

Libro delle mirabili difformità musicali

di Ilario Meandri

Mostri, alieni, fenomeni paranormali e soprannaturali, devianze psichiche, sono in genere trattate dal compositore cinematografico contemporaneo con una serie di stereotipi musicali ricorrenti. L'espressione musicale dell'orrore e del terribile si costruisce attraverso *tòpoi*, ad un tempo cliché riconoscibili e aree di sperimentazione per il compositore. A proposito di queste formule musicali, così testimonia il compositore Elliot Goldenthal: «So I think almost like taking my pencil as a musical Trojan horse into certain areas».¹²⁵ L'espressione del terribile e dell'orrore è un "cavallo di troia" che permette al compositore di spingere la propria matita "un po' più in là". L'uso altamente stereotipico è insomma un compromesso per sperimentare coi linguaggi della musica d'arte contemporanea, pur continuando a lavorare in un contesto che trae la maggior parte della propria efficacia narrativa dall'adesione a un linguaggio armonico-tonale che, non senza eccezioni e idiosincrasie, è ancora in gran parte costruito sul bacino espressivo del sinfonismo tardo ottocentesco. Il terribile e l'orrore, inoltre, vanno intesi non tanto come riferimenti a uno specifico genere cinematografico, ma come gamma di espressioni ricorrenti, trasversale rispetto ai generi filmici e pertinente, ad esempio, tanto all'horror quanto alla fantascienza, al thriller, all'*action-adventure*, agli *animation*, a molteplici ibridazioni di genere. Come citazione volutamente parossistica e ironica, è persino

¹²⁵ Goldenthal in MORGAN 2000:201. [“È come se la mia matita fosse un cavallo di Troia capace di penetrare determinate aree”, N.d.R.].

possibile che una sotto-gamma di *cliché* dell'orrore transiti fin nella commedia.

Ho dedicato una serie di studi a questo fenomeno, cui rimando chi fosse interessato per approfondimenti circa le tecniche di composizione cinematografica.¹²⁶ Da questi studi riprendo in questa sede una ristretta gamma di esempi e di argomenti per avviare, in conclusione, una riflessione sulla presenza di queste formule d'orrore nel sistema dei media, quali impronte aurali caratteristiche della narrativa contemporanea.

Il cinema nordamericano è stato precocemente sedotto dalla latenza espressiva del post serialismo, dimostrando una certa predilezione per l'opera di Krzysztof Penderecki. La ricezione e l'uso di alcune tecniche di scrittura per masse sonore pendereckiane è infatti precoce e persistente. *The Exorcist* (*L'Esorcista*, 1973) – che, tra gli altri frammenti del repertorio del compositore Polacco, impiega il *Polymorphia* e il *Kanon per orchestra e nastro magnetico* – è, assieme a *The Shining*, uno dei modelli più importanti per i compositori attivi negli anni Ottanta e Novanta.

The Shining (*Shining*, 1980) è la definitiva consacrazione di un Penderecki cinematografico che già aveva riscosso ampio successo e che continuerà ad esercitare un forte ascendente sulle generazioni di compositori che negli anni Ottanta si avviano a realizzare i primi importanti

progetti cinematografici. Questi ultimi (penso ad esempio a James Horner) traggono ormai i propri modelli drammaturgici direttamente dall'immaginario musicale del cinema più che da esperienze compositive colte, con sperimentazioni di tecniche della musica d'arte contemporanea che valicano i confini del cinema dell'orrore (penso a Paul Chihara per *Prince of the City*, *Il principe della città*, 1981; a Bruce Broughton per *Young Sherlock Holmes*, *Piramide di paura*, 1985; a James Newton Howard per *Flatliners*, *Linea mortale*, 1990).

Nelle prossime pagine ci concentreremo in particolare su *The Shining*. Non ci occuperemo qui, per brevità, dei frammenti bartokiani e ligetiani, altrettanto importanti nell'economia della colonna sonora del film.

Le immagini in *Fig. 1* sono tratte dalla nota sequenza in cui Danny percorre in triciclo – seguito da una semisoggettiva della macchina da presa – i corridoi dell'albergo e si imbatte improvvisamente nei fantasmi delle gemelline: l'intera sequenza è costruita e calzata sugli eventi di una porzione del *De Natura Sonoris* di Penderecki. Musica e racconto collaborano in questo frammento con sorprendente sinergia: Kubrick reinterpreta “a programma” la drammaturgia latente del brano quasi fosse il canovaccio di un rituale: la musica dona alla scena *una dimensione coreutica che organizza e dà forma allo spazio immaginario*



Fig. 1: *The Shining*, serie di fotogrammi: 0:35:15, 0:35:42, 0:35:47.

