio percorso musicale

> Alle mie amiche Beatrice, Sara e Petra per avermi Sostenuta in questo viaggio

A Luigi per essere rimasto sempre al mio fianco

Grazie Mellon!



INDICE

| INTRODUZIONE | 5 |
|---|----|
| CAPITOLO 1 | 7 |
| BREVI CENNI SULLA STORIA DELLA MUSICA PER FILM | 7 |
| 1.1 LE FUNZIONI DELLA MUSICA DA FILM | 9 |
| 1.2 IL COMPOSITORE | 10 |
| 1.2.1 RAPPORTO FRA COMPOSITORE, PRUDUTTORE E REGISTA | 12 |
| 1.3 TEMATISMO E VARIAZIONE | 13 |
| CAPITOLO 2 | 15 |
| LA MUSICA DELLA TERRA DI MEZZO | 15 |
| 2.1 L'INFLUENZA DI RICHARD WAGNER SU HOWARD SHORE | 18 |
| 2.2 J.R. R TOLKIEN E RICHARD WAGNER | 20 |
| 2.3 HOWARD SHORE E IL SUO VIAGGIO MUSICALE NELLA TERRA DI MEZZO | 26 |
| 2.3.1 USO DI STRUMENTI E STILI MUSICALI TRADIZIONALI | |
| CAPITOLO 3 | |
| THE LORD OF THE RINGS MUSIC E DER RING DES NIBELUNGEN: ANA LEITMOTIVE | |
| 3.1 LA COMPAGNIA DELL'ANELLO | 30 |
| GLI ANELLI DEL POTERE | |
| I REGNI DEI NANI: MORIA E DEI NIBELHEIMLA FUCINA DEI NIBELUNGHI E LA FORTEZZA DI ISENGARD | |
| LA FUCINA DEI NIBELUNGHI E LA FORTEZZA DI ISENGARDLA MUSICA DELLA NATURA | |
| RIGUARDO AGLI HOBBIT: CONCERTING HOBBIT | |
| LA MUSICA DEGLI ELFI DI SHORE E GLI DEI DI WAGNER | |
| LA COMPAGNIA DELL'ANELLO | 50 |
| NOVE NOTE | 52 |
| 3.2 LE DUE TORRI | 53 |
| IL REGNO DI ROHAN, TERRA DEI CAVALLI | |
| GLI ENT E LE FIGLIE DEL RENO: LE CREATURE DELLA NATURA | |
| I TEMI D'AMORE | 59 |
| 3.3 IL RITORNO DEL RE | |
| IL REGNO DI GONDOR: ARAGORN E SIGFRIDO | |
| LE SPADE RIFORGIATE: NOTHUNG E ANDURILGRAY HAVENS | |
| CONCLUSIONI | 69 |
| BIBLIOGRAFIA | 71 |
| INTERVISTE | 72 |
| SITOGRAFIA | |

INTRODUZIONE

In questo elaborato mi propongo di dimostrare come John Ronald Reul Tolkien (1892-1973), per la stesura del romanzo *The Lord of the Rings*, e Howard Shore (1945), per la stesura della colonna sonora della trilogia cinematografica *The Lord of the Rings*, abbiano preso a modello la Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner (1813-1883). L'interesse per quest'ultima opera e il suo autore mi ha spinto ad analizzare come Wagner e Tolkien abbiano generato un grande mito, prendendo come fonti le storie e le leggende della mitologia nordica (insieme anche a quella scandinava, tedesca e islandese) e le leggende eroiche, in particolare Wagner, il quale è stato "irresistibilmente" attratto da esse¹:

Cercai di rendermi familiare, per quanto mi era possibile senza una vera conoscenza delle lingue scandinave, l'*Edda* come pure gli abbozzi in prosa del nucleo principali dei poemi eroici. Sulla forma che già questa materia veniva a prendendo nel mio spirito ebbe effetto decisivo la lettura della Saga dei Welsunghi [...]. Già da tempo si formava in me la coscienza della primordiale affinità del mio animo col mondo di queste vecchie leggende: ma ora essa acquistò a poco a poco quella forza di determinazione plastica che guido i miei ulteriori lavori.²

Tolkien non ha mai apprezzato l'accostamento del suo romanzo con l'opera di Richard Wagner, anzi nella lettera del 14 Febbraio 1961, Tolkien specifica che «entrambi gli anelli sono rotondi e li finisce la somiglianza.»³. Al contrario Renée Vink, nel saggio *Wagner and Tolkien: Mythmakers*, individua fonti certe in vista delle quali si può affermare che Tolkien abbia avuto un particolare interesse per la rappresentazione del *Ring*: l'autrice, spiega che all'inizio del 1934 Tolkien e i fratelli Lewis si incontravano regolarmente a Oxford per studiare e discutere i testi delle opere del *Ring* in preparazione ad una prevista partecipazione al ciclo completo che si sarebbe tenuta a Covent Garden. Nulla ci è giunto di questa presa parte dell'avvenimento, anzi ci fa pensare che non ne presero proprio parte, anche per il fatto che non prenotarono mai i posti. Tuttavia, ricorda la figlia di Tolkien, Priscilla, il volto del padre quando prese parte alla rappresentazione del *Sigfrido*, insieme a C.S. Lewis.

¹F. Sangriso, Le Fonti nordiche del Ring, la mitologia di Wagner, Viterbo, Vocifuoriscena, 2018, p 13.

²Ibid; Wagner 1953. Richard Wagner, La mia vita, trad. M. Mila, Torino, UTET, p 424.

³J.R.R. Tolkien, *Lettere* 1914/1973, Milano, Bompiani, 2001, p 486.

In un'intervista messa in onda dalla BBC, "*Tolkien a Oxford*", il 30 Ottobre 1968, ci viene confermato che Tolkien abbia preso parte a più esibizioni del ciclo del *Ring* di Wagner. Le fonti ufficiali non hanno confermato altro, ma è stato possibile come Tolkien apprezzò la musica di Wagner.⁴

Negli anni 2000 esplose il fenomeno di mercato attorno all'opera di Tolkien a seguito dell'uscita, su scala mondiale, della versione cinematografica composta da tre film, *The Fellowship of the Ring*, 2001, *The Two Towers*, 2002, e *The Return of The King*, 2003, realizzata dal regista Peter Jackson con la colonna sonora del compositore canadese Howard Shore. Musicalmente la partitura del *Ring* di Wagner si avvicina alla scrittura della colonna sonora di Shore, in quanto troviamo un gran numero di leitmotiv⁵, cioè piccole frasi melodiche che si legano a personaggi, oggetti e emozioni, che vengono usati anche dallo stesso Wagner nella Tetralogia.

È nel mio intento dimostrare come l'estetica e le tecniche compositive wagneriane abbiano influenzato la stesura dell'opera di Tolkien, tramite l'utilizzo delle fonti mitologiche, e la composizione della colonna sonora di Shore, tramite la scrittura stilistica musicale, con l'uso dei leitmotiv.

Il mio elaborato si apre con una cornice storica sulla musica per film per poi concentrarsi sulle influenze che Wagner ha portato nel lavoro dei due autori, in particolare su quello di Howard Shore, attraverso una precisa analisi armonica-melodica dei principali leitmotiv delle due opere.

⁴ R. Vink, Wagner and Tolkien: Mythmakers Zurich and Jena, Walking Tree Publishers, 2012, pp 12-13.

⁵ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 9.

CAPITOLO 1

BREVI CENNI SULLA STORIA DELLA MUSICA PER FILM

Fino alla fine degli anni '20 del Novecento il cinema è sempre stato muto e tale realtà è universalmente accetta. Tuttavia, questa definizione è più limitata al parlato, poiché il cinema, a modo suo, grazie ai suoi accompagnamenti musicali esterni è sempre stato sonoro,⁶ chiara prova del ruolo primario che in quei anni aveva assunto la musica.

Infatti, durante le prime proiezioni cinematografiche del 1895 svoltasi presso il Cafè sul Boulevard des Capucines di Parigi, per colmare il vuoto del silenzio e coprire i rumori della "cinematographe" (macchina da presa che fungeva da proiettore), i fratelli Lumier inserirono un accompagnamento musicale che facesse da sottofondo ai loro 12 filmetti di 17 metri ciascuno.

Nei primi tempi il commento musicale venne affidato all'estro estemporaneo di oscuri pianisti, i quali, nel buio della sala, suonavano brani adatti a sottolineare le diverse scene in movimento o sentimentali. Successivamente, invece, si preferì abbinare ai film registrazioni su disco attraverso l'utilizzo di appositi apparecchi per la sincronizzazione del suono, ottenendo tuttavia risultati piuttosto mediocri⁷. Per questa ragione si preferì optare per l'accompagnamento pianistico, ma con il passare del tempo al pianoforte si aggiunsero altri strumenti fino a formare delle vere e proprie orchestrine dal repertorio classico, tra cui L.V. Beethoven, R. Schumann, F. Chopin e R. Wagner.

Tutto questo era possibile grazie alla pubblicazione di manuali e antologie utilizzati dagli esecutori delle sale cinematografiche, (sia pianisti che orchestrali); un chiaro esempio è il manuale della Sam Fox Moving Pictures Music, una raccolta in due volumi di composizioni ad opera di J.S. Zamecnik.⁸

A partire dai primi anni del XX secolo la musica da film cominciò ad attirare l'attenzione di molti altri compositori come Camille Sant-Saens (1835-1921), compositore francese che scrisse la musica per la pellicola *L'assassinat du Duc*

⁶ S. Micelli, *Musica per Film: Storia, Estetica-Analisi, tipologie*, Ricordi LIM 2009, p 37.

⁷ Per risultati migliori bisognerà attendere il 1928, data in cui la Fox Film Corporation realizzo il "*Movietone*", un sistema di registrazione fotoacustico pratico e razionale che permetteva di incidere la colonna sonora direttamente sulla pellicola, con la possibilità per il compositore di scrivere frasi e frammenti musicali entro un intervallo di tempo prestabilito con estrema esattezza.

⁸ E. Surian, Manuale di Storia della Musica IV Volume: Il Novecento, Ruggenti Milano 2002, p 196.

*Guise*⁹, come Hanns Eisler, inizialmente autodidatta che divenne poi allievo di A. Schoemberg e di A.Webern, e scrisse la musica per diverse pellicole e anche per varie opere teatrali di Brecht.

Anche in Italia emersero diversi compositori, come J.C. Breil, M. Mazza e I. Pizzetti (compositore del famoso pezzo "*La Sinfonia di Fuoco*"¹⁰) che con la pellicola *Cabiria*¹¹ tentarono per la prima volta di combinare musica, cinema e letteratura.

In America, nel frattempo, le grandi case cinematografiche, in collaborazione con varie case discografiche avevano reso Hollywood il cuore pulsante del cinema americano

Una delle case cinematografiche di Hollywood più note è la Walt Disney; la prima ad aver realizzato nelle proprie sale cinematografiche colonne sonore appositamente composte per i propri cartoni animati, ma senza mai escludere musica già esistente. L'esempio fu *Fantasia* (1940), cartone concepito sulle musiche di autori come J. S. Bach e I. Stravinskij dove il disegno animato si sviluppava sulla "guida" stessa della partitura¹².

La concezione della musica vista come un commento permanente venne portato avanti dal compositore viennese Max Steiner, che produsse più di 300 commenti musicali, tra cui *Gone with the wind* (1939), *Kin Kong* (1933) e *The informer* (1935). Steiner riteneva assolutamente necessario creare un'apposita componente musicale senza costruirla su brani già preesistenti, così da permettere alla musica di seguire gli sviluppi del film, in modo tale da rendere il tutto una vera e propria opera d'arte. La declinazione di questi principi ha contribuito alla realizzazione di un linguaggio sonoro filmico integrato con alla narrazione filmica. A partire dagli anni '70 del Novecento il mondo cinematografico assistette al ritorno di forme musicali prestabilite con nuovi compositori, come B. Herramann e J. Williams, che ritornerà con lo stile sinfonico.

Oggi la tendenza a improntare la colonna sonora su brani creati appositamente per la pellicola è molto diffusa: gli esempi di eccellenza sono Sergio Leone e di Enio Morricone (*Per un pugno di dollari, 1964*; *Il buono, il brutto, il cattivo, 1966*; ecc...) dalle tracce di Danny Elfman e Tim Burton (*Beetlejuice, 1988; Edward Scissorhands, 1990; Alice in Wonderland, 2010*; ecc..) e ancora per Sam Raimi (*Army of Darkness*,

⁹ Sceneggiatura di Henri Lavedan e venne prodotto dalla società Film D'Art (Primo film prodotto a Parigi).

¹⁰ Poema sinfonico per baritono, coro e grande orchestra.

¹¹ Dramma greco-romano-punico ideato da Gabriele D'Annunzio e realizzato da G. Pastrone.

¹² E. Surian, Manuale di Storia della Musica IV Volume: Il Novecento, Ruggenti Milano 2002, pp 199-200.

1992; Spider-man 2002; Oz the Great and Powerful, 2013; ecc..). Questi compositori lavorano a stretta relazione con il regista, ma se ne possono citare altri che invece modellano le loro musiche sinfoniche sul contesto narrativo più che sulla scena. Riguardo a questi ultimi si possono citare James Horner (Der Name der Rose, 1986; Titanic, 1997; Avatar, 2009; ecc..), Hans Zimmer (The Lion King, 1994 e 2019; Gladiator, 2000; Saga I Pirati dei Caraibi, 2003 al 2011; ecc...), John Williams (Jaws, 1975; E.T. the Extra-Terrestrial, 1982; Indiana Jones and the Last Crusade, 1989; Harry Potter and the Philosopher's Stone, 2001; Saga di Star Wars, 1977 al 2019 ecc..) e James Newton Howard (Pretty Woman, 1990; Atlantis: The Lost Empire, 2001; Saga di Hunger Games, 2012 al 2015; ecc...).

La musica da film non nasce con l'intento di dare luogo ad un mercato discografico, ma con il tempo alcuni collezionisti se ne sono interessati. Oggi si è sviluppato un vero e proprio meccanismo di produzione e vendita di album dedicate alle colonne sonore da film sia sinfoniche che strumentali. La loro diffusione è stata resa possibile anche grazie alla televisione, dove alcuni brani sono stati scelti come accompagnamenti di svariati programmi e pubblicità. 13

1.1 LE FUNZIONI DELLA MUSICA DA FILM

Il linguaggio cinetelevisivo e quello musicale hanno poco a che vedere l'uno con l'altro: il primo è legato ai personaggi ed è intrinsecamente narrativo; il secondo è astratto ed è quasi sempre antinarrativo. Nonostante questa diversità la musica si lega al materiale visivo che grazie ad essa si rafforza: l'accompagna, la commenta e, in alcuni casi, la contraddice, svelando così aspetti più profondi.

Le funzioni che la musica può ricoprire nelle opere cinetelevisive sono sostanzialmente due: empatica e anempatica.

Il valore aggiunto, spiega Chion, è quel valore «espressivo e informativo di cui un suono arricchisce un'immagine data, sino a far credere [...] che quell'informazione o quell'espressione derivino "naturalmente" da ciò che si vede, e siano già contenute nelle immagini.»¹⁴ In poche parole, il suono, basato sul principio della sincresi (sincronismo fra suono e immagine), permette di dare consistenza e materialità a ciò

¹³ Un discorso parallelo si potrebbe fare per i videogiochi, i quali assumono sempre di più le caratteristiche narrative ed espressive simili a quelle filmiche, comportando anche un impiego di musiche strumentali e di sottofondo tipicamente cinematografiche.

¹⁴ Chion, *L'audiovisione suono e immagini nel cinema*, LINDAU 2017, Torino, p 15.

che si vede sullo schermo. Il valore che viene aggiunto alla musica riguarda lo stato emotivo che suscita nello spettatore grazie anche alle inquadrature mostrate: in questo caso si può parlare di musica *empatica* e *anepatica*.

La musica empatica è caratterizzata dalla capacità di far percepire i sentimenti degli altri¹⁵; quindi partecipa direttamente all'emozione trasmessa dal racconto diegetico caricandosi di diverse sfumature. In questo caso il livello sonoro e quello visivo sono in parallelo.

La musica anepatica, invece, mostra una chiara indifferenza per la situazione, ovvero per la narrazione; essa non crea un rapporto con l'immagine e si caratterizza per essere sostanzialmente in una condizione di autonomia. Questo però comporta ad un "congelamento" delle emozioni, perché le rafforza creando un nuovo punto di vista egli occhi dello spettatore.

Chion sostiene che esistono molte musiche che non hanno un valore, né empatico né anepatico, quindi acquistano un senso astratto e una semplice funzione di presenza. In sostanza non trasmettono delle emozioni precise.

1.2 IL COMPOSITORE

In Europa le principali sale cinematografiche ospitavano orchestre o piccoli complessi che eseguivano le nuove proposte scritte dal compositore.

Con l'avvento del cinema sonoro i compositori si interessarono molto di più al cinema e alla sua possibilità di creare nuovi rapporti innovativi audiovisivi. Si verificarono anche casi eccezionali, come quello di Griffith, il quale forniva e a volte realizzava le partiture per i suoi film, come fecero anche molti altri registi tra cui Cecil de Mille, Eric von Stroheim e altri ancora.

Adorno e Eisler, in "Musica per Film", spiegano come lo sviluppo dell'industria cinematografica abbia portato alla nascita di varie istituzioni inerenti ad ogni aspetto lavorativo della produzione, come dipartimenti musicali «ai quali spetta l'esclusiva responsabilità di fronte all'imprenditore per la parte artistica, tecnica e commerciale di tutto quanto è connesso con la musica.»¹⁶

Il compositore deve stare alle regole che gli impone questa istituzione, perdendo cosi la libertà che avrebbe solo nel cinema di produzione indipendente. Bisogna

¹⁵Ivi p 19.

¹⁶ Adono/Eisler Musica per film, con introduzione di Massimo Mila, Roma, Newton compoton, stampa 1975, p 88.

evidenziare anche il fatto che il film sonoro è un lavoro collaborativo, costituito da più elementi creativi che generano un nuovo elemento con una propria entità.

Il lavoro del compositore consiste:

- Nello studio della musica e visione delle scene pronte, per aver una previsione generale di come potrà essere il commento musicale;
- Nell'incontro con il produttore e il regista per concordare quali parti lasciare in silenzio e quali rivestire con la musica, quali strumenti utilizzare e che possibilità economiche ci sono;
- Nell'analisi del copione, in modo da stabilire nel dettaglio il commento che accompagnerà le scene filmiche scelte in precedenza;
- Nel lavoro di composizione vero e proprio;
- Nell'orchestrazione definitiva del commento;
- Nella copiatura delle singole parti eseguite dai singoli strumenti;
- Nel missaggio e sincronizzazione;
- Nello stampa del film completo;

L'elenco stilato è meramente approssimativo in quanto ogni produzione può essere condotta in maniera diversa, per esempio non leggendo il copione ed elaborando preventivamente una musica adeguata per poi adattarla successivamente.

Il film è un lavoro in continuo sviluppo ed è bene che il compositore intervenga a film concluso per evitare di dover ritoccare continuamente il commento delle scene modificate.

Da un punto di vista tecnico notiamo che il lavoro del compositore è fortemente limitato, non tanto per la narrazione filmica ma per la durata, calcolata con assoluta esattezza. Il compositore deve eseguire le sequenze secondo un conteggio di tempo preciso, modificando la lunghezza a seconda delle necessità.

