

# M E T I S

ricerche  
di  
sociologia  
psicologia e  
antropologia  
della  
comunicazione

# ΉΤΙΣ

**In memoria di Ángel Rivière**  
Mariselda Tessarolo

**Ángel Rivière studioso della mente**  
Juan Delval

**Uno sguardo privilegiato al mentale: Ángel Rivière  
e la «teoria della mente»**  
JuanCarlos Gómez, Encarnación Sarriá

**La nascita del cliché nella seconda infanzia tra musica, immagine  
e racconto**  
Enza Gidaro

**Musica e immagine: alcuni stereotipi di musica da film  
e il loro rapporto con le immagini**  
Stefano Malvagia

**Il disegno rappresentativo come aiuto di memoria**  
Elena Dal Din

**La posta elettronica nella comunicazione interna delle aziende**  
Silvia Nardini

**Teoria dei giochi e scienze sociali**  
Alessandra Ferlini

**La fruizione televisiva e i bambini rappresentati in TV**  
Livia Gaddi, Mariselda Tessarolo

**Radio Onde Furlane: mezzo di comunicazione locale  
in un contesto globale**  
Cinzia Sut

**La comprensione dei filmati sottotitolati per sordi**  
Tiziana Fattori

**CLCUP**

**2001**

## INDICE

<b>Presentazione</b> .....	pag.	5
<b>In memoria di Ángel Rivière</b> .....	pag.	7
Mariselda Tessarolo		
<b>Ángel Rivière studioso della mente</b> .....	»	13
Juan Delval		
<b>Uno sguardo privilegiato al mentale: Ángel Rivière e la «teoria della mente»</b> .....	»	23
JuanCarlos Gómez, Encarnación Sarriá		
<b>La nascita del cliché nella seconda infanzia tra musica, immagine e racconto</b> .....	»	51
Enza Gidaro		
<b>Musica e immagine: alcuni stereotipi di musica da film e il loro rapporto con le immagini</b> .....	»	91
Stefano Malvagia		
<b>Il disegno rappresentativo come aiuto di memoria</b> ...	»	123
Elena Dal Din		
<b>La posta elettronica nella comunicazione interna delle aziende</b> .....	»	143
Silvia Nardini		



<b>Teoria dei giochi e scienze sociali .....</b>	<b>» 165</b>
Alessandra Ferlini	
<b>La fruizione televisiva e i bambini rappresentati in TV .....</b>	<b>» 195</b>
Livia Gaddi, Mariselda Tessarolo	
<b>Radio Onde Furlane: mezzo di comunicazione locale in un contesto globale .....</b>	<b>» 215</b>
Cinzia Sut	
<b>La comprensione dei filmati sottotitolati per sordi .....</b>	<b>» 237</b>
Tiziana Fattori	
<b>Abstracts .....</b>	<b>» 257</b>
<b>Note/commenti .....</b>	<b>» 261</b>
<b>Norme per i collaboratori .....</b>	<b>» 263</b>

## MUSICA E IMMAGINE: ALCUNI STEREOTIPI DI MUSICA DA FILM E IL LORO RAPPORTO CON LE IMMAGINI

Stefano Malvagia

La cosa migliore in un film è quando le immagini e la musica creano l'effetto. Si potrebbe immaginare un film dove le sequenze visive e la musica fossero utilizzate in modo poetico o musicale, dove si avesse una serie di enunciati visuali impliciti piuttosto delle esplicite dichiarazioni verbali. Nessuno ha fatto un film importante dove questi aspetti unici dell'arte cinematografica siano il solo mezzo di comunicazione. Pure, le scene più forti, quelle di cui ci si ricorda, non sono mai scene in cui delle persone si parlano, ma quasi sempre scene di musica e immagini. Oggi il cinema opera su un piano molto più vicino alla musica e alla pittura che alla parola scritta, i film hanno la capacità di convogliare concetti e astrazioni senza il tradizionale ricorso alla parola.

[STANLEY KUBRICK]

### 1. Premessa

Le modalità percettive che regolano la fruizione musicale si costituiscono sia in base alle leggi universali della forma descritte dalla *Gestalttheorie*<sup>1</sup>, sia in base all'apprendimento di sistemi musicali culturalmente dominanti (Meyer, 1991). Nel cinema, sin da-

<sup>1</sup> Per Meyer (1991) le leggi della percezione musicale che la teoria gestaltica chiama *leggi universali della forma* costituiscono solo un caso generale che spiega i fenomeni di ricezione più che quelli di produzione del segno musicale che è sempre, in gran parte, puramente storico e dunque convenzionale.

gli esordi, sono stati utilizzati repertori musicali precostituiti destinati ad accompagnare una gamma di situazioni drammatiche, ambientali e descrittive riprodotte sullo schermo. I compositori di musica da film non osando avventurarsi (salvo rari casi) in percorsi innovativi hanno attinto idee da stili compositivi precedenti mescolando generi musicali eterogenei tra loro (musica classica, pop, folk, rock, ecc.). Inoltre le differenti funzioni che la musica cinematografica può rivestire hanno contribuito a generare una grande varietà di tipologie musicali, utilizzate secondo diversi modelli di interazione con l'immagine. Soprattutto nel cinema commerciale questa complessa rete di codici semantico-musicali ha avuto modo di svilupparsi grazie ad un diretto e continuo processo di aggiustamento tra messaggio musicale e risposta fruitiva del pubblico<sup>2</sup>. L'indubbia capacità dei suoni di evocare emozioni e di fondersi, talvolta in maniera ideale, con la pellicola adattandosi ad essa e sostenendone il ritmo narrativo ha suggerito alle grandi case cinematografiche europee e americane di affidare il commento musicale dei film (commercialmente) importanti non più ad un singolo compositore ma ad équipe di musicisti e tecnici di registrazione in modo da controllare e coordinare elementi diversi della colonna sonora. Spettacolari effetti acustici vengono inseriti accanto alla musica, grazie alle più avanzate tecniche computerizzate; suoni, rumori e timbri delle voci sono trattati con grande attenzione in modo da poter raggiungere, una volta terminato il prodotto, la massima resa nella risposta fruitiva (e dunque commerciale!). Questi differenti aspetti della prassi compositiva cinematografica fanno sì che la musica da film possa fornire, oggi, preziosi spunti nello studio del-

<sup>2</sup> È noto che «...in pubblico dotato di cultura musicale piuttosto scarsa, può essere raggiunto e coinvolto solo utilizzando elementi precostituiti e già conosciuti; è stato infatti dimostrato sperimentalmente che l'effetto fisiologico della musica e il corrispondente aumento dell'attività neurovegetativa non dipendono soltanto da determinati fattori musicali come ritmi accentuati ed elevate intensità, ma anche dalla dimestichezza e dalla familiarità con un certo stile musicale, così che un uso pratico ed economico della musica finisce per indirizzarsi in modo privilegiato a coloro che possiedono una certa abitudine musicale» (Cano, Cremonini, 1990, p. 25).

la semantica musicale. In ogni caso, come nota Pellizzoni (1986), è importante capire come mai il connubio musica/cinema abbia dato, persino nei casi di deterioro sfruttamento, risultati psicologicamente e socialmente accettati anche se artisticamente criticabili.

Sembra quindi interessante verificare se e come la musica per il cinema segua stereotipi musicali e se questi si rafforzano nel loro rapporto con le immagini. L'indagine tocca alcuni punti tra i quali la fruizione legata a tipologie musicali e la loro corrispondenza semantica nei confronti della sequenza cinematografica alla quale erano originariamente legate. Inoltre può essere importante considerare la posizione semantica di queste tipologie musicali ed il rapporto che esse instaurano con nuove immagini verificando così la loro capacità di orientare la fruizione cinematografica.

Si è reso necessario procedere con un pre-esperimento nel quale si è tentato di vedere se a certe scene-tipo corrispondono tipologie musicali cariche dello stesso contenuto emozionale. Se infatti nel cinema di consumo vi è una stereotipizzazione del linguaggio musicale, c'è da aspettarsi che essa venga utilizzata per rafforzare immagini portatrici dello stesso significato, si suppone dunque che vi sia un collegamento semantico tra il brano di musica da film e il tipo di scena cinematografica dalla quale esso è stato tratto; più in particolare si pensa che il tipo di collocazione del brano musicale all'interno del film trovi una corrispondenza nel tipo di giudizi verbali che i soggetti danno al suo ascolto. Inoltre si suppone che i brani musicali tratti da uno stesso gruppo di sequenze cinematografiche ricevano un tipo di fruizione tra loro simile e si vadano, quindi, a collocare all'interno di uno stesso «spazio semantico» assumendo un medesimo significato.