¹²⁶ MEANDRI 2012, MEANDRI e VALLE 2011, e in particolare MEANDRI 2013, da cui traggio la maggior parte delle argomentazioni e degli esempi che compaiono in questo scritto (in particolare le pp. 368-78 per le parti sull'*Antimusica*, le pp. 363-4 e le pp. 401-3 per la parte sulla trailer music).

del racconto. Non sono eventi situati nel *qui ed ora*, ma nel campo di un'onniscienza divenuta malevola, di un acusmatico¹²⁷ che nemmeno per un attimo ha perduto il suo statuto veridittivo, anzi l'ha condotto alle sue estreme

logos positivo, espressione di un'etica, di una positività innanzitutto di linguaggio e, in musica, di una razionalità in accordo con le regole dell'eufonia, del suono *orchestrato*, dell'orchestra come *arte* e come *medium* della distribu-

zione concorde, gerarchicamente organizzata, armonica, *ordinata secondo linguaggio*, proiezione di una sociabilità che questo linguaggio ha espresso e – in quanto portato di questa proiezione – fantasma attanziale che presiede allo sviluppo della narrazione. Nella narrativizzazione proposta del già "primitivo" *De Natura Sonoris* – e in una *mise-en-scène* che ancor più profondamente, narrativizzandolo, ne radicalizza la cifra primitivista – l'eufonia è luogo dell'ordine positivo, la *Kultur*, l'etica, cui è opposto, in tutta la sua orrorifica virulenza, il *De Natura* penderreckiano. In particolare, le parossistiche scale degli ottoni, terminanti in un glissando di tutta l'orchestra (cfr. il frammento riprodotto in Fig. 2) sembrano avere grande risonanza come formula sopra-genere nel *mainstream* hollywoodiano. In *Brainstorm* (*Generazione elettronica*, 1983) e, ad anni di distanza, in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (*Il Signore degli Anelli: la compagnia dell'anello*, 2001) – musiche, rispettivamente, di James Horner e di Howard Shore – troviamo pressoché immutata la stessa figura, utilizzata per una