Quindi anche se ci sono delle "regole" da seguire, ciò che conta di più è lo stile della narrazione, il quale permette di creare vari effetti stilistici. Il commento potrà essere tradizionale o moderno, o potrà avere elementi che riconducono ad un determinato periodo storico o ad un luogo geografico. Da questi elementi è possibile dedurre che il lavoro del compositore non è "puro", ma anzi influenzato dai componimenti cinematografici.

1.2.1 RAPPORTO FRA COMPOSITORE, PRUDUTTORE E REGISTA

La creazione di un film richiede, come già detto, un lavoro costituito da elementi ben diversi tra loro e il compositore si ritrova quindi a doversi sempre confrontare con due figure fondamentali della produzione cinematografica: il produttore e il regista.

Questi possono imporsi sul lavoro del compositore, come spesso accade in casi in cui il produttore, interessato agli aspetti prettamente commerciali del film, tende a imporre soluzioni meno dispendiose possibili, finendo inevitabilmente per incidere profondamente sul lavoro del compositore osteggiando eventuali tentativi di innovazione per paura della reazione del pubblico oppure richiedendo eventuali modifiche alla musica già composta, fino ad arrivare a cambiare musicista nel caso in cui la partitura non si riveli consona al film.

Questi stessi compromessi li ritroviamo anche nella figura del regista, il quale può mostrare diversi atteggiamenti: può essere perfettamente a conoscenza dei limiti e delle esigenze del compositore e della musica oppure ignora del tutto questi aspetti e si mostrano totalmente indifferente sottraendosi quindi da ogni responsabilità.

Quest'ultimo tipo di regista è quello che spesso tende a tagliare e manomettere le partiture a suo piacimento in fase di montaggio. Eppure i registi che intervengono nella partitura e nell'aspetto sonoro non devono necessariamente essere visti solo in maniera negativa: possono esistere anche forme di collaborazione dove la creazione della partitura deriva da una combinazione tra la competenza musicale del compositore e la competenza creativa del regista; quest'ultimo lo si può spiegare in termini di impressioni e di sfumature, oppure facendo riferimento a musiche preesistenti che corrispondono al clima che cerca; il primo, invece, tenterà di esprimere con le note quello che viene detto con le parole. Questi sono casi in cui si vanno a creare collaborazioni durature tra regista e compositore, dando vita così ad un proprio stile compositivo ben riconoscibile tale da assicurare la riuscita dell'accordo audiovisione.

1.3 TEMATISMO E VARIAZIONE

La musica per film viene accompagnata da un evidente uso dei temi e frasi musicali sviluppate e riprese più volte nel corso della composizione¹⁷:

Molti componenti musicali sono basati sul tematismo intensivo: dopo una descrizione generica dei luoghi e delle circostanze, di solito lo "scorrere" aggancia un personaggio o un personaggio o una situazione e non molla più la preda, svolgendo il compito di dare grazia o vigore alla figura o al momento, nonché di richiamarne la presenza ogni qualvolta essi si ripresentano.¹⁸

Questo motivo conduttore è costruito in maniera tale da permettere allo spettatore di riconoscerlo facilmente durante il racconto filmico, perchè utilizzato per rappresentare un determinato personaggio o oggetto: questo prende il nome di *leitemotiv*.

Il termine leitmotiv è di derivazione wagneriana utilizzato dallo scrittore Hans Von Wolzonger per indicare quella che Wagner definiva "tema fondamentale". Si caratterizza per la presenza di brevi melodie che si ancoravano a personaggi, immagini, oggetti che si suddividevano nel palcoscenico. ¹⁹

Con il termine leitmotiv si intende, essenzialmente, il motivo musicale ricorrente che corrisponde ad un personaggio, luogo, oggetto o stato d'animo e deve avere una funzione simbolica definitrice; in sintesi questa melodia acquista un particolare significato in base al legame che instaura con l'elemento a cui è connesso.

Una distinzione che va fatta è quella fra "Bitematismo" e "Monotematismo", riconoscibili perché nel primo caso abbiamo una situazione di intreccio tra i vari leitmotiv, comuni fra di loro in base al rapporto di somiglianza, contrasto, sovrapposizione, creando una vera e propria rete di significati parallela a quella dell'azione scenica. Per esempio, il cinema classico è una alternanza tra tema eroico, legato all'azione, e il tema romantico, legato ad una situazione d'onore.

¹⁷ Dizionario italiano del Corriere della Sera https://dizionario_italiano/T/tema_2.shtml?refresh_ce-cp (Ultimo accesso Ottobre 2019).

¹⁸ E. Comuzio, Colonna sonora: dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo, Milano il Formichiere 1980, pag 134.

¹⁹ Wagner fu celebre proprio per aver ideato questa nuova forma musicale che era interamente modellata sulla scena rappresentata. Il suo obbiettivo era quello di creare il "*Musikdrama*", un'opera in cui la musica e dramma si fondevano, abolendo la tradizionale struttura, che prevedeva l'alternanza fra aria e recitativo: il dramma era accompagnato da un flusso continuo musicale e da questi principi si parla, infatti, di "*Gesamtkunstwerk*" l'opera d'arte totale in cui musica, parole e gesti si basavano su un unico rapporto armonioso fatto di varie combinazioni.

Trattando del leitmotiv Comuzio parla di "Melodismo" perché ci si riferisce a variazioni melodiche determinate a seconda delle trasfigurazioni sonore che si vuole dare ad uno stato d'animo o a una situazione, o in generale ad un racconto filmico. Altri tipi di variazione riguardano l'armonia, il ritmo e il modo.

L'armonia è una combinazione simultanea di differenti accordi, cioè di suoni di diversa altezza, che creano una struttura polifonica e contrappuntistica. Le molteplici soluzioni che ne derivano possono creare diverse atmosfere di cui lo spettatore risente: possiamo indurre sensazioni piacevoli e appaganti con varie combinazioni di accordi costruiti su intervalli armonici, ma si può anche creare effetti disturbanti e momenti di suspance, inducendo uno stato di turbolenza nel pubblico.

Il ritmo «è il respiro della musica, e anche del film: suono e immagine devono fare i conti con il tempo, con la successione degli eventi col fluire del discorso.»²⁰ È quell'elemento che segue l'intero film e le singole scene nel loro svolgersi si una dimensione temporale, regolando l'alternanza dei suoni e di pause, di suoni intensi e meno intensi e suoni più intensi e creando di volta in volta soluzioni meno enigmatiche.

Con modo, Comuzio intende il "tipo" di musica utilizzata, ovvero il modulo compositivo che si preferisce dare al film. Vi sono modi "nazionali" che sono quelli che richiamano un determinato contesto geografico e che possono presentare delle contaminazioni, esempio una musica indiana può contenere elementi che riconducano alla musica francese e così via. La distinzione può essere fatta anche da un punto di vista cronologico, con la contrapposizione di tipi di musica moderna e tipi di musica che rimandano ad epoche passate. Anche in questo caso ci sarà un uso alternato o contemporaneo a seconda del film che lo richiede.

²⁰ E. Comuzio, Colonna sonora: dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo, Milano il Formichiere 1980, p 140.

CAPITOLO 2

LA MUSICA DELLA TERRA DI MEZZO

Tolkien, con la Terra di Mezzo, ha creato un mondo ricco di particolari, rappresentato con la sua storia e geografia, dai suoi popoli e i suoi relativi linguaggi. È significativo che dalla passione del professore per il suono e la musicalità dell'antico norvegese, gallese, sia nato l'idioma elfico. Non essendo Tolkien un musicista non abbiamo una precisa descrizione degli stili e degli strumenti musicali utilizzati dai popoli della Terra di Mezzo.

Ho poche nozioni di musica. Anche se vengo da una famiglia musicale, a causa di carenza nell'educazione e nelle opportunità dovute al mio essere orfano, quel poco di musica che era in me è rimasto sommerso, o si è trasformato in termini linguistici. La musica mi dà grande piacere e a volte ispirazione, ma rimango nella posizione rovesciata di uno che ami leggere o sentire recitare la poesia, ma sappia poco nella sua tecnica o traduzione, o della struttura linguistica.²¹

Nonostante questo, l'universo tolkieniano è ricco di suoni e di musica, anzi il tutto viene creata da essa:

Esisteva Eru, l'Uno, che in Arda è chiamato Ilúvatar; ed egli creò per primi gli Ainur, i Santi, rampolli del suo pensiero, ed essi erano con lui prima che ogni altro fosse creato. Ed egli parlò loro, proponendo temi musicali; ed essi cantarono al suo cospetto, ed egli ne fu lieto [...] E accadde che Ilúvatar convocò tutti gli Ainur ed espose loro un possente tema, svelando cose più grandi e più magnifiche di quante ne avesse fino a quel momento rivelate.²²

Tolkien fu il primo a riconoscere l'importanza fondamentale del linguaggio musicale nelle sue opere. Già nelle parole del *Simarillion* possiamo trovare una grande musicalità, come anche, nei canti e nelle poesie, presenti in gran numero

²¹ J.R.R Tolkien *Lettere* 1914/1973, Milano, Bompiani, 2001, p 555.

²² J.R.R. Tolkien, *Il Simarillion*, Bompiani, Milano, 2013/2015, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, p 47.

nel romanzo *The Lord Of The Rings*. L'inizio della narrazione ci riconduce a *The Hobbit* e vi si contraddistingue (utilizzando termini musicali) un "crescendo" che parte dalla festa di compleanno di Bilbo²³ fino all'inizio del viaggio di Frodo²⁴ con l'incontro coi Cavalieri Neri²⁵. Anche nei momenti drammatici la musicalità delle parole si fa sentire:

Il viso del nemico non era rivolto verso di lui, e tuttavia osava appena muoversi per il terrore che lo sguardo micidiale cadesse su di lui. Incominciò pian piano a strisciare da una parte; mentre il Capitano Nero considerava, dubbioso e malvagio, la donna che gli si ergeva innanzi, e Merry non era per lui che un verme nel fango.

Ad un tratto l'orrida bestia batté le ali, e il loro vento era fetido. Quindi s'innalzò di nuovo in aria per poi piombare rapida su Éowyn, urlando e avventandosi con il becco e le grinfie.

Ma ella rimase immobile: fanciulla dei Rohirrim, figlia di re, esile ma come una lama d'acciaio, bella eppure terribile. Vibrò un abile colpo, rapido e micidiale. Squarciò il collo teso e la testa decapitata cadde come un sasso. Con un balzo Éowyn indietreggiò mentre l'enorme massa crollava accasciandosi per terra con le ali aperte; e mentre cadeva, l'ombra scomparve. La luce la circondò e i suoi capelli brillarono al sole sorgente.²⁶

²³ È un Hobbit della Contea, appartenente alla famiglia Baggins, che visse nella Terra di Mezzo durante gli ultimi anni della Terza Era. Convinto dallo Stregone Gandalf, partì con la Compagnia di Thorin Scudodiquercia per la riconquista della Montagna Solitaria, Erebor dal drago Smaug. Durante il viaggio entra in possesso dell'Unico Anello, che poi lascerà in eredità a Frodo, un suo lontano nipote. *Enciclopedia tolkieniana* https://lotr.fandom.com/it/wiki/Bilbo Baggins (Ultimo accesso Ottobre 2020).

²⁴ È un Hobbit della Contea, appartenente alla famiglia Baggins. Dopo la morte dei suoi genitori, venne adottato da Bilbo Baggins, dal quale eredita l'Unico Anello. Dopo aver ereditato l'Unico Anello da Bilbo, su consiglio di Gandalf si recò a Gran Burrone ed entrò a far parte della Compagnia dell'Anello, insieme al suo fidato giardiniere Sam e ai cugini Merry e Pipino, con il compito di distruggere l'Anello di Sauron gettandolo nelle viscere del Monte Fato. *Enciclopedia tolkieniana* https://lotr.fandom.com/it/wiki/Frodo Baggins (Ultimo accesso Ottobre 2020).

²⁵ Il loro nome significa *Spettri dell'Anello*; in origine erano nove re degli uomini ai quali Sauron dono Nove Anelli del Potere dotati di grande potenza e li resero immensamente potenti in vita gli donò un'apparente immortalità, ma questa "immortalità" non faceva che far continuare loro la vita fino a divenire insostenibile. Col tempo la loro forma fisica si disperse, trasmutandoli in spettri e facendoli così cadere a uno a uno sotto il potere dell'Unico Anello. I Nazgûl non fanno più parte del mondo sensibile, ma non appartengono al mondo dei morti quanto piuttosto al regno delle ombre, sospesi tra questo mondo e l'aldilà: sono infatti visibili solo quando indossano vestiti (che però sembrano ricoprire il vuoto). *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Nazgul, p. 274.

²⁶ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: Il Ritorno del Re*, Bompiani VIII edizione 2014, Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana p 911.

La musicalità verbale di Tolkien ha costituito l'elemento ispiratore per il compositore canadese Howard Shore, per la composizione della colonna sonora. Ogni luogo della Terra di Mezzo ha un suo carattere e stile musicale: i luoghi elfici, come Gran Burrone e Lothlorien, sono essi stessi impregnati di musica, caratterizzata da armonie pure e grandi melodie.

La mattina era ancora giovane e fredda quando la Compagnia si rimise in marcia, guidata ora da Haldir e da suo fratello Rúmil. «Addio, dolce Nimrodel!», gridò Legolas. Frodo voltandosi scorse un bagliore di bianca spuma fra i fusti degli alberi. «Addio», disse. Gli parve che mai più avrebbe udito fluire acque così belle, dall'eterno fondersi di innumerevoli note in una musica sempre cangiante.²⁷

Per i luoghi dei nani, nel romanzo troviamo la descrizione del regno di Moria, grande fortezza costruita all'interno della catena montuosa delle Montagne Nebbiose, nonché una delle più grandi e splendide miniere che i nani abbiamo mai costruito. Nonostante la presenza degli orchi, si riesce a sentire l'eco solenne e cupo della maestosità di questo reame, elementi che descrivono al meglio questo popolo.

[Gandalf] Alzò il suo bastone, e per un breve istante vi fu una vampata simile ad un lampo. Delle grandi ombre spiccarono il volo, e per un secondo essi scorsero un ampio soffitto sulle loro teste, sostenuto da molte possenti colonne di pietra. Avanti a loro e da ambedue le parti, si estendeva un immenso salone vuoto; le pareti nere, lucide e lisce come vetro, scintillarono e lampeggiarono. Videro tre altri ingressi, cupi archi neri: uno dritto innanzi a loro ad oriente, gli altri sulle pareti laterali. Poi la luce si spense.²⁸

Per la scrittura della colonna sonora Howard Shore dichiara che l'ispirazione parte dai libri i quali sono stati fonte d'ispirazione anche per Peter Jackson e i suoi collaboratori.

²⁷ *Ivi*, p 390.

²⁸ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: La Compagnia dell'Anello*, Bompiani VIII edizione 2014, Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana p 357.

La musica che ho scritto doveva rappresentare la Terra di Mezzo, le sue origini e la sua trasformazione. Visto che la musica celtica è una delle più antiche forme musicali note ho preso spunto da essa e dalla sua evoluzione e per cercare di ricreare la sensazione di antichità ho dovuto usare strumenti veramente molto antichi.²⁹

Proprio con queste intenzioni Shore ha musicato molti temi, i quali si collegano a specifici personaggi, oggetti o sequenze del film. Ma i libri non sono stati la sua unica fonte d'ispirazione: se prestiamo attenzione all'ascolto e all'analisi della partitura troviamo diversi richiami alla musica di Richard Wagner.

Mi sono ispirato a Wagner, al modo che lui usava per narrare musicalmente una storia, è stato il primo ad agire in questo modo [...]. È certamente interessante notare che l'opera wagneriana più nota è L'Anello dei Nibelunghi, anch'essa una trilogia incentrata su un anello. [...] Il fatto che Wagner fosse solito collegare un motivo musicale riconoscibile a determinati personaggi o oggetti costituisce un meraviglioso espediente non solo per sottolineare l'andamento della storia ma per aiutare il pubblico a seguirne lo sviluppo.³⁰

2.1 L'INFLUENZA DI RICHARD WAGNER SU HOWARD SHORE

L'influenza di Wagner sulla musica per il cinema è stata ampia e profonda. ³¹ La sua teoria dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) fornì un modello per una «musica che fosse rispettosa del dramma»; l'uso del tema conduttore (leitmotiv) divenne inoltre il riferimento esemplare per un accompagnamento che risultasse continuo e contribuisse a rendere chiara la storia ³². Howard Shore è uno dei tanti compositori ad aver aderito al modello wagneriano e anche tutte le linee di

²⁹ Fantasy Magazine: Howard Shore e il Ritorno del Re https://www.fantasymagazine.it/664/howard-shore-e-il-ritorno-del-re (Ultimo accesso Settembre 2019).

³⁰*Ibid*, (Ultimo accesso Settembre 2019).

³¹ Wagner's Influence On Movie Music pubblicato da Ramc Duff http://wagnertripping.blogspot.com/2013/12/wagners-influence-on-movie-music.html (ultimo accesso Novembre 2019).

³² K. Kalinak, Musica da Film una breve introduzione, Torino, EDT, 2012, p 56.

tendenza della musica per film nel secondo Novecento³³. Nella colonna sonora del *The Lord Of The Rings*, ma anche in quella di *The Hobbit*, riscontriamo quegli elementi compositivi che ritroviamo all'interno delle partiture di Wagner grazie all'uso dei leitmotiv. Lo stesso compositore dichiara di essersi ispirato a Wagner e al modo in cui usava questa tecnica per narrare una storia:

È giusto poter provare una sensazione mentre si ascolta una musica e poterla collegare a un determinato personaggio.³⁴

Wagner fece un uso sistematico del leitmotiv già a partire da *Der Ring des Nibelungen*, che in tedesco prese il nome di *Grundthema* (tema fondamentale)³⁵. Possiamo dire che la forma musicale wagneriana, partendo dal *Das Rheingold*, è concepita motivicamente: il contesto dei motivi, che percorrono l'intera tetralogia, prende le veci della sintassi regolare come fattore costitutivo della forma musicale, o ne compensa e ne giustifica lo sgretolamento.³⁶ La tecnica dei motivi conduttori è costituita da una forma di senso assoluto dove i raggruppamenti di battute irregolari non si sottomettono più alla legge della «quadratura» tendendo alla paratassi, infatti la connessione dei motivi conduttori doveva creare quella continuità che non era più garantita dalla sitassi.³⁷

Nell'articolo di Beatrice Manganelli, per la rivista Fantasy Magazine, Shore sottolinea l'interessante accostamento che si trova fra queste due opere, non solo per l'uso della tecnica compositiva, ma anche per la somiglianza della storia³⁸, anche se il romanzo non si avvicina al *Der Ring des Nibelungen*, ma al *Parsifal*, altra opera wagneriana. La scrittura tolkieniana presenta una visione cattolica, che ritroviamo anche nel *Parsifal*, ma per la composizione della partitura musicale della colonna sonora si ha una vicinanza al *Der Ring des Nibelunge*, per la

³³S. Micelli, *Musica per Film: Storia, Estetica-Analisi, tipologie*, Ricordi LIM 2009, p 429.

³⁴ Fantasy Magazine: Howard Shore e il Ritorno del Re https://www.fantasymagazine.it/664/howard-shore-e-il-ritorno-del-re (Ultimo accesso Ottobre 2019).