Una volta accertata la «consistenza» di queste tipologie musicali, si è proceduto alla loro associazione con alcune sequenze di immagini: tale abbinamento avrebbe dovuto orientare la fruizione determinando differenti attribuzioni verbali dello spettatore allo stimolo visivo. Infatti, dopo aver creato sedici filmati, ottenuti abbinando diversamente quattro scene visive non molto caratterizzate e quattro brani musicali (tratti dal pre-esperimento), è stato supposto che essi ricevano un giudizio verbale influenzato più dalla musica che dal-

l'immagine e che quindi si raggruppino in base al tipo di musica ad essi abbinata. Inversamente si suppone che le attribuzioni dei soggetti cambino sensibilmente se la stessa immagine viene abbinata a musiche appartenenti a tipologie tra loro diverse.

Lo strumento utilizzato nella ricerca è la *tecnica del differenziale semantico*<sup>3</sup>, che è uno dei mezzi più validi per lo studio degli atteggiamenti che vengono rilevati attraverso le risposte linguistiche; tuttavia è bene tener presente che lo spazio semantico musicale è definito da dimensioni caratteristiche e solo in parte paragonabili a quelle dello spazio semantico verbale.

## 2. La ricerca

### 2.1 Analisi sui brani musicali

Nel pre-esperimento per verificare il grado di somiglianza tra musica da film e le corrispondenti immagini cinematografiche da principio è stata fatta particolare attenzione alla scelta di determinate sequenze cinematografiche e, in un secondo tempo, alla selezione dei brani musicali che le accompagnavano.

Tre «giudici» hanno visionato più di cinquanta film appartenenti a importanti produzioni commerciali<sup>4</sup>. Si è chiesto loro di indicare, all'interno di ciascun film, quelle sequenze nelle quali

<sup>3</sup> Il differenziale semantico è una tecnica di indagine psicologica messa a punto da Osgood e altri (1957) nella quale i soggetti, devono esprimere una serie di qualificazioni su uno stimolo (in questo caso un brano musicale o un filmato) tramite risposte linguistiche preordinate e presentate secondo scale bipolari di giudizio (es. attivo-passivo; maschile-femminile; freddo-caldo). Ogni soggetto deve valutare il concetto proposto scegliendo uno dei sette punti interposti tra le due polarità. È stata costruita una batteria di 22 item che garantiva un certo grado di efficienza nella misurazione delle risposte linguistiche date in presenza di stimoli musicali.

<sup>4</sup> Sono state escluse le forme di avanguardia artistica o sperimentalismo cinematografico, scegliendo, come parametro per determinare la commerciabilità del prodotto, le liste annuali dei maggiori incassi cinematografici.

erano presenti determinate situazioni scenico-emozionali<sup>5</sup>, in modo tale da poter selezionare frammenti filmici con particolari valenze emotive in rapporto a emozioni fondamentali come la *tristezza* e la *paura* o emozioni complesse come l'*allegria* e la *dolcezza*. In tutte le scene era presente un'accompagnamento musicale.

Una seconda selezione è stata fatta in base al materiale musicale presente nelle sequenze cinematografiche prescelte tenendo conto del tipo di interazione che esso presentava con la parte visiva. Si è cercato, così, di mantenere una stretta uniformità tra brani musicali sia per quanto riguarda il genere che per lo stile e la strumentazione<sup>6</sup> (Imberty, 1986). Tenendo infine conto che, la significazione musicale è soggetta a variazioni più o meno grandi nel tempo, poiché il suo significato è in parte determinato da convenzioni storiche e sociali (Francès, 1972), è stato ritenuto necessario mantenere costanti sia un parametro culturale (tutti i brani musicali sono stati scritti da compositori occidentali per film e dunque per fruitori occidentali!) sia un parametro cronologico<sup>7</sup>: tutti i brani musicali sono

<sup>5</sup> La *consegna* era la seguente: «indicate, all'interno del film, quelle sequenze che a vostro giudizio definireste come scene di: 1) amore-dolcezza; 2) tensione-paura; 3) drammaticità-tristezza; 4) comicità-allegria». L'uso del doppio termine da un lato facilita la scelta dei «giudici» poiché richiama un tipo di classificazione usata nel cinema di consumo (es. film comico; film drammatico; ecc.), dall'altro permette di sottolineare l'emozione (primaria o complessa) che viene esplicitata dalla scena in questione.

<sup>6</sup> Tutti i brani selezionati dovevano rientrare nelle seguenti classificazioni della musica da film:

- 1) *musica extradiegetica* (Ghislotti, 1986);
- 2) *livello esterno di tipo acritico* (Lissa, 1965);
- 3) *musica scritta per il cinema* (Simeon, 1992);
- 4) *musica con funzioni melodrammatiche* (Julien, 1980);
- 5) *musica con funzioni d'espressione e affettive* (Della Casa, 1985).

Inoltre essi dovevano essere costituiti esclusivamente da musica strumentale, con esclusione di qualsiasi intervento vocale che poteva introdurre variabili di disturbo legate al significato del testo cantato.

<sup>7</sup> I continui sviluppi del linguaggio musicale, degli strumenti e degli artifici tecnici da esso utilizzati, hanno creato, in ogni epoca, nuovi mezzi di espressione cambiando il senso di quelli delle epoche precedenti. È, dunque, difficile poter descrivere una qualunque relazione tra parole ed elementi del linguaggio musicale senza tener conto di questa variabile storica.

stati composti in un lasso di tempo compreso tra il 1985 e il 1993. Con questi criteri sono stati registrati sedici brani di musica da film, ciascuno dei quali apparteneva ad un diverso lungometraggio. La durata dei brani oscillava dai sessanta agli ottanta secondi: è stato necessario scegliere frammenti musicali molto brevi per poter limitare le risposte ad un episodio caratteristico e preciso dell'opera<sup>8</sup>. È infatti difficile trovare dei brani che durino più di un minuto e che siano omogenei quanto all'armonia, al ritmo, alla forma della figura melodica, ai coloriti strumentali.

Per ciascun brano scelto viene indicato il film da cui è tratto, il titolo e la sua durata, il tipo di contenuto emozionale della scena dalla quale è tratto il brano e una breve descrizione di quest'ultima. Inoltre è stata stilata una concisa analisi musicale<sup>9</sup> di ogni brano.

- **Brano 1** tratto dal film: *Il silenzio degli innocenti* (Usa, 1990)  
 titolo del brano: «Fuga di Lecter» (durata: 80 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: tensione-paura;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: fuga del pericoloso criminale Lecter dal carcere di massima sicurezza.  
*Analisi musicale del brano*: musica di Howard Shore
  - strumenti: archi, oboe, grossa orchestra;
  - tonalità: minore; molta libertà armonica;
  - carattere: teso, drammatico
  - tempo: maestoso
- **Brano 2** tratto dal film: *Balla coi lupi* (Usa, 1990)  
 titolo del brano: «Tema d'amore» (durata: 80 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: amore-dolcezza;

<sup>8</sup> «...nel corso di un pezzo della durata da cinque a dieci minuti il sentimento raramente si mantiene costante. L'impressione riassunta dall'uditore nella sua risposta è dunque un compromesso tra le varie sfumature di impressioni, o una impressione limitata, provocata da un momento dell'opera che non è più possibile identificare» (Francès, 1972, pp. 281-282).

<sup>9</sup> Si ringrazia, per la consulenza musicale, il direttore d'orchestra Frank Beerman. Questo musicista ha compiuto un'analisi in base all'ascolto delle sole musiche, presentate senza alcuna indicazione riguardante il film o la scena dalla quale esse erano state tratte.

*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* notte d'amore tra il protagonista e la ragazza indiana.