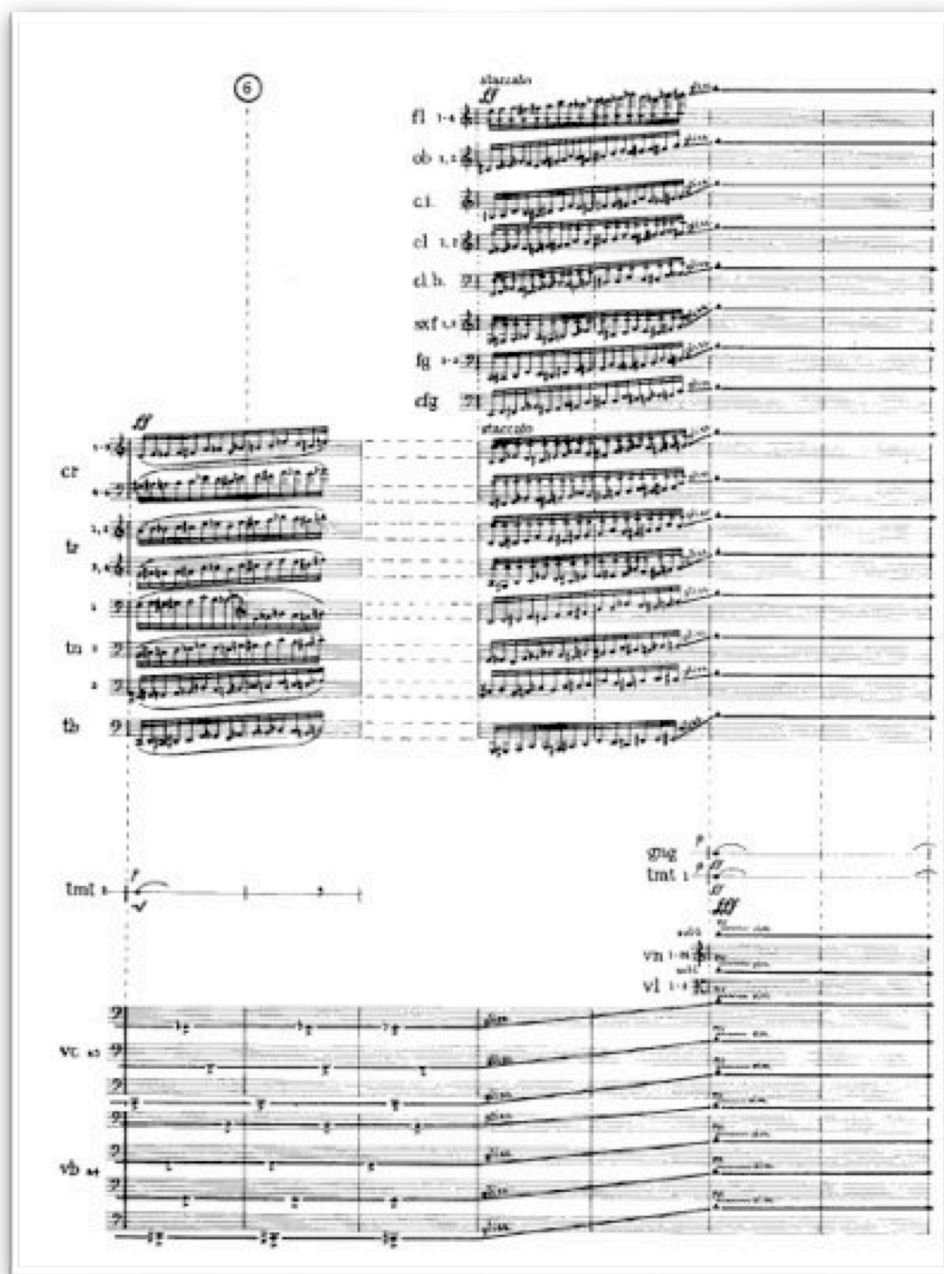


Fig. 2: Un frammento di *De Natura Sonoris* (© Krzysztof Penderecki, *De natura sonoris* no. 1, Mainz, Schott Music, 1999 [Studienpartitur/Study Score], p. 11).

conseguenze: all'abbandono delle qualità superficiali di veridittività e onniscienza, all'abbandono dello statuto di

vamente, di James Horner e di Howard Shore – troviamo pressoché immutata la stessa figura, utilizzata per una

¹²⁷ Secondo una celebre terminologia introdotta negli studi sul cinema sonoro da Michel Chion, *acusmatico* è un suono (o una voce) la cui fonte è occultata: «Un suono o una voce mantenuti acusmatici creano [...] mistero sull'aspetto della loro sorgente e sulla natura della stessa, le proprietà, i poteri di questa sorgente» (CHION 2001: 75). Si veda per una definizione più articolata di questa categoria analitica *ivi* pp. 74-75 et *passim*.



Fig. 3: I patterns "pendereckiani" in *Brainstorm* (serie di fotogrammi: 1:04:25, 1:04:30) e in *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (1:42:31).

sequenza di allucinazione in *Brainstorm* (primi due fotogrammi in Fig. 3) e come *underscore*¹²⁸ per una scena d'azione in *The Lord of the Rings* (terzo fotogramma), allorché un mostro tentacolare aggredisce la Compagnia dell'Anello alle porte delle Miniere di Moria.

La sequenza da cui le immagini in Fig. 4 sono tratte, narra del momento in cui Wendy (Shelley Duvall) misura l'entità della follia di Jack. Sui fogli che Wendy scorre uno dopo l'altro con terrore è riportato, ossessivamente e all'infinito, il proverbio "All work and no play makes Jack a dull boy"¹²⁹.

Il brano utilizzato per l'*underscore* della scena è *Polymorphia*. Udiamo glissandi e pizzicati aleatori, con fraseggi dei singoli violini che per un attimo paiono addirittura lirici, ma di un lirismo sconnesso, straniato – una forma di creatività entropica? una pulsione non organizzata? –, frutto di un caotico assommarsi di motivi irrelati. Poco più tardi, sulla soggettiva di Jack, il *pattern* muta dando luogo alla "pioggia di pizzicati" tratta da *Polymorphia*. Lo stesso frammento comparirà nuovamente, chiaramente associato alla figura di Jack e alla sua malattia, per costruire tensi-

¹²⁸ *Underscore* e *source* sono le distinzioni pragmatiche cui la prassi ricorre nei documenti tecnici che vengono redatti nel processo di produzione della colonna sonora. Nella prassi *underscore* sostituisce, anche se la sovrapposizione non è totale, il termine "extradiegesi", mentre *source* sta per "diegesi". Cfr. HAGEN 1971, KASSABIAN 2001. [*Underscore* è il classico commento musicale, in cui la musica svolge una funzione narrativa esterna all'azione, mentre per *source music* si intende generalmente una musica la cui fonte è interna alla scena (ad esempio una musica la cui fonte è una radio) N.d.R.].

¹²⁹ "Tutto lavoro e niente svago rendono Jack un ragazzo noioso"(N.d.R).