³⁵ Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/leitmotiv/ (Ultimo accesso Novembre 2019).

³⁶ C. Dahlhaus, *I drammi di Richard Wagner*, a cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio Editore, 1984, p 123.

³⁷ C. Dahlhaus, *La Musica dell'Ottocento*, trad. di Laura Dallapiccola, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia, Ottobre 1990, p 213

³⁸ *Fantasy Magazine:* Howard Shore e il Ritorno del Re https://www.fantasymagazine.it/664/howard-shore-e-il-ritorno-del-re (Ultimo accesso Novembre 2019).

presenza di tanti motivi musicali, tecnica che nel *Parsifal* è del tutto assente³⁹.

La novità del *Der Ring des Nibelungen* risiede proprio nella prassi compositiva quel procedimento che distende un fitto tessuto di leitmotive sopra tutta l'opera in modo da garantire, in ogni istante, la sua presenza. È in questa caratteristica che si compie il salto di qualità decisivo nella storia della tecnica del leitmotiv. È solo nel *Ring* che diventa un fattore d'importanza nella forma musicale. Wagner affermò, in *Opera e dramma*, «i motivi dominanti dell'azione drammatica, divenuti fattori melodici esattamente distinguibili che danno piena realizzazione al loro contenuto attraverso la loro calibrata ricorrenza, attraverso le loro molteplici relazioni, vengono a costituire una forma artistica unitaria che non soltanto s'estende su sezioni ridotte del dramma ma l'abbraccia nella sua totalità come un tessuto connettivo». ⁴⁰ In altre parole il contesto musicale dettato dai motivi svolge un ruolo morfologicamente costitutivo.

La tetralogia del *Ring* sa far convivere un insieme di fonti: dal mito degli Dei al dramma dei Welsunghi; la favola del giovane Siegfried che percorre il mondo in cerca della paura, la tragedia di Siegfried e Brunilde. Il tutto si manifesta con evidenti fratture e fessure del costrutto drammatico musicale: questo è possibile grazie alla tecnica del leitmotiv, a quell'incantesimo metaforico ed allegorico che irretisce l'ascoltatore in un mondo di riferimenti poetico-musicali dove tutto finisce per parere collegato con tutto.⁴¹

2.2 J.R. R TOLKIEN E RICHARD WAGNER

Molti critici hanno accostato l'opera di J.R.R Tolkien, *The Lord of the Rings*, alla tetralogia di Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*, anche se Tolkien non ha mai gradito questo accostamento, come ho specificato nelle Introduzioni.

L'affinità tematica tra le due opere è chiara, anche se Tolkien la negò. Questa negazione era però legata al fatto che il periodo in cui iniziò a scrivere *The Lord of the Rings* combaciava con la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, scoppiate a causa della Germania, pertanto l'autore non avrebbe mai potuto tollerare alcun accostamento con un autore tedesco. Con il passare degli anni chi legge *The Lord*

20

³⁹ D. Adam, *The Music of The Lord of the Rings Film: A Comprehensive Account of Howard Shore's score*, Carpentier Van Nuys, C.A, 2010, p 9.

⁴⁰ C. Dahlhaus, *I drammi di Richard Wagner*, a cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio Editore, 1984, p 124.

⁴¹ *Ivi*, p 125.

of the Rings e Der Ring des Nibelunge coglie, in entrambe le opere, la stessa esigenza fondamentale: capire che c'è un potere oscuro che soggioga l'uomo o altre creature.

Entrambi gli autori sono creatori di miti: Tolkien voleva risvegliare le antiche tradizioni attraverso un canale differente, coinvolgendo i miti ed affrontando le critiche per essere andato contro le comuni leggi non scritte della scrittura. Infatti, «Tolkien non era partito per scrivere 'letteratura', [...] ma poteva, con crescente certezza, esser partito per scrivere mitologia». 42 Questo includeva anche il fatto di spostare l'attenzione lontano dai personaggi, poiché nei miti cosmici gli stessi uomini devono stare un passo indietro, lasciando la scena agli stessi aspetti universali.

Una peculiarità di *The Lord of the Rings* è che la maggior parte della cosmologia si basa sul folklore e sulle fiabe tradizionali dei tempi più antichi, oltre che su quella della tradizione popolare come saghe, ballate e canti epici. Alcune di queste fonti che ispirarono Tolkien furono: il poema *Pearl and Sir Orfeo*, *Beowulf*, l'Islandese *Antica Edda*, ed anche il *Nibelungenlied*.

Per il *Der Ring des Nibelungen* è probabile che Wagner, anche se non si hanno certezze, conoscesse il *Vorschlag zu einer Oper (Proposta per un'opera)* di F.T. Vischer⁴³, un saggio che raccomandava «la saga nibelungica come testo per una grande opera»⁴⁴. In questo saggio l'autore sottintende un'implicita critica filosofica-storica contro la musica, dicendo che essa non è in grado di cogliere le «complessità più profonde» e non sarebbe in grado di esprimere «l'intimo animo dell'epoca nostra»⁴⁵. In ragione di queste affermazioni Wagner si impegna ha creare una musica che fosse capace di esprimere quei sentimenti profondi, partendo dal mito. L'azione mitica che la musica ripristina e restituisce alla percezione sensibile rappresenta le origini remote, ma anche il traguardo ultimo della storia umana: allo spirito della legge e della costrizione subentrerà lo spirito della riconciliazione e dell'amore. Infatti, Wagner parla di «un'opera d'arte dell'avvenire»⁴⁶ dove al mito la musica ridà attualità ed eloquenza e l'idea

⁴² J. R. R. Tolkien: "*Il Signore degli Anelli* "- *Mitologia, Filosofia, Allegoria*" Saggio di Manuel Steiner, scritto nel ′00 p.r.i http://accademia.tolkieniana.net/articoli/eldalie/sdamfa.html#Anchor-37516 (Ultimo accesso Settembre 2019).

⁴³ Filosofo e poeta tedesco dell'Ottocento.

⁴⁴ C. Dahlhaus, *I drammi di Richard Wagner*, a cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio Editore, 1984, p 97.

⁴⁵ *Ibid*. ⁴⁶ *Ivi*, p 98.

drammatica del *Ring*, si riassume nel tramonto di un mondo basato sulla legge e sulla violenza nell'avvenire di un'età utopica.

Wagner è comunemente individuato come colui che avrebbe compiutamente rappresentato lo spirito dei valori del mondo tedesco delle origini, ma in Der Ring des Nibelungen fa riferimento, se non in misura parziale, ai documenti letterari provenienti dall'area tedesca, ma li rielabora direttamente con il materiale mitologico tramandato dalle fonti scandinave, islandesi e norvegesi⁴⁷. Infatti, il mito germanico dei Nibelunghi presenta una triplice origine, di cui Wagner ne fece uso: quella franca, ricollegata al mito di Siegfrido, quella burgondica, per via di Attila, Re degli Unni, gotica collegata al mito di Teodoro da Verona, ma anche quella tedesca e quella scandinava⁴⁸. In una lettera indirizzata a Franz Muller, datata 1856, Wagner elenca le fonti che aveva utilizzato nella redazione del testo del Ring da cui si evince consistente la presenza di opere della tradizione letteraria nordica antica: Edda, Volsunga saga, Wilkina und Niflungasaga e Heimskrikgla⁴⁹. La corrente tedesca è quella più recente ed è appoggiata da una base, di tipo storico per quanto siano travisate, ampliamente o inventate di pianta le avventure che vi sono state create intorno⁵⁰, come *Nibelungenlied*. Alla corrente scandinava/islandese appartengono le raccolte dei canti e delle tradizioni conosciute sotto il titolo di *Edda* (che significa «avola» e «saviezza»⁵¹, l'*Edda di* Soemund, raccolta attribuita ad un prete irlandese, l'Edda di Snorri, conosciuta anche sotto il titolo di Edda in Prosa, viene attribuita allo storico Snorri Sturluson, storico, poeta e politico irlandese), la Saga dei Wolsunga e la Wilkina Saga, che si riallacciano alla stessa famiglia di tradizioni mentre intorno alla figura di Siegfrido ruotano numerose fiabe e racconti in parte dal Grimm e dei canti popolari, quali i canti delle isole Faroe⁵².

Wagner non si è limitato ad estrarre dall'Edda o dalla saga dei Nibelunghi un libretto d'opera, ma ha ricreato l'intero poema, riallacciando e fondendo miti diversi, mutandoli con tagli e aggiunte, spogliandoli dell'azione delle contingenze

⁴⁷ F. Sangriso, Le fonti nordiche del Ring: La mitologia di Wagner, Viterbo, Vocifuoriscena, 2018, p13.

⁴⁸ G. Depanis, L'Anello del Nibelungo, Torino, Roux Frassati e C, 1896, p 21.

⁴⁹ F. Sangriso, Le fonti nordiche del Ring: La mitologia di Wagner, Viterbo, Vocifuoriscena, 2018, p 14.

⁵⁰ G. Depanis, L'Anello del Nibelungo, Torino, Roux Frassati e C, 1896, p 21.

⁵¹ *Ibid*.

⁵² *Ivi* p 22.

storiche, infondendole unità per mezzo del simbolo filosofico⁵³. Quindi per l'opera *Der Ring des Nibelungen* Wagner usò le fonti più antiche, eliminando ogni elemento che si riallacciava alla cultura cristiana⁵⁴. Quello che emerge dai libretti è quello che Wagner alterò le fonti, per il semplice motivo che esse non combaciavano tra di loro. Tuttavia, ciò che ha fatto Wagner, e i cambiamenti che è stato costretto a fare, sarebbero stati sufficiente a provocare l'indifferenza e l'antipatia di Tolkien⁵⁵.

Caratteristica della tetralogia è anche la forma poetica che Wagner usò: lo *Stabreim*, una forma poetica che utilizza l'allitterazione come principale artificio strutturale per creare coesione tra i versi di un componimento, in luogo di altre strutture come ad esempio la rima. Wagner, in *Opera e dramma*, tentò di legittimare mediante un'argomentazione dialettica intorno alla storia della poesia e della musica l'uso di questa versificazione antico-tedesca, che non è inteso solo per procurare un colorito vetusto, ma viene inteso come uno strumento per restaurare ciò che è «puramente umano»⁵⁶ nella poesia. Sotto il profilo musicale lo Stabreim ha una importanza esigua dove nei versi allitteranti di Wagner il numero degli accenti è irregolare, quindi anche il ritmo risulta irregolare provocando la dissoluzione della struttura periodica nella frase musicale⁵⁷.

Durante il periodo del Romanticismo in Germania si assiste alla nascita della *Scuola Romantica*, fondata da Heine, dove vari autori, per capire al meglio la concezione poetica, cominciarono a orientarsi sul modello medievale cristiano, ma per far questo dovevano dare un'immagine attendibile del Medioevo. Uno degli autori che tentò di fare questo fu Novalis con *Heinrich von Ofterdingen*, romanzo rimasto incompiuto. In esso l'autore utilizza in maniera vistosa il mondo medievale come scenografia finendo di tracciare la biografia di Ofterdingen, ritenuto il presunto autore del *Nibelungenlied*, appena riscoperto dal romanticismo filologico e divenuto entro breve tempo il carme nazionale tedesco⁵⁸. Il postulato

⁵³ *Ivi* p 38.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ T. Shippey, *Roots and Branches. Selected papers on Tolkien*, Walking Free Publisher, Friburgo, Switzerland, 2007, p 107

⁵⁶ C. Dahlhaus, *I drammi di Richard Wagner*, a cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio Editore, 1984, p 120.

⁵⁷ *Ivi*, p 121.

⁵⁸ U. Kindl, *Storia della letteratura tedesca 2: dal Settecento alla Prima Guerra Mondiale*, a cura di M.Dallapiazza, Bari, Editori Laterza, Marzo 2001, pp 172-173.

programmatico dei romantici di una «poesia universale»⁵⁹ portò la letteratura a sperimentare ogni genere, compresi i miti e le poesie di carattere romanzesco, infatti tutti i soggetti delle opere di Wagner fanno parte del repertorio della letteratura romantica: si hanno rielaborazioni di motivi tratti da fiabe e leggende, oppure i temi appartenenti all'epica medievale.⁶⁰ Ma con *Der Ring des Nibelungen* Wagner diede una lettura radicalmente nuova al *Nibelungenlied* medievale, fondendo insieme i miti della tradizione germanica e scandinava, trasformando così l'antica saga in un'avvincente immagine moderna, in cui si riconobbe a pieno il *Weltschmerz*, il senso tragico della vita del tardo Ottocento.⁶¹

L'elemento centrale che ruota intorno alle due opere è un anello. Il destino dei vari protagonisti, dove alcuni sono anche portatori di esso, dipende da questo anello, il quale li spinge al tradimento. Questo oggetto è creato per un unico scopo: dominare il mondo e ottenere un grande potere.

A.N. Wilson⁶² dichiara che Tolkien ha semplicemente rubato un blocco de *The Lord Of The Rings* dall'opera *Der Ring des Nibelungen* di Wagner. A ciò Wilson ha aggiunto il suo particolare commento, ossia che Tolkien «è terribilmente derivato [...] prendendo semplicemente la storia dell'anello di Wagner e cogliendo da esso il suo interesse religioso e sessuale». ⁶³ L'idea può essere anche plausibile, ma entrambe le opere sono grandi e vasti di racconti epici, che affondano le proprie radici nella mitologia nordeuropea e hanno a che fare con tempi epocali forze naturali e soprannaturali. Infine, cosa più significativa, entrambe sono incentrate sulla creazione e distruzione dell'Anello.

L'idea dell'anello del potere deriva direttamente da Wagner. Infatti, non troviamo nulla di simile nelle antiche saghe nordiche; nella Saga del Volsunghi compare un anello da un tesoro maligno, ma non ha potere effettivo. Nella Saga dei Nibelunghi, c'è una bacchetta magica che potrebbe essere usata per dominare l'universo, ma la somiglianza si limita in questo. Wagner combina questi due oggetti in un amuleto spaventoso forgiato da Alberich con l'Oro del Reno, il quale era custodito dalle Figlie del Reno. Quando Wotan ruba l'anello per salvaguardare

⁶⁰ *Ivi*, p 201.

⁵⁹ *Ivi*, p 200.

⁶¹ *Ivi*, p 202.

⁶² Scrittore giornalista inglese noto per le sue bibliografie critiche, romanzi e opere di autori popolari.

⁶³«"Quale storia, mi chiedo" disse Gandalf» *Tolkien è il vero ladro dell'Anello?* http://www.endore.it/endore14/content/Art02.html (Ultimo accesso Settembre 2019).

gli dei, Alberich pronuncia una seconda, più letale maledizione: dopo aver maledetto l'amore nel fondo del Reno, ora davanti agli dei maledice l'anello, «generi il suo maleficio morte a colui che lo porta!»⁶⁴ Il portatore diventa schiavo dell'anello.

Nell'opera di Tolkien troviamo più anelli del potere che costituiscano il mezzo per collaborare al mantenimento dell'equilibro cosmico e per far si che l'intero creato assomigli sempre di più al primo paradiso generato dagli dei: è questo il piano che Sauron, l'oscuro signore, (creatore dell'Unico Anello), cerca di attuare con l'aiuto degli elfi, affinché si possa generare un regno paradisiaco alternativo a quello divino, nel quale lui si proclamerà poi indiscusso signore. Per questo gli anelli vengono forgiati e distribuiti ai rappresentati delle libere genti della Terra di Mezzo:

Tre Anelli ai Re degli Elfi sotto il cielo che risplende, Sette ai Principi dei Nani nelle lor rocche di pietra, Nove agli Uomini Mortali che la triste morte attende, Uno per l'Oscuro Sire chiuso nella reggia tetra Nella Terra di Mordor, dove l'Ombra nera scende. Un Anello per domarli, Un Anello per trovarli, Un Anello per ghermirli e nel buio incatenarli, Nella Terra di Mordor, dove l'Ombra cupa scende.

Da qui si capisce l'importanza dell'unico anello che ha il potere di controllare e dominare gli altri.

Tolkien crea il suo Unico Anello all'interno di una mitologia priva di malizia, ma tralasciando una caratteristica importante: che esso può essere forgiato solo da colui che ha rinunciato all'amore. Eppure, anch'esso è un anello che tradisce i suoi portatori: è nella sua natura quindi è inevitabile. Non si conosce se questo fatto sia dovuto alla magia dell'Anello o sia semplicemente causato dalle origini diaboliche del manufatto: Sauron potrebbe aver previsto di dotare il suo Anello di una tale proprietà, ma non pensò mai probabilmente di farlo portare ad altri; per questo

⁶⁴ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli 2018, p 63.

⁶⁵ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: La Compagnia dell'Anello*, Bompiani VIII edizione 2014, Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, p 75.

25

motivo i saggi, tra cui Gandalf⁶⁶ e Galadriel⁶⁷, rifiutano di utilizzarlo per la propria difesa e preferiscono la sua distruzione, compiuta da Frodo.

La distruzione degli anelli del potere conclude entrambe le opere e porta alla caduta di Wahalla e Mordor, lasciando così le due terre agli uomini, (infatti, anche gli Dei e gli Elfi abbandonano quelle terre).

2.3 HOWARD SHORE E IL SUO VIAGGIO MUSICALE NELLA TERRA DI MEZZO

La colonna sonora de *The Lord of the Rings* è solo uno degli altissimi risultati conseguiti da Peter Jackson e del suo staff nella realizzazione della trasposizione cinematografica del romanzo di J.R.R Tolkien. Non è stato facile per Shore compiere questo viaggio, anzi, in molte interviste dichiara che si sentiva come Frodo: sentiva «il peso dell'anello nel gilè, ma pagina dopo pagina, e poi nota dopo nota è riuscito a scoprire il complesso mondo di Tolkien.»

Le sue composizioni aggiungono al film tutte quelle emozioni che le immagini cinematografiche non possono dare, infatti anche lo stesso regista precisa:

La colonna sonora riveste una grande importanza perché guida le emozioni [...] e la musica ha un grande potere evocativo.⁶⁹

Questo potere evocativo viene dato non solo dalla musica strumentale, ma anche dal coro e dalle voci bianche, che cantano in cinque lingue: Queya, Sindarin, Khuzudue, Adunaic e anche in inglese antico e in lingua nera⁷⁰. Quindi si parla di una partitura complessa che ha permesso al compositore di aggiudicarsi l'oscar nel 2002, con "The Fellowship of the Ring", e nel 2004, con "The Return of the King". La partitura è nata dalle parole di Tolkien, le quali sono state la massima fonte d'ispirazione per il compositore, insieme alla musica di Richard Wagner. All'inizio Shore guardò ai compositori come Verdi e Puccini, ma poi l'epica del

 $\frac{https://ricerca.repubblica/archivio/repubblica/2017/06/21/il-signore-degli-anelli-kolossal-in-forma-di-concertoRoma14.html?ref=search (Ultimo accesso Settembre 2019).$

⁶⁶ È uno dei cinque stregoni della Terra di Mezzo, ma della sua natura si sa poco. *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Gandalf.

⁶⁷ Principessa di stirpe elfica, appartenete alla razza degli elfi di Lothlorien. *Ivi*, Voce Galdadriel.

^{68 &}quot;Il Signore degli Anelli", kolossal in forma di concerto

⁶⁹ Intervista rilasciata nei DVD di Appendice nel cofanetto *Il Signori degli Anelli, La Compagnia dell'Anello Exstend Ediction*.

