

## CAPITOLO 5

### VEDERE E ASCOLTARE. EDUCAZIONE ALL'AUDIO(VISUALE) QUOTIDIANO

di *Francesco Gatta*

*“A quanto sembra – seguitai – la roccaforte dei nostri Custodi deve essere proprio costruita qui, sulla musica”. “È vero – disse –, perché è esattamente in questo punto che subdolamente s’insinua il principio dissolutore della legge”. “Certo – ribadii –, quasi per gioco e come se fosse del tutto inoffensivo”.*

Platone, *Repubblica*, 424 D<sup>1</sup>.

Il *background* musicale del nostro vivere quotidiano è costituito sempre più spesso da musica accostata ad immagini e parole (film, telefilm, *soap opera*, *sitcom*, *telequiz*, *videoclip*, *spot* pubblicitari, videogiochi...): al cinema, davanti alla tv, coi nuovi *media*, ma anche – ormai – sui maxischermi nelle stazioni ferroviarie delle grandi città o alle fermate della metropolitana.

Occorre non eludere la sfida educativa alla quale la malia invasiva dell'intreccio multilinguistico interpella. È necessario educare, insieme con lo sguardo, l'ascolto.

Il presente studio intende considerare l'opportunità dell'analisi – con fugaci e mirati sconfinamenti nella produzione – del registro sonoro presente nei messaggi multilinguistici, in particolare la colonna sonora nel cinema e il *jingle* nello *spot* pubblicitario. La disamina è

<sup>1</sup> PLATONE, *Repubblica*, 424 D, in R. RADICE (a cura di), Milano, Rusconi, 1991.

collocabile all'interno di due miliari demarcazioni: da un lato, l'educazione sensoriale all'esperienza audiovisuale (irrinunciabile aspetto propedeutico: "La percezione visiva assicura un iniziale livello di intelligibilità"<sup>2</sup>); dall'altro, la realizzazione della persona creativamente e criticamente fruitrice – interattiva e responsabile – degli oggetti/eventi diffusi dai *media* (è l'aspetto teleologico: "L'opera dello sguardo, che prende le mosse da un'esperienza sensibile [...] è animata da una tensione ad oltrepassare il visibile"; e, del resto, "L'autentica realizzazione della persona [...] si pone come un obiettivo irriducibile in qualunque contesto esistenziale e lungo tutto il corso della vita"<sup>3</sup>).

In merito al primo punto, è addirittura superfluo evidenziare l'importanza di una buona *educazione dell'orecchio* (la tedesca *Gehörbildung*, l'inglese *Aural training*), da affiancarsi a una "educazione dell'occhio", quale base irrinunciabile per qualsivoglia approccio formativo alla comunicazione multimediale. Vi è in proposito da rilevare – e tener presente – quanto in Italia, purtroppo, tale pratica educativa sia, nella realtà, affidata al caso, a un vissuto più o meno fortunato della persona in crescita, essendo sia le istituzioni scolastiche di base e le agenzie educative parallele, sia le istituzioni di alta cultura<sup>4</sup>, storicamente carenti nel settore dell'addestramento uditivo: o perché non in grado di occuparsi delle pur imprescindibili competenze specifiche sui cui deve poggiare l'edificio della formazione musicale della persona, o perché tradizionalmente disposte a sacrificare un corretto *training* percettivo-uditivo alla triste e diseducativa prassi – tutta latina – del solfeggio parlato.

Quanto al limite superiore, esso è fatto proprio da chi scrive e dunque tenuto costantemente presente quale traccia orientativa nell'articolazione del presente scritto.

<sup>2</sup> P. MALAVASI, "Pedagogia, cultura dell'immagine, educazione", in *Pedagogia e vita*, 2005, 2, p. 90.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 94, 87.

<sup>4</sup> Per tacere della fascia secondaria superiore, dove sino ad oggi c'è ancora, praticamente, il vuoto musicale.

Può risultare utile organizzare il discorso sull'analisi della colonna sonora<sup>5</sup> in alcune fondamentali scansioni didattiche. Tappe che possono agevolmente emergere allorché, in possesso di sufficienti prerequisiti percettivi e convintamente orientati verso un'educazione "alla fruizione consapevole" – la quale "implica l'esercizio del dubbio sull'evidenza indiretta, estrinseca dei *media*" – ci si pongano le domande essenziali per la "decifrazione critica delle rappresentazioni"<sup>6</sup>. Perché consentano di tracciare un quadro esaustivo, capace di mettere in luce la misconosciuta portata comunicativa del sonoro nell'intreccio multilinguistico, tali domande dovranno riguardare – a parere di chi scrive – gli aspetti qui di seguito sintetizzati sotto forma di espliciti interrogativi, tutti riferibili al soggetto "colonna sonora". *Cosa comunica? Come è fatta? A che serve? E possibilmente anche: che farne, come interagire con esse?* In tal modo la persona in situazione di apprendimento rifletterà su *emozioni e significati*, su *forme e strutture*, su *usi e funzioni* che la colonna sonora suscita, adotta e assolve all'interno del prodotto multilinguistico; finanche cimentandosi con *l'estrapolazione e l'utilizzo* di tali sonorità, così da favorire interventi manipolativo-creativi opportuni affinché l'esperienza educativa con i *media* non rimanga separatamente fruitiva, ma copra invece entrambi i versanti della comunicazione.

È da precisare l'opportunità di procedere, nel corso dell'itinerario ipotizzato, ad una trattazione congiunta delle prime due tappe menzionate (*emozioni e significati* con *forme e strutture*), distinguibili solo artificialmente nel corso di un'azione progettuale che intenda favorire l'organica solidarietà fra aspetti emozionali e intellettivi, coerentemente con l'unità affettivo-cognitiva della persona in crescita. Per altro, a forme e a strutture del musicale occorrerà fare riferimento – inevitabilmente – anche quando ci si dedicherà alle funzioni e all'analisi in genere.

<sup>5</sup> Estendo qui il termine *colonna sonora* a qualunque elaborazione di oggetti/eventi sonori unita ad immagini.

<sup>6</sup> P. MALAVASI, "Pedagogia, cultura dell'immagine, educazione", op. cit., p. 96.

Aggiungiamo che la motivazione a vivere e condividere le emozioni<sup>7</sup> suscitate dall'impatto con i *media* è cosa preziosa, in particolare nella fase incoativa di unità o percorsi educativamente orientati; da esse conviene muovere<sup>8</sup> per "educare alla fruizione consapevole".

### 1. Significati e forme, convergenza e divergenza

#### *Muto e sonoro*

Nel cinema muto ci troviamo già, per la verità, in presenza di colonne sonore. Si tratta del commento sonoro che un pianista (o un organista, talvolta persino una piccola orchestra) esegue dal vivo: improvvisando, oppure interpretando e rielaborando per l'occasione pagine già esistenti (ad esempio la celeberrima *Cavalcata delle valchirie*, dal terzo atto dell'opera wagneriana *Die Walküre*, immancabile nelle scene che rappresentano imponenti cavalcate) in repertori messi a punto e dati alle stampe appositamente per i musicisti del settore (*Library music*). Quali significati è possibile cogliere da un'esperienza elaborata, di fatto, all'insegna dello stereotipo? In genere si tratta di un sonoro senza alcuna pretesa artistica, ma che favorisce l'allontanamento dalla realtà disturbante: un vero e proprio aiuto per dimenticare – insieme ai rumori del reale – la realtà stessa, attenuando ciò che può ostacolare le oniriche luminescenze della *fiction*.