*Analisi musicale del brano:* musica di John Barry

- strumenti: archi, flauto;
- tonalità: maggiore;
- carattere: tranquillo, impressioni arcadiche;
- tempo: adagio

- **Brano 3** tratto dal film: *Dracula* (Usa, 1992)  
titolo del brano: «The beginning» (durata: 85 sec.)  
*contenuto emozionale della scena:* tensione-paura;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* i nemici del conte Dracula sono stati impalati sul campo di battaglia.  
*Analisi musicale del brano:* musica di Wosciech Kilar
  - strumenti: archi, fiati, pianoforte, percussioni;
  - tonalità: libera; dissonanze moderate; tremolo degli archi
  - carattere: esprime pericolo, dramma
  - tempo: andante
  
- **Brano 4** tratto dal film: *Bagdad Cafè* (Usa, 1988)  
titolo del brano: «Calliope» (durata: 60 sec.)  
*contenuto emozionale della scena:* comicità-allegria;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* il pittore ritrae la corpulenta protagonista del film.  
*Analisi musicale del brano:* musica di Bob Telson
  - strumenti: sintetizzatore elettronico;
  - tonalità: maggiore;
  - carattere: leggero
  - tempo: «ragtime»
  
- **Brano 5** tratto dal film: *Body of evidence* (Usa, 1993)  
titolo del brano «The funeral» (durata: 70 sec.)  
*contenuto emozionale della scena:* drammaticità-tristezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* un gruppo di persone partecipa ad un funerale.  
*Analisi musicale del brano:* musica di Graeme Revell
  - strumenti: archi, arpa, pianoforte; batteria
  - tonalità: minore;
  - carattere: drammatico
  - tempo: andante in 6/8

- **Brano 6** tratto dal film: *Batman* (Usa, 1989)  
 titolo del brano: «Love theme» (durata: 80 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: amore-dolcezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: nasce l'amore tra il protagonista e la giornalista.  
*Analisi musicale del brano*: musica di Danny Elfman
  - strumenti: archi, strumenti a fiato, pianoforte elettronico
  - tonalità: relativamente libera
  - caratteristiche: trasfigurazione arcadica
  - tempo: lento
  
- **Brano 7** tratto dal film: *Donne con le gonne* (Italia, 1992)  
 titolo del brano: «Rag della 600» (durata: 60 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: comicità-allegria;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: il protagonista guida pericolosamente una piccola macchina.  
*Analisi musicale del brano*: musica di R. Galardini  
 strumenti: chitarra acustica, batteria, clarinetto, sassofono;
  - tonalità: maggiore;
  - stile: «Dixie-band»
  - tempo: «ragtime»
  
- **Brano 8** tratto dal film: *Il gioco del falco* (Usa, 1985)  
 titolo del brano: «Epilogo» (durata: 70 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: drammaticità-tristezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: i due protagonisti vengono accusati di spionaggio  
*Analisi musicale del brano*: musica di P. Metheny e L. Mays
  - strumenti: archi, strumenti a fiato, percussioni;
  - tonalità: maggiore;
  - carattere: drammatico, meditativo;
  - tempo: lento
  
- **Brano 9** tratto dal film: *Gli intoccabili* (Usa, 1989)  
 titolo del brano: «Waiting at the border» (durata: 70 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: tensione-paura;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: i sicari aspettano l'arrivo del poliziotto alla stazione.  
*Analisi musicale del brano*: musica di Ennio Morricone
  - strumenti: archi, tromba, timpani;

- tonalità: minore;
- carattere: teso, drammatico; simile allo stile di Schostakovich
- tempo: andante

- **Brano 10** tratto dal film: *Scelta d'amore* (Usa, 1991)  
titolo del brano: «I'll never leave you» (durata: 65 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: amore-dolcezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: i due amanti si giurano fedeltà eterna.  
*Analisi musicale del brano*: musica di Kenny G. e James Newton Howard
  - strumenti: archi, pianoforte, chitarra, corno, sassofono;
  - tonalità: maggiore;
  - stile: «blues»
  - tempo: andante
- **Brano 11** tratto dal film: *Il piccolo diavolo* (Italia, 1991)  
titolo del brano: «Fashion show» (durata: 65 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: comicità-allegria;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: sfilata di moda all'interno della chiesa.  
*Analisi musicale del brano*: musica di Eyan Lurie
  - strumenti: bandoneon, chitarra, violino, basso-tuba, piano;
  - tonalità: minore;
  - stile: danza russa o ebraica
  - tempo: presto
- **Brano 12** tratto dal film: *Una donna in carriera* (Usa, 1988)  
titolo del brano: «In love» (durata: 60 sec.)  
*contenuto emozionale della scena*: amore-dolcezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano*: i due protagonisti si stanno baciando.  
*Analisi musicale del brano*: musica di Carly Simon
  - strumenti: pianoforte, archi;
  - tonalità: maggiore;
  - carattere: ballata
  - tempo: maestoso
- **Brano 13** tratto dal film: *L'erà dell'innocenza* (Usa, 1993)  
titolo del brano: «First visit» (durata: 70 sec.)

*contenuto emozionale della scena:* drammaticità-tristezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* prima visita del protagonista ad Ellen.

*Analisi musicale del brano:* musica di Elmer Bernstein

- strumenti: flauto, oboe, archi, arpa, clarinetto;
- tonalità: minore
- carattere: elegiaco; falso stile tardo-romantico
- tempo: adagio

- **Brano 14** tratto dal film: *Mrs. Doubtfire* (Usa, 1993)  
titolo del brano: «Tea time with mrs. Sellner» (durata: 65 sec.)  
*contenuto emozionale della scena:* comicità-allegria;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* il protagonista, travestito da donna, offre un tè alla sua vicina di casa.  
*Analisi musicale del brano:* musica di Howard Shore
  - strumenti: flauto, batteria, carillon, archi, fagotto, clarinetto;
  - tonalità: maggiore
  - carattere: burlesca
  - tempo: allegretto
- **Brano 15** tratto dal film: *Ritorno al futuro* (Usa, 1985)  
titolo del brano: «Back to the future» (durata: 70 sec.)  
*contenuto emozionale della scena:* tensione-paura;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* una tempesta rischia di vanificare l'esperimento del professore.  
*Analisi musicale del brano:* musica di Alan Silvestri
  - strumenti: grossa orchestra; pianoforte, percussioni;
  - tonalità: libera, sono presenti dissonanze;
  - carattere: teso
  - tempo: veloce
- **Brano 16** tratto dal film: *Philadelphia* (Usa, 1993)  
titolo del brano: «Precedent» (durata: 60 sec.)  
*contenuto emozionale della scena:* drammaticità-tristezza;  
*descrizione della sequenza visiva associata al brano:* si apprende la notizia della morte del protagonista.  
*Analisi musicale del brano:* musica di Howard Shore
  - strumenti: archi, arpa, flauto, tromba;
  - tonalità: maggiore

- carattere: drammatico
- tempo: adagio

In base al contenuto emozionale della sequenza cinematografica originariamente associata alla musica, i brani<sup>10</sup> sono raggruppati in quattro tipologie denominate nel seguente modo:

- *TIPO A*: musiche tratte da scene di *amore-dolcezza*. Di questo gruppo fanno parte i seguenti brani: «Balla coi lupi», «Batman», «Scelta d'amore», «Una donna in carriera».
- *TIPO B*: musiche tratte da scene di *paura-tensione*. Di questo gruppo fanno parte i seguenti brani: «Il silenzio degli innocenti», «Dracula», «Gli intoccabili», «Ritorno al futuro».
- *TIPO C*: musiche tratte da scene di *comicità-allegria*. Di questo gruppo fanno parte i seguenti brani: «Bagdad caffè», «Donne con le gonne», «Il piccolo diavolo», «Mrs. Doubtfire».
- *TIPO D*: musiche tratte da scene di *drammaticità-tristezza*. Di questo gruppo fanno parte i seguenti brani: «Body of evidence», «Il gioco del falco», «L'età dell'innocenza», «Philadelphia».

Trentadue soggetti<sup>11</sup> hanno ascoltato i sedici brani musicali compilando il differenziale semantico. La siglatura veniva effettuata non prima di trenta secondi dall'inizio di ciascun brano in modo tale che, durante la compilazione, i soggetti avessero ben presenti le sue caratteristiche<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Per una maggiore praticità, nel commento, i sedici brani musicali verranno nominati con il titolo italiano del film dal quale sono stati tratti o con il numero di presentazione della lista.

<sup>11</sup> Essi avevano un'età compresa tra i diciotto e i trentadue anni (età media=26,2) ed erano in possesso del diploma di scuola media superiore (la maggior parte di loro frequentava l'università). Il gruppo era composto da sedici maschi e sedici femmine.

<sup>12</sup> La percezione dei rapporti temporali è essenzialmente una percezione di strutture concatenate e tale metodo di presentazione è più in linea con quello usato da Osgood (1957) poiché la risposta viene data in presenza dello stimolo.