⁷⁰ Sono tutte lingue create da J.R.R Tolkien.

racconto ha spinto Shore verso Wagner e al suo uso dei leitmotive per dare una fisionomia ai personaggi. Il folklore, invece, è servito per dare quel senso di antichità, ottenuto anche dall'utilizzo di determinati strumenti popolari⁷¹ come il tim whistle usato per il tema della Contea e degli Hobbit, il violino norvegese "hardanger fiddle" utilizzato per il tema di Rohan, (popolo ispirato alla popolazione vichinga), e il cimbalon, usato per uno dei temi legati al personaggio di Gollum. Con questa partitura Shore ha voluto lasciare un segno profondo nelle tre pellicole, ritenute, da molti, una delle opere cine-musicali più importanti mai scritte per il cinema⁷². Rappresenta la traduzione perfetta della Terra di Mezzo, un vero e proprio quadro che mescola cultura, storia e linguaggi del mondo immaginario creato da Tolkien.

Dalla colonna sonora (che ha richiesto un lavoro complessivo di quattro anni) è stata rielaborata la *The Lord of the Ring Symphony*, composta in sei movimenti per coro e orchestra, come riassunto dell'intera colonna sonora. Eseguita per la prima volta a Wellinton, in Nuova Zelanda, nel 2003 con la New Zeland Symphony Orchestra, ha fatto il giro del mondo, accompagnata dalle illustrazioni di Alan Lee e John Howe, le quali hanno potenziato il programma musicale trasmettendo quel qualcosa in più che la musica non riusciva a rendere. Nel progetto della colonna sonora, ma anche della Sinfonia, hanno collaborato cantanti e musicisti di fama internazionale: il flautista James Galway (in particolare per "*The Return of the King*"), le cantanti Enya, Elisabeth Frainster, Isabel Bayrakadorme, Sheila Chandra, Emiliana Torrini e Annie Lannox. Ma anche gli attori Billy Boyo (per la Canzone di Pipino), Liv Tyler (per la Canzone di Arwen) e Viggo Mortensen (per il Ritorno del Re).

2.3.1 USO DI STRUMENTI E STILI MUSICALI TRADIZIONALI

The Lord of the Rings è un romanzo che presenta un mondo immaginario dove Tolkien mostra diverse culture, che si rispecchiano anche nella musica. Howard Shore ha curato molto lo stile musicale, sia quello strumentale che quello vocale.

Per la parte vocale Shore ha musicato molte poesie scritte in lingua elfica, alle

⁷¹Howard Shore, il Signore delle Note: "La mia musica da cinema per i romanzi di Tolkien https://milano.repubblica.it/cronaca/2016/03/18/news/howard shore il signore delle note la mia musica da cinema per i romanzi di tolkien_-135813438/ (Ultimo accesso Settembre 2019).

⁷² The Music of The Lord of the Rings Films di Maurizio Caschetto http://www.colonnesonore.net/news/eventi-e-ultime-notizie/1262-the-music-of-the-lord-of-the-rings-films.html.

quali sono state associate un coro composto da sole voci femminili e per le parti soliste il canto di Enya⁷³, per descrivere Rivendell, (Gran Burrone), luogo di conoscenza e apprendimento superiore. Per gli elfi di Lothlorien, Shore ha utilizzato una musicalità orientaleggiante, per distinguerli da quelli di Gran Burrone. Sono stati utilizzati strumenti di origine africana e indiana, e per le parti cantate soliste Shore ha collaborato con Elisabeth Fraiser⁷⁴, che con la sua grande capacità di saper manovrare la voce, è riuscita a produrre dei suoni eteri.

Già da questi elementi si percepisce l'attenzione di Shore nel rimanere fedele alla scrittura di Tolkien e rispettare le tradizioni delle popolazioni, che ha creato per questo romanzo, infatti, oltre alle poesie scritte in elfico, troviamo anche gli antichi poemi dei nani per i quali Shore si è servito di un coro maschile, inserendoci al suo interno anche le voci dei giocatori di Ragby.

La stessa attenzione Shore l'ha prestata anche alle parti strumentali dove sono state utilizzati degli strumenti musicali specifici: il tim whistle, è un flautino usato nella tradizione musicale irlandese che si adatta a qualsiasi genere musicale. Viene utilizzato per descrivere la Contea e l'anima degli Hobbit, in particolare, all'inizio del viaggio dei quattro Hobbit, mentre per il ritorno a casa viene utilizzato il suono del flauto. Un altro strumento associato alla Contea è il cimbalon, tipico strumento ungherese popolare, parente del salterello, usato per rappresentare la schizofrenia e i movimenti nell'ombra di Gollum, conosciuto, in precedenza, con il nome di Sméagol, un Hobbit che apparteneva alla famiglia matriarcale di Hobbit Sturoi situati lungo il grande fiume⁷⁵.

Per raffigurare al meglio la Foresta di Fangorn, Shore ha utilizzato una serie di strumenti particolari capaci di far percepire la natura di questo luogo stregato e anche i suoi abitanti, gli esseri simili ad alberi che prendono il nome di Ent⁷⁶.

⁷³Intervista rilasciata nei DVD di Appendice nel cofanetto *Il Signori degli Anelli, La Compagnia dell'Anello Exstend Ediction*

⁷⁴ Cantante di origine scozzese e ha collaborato con molti artisti. Il suo stile vocale e i suoi testi insieme alle musiche lente e psichedeliche hanno dato vita al dream pop.

⁷⁵ *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Gollum.

⁷⁶ Sono Pastori degli Alberi, cioè protettori del mondo della Natura vegetale e anche degli animali che vivono nella Foresta. *Ivi*, Voce Ent.

Volevo rendere l'idea del legno: ci sono tamburi di legno, marimba, fagotti e contrabbassi [...].⁷⁷

Con *The Two Towers* e *The Return of the King* troviamo una nuova cultura musicale: quella degli uomini. Nel primo film non viene approfondita da un punto di vista musicale, infatti troviamo solamente una serie di idee musicali rudimentali. Con *The Two Towers* si pone al centro dell'azione la cultura degli uomini di Rohan, popolazione ispirata alle popolazioni nordiche e ai Vichinghi e per tanto Shore introduce un nuovo strumento solista: *Hardanger Fiddle*, un tipico violino norvegese, un po' più piccolo del violino da concerto, che viene spesso utilizzato per eseguire musica polifonica ritmicamente complessa che accompagna un certo numero di danze sociali norvegesi tradizionali, tra cui il gangaro, le hall e lo springar. È dotato di corde che suonano a simpatia, che riescono a ricreare una sonorità antica, infatti Shore spiega che con *Hardanger Fiddle* voleva evocare gli spiriti dei paesi nordeuropei⁷⁹.

Tutti i testi corali, riguardanti la cultura degli uomini di Rohan, sono stati tradotti in inglese antico. Con queste attenzioni, Shore ha "tradotto" le parole di Tolkien in note, fino a formare una musica che muove le emozioni e rispecchiano le parole del professore.

Poiché Rohan fondamentalmente un mondo di ispirazione nordeuropea, volevo evocare lo spirito di quei posti. Desideravo qualcosa che avesse un suono antico e il violino è un ottimo strumento da affiancare ai flauti di legno.⁸⁰

⁷⁷ G. Bergamino, «*Il Ritorno del Re Howard Shore Sinfonia per la Terra di Mezzo: Le due Torri*», in Colonne Sonore immagini tra le note, Luglio/Agosto 2003, Anno I, N1 p 18.

⁷⁸ Hardanger Fiddle, https://www.britannica.com/art/Hardanger-fiddle (Ultimo accesso Novembre 2019).

⁷⁹G. Bergamino, «*Il Ritorno del Re Howard Shore Sinfonia per la Terra di Mezzo: Le due Torri*», in Colonne Sonore immagini tra le note, Luglio/Agosto 2003, Anno I, N1 p 18. ⁸⁰ *Ibid*.

CAPITOLO 3

THE LORD OF THE RINGS MUSIC E DER RING DES NIBELUNGEN: ANALISI DEI LEITMOTIVE.

Le musiche che costituiscono la Tetralogia, *Der Ring des Nibelungen*, di Wagner e la colonna sonora *The Lord of the Rings* di Howard Shore sono accompagnate da un evidente uso di temi musicali, conosciuti con il nome di "leitmotiv". Ogni tema viene legato ad un personaggio, ad un evento, ad un oggetto o ad una situazione offrendone una rappresentazione mai statica, ma ricca di sfumature rese attraverso l'uso di modulazioni (di tipo armonico o melodico) e di mutazioni ritmiche che generano una partitura ricca di melodie e armonie.

L'utilizzo dei leitmotiv, legati di volta in volta alla storia dei personaggi, agli oggetti o al contesto, consente, attraverso ad un'attenta analisi musicale, di raggiungere il messaggio nascosto che gli stessi racchiudono, individuando i punti di contatto tra i due compositori al fine di riuscire a dimostrare quanto in realtà Howard Shore sia stato influenzato da Richard Wagner nella composizione della partitura musicale del *The Lord of the Rings*.

3.1 LA COMPAGNIA DELL'ANELLO

GLI ANELLI DEL POTERE

L'elemento centrale in entrambe le opere è rappresentato dall' "Unico Anello". La sua rappresentazione musicale è senz'altro complessa come viene assolutamente evidenziato dal fatto che in entrambi i compositori lo declina, in tutte le sue sfaccettature.

Shore individua quattro diversi temi: la "Storia dell'Anello", la "Malvagità dell'Anello", la "Seduzione dell'Anello" e la "Distruzione dell'Anello". Il leitmotiv più complesso e proattivo, dei quattro, è il tema della Storia dell'Anello, in quanto racchiude in sé, anticipandone tutte le sfumature di quello che potremmo definire il vero protagonista. Il tema della Storia dell'Anello" apre il primo film:

Un Anello per domarli, Un Anello per trovarli, Un Anello per Ghermirli e nel buio incatenarli.⁸¹

⁸¹ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: La Compagnia dell'Anello*, Bompiani VIII edizione, Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, 2014, p.75.

È da queste parole che Shore fa sorgere il tema della Storia dell'Anello, dove si rispecchia subito un forte collegamento con il tema dell'Anello di Wagner, per la costruzione melodico-armonica e anche per le numerose forme che si possono riscontrare nel corso delle due opere.



Tema della Storia dell'Anello

La melodia, eseguita dai violini e poi dal corno inglese, è composta nella tonalità di Fa maggiore, presentando un andamento di salita e discesa, che richiama la forma circolare dell'anello stesso. Peraltro, Shore va oltre e per rappresentare le varie sfaccettature del "personaggio Anello" gioca con la struttura armonica. Per evidenziare la sua natura duplice -bene/male- utilizza una struttura della melodia che parte dal IV⁸² grado alzato di una triade minore⁸³ -e non da un I grado come da regola- costruendo una struttura armonica complessa dove la melodia tocca due tonalità: Fa maggiore e La minore, con la quale si chiude il tema. Ed ancora rappresenta l'Anello che si divincola, quando è attratto dal potere di Sauron, con l'utilizzo della tonalità in Dob maggiore uniti a passaggi cromatici.

A differenza di Shore, Wagner non ci presenta subito il tema dell'anello, ma lo annuncia tramite il tema dell' "Oro del Reno" e lo modella nel tema della "Rinuncia dell'Amore" identificando il potere che viene dall'Anello, come assoluta negazione dell'amore.

La storia racconta che lo sguado di Alberich⁸⁴ dopo, i suoi fallimenti nel catturare

31

⁸² Quarto suono della scala di Fa maggiore, Sib.

⁸³ Composizione di due intervalli armonici di terza, dove la seconda nota è abbassata di un semitono.

⁸⁴ Vedi paragrafo "I Regni dei Nani: Moria e Nibelheim".

le Figlie del Reno⁸⁵, viene attirato da un bagliore, che a poco a poco si propaga nelle acque per concentrarsi alla fine in un raggio di luce che si scaglia sulla cima della roccia. La rappresentazione musicale dell'Oro del Reno, avviene tramite un ondeggiamento degli archi, che raffigurano il movimento delle acque, mentre l'oro ci viene annunciato prima dal corno, poi dalla tromba, che lo rende ancora più luminoso⁸⁶.



ema dell'Oro del Reno unito al tema del Reno

Alberich, incuriosito, chiede spiegazioni alle Figlie del Reno e le rispondono che «chiunque con l'oro sapesse forgiare un anello, costui avrebbe in mano il potere del mondo, ma per farlo sempre costui deve saper rinnegare la forza dell'amore e ai suoi diletti»⁸⁷ e da queste parole sorge il tema dell'anello, il quale viene esposto dai legni.



Tema dell'Anello

Come per il tema della Storia dell'Anello di Shore, anche in questo caso troviamo una struttura armonica assai complessa, dove le armonie si contrappongono e si rilasciano in un accordo perfetto di Si maggiore e la successione di intervalli di terza in ascesa e in discesa evocano un movimento a semicerchio, che riconducono alla forma circolare dell'anello. Questo tema si completa con quello della rinuncia dell'amore.



Tema della Rinuncia dell'Amore

Questo tema, a differenza degli altri, viene composto con una serie di accordi

⁸⁵ Vedi paragrafo "Le creature della Natura: gli Ent e le Figlie del Reno"

⁸⁶ E. Newman, *Le Opere di Wagner*, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, pp 492-493.

⁸⁷ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli, 2018, p 33.

perfetti (Do minore, Fa minore e Lab Maggiore) che accompagnano la melodia del canto di Woglinde⁸⁸, eseguiti dagli ottoni dalle sonorità profonde da quattro Wagner-Tuben (due tenori e due bassi), un basso-tuba e un trombone contrabbassi. La struttura armonica e la sua esecuzione richiamano la tassatività della scelta tra bene e male e la sua gravità nella consapevolezza delle conseguenze che da essa scaturiscono, quale punto di non ritorno.

La complessa natura dell'Anello non si esaurisce nella sua descizione, ma si completa nella rappresentazione delle relazioni con i singoli personaggi, che di volta in volta si interfacciano con lui. Uno di questi è senz'altro Fáfner, che nella mitologia norrena è conosciuto con il nome di Fafnir.

Fafnir è il figlio del re nano Hreidhmar, che uccise il padre per impossessarsi dell'oro datogli dagli dei, ma rifiutandosi di dividerlo con il fratello, il fabbro nano Regin, lo uccise e corrotto dall'avidità lo porta a mutare il proprio aspetto assumendo le sembianze di un drago. Custodì il tesoro all'interno di una caverna, Gnitaheidh, insieme all'anello. Wagner riprese il mito di Fafnir, ma lo denominò Fafner. Originariamente non era un nano, ma uno dei giganti, che venne assunto da Wotan per la costruzione di Walhall. Lo stesso personaggio lo vediamo nella forma di drago nel preludio del II atto del *Siegfried* dove ci viene presentata Neidhöhle, «grotta dell'invidia», scrigno inviolabile dell'oggetto voluto da tutti, cioè l'anello. ⁸⁹



Tema di Fafner, drago

Nelle battute iniziali del preludio, Wagner imposta, con un tremolo pianissimo di viole e violoncelli, due motivi riferibili appunto a Fafner: una declinazione individuale del motivo del Drago che volge le sue spire nella sola tuba contrabbassa e il motivo di Fafner come drago, utilizzando timpani e contrabassi. In quest'ultimo frammento notiamo come Wagner riprende il motivo iniziale dei giganti, dove però originariamente si aveva un intervallo di quinta (Do-Sol), ora

⁸⁸ Una delle Figlie del Reno, vedi paragrafo "Gli Ent e le Figlie del Reno; le creature della Natura".

⁸⁹ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli, 2018, p 161.

invece si ha un tritono (Do-Solb). Questa scelta è stata fatta da Wagner per il fatto che il tritono è il contrasegno del motivo dell'anello⁹⁰.

Il mito di Fanfir porta con sé un elemento che accomuna molti miti e leggende, quello della brama e della ricchezza. L'avidità è uno dei temi principali delle opere di Tolkien sia negli antagonisti che nei protagonisti, infatti la creatura Fanfir ha ispirato Tolkien per i personaggi di Gollum e il drago Smaug⁹¹.

Gollum, in precedenza era conosciuto con il nome di Smeagol, un Hobbit⁹² che apparteneva alla famiglia matriarcale di Hobbit Sturoi, che si erano stazionati sulle rive del Grande Fiume. Nel 2463 (per il calendario della Terra di Mezzo) Smeagol e Deagol⁹³ fecero una battuta di pesca durante la quale Deagol cadde in acqua e ritrovò l'Unico Anello, il quale suscitò fin da subito in Smeagol una grande bramosità, che lo portò ad uccidere l'amico per averlo.⁹⁴ Entrato in possesso dell'Unico Anello Smeagol ne diventa dipendente portandolo a mutare il proprio aspetto, avvelenandogli la mente per oltre 500 anni fino a fargli cambiare identità, infatti comincia a essere conosciuto con il nome di Gollum. Questo è un personaggio molto complesso e ambiguo, infatti, a differenza degli altri, è la rappresentazione vivente fra bene e male:

Gollum is complex character. He is Smeagol by birth who became corrupted by the ring and becames the creature Gollum, He is constantly at battle.⁹⁵

Questa complessità la riscontra anche Howard Shore per la realizzazione del materiale tematico, riguardo al quale effettua una scelta tutta umana esprimendo la "pietà", per questo personaggio devastato fisicamente e mentalmente dalla continua guerra tra Bene e Male. Infatti, il tema affiancato a questa figura è la "Pietà di Gollum", il quale si lega con il tema della Storia dell'Anello, dato che è proprio lui ne subisce più di ogni altro la sua influenza: conosce molte più cose di ogni altro

⁹³ Hobbit Sturoi di Campo Gaggiolo e cugino di Smeagol. *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Gollum, p 95.

⁹⁰ R. Pecci, *Sigfrido*, seconda giornata della sagra scenica *Der Ring des Nibelungen*, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007, p 90.

⁹¹ Personaggio dell'Universo Arda che appare come antagonista nel romanzo "Lo Hobbit" e viene anche citato nel "Il Signore degli Anelli" e nei "Racconti Incompiuti" di J.R.R. Tolkien.

⁹² Vedi paragrafo "Riguardo agli Hobbit: Concerting Hobbit".

⁹⁴ *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Gollum, p 168.

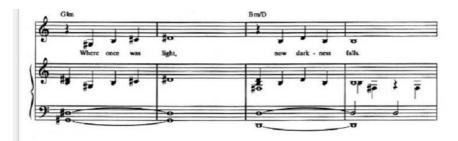
⁹⁵ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 36.

sull'Unico Anello⁹⁶.



Tema della pietà di Gollum

Questo tema esprime lo stato emotivo di Gollum e mostra la sua totale sottomissione all'Unico Anello. Viene costruito su una serie di armonie minori, leggermente legate da una melodia che sale e scende. Con questi elementi Shore crea un ritratto triste e misterioso di questo personaggio, diventando così l'elemento principale della partitura *The Fellowship of the Ring*, anche se lui stesso è assente dalla storia. Nelle *The Two Towers* il tema della Pietà di Gollum è più motivato e complesso: la tristezza viene meno e sorge la forza di reagire e riprendere l'Unico Anello. In questa parte della colonna sonora, Shore lascia le quarte aumentate sospese, senza risolverle, dove la melodia si muove verso nuovi orizzonti e si sviluppa all'interno del tema della Storia dell'Anello. Questo accostamento nasce proprio dall'ossessione e dall'attaccamento che Gollum ha nei confronti dell'Anello.