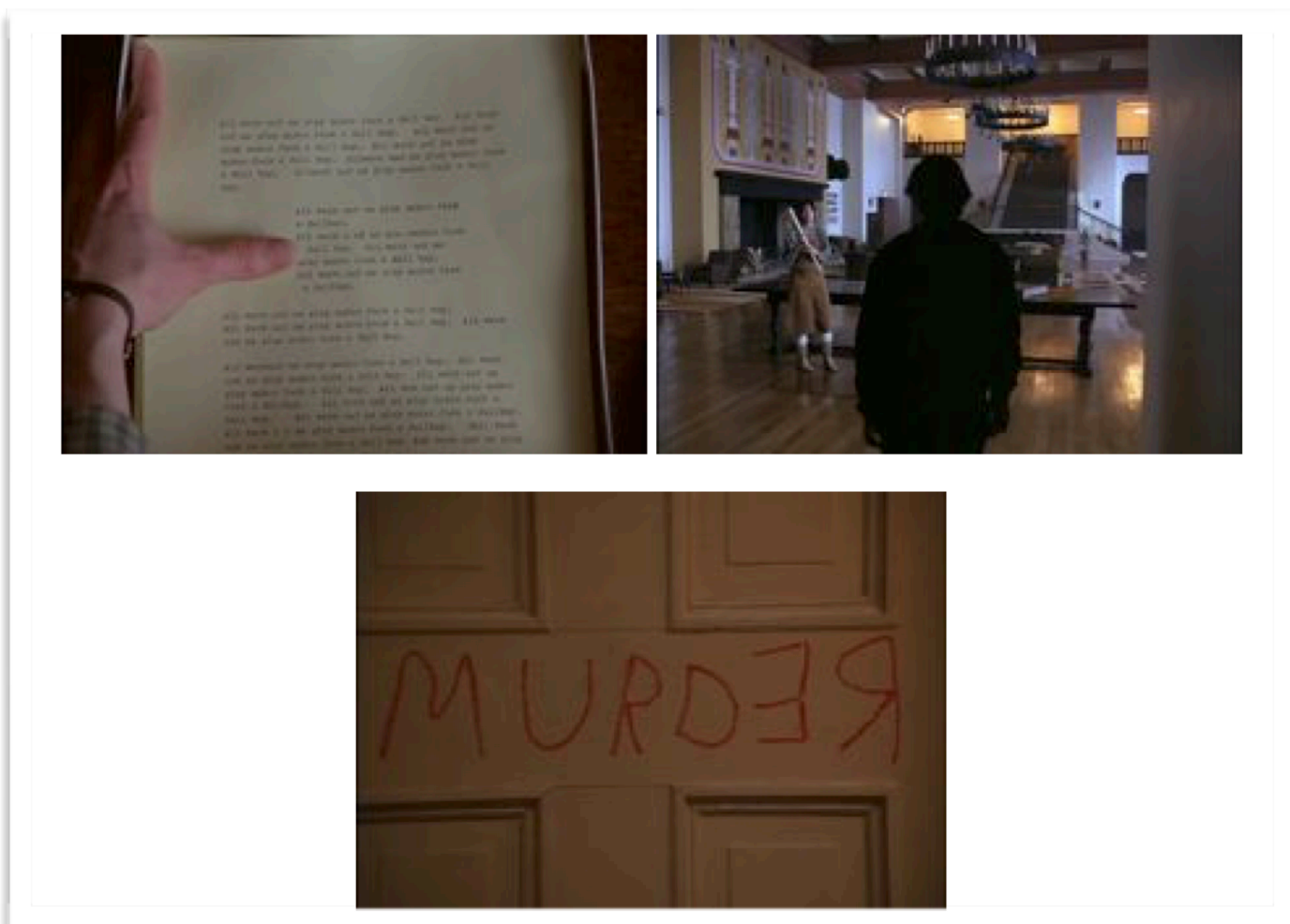


Fig. 4: *The Shining*, serie di fotogrammi: 1:16:29, 1:17:29 e 1:33:29.

vamente lo “spazio di latenza” dell’azione che la musica è chiamata ad interpretare. Possiamo descrivere quanto udiamo – anticipando di qualche pagina l’analisi di ricorrenze dello stesso *pattern* che corroborano la nostra interpretazione – come la rappresentazione metaforica, da parte della musica, di una motilità spasmodica, di una distopia organica, psicologica, resa udibile dalla musica, indicante una tensione via via crescente. Accontentiamoci per il momento di questa interpretazione di superficie: “l’essere” che nel suono si annuncia, ciò che la rappresentazione distopica ha di mira, indica un *limite* e un pericolo. Stabilmente associato allo stato di follia di Jack, il *pattern* musicale è innanzitutto metafora cinetica di una motilità

disseminata, disorganica, neurotica, prodotto di una ridda eterofonica di tensioni *al limite*: la rappresentazione del limite (o della *nevrosi* come limite) sembra essere l’oggetto specifico della drammaturgia musicale di *The Shining*. Nelle pagine che seguono vorrei esplorare alcune significative occorrenze in film appartenenti a diversi generi cinematografici,¹³⁰ seguendo tensioni già ampiamente suggerite dai frammenti che abbiamo preso in considerazione con *The Shining*, nel tentativo di produrre ulteriori esempi intorno al tipo e alle modalità della designazione implicata dall’impiego di queste formule d’orrore.

¹³⁰ Il lettore va avvertito che si tratta di una ricostruzione dalla quale rimangono escluse molte importanti opere, come *Alien* (1979, di Ridley Scott, musiche di Jerry Goldsmith), che è stato un modello fondamentale per le figure musicali di cui si sta discutendo (e di cui tratto in MEANDRI 2013), così come le sperimentazioni condotte nell’ambito della popular music (penso in particolare al glissando di Sgt. Pepper, di cui ho trattato in MEANDRI E GUIZZI 2015).