Da una prima semplice analisi delle medie dei punteggi assegnati dai soggetti in ciascuna scala<sup>13</sup> di ciascun brano si nota una effettiva concordanza tra tipo di attribuzioni verbali emerse all'ascolto di una musica e contesto cinematografico dal quale quest'ultima è stata tratta<sup>14</sup>. La prima ipotesi del pre-esperimento trova quindi conferma in quanto la collocazione del brano musicale all'interno del film non è affatto casuale ma risponde all'esigenza di rafforzare un significato già presente nel contesto visivo-narrativo. Sembra esistere dunque una presenza di valori topologici legati a modi e luoghi del film tramite i quali la musica può manifestare il suo potenziale comunicativo (Ghislotti, 1986). Più in particolare i brani musicali della ricerca, rivestendo il ruolo di commento esterno alla vicenda narrata, presentano modi extradiegetici di interazione musica-immagine. In questi casi la presenza del brano musicale in un determinato punto della pellicola

...risponde ad un progetto globale che conta sulla partecipazione affettiva dello spettatore, che ne regola le movenze, che ne prevede gli scarti e le attuazioni. Il testo filmico è anche in questo senso, il *luogo* in cui avviene una disposizione di risorse emozionali, e lo spettatore è il *luogo* in cui tali risorse si possono compiutamente dispiegare. [...] Il contesto emotivo creato dalla musica è una chiave interpretativa

<sup>13</sup> È possibile quantificare numericamente le risposte che i soggetti hanno dato nella scala che contrappone le coppie di aggettivi. La media dei punteggi sarà tanto più significativa quanto più si allontanerà dalla neutralità semantica (punto 4) avvicinandosi a uno dei due estremi della scala (1 o 7). Dunque quanto più i soggetti si troveranno in accordo nell'attribuire una certa polarità, tanto più la media si discosterà dal punto neutro. Si considerano scale capaci di suscitare una valutazione significativa quelle in cui il punteggio è inferiore al livello scalare 3 o superiore al livello scalare 5. Tali punteggi sono significativamente al di fuori della zona neutra della scala, derivano da una distribuzione di dati con bassa variabilità e rilevano un accordo tra i soggetti (Capozza, 1968, p. 340).

<sup>14</sup> Per esempio il brano musicale n. 6 tratto da una scena di amore-dolcezza è stato giudicato: «dolce», «sentimentale», «femminile», «lento», «musicale», «raffinato», «espressivo», «triste», «regolare». Mentre il brano n. 3 (paura-tensione) è stato giudicato: «teso», «aggressivo», «maschile», «attivo», «forte», «pesante», «espressivo», «non sentimentale» e il brano n. 11 (comicità-allegria) «allegro», «superficiale», «dinamico», «veloce», «attivo», «non sentimentale», «originale».

che spesso permette di affidare un senso alle sequenze in cui appare: esso regola i rapporti che esistono tra promessa fruitiva del film e stato emotivo implicato dalla sequenza che scorre in quel momento di fronte allo spettatore.

[GHISLOTTI, 1986, pp. 30 e 33]

La conferma della continuità tra significazione musicale e contesto visivo proviene anche dagli aggettivi espressi dopo l'ascolto di musiche appartenenti ad uno stesso gruppo di scene cinematografiche. I brani musicali tratti da sequenze cinematografiche di *tipo A* (amore-dolcezza) hanno ricevuto punteggi elevati nei qualificatori: dolce, sentimentale, femminile<sup>15</sup>, musicale, lento, regolare, espressivo, raffinato, gradevole, bello, rilassato, caldo, leggero. I brani tratti da scene di *tipo B* (tensione-paura) hanno punteggi elevati in: teso, pesante, aggressivo, attivo, forte, maschile, non sentimentale, espressivo. I brani tratti da scene di *tipo C* (comicità-allegria) ottengono alti punteggi scalari in: allegro, superficiale, dinamico, attivo, veloce, leggero, gradevole, musicale, non sentimentale. Infine i brani tratti da scene di *tipo D* (drammaticità-tristezza) presentano valori molto alti nei qualificatori: triste, lento, musicale, sentimentale, femminile, regolare, caldo, bello, gradevole, raffinato, espressivo, profondo.

Si può concludere che nella musica da film esistono codici semantici che vengono frequentemente utilizzati, parallelamente ai messaggi visivi e verbali, per rafforzare il coinvolgimento emotivo dello spettatore. Infatti

...sul piano della sua utilizzazione all'interno di forme semiotiche miste, la musica tende a creare percorsi di senso, fino a fissarsi entro *cliché* che per un certo tempo sono portatori di significati abbastanza stabili

[GHISLOTTI, 1986, p. 31]

<sup>15</sup> Tagg, analizzando il carattere Maschile e Femminile di alcuni stereotipi musicali presenti nel cinema e nella televisione, scrive: «La preponderante associazione tra Donna e Amore assicura che questo valore affettivo appartiene alla sfera collegata alla donna» (1990, p. 106).

Dalla più sofisticata analisi fattoriale cui sono stati sottoposti i dati<sup>16</sup> si trova che il primo fattore misura una dimensione di *Piacevolezza* descritta dai qualificatori: «espressivo», «musicale», «caldo», «originale», «profondo», «sentimentale», «creativo», «bello», «gradevole», «raffinato»; il secondo fattore è costituito da una dimensione di *Tensione* riscontrabile nelle saturazioni degli aggettivi «maschile», «aggressivo», «teso», «pesante», «forte», «arguto». Infine il terzo fattore estratto sottolinea la dimensione di *Attività* indicata dai seguenti qualificatori: «attivo», «dinamico», «non sentimentale», «veloce», «allegro».

Il punto più importante a cui portano le precedenti analisi è la possibilità di calcolo dei punteggi fattoriali compositi<sup>17</sup> che consentono di tracciare le coordinate spaziali di ciascun brano musicale e di collocarlo in uno spazio semantico rappresentante l'insieme delle musiche prese in esame.

Come si può vedere dalla Tab. I i brani musicali sono stati molto apprezzati dai soggetti: ciò è testimoniato dai punteggi positivi della dimensione *Piacevolezza* (10 brani su 16 superano il punteggio elevato 1,00). Dunque il fatto che le tipologie musicali della ricerca siano state presentate slegate dal contesto visivo per il quale esse erano state composte non influisce sulla gradevolezza del loro ascolto; a conferma che nella musica cinematografica prevale un edonismo sonoro realizzato attraverso l'uso di forme musicali semplici e di sicuro effetto (melodie sinuose, ritmi molto lenti, ri-

<sup>16</sup> È stata calcolata la correlazione tra le scale utilizzando il metodo «stringing out» (Capozza, 1977, p. 19) si sono considerati fonte di variabilità 32 soggetti per 16 concetti (brani musicali) per un totale di 512 dati. La matrice della correlazione tra le scale è stata sottoposta ad analisi fattoriale con il procedimento delle componenti principali. I primi tre fattori estratti sono stati ruotati ortogonalmente con il metodo «Varimax»: essi hanno coperto una percentuale di varianza pari al 57,6%.

<sup>17</sup> Essi danno il significato di un concetto mediante un'opinione strutturata secondo tre dimensioni, un giudizio espresso sia in termini qualitativi che quantitativi sulla *Piacevolezza*, sulla *Tensione* e sull'*Attività*. Il sistema di significati esaminato ha potuto così avere una sua determinazione spaziale (Capozza, 1977, pp. 50-51). I punteggi fattoriali compositi vengono espressi algebricamente con numeri che vanno da +3 a -3.

Titolo dei brani		Piacevolezza	Tensione	Attivit	
1	Il silenzio degli innocenti	<i>paura</i>	1,48	0,83	-0,06
2	Balla coi lupi	<i>amore</i>	1,58	-1,19	-1,46
3	Dracula	<i>paura</i>	0,37	1,31	0,56
4	Bagdad caf	<i>comicit</i>	1,02	0,16	1,82
5	Body of evidence	<i>tristezza</i>	1,13	0,04	-1,13
6	Batman	<i>amore</i>	1,22	-0,48	-1,1
7	Donne con le gonne	<i>comicit</i>	1,3	0,21	2,06
8	Il gioco del falco	<i>tristezza</i>	1,69	-0,05	-0,87
9	Gli intoccabili	<i>paura</i>	-0,21	0,29	-1,15
10	Scelta d'amore	<i>amore</i>	1,68	-0,62	-0,19
11	Il piccolo diavolo	<i>comicit</i>	0,77	0,65	1,9
12	Una donna in carriera	<i>amore</i>	1,73	-0,53	-0,54
13	L'et dell'innocenza	<i>tristezza</i>	1,32	-0,45	-0,93
14	Mrs. Doubtfire	<i>comicit</i>	1,09	0,03	1,69
15	Ritorno al futuro	<i>paura</i>	0,7	1,39	1,53
16	Philadelphia	<i>tristezza</i>	1,3	-0,9	-0,86

TAB. I - *Punteggi Fattoriali Compositi dei 16 brani musicali*

goroso tonalismo, falso stile tardo-romantico). Tali procedimenti compositivi vengono usati, non tanto per fini espressivi, quanto per «abbellire» i prodotti destinati all'industria commerciale cinematografica che impone la creazione di musiche piacevoli e di facile ascolto per aumentare genericamente l'interesse del pubblico nei confronti del film (Adorno, 1975). D'altronde gli unici brani che presentano punteggi bassi nella Piacevolezza sono «Gli intoccabili» e «Dracula» ambedue brani del tipo B (tensione-paura). In questo caso il loro minore apprezzamento può trovare una spiegazione nella struttura musicale che li contraddistingue: infatti il ricorso a procedimenti atonali e all'uso di dissonanze genera incompletezza armonica poiché impedisce al *discorso musicale* di concludersi col ritorno alla nota dominante e questo viene percepito dall'ascoltatore con un senso di fastidio e di disagio<sup>18</sup>. Ci si potreb-