Gollum's Song

Il tema della Pietà di Gollum ha un ulteriore sviluppo nel brano Gollum's Song, canzone conclusiva di *The Two Towers* eseguita da Emiliana Torrini⁹⁷, intonando una melodia in pieno sviluppo e esplorazione, infatti non si ha una tonalità precisa, ma gira intorno a diverse tonalità minori (Sol minore, Do minore, Si minore...) come lo stato d'animo di Gollum, che continua ad oscillare fra bene e male (più in quest'ultimo) e proprio per questo fatto si presenta una melodia meno pietosa e più indetta allo scopo: prendere l'anello e uccidere i due Hobbit, Frodo Beggings e Samvise Gamgee⁹⁸.

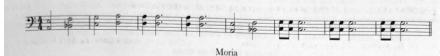
⁹⁶ Ivi p 18.

⁹⁷ Cantante islandese che collaborò con Howard Shore per l'esecuzione della canzone Gollum's Song.

⁹⁸ Vedi paragrafo "La Compagnia dell'Anello".

I REGNI DEI NANI: MORIA E DEI NIBELHEIM

I Nani della Terra di Mezzo sono esseri simili agli uomini, ma più piccoli di taglia e di fisionomia robusta. Aulë⁹⁹creò i Sette padri dei Nani, da cui discesero in seguito sette casate, ma ne sono rimasti solo tre a noi note: Durin, Dwalin e Thàr. Nella compagnia dell'Anello, come rappresentate dei Nani viene scelto Gimli, figlio di Gloin, appartenente alla dinastia dei Durin, e per descrivere al meglio la cultura di questa popolazione, Shore ha suddiviso il materiale musicale in blocchi bassi e profondi, con l'utilizzo di timbri gravi e ritmi stretti, che dovevano ricordare il rumore delle asce¹⁰⁰.



Tema di Moria

Le miniere di Moria rappresentano una delle più grandi miniere mai costruite dai nani, nonché uno dei loro reami più potenti e splendenti della Terra di Mezzo e sono anche conosciute con il nome di Khazad-dûm, il Reame di Nanosterro. Il tema musicale che lo rappresenta è diffuso e accompagna il viaggio della Compagnia dell'Anello nell'oscurità di questo regno. La melodia ricorda l'idea della pietra e si muove principalmente su quinte parallele. La linea melodica principale viene raddoppiata con una quinta perfetta nella parte del basso per creare un'armonia più quadrata. Il coro dei nani è eseguito da 60 cantanti maschi maori (originari della Polinesia): 50 cantavano mentre gli altri 10 erano "grugniti" di giocatori di Ragby¹⁰¹.

⁹⁹ Vala fabbro e maestro d'arti. *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Aulë, p 28.

¹⁰⁰ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 56.

¹⁰¹ *Ivi*, p 57.



Tema di Nanosterro

Nel momento in cui la Compagnia dell'Anello raggiunge Nanosterro, situato all'interno delle Miniere di Moria, la colonna sonora introduce il tema riferito a questa città, composto da linee melodiche audaci eseguite dal corno inglese, che creano un senso di solidità. La melodia è costruita con due modi: quello Lidio ¹⁰², che rappresenta il luccichio dei gioielli, e quello Eolio ¹⁰³, che presenta, invece la caduta di Nanosterro.

Anche con Wagner troviamo una sola stirpe del popolo dei nani: quella dei Nibelunghi. Anch'essa, conosce tutti i segreti della fusione e lavorazione del ferro e delle pietre preziose. Secondo il Nibelungenlied essi possedevano un vastissimo tesoro che in seguito, venne conquistato dall'eroe Sigfrido. Di questa stirpe Wagner ci presenta Alberich, il re dei Nibelunghi e della dimora Nibelheim (dimora delle nebbie¹⁰⁴), colui che ha rubato l'oro del Reno e, rinunciando all'amore, riuscì a forgiare l'anello.



Tema di Alberich

A differenza di Shore, vediamo che Wagner non usa toni solenni, anzi il tema di

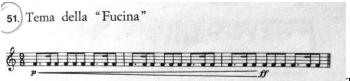
102 È un modo maggiore che presenta i due semitoni diatonici tra il IV e il V grado e il tra il VII e l'VIII.

¹⁰³ Modo musicale basato sulla scala diatonica, che corrisponde ad una scala minore naturale e si ottiene utilizzando la stessa sequenza di toni e semitoni del modo maggiore a partire dal sesto grado relativo.

¹⁰⁴ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli 2018, p 30.

Alberich viene preceduto da una serie di arpeggi, eseguiti dagli archi, che ci portano nella tonalità di Sol minore introducendoci cosi, in maniera definitiva, la figura di questo personaggio. Da un chiaro accordo di Do maggiore, che raffigura i movimenti delle figlie del Reno, seguono, invece, le cadute e l'andatura claudicante di Alberich che in partitura vengono raffigurati tramite l'uso costante del cromatismo¹⁰⁵.

LA FUCINA DEI NIBELUNGHI E LA FORTEZZA DI ISENGARD



Tema della "Fucina"

Il regno dei Nibelunghi (Nibelheim, dimora delle nebbie) si trova nel profondo della terra, dove via via che ci si avvicina sorge sempre di più il tema della fucina. Come è implicito nel suo disegno ritmico, esso descrive il frenetico martellare dei nani asserviti, e dunque costituisce un motivo che potrebbe essere definito autonomamente motivo delle Fucina. Tale motivo lo ritroveremo nel corso della Tetralogia¹⁰⁶. Esso ci viene presentato quando Alberich fa la sua entrata in scena, o quando un personaggio si avvicina al regno dei Nibelunghi e nel momento in cui Alberich conquista l'elmetto magico¹⁰⁷, proclamandosi il signore dei Nibelunghi (*«Der Niblungen»*¹⁰⁸) viene eseguito in maniera enfatica contraddistinta da un intervallo di tritono discendente di Mib maggiore eseguito dai legni e da sei corni. Tale tema subirà una mutazione armonica nel momento in cui Alberich e la schiera dei Nibelunghi si ritrovano davanti a Wotan¹⁰⁹ e a Longe¹¹⁰: qui la musica sembra suggerire il pericolo che si annida per Alberich sotto le cupe volte Nibelheim¹¹¹.

Shore utilizza lo stesso procedimento compositivo del tema delle fucine nella

¹⁰⁵ R. Pecci, *L'oro del Reno*, prologo della sagra scenica *Der Ring des Nibelungen*, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007, 60.

¹⁰⁶ E. Newman, Le Opere di Wagner, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p 512.

¹⁰⁷ Oggetto magico che rende invisibili chi lo indossa, oppure gli fa assumere qualsivoglia forma. G. Pestelli, *L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi*, Roma, Donizelli 2018, p 51.

¹⁰⁸ V 997, R. Wagner, *L'Oro del Reno*, con testo a fronte, a cura di G. Manacorda, Firenze, Le Lettere, 2013, p102.

¹⁰⁹ Vedi paragrafo "La Musica degli Elfi di Shore e gli Dei di Wagner".

¹¹⁰ È un semidio del fuoco che nell'Edda è conosciuto sotto il nome di Loki. G. Depanis, *L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino, Roux Frassati e C, 1896, p 35.

¹¹¹ E. Newman, Le Opere di Wagner, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p 519.

stesura del tema di Isengard¹¹².



Tema di Isengard

Come visto per il tema della Fucina, anche in questo caso si utilizza un modello ritmico, che Shore denomina *the five-beat pattern*¹¹³ costruito sul tempo di 5/4 dove l'accento cade sul primo e quarto movimento, che raffigurano al meglio la brutalità degli orchi resa immediatamente percettibile con l'utilizzo di strumenti quali piastre d'acciaio, tamburi giapponesi e le corde del pianoforte che vengono percosse¹¹⁴. Sopra a questo modello ritmico viene eseguita una linea melodica composta da tre note che si muovono in maniera discendente e vengono eseguite dagli ottoni bassi. Questo tema ha una stretta relazione armonica con il tema della Storia dell'Anello perché entrambi sono costruiti su un tetracordo minore¹¹⁵.

¹¹² Isengard era una roccaforte gondoriana, una fortezza di ferro in mezzo a campi verdi e rigogliosi con un fiume dalle acque purificanti. Durante la Guerra dell'Anello Isengard divenne la base delle operazioni di Saruman il Bianco contro i Rohirrim, ma la fortezza cadde grazie agli Ent, che alla fine della Guerra dell'Anello venne restaurata da Barbaralbero, l'Ent più anziano, dove ci piantò molti alberi. *Enciclopedia tolkieniana* https://lotr.fandom.com/it/wiki/Isengard (Ultimo accesso Settembre 2020).

¹¹³ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 93.

¹¹⁴ Intervista rilasciata nel DVD *The Lord of the Rings Symphonie*.

¹¹⁵ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 93.

LA MUSICA DELLA NATURA

Del tema che vi ho esposto, io voglio che facciate, uniti in armonia, una Grande musica [...] Io siederò e ascolterò, e sarò lieto che attraverso di voi sia stata destata in canto una grande bellezza. 116

Cosi Eru creo Ea, il mondo che è, scaturito dalla visione della Musica degli Ainuir, i Santi "rampolli del suo pensiero": l'armonia della natura modellata dall'armonia per eccellenza"¹¹⁷. In quella Musica, attraverso le dissonanze create da Melkor¹¹⁸, trovò spazio il peccato d'orgoglio di Lucifero.¹¹⁹ Cosi è il nostro mondo, e cosi che è quello "sub-creato" da J.R.R Tolkien, con la differenza che la Terra di Mezzo è come la nostra Terra quando era più giovane e più verde¹²⁰.

Gli eventi raccontati in *The Lord of the Rings* indicano una realtà che va oltre alla Terra di Mezzo: la voce della Natura si oppone a quella del male di Insengard e di Mordor, dove le fonti corali rappresentano il principale mezzo di espressione attraverso il quale il tema della Natura fiorisce. Gli altri temi che costituiscono la colonna sonora, si intrecciano con i nemici della Terra di Mezzo, mentre quello della natura appare solamente in momenti chiave della narrazione.

¹¹⁶ J.R.R. Tolkien, *Il Simarillion*, Milano Bompiani, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, 2013/2015, pp 47-48.

¹¹⁷ *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Natura, p 267.

¹¹⁸ Era uno degli Ainur (spiriti della natura divina), arreco dolore e disperazione alla Terra di Mezzo e fu il maestro di Sauron. *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Melkor, p 237.

¹¹⁹ Ivi, Voce Natura, p 267.

¹²⁰ *Ibid*.



Tema della Natura

Tolkien ci vuole mostrare una natura che si schiera contro i nemici della Terra di Mezzo e da questo Shore crea una melodia, che doveva incarnare la purezza espressa attraverso l'utilizzo della voce bianca maschile, che rappresenta la versione base di questo tema. Quest'ultimo viene eseguito in *The Fellowship of the Ring*, per la prima volta, ma si ripete in *The Two Tower* e in *The Return of the King* con un'esecuzione enfatizzata, grazie agli archi, ottoni e percussioni, nel momento in cui gli Ent¹²¹ marciano contro Isengard, mostrando la loro forza e volontà:

«Tolkien equated nature with everything good in the world.» 122

Anche Wagner ci mostra vari aspetti della natura, all'interno della Tetralogia: qui non si ha una natura che vuole proteggere qualcosa, ma svolge un ruolo di sfondo ai vari eventi.



Tema dell'elemento primordiale

¹²¹ Vedi paragrafo "Gli Ent e le Figlie del Reno: le creature della natura".

¹²²D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 119.

Nel *Das Rheingold* Wagner ricrea il mondo della natura tramite l'immagine del Chaos primogenito, anche se, in questo caso, ci viene presentata un'immagine capovolta. Infatti, Wagner sostituisce il disordine con la quiete, che viene rappresentata dal pedale di tonica¹²³ di Mib maggiore, che rimane fermo per 136 battute¹²⁴ eseguito da violoncelli e contrabassi. Con questa tecnica si vuole descrivere il progressivo divenire dalla quiete allo stato primordiale.

Alla quinta battuta si ha l'intervento dei fagotti che eseguono la quinta di Mib maggiore, Sib, che rappresenta la quiete maestosa fino all'intervento dei corni, che con un arpeggio discendente, vanno a completare la triade di Mib maggiore ¹²⁵. Da questo procedimento vediamo come Wagner è riuscito a creare un unico flusso musicale, che raggiunge la piena armonia. Di seguito all'accordo di Mib maggiore si risolve in Lab maggiore, annunciando l'entrata delle Figlie del Reno ¹²⁶.



Tema della tempesta

A differenza del *Das Rheingold*, in *Die Walküre* il compositore raffigura un grande affresco sonoro, che raffigura una vera e propria «scena di natura»¹²⁷ ricreando lo scenario della tempesta, attraverso l'uso di violoncelli e contrabassi, che consentono di udire i vari elementi naturali della tempesta come il vento, riprodotto dal basso ostinato, lo schianto del tuono, il lampo che squarcia le nubi e il turbine della pioggia. Il motivo di Donner, Dio del tuono, si staglia sempre di più sui timbri degli ottoni più rudi¹²⁸ con i quali Wagner ci vuole raffigurare un altro aspetto della natura: quello terrificante che esprime angoscia e paura sui mortali che la abitano. Anche in questo caso, lo sviluppo del tema della natura avviene su un pedale di tonica in Re minore, che poi si sposta a Mi e SIb.

¹²³ In armonia con il termine pedale si intende il prolungamento di un suono nella voce inferiore o superiore e generalmente i suoni che vengono prolungati sono il I grado (Tonica) o il V (Dominante) della scala.

¹²⁴ G. Pestelli, *L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi*, Roma, Donizelli, 2018, p 22.

¹²⁵ E. Newman, *Le Opere di Wagner*, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p 489. ¹²⁶ *Ivi*, p 490.

¹²⁷ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli, 2018, p 80.

¹²⁸ E. Newman, Le Opere di Wagner, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p 537.



Temi dell'uccello della foresta

Nel *Siegfried*, il richiamo della natura non costituisce l'incipit dell'opera, ma appare nella seconda scena del II atto. Questa si apre con Sigfrido e Mime, alle prime luci dell'alba. Ci ritroviamo davanti alla scena capitale dell'opera, che viene articolata in varie scenette minori, che sono dipendenti fra di loro¹²⁹. Nel momento in cui Mime scompare nella foresta, Sigfrido si sdraia sotto il tiglio (elemento fortemente romantico)¹³⁰ e da quell'istante inizia l'episodio denominato «Mormorio della foresta»¹³¹ dove Sigfrido si mette in ascolto della natura che si risveglia. Un respiro sonoro fitto ma tenue che lo accompagna concretizzandosi nel cinguettio d'uccello che Siegfrido tenta di imitare con il suo corno. Il canto dell'uccello viene presentato dall'oboe e dal flauto con un carattere fraterno dato dal ritmo, dalla base armonica e dall'articolazione melodica.

RIGUARDO AGLI HOBBIT: CONCERTING HOBBIT

«Gli Hobbit vivono e coltivano i quattro decumani della Contea da centinaia di anni, contenti di ignorare e di essere ignorati dal mondo della gente alta. Dopotutto visto che la Terra di Mezzo è piena di innumerevoli strane creature, gli Hobbit devono sembrare di scarsa importanza, non essendo né rinnovati come grandi guerrieri né considerati fra i più saggi. Infatti, alcuni hanno osservato che l'unica vera passione degli Hobbit è il cibo; un'osservazione ingiusta visto che abbiamo sviluppato un particolare interesse per la preparazione della birra e nel fumare l'erba pipa, ma dove il nostro cuore palpita è la tranquilla e silenziosa terra coltivata perché tutti gli Hobbit hanno amore per le cose che crescono. Senza alcun dubbio agli altri i nostri modi appaiano pittoreschi, ma sono convinto che non c'è

_

¹²⁹ G. Pestelli, *L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi*, Roma, Donizelli, 2018, p164.

¹³¹ E. Newman, Le Opere di Wagner, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p 622.

nulla di male nel festeggiare una vita semplice.»

Gli Hobbit sono una popolazione della Terra di Mezzo ed è composta da gente semplice legata alle piccole cose, e queste caratteristiche le riscontriamo anche nel materiale musicale creato da Shore. Il materiale tematico non viene presentato subito, ma viene introdotto quando ci viene mostrato Hobbiton (uno dei piccoli villaggi degli Hobbit) - come del resto fa Tolkien- ed è uno dei temi che viene collegato a determinati personaggi.

Shore ha composto un unico materiale tematico che permette al pubblico di ricordare che, nonostante la presentazione spettacolare e la fioritura di questo luogo, la storia di Tolkien riguarda principi semplice quali amicizia, lealtà e casa. Da questi elementi prende avvio la composizione di Shore con la creazione di una melodia diatonica che si muove in maniera graduale mentre l'accompagnamento compie, in determinati punti, cambi armonici. Poiché la melodia è semplice e flessibile, Shore è stato in grado di creare diverse varianti del materiale tematico. Il leitmotiv della Contea è strutturato in due blocchi musicali: Pensive Setting, Rural Setting.



Tema della Contea: Pensive Setting e Rural Setting

Il tema si apre con una cadenza perfetta I-V132 in Re maggiore, eseguita dai violoncelli e dai contrabbassi, lasciando poi il posto al tim whistle che esegue il primo blocco del tema, denominato "Pensive Setting", usato ogni volta che ci viene presentata la Contea. Presenta un disegno musicale semplice e lineare che si muove nella tonalità di Re maggiore, ma lo sentiamo anche nella tonalità di Do maggiore nei momenti più malinconici, infatti, in queste circostanze, Shore privilegia il clarinetto:

¹³² È una formula armonico-melodico che conclude un discorso o una frase musicale.

Il secondo blocco tematico è denominato "Rural Setting", dove Shore trasforma la Contea in un luogo vivace, influenzato dalla cultura celtica contadina¹³⁴, infatti viene eseguito dal violino accompagnato solo dagli archi. Viene utilizzata la stessa struttura armonica del primo blocco, infatti la melodia non è altro che una variazione di quest'ultimo.

LA MUSICA DEGLI ELFI DI SHORE E GLI DEI DI WAGNER

In entrambe le opere sono presenti le popolazioni soprannaturali, che ricoprono ruoli particolari, fra cui quello di contrastare il male. Tolkien nella sua opera sceglie gli elfi, che sono stati i primi abitanti della Terra di Mezzo, primogeniti tra i figli di Ilùvatar¹³⁵. Sono una stirpe di esseri immortali dove il loro aspetto è simile a quello degli Uomini, ma essi rifulgono di un intimo splendore che ne tradisce lo spirito e le doti, uniche nella Terra di Mezzo. Elfi è il nome con il quale sono conosciuti dalle altre razze dell'universo Arda.

Il materiale tematico creato da Shore, per descrivere questa popolazione, presenta una scrittura piena di armonie cromatiche, con delle influenze orientali, l'utilizzo di strumenti distintivi, ¹³⁶ privilegio delle voci femminili e dei toni trasparenti dell'orchestra, cioè figure pulite prive di armonie dissonanti ¹³⁷. La prima stirpe di Elfi che ci viene presentata è quella di Gran Burrone (la valle di Imladris), ultima casa accogliente della Terra di Mezzo.