<sup>7</sup> Cfr. M. CONTINI, *Per una pedagogia delle emozioni*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1992; D. GOLEMAN, *Intelligenza emotiva* (trad. dall'inglese), Milano, R.C.S., 1996; E. BORGNA, *L'arcipelago delle emozioni*, Milano, Feltrinelli, 2001, in particolare la prima parte; K. OATLEY, *Psicologia ed emozioni* (trad. dall'inglese), Bologna, il Mulino, 1997.

<sup>8</sup> "Biologicamente, il sistema delle emozioni funge da base per la gestione interpersonale, proprio come lo è per la gestione interindividuale". "Noi distribuiamo le conoscenze per ottenere degli obiettivi sociali che non possiamo raggiungere individualmente. Le emozioni formano le basi delle nostre interazioni sociali". "In che cosa consiste il nucleo di un'emozione? [...] esso è uno stato mentale di preparazione all'azione. (K. OATLEY, *Psicologia ed emozioni*, op. cit., pp. 311, 330, 78).

<sup>9</sup> P. MALAVASI, "Pedagogia, cultura dell'immagine, educazione", op. cit., p. 96.

Quando il *cinema sonoro* fa la sua comparsa (Alan Crosland, *Il cantante di jazz*, 1927), si accende quasi subito il dibattito sull'opportunità o meno di far convergere i linguaggi in campo: ecco allora le rivendicazioni di autonomia estetica a favore di ogni linguaggio, avanzate, con il *Manifesto sull'asincronismo*, da Ejzenštejn ed altri (1928); e le preoccupazioni etico-politiche – ancorché estetiche – nella proposta brechtiana di *straniamento* (di nuovo il 1928). Il problema a suo tempo sollevato è ora qui riconducibile, semplificando per opportunità metodologica, alla dialettica *convergenza/divergenza* tra colonna sonora e colonna visiva. Dialettica che possiamo adottare per procedere nel percorso di analisi ipotizzato.

#### *Sonoro e visivo*

Una colonna sonora si presenta solitamente convergente con il visivo, tanto che potremmo parlare di "sonoro *con* il visivo". È il caso, più spesso, di film e telefilm di largo consumo, nonché di film di animazione per un pubblico infantile; e degli spot pubblicitari, dove gli ineluttabili trenta secondi (ma anche quindici, o ancora meno) non concedono spazio ad altro che a ridondanze, sia pure introdotte spesso da inattesi effetti e colpi di scena utili per evitare il possibile cambio di programma da parte del videoascoltatore: i tre registri convergono decisamente, per dire e ribadire in vario modo la qualità di un prodotto, la bontà di un *claim*, la convenienza di un acquisto. Le preferenze del musicista vanno alle sonorità stereotipe, fortemente analogiche, isomorfe con il linguaggio visivo e con quello verbale; frequenti anche gli isocronismi fra i linguaggi, vere e proprie sottolineature, evidenziazioni multilinguistiche. Gli esempi sono innumerevoli: dagli accordi *fortissimo* del *Coriolano* beethoveniano che Carosello voleva sincronizzati con i colpi di un pugno d'acciaio nella pubblicità dell'amaro "per l'uomo forte", ai frequenti aerei intervalli di ottava nella colonna sonora di *Via col vento*; dalle sviolinate avvolgenti che incorniciavano abbracci e baci passionali in moltissimi film hollywoodiani degli anni '50-'60, alle musiche latinoamericane che fanno tutt'uno con la carica energetica dei caffè dell'America del Sud.

Un poco più avanti, al centro di un'ideale scaletta che prende il via da un livello minimo per arrivare ad un livello massimo di divergenza tra i linguaggi, è collocabile il "sonoro *oltre* il visivo": in tanti film, specie d'autore, la musica amplia notevolmente i significati di parole e immagini, divenendo dunque essenziale apporto comunicativo ed estetico nell'espressione multilinguistica. Chi può dimenticare – per citare un magistrale esempio – l'efficacia, in *2001: Odissea nello spazio* (1968), delle prime battute di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss che Stanley Kubrick ha scelto quale "sonorizzazione" alla gestaltica *Einsicht* che investe l'ominide quando – dopo la misteriosa comparsa del monolito – scopre che l'osso che tiene fra le mani può diventare prolungamento del suo braccio, strumento, arma? Ciò che fruiamo, poco alla volta si dilata: dapprima possiamo avvertire il tribale martellare dei timpani, a sottolineare convergentemente l'atavica azione percussiva dell'ominide; poi può sovvenire il rimando a Nietzsche, che nell'omonimo testo cui Strauss si è esplicitamente ispirato scrive: "Zarathustra scese giù dalla montagna [...] Io porto un dono agli uomini [...] Avete percorso la via dal verme all'uomo, e vi è ancora molto verme in voi. Un tempo eravate scimmie e anche ora l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia [...] Ecco, io vi insegno il superuomo"<sup>10</sup>. La musica diviene qui, addirittura, chiave di lettura per una comprensione più profonda della storia narrata. Ne è riprova – in un certo senso – il fatto che, a fine racconto, in chiusura del film, è riproposta la stessa musica, mentre l'astronauta-Ulisse è ridiventato feto e torna alla Terra: "Tu però, Zarathustra, hai voluto vedere il fondo e il sottofondo di tutte le cose: perciò devi già salire oltre te stesso – sempre più su, fino ad avere anche le tue stelle al di sotto di te! [...] Quando verrà la mia ora? [...] perché ancora una volta voglio andare dagli uomini [...] la mia saggia nostalgia [...] mi trascinava via e in alto, lontano: allora volavo rabbrivendo, come una freccia attraverso estasi ebbre di sole: – fuori di qui, verso futuri

<sup>10</sup> F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra* (trad. dal tedesco), Milano, Mondadori, 1992, pp. 6-8.

lontani, che nessun sogno aveva ancora mai visto [...] Là fu anche dove raccolsi lungo il cammino [...] l'idea che l'uomo è qualcosa che deve essere superato: – che l'uomo è un ponte e non uno scopo [...] Come potrei non desiderare ardentemente l'eternità e [...] l'anello del ritorno?"<sup>11</sup>. L'allusione all'*eterno ritorno* nietzscheano è evidenziata prima di tutto grazie a una pagina musicale, la quale stimola lo spettatore ad ampliare il proprio livello di lettura, sino a suggerire profondità interpretative del tutto insospettabili.