<sup>18</sup> Come nota De Candé: «Nell'armonia classica ogni dissonanza deve essere seguita dalla propria risoluzione, ossia dalla consonanza che è attesa imminente; in caso contrario si ha una tensione armonica» (1978, p. 117). Helmholtz (1862) fu il primo a dimostrare che l'essenza della dissonanza risiede principalmente nei

be allora chiedere perché, nonostante tutto, queste due musiche presentino punteggi positivi e non negativi indicanti una vera e propria sgradevolezza! Un tentativo di risposta si può trovare nel fatto che, mentre nella musica contemporanea la *cacofonia* può possedere una particolare finalità espressiva che ne giustifica la collocazione all'interno dell'impianto compositivo, nella musica da film viene a mancare una struttura musicale pre-definita capace di stabilire un preciso modello compositivo. Così l'effetto sonoro viene ascoltato come suono in rapporto all'immagine e non come suono in rapporto ad altri suoni. La finalità della struttura compositiva si estingue nella propria immediatezza e i singoli suoni possiedono una forte autonomia, essi mirano ad un effetto subitaneo che faccia presa sullo spettatore cinematografico, generalmente privo di una profonda conoscenza musicale: se dunque vengono adottate tecniche compositive atonali esse subiscono un processo di «volgarizzazione» tendente a renderle accettabili al grande pubblico. Ne consegue che il suono sgradevole viene sostituito da una sua imitazione capace di elicitare gli effetti nell'immaginazione del fruitore senza tuttavia causare in lui un reale senso di fastidio. Nella dimensione Tensione, com'era lecito aspettarsi, i punteggi più alti sono quelli delle musiche di tipo B (tensione-paura). Infine nell'Attività i brani di tipo C (comicità-allegria) ottengono punteggi positivi molto elevati, mentre i brani di tipo A (amore-dolcezza) e di tipo D (drammaticità-tristezza) presentano punteggi negativi! Ciò conferma che stesse caratteristiche semantiche accomunano la musica da film al ritmo figurativo delle immagini che essa accompagna: infatti la comicità si esprime attraverso movimenti fortemente ritmati e un'alta dinamicità, al contrario la tristezza o la dolcezza implicano movimenti lenti e una tendenza alla staticità. In una ricerca sulle qualità espressive di tipo gestaltico presenti nella danza moderna, si voleva verificare se un danzatore può comuni-

battimenti molto rapidi dei suoni fondamentali, o degli armonici, che producono sui nervi auditivi una sensazione dura e sgradevole, poiché ogni eccitazione a carattere intermittente del nostro apparato nervoso agisce più vivamente di un'eccitazione a carattere regolare e durevole.

care allo spettatore determinati significati emozionali mediante l'espressione del proprio corpo. Le qualità percettive che caratterizzarono l'esecuzione della *Felicità* sono state il ritmo veloce e costante privo di pause o fermate, mentre le esecuzioni dell'*Amore* e della *Tristezza* hanno ottenuto connotazioni espressive totalmen-

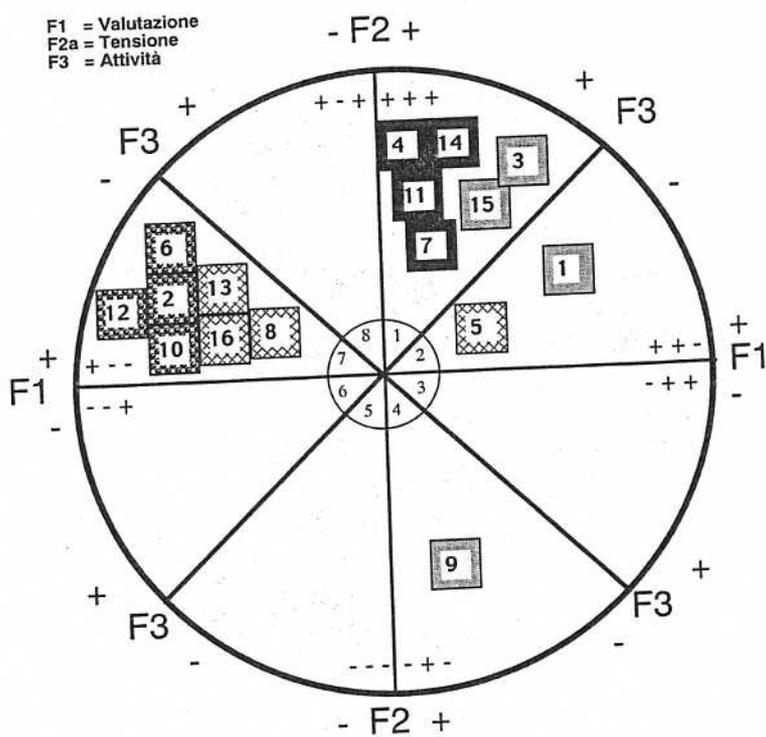


FIG. 1 - Posizione dei brani musicali rispetto agli assi fattoriali

te diverse; ambedue caratterizzate da ritmo lento e calmo con movimenti grandi e ampi (nella *Tristezza* tali movimenti tendevano verso il basso!) (Sambin, 1989).

Dai punteggi fattoriali compositi è possibile rappresentare graficamente uno «spazio semantico» (in questo caso tridimensionale) nel quale otto combinazioni diverse di segni formano altrettante sezioni (ottanti) ciascuna delle quali rappresenta un differente campo semantico. A seconda della posizione nella quale si collocano i singoli brani<sup>19</sup> (Fig. 1) è possibile stabilire eventuali analogie o differenze nel giudizio che i soggetti hanno espresso. Si può notare che tutti i brani di tipo C (comicità-allegria) si collocano all'interno del medesimo «spazio semantico». Le tipologie A (amore-dolcezza) e D (drammaticità-tristezza) presentano una forte similarità fruitiva che non permette di differenziarle tra loro. Il brano n. 9 risulta isolato rispetto alle altre musiche.

Se si compie un'ulteriore analisi si giunge alla costruzione di un grafico che rappresenta i cluster<sup>20</sup> e che indica il modo in cui, per similarità di significato, si raggruppano i diversi brani musicali. Nella struttura dei cluster (Fig. 2) si ottengono configurazioni molto simili a quelle già osservate nella Fig. 1: dunque le due analisi confermano vicendevolmente la loro validità.

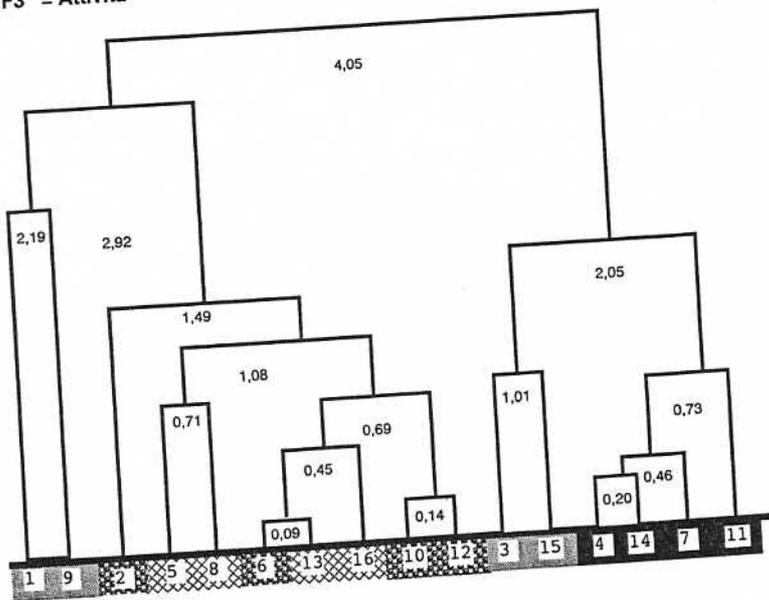
Anche in questo caso un grosso raggruppamento (al centro della figura) include sia brani di tipo A (amore-dolcezza) che brani di tipo D (drammaticità-tristezza). I brani di tipo C (comicità-allegria) si collocano tutti alla destra della figura confermando la loro forte similarità fruitiva, mentre le musiche di tipo B (tensione-paura) costituiscono due cluster separati, il primo formato dai brani n. 3 e n. 9 il secondo dai nn. 3 e 15.

In sintesi il pre-esperimento ha dato una parziale conferma che i brani musicali collegati ad uno stesso gruppo di scene cinematografiche tendono a raggrupparsi in uno stesso spazio semantico.