¹³³ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 23.

¹³⁴ *Ivi* p 26.

¹³⁵ Essere supremo, il creatore di tutte le cose, in particolar modo degli Anuir, esseri spirituali equiparabili per certi versi agli dei pagani e per altri agli angeli ebraico-cristiani, e dell'universo. Ma dobbiamo considerare che anche gli Anuir hanno contribuito nella creazione.

¹³⁶ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 42.

¹³⁷*Ibid*.



Tema di Gran Burrone

Il leitmotiv è strutturato da una sonorità chiara dove vengono usati strumenti musicali quali l'arpa che compie una serie di glissandi, che danno un senso di magia e vengono sostenuti dagli arpeggi di La maggiore eseguiti dai violoncelli, mentre il coro femminile esegue una melodia semplice. Il tema viene esposto in maniera completa in *The Fellowship of the Ring*, ma in *The Two Towers* e *The Return of the King* gli arpeggi che prima erano ricchi e pieni di magnificenza ora assumono un tono nostalgico: le armonie degli archi da maggiori passano al modo minore sottomettendo così l'orchestrazione degli archi ai bassi. La tonalità minore verrà usata fino a quando non viene riforgiata la spada Narsil¹³⁸, dove riemergono gli arpeggi di Gran Burrone in modo maggiore.

La seconda stirpe di Elfi è quella del regno di Lothlorien dove vi dimora la Stirpe dei Sindar e venne governato da Galadriel, principessa di stirpe elfica, e da suo marito Celeborn, elfo di stirpe sindarin. ¹³⁹



Tema di Lothlorien

Shore rappresenta questi ulteriori personaggi elfici utilizzato uno stile orientale e

¹³⁸ Vedi paragrafo "Le spade riforgiate: Anduril e Nuthung".

¹³⁹ *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Lothlorien, p 229, e Galadriel p 158.

esotico rispetto al materiale tematico di Gran Burrone¹⁴⁰ per enfatizzare la natura misteriosa del regno di Lothlorien. A tal fine utilizza le voci femminili, che eseguono una melodia quasi lamentosa, il monocordo, il ney¹⁴¹ e il saringi¹⁴². La scrittura musicale non è né felice, aggressiva né passiva, ma è distaccata da tutto. Questa flessibilità della melodia consente a Shore di utilizzarla nei momenti in cui il narratore proporne una semplice cronaca priva di partecipazione emotiva (la sentiamo all'apertura del primo film mentre Galadriel narra della creazione degli anelli del potere). La medesima melodia, per altro, aiutata dal contesto scenico, riesce a diventare inquietante in determinati punti.

Rivendell is more about learning and knowledge, but this is different. This is a more mysterious world of Elves. They could be bad; they could be good- you are not really sure. 143



Tema degli arcieri di Lothlorien

Il tema musicale di Lothlorien presenta una variante che viene accostata agli arcieri di questa popolazione. Lo stesso viene eseguito in maniera più audace e maestosa, lasciando sempre quella traccia di mistero; la marcia calpestante è realizzata in

¹⁴⁰ D.Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 51.

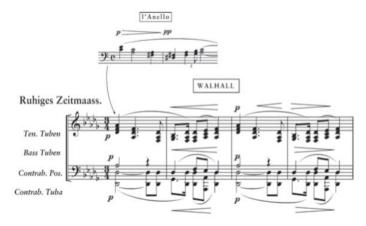
¹⁴¹ Strumento musicale aerofono di origine turca/persiana.

¹⁴² Strumento musicale cordofono utilizzato nella tradizione musicale indiana.

 $^{^{143}}$ D. Adam, The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 51.

maniera unitaria, con la suddivisione della parte ritmica, costituita da terzine, eseguite dalle percussioni e dagli archi, e la parte melodica dai corni e dalle trombe, senza alcuni tipo di armonizzazione¹⁴⁴.

Nel *Der Ring des Nibelungen*, Wagner riprende alcune delle divinità appartenenti al ciclo della mitologia norrena. Gli dei principali del *pantheon* nordico sono suddivisi nelle due grandi categorie degli Asi, gli dei sovrani, signori assoluti del cielo¹⁴⁵, e dei Vani, stirpe ben diversa dagli Asi sia per struttura dinastica che per funzione, infatti essi sono delle divinità della fecondità (come testimonia anche il loro nome) e hanno una profonda conoscenza delle arti magiche¹⁴⁶. Nel corso del prologo e delle giornate ritroviamo Walhalla, la dimora oltreterrena degli eroi morti in battaglia e del loro padre Wotan (conosciuto anche con il nome di Odino) con la sua consorte, Fricka.



Tema di Walhalla

Come visto nel tema musicale di Gran Burrone in Shore, anche nel tema di Wahalla riscontriamo delle armonie prive di dissonanze, talvolta corali. L'intermezzo musicale che accompagna i frammenti melodici circolari (tema dell'anello) cominciano ad "addrizzarsi" in accordi solidi come basamenti, creando un grande corale, su un pedale di Mib maggiore, la cui esecuzione viene affidata alle tube-wagneriane e dalla quale sorge il tema di Walhalla. Questa variazione rappresenta una delle tante mutazioni del tema dell'anello. Sulle prime, questa derivazione leitmotivica Anello-Walhall può sembrare enigmatica. Grazie alla musica ci insinuiamo nel sogno dell'assopito Wotan, e afferriamo e comprendiamo una verità centrale nel dramma del Ring: l'anello e la rocca sono i mezzi attraverso

¹⁴⁴ *Ivi* p 53

¹⁴⁵ G. Chiesa Isnardi, *I Miti Nordici*, Milano, Longanesi&C., 1997, p 197.

¹⁴⁶ Ivi, p 276.

¹⁴⁷ R. Pecci, *L'oro del Reno*, prologo della sagra scenica *Der Ring des Nibelungen*, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007, p 72.

i quali si raggiunge la «potenza eterna» e «sconfinata gloria», come il dio confesserà nel dormiveglia. Questo tema presenta molte modulazioni armoniche che ricreano un caleidoscopio di tonalità in bemolle: in sole venti battute Reb, Solb, Sib, Fa maggiore e minore e Lab maggiore. Con la cadenza in Lab maggiore crea un semplice bilanciamento di due accordi, completando più avanti una formula cadenzale in Reb maggiore.

Il tema di Walhalla è anche il tema associato a Wotan, il quale rappresenta il potere supremo sulla terra poiché è il primo degli dei luminosi ed è conosciuto come il dio della sapienza, conoscitore delle essenze più antiche e profonde. Wotan lo troviamo sotto un'altra sembianza, nel *Siegfried*, cioè dissimulato nei panni di un viandante, accompagnato anche da una netta cesura di linguaggio musicale. Wagner confeziona, infatti per il suo dio un "lungo mantello musicale" tessuto dagli ottoni e improntato alla solennità (l'indicazione in partitura è "Mässig und etwas feierlich", «moderato e un poco solenne»). I ritmi spediti – e talvolta frenetici – di una J e J, che avevano egemonizzato le sezioni del dialogo di Mime e Siegfrido vengono ora soppiantati da un movimento per J nella comoda battuta di 4/4¹⁴⁸.



Tema di Wotan Viandante

Particolarmente maestosa è l'apertura del tema, nella quale gli ottoni, punteggiati dal pizzicato degli archi, si spartiscono una serie di triadi maggiori che implicano il regolare slittamento cromatico di una voce. L'effetto è insolito e maestoso, come si conviene peraltro all'irruzione di un dio quasi magico.

Quando Wotan incontra Mime, parla in termini omerici, che si confanno sia all'ambiente marino che all'ambiente terrestre: è un "ulisside" per il quale viaggiare è sapere. Ma sotto il manto dell'augusto visitatore e delle sue alte parole, le vere intenzioni di Wotan non sono diverse da quelle di Mime: entrambi vogliono l'anello. È per questo che Wotan si trovava vicino alla caverna di Mime, per rivelargli come riforgiare la spada così che poi Siegfried potrà riconquistare

_

¹⁴⁸ R. Pecci, *Sigfrido, seconda giornata* della sagra scenica *Der Ring des Nibelungen*, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007, p 69.

l'oro¹⁴⁹. Dopo questa rivelazione Wotan scompare nella foresta, accompagnato dal tema del viaggio del viandante.

LA COMPAGNIA DELL'ANELLO

Nove saranno i membri della Compagnia dell'Anello, ed i Nove Viandanti si opporranno ai Nove Cavalieri che sono Malvagi. [...] Il totale dei Nove è stato raggiunto. Fra sette giorni la compagnia deve partire. ¹⁵⁰

È l'unione di nove personaggi rappresentanti dei popoli liberi della Terra di Mezzo dove l'obbiettivo è quello di aiutare Frodo Baggings, portatore dell'Unico Anello, verso Mordor, dove potrà distruggerlo.

La compagnia è formata dai personaggi:

- Hobbit: Frodo Beggings, Samvise Gamgee, Meriadoc Brandibuck e Peregrino Tuc.
- Uomini: Aragorn e Boromir di Gondor.
- Nani: Gimli.
- Elfi: Legolas, elfo appartenente al Regno di Bosco Atro, regno degli elfi silvani.
- Stregoni: Gandalf il Grigio, che poi diventerà Gandalf il Bianco.

La compagnia all'inizio viene guidata da Gandalf ma, dopo la sua caduta a Moria, il comando passa ad Aragorn.

Il tema musicale della Compagnia accompagna alcune scene del primo film in una versione abbozzata e incompleta, per presentarsi nella sua totalità solo durante la scena del concilio di Elrond, a Gran Burrone, contraddistinto da un primo passaggio fatto dagli archi e poi dagli ottoni, via via che i personaggi si fanno avanti per unirsi a Frodo.

Nei film *The Two Towers* e *The Return of the King*, nel momento in cui la Compagnia si divide, il tema si frammenta.

Quello della Compagnia è uno dei temi che si ripete più volte nel corso della trilogia, ed è rappresentativo del fatto che la sua forza sta nel gruppo, tanto che

¹⁴⁹ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli 2018, p 152.

¹⁵⁰ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: La Compagnia dell'Anello*, Milano, Bompiani VIII edizione Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, 2014, pp 315-316.

viene eseguito con l'organico orchestrale, spesso completo per rappresentare l'idea di unità e completezza.



Tema della Compagnia

La particolarità di questo tema sta nella sua impostazione melodica e armonica. È costruito in due frasi melodiche regolari, la melodia è composta in tonalità Re minore, mentre l'armonia è nella tonalità Re maggiore, voluta per far suggerire le reliquie dell'antica gloria della Terra di Mezzo. Nel momento in cui la compagnia si divide, questo tema lo sentiamo in maniera spezzettata, soltanto alla fine in *The Return of the King* la Compagnia si riunisce insieme ai frammenti melodici, che raggiungono l'apice durante il primo discorso di Aragorn davanti ai Cancelli Neri di Mordor.

Figli di Gondor! Di Rohan! Fratelli miei! Vedo nei vostri occhi la stessa paura che potrebbe afferrare il mio cuore! Ci sarà un giorno, in cui il coraggio degli uomini cederà, in cui abbandoneremo gli amici e spezzeremo ogni legame di fratellanza, ma non è questo il giorno! Ci sarà l'ora dei lupi e degli scudi frantumati quando l'era degli uomini arriverà al crollo, ma non è questo il giorno! Quest'oggi combattiamo! Per tutto ciò che ritenete caro su questa bella terra, v'invito a resistere! Uomini dell'Ovest! 152

Ma l'epicità del tema della compagnia viene percepita solo dopo le parole di Aragorn "For Frodo" dove sentiamo il tema risuonare nella tonalità di Do maggiore in maniera brillante. È l'atto supremo della compagnia dove si incarna il mandato di essa, cioè la distruzione dell'Unico Anello, che ha minacciato i popoli

51

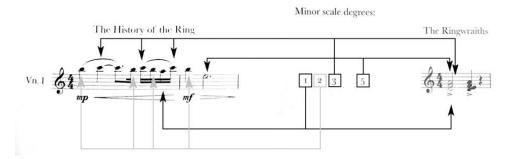
¹⁵¹ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 73.

¹⁵² Discorso di Aragorn, Il Signore degli Anelli: Il Ritorno del Re (2003).

liberi della Terra di Mezzo¹⁵³.

NOVE NOTE

Molti musicologi hanno cercato di decifrare al meglio gli innumerevoli messaggi lasciati nelle grandi opere come nel *Die Zauberflöte* di W.A. Mozart che contiene una ricca simbologia (legati alla massoneria) con particolare riferimento ai numeri e alla misteriosofia; nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* di C. Debussy e nella *Sinfonia n. 5 in do minore Op. 67* di L.V. Beethoven dove la struttura musicale richiamava la forma aurea¹⁵⁴. Anche nella partitura di Shore si riscontrano una serie di messaggi nascosti come i temi composti da nove note e fra questi si possono ricordare: il tema della Storia dell'Anello, costruito da nove note (i quali richiamano i nove anelli) che suonano in maniera simultanea, e il tema dei Cavalieri Neri, i Nazgul (che sono nove), dove si ha una melodia mono-ritmata, senza contorno, che viene scandita tramite accordi di nona minore nella tonalità di Re minore¹⁵⁵.



Relazione armonica fra il tema della Storia dell'Anello e il Tema dei Cavalieri Neri

Anche il tema della compagnia è costruito con nove note, le quali rappresentano i nove viandanti.

La stessa logica musicale Shore l'adotta anche per i ritmi adoperati scegliendo quasi sempre i multipli di tre. ¹⁵⁶

¹⁵³ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 337.

¹⁵⁴ *Ivi*, p 82.

¹⁵⁵ *Ivi*, p 101.

¹⁵⁶ *Ivi* pp 73 e 74.

3.2 LE DUE TORRI

IL REGNO DI ROHAN, TERRA DEI CAVALLI

Giunti in fondo, toccarono improvvisamente l'erba di Rohan: cresceva rigogliosa come un verde mare sin sui piedi dell'Emyn Muil. Il torrente scomparve in una lussurreggiante vegetazione di crescioni e piante acquatiche, ed essi lo udivano gorgogliare attraverso verdi gallerie e lunghi pendii pianeggianti che lo conducevano lontano sino alla valle dell'Entalluvio. 157

Rohan, in origine Rochand ("terra dei cavalli"), è il territorio dei Rohimmiti (signori dei cavalli), popolo composto principalmente da pastori e agricoltori, situato sul confine nord di Gondor nella Terra di Mezzo. Conosciuto per i suoi cavalli e per la sua cavalleria, è il più importante alleato di Gondor. La città principale, che fa anche da capitale, è Edoras (Le Corti), costruita ai tempi del secondo re di Rohan, Brego, su di una collina verdeggiante ai piedi settentrionali dell'Ered Nimrais. Li dimoravano i Re della Marca. Una delle minacce principali di questa regione era quella di Sarumann¹⁵⁸, stregone che fu molto forte durante la Guerra dell'Anello, ma dopo di essa Rohan prosperò e la sua alleanza con Gondor fu molto più forte di prima.¹⁵⁹ J.R.R. Tolkien, per tracciare i connotati del popolo di Rohan si è ispirato ai Goti, ai popoli scandinavi e a quelle nordiche e lo stesso ha fatto Shore per la composizione del materiale tematico, dove ricrea un reticolo di frasi musicali ripetute, le quali si intrecciano fra di loro, proprio come fa l'arte e l'architettura¹⁶⁰. La forza di questa nazione risiede anche nella natura, infatti nel corso della seconda pellicola notiamo come il tema di Rohan si intrecci con quello

⁻

¹⁵⁷ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: Le Due Torri*, Bompiani VIII edizione Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, 2014, p 470.

¹⁵⁸ È conosciuto anche coi nomi di Curunir o Curumo, fu un Ainur appartenente alla stirpe dei Maiar che servivano Aulë che visse in Arda fino alla fine della Terza Era. Fu uno degli Istari, i Maiar inviati dai Valar ad assistere i Popoli Liberi della Terra di Mezzo, e ne divenne il capo con il titolo di Saruman il Bianco. Si stabili nella fortezza di Isengard, nella torre di Orthanc, e dopo aver studiato troppo a lungo le arti del nemico, venne corrotto dal male e divenne un alleato di Sauron. Durante la Guerra dell'Anello tradì entrambe le fazioni costituendo un proprio esercito di Uruk-hai (una nuova razza di orchi da lui creata) e cercò di impadronirsi dell'Unico Anello, ma venne sconfitto dagli Ent, furiosi per la distruzione dei loro alberi. *Enciclopedia tolkieniana*, https://lotr.fandom.com/it/wiki/Saruman (ultimo accesso Settembre 2020).

¹⁵⁹ *Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien*, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Rohan, pp 328-329.

 $^{^{160}}$ D. Adam, The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 60.

del Richiamo della Natura, che sembra proprio che corra in soccorso dei Rohimmiti quando ce né di bisogno. 161



Tema di Rohan

La Fanfara di Rohan è il tema principale del secondo film ed è anche considerato uno dei temi più riusciti per questa pellicola, perché è molto evocativo e riesce a dare un senso appropriato alla cultura e al luogo: semplicità, valore militare, senso dell'onore, legame con la terra e con i suoi cavalli¹⁶². Questo tema svolge un ruolo importante quando Gandalf il Bianco libera Theoden¹⁶³ dall'incantesimo di Sarumann; infatti, ci viene presentato in forma di fanfara (in tonalità sia maggiore che minore, a indicare la forza vacillante del regno) con la prima frase eseguita da un coro di corni francesi, e la seconda dal Hardanger Fiddle, che rappresenta al meglio la parte rurale di questo popolo, in piena accordo con la scrittura di Tolkien, e evocativa per la relazione molto forte fra Rohan con la popolazione vichinga¹⁶⁴.

In The Return of the King, la Fanfara di Rohan presenta una variante di tipo melodico, che evidenzia il coraggio e la forza di questo regno, enfatizzata durante la Battaglia dei Campi del Pelennor.

Desti! Desti cavalieri di Theoden, lance saranno scosse, scudi saranno frantumati! Un giorno di spade, un giorno rosso prima che sorga il sole! Cavalcate ora, cavalcate, per la rovina e per la fine del mondo!!! Morte!

 $^{^{161}}Ibid.$

¹⁶² *Ivi*, p 61.

¹⁶³ Re del Mark, diciassettesimo della sua casata. Ebbe il suo declino nel momento un cui segui i consigli di Grima Vermiliguo, astuto servo di Saruman, fino a che non venne liberato da Gandalf il Bianco. Dopo di che il vecchio Re torno alla vita e alla battaglia, organizzando la resistenza delle sue truppe al Fosso di Helm e la battaglia dei Campi del Pelennor, dove venne ucciso dal Servo Oscuro. Enciclopedia tolkieniana, https://lotr.fandom.com/it/wiki/Théoden (Ultimo accesso Novembre 2019).

¹⁶⁴ M.D. Young, Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of musical Affect in Howard Shore's Soundtrack to Lord of the Ring, 2017, p 30.

Morte! Morte! Avanti Eorlingas! Morte!!!¹⁶⁵

Infatti, a seguito del discorso sentiamo il tema del Richiamo della natura, che viene suonato da tutta l'orchestra lasciando poi il posto alla Fanfara di Rohan, eseguito con l'assolo del violino Hardanger Fiddle seguito poi dagli ottoni. Il tutto viene suonato in modo altisonante.