E che dire del celeberrimo, quanto originale accostamento, nello stesso film, di *An der schönen blauen Donau* di Johann Strauss figlio con il volo della navetta, in cui la normalità di una navigazione spaziale "facile", comune, è celebrata a ritmo di valzer? Il metro ternario, a suo modo convergendo, sottolinea elegantemente la leggerezza conquistata, a causa del suo differenziarsi dal metro binario della marcia (quella che compie ogni bipede ancora schiavo della gravità). Ma le letture del valzer possono essere, ovviamente, anche altre: da sound celebrativo a danza di fine-impero, a colonna sonora dell'epoca moderna in contrapposizione ai gridi degli ominidi (a loro volta colonna sonora della preistoria)... Curiosa, in ogni caso, l'analogia fra questa scena kubrickiana e la descrizione che fa Curt Sachs del valzer viennese. Scrive l'illustre musicologo tedesco: "Le coppie strettamente allacciate girano su se stesse disegnando un circolo ogni due battute, tanto che la danza somiglia alla doppia rotazione degli astri"<sup>12</sup>.

Siamo così giunti al terzo e ultimo grado dell'ideale scaletta congegnata per evidenziare il livello di divergenza tra le colonne sonora e visiva: qui si trova il "sonoro *contro* il visivo"<sup>13</sup>. Suoni e immagini si

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 143, 184-186, 216.

<sup>12</sup> C. SACHS, *Storia della danza* (trad. dal tedesco), Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 464.

<sup>13</sup> Ne conosciamo illustri esempi già a partire dalla prima metà del Settecento nell'opera buffa: laddove il testo del libretto e gli elementi scenografici venivano traditi, contraddetti dalla melodia con cui lo stesso testo veniva intonato e/o dall'accompagnamento orchestrale, dando così vita ad una situazione spassosa,

contrappongono, in contrasto analogico. Uno fra gli esempi più famosi è contenuto in un'altra pellicola di Kubrick, *Arancia meccanica* (1971): la sbarazzina *ouverture* de *La gazza ladra* di Gioachino Rossini è la musica di una scena di stupro, cui fa seguito una violenta rissa tra la banda di Billy Boy e quella di Alex. Il tragico e il comico vanno a braccetto: contrastandosi, ma non annullandosi, bensì aumentando la drammaticità stessa della scena; offrendo allo spettatore un arricchimento (*asincrono, straniante*) nelle modalità di lettura del testo multilinguistico: il tutto si svolge in un teatro in rovina, e lo stupro (che rimarrà incompiuto per il sopraggiungere di Alex con i suoi *droogies*) sta per essere consumato sul palcoscenico. Quali aspetti della vicenda vengono enfatizzati da un intervento musicale originariamente così lontano dal contesto a cui rimandano i registri visivo e verbale<sup>14</sup>? Come vivono tale situazione – lo stupro e la rissa – loro, i teppisti<sup>15</sup>?

#### *Suono e silenzio*

Talvolta nel cinema può capitare di incontrare una colonna sonora apparentemente mancante di musica (colma di silenzi, o che tali appaiono): è il caso dei primi dodici minuti di *Sussurri e grida* (Ingmar Bergman, 1972), dove a contrappuntare i lunghi silenzi (la parola è quasi del tutto assente, fatta eccezione per la voce fuori campo dei pensieri della protagonista mentre scrive le prime righe di una pagina

provocata proprio dalla divergenza fra la seriosità del testo e delle immagini e i comici ammiccamenti della musica (ritmici, melo-armonici, timbrici).

<sup>14</sup> Ma il luogo per il quale era destinata la musica e quello in cui si svolge la scena è lo stesso: il teatro.

<sup>15</sup> Si veda, per un confronto didattico, l'uso che della stessa musica rossiniana fanno Sergio Leone ed Ennio Morricone in *C'era una volta in America* (1984). Qui ad essere sonorizzata dall'ironica *ouverture* è la scena della *nursery*, dove un provvisorio scambio di medagliette di riconoscimento tra neonati e neonate permette alla gang dei protagonisti di ricattare il capo della polizia di New York, novello e "orgoglioso papà di un figlio maschio [...] dopo quattro femmine", come egli stesso dichiara.

del suo diario) vi sono soltanto *rumori d'ambiente* (ticchettii e scampanelli di orologi) e musica diegetica (il carillon di un giocattolo, un frammento della *Mazurka op. 17 n° 4* di Chopin eseguita al pianoforte da uno dei personaggi del film): "silenzi" come *Leitmotiv* del Tempo, antagonista in gran parte della storia narrata da Bergman. Ci si può chiedere: quanto acquistano in drammaticità le immagini in movimento accompagnate dal silenzio, da una colonna "poco sonora" (e per nulla stereotipata)?

Il silenzio, in filosofia e in teologia, nei linguaggi e nella musica, ha una lunga e importante storia<sup>16</sup>, ancorché non sempre scritta. Nel cinema, d'altro canto, è quasi sempre preferito al silenzio vero e proprio, un "suono silenzioso" (come in *Sussurri e grida*), talvolta "strumentato" dalla voce del vento. L'invito è dunque a confrontare diversi tipi di silenzi: ci si interroghi sulle differenze – emozionali e formali – tra i silenzi/suspense de *Gli Uccelli* (Alfred Hitchcock, 1963, in particolare nella scena finale, dove una gran massa di volatili, che il regista ha trasformato in esseri particolarmente aggressivi, è ora enigmaticamente quasi immobile, accompagnata da un "silenzio" che in realtà è una sorta di sordo ronzio di motore) e *Shining* (Kubrick, 1980: le improvvise, aspre sonorità alternate a silenzi); o fra il silenzio-fruscio-del-vento nel famosissimo *flashforward* dell'osso-arma lanciato in aria con euforica esaltazione vitalistica dall'ominide capobranco, e poi trasformatosi in un'astronave, un paio di milioni di anni dopo (*2001: Odissea nello spazio*) e i silenzi incantati di Fellini (fra i tanti possibili suoi film in cui tali "silenzi-voce del vento" abbondano, sono da ricordare almeno *Amarcord*, 1973, e *Prove d'orchestra*, 1978).

<sup>16</sup> Cfr. M. BALDINI, *Educare all'ascolto*, Brescia, La Scuola, 1988; F. GATTA, "L'altra faccia del suono (esercizi su 'niente')", in *Brescia Musica*, 1991, 37, p. 28.

## 2. Azioni e Funzioni, manipolazione e fruizione

Un fruttuoso approccio alle funzioni della colonna sonora consiste – a parere di chi scrive – nel ricorrere alla tradizionale unità aristotelica (o presunta tale<sup>17</sup>) della tragedia: *tempo, luogo e azione*<sup>18</sup>.

Diffusa è la prassi di affidare al sonoro la funzione di *caratterizzazione temporale*: una pagina musicale, grazie alla riconoscibilità vuoi del titolo o dell'interprete del brano, vuoi di un *sound* caratteristico di un'epoca, immette rapidamente in una situazione storica determinata. Così un'orchestra d'archi – e/o dei flauti in legno – con clavicembalo possono suggerire immediatamente il periodo Barocco; mentre il “terzinato” della batteria con chitarre e basso elettrici rimandano, in maniera altrettanto stereotipata, ai primi anni Sessanta. Fra i tanti esempi possibili, può risultare di un certo interesse l'idea morriconiana – forse un po' didascalica – di utilizzare, nel già citato *C'era una volta in America* di Sergio Leone, le prime due strofe di *Yesterday* dei Beatles per caratterizzare uno sbalzo temporale dagli anni Venti a fine anni Sessanta del Novecento (la musica cambia, mentre il luogo resta lo stesso, ovviamente modificato nei tratti urbanistici e decorativi, coerentemente con il salto nel tempo): due sole parole del testo sono cantate (gli *incipit* delle due prime strofe, “*Yesterday*” e “*Suddenly*”), mentre il resto del brano è affidato all'orchestra, così rimarcando, insieme alla caratterizzazione storica, anche che il sopraggiungere di un certo passato – di un “ieri”, chiave di volta dell'intera vicenda – è “improvviso”.