<sup>19</sup> Per maggiore praticità, ciascun brano musicale viene contraddistinto dal numero con il quale è stato presentato ai soggetti (vedere lista dei brani).

<sup>20</sup> Per rilevare i cluster si considera la matrice delle distanze euclidee tra i brani.

F1 = Valutazione  
F2a = Tensione  
F3 = Attività



**Legenda:**

 = Brani musicali tratti da scene di amore-dolcezza (tipo A)

 = Brani musicali tratti da scene di tensione-paura (tipo B)

 = Brani musicali tratti da scene di comicità-allegria (tipo C)

 = Brani musicali tratti da scene di drammaticità-tristezza (tipo D)

FIG. 2 - Grafico dei Cluster

Tuttavia non mancano le eccezioni: la forte dispersione dei brani di tipo B e, nello stesso tempo, la stretta analogia fruitiva dei brani A e D, non ci consente di affermare che i quattro gruppi musicali mantengano tra loro una netta differenziazione. Probabilmente un numero più elevato di brani inclusi in ciascuna categoria avrebbe permesso di distinguere le eccezioni da quelle musiche che invece

si posizionano in qualità di sottoclassi semantiche. I brani di tipo B (tensione-paura) sono quelli che presentano una maggiore eterogeneità di procedimenti compositivi ciò può spiegare la netta differenziazione spaziale dei brani nn. 3 e 15 (che formano un cluster a sé stante). In questi ultimi due sono presenti elementi musicali dissonanti che provocano un abbassamento dei valori indicanti *Piacevolezza* e, nello stesso tempo, un innalzamento dei valori della dimensione *Tensione*. Infatti secondo la cosiddetta «legge di continuità musicale», descritta anche da Meyer (1991), ogni volta che un processo melodico, armonico o ritmico viene interrotto o momentaneamente sostituito da un altro, non si determina in realtà una rottura del divenire musicale bensì un aumento della tensione psichica che si risolve solo quando il processo iniziale è ripreso e condotto a termine.

Questi procedimenti espressivi consistono nel rompere un certo equilibrio formale che è immediatamente identificabile per l'ascoltatore e che viene da lui percepito come un'attesa ingannata, un desiderio non soddisfatto. L'espressione musicale risulta perciò dall'utilizzazione cosciente, da parte del compositore, di questi procedimenti di rottura delle leggi universali delle Forme.

[IMBERTY, 1986, p. 47]

C'è anche da rilevare che le due tipologie musicali A (amore-dolcezza) e D (drammaticità-tristezza) non si differenziano nettamente tra loro in quanto si posizionano nello stesso spazio semantico quasi appartenessero ad un'unica categoria o a due categorie della stessa classe semantica. Una possibile spiegazione di questa sostanziale analogia fruitiva è riconducibile alla tendenza, presente soprattutto nel cinema commerciale, a rappresentare le storie d'amore come rapporti interpersonali molto contrastati. La sceneggiatura cinematografica, che ha attinto stereotipi narrativi dalla grande tradizione letteraria del secolo scorso e dal teatro d'opera, mostra una chiara predilezione per gli «amori romantici», avversati, tormentati, in una parola «infelici». La musica da film cercando di adattarsi a questa tendenza, tenta una sorta di compromesso in cui le

esigenze narrative trovano un riscontro negli stilemi compositivi che le accompagnano. Si può dunque supporre che nella musica cinematografica il concetto di «Tristezza» sia collegato a quello di «Amore».

## 2.2 *Analisi su musica-immagine*

Nella seconda fase della ricerca alcuni brani musicali, appartenenti alle tipologie messe in evidenza nel pre-esperimento, sono stati associati a determinate sequenze visive. In tal modo vengono formati sedici filmati tramite i quali è possibile verificare se le attribuzioni verbali dei fruitori vengono direzionate dalla tipologia musicale qualora quest'ultima sia semanticamente più pregnante delle immagini che accompagna.

Si è proceduto alla scelta del materiale sonoro prendendo, all'interno di ciascuna tipologia, il brano musicale che meglio la rappresenta<sup>21</sup>. Per quanto riguarda il materiale visivo sono state scelte quattro sequenze cinematografiche capaci di adattarsi ad accostamenti musicali differenti senza creare un evidente effetto disarmonico. È stato dunque necessario fare riferimento a immagini aperte ad attribuzioni diverse, nelle quali non apparissero elementi in grado di influenzare palesemente il giudizio dei soggetti (es. attori famosi, oggetti o azioni particolari, avvenimenti importanti, ecc.). Inoltre l'accostamento con la musica ha reso necessario che le sequenze visive, prive di dialoghi o effetti sonori, durassero almeno un minuto permettendo così che il montaggio di musica e immagine fosse il più armonico possibile ed evitando che lo spettatore percepisse la mancanza di altri elementi appartenenti alla colonna sonora (rumori o parole). La scelta è caduta su quattro sequenze tratte da film di Wim Wenders e di Michelangelo Antonioni. Tali registi privilegiano, solitamente, ritmi narrativi molto lenti con lun-

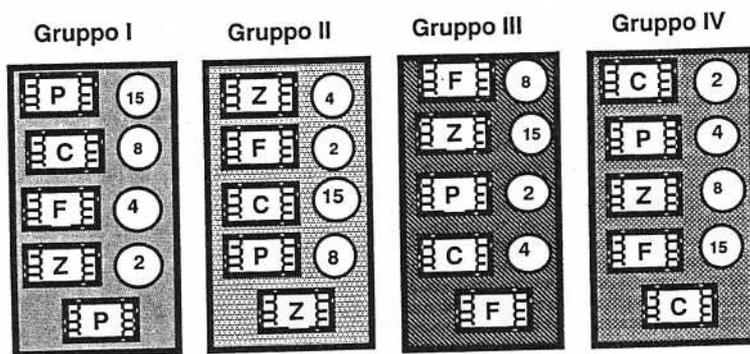
<sup>21</sup> Come criterio nella scelta dei brani si è tenuto conto dei punteggi fattoriali compositi del pre-esperimento (Tab. 1).

ghe sequenze prive di dialoghi. Tutte le immagini erano a colori. Ecco l'elenco dei quattro film da cui sono state tratte le sequenze visive e una breve descrizione di quest'ultime:

- *Paris Texas* (regia: Wim Wenders, 1984)  
durata della sequenza: 65 secondi  
*soggetto*: Un uomo cammina su un viadotto che passa sopra un'autostrada;  
*tipo di inquadratura*: ripresa laterale su carrello mobile.
- *Zabrinsky point* (regia: Michelangelo Antonioni, 1970)  
durata della sequenza: 70 secondi  
*soggetto*: Una ragazza guida un'auto, si ferma ed esce ad osservare il panorama di un Canyon;  
*tipo di inquadratura*: primo piano e campo laterale.
- *Falso movimento* (regia: Wim Wenders, 1974)  
durata della sequenza: 65 secondi  
*soggetto*: una piccola città del Nord Europa;  
*tipo di inquadratura*: carrellata aerea.
- *Il cielo sopra Berlino* (regia: Wim Wenders, 1987)  
durata della sequenza: 70 secondi  
*soggetto*: Un uomo cammina per le strade della città  
*tipo di inquadratura*: ripresa mobile «di spalle».

Le musiche sono state montate sulle immagini in modo da formare le sedici possibili combinazioni tra brano musicale e sequenza visiva. I filmati sono stati suddivisi in quattro videocassette ciascuna delle quali conteneva quattro filmati e una sequenza visiva (priva di accompagnamento musicale). I 160 soggetti<sup>22</sup> dell'esperimento sono stati suddivisi in quattro gruppi ciascuno formato da 40 persone. Ad ogni gruppo è stata mostrata una differente videocassetta (Fig. 3). La presentazione, come si può notare nella figura, è stata randomizzata.

<sup>22</sup> Tutti i soggetti avevano un'età compresa tra i venti e i trent'anni (età media = 25,7) ed erano in possesso del diploma di scuola media superiore. Inoltre in ogni gruppo il rapporto tra maschi e femmine è stato ben bilanciato.



Immagini tratte da:

- = PARIS TEXAS
- = IL CIELO SOPRA BERLINO
- = FALSO MOVIMENTO
- = ZABRINSKY POINT

Musiche tratte da:

- = RITORNO AL FUTURO
- = IL GIOCO DEL FALCO
- = BAGDAD CAFE'
- = BALLA COI LUPI

Fig. 3 - Esperimento: costruzione dei filmati tramite l'accostamento dei materiali visivi e musicali

Da questo momento in poi, per una maggiore praticità, le quattro sequenze visive vengono contraddistinte dalle seguenti lettere:

- P = sequenza visiva tratta dal film «Paris Texas»
- Z = sequenza visiva tratta dal film «Zabrinsky point»
- F = sequenza visiva tratta dal film «Falso movimento»
- C = sequenza visiva tratta dal film «Il cielo sopra Berlino».

