

il magazine degli audiovisivi

TIMELINE

94

MAR > 2023



TIMELINE - MAR > 2023

Supplemento al n° 03 2023 di Fotoit - Iscrizione nel registro stampa del Tribunale di Torino n° 2486 del 26 Marzo 1975 Spedizione in abbonamento postale - 45% Art.2 Comma 20/b Legge 662/96 Filiale di Perugia



FEDERAZIONE
ITALIANA
ASSOCIAZIONI
FOTOGRAFICHE



FOTO GRA CAORLE FIAF



Foto di Umberto Verdoliva Treviso, 2019

75° CONGRESSO NAZIONALE FIAF
1948 2023
Caorle 24-28 Maggio 2023

MOSTRE FOTOGRAFICHE
> Centro Culturale A. Bafile (Rio Terrà)
dal 24 al 28 maggio 2023

ORGANIZZAZIONE



PATROCINIO

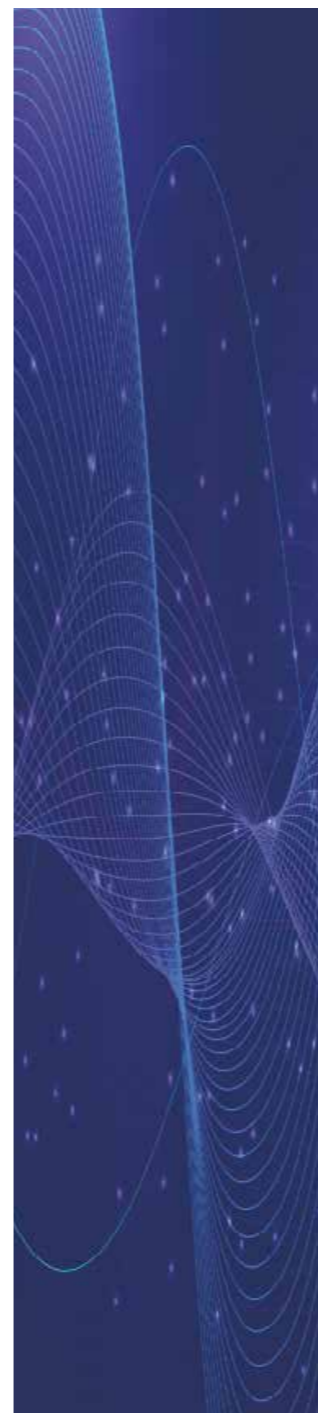


PARTNER



EDITORIALE

DI ROBERTO PUATO



La parola d'ordine di questi ultimi tempi è sicuramente "IA" – Intelligenza artificiale. Oggi siamo tutti assolutamente affascinati, stupefatti, rapiti dalle potenzialità di questo strumento che, a detta di tutti, rivoluzionerà il mondo. Basta avvicinarsi da perfetti profani della materia e del software specifico e riuscire ad ottenere dei risultati incredibili per quante poche informazioni abbiamo dato allo strumento. Il tema è di estrema attualità e come tale si presta a miliardi di interpretazioni nel bene e nel male. Da che parte sto io?

Io sono per la tecnologia quando la tecnologia è in grado di offrire un valore aggiunto a ciò che io sono in grado di produrre; io sono contro quando la tecnologia sovverte questi valori e ci trasforma in automi o cobot (robot collaborativi usati nell'industria in grado di ripetere azioni umane). Immaginiamo l'intelligenza artificiale applicata al nostro mondo audiovisivo e delle immagini. Sono sicuro che è già utilizzata nel mondo del cinema, della pubblicità, nel mondo professionale insomma. E fin qui nessun problema. Immaginiamola però nell'utilizzo del nostro mondo amatoriale, di tutti coloro che amano produrre audiovisivi creando storie, cercando di utilizzare la propria creatività per esprimere un sentimento, un messaggio, un viaggio, e trasferirlo ad uno spettatore. Ebbene tutto rischia di diventare insignificante. Insignificante produrre sforzi e impegnare risorse fisiche e temporali per riviste per noi importanti come Timeline ad esempio; diventa insignificante organizzare dei workshop come quello che vivremo a Garda il prossimo 25 e 26 marzo prossimo dove ci incontreremo e parleremo di colonna sonora e cercheremo di trasferire, attraverso i docenti che parleranno, quei suggerimenti e magari segreti perché ognuno dei partecipanti possa poi tornare a casa con un bagaglio di conoscenze nuove da utilizzare nella realizzazione di una nuova opera.