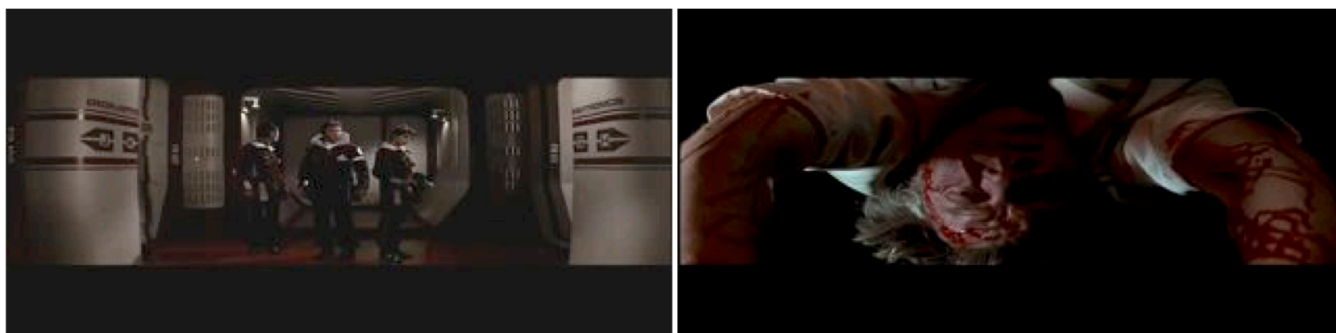


Fig. 5: *Star Trek: The Wrath of Khan*, serie di fotogrammi: 0:59:33, 1:00:51.

Star Trek: The Wrath of Khan (*Star Trek: l'ira di Khan*), (Fig. 5). L'equipaggio dell'Enterprise, esplorando un remoto avamposto della galassia, rileva tramite un dispositivo portatile la presenza, invisibile, di "forme di vita indeterminate". Il tipo di intreccio è ricorrente, come consueto è anche il ruolo tensivo con cui l'*underscore* accompagna l'esplorazione della stazione spaziale: alla musica è demandato il ruolo di interpretare lo spazio potenzialmente ostile esplorato dai personaggi. La lunga sequenza è prodotta mediante il ricorso a molteplici formule dell'universo dell'orrore: glissandi inferiori degli archi e degli ottoni – "sick violins" e "sick horns" come li ha definiti Philip Tagg a proposito dell'incipit di *The Mission*¹³¹. "Forme di vita inde-

terminate". È forse possibile cogliere il germinare di un senso (o per lo meno uno dei suoi interpretanti primari) attraverso le determinazioni d'essere che il suono esprime, secondo le ricorrenze che il *mainstream* cinematografico propone con straordinaria ridondanza. Forme di vita, si è detto. Dunque una prima possibilità di semiosi: una *metafora organica*. In *Outbreak – Virus letale*, 1995, musiche di James Newton Howard – un'*équipe* di scienziati militari (tra cui Dustin Hoffman nei panni di un colonnello medico dell'esercito americano) riesce a isolare il virus del morbo del *motaba*, che sta rischiando di provocare un'epidemia a livello planetario (Fig. 6). Gli ingrandimenti del virus vengono visualizzati sul monitor del microscopio



Fig. 6: *Outbreak*, 0:25:06, 0:34:30.

¹³¹ Philip Tagg, "Era un problema farne un tutt'uno". La comunicazione musicale dell'ideologia nel cinema. Il caso di *The Mission*", relazione all'incontro di studio a cura di Franco Fabbri: "Genere, format, stereotipo: il cinema, la radiotelevisione e la popular music come fabbriche di significati", 31 maggio 2007, Università degli Studi di Torino. Si veda anche sul punto CLARIDA e TAGG 2003.

elettronico, mentre i protagonisti commentano la terribile sequenza dell'infezione. Man mano che sul monitor il virus si moltiplica (primo fotogramma in Fig. 6), Howard aumenta la quantità di moto, un moto browniano, se ci si passa la metafora chimico/fisica, o stocastico, pulviscolare. Ma sono tante le metafore cinetiche che potremmo associare al *pattern* – un “formicolare” un “vermicolare”, uno “sciamare”, un “baluginio”, un “glomere” – un movimento caleidoscopico che è campo costante, intelligibile, ma prodotto eterofonico, entropico, di una miriade indistinta di eventi. È forse questa la chiave interpretativa della formula e delle sue molteplici varianti: un essere indistinto, non quantificabile nella singola entità che lo compone, quanto uniforme nel comportamento, ostinato nel comporre un'unità, determinato nell'affermare un *desiderio* che appare, se pure è distribuita la coscienza dell'essere che lo esprime, come il prodotto unitario di *una* volontà (ed è questo primariamente lo “spavento ontico” esplorato dal *pattern* musicale). Ancora più avanti nel film, analoghe variazioni della formula consentono di portare a visibilità, per rendere percettivamente visibile il contagio, la distruttiva azione di propagazione del virus nei corpi dei personaggi. Il secondo fotogramma è tratto da una delle sequenze che mettono in scena il primo veicolo di contagio: Jimbo (Patrick Dempsey) ha le prime manifestazioni sintomatologiche dell'infezione. Anche in questo caso è la musica che rende visibile ciò che per sua natura è invisibile.