Qualcosa del genere avviene a proposito della *caratterizzazione spaziale*: spesso un brano musicale, grazie solitamente al *sound* o ad altre tipicità geografico-musicali (ritmi, giri armonici caratteristici...), ci porta immediatamente in un determinato luogo: mandolini tremo-

<sup>17</sup> V.C. SEGRE, “Poetica”, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1980, Vol. X, p. 820.

<sup>18</sup> Altri diversi approcci allo studio delle funzioni della colonna sonora si trovano in: C. CANO, *La musica nel cinema*, Roma, Gremese, 2002; S. MICELI, “Musica e cinema: un approccio metodologico”, in *Musica domani*, 1994, 3, p. 92.

lanti a Napoli, ritmi di nacchere e giri armonici di *malagueña* affidati alla chitarra in Spagna (anche qui lo stereotipo la fa da padrone). Un esempio tra i più noti (ma di solito non colto consapevolmente) è probabilmente la dissolvenza e il *flashback* di Rick/Humphrey Bogart in *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942): Rick si ubriaca, dopo aver incontrato il suo antico amore parigino proprio lì, nel suo ritrovo di Casablanca; intanto Sam suona qualcosa al pianoforte. Tra i fumi dell'alcol e di nostalgici ricordi, ecco una dissolvenza, parallela alla trasformazione da intra- ad extra-diegetica della famosa canzone *As time goes by* (di Max Steiner) che Sam, nel frattempo, ha iniziato a suonare; la sonorità pianistica diviene gradualmente sinfonica, sino a che non appare l'Arco di trionfo, insieme alla fugace, quanto efficace citazione de *La Marseillaise*. Due sineddoche, si può dire, l'una visiva e l'altra musicale, spostano in breve tempo l'attenzione dello spettatore dal Marocco a Parigi<sup>19</sup>.

Sin qui l'utilizzo del musicale è accostabile a quella dell'arredo urbano, della grafica delle insegne, della moda, eccetera: riconoscibili tratti caratteristici di un periodo storico e di un ambiente che funzionano da marche, da rimandi stilistici più o meno precisi. È, questo, un uso della musica che assomiglia un po' all'attuale invadente diffusione della *popular music* che, un po' dappertutto, capita di subire quale inesorabile colonna sonora della quotidianità: al bar e al ristorante, in metropolitana o in sala d'aspetto, nei supermercati e nelle palestre...: tappezzeria sonora; *musique d'ameublement* la chiamava, già nel 1917, Erick Satie<sup>20</sup>, evidenziandone il ruolo di arredo sonoro,

<sup>19</sup> Anche ad inizio film, mentre una voce fuori campo narra gli antefatti e le immagini mostrano mappe e percorsi, frammenti de *La Marseillaise* fanno capolino fra hollywoodiane melodie arabeggianti, suggerendo che la storia narrata cui stiamo per assistere sarà ambientata nel mondo arabo, ma con inserti e contaminazioni provenienti dalla Francia: quasi una *sinfonia d'apertura* nello stile della riforma del melodramma di Gluck e Calzabigi, con la musica che introduce nell'atmosfera dell'azione.

<sup>20</sup> Cfr. E. SATIE, *Quaderni di un mammifero* (trad. dal francese), Milano, Adelphi, 1980, pp. 41-42, 236.

dunque affiancabile ad altre forme di sottofondo arredante (visivo, olfattivo...). La differenza più importante rispetto ad un arredo di tipo visuale risiede – a mio parere – nella collocazione extra-diegetica che, quasi sempre, la musica per il cinema in questi casi assume: non è necessaria alla narrazione, non è prevista dal copione, ma è elemento aggiunto, evidentemente con lo scopo di caratterizzare tempo e spazio attraverso il registro musicale (eventualmente abbinato ad altro linguaggio), dunque mediante qualcosa di fruibile in maniera meno esplicita che non le parole o le immagini (ovvero rendendo più comprensibile l'aggancio spazio-temporale verbale e/o visivo, senza tuttavia appesantire la scena con ulteriori elementi denotativi).

È invece più complessa e particolare la caratterizzazione che la musica tratteggia – o contribuisce a tratteggiare – di un personaggio, di una situazione, di eventi che la vicenda filmica intende rappresentare e, proprio grazie al sonoro, talvolta anche enfatizzare. Si tratta della caratterizzazione di azioni, spesso affidata alla musica soltanto, o con il concorso degli altri registri. Gli esempi possibili sono molteplici: dai più convergenti temi musicali della Pantera rosa (con la sua ironica suspense), della coppia Stanlio e Ollio, di tanti personaggi di film *western*... agli interventi particolarmente creativi ed accurati di cui abbiamo parlato più sopra, a proposito dei film di Kubrick e di altri grandi maestri (l'azione dell'ominide con l'osso-leva-arma in *2001: Odissea nello spazio*; la scena di stupro e di violenta rissa tra bande di teppisti in *Arancia meccanica*; l'intreccio dei rapporti familiari, con il tempo che ammantava ogni pensiero e intenzione, nella parte iniziale di *Sussurri e grida* di Bergman; e così via).

Efficace e artigianalmente ben costruita è – in proposito – la colonna sonora che Vangelis ha composto per *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). In questo film le azioni sono in genere sonorizzate secondo due prospettive: le situazioni quotidiane (in una Los Angeles del 2020 caotica e inquinata, costantemente rappresentata con immagini annebiate da fumi, ombre, pioggia – ovviamente acida – con l'unica eccezione della scena conclusiva, in cui però, non a caso, la

narrazione si sposta fuori città<sup>21</sup>) sono accompagnate da musica poco definita dal punto di vista tonale e prodotta elettronicamente; le situazioni affettive importanti e quelle in cui gli aspetti legati a ricordi prevalgono sono invece sonorizzate da strumenti tradizionali, "del passato" (sax soprano e pianoforte, quest'ultimo anche intradiegetico), che eseguono brani chiaramente tonali, classicheggianti o imparentati con il *jazz* (armonie soft, tipo *night*). Risultano così enfatizzate due diverse superfici narrative: quella della vita caotica, artefatta e incerta quanto la musica e gli effetti sonori che la caratterizzano, dove uomini e *robot* vivono e operano disumanamente, alienati entrambi e prossimi al collasso, senza un futuro positivo in vista; e l'altra dimensione dove, invece, umani e replicanti mettono a nudo i loro bisogni profondi: Deckard, il cacciatore di androidi, manifestando sentimenti e desideri amorosi nei confronti della replicante Rachel; i replicanti, invece, anelando a una vita fatta anche di ricordi, che cioè si fa storia, divenendo umanità. Curiosamente, nel film vi è anche una scena che solo apparentemente non procede secondo il dualismo adottato da Vangelis: alcune persone compaiono quasi inosservate nello sfondo e attraversano una strada della città (nel consueto stato di degrado e inquinamento) in bicicletta, accompagnate da sonorità arpicistiche. È un tocco di poesia, dove innocenti arnesi del passato rimarcano fugacemente il bisogno di dimensioni più vicine all'uomo e gli arpeggi di uno strumento classico, del passato, in legno, con corde e pedali, rimanda alla fragile struttura del mezzo di trasporto raffigurato (le ruote a raggi, i pedali), inoffensivo rimasuglio di un passato in cui macchine e uomini convivevano in armoniosa stabilità di ruoli.