L'intelligenza artificiale è come immaginarsi di fare alta cucina utilizzando il Bimby. Piatti ottimi, tempi veloci, qualità eccellenti ma chissà come mai si sente la differenza quando lo confrontiamo con un piatto cucinato con creatività, passione e amore. Tralasciando questa divagazione culinaria e tornando al tema di attualità le domande che pongo a voi amanti degli audiovisivi e dei cortometraggi, sono queste: Perché? A chi giova? Cosa speriamo di ottenere e quali sono i nostri scopi? Vogliamo solo vincere facile? Esiste ancora un'etica? Esisterà ancora la possibilità in un prossimo futuro di poter distinguere la verità dalla finzione? E ancora, si sente dire da più parti che l'IA sarà l'apoteosi della creatività: al momento io penso, ma sarò ben felice di cambiare idea se qualcuno riuscirà a convincermi, che questa nuova opportunità servirà, e quindi sarà utilissima, a dare creatività a chi non ne ha e sarà deleteria per chi la creatività ce l'ha e la allena tutti i giorni. Servirà ad aumentare ancor più la produzione di immagini e sarà ulteriormente alla portata di tutti, quindi ulteriormente "democratica", ma irrimediabilmente più povera.

Mi rendo conto con questo editoriale di sollevare un vespaio e proseguiranno non so per quanto tempo discussioni, come ne nacquero al momento della transazione tra analogico e digitale, sia esse state pellicole, diapositive o file. La differenza è che allora, comunque si trattasse di un cambiamento epocale, ci sarebbe stata sempre la mano dell'uomo dietro. Ho la sensazione, ahimè, che questa volta vinceranno le macchine ed il virtuale. Siamo proprio così certi di volerlo?



Architettura Liquida
di Antonio Mangiarotti

SOMMARIO

01 EDITORIALE

di ROBERTO PUATO

#suono sezione tematica di cultura audiovisiva

06	Il legame (apparentemente) semplice fra musica ed emozioni Qualche spunto tratto da studi di psicologia	di LORENZO REVELLI e GABRIELLA GANDINO
08	Simona Sanna Immagini e Suoni	di GIANNI ROSSI
12	E lucevan le stelle... del cinema Prime trasposizioni cinematografiche da opera lirica	di CLAUDIA IOAN
18	Le origini della musica	di TEOFILLO CELANI
34	Rumori e Suoni	di ANGELO CHIONNA
36	Musica e diritto di sincronizzazione	di SALVO DELL'ARTE
38	Registriamo un commento audio - Parte II	di FABRIZIO LUZZO
42	I CORTOMETRAGGI Nuovi volti di Timeline	di FABRIZIO LUZZO
44	I Suoni	di EMIDIO DI CICCIO
45	IRONWILL: il videoclip musicale	di SALVO IRONWILL DELL'ARTE
48	<i>There's always music in the air:</i> l'universo sonoro di David Lynch	di RICCARDO CACCIA
50	All'ombra del male di GIULIO GILLI -autori & opere	di ROBERTO ROGNONI
51	Intervista a GIULIO GILLI	di ROBERTO ROGNONI
54	Rock and roll di ANTONIO MANGIAROTTI -autori & opere	di ROBERTO ROGNONI
56	DONNE, AV E COLONNA SONORA -AV al femminile	di FRANCESCA GERNETTI
60	Dalla relatività all'universalizzazione dei COLORI (parte 2)	di FRANCESCA GERNETTI