I quattro brani musicali vengono contraddistinti dai seguenti numeri<sup>23</sup>:

- 2 = brano musicale tratto dalla colonna sonora del film «Balla coi lupi»

<sup>23</sup> A tali brani musicali era già stata assegnata la stessa numerazione nel pre-esperimento.

4 = brano musicale tratto dalla colonna sonora del film «Bagdad Cafè»

8 = brano musicale tratto dalla colonna sonora del film «Il gioco del falco»

15 = brano musicale tratto dalla colonna sonora del film «Ritorno al futuro»

Così, ad esempio, il filmato denominato «P15» è stato creato unendo la sequenza visiva «P» con il brano musicale «15».

Una breve valutazione dei punteggi medi ottenuti dalle sequenze visive conferma che le immagini scelte per la ricerca vengono giudicate poco incisive ottenendo un basso numero di caratterizzazioni.

L'analisi dei punteggi medi attribuiti dai soggetti a ciascun filmato offre la possibilità di osservare che i gruppi di filmati formati dalla stessa musica presentano una maggiore omogeneità nel tipo di attribuzioni rispetto ai filmati formati dalla stessa immagine abbinata a musiche diverse. In pratica quando immagini diverse sono state presentate con la stessa colonna sonora, i soggetti hanno dato giudizi più coerenti e semanticamente direzionati dal tipo di brano musicale<sup>24</sup>: per esempio tutti i filmati la cui musica esprime amore-dolcezza (musica 2) sono stati giudicati «dolci» e «sentimentali» mentre tutti quelli di tensione-paura (musica 15) sono stati giudicati «tesi», «aggressivi», «forti», eccetera. Inoltre mentre le attribuzioni verbali date in presenza di una stessa immagine sembrano determinate dalla semplice percezione di oggetti o situazioni, cioè tramite un'inferenza diretta sul «racconto visivo», le attribuzioni date sulla base di una stessa musica fanno pensare che quest'ultima direzioni il giudizio dei soggetti verso significati di tipo emozionale.

Dall'analisi fattoriale dei filmati emergono due dimensioni principali di cui la prima individua un *fattore valutativo* descritto da: «espressivo», «caldo», «originale», «profondo», «sentimentale», «creativo», «bello», «gradevole», «raffinato». Mentre la seconda

<sup>24</sup> Fa eccezione il brano 4 di cui si parlerà in seguito.

dimensione ha un carattere *Dinamico* descritto dai seguenti aggettivi: «passivo», «dolce», «statico», «rilassato», «lento», «debole», «ingenuo».

Nella Fig. 4 si può notare una netta divisione nella collocazione dei concetti all'interno dello spazio semantico; i filmati C2, C8, P2, P8, Z2, Z8, F2 e F8 (la cui colonna sonora è costituita dai brani musicali di amore-dolcezza e di drammaticità-tristezza) vanno a disporsi in direzione del margine inferiore destro della figura men-

F1 = Valutazione  
F2 = Dinamismo

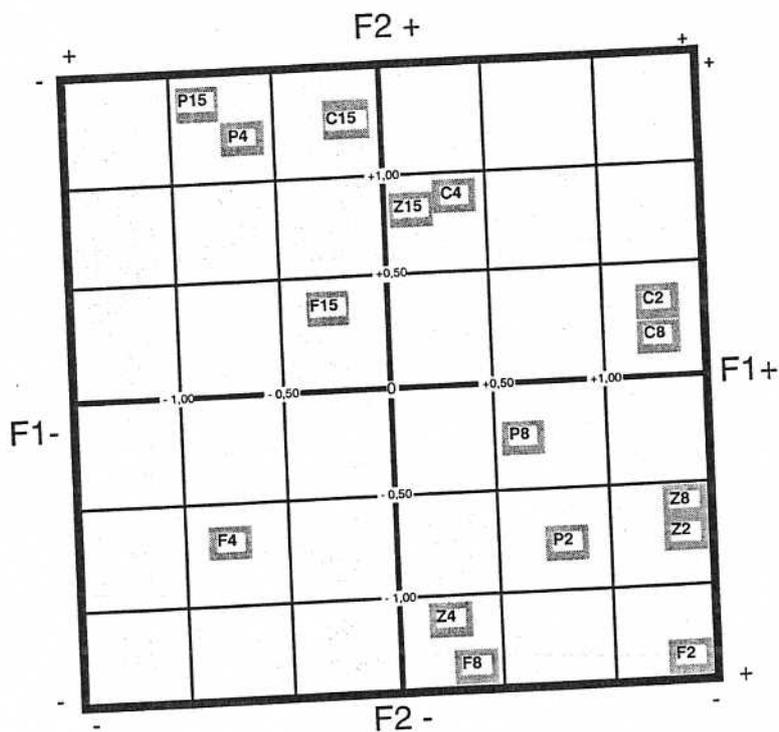


Fig. 4 - Posizione dei filmati rispetto agli assi fattoriali (per l'intero gruppo dei soggetti)

tre i filmati P4, P15, C4, C15, F15 e Z15 (contenenti le musiche di comicità-allegria e di tensione-paura) si collocano nel riquadro opposto. Tali raggruppamenti di concetti confermano che la colonna sonora ha giocato un ruolo determinante nel pilotare i giudizi dei fruitori.

Il brano musicale che esprime comicità-allegria (numero 4), a differenza delle altre musiche, ha presentato maggiori difficoltà nell'adattarsi alle immagini: ciò è riscontrabile sia nel basso numero di caratterizzazioni dei filmati Z4, F4, C4 e P4 sia nella dispersione della loro posizione rispetto allo spazio semantico. In particolare il filmato Z4 presenta un marcato effetto disarmonico musica-immagine: infatti è l'unico ad avere attribuzioni basate più sulla parte visiva che su quella musicale. È ipotizzabile che questa musica, trovi difficoltà ad adattarsi a immagini prive di elementi comici (come quelle scelte per la ricerca). Nel cinema, la musica «comica» svolge fondamentalmente un ruolo di puro accompagnamento, un sottofondo all'immagine; talvolta può sottolineare onomatopeicamente<sup>25</sup> un'azione o una situazione rappresentata sullo schermo, ma non riesce da sola a provocare l'ilarità dello spettatore. Così abbinando tali musiche ad immagini prive di elementi comici si creano filmati nei quali lo spettatore percepisce un'incoerenza di

<sup>25</sup> Tale uso è evidente nella musica comica che accompagna il cartone animato: in essa, oltre al frequente ricorso a rumori, vi è una pronunciata ricerca del suono onomatopeico. «La parte figurativa anche più convenzionale di un film d'animazione (Disney, ad esempio) determina una dimensione formale in cui ogni elemento cromatico, ritmico o spazio-temporale risulta estraneo alla realtà fisica, instaurando col linguaggio musicale un rapporto privilegiato e spontaneo, il quale richiede parametri valutativi del tutto specifici. Tali parametri risultano essere per buona parte comuni a quelli occorrenti trattando del film "astratto", e si dimostrano comunque ben lontani da quelli utilizzabili nell'ambito del cinema nascente da una base fotografica, in cui i richiami alla tradizione dell'accostamento fra musica e altre forme di spettacolo appaiono troppo più immediati e legittimi. Si potrebbe obiettare che anche il cinema "figurativo" può ricorrere a tali e tanti trucchi da rendersi niente affatto realistico, ma ciò non toglie che nei suoi confronti lo spettatore si accosti con una predisposizione psicologico-percettiva ben diversa da quella suggeritagli da un film "astratto" e d'animazione, con le relative conseguenze per la fruizione della componente musicale» (Miceli, 1982, p. 14-15).

fondo: la musica preannuncia una situazione comica ma quest'ultima non viene rappresentata sullo schermo. Ciò sembra essere una riprova del fatto che

...l'essenza del cinema è fondamentalmente visiva e tutto quello che interviene di sonoro, sia esso parola, musica o rumore, dovrebbe essere integrato in modo giustificato. Viene così confermato il principio langeriano di *assimilazione* secondo cui un'arte *ingoia i prodotti di un'altra*. La colonna sonora non può essere subordinata ad un'esigenza casuale della narrazione poiché, assieme all'immagine, origina il cinema sonoro che non è altro che un'arte composita.

[Tessarolo, 1986, p. 16]

### 3. Conclusioni

In accordo con la teoria della Gestalt, possiamo dire che la percezione cinematografica avviene in modo unitario. Nel cinema, infatti, gli organi di senso dello spettatore riescono a cogliere sincreticamente sia la parte visiva sia la parte auditiva del film, permettendo che significati diversi e complessi possano fondersi in un unico messaggio globale che tuttavia non sempre rispecchia la semplice somma delle sue parti. In questa ricerca è stato necessario compiere uno «smembramento» del film: operazione giustificata dalla convenzionalità del materiale musicale utilizzato e dunque dalla sua grande adattabilità all'immagine.