Più sottile è la scelta di caratterizzare con una coppia di accordi l'incontro di Wolfgang Amadeus Mozart con il padre Leopold in *Amadeus* (Milos Forman, 1984). Un accordo di tonica di re minore

<sup>21</sup> Mi riferisco alla versione distribuita nelle sale cinematografiche nel 1982, e non a quella distribuita in Italia una decina di anni dopo con il montaggio originale del regista, in cui questo finale è assente.

(che soppianta improvvisamente il si bemolle maggiore della precedente scena), *forte*, affidato a tutta l'orchestra, è seguito, dopo una pausa, da un accordo di dominante, pure *forte*; entrambi gli accordi tacciono dopo un prolungamento, isolato, della loro nota più grave (rispettivamente I e VII grado della scala). Wolfgang, dopo una notte trascorsa a bere e a divertirsi, è appena entrato dal portone d'ingresso della casa dove abita con Constanze (che è ancora a letto). Mentre si accinge a salire le scale, subito dopo il primo accordo di cui s'è detto, vede innanzi a sé, pochi gradini più su, una figura oscura che, nella penombra, sembra attenderlo, il mantello dispiegato, a braccia aperte. Paura e un isterico risolino si susseguono, sino all'abbraccio con l'inatteso papà. I due accordi citati, che sopraggiungono dopo uno spensierato *Allegro* di un concerto mozartiano per pianoforte e orchestra, servono proprio a caratterizzare, in anticipo sulle immagini e sulle parole, il rapporto tra i Mozart padre e figlio descritto da Forman: il tono drammatico della musica, una volta che essa tace, rimane nella memoria dello spettatore quando, entrati in casa, il disagio di Wolfgang e l'imbarazzo di Leopold si fanno palpabili, a sottolineare le diversità di fondo dei due, i loro conflitti, la tensione drammatica del loro rapporto (a dispetto dell'opinione paterna, Wolfgang ha sposato Constanze e vive a Vienna, dove conduce una vita disordinata, in netto contrasto con la seriosità del padre). Ma allo spettatore in grado di rintracciare mnemonicamente l'origine di questi due accordi, la lettura della scena risulterà ancor più profondamente avvincente: sono i due accordi che aprono il *Don Giovanni* di Mozart, "dramma giocoso" (sottotitolo: *Il dissoluto punito*). Così Leopold assume l'aspetto del Commendatore, il convitato di pietra che, nell'opera, invita il dissoluto libertino a pentirsi; mentre Wolfgang è Don Giovanni stesso, impenitente e, pertanto, inghiottito, a fine opera, dalle fiamme dell'inferno<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Sono molti i film in cui, grazie all'utilizzo di musiche preesistenti, è facile procedere a una doppia lettura: dapprima quella immediatamente emozionale, che la colonna sonora può genericamente sollecitare; poi quella invece più specifica, destinata a chi sia in grado di individuare la fonte della citazione musicale, il ri-

### Funzione fatica

La musica serve egregiamente anche a segnalare l'inizio, la fine e il mantenimento della comunicazione, tanto che possiamo parlare, con riferimento a Roman Jakobson, di funzione fatica assolta dal sonoro.

Non è neppure necessario citare qui esempi di *sigla* musicale di telefilm o di altre trasmissioni televisive, congegnate in modo tale da risultare di facile memorizzazione e di immediata riconoscibilità (motivetti orecchiabili, ritmi ripetitivi, cadenze fortemente conclusive...): gli esempi sono nella memoria di tutti (chi non ricorda la sigla di *Tre nipoti e un maggiordomo* o di *Star trek*?).

Lo stesso si può dire per il cosiddetto *siparietto*, lo stacco che annuncia una pausa – non la fine – della trasmissione in corso, normalmente prima di una pubblicità (a dire il vero, ultimamente piuttosto in disuso). Qui siamo di fronte ad elementi musicali (ma qualcosa del genere si può dire anche per quelli iconici) presi solitamente dalla stessa sigla, e adattati, mediante artifici melo-armonici (cadenze imperfette o sospese...) e/o ritmici (troncamenti improvvisi, lievi variazioni ritmiche) e/o timbro-dinamici (modifica della intensità o del colore strumentale), alla nuova esigenza comunicativa (il primo dei due *serial* prima citati utilizzava come siparietto un *freeze-frame* della sigla raffigurante i principali personaggi della vicenda, mentre la musica della sigla stessa era udibile per qualche secondo).

mando ad un'opera o anche più semplicemente ad un autore precisi (fermo restando che qualsiasi brano musicale può provocare livelli di lettura diversi, in relazione alle competenze che lo spettatore è in grado di mettere in campo nell'attivazione del processo interpretativo). Si è già detto di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss utilizzato da Kubrick nella scena dell'osso-arma in *2001: Odissea nello spazio*. Un altro esempio molto noto è in *Excalibur* (John Boorman, 1981), con il principale *Leitmotiv* wagneriano di *Tristan und Isolde* (il cosiddetto "tema del desiderio") adoperato per caratterizzare tutti gli incontri fra Lancillotto e Ginevra: dapprima ingenui, poi via via sempre più consapevolmente e pericolosamente allettanti; sino all'amplesso fatale. Da un generico, travolgente amore romantico, cui la struggente melodia affidata agli archi ben rimanda, possiamo dunque arrivare a intuire l'inesorabile conclusione della vicendevole attrazione, grazie al rimando all'altrettanto magico e ineluttabile amore fra Tristano e Isotta.

Infine, la *coda*. Quante volte una parte del pubblico si alza, per uscire dalla sala cinematografica, prima ancora che sia leggibile sullo schermo la parola "Fine"? Talvolta è la logica della narrazione che, a un certo punto del suo svolgimento, preannuncia l'imminente fine della vicenda; tal'altra, invece, sono le immagini. Spesso, però, è proprio la musica a comunicarci che il film è giunto al termine: in dissolvenza dinamica, o conclusivamente cadenzante, o in dissolvenza (rarefazione) timbrica, ma talvolta anche – al contrario – in crescendo, enfatizzando ogni aspetto (nei telefilm, come per esempio nei *serial* già citati, torna spesso, in coda, la musica della sigla, eventualmente enfatizzata nel cadenzare armonico e/o negli aspetti timbro-dinamici).