Fotografia di Antonio Mangiarotti >
Architettura Liquida

DIRETTORE ROBERTO ROSSI
DIRETTORE DIAF E CAPO REDATTORE ROBERTO PUATO
REDAZIONE CULTURA LORENZO DE FRANCESCO
 GIANNI ROSSI
 LAURA MOSSO
REDAZIONE TECNICA FABRIZIO LUZZO
REDAZIONE GIOVANI CLAUDIA IOAN
 MASSIMILIANO TUVERI
GRAFICA FRANCESCA GAMBINO
 IMMEDIA EDITRICE

Hanno contribuito a questo numero:

Riccardo Caccia	Francesca Gernetti
Teofilo Celani	Claudia Ioan
Angelo Chionna	Fabrizio Luzzo
Salvo Dell'Arte	Roberto Puato
Salvo Ironwill Dell'Arte	Lorenzo Revelli
Emidio Di Ciccio	Roberto Rognoni
Gabriella Gandino	Gianni Rossi



FIAF - Federazione Italiana Associazioni Fotografiche
 C.so S. Martino, 8 - 10122 Torino

La riproduzione dei testi e delle fotografie è consentita
 previa autorizzazione della FIAF o degli autori

© Per le fotografie gli autori
 © Per i testi gli autori

Per informazioni: segreteria.diaf@gmail.com

Finito di stampare nel mese di marzo 2023

Supplemento al n° 03/2023 di Fotoit Iscrizione nel registro stampa
 del Tribunale di Torino n° 2486 del 26 Marzo 1975
 Spedizione in abbonamento postale - 45% Art.2 Comma 20/b Legge 662/96
 Filiale di Perugia

IL LEGAME (APPARENTEMENTE) SEMPLICE
FRA MUSICA ED EMOZIONI
QUALCHE SPUNTO TRATTO DA
STUDI DI PSICOLOGIA ◀ SIMONA
SANNA IMMAGINI E SUONI ◀
E LUCEVAN LE STELLE... DEL
CINEMA PRIME TRASPOSIZIONI
CINEMATOGRAFICHE DA OPERA
LIRICA ◀ LE ORIGINI DELLA MUSICA ◀
RUMORIE SUONI ◀ MUSICA E DIRITTO
DISINCRONIZZAZIONE ◀ REGISTRIAMO
UN COMMENTO AUDIO **#SUONO** NUOVI
VOLTI DI TIMELINE ◀ IL SUONO ◀
IRONWILL: IL VIDEOCLIP MUSICALE
◀ THERE'S ALWAYS MUSIC IN THE
AIR: L'UNIVERSO SONORO DI DAVID
LYNCH ◀ ALL'OMBRA DEL MALE
DI GIULIO GILLI ◀ AUTORI & OPERE ◀
INTERVISTA A GIULIO GILLI ◀ ROCK
AND ROLL DI ANTONIO MANGIAROTTI ◀
DONNE, AV E COLONNA SONORA ◀ AV
AL FEMMINILE ◀ DALLA RELATIVITÀ
ALL'UNIVERSALIZZAZIONE DEI COLORI ◀

#SUONO

sezione tematica di cultura audiovisiva

Il legame (apparentemente) semplice fra musica ed emozioni

Qualche spunto tratto da studi di psicologia

DI LORENZO
REVELLI E
GABRIELLA
GANDINO

È conoscenza comune che la musica sia capace di comunicare ed evocare emozioni in coloro che la ascoltano, basti pensare a cosa si prova ad ascoltare la propria canzone preferita, alla sensazione di adrenalina durante un concerto o al motivo per cui la colonna sonora di un film horror è completamente diversa da quella di una commedia romantica.

Ma è davvero così? La musica è realmente in grado di comunicare e far provare emozioni?