Uno dei personaggi principali del Regno di Rohan è Eowyn.

[...] Splendido il suo volto, e lunghi i capelli pari a un fiume d'oro. Era bianca ed esile nella bianca veste cinta d'argento; ma pareva forte e severa come acciaio, una figlia di Re. Così Aragorn mirò per la prima volta alla luce del giorno Eowyn, Dama di Rohan, e la trovò bella, bella e fredda, come una mattina di pallida primavera, e non ancora maturata in donna. 166

Così Tolkien ci presenta la Dama Eowyn, nipote di Re Theoden di Rohan e sorella di Eomer, Terzo Maresciallo del Riddermark. Ella sentiva fremere in sé un ardore guerriero, infatti quando lo zio venne liberato da Gandalf il Bianco ella sentì il desiderio di partire in guerra con lo zio e il fratello, ma le venne rifiutato. Eowyn disobbedì agli ordini e per la battaglia dei Campi del Pelennor si armò e, nascondendo la sua identità, si uni all'esercito con Merry, il giovane valoroso Hobbit. La morte di Theoden venne vendicata da Eowyn, che in mezzo a tale orrore, soltanto lei, nonostante la paura, si ergeva dritta a difendere il proprio Re, insieme a Merry riuscirono ad uccidere il Signore dei Nazgul. Entrambi rimasero feriti nell'animo a causa dell'alito nero, e trasportati nelle case di guarigione vennero curati da Aragorn. Dopo la Guerra dell'Anello Eowyn si sposò con Faramir, capitano di Gondor, diventando la splendida signora dell'Ithelien (una provincia del regno di Gondor, compresa tra i fiume Anduin e gli Ephel Dúath di Mordor). 167

¹⁶⁵ Discorso di Re Theoden, Il Signore degli Anelli: Il Ritorno del Re (2003).

¹⁶⁶ J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli: Le Due Torri*, Bompiani VIII edizione Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana, 2014, p 567.

¹⁶⁷ Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Eowyn, pp 131-132.



Tema di Eowyn

Come la sua forte indipendenza, il tema di Eowyn è separato da quello di Rohan, ma presenta lo stesso colore e tenore. Questa breve frase, eseguita dal corno inglese, è costruita sul Modo Lidio, ed è composta da due accordi di quinta giusta aumentata, che si muovono in maniera ascendente: il primo su un'armonia maggiore grave, mentre il secondo su un'armonia minore contenuta. Questi due accordi di quinta aumentata si muovono in contrasto con la linea melodica di Rohan, visto che il futuro di questa Dama non sarà a Rohan, ma a Ithelien.

GLI ENT E LE FIGLIE DEL RENO: LE CREATURE DELLA NATURA

Oltre ai personaggi soprannaturali, nelle due opere troviamo anche creature appartenenti al mondo della natura; anche essi, come gli elfi di Tolkien e gli dei di Wagner, ricoprono ruoli decisivi nel corso della storia.

In *The Lord of the Rings* Tolkien crea gli Ent (gli esseri più imperscrutabili che il professore abbia creato) e sono la razza più antica della Terra di Mezzo. Vennero creati da Eru Ilúvatar¹⁶⁸ nella Prima Era della Terra di Mezzo e sono definiti Pastori degli Alberi, cioè protettori del mondo della Natura vegetale e anche degli animali, che vivono nella Foresta di Fangorn¹⁶⁹. Il loro aspetto è quello di un albero. Durante la Guerra dell'Anello nella Foresta di Fangorn giunsero i due Hobbit, Merry e Pipino, che risvegliarono la furia degli Ent raccontandogli del tradimento di Saruman e la sua alleanza con Sauron. Scioccati per gli alberi abbattuti da Saruman, per aumentare la forgia delle armi, gli Ent dettero l'assalto a Isengard distruggendone le mura e le fucine, oltre ad uccidere tutti gli Orchi. Dopo la Guerra dell'Anello Aragorn, divenuto Re di Elessar, donò agli Ent Insengard e i territori circostanti incaricando Baralbero (il primo Ent della sua razza) di far rinascere quelle terre con nuove piante.

¹⁶⁸ L'essere supremo di Eä, l'universo, di cui Arda e la Terra di Mezzo è solo una parte. Eru è paragonabile al Dio cristiano, ma ha probabilmente anche dei collegamenti con la mitologia nordica. *Enciclopedia tolkieniana* https://lotr.fandom.com/it/wiki/Eru_Ilúvatar (Ultimo accesso Febbraio 2020).

¹⁶⁹Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien, a cura della Società Tolkieniana Italiana, III Edizione Tascabile Bompiani, Milano, Maggio 2005, Voce Ent, pp 126-127.

Per comporre la musica più rappresentativa di questo luogo e dei suoi abitanti Shore ha utilizzato una serie di strumenti assai particolari: «Volevo rendere musicalmente l'idea del legno¹⁷⁰», commenta Shore. In tal senso utilizza strumenti come il tamburo di legno, la marimba e i contrabbassi, che descrivono due distinti temi: tema degli Ent e quello del passo di Barbalbero.



Shore ci presenta una tavolozza orchestrale che viene associata alla Foresta di Fangorn e alle sue creature. Determinati strumenti, come quelli in legno e in setola, ricreano suoni simili allo scricchiolio dei rami, creando un folto boschetto di effetti tonali¹⁷¹ e grazie all'accompagnamento si crea una forte enfasi, che la melodia da sola non riesce a dare. Questo tema si completa con il tema del passo di Barbalbero, il quale è costruito su due accordi tritoni¹⁷² maggiori, che suonano in maniera misteriosa, ma allo stesso tempo mettono l'ascoltatore in soggezione davanti a Baralbero in particolare nel momento in cui vede che tutti gli alberi della pianura di Isengard sono stati abbattuti provando così una grande rabbia. Da qui inizia l'ultima marcia degli Ent, che viene accompagnata dal tema del Richiamo della Natura.

Nel Der Ring des Nibelungen, anche Wagner riprende una serie di creature legate al

57

¹⁷⁰ G. Bergamino, «*Il Ritorno del Re Howard Shore Sinfonia per la Terra di Mezzo: Le due Torri*», in Colonne Sonore immagini tra le note, Luglio/Agosto 2003, Anno I, N1, p 18.

¹⁷¹ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 115.

¹⁷² Accordi costruiti sull'intervallo di quarta aumentata/eccedente o quinta diminuita.

mondo della natura, fra cui le Rheintöchter, cioè le Figlie del Reno. Queste sono tre ninfe dell'acqua che prendono il nome di Woglinde, Wellgunde e Flosshilde, custodi dell'Oro del Reno, e vengono trattate come un'entità unica, infatti agiscono insieme. A differenza di altri personaggi, le Rheintöchter non provengono dal ciclo Edda, ma Wagner le riprende da altri miti e leggende, in particolare dal *Nibelungenlied* che racchiude diverse storie che hanno come protagonisti questi spiriti d'acqua¹⁷³.



Tema delle Figlie del Reno

Anche in questo caso Wagner ricrea una tavolozza orchestrale che viene associata al Fiume Reno, rappresentato da un grande flusso musicale dove via via prende sempre più forza fino a suggerire il moto delle onde¹⁷⁴. Nella foschia della nebbia si cominciano ad intravedere delle scoscese punte rocciose, dalle quali spunta una delle Figlie del Reno, Woglinde, che avvia a cantare il suo saluto alle acque, al quale rispondo le altre due sorelle: Wellgunde e Flosshilde.

L'accordo di Mib maggiore, che ha dominato tutto il preludio, si modula nella tonalità di Lab maggiore, che viene arricchita dalla sesta (Fa), e amplia l'orizzonte musicale alla maniera dei romantici fra cui Schubert, Schumann e Chopin¹⁷⁵. La melodia cantata da Woglinde tocca il Fa, il quale richiama un sistema pentatonico, che al suo tono cullante aggiunge qualcosa di esotico, facendo percepire chiaramente l'allontanamento dalla realtà¹⁷⁶. Tutto il materiale musicale è legato al movimento delle ninfe, che si tuffano e rimmergono, che viene segnato da un tratto discendente su un accordo di settima diminuita, quando si tuffano, mentre quando riemergono viene evidenziato da un chiaro arpeggio di Do maggiore (risalita di Flosshilde).

Si racconta che Wagner suonasse il lamento delle Rhinemaidens al pianoforte la notte prima di morire a Venezia nel 1883.¹⁷⁷

¹⁷³ Le fanciulle del Reno, https://wunderkammern.wordpress.com/2010/10/02/le-fanciulle-del-reno/ (Ultimo accesso Novembre 2019).

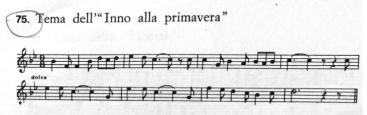
¹⁷⁴ E. Newman, *Le Opere di Wagner*, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p 490.

¹⁷⁵ G. Pestelli, *L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi*, Roma, Donizelli 2018, pag 27.

¹⁷⁷ Le fanciulle del Reno, https://wunderkammern.wordpress.com/2010/10/02/le-fanciulle-del-reno/ (Ultimo accesso Novembre 2019).

I TEMI D'AMORE

In entrambe le opere troviamo diversi temi accostati al sentimento dell'amore, fra cui quello di Sigmund e Siglinde, i due fratelli gemelli, separati da bambini, che la sorte riavvicina facendoli innamorare, ignari della loro stretta parentela.



Tema dell'Inno alla Primavera

Il tema d'amore fra Sigmund e Siglinde viene composto nella forma del lied. Questo tema viene denominato «Lied della primavera» 178, composto sotto la forma di duetto rappresentativo dell'amore dei due giovani amanti e fratelli. La dolcezza di questo passaggio musicale ha la funzione di creare una sosta lirica necessaria, prima del "rapinoso" finale. È composto da tre strofe disuguali: la prima di dodici, le altre di otto versi ciascuna dove si susseguono una serie di rime allitteranti. Le rime del tenore presentano una rifinitezza di tipo melodico, quasi alla Mendelssohn, mentre l'ordito, diviso chiaramente fra canto e accompagnamento, è del tutto anomalo nel maturo pensiero wagneriano. La struttura musicale del Lied è quella della forma ABA', ma con una sezione A' ridotta a uno stenogramma strumentale. Dopo un'introduzione orchestrale in SIb maggiore, che instaura un doppio bilanciamento ternario (9/8) sui legni e sui corni, il canto è accompagnato dai soli strumenti ad arco che riprendono l'ondeggiamento precedente. La prima frase ritornellata prende il valore di leitmotiv, che ritornerà spesso nel corso dell'opera. La fine della sezione A presenta una serie di modulazioni, che poi si ritrovano anche nella sezione centrale, B, in 34, dove il tutto è intensamente basato sul motivo dell'amore suonato dai fiati e appoggiato su una serie di arpeggi stretti, eseguiti dalle viole, violoncelli e dalle arpe. La melodia di Sigmund si innalza a delle sommità di estasi, dove poi i violoncelli introducono la sezione A' e il suo ritornello, variato dai violini. Il canto di Sieglinde riprende le inflessioni dello sguardo d'amore in un ambiente orchestrale tenero dove in un attimo di lirismo estatico, la fanciulla riconosce in Sigmund la primavera alla quale aspirava. Le armonie e le tonalità sfuggenti si risolvono alla fine in un Reb maggiore e, un

-

¹⁷⁸ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli 2018, p 92.

riflesso del ritornello del Wintersturme-Lied, passa sui legni e sui corni, quando Sieglinde si butta fra le braccia di Sigmund al colmo dell'estasi.

Nelle appendici del romanzo The Lord of the Rings viene narrata la storia di Aragorn e Arwen. Aragorn appartiene alla stirpe degli uomini di Gondor, discendente di re Isildur e fu il suo trentottesimo erede, ma in seguito alla morte del padre fu costretto a rifugiarsi a Imladris (Gran Burrone), dove venne accolto da Elrond come un figlio. Negli anni in cui visse a Gran Burrone cambiò il nome di Aragonr in Estel (in elfico significa speranza) e, in quel periodo, ebbe modo di conoscere Arwen Undomiel¹⁷⁹ (figlia di Elrond di Gran Burrone e di Celebrían a sua volta figlia di Dama Galadriel). Entrambi si innamorarono l'uno dell'altro giurarondosi eterna fedeltà sul colle di Cerin Amroth, dove Arwen, come pegno della promessa, gli donò la Stella del Vespro scegliendo così una vita mortale 180.



Tema d'amore Aragorn e Arwen, Aniron

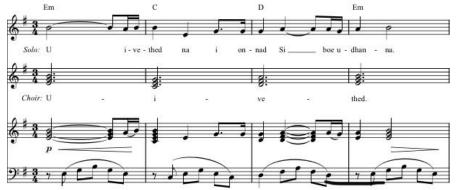
Il momento in cui Aragorn e Arwen si giurarono eterna fedeltà viene accompagnato dalla canzone Aniron (in elfico Desiderio), eseguita dalla cantante irlandese Enya, dove Shore ha solamente seguito la linea melodica della cantante creando un accompagnamento delicato, in tonalità Re# minore, fatto da soli archi¹⁸¹. Il testo della canzone, benché non sia tratto dal romanzo, presenta un legame molto forte con la scrittura di Tolkien, infatti le parole sono state scritte da Roma Ryan, scrittrice, poetessa e paroliera britannica¹⁸².

¹⁷⁹ È uno degli elfi appartenenti alla stirpe di Gran Burrone. Figlia di Elrond di Gran Burrone e di Celebrían a sua volta figlia di Dama Galadriel; il suo nome in Quenya (lingua elfica) significa Stella del Vespro. Dizionario dell'Universo di J. R. R. Tolkien, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Arwen, p 26.

¹⁸⁰ Essendo per metà stirpe elfica, come il padre, può decidere del suo destino se avere una vita immortale oppure una vita mortale.

¹⁸¹ Intervista presente nei DVD appendice, The Lord of the Rings, The Fellowship of the Ring Exstend Ediction.

¹⁸² Intervista presente nei DVD appendice, The Lord of the Rings, The Fellowship of the Ring Exstend Ediction.



Evenstar

L'amore fra questi due personaggi è oggetto anche di una seconda canzone: *Evenstar*. In quest'ultima si mette in risalto non solo la costanza del loro sentimento, ma anche il limite di esso, dovuto alle tante responsabilità che i due devono affrontare. Le parole vengono intonate dalla cantante canadese Isabel Bayarakdarian e si connota per una melodia molto ampia e contenuta, sostenuta da un accompagnamento agrodolce. Si ritrovano gli arpeggi di Gran Burrone, che prima erano scintillanti ed ora invece sono cupi, accostati dalla melodia del coro femminile e dal solo del flauto, in Mi minore. In The *Return of the King* si ha un ulteriore sviluppo di questa melodia accostata alla visione di Arwen riguardo Aragorn e il figlio che avranno. Ancora una volta Shore conserva la lucentezza esotica della musica degli elfi, con un cambiamento nell'esecuzione: gli elementi orientali vengono sostituiti con la voce del soprano e anche qui la melodia si combina con gli arpeggi di Gran Burrone, ancora impregnanti di un'armonia oscura¹⁸³.

3.3 IL RITORNO DEL RE

È l'ultima pellicola che chiude la trilogia *The Lord of the Rings*, dove si raccoglie tutto ciò che avvenuto nelle pellicole precedenti per arrivare alle conclusioni. I temi musicali che ritornano in questa pellicola sono quelli di Rohan, collegato al richiamo della Natura, dove rappresenterà l'arrivo delle aquile nella Battaglia del Cancello Nero, e degli elfi che prima di lasciare per sempre la Terra di Mezzo, offrono il loro ultimo dono melodico¹⁸⁴. I temi legati all'Unico Anello si uniscono in un'unica melodia, dal carattere seduttivo, quando il suo padrone (Sauron) lo

¹⁸³ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 47.

¹⁸⁴ Ivi, p 269.

chiama a sé, ma questa unificazione cesserà con la sua distruzione, infatti da essa risorgerà il tema della Compagnia dell'Anello che verrà di nuovo riunificato. Il tema principale della terza pellicola sarà il tema di Gondor, grande città degli uomini, che sarà la protagonista delle vicende che avvengono nel corso del film.

IL REGNO DI GONDOR: ARAGORN E SIGFRIDO

Il Regno di Gondor venne costruito durante la Seconda Era della Terra di Mezzo e il suo nome significa "Terra di pietra" che deriva dalle fortificazioni delle mura e delle torri che la contraddistinguevano. Il punto debole del Regno di Gondor era dato dalla sua vicinanza alla Terra di Mordor. Gli Spettri dell'Anello, infatti, presero Minas Ithil¹⁸⁵ facendola diventare la loro residenza. Da allora i gondoriani abbandonarono quella regione che diventò deserta, insegnandosi a Minas Anor, che divenne Minas Tirith, la capitale del regno e città dei Re. Gondor si oppose sempre al potere di Mordor, in particolare durante l'Ultima Alleanza, dove Ilsidur, secondo re di Gondor, strappò l'Unico Anello a Sauron, ma non lo distrusse e il male continuò a vivere nella Terra di Mezzo, spezzando la stirpe dei Re¹⁸⁶. All'inizio della Terza Era della Terra di Mezzo troviamo l'erede di Ilsidur, Aragorn, che combatte contro l'esercito di Sauron aiutando così Frodo a distruggere l'Anello. Alla fine della Guerra dell'Anello la maestà degli Uomini venne ripristinata con l'incoronazione di Aragorn.



Per questo secondo regno degli uomini Shore ha creato un materiale tematico molto semplice, che funge anche da tema principale del terzo film. Il punto di forza del tema musicale di Gondor sta nell'intervallo di quinta giusta ascendente, che apre tutto il leitmotiv, che viene sottolineato dal solo del corno francese. La scelta di

¹⁸⁵ Una delle torri che venne costruita in prossimità del ponte sull'Anduin.

¹⁸⁶ Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien, a cura della Società Tolkieniana Italiana, Milano, III Edizione Tascabile Bompiani, Maggio 2005, Voce Gondor, p 171.

questo strumento come solista sta nel fatto che viene richiamato il corno che gli uomini di Gondor (come anche quelli di Rohan) usavano durante la battaglia e si associa alla scrittura di Tolkien¹⁸⁷.



Inizio Also Sprach Zarathustra op 30

Main theme Star Wars

L'enfatizzazione del tema viene data dall'intervallo di quinta giusta, che prepara il pubblico all'eroismo di questo popolo, come fece Strauss nel poema sinfonico *Also sprach Zarathustra*, op. 30¹⁸⁸, dove l'intervallo, eseguito all'inizio, riflette l'eroismo della nazione americana che non si identifica solo nel valore di un personaggio, ma anche nella grandiosità e nell'ampiezza degli scenari, come si sente nel *Main Title* di *Star Wars*¹⁸⁹ di John Williams, che accompagna le grandi scene ambientate nello spazio¹⁹⁰. Quindi l'intervallo di quinta non ha solo la funzione di raffigurare al meglio l'eroismo di questo regno, ma anche la sua grandiosità, che viene associata alla capitale del Regno, cioè alla città di Minas Tirith.

Uno dei personaggi legati al regno di Gondor è Aragorn.