Per completare un percorso educativo come quello inizialmente ipotizzato, pare opportuno prendere in considerazione accanto ai significati, alle strutture e alle funzioni della colonna sonora, gli usi che, di tale materiale, si possono immaginare in sedi esplicitamente educative. È così che è possibile mirare ad un approccio compiuto con il linguaggio musicale: chiudendo un cerchio che, dalla fruizione emozionalmente attivata, attraverso l'analisi di strutture e funzioni, giunga alla produzione, via d'accesso interattiva e familiarizzante nei confronti di simboli e significati dei linguaggi; per ritornare a una fruizione ancor più consapevole, edificabile su materiali e forme ben interiorizzati in quanto conosciuti anche attraverso il contatto diretto, la manipolazione.

Un rapido cenno, dunque, agli aspetti produttivi che, con la colonna sonora, possiamo prendere in considerazione in contesto educativo.

### *Imitare, tradurre*

Intanto – prima di tutto – un prodotto multilinguistico (uno spot, per esempio) può essere imitato. Ci si può, cioè, dedicare a riprodurre quanto fruito dalla televisione (o da altri *mass-media*), magari procedendo a recite sonorizzate dal vivo, con relative registrazioni per mezzo di videocamera.

Possiamo anche cimentarci nel trasportare (*trasmutare*, direbbe Jakobson) uno spot o uno spezzone di film in disegni su cartelloni (sorta di *storyboard*), cui aggiungere la musica e dei fumetti (tipo cantastorie), cercando di cogliere, così facendo, dettagli e caratteristiche della comunicazione multilinguistica.

Imitare è già analizzare, o quanto meno il primo passo per una presa di coscienza dell'efficacia comunicativa di gesti e movimenti, parole e sonorità.

### *Manipolare*

Sta tra l'analisi e l'elaborazione: completa e ravviva la prima, introduce gradualmente alla seconda. Dopo la destrutturazione di un testo, si passa alla manipolazione delle sue parti (attraverso il confronto, la modifica, l'elisione, la commutazione, la combinazione e il capovolgimento).

*Confronti*: è da considerarsi particolarmente utile la realizzazione da parte della classe di una raccolta di spot che presentino proficue analogie. Per esempio: spot di uno stesso tipo di prodotto, ma confezionati con registro verbale e/o musicale e/o visivo diversi; oppure spot che abbiano uguale registro verbale o musicale o visivo<sup>23</sup>.

*Modifiche*: si possono ottenere mediante semplici interventi su tv e videoregistratore (ma al computer si può fare molto di più): il tono chiaro/cupo; la velocità di scorrimento delle immagini; la grandezza, variabile grazie alla zoomata, possibile in alcuni apparecchi; luminosità, colore e contrasto, variabili con i consueti comandi del televisore;

<sup>23</sup> "Il confronto [...] si potrebbe dire la radice di tutti i metodi", scrive M. LAENG, *Pedagogia sperimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 55; e I. BENT E W. DRABKIN, *Analisi musicale*, Torino, Edt, 1990, p. 6, a proposito dell'analisi musicale: "Suo procedimento basilare è la comparazione [...] il confronto è comune a ogni metodo". L'importanza metodologica del confronto è stato da più parti evidenziato; per un suo utilizzo sistematico in contesto educativo relativamente all'analisi musicale, si può vedere: F. GATTA, "L'ascolto musicale mediato", in *Musica e storia*, 2006, 3, p. 3.

lo schermo si può modificare, mediante mascherini di carta, al fine di focalizzare l'attenzione su certi particolari.

*Elisioni:* è facile togliere l'audio, il video e il colore; nonché fermare l'immagine, eliminando in tal modo il movimento. Così l'attenzione si fissa su alcuni particolari, mettendone tra parentesi altri: e si scoprono dettagli sino ad allora sconosciuti.

*Commutazioni:* con l'ausilio dei comandi *audiodubbing* ed *insert*, presenti su molti videoregistratori, è possibile commutare parzialmente, o per intero, la colonna sonora o la colonna visiva; ciò è anche possibile con l'ausilio di un normale registratore mangiacassette (ma, anche qui, con apparecchiature digitali si può ovviamente fare molto di più e con minor dispendio di energie). Se poi si ha la pazienza di riprodurre – sia pure con una certa approssimazione, magari limitatamente a genere/stile – la musica (o anche, più semplicemente, di cercare brani già esistenti simili all'originale) o il parlato, possiamo arrivare ad ottenere spot commutati soltanto in uno dei due registri che costituiscono la colonna sonora. Commutando, alla maniera dei linguisti, o dei chimici, si può rilevare il peso, la valenza semantica che quell'elemento ha nell'insieme del testo che ci interessa.

*Combinazioni:* una serie di combinazioni di elementi, a partire dalla proposta e relativo riconoscimento di un buono o cattivo accostamento fra colonna sonora/prodotto/*headline* (facendo ricorso, per esempio, alle opzioni *vero o falso*, alla *scelta multipla*, alle *corrispondenze*) per arrivare sino all'elaborazione di una parte mancante (*completamenti*), può rivelarsi utilissimo *trait d'union*: dalle operazioni interpretative a quelle elaborative<sup>24</sup>.

*Capovolgimenti:* intere parti (registri) sostituite da altre avente significato opposto, fino ad arrivare a *spot* rifatti per intero al contrario; obiettivo: la non-vendita di un prodotto. Esperienza utile alme-

<sup>24</sup> Per esemplificazioni concrete di questo tipo di lavoro in classe, si può vedere: F. GATTA, *Sopra tutto, la musica. L'uso della musica pubblicitaria*, in C. DELFRATI (a cura di), *Esperienze d'ascolto nella scuola dell'obbligo*, Milano, Ricordi, 1987.

no quanto le proposte positive, ma talvolta più ludicamente e creativamente coinvolgente.

### *Elaborare*

È il punto di arrivo dell'utilizzo didattico di cui s'è detto sopra: dopo imitazioni e manipolazioni, fondamentali strumenti per mettere a punto un repertorio di tecniche e proposte a cui riferirsi, si passa all'invenzione di nuove comunicazioni ed espressioni multilinguistiche.

### *Analizzare*

Siamo nuovamente alla fruizione, ma ancor più consapevole, premeditata, perché preceduta da un appropriato lavoro anche produttivo, manipolativo (vicino, cioè, all'esperienza *attiva* e *iconica* del soggetto che apprende in giovane età<sup>25</sup>). L'avvio, promosso dalle emozioni concatenate esplicitamente a una prima sommaria presa di coscienza di forme e strutture che i significati suscitano, ha lasciato il posto alle funzioni che il sonoro assolve all'interno dell'intreccio multilinguistico. Poi il percorso ipotizzato si è articolato in proposte di produzione. Ora il cerchio si chiude.

### 3. *Analisi di colonne sonore. Verosimiglianza tra vedere e ascoltare*

Occorre a questo punto aggiungere qualche dettaglio a quanto detto in avvio di percorso in merito all'analisi, al fine di fornire ragguagli e schemi di riferimento per l'azione educativa.