In precedenti lavori¹³² abbiamo proposto un'interpretazione etnomusicologica per questa disposizione del *mainstream* musicale hollywoodiano ad una narrativizzazione di alcune circostanziate espressioni del Novecento non

tonale all'insegna del *tremendum* e della rappresentazione panica della crisi. La categoria interpretativa cui si è fatto ricorso, che qui riprenderemo in breve, è quella di *Antimusica*. La paternità del termine è di Febo Guizzi¹³³, che ne ha proposto l'adozione in etnomusicologia per descrivere il mondo sonoro di alcune particolari e straordinarie espressioni rituali della cultura popolare: lo strepito, lo *charivari*, i rituali di derisione di Cristo, del mattutino delle tenebre, le manifestazioni sonore che nella nostra tradizione folklorica si eseguono parallelamente all'atto liturgico che celebra la morte del Dio in terra. Da qui le connessioni con le tenebre, con il demoniaco, con il mondo dei morti (verrebbe da dire, con una metafora cinematografica che già propone una relazione tra quanto detto e l'immaginario del *mainstream*, con il *lato oscuro della forza*). La letteratura etnomusicologica ha raccolto esempi di Antimusica in Italia, in Europa, ma non mancano in tutto il mondo casi che in modo non superficiale ripropongono questo rapporto, come i rituali legati al culto dei morti dei monaci itineranti del Bon, o i rituali amazzonici di esorcismo dell'eclissi di cui trattò Levi-Strauss.¹³⁴ Cos'è l'Antimusica? Quali sono, in estrema sintesi, le ragioni di questo nome? Scrive Febo Guizzi, nel tentativo di interpretare la cifra acustica dei rituali sonori in oggetto:

Il risultato sottrae totalmente il mondo dei suoni a quello del rumore in chiave naturalistica e di mera occasionalità oggettiva, e trasferisce i rumori, gli strepiti come elementi fonemici, linguistici, nell'ambito della musica. Il campo del rumore inteso alla Nattiez in senso oggettivo, di ricerca di parametri destituita dell'elemento della ricorsività regolare e

¹³² MEANDRI 2013, MEANDRI e GUIZZI 2015.

¹³³ GUIZZI 2002 e GUIZZI 2004.

¹³⁴ LEVI-STRAUSS 1966.

periodica, è lasciato alle spalle, nel senso che, al di là del fatto che sia o no concepito o categorizzato come tale, esso è comunque riconvertito nella precisa intenzionalità del rovesciamento e della dinamica collettiva di un gruppo organizzato e ben concorde nel perseguimento dei propri fini performativi. Non è un caso che le diverse forme in cui si manifestano nelle tradizioni popolari sia le varianti locali dello *charivari*, sia le manifestazioni derisorie, satiriche, “a dispetto”, ecc. trasmesse per via sonora che si distinguono dallo *charivari* in senso stretto (come alcune forme di *gobbula sassarese* documentate da Pietro Sassu) mostrano una gamma di casi in cui si passa senza grandi differenze da strepiti in cui si esaurisce tutto l'evento sonoro a situazioni in cui lo strepito si aggiunge, o si sovrappone, o fa posto a manifestazioni di più variegata consistenza fonico-musicale. Altrettanto vale per le altre occasioni rituali in cui la produzione di strepiti si associa a comportamenti diversi, come nei “tratto marzo”, in alcune fasi dei carnevali, nei riti di capodanno, ecc.

Si intravedono comunque due percorsi opposti e complementari, che segnano con diversa accentuazione degli elementi di organizzazione dei suoni l'assimilabilità a uno o all'altro dei due estremi in cui si colloca il fenomeno dello strepito: da una parte il rumore bruto, dall'altra la musica nel senso più stretto, ortodosso, edonizzato nell'ascolto sperimentato. In una direzione si va dal rumore alla sua musicalizzazione, dall'altra si va dalla musica alla sua decostruzione e decomposizione rumoristica. Il primo caso è quello degli strepiti che si organizzano e si formalizzano secondo le direttrici già accennate. Il secondo è costituito dall'esecuzione di un repertorio musicale “normale” distorto e messo in crisi dalla

*voluta parodizzazione destabilizzante, che si esprime innanzitutto nella stonatura sistematica e infessa.*¹³⁵

Se pure è importante riflettere sulle differenze sussistenti tra l'Antimusica cinematografica e i rituali sonori documentati dall'etnomusicologia, siamo profondamente convinti della pertinenza interpretativa del termine applicata al nostro campo di studi. Riassumiamo i punti salienti dell'argomentazione. È *anti*-musica innanzitutto:

1) perché si oppone all'universo estetico della *Musica*. Perché costruisce le sue forme mediante l'impiego di criteri d'emissione e di organizzazione del suono che si oppongono alle regole del suono prodotto secondo il bello, o secondo i principi di eufonia propri di ogni cultura musicale;

2) perché rivolge l'espressività e la potenza che da questo procedimento le deriva, contro qualcosa (*versus* il “deviante” interno alla comunità che diviene oggetto della spiетata censura fonica sociale).