Tema di Aragorn

Il tema che lo rappresenta ha la struttura melodica del tema della Compagnia dell'Anello, caratterizzato da un intervallo di quarta aumentata, che descrive le sue incertezze sulle sue origini, che poi non ritroveremo nel momento in cui diventa re. Il tema descrive anche la parte eroica di questo personaggio, che si mostrata in ogni momento in cui entra in azione e viene sviluppata nel corso della trilogia attraverso ad una diversa orchestrazione data, oltre che dalla presenza degli archi anche dall'

¹⁸⁷ M.D. Young, Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of musical Affect in Howard Shore's Soundtrack to Lord of the Ring, 2017 p 29.

¹⁸⁸ Ivi p 58.

¹⁸⁹ George Lucas, Star Wars Episode IV: A New Hope (Hollywood: 20th Century Fox, 1977); Ibid.

¹⁹⁰ *Ibid*.

inserimento degli ottoni, simbolo di regalità.

In *The Return of the King* il tema di Aragorn si lega al tema dell'ascensione di Gondor, non solo perché lega il re al suo regno, ma anche perché Aragorn ha realizzato la sua potenza all'interno della Compagnia dell'Anello pertanto, nel momento dell'incoronazione, Shore ha voluto unificare il tema di Gondor, il tema di Aragorn e il tema della Compagnia dell'Anello¹⁹¹, che risuonano in maniera maestosa in tutta l'orchestra, creando un grande pezzo orchestrale.

Il personaggio di Aragorn può essere messo in parallelo con Sigfrido, l'eroe del Canto dei Nibelunghi, e figlio dei due gemelli, Sigmunnd e Siglinde. I due personaggi si ritrovano all'interno di un mondo medievalistico dove conoscono le regole della cavalleria, che impregnano l'universo dei Nibelunghi e di Sigfrido. A differenza di Aragorn, Sigfrido non è un re, ma un eroe epico la cui la sua impresa più famosa è l'uccisione del drago Fanfir, nel cui sangue si immerse per divenire immortale, seppur parzialmente. Sigfrido viene cresciuto dal nano Mime, fratello di Alberich. Esso è il più famoso dei fabbri nel regno dei Nibelunghi e servendosi del giovane Sigfrido, anche lui, come tanti altri personaggi, mira a riprendere l'Anello custodito dal drago Fanfir.



Tema di Sigfrido (Squillo del Corno)

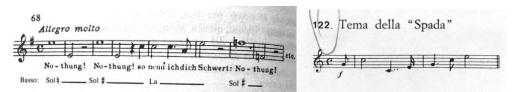
Il tema dello squillo del corno è uno dei tanti temi che sono associati al personaggio di Sigfrido. Sono gli archi ad introdurre qui il profilo impetuoso ed estroverso in 6/8, che viene sovrapposto al suo grido («Hoiho! Hoiho!») alla corsa degli strumenti, poi raddoppiandola in una risata senza freni che lo conduce fino ad un Do4 accentato. 192 Lo sentiamo anche nella tonalità di Fa maggiore, eseguita dal corno francese in maniera in maniera virtuosistica, e non è altro che l'unione degli elementi principali del tema di Sigfrido e del tema della Spada.

¹⁹¹ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 79.

¹⁹² R. Pecci, *Sigfrido, seconda giornata* della sagra scenica *Der Ring des Nibelungen*, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007, p 56.

LE SPADE RIFORGIATE: NOTHUNG E ANDURIL

Al tema di Sigfrido lo accompagna quello della spada, Nothung, che nel Nibelungenlied è chiamata Balmung, ma originariamente prende il nome di Gramr. Questa era la spada che apparteneva al padre di Sigfrido, Sigmund, che l'aveva ricevuta nel palazzo di suo padre, Völsung, dopo averla estratta da un ceppo di frassino nel quale Wotan l'aveva inserita e da cui nessun altro avrebbe potuto estrarla. La stessa venne distrutta da Wotan durante il duello di Sigmund e Hunding, che con la sua lancia la mandò a pezzi la spada, per permettere a Hunding di colpire a morte Sigmund. I resti della spada vengono lasciati a Siglinde, che li consegna a Mime, insieme al figlio, Sigfrido. La spada venne riforgiata da Mime seguendo le direttive di Wotan Viandante e accompagnerà le imprese di Sigfrido, fra cui l'uccisione del drago Fafner e la liberazione di Brunilde dal sonno magico, imposto da Wotan, fendendo l'armatura che la tiene prigioniera. Questa spada lo accompagnerà fino alla morte.



Tema dell'invocazione della spada

Tema della Spada



Tema della fusione della Spada

Wagner ci presenta un tema molto semplice, che viene eseguito dalla tromba ed è caratterizzato da un salto d'ottava e dal susseguirsi di intervalli di terza maggiore, eseguiti all'interno della tonalità maestosa di Do maggiore. Questo tema viene accostato ad altri due temi: quello dell'invocazione della spada presentato dalle trombe, e quello della Fusione della Spada, che sorge sulle parole «Solo chi la paura non ha mai provocato, ritempra Notung a nuovo¹⁹³» eseguito sempre dalle trombe e occuperà tutta l'ultima parte del I atto della seconda giornata.

Nell'opera letteraria di J.R.R. Tolkien troviamo molte armi che, a differenza di

¹⁹³ G. Pestelli, L'anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei nibelunghi, Roma, Donizelli 2018, p 155.

Wagner, non sono armi che si possono ritrovare in altre leggende o fonti, in quanto sono state create da lui stesse se pur rifacendosi alla tradizione nordica leggendaria. Fra queste troviamo Anduril, la spada di Aragorn. In origine questa spada prendeva il nome di Narsil e venne forgiata nella Prima Era dal nano Telchar di Nogrod, un famoso fabbro. Nella Seconda Era Narsil venne data ad Elendil che lo accompagnò nella Battaglia dell'Ultima Alleanza, ma in questo avvento la spada venne spezzata, Ilsidur ne raccolse i pezzi e tagliò il dito a Sauron, impossessandosi dell'Unico Anello. In seguito alla battaglia, Isildur affidò i frammenti di Narsil a Ohtar, il suo scudiero, il quale li riportò a Gran Burrone. Nel 3018, in seguito al Concilio di Elrond, Narsil venne riforgiata dai fabbri elfici, e sulla lama fu incisa un emblema composto da sette stelle fra la Luna crescente e il Sole raggiante, e circondato da molte rune. La spada riforgiata venne consegnata ad Aragorn, che la ribattezzò con il nome Anduril, che in Quenya significa letteralmente "Fiamma dell'Ovest", dall'unione delle parole Andúnë (Ovest) e ril (Fiamma)¹⁹⁴. Anduril combatte durante la Guerra dell'Anello e nelle battaglie successive, fino a quando Aragorn non la consegno a suo figlio.



Tema di Anduril, la spada di Aragorn

A differenza di Wagner Shore ha voluto comporre una melodia che richiamasse al pubblico la cultura degli elfi, ma anche quella degli uomini. Sulla tonalità di Si maggiore, i corni elevano una serie di arpeggi, fino a quando non si entra in La maggiore, dove risuonano gli arpeggi di Gran Burrone, eseguiti dagli archi,

-

¹⁹⁴ Enciclopedia tolkieniana https://lotr.fandom.com/it/wiki/Andúril (ultimo accesso Novembre 2019).

accompagnati dal coro femminile. Il tutto viene sorretto dalle armonie di Minas Tirith dove la spada farà di nuovo il suo ritorno.

GRAY HAVENS

Gray Havens è l'ultimo tema che udiamo nella Trilogia *The Lord of the Rings*, che rappresenta i grandi porti grigi dai quali partono le navi dirette a Vallinor (paradiso terrestre "civilizzato"). Sarà l'ultimo viaggio che compiranno Frodo, come ricompensa per il ruolo svolto durante la Guerra dell'Anello, Bilbo (divenuto lo hobbit più anziano), Gandalf e gli ultimi elfi rimasti: Elrond, Galadriel e Celeborn.



Tema dei Porti Grigi

Vengono sviluppati nuovi elementi musicali che descrivono la Contea nella Quarta Era della Terra di Mezzo, infatti Shore apre il tema con il tim whistle che alterna due note (Sol-La) le quali creano una melodia nostalgica e malinconica. In sottofondo si risente, ancora una volta il tema della compagnia, che viene ricordato dolcemente e a susseguirsi il corno francese fa eco della melodia iniziale del tim whistle (Mi-Fa#); questo punto Shore lo definisce la "musica della perdita" Nel momento in cui Frodo saluta i tre hobbit, il tema della compagnia si modella su una nuova figura melodica, eseguita dal flauto, che prenderà il posto del tim whistle. Con la sua semplicità e delicatezza introduce i quattro hobbit nella nuova Era generando così un nuovo tema alla Contea, che viene esplorato sia dall'oboe che dal tim whistle per poi lasciare il posto a dieci violoncelli che innalzano in maniera definitiva il tema dei Porti Grigi.

¹⁹⁵ D. Adam, *The music of The Lord of The Rings film, A comprensive account of Howard Shore's cored*, Van Nuys, CA, Carpentier 2010, p 352.





Into the West

Oltre ad avere una parte strumentale, questo tema presenta anche una parte vocale, che prende il nome di "Into the West" eseguita dalla cantante Annie Lennox, su una linea melodica semplice in Do maggiore, accompagnata dagli arpeggi della chitarra, sostenuti dagli archi che eseguono melodie pure 196. Dopo una serie di momenti musicali salienti, come conclusione, l'orchestra introduce una linea melodica costruita su una serie di arpeggi pendenti che si arrampicano su vari accordi: questo punto è un richiamo di Shore a Richard Wagner, il quale inserì lo stesso procedimento nel Götterdämmerung, ultima opera che chiude il ciclo del Der Ring des Nibelungen. 197

¹⁹⁶ *Ivi*, p 354.

¹⁹⁷ *Ibid*.

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto, il concetto di "musica per film" può essere interpretato come una musica composta specificatamente per la pellicola o espressamente scelta come accompagnamento per una determinata opera cinematografica. È un concetto che ha un'antica origine, tanto quanto il cinema stesso, infatti una delle prime immagini che vennero proiettate immortalavano esecuzioni musicali. Da questa circostanza se ne vince che la musica, all'interno del cinema, ha sempre ricoperto un ruolo primario e specifico, infatti si utilizzano forme musicali dedicate (come il canone, il fugato...), escludendo implicitamente le macroforme per eccellenza, (come la forma sonata e la fuga). 200

Tolkien è stato influenzato da Wagner per la stesura del romanzo *The Lord of the Rings*. Infatti, abbiamo potuto vedere varie affinità tematiche fra l'opera di Wagner e il romanzo di Tolkien, date dall'utilizzo delle fonti tratte dalla mitologia nordica antica, come l'*Edda*, il *Nibelungen*, ma anche dall'Unico Anello, elemento che accomuna le due opere non solo per il potere che ha, ma anche per il destino che segue: la sua distruzione.

Nell'elaborato abbiamo avuto modo di verificare che una delle forme musicali più sfruttata da Howard Shore, è la tecnica leitmotivica. Essa ha la capacità di interpretare e "riassumere" in termini musicali i caratteri dei personaggi, le loro vicende (sia quelle interiori che quelle esteriori) e l'ambiente in cui si muovono²⁰¹. Molti compositori di musica per film si sono rifatti a questa tecnica compositiva, tra cui Howard Shore.

Grazie ad un'attenta analisi melodico-armonico della partitura *Der Ring Des Nibelungen* e *The Lord of the Rings* ho potuto evidenziare come Howard Shore come molti altri compositori di musica per film si è ispirato alla tecnica compositiva di stampo wagneriano per la realizzazione della colonna sonora. Questa considerazione trova la sua dimostrazione nella struttura che ho ampiamente analizzato dei temi legati all'Unico Anello, costituiti da una struttura armonica complessa, che non si riscontra solo nella tecnica compositiva utilizzata, ma anche e soprattutto nelle numerose variazioni del leitmotiv che lo legano ai singoli personaggi che entrano in contatto con l'anello stesso (Fanfinr e Gollum). Inoltre, tale influenza wagneriana emerge chiaramente anche nella rappresentazione musicale legata alla raffigurazione dei personaggi sovrannaturali (gli elfi e gli Dei) che si connota con uno stile limpido e corale realizzato attraverso un caleidoscopio di tonalità.

¹⁹⁸ K. Kalinak, Musica da film: una breve introduzione, Torino, EDT, 2012, p VII.

¹⁹⁹ S. Miceli, *Musica per film, Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi LIM, 2009, p 37.

²⁰⁰ Ivi, p 607.

²⁰¹ Ivi p 613.

Dall'analisi condotta si evidenzia anche come l'influenza wagneriana in Shore si spinge oltre l'armonia fino ad arrivare ai disegni ritmici utilizzati da entrambi i compositori per la stesura dei temi legati a Isengard, dove si vuole raffigurare la brutalità degli orchi, e delle fucine dei Nibelunghi, che descrive il frenetico martellare dei nani.

La capacità di creare una sorta di "tavolozza sonora" che consente di riportare su un pentagramma suoni propri della natura, è senz'altro una peculiarità che accomuna i due compositori. Ne ho esaustivamente parlato nella parte dedicata agli Ent, per Shore, e nella parte dedicata alle Figlie del Reno, per Wagner. Entrambi i compositori scelgono una compagine orchestrale arricchita con strumenti capaci di riprodurre in modo armonico i suoni propri della foresta (strumenti in legno e in setola) e del fiume (archi potenziati) fino all'utilizzo di particolari strumenti, come il tim whistle, Hardanger Fiddle e le tube wagneriane, per rappresentare i suoni delle antiche leggende nordiche e della Terra di Mezzo (mondo creato dallo stesso Tolkien).

BIBLIOGRAFIA

Adam Doug, A Comprehensive Account of Howard Shore's Score: The Music of The Lord of The Rings film, Van Nuys, CA, Carpentier 2010.

Autori Vari: Colonne Sonore immagini tra le note, Luglio/Agosto 2003, Anno I, N1 (Rivista).

Adorno/Eisler: *La Musica per Film*, con introduzione di Massimo Mila, Roma, Newton compoton, stampa 1975.

Autori Vari: *L'Oro del Reno*, prologo della sagra scenica Der Ring des Nibelungen, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007.

Autori Vari: Sigfrido, seconda giornata della sagra scenica Der Ring des Nibelungen, in tre atti, libretto e musica di Richard Wagner, Teatro La Fenice, La Fenice prima dell'opera 2007.

Chion Michel: L'Audiovisione suono e immagini, Torino, LINDAU, 2017.

Comunzio Ermano: Colonna sonora: dizionario ragionato dei musicisti cinematografici, Milano il Formichiere 1980.

Dahlhaus Carl, *I drammi di Richard Wagner*, a cura di Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio Editore; 1984.

Depanis Giuseppe: L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner, Torino, Roux Frassati e C, 1896.

Isnardi Chiesa Gianna: *I Miti Nordici*, Milano, Longanesi&C., 1997.

Kalinak Kathryn Marie: Musica da Film: una breve introduzione, Torino, EDT, 2012.

Kindl Ulrike e Santi Claudio: Storia della letteratura tedesca 2: dal Settecento alla Prima Guerra Mondiale, a cura di Michael Dallapiazza, Bari, Editori Laterza, Marzo 2001.

Miceli Sergio: Musica per Film. Storia, estetica, analisi, tipologie, Ricordi LIM 2009,

Newman Ernest: *Le Opere di Wagner*, traduzione di Daniele Spina, Milano, Arnoldo Mondadori, 1981.

Pestelli Giorgio: L'Anello di Wagner: musica e racconto nella tetralogia dei Nibelunghi, Roma, Donizelli 2018.

Sangriso Francesco: Le fonti nordiche del Ring: la mitologia di Wagner, Viterbo, Vocifuoriscena, 2018.

Shop Max: *L'Anello del Nibelungo di Richard Wagner*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Leggere Leggere, Marzo 2013, riedizione degli esempi musicali a cura di M. Bufano.

Shyppey Tom: "Roots and branches. Selected papere on Tolkien", alking Free Publisher, Friburgo, Switzerland, 2007.

Società tolkieniana italiana: Il Dizionario dell'Universo di J.R.R Tolkien, Milano, III Edizione

Tascabile Bompiani, Maggio 2005.

Surian Elvidio: Manuale di Storia della Musica: il Novecento, Ruggenti Milano 2002.

Tolkien J.R.R: *Il Signore degli Anelli*, Bompiani VIII edizione 2014, Milano, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana 2014.

Tolkien J.R.R: *Il Simmarillion*, Milano, Bompiani, 2013/2015, Traduzione riveduta e aggiornata in collaborazione con la Società Tolkieniana Italiana.

Tolkien J.R.R: Lettere 1914/197, Milano, Bompiani, 2001.

Wagner Richard, L'Oro del Reno, con testo a fronte a cura di G. Manacorda, Firenze, Le Lettere 2013.

Wagner Richard, *Le Walkirie*, con testo a fronte a cura di G. Manacorda, Firenze, Le Lettere, 2011

Vink Renée, Wagner and Tolkien: Mythmakers, Zurich and Jena, Walking Tree Publishers, 2012.

Young.M.D. Projecting Tolkien's Musical Worlds: A Study of musical Affect in Howard Shore's Soundtrack to Lord of the Ring, All Rights Reserved, 2007.

INTERVISTE

DVD Il Signore degli Anelli, Exstend Edition DVD The Lord of the Rings Symphony

SITOGRAFIA

Cinque Temi musicali indimenticabili de Il Signore degli Anelli, https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/colonne-sonore/5-temi-musicali-indimenticabili-de-il-signore-degli-anelli/

Dizionario Corriere:

https://dizionari.corriere.it/dizionario italiano/T/tema 2.shtml?refresh ce-cp

Enciclopedia tolkieniana https://lotr.fandom.com/it/wiki/Pagina_principale

Fantasy Magazine: https://www.fantasymagazine.it/664/howard-shore-e-il-ritorno-del-re

Howard Shore, il Signore delle Note: "La mia musica da cinema per i romanzi di Tolkien https://milano.repubblica.it/cronaca/2016/03/18/news/howard_shore_il_signore_delle_note_1 https://milano.repubblica.it/cronaca/2016/03/18/news/howard_shore_il_signore_delle_note_1 https://milano.repubblica.it/cronaca/2016/03/18/news/howard_shore_il_signore_delle_note_1

Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, http://www.treccani.it/enciclopedia/leitmotiv/

J. R. R. Tolkien: "Il Signore degli Anelli "- Mitologia, Filosofia, Allegoria "Saggio di Manuel Steiner, scritto nel '00 p.r.i.

http://accademia.tolkieniana.net/articoli/eldalie/sdamfa.html#Anchor-37516

Le fanciulle del Reno: https://wunderkammern.wordpress.com/2010/10/02/le-fanciulle-del-reno/

Repubblica "Il Signore degli Anelli", Kolossal in forma di concerto: https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/06/21/il-signore-degli-anelli-kolossal-in-forma-di-concertoRoma14.html?ref=search

"Tolkien è il vero ladro dell'Anello?": http://www.endore.it/endore14/content/Art02.html
The Music of The Lord of the Rings Films di Maurizio Caschetto http://www.colonnesonore.net/news/eventi-e-ultime-notizie/1262-the-music-of-the-lord-of-the-rings-films.html.

Wagner's Influence On Movie Music: http://wagnertripping.blogspot.com/2013/12/wagners-influence-on-movie-music.html