Come procedere per analizzare una colonna sonora? Se, per quanto riguarda il cinema, è opportuno prendere in esame – come più volte detto – significati, forme e funzioni del sonoro, ovviamente

<sup>25</sup> Cfr. J. BRUNER ET ALII, *Lo sviluppo cognitivo* (trad. dall'inglese), Roma, Armando, 1968; ID., *Verso una teoria dell'istruzione* (trad. dall'inglese), Roma, Armando, 1967.

in relazione alle immagini e al linguaggio verbale, per lo *spot* appare necessario aggiungere anche qualche attenzione ai legami che intercorrono fra il registro sonoro e il mondo della comunicazione pubblicitaria.

È soltanto dopo aver preso in considerazione gli aspetti relativi al prodotto (il suo nome, la categoria merceologica di appartenenza, il suo costo medio, la sua confezione) e allo *spot* in generale (la diegesi del brevissimo audiovisivo, le funzioni delle varie sue parti<sup>26</sup>, le sponsorizzazioni e le promozioni cui lo *spot* è abbinato, il *claim*, le fasce orario di trasmissione; dedicando ampie energie alla formulazione di ipotesi circa l'*obiettivo di comunicazione* e il *target* dello *spot*<sup>27</sup>) che si può passare, accanto all'analisi delle immagini e del verbale (frasi scritte, testo parlato e cantato), ad analizzare il sonoro, comprensivo delle zone di sovrapposizione con il registro verbale: inflessioni, ritmi e caratteristiche timbro-dinamiche del parlato, descrizione e analisi della musica, descrizione e analisi dei rumori ambientali e degli effetti fonici.

Proseguendo nel lavoro analitico, ci si potrà utilmente dedicare, a questo punto, ad analisi comparate<sup>28</sup>:

- attraverso confronti fra pubblicità solo *audio*, pubblicità solo *video* e pubblicità *audio-video* (testi simili, cioè, ma trasmessi su *media* diversi):
  - in tv o su altro schermo audiovisuale (sono solitamente le pubblicità più emozionanti);
  - su giornali, riviste e cartelloni murali (progettati in genere per dar modo di approfondire alcune informazioni);

<sup>26</sup> Quali: catturare l'attenzione, persuadere, informare, spettacolarizzare, far memorizzare.

<sup>27</sup> Sono, questi, gli aspetti che dovrebbero orientare la valutazione dei diversi elementi che compongono uno *spot* (e una campagna pubblicitaria): in un siffatto procedimento di analisi non interessa tanto esprimere rilievi estetici (anche se è dalle emozioni suscitate dallo *spot* nei discenti che occorre partire), quanto *cosa* questi prodotti multilinguistici vogliono comunicare e *a chi* intendono rivolgersi.

<sup>28</sup> V. nota 23.

- su radio, telefoni e altre apparecchiature solo audio (spesso congegnati in modo tale che possano servire al rimando, al richiamo mnemonico di uno *spot* già in circolazione);
- confrontando lo *spot* in questione con:
  - *spot* della concorrenza,
  - *spot* di altri prodotti appartenenti allo stesso *target*,
  - pubblicità simili ma appartenenti al *passato*,
  - pubblicità simili ma appartenenti ad *altre realtà geografiche e socio-culturali*,

preziose per scoprire gli elementi essenziali dello *spot* che si sta analizzando, i tratti caratteristici irrinunciabili del prodotto e quelli legati al trend del momento, le caratteristiche comunicazionali ed espressive gradite al *target*, e così via.

Si può così scoprire che, spesso, è proprio la musica, talvolta insieme al *logotype* della casa produttrice dell'oggetto reclamizzato, a rivestire il ruolo di tratto continuativo, costante nel tempo e nello spazio, distintivo di un marchio, di un prodotto; magari rinnovati, tanto il *jingle* quanto il *logo*, nel proprio *look*: tipico procedimento di adeguamento dell'immagine (e del sonoro) a gusti e tendenze del momento.

Suoni elettronici ed intervalli musicali semplificati possono sostituire un'arzigogolata melodia della nonna: è la scelta dello *spot* del minestrone *Cuore Verde Findus* che, nell'anno del disastro di Chernobyl, utilizza come *jingle* la melodia di *Campagnola bella* praticamente sterilizzata grazie alla sostituzione, nei punti percettivamente più rilevanti del brano, degli arpeggi di accordi di tonica e di dominante con più asettici e surgelati toni ribattuti sempre uguali<sup>29</sup>.

Una tastiera elettronica che propone *Io cerco la Titina* senza canto e con *sound* somnesso, può stare al posto di una jazzata interpretazione della stessa canzone affidata a contrabbasso, batteria

<sup>29</sup> Questo *jingle* è analizzato in: F. GATTA, "Sopra tutto, la musica...", op. cit., p. 89.

e voci: è ciò che avviene nella parte principale dello *spot Pastaiola Lagostina* (fine anni '80), che rimanda alla pentola a pressione dello stesso marchio reclamizzata in un Carosello con *sound* "all'americana", così che apparisse moderna e pratica come voleva l'allora irresistibile *boom* economico. Alla fine dello *spot* compare anche il *logo* con l'omino-chef a fianco della casetta disegnato da Cavandoli, sostitutivo e, nel contempo, richiamo mnemonico del *cartoon* (la "linea" di Cavandoli, in cui l'omino che cercava sempre qualcosa comunicava vociferando in una sorta di *grammelot*) elaborato a suo tempo per Carosello<sup>30</sup>.

Invece, un brano del *Rondò Veneziano*, scritto in un inusuale metro settenario, è riproposto identico in due differenti *spot* della Fiat (inizio e fine anni '80): *Fiat Uno* e *Nuova Fiat Uno*. Ma qui è proprio l'"Uno" a dettare le regole di lettura per lo spettatore consumatore: nei due *spot* si susseguono scene di continui cambiamenti (nel primo tanti diversi automobilisti si impossessano della medesima automobile, sino a quando questa non torna nelle mani del proprietario; nel secondo due auto, una *Uno* e una *Nuova Uno*, passano nelle mani di uno stesso autista), tutto è complesso, movimentato e variegato. Così l'*headline* "Uno. Tutto il resto è relativo" (*Fiat Uno*) può contrapporsi, come una sorta di platonico *apollon*, al molteplice, di cui la musica, in un metro decisamente complesso e asimmetrico anche per l'ascoltatore non musicalmente esperto, è efficace e insostituibile campione. E anche quando l'*headline* è quello della *Uno* rinnovata, "Nuova Uno. Uno, più che mai!", non vi è necessità di cambiare musica: essa funziona benissimo quale sfondo molteplice per entrambi i contesti entro i quali le due auto esibiscono la propria solida rassicurante "utilitarità". Un'auto, insomma, che la Fiat e i creativi dell'agenzia pubblicitaria hanno voluto quale affidabile e stabile punto di riferimento, unico, "assoluto", in mezzo al marasma del quotidiano vivere moderno.

<sup>30</sup> L'analisi di questo *spot* si trova in: F. GATTA, *Musica & spot. Uno sguardo didattico all'uso del sonoro nella pubblicità*, in "Brescia Musica", 1993, 37, pp. 36-39.