Alla Musica – ovvero allo statuto positivo del commento sonoro “ordinario” del film – i momenti antimusicali si oppongono come il luogo di un caos, di un disordine. Per rappresentare, per portare a visibilità questo *locus horridus*, questo inferno musicale, l'Antimusica si muove e lavora contro i fondamenti stessi del linguaggio, o almeno, è messo in scena il linguaggio dell'assenza di linguaggio.

Gli esempi tratti dalla cinematografia contemporanea si potrebbero moltiplicare. Ma ritengo più interessante considerare, in conclusione, un altro settore, questa volta attinente al campo delle espressioni paratestuali dell'opera cinematografica, ovvero i trailer e il commento sonoro dei

¹³⁵ GUIZZI 2004.

trailer, che hanno un peso se possibile ancor più rilevante, in termini di visibilità e udibilità, nell'attuale contesto dei media audiovisivi.

È nei trailer, infatti, che molte tra le formule qui analizzate si riscontrano con sorprendente ridondanza o, come negli esempi che sto per proporre, ne fondano addirittura la drammaturgia. Nel video¹³⁶ ho montato in sequenza alcune scene tratte da trailer recenti. Si tratta, nell'ordine, dei trailer di *Star Trek* (2009, di J.J. Abrams); *Anacondas – The Hunt of the Blood Orchid* (*Anaconda – alla ricerca dell'orchidea maledetta*, 2004, di Dwight Little); *The Exorcism of Emily Rose* (*L'esorcismo di Emily Rose*, 2005, di Scott Derrickson), *The Rite* (*Il rito*, 2011, di Mikael Håfström); *Black Death* (*Black Death – Un viaggio all'inferno*, 2010, di Christopher Smith); *Heartless* (2009 di Philip Ridley); *Habeas Corpus* (cortometraggio, 2012, di Jesse James Rice); *Primal* (2010, di Josh Reed); *Scream 3* (2000, di Wes Craven); *Avatar* (2009, di James Cameron); *Lights Out* (*Lights Out. Terrore nel buio*, 2016, di David F. Sandberg); *Clash of the Titans* (*Scontro tra Titani*, 2010, di Louis Leterrier), *Tomb Raider* (2018, di Roar Uthaug); *Geostorm* (2017, di Dean Devlin); *San Andreas* (2015, di Brad Peyton); *Jupiter Ascending* (*Jupiter. Il destino dell'universo*, 2015, di Lana e Lilly Wachowski). Negli esempi selezionati, tratti sia da trailer in lingua originale che in italiano, il glissando eterofonico superiore, che abbiamo già visto all'azione in *The Shining* e in numerosi altri esempi, assume il ruolo di vero e proprio cliché: stigma del disordine, segno delle multiformi distopie cui si associa, la formula opera qui come memoria aurale di costanti narrative consolidate entro il canone

spettacolare del *mainstream*. Mediante un costante riferimento a formule esistenti, la trailer music¹³⁷ assimila all'interno della propria retorica le più esposte formule del *mainstream*, ricorrendovi come a “indici” di *loci* spettacolari attraverso cui il film negozia la propria appartenenza di genere.

Conclusioni

Siamo consapevoli che l'esperienza sensoriale del mondo in cui viviamo è plasmata dai media e che i media acustici occupano, nella sensoria contemporanea, un ruolo primario. Dai pionieristici lavori di Schaffer, una vasta letteratura – in un numero crescente di discipline oltre all'etnomusicologia – si è specializzata nell'analisi dei fenomeni di costruzione aurale della sonosfera pubblica e privata del mondo contemporaneo: dagli studi sul paesaggio sonoro e sull'*ubiquitous listening*,¹³⁸ agli studi etnomusicologici e di popular music sull'interazione tra le musiche di tradizione orale e il sistema dei media, dalle correnti dell'etnografia dedicate all'uso dei media in diversi sistemi culturali ai lavori, prevalentemente di matrice tecnico-ingegneristica, sul ruolo parassitario della musica come componente dell'inquinamento acustico.

Sono temi di potenziale interesse per l'educazione musicale: si insegna musica in un contesto mediale pervasivo, peraltro in costante cambiamento. Conosciamo a sufficienza i fenomeni di imprinting aurale che coinvolgono le nuove generazioni? Come cambia “l'esposizione” ai media a seconda delle epoche, del contesto sociale e culturale di

¹³⁶ Reperibile all'indirizzo: <https://youtu.be/ceS11NY9npM>. La fonte è tratta da MEANDRI 2013. Al filmato ivi pubblicato sono stati aggiunti esempi di trailer successivi al 2011 al fine di documentare la resistenza della formula nel contesto della *trailer music* odierna.

¹³⁷ Ometto in questa sede di scendere in dettagli sul rapporto tra ripetitività degli stereotipi musicali utilizzati per la sonorizzazione dei *trailers* in rapporto alla produzione in serie delle *libraries* per *trailer music*, il cui contesto produttivo è del tutto diverso rispetto a quello della musica per film.