Tramite la musica vengono lanciati messaggi soprattutto di tipo emozionale che si inseriscono in zone ben precise del film; infatti

...con il fatto stesso di apparire, la musica da film fa deviare la condotta emotiva dello spettatore verso direzioni abbastanza precisamente determinabili.

[GHISLOTTI, 1986, p. 34]

Bisogna tuttavia tener presente che l'elemento figurativo è una caratteristica peculiare del cinema e solitamente prevale sul materiale sonoro; dunque quest'ultimo quando è presente deve appog-

giarsi al contesto narrativo del film. Arnheim (1960) ha definito il cinema una forma d'arte composita nella quale gli elementi che la costituiscono si completano a vicenda alternando parallelamente il volume di informazione dei loro rispettivi messaggi. Infatti la musica cinematografica riveste spesso il ruolo di rafforzatore semantico del contesto visivo o verbale sottolineando un significato già presente nella pellicola. In taluni casi, tuttavia, quando il contesto visivo-narrativo non esprime significati espliciti, la musica può rivelarsi assai efficace nel preannunciare un evento che verrà rappresentato di lì a poco (espediente spesso utilizzato nel cosiddetto *cinema horror*) o più perentoriamente nell'orientare l'interpretazione della scena cinematografica nel suo svolgersi<sup>26</sup>.

D'altra parte è evidente l'uso di cliché musicali che appartengono alla musica cinematografica e che vengono utilizzati assai frequentemente all'interno del film. Essi si dislocano in uno spazio semantico molto più frastagliato di quello messo in evidenza nella ricerca. Un attento studio di questa mappa tipologico-musicale sarebbe utile per riuscire a far luce nella complessa rete di significati che accompagnano la musica cinematografica. Scrive Tagg:

...le ideologie e i messaggi vengono creati e comunicati nei mezzi audiovisivi in categorie visive e musicali piuttosto che verbali, in misura molto maggiore di quanto non sia avvenuto in precedenza nella storia della nostra cultura. [...] Ciò significa che dobbiamo conoscere il modo in cui la musica può condizionare il nostro atteggiamento nei confronti di diversi tipi di persone, luoghi, azioni, oggetti, ecc. Dobbiamo anche sapere ciò che la musica può esprimere su sentimenti come l'amore, l'odio, il sospetto, la gelosia, il potere, la paura. Come possiamo comprendere la società e il modo in cui agisce su di noi e sul resto del mondo senza una conoscenza approfondita dei suoi significati musicali, va al di là della mia comprensione.

[1990, p.111]

<sup>26</sup> Nell'esperimento è stata evidenziata la capacità della musica di sostituire il ruolo informativo primario del contesto visivo-narrativo.

*Bibliografia*

- AA.VV. (1989), *Emozioni in celluloide: come si ricorda un film*, Milano, Cortina.
- ADORNO T.W., EISLER H. (1975), *La musica per film*, Roma, Newton Compton.
- ARNHEIM R. (1960), *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore.
- BASSETTI S. (1992), *Oltre la musica*, «Atti del convegno internazionale di studi musica e cinema», Firenze, Olschki, pp. 337-350.
- BETTETINI G. (1968), *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani.
- BOILÉS C. (1987), «La significazione nella musica da film», in L. MARCONI, G. STEFANI (a cura di), *Il senso in musica: antologia di semiotica musicale*, Bologna, Cleub.
- CANO C. (1985), *Simboli sonori*, Milano, Franco Angeli.
- CANO C., CREMONINI G. (1990), *Cinema e musica: il racconto per sovrapposizioni*, Bologna, Thema.
- CAPOZZA D. (1968), «Gli stereotipi del meridionale e del settentrionale rilevati e analizzati con la tecnica del differenziale semantico», *Rivista di psicologia*, LXII: 317-367.
- (1977), *Il differenziale semantico. Problemi teorici e metrici*, Bologna, Patron.
- CRISTANTE F., LIS A., SAMBIN M. (1992), *Fondamenti teorici dei metodi statistici in psicologia*, Upsel, Padova.
- DE CANDÉ R. (1978), *Dizionario di musica*, Milano, Bompiani.
- DELLA CASA M. (1982), «L'espressione sonora come atto linguistico funzionale», in AA.VV., *Il comporre musicale nello spazio educativo e nella dimensione artistica*, «Atti del Convegno», Firenze, Giuntina, pp. 186-193.
- 1985, *Educazione musicale e curriculum*, Bologna, Zanichelli.
- DE LA MOTTE-HABER H. (1982), *Psicologia della musica*, Fiesole, Discanto.
- D'URSO V., TRENTIN R. (a cura di) (1991), *Psicologia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino.

- FRANCÈS R. (1972), *La perception de la musique*, Parigi, Vrin.
- GHEZZI E. (1995), *Stanley Kubrik*, Milano, Il Castoro.
- GHISLOTTI S. (1986), «Essi tacciono ma la musica parla per loro. Sguardo pragmatico alla musica per film», *La cosa vista*, 4: 24-34.
- IMBERTY M. (1986), *Suoni emozioni significati: per una semantica psicologica della musica*, Bologna, Cleub.
- (1990), *Le scritture del tempo: semantica psicologica della musica*, Milano, Ricordi.
- JULIEN J.R. (1980), «Eléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film», *Revue de Musicologie*, 2.
- LANGER S.K. (1965), *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli.
- LISSA Z. (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, Berlino, Henschelverlag.
- MARCONI L., STEFANI G. (a cura di) (1987), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, Bologna, Cleub.
- MEYER L.B. (1972), «Significato in musica e teoria dell'informazione», in ECO U. (a cura di), *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano, Bompiani.
- (1991), *Emozioni e significato nella musica*, Bologna, Il Mulino.
- MICELI S. (1977), «Musica e film : la colonna sonora ha cinquant'anni. È possibile un bilancio?», *Nuova rivista musicale italiana*, pp. 349-361.
- (1982), *La musica nel film: arte e artigianato*, Fiesole, Discanto.
- (1992), *Storiografia musicale italiana e musica nel cinema*, «Atti del convegno internazionale di studi musica e cinema», Firenze, Olschki, pp. 201-222.
- MOLES A. (1969), *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Roma, Lercici.
- OSGOOD C.E., SUCI D.J., TANNENBAUM P.H. (1957), *The measurement of meaning*, Urbana, University of Illinois Press.
- PELLIZZONI L. (1986), «Musica e cinema: un rapporto difficile», *La cosa vista*, 4: 18-23.
- (1985), *Fruizione e struttura musicale*, Udine, Grillo.

- PORZIONATO G. (1992), «La tecnica del differenziale semantico nella misura delle reazioni emotive a brani musicali di stile diverso», *Contributi di psicologia*, a. V, 1-2-3-4, Upsel, pp. 155-167.
- RONDOLINO G. (1991), *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica*, Torino, Utet.
- SAMBIN M. (1989), «Danza moderna, Gestalt e tempo di una performance», in AA.VV., *Pensiero e visione di Rudolf Arnheim*, Milano, Franco Angeli, pp. 244-273.
- SIMEON E. (1992), *Musica dotta e musica volgare nel cinema muto*, in «Atti del convegno internazionale di studi musica e cinema», Firenze, Olschki, pp. 27-34.
- SLOBODA J.A. (1989), *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica*, Bologna, Il Mulino.
- TAGG P. (1987), «Musicologia, semiotica, "popular music"», in MARCONI L., STEFANI G. (a cura di), *Il senso in musica: antologia di semiotica musicale*, Bologna, Cleub.
- (1990), «Un approccio antropologico per gli stereotipi presenti nella musica della TV», *Musica-realtà*, 30: 85-116.
- (1992), *Music for moving pictures: academia, education and independent thought*, «Atti del convegno internazionale di studi musica e cinema», Firenze, Olschki, pp. 351-380.
- TESSAROLO M. (1979), «La fruizione musicale. Il differenziale semantico come strumento di ricerca», *Quaderni di Scienze della Comunicazione*, Università di Trento.
- (1983), *L'espressione musicale e le sue funzioni*, Milano, Giuffré.
- (1986), «Il ruolo del sonoro nel cinema», *La cosa vista*, 4: 15-17.
- TESSAROLO M., KERMOL E. (1995), *Cinema e musica*, Roma, Bulzoni.
- VERDONE M. (1992), *Il mondo musicale del cinema silenzioso*, in «Atti del convegno internazionale di studi musica e cinema», Firenze, Olschki, pp. 17-26.