E non stupisca l'affermazione fatta sopra circa i possibili cambiamenti di *look* che riguarderebbero anche il sonoro: tutti i sensi possono vedere e, inversamente, lo sguardo ha la facoltà di toccare, gustare e ascoltare; mentre Bonnier aveva definito l'acustico un "tatto a distanza"<sup>31</sup>. Il sonoro, presentandosi con rinnovato *sound*, è davvero come rivestito a nuovo, capace com'è di sollecitare nell'ascoltatore (e ancor più nel video-ascoltatore) risposte sensoriali, cognitive ed emozionali complesse: sincretiche, sinestesiche, trans- e pre-linguistiche.

L'analisi della colonna sonora che qui ho proposto come fulcro di un percorso educativo articolato in varie tappe didattiche vuole portare alla consapevolezza della portata comunicativa, il più delle volte misconosciuta, che la musica può vantare, anche (e soprattutto, probabilmente) nell'intreccio multilinguistico. Essa si presta spesso a rivestire e ad impreziosire, come abito seducente, parole e immagini, concetti e oggetti. Ma talvolta è anche impegnata a fornire spunti basilari di lettura, chiavi interpretative per più profonde comprensioni di un testo costituito da più registri espressivo-comunicativi. Infine, in molti *spot* è essa stessa la più idonea a suggerire i possibili vantaggi che deriverebbero dal consumo di un prodotto, quei benefici che, detti con parole o espressi iconicamente, molti non sarebbero disposti a prendere in considerazione: meglio, allora, ammiccare, vellicare fonicamente, gesticolare simboli sonori, evocare emozioni o alludere a contesti con la musica, poiché essa – forse più di altri linguaggi – è incline a far rivivere certi ambiti espressivi che, nell'esperienza umana, stanno a monte di linguaggi e concetti.

È a causa di siffatta attitudine della musica che noi, spettatori irretiti davanti a tanta malia, torniamo – in certo qual modo – bambini, riabitando quella magica zona che precede l'acquisizione del linguaggio verbale, dove si colgono gesti, immagini e parole

<sup>31</sup> P. BONNIER, *L'orientation auditive*, Paris, Doin, 1907, op. cit., in C. DELFRATI, "La musica nella riflessione pedagogica II", in *Cultura e scuola*, 1983, 88, p. 138.

(espressioni, insomma) proprio grazie alla “musicalità” della quale ogni azione è, a ben vedere, archetipicamente segnata.

“La mamma ha estrapolato dai gesti di Joey [che ha un anno circa di età] quegli elementi che meglio riflettevano i suoi sentimenti – il crescendo-diminuendo e la sua durata temporale – e ha tralasciato invece le caratteristiche specifiche della sua espressione. Inoltre ha sostituito la variazione di tono ai mutamenti del viso e l'espressione vocale a quella facciale. [...] Solo un essere umano che sa cosa prova Joey può uscirsene con un ‘BeeEenee!’ che è analogo alla sua esperienza senza esserne una copia”<sup>32</sup>. D'altronde “La parola resta fundamentalmente lenta, mentre l'azione – i gesti e le espressioni – si rivela più immediata. Il linguaggio rischia inoltre di scindere il pensiero dall'emozione e frantuma delle complesse esperienze globali nelle loro varie componenti, impoverendole”<sup>33</sup>.

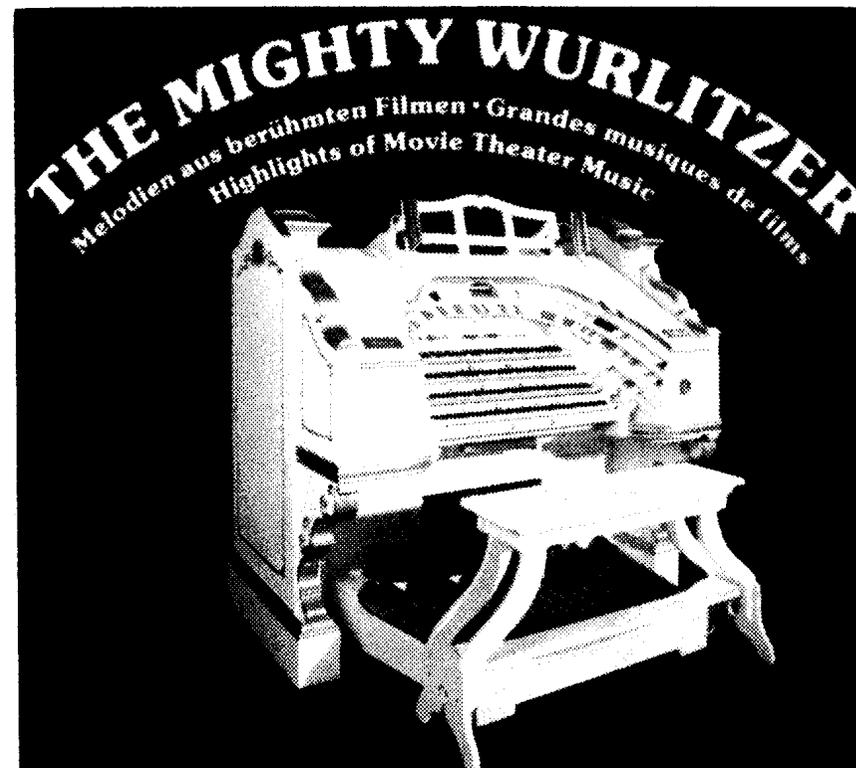
Non desti meraviglia, dunque, se, mentre si assiste sovrappensiero alla trasmissione di uno *spot*, ci si trova acriticamente disponibili nei confronti di inviti (musicali) a un improbabile prestigio, un potere iperbolizzato, una proterva bellezza: non si ha né il tempo né la possibilità ermeneutica di verificarne la verosimiglianza logica, concettuale, nonché la ricevibilità morale; cosa non impossibile, invece, nei confronti di parole e immagini.

Sono pertanto sufficienti poche battute di un concerto per violino e orchestra di Pëtr Il'ic Cajkovskij o di una romanza di Ludwig van Beethoven perché un comune *brandy* nazionale indossi vesti lussuose, proponendosi quale aristocratico simbolo di stato sociale. Ma già ai tempi di Carosello la tenue scorrevolezza del motivo iniziale de “Il mattino” di Grieg (una melodia pentatonica anemitonica – dunque priva delle tensioni armoniche che i semitoni generalmente provocano in ambito tonale – in un cullante metro di sei ottavi, affidata alla purezza timbrica dei flauti) riusciva a comunica-

<sup>32</sup> D.N. STERN, *Diario di un bambino* (trad. dal tedesco), Milano, Mondadori, 1991, p. 117.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 126 s.

re, a uno spettatore consumatore già allora ossessionato dall'obesità (“La pancia non c'è più”, canticchiava sollevato il protagonista del carosello), cotanta aerea levità al punto di obnubilare il nome tutt'altro che leggero di un famoso olio italiano.



L'organo Wurlitzer utilizzato per il commento sonoro ai film muti