¹³⁸ Per una definizione del termine e per una bibliografia più estesa si veda KASSABIAN 2013.

riferimento? Si tratta di esposizioni o di interazioni già caratterizzate da una competenza relazionale e sociale? Diverse “esposizioni” hanno influenza sulle esperienze e abilità musicali? La didattica della musica ne deve tener conto? O è piuttosto opportuno che si costruisca come alternativa – e dunque come nuova sonosfera, caratterizzata da una diversa etica relazionale e affettiva – rispetto al contesto dei media? Occorre relazionarsi? O piuttosto “reagire” a un “decadimento” a una “passivizzazione” dell’ascolto, a una marginalizzazione del ruolo culturale delle forme musicali nel mondo “moderno”? Vanno altrimenti guardate con curiosità le vie attraverso le quali il contesto dei media plasma nuove subculture musicali, abitudini produttive e d’ascolto?

Si tratta naturalmente di questioni che rifiutano una risposta unilaterale e semplificatoria.

Nella mia personale esperienza, attraverso il dialogo con docenti ed educatori musicali ho spesso raccolto una franca insofferenza verso la progressiva riduzione degli spazi d’ascolto per la musica d’arte eurocolta, occasioni che si riducono ancor più drammaticamente per le forme espressive della musica moderna e contemporanea. L’idea generale, certamente regressiva, è che il sistema dei media proponga un’esperienza “appiattita” sulla popular music (come se poi la babele delle lingue e degli dialetti popular fosse anch’essa monolitica e priva di interesse culturale, relazionale, politico).

In questo lavoro, riprendendo una serie di studi editi, ho cercato di dimostrare che frammenti del bacino espressivo musicale moderno e contemporaneo sopravvivono, come altrettanti trojan horses, per riprendere l’espressione di Goldenthal, nel sistema dei generi contemporaneo, pur profondamente risemantizzati dalla narrazione cinematografica del mainstream hollywoodiano.

Come ha giocato nella ricezione del Novecento musicale l’immaginario cinematografico del male e fino a che punto questa ricezione ha mutato radicalmente gli orizzonti

di attesa e gli interpretanti che a questa musica si legano è, sul piano storico-musicologico, l’autentica questione. Il problema ha tuttavia implicazioni etnomusicologiche (e sociologico-musicali) profonde, dal momento che, nel rimediare l’esperienza del Novecento non tonale, non solo il cinema reinterpreta, rilegge e narrativizza repertori che con questo istinto programmatico poco avevano a che fare, ma propone per quei materiali sonori una ricezione di massa la cui portata storico-culturale riteniamo possa avere sul lungo periodo una forte rilevanza. Frammenti del Novecento musicale sopravvivono nelle colonne sonore del cinema contemporaneo, seguendo vie carsiche che sono raramente oggetto di consapevolezza critica, ma che costruiscono un campo di competenze aurali che ha un elevato potenziale per la sperimentazione in campo didattico-musicale o che propongono senz’altro un terreno d’osservazione importante per comprendere come il cinema contemporaneo strutturi, in modo non episodico, la competenza narrativa, aurale e musicale di nuove generazioni di musicisti e ascoltatori.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

CALABRETTO, ROBERTO

2010 *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio.

CASTELLI, FRANCO (a cura di)

2004 *Charivari. Mascherate di vivi e di morti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CHION, MICHEL

2001 *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino (ed. or. 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan).

CLARIDA, BOB e PHILIP TAGG

2003 *Ten Little Title Tunes*, New York – Montreal, The Mass Media Music Scholars.

GUIZZI, FEBO

2002 *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM.

2004 *Corni, strepiti, diavoli e giudei. Le rappresentazioni del Cristo deriso e il 'demoniaco' nei rituali della Passione*, in CASTELLI 2004.

HAGEN, EARLE

1971 *Scoring for Films; a Complete Text*, New York, Criterion Music Corp.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE

1980 *Il crudo e il cotto. Mitologica I*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Le cru et le cuit. Mitologiques I*. Paris, Plon, 1964).

MEANDRI, ILARIO

2012 *La fabbrica dei sogni. Un'introduzione etnomusicologica al mainstream musicale hollywoodiano*, Kaplan, Torino.

2013 *Su alcune formule ricorrenti nel cinema nordamericano contemporaneo: esperienza del limite, costruzione del caos*, in FEBO GUIZZI (a c. di), *Maschere di suoni: costruzione del caos, affermazione di sé. Per un'antropologia sonora della liminarietà contemporanea*, LIM, Lucca, pp. 325-407.

MEANDRI, ILARIO e FEBO GUIZZI

2015 *Sensing evil: a Trailer Formula from an Ethnomusicological Perspective*, in «La Valle dell'Eden», n. 28-29, 2014-2015, pp. 177-96.

MEANDRI, ILARIO e ANDREA VALLE (a cura di)

2011 *SUONO/IMMAGINE/GENERE*, Kaplan, Torino.

MORGAN, DAVID

2000 *Knowing the Score: Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing for Cinema*, Harper Collins, New York.

KASSABIAN, ANAHID

2001 *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, London, Routledge.

2013 *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley, University of California Press.