La letteratura in campo psicologico conferma questa ipotesi, fornendo diverse evidenze provenienti dagli ambiti più disparati (Juslin & Sloboda, 2011).

Intanto è interessante evidenziare che la musica è un fenomeno universale, parte di ogni cultura al mondo (Balkwill & Thompson, 1999), e che differenti culture usano brani con caratteristiche simili per evocare le medesime emozioni. Ciò suggerisce che la musica abbia uno scopo evolutivistico, come teorizzato da diversi scienziati, tra cui il celebre Darwin. Dunque potrebbe essere stata usata in tempi antichi come una sorta di linguaggio antecedente alla parola oppure come una via sonora per comunicare eventi solitamente espressi da movimenti.

Ma anche se possiamo supporre le ragioni che hanno portato gli esseri umani a creare e diffondere la musica, è più complicato spiegare come faccia a influenzare i nostri sentimenti. Alcuni studi hanno registrato dei cambiamenti nel battito cardiaco e

nella pressione sanguigna dei partecipanti, a seconda del fatto che questi ascoltassero musica “felice” o “triste”. Altre ricerche hanno dimostrato come la musica possa influenzare la percezione delle espressioni facciali o possa attivare diverse zone del cervello associate alle emozioni.

Recentemente, alcuni ricercatori hanno teorizzato una serie di meccanismi che potrebbero essere responsabili del perché la musica riesca a emozionare (Juslin & Västfjäll, 2008). Questi possono variare da elementi più semplici come i riflessi del tronco encefalico, che stimolano la paura quando sentiamo un suono forte ed improvviso perché potrebbe essere una minaccia per la nostra sopravvivenza, a fattori più cognitivi come la memoria episodica, per cui una determinata melodia ci può far ricordare eventi importanti della nostra vita. Un altro interessante meccanismo è quello del “contagio emotivo”, grazie al quale l’emozione espressa dalla musica si trasmette all’ascoltatore. Questo meccanismo lo utilizziamo spesso, in maniera inconsapevole, quando ascoltiamo della musica per provare una precisa emozione ed è spesso sfruttato in ambiti come la pubblicità o il cinema per influenzare le emozioni delle persone.

Come capire dunque quale emozione ci farà provare un brano musicale in particolare? Alcuni studi sono riusciti a fare luce su una serie di caratteristiche della musica che influenzano le emozioni percepite e provate (Coutinho & Cangelosi, 2009).

Alcune tra queste sono gli elementi base di ogni suono, ovvero *altezza, intensità, timbro, tempo e ritmo*.

Altezza - Musica composta con suoni acuti sembra comunicare emozioni positive come la felicità, mentre musica caratterizzata da suoni gravi evoca emozioni negative come la tristezza.

Intensità - Per quanto riguarda l’intensità, ovvero il volume con cui viene emesso un suono, musica ad alto volume viene spesso associata ad emozioni caratterizzate da un’alta attivazione quali eccitazione o rabbia; invece, melodie a basso volume evocano emozioni come tenerezza, pace o tristezza.

Timbro - Anche il timbro, ciò che permette di distinguere i vari strumenti, influenza i sentimenti provati rispetto a un determinato brano. Basti pensare a come la stessa composizione, suonata da una chitarra elettrica o da un violino, evocherà sfumature emotive diverse. Alcune ricerche sul tema indicano che la struttura degli armonici, elementi delle onde sonore che caratterizzano ogni strumento, sono associati a emozioni differenti. Questo spiega perché i musicisti adottano strumenti diversi a seconda di ciò che vogliono comunicare tramite le loro composizioni.

Tempo e ritmo - Infine, un’altra caratteristica chiave della musica è che si sviluppa nel tempo, motivo per cui proprio il tempo e il ritmo con cui viene riprodotta sono componenti molto importanti per le emozioni che si intende evocare. Ad esempio, il tempo, ovvero la velocità con cui un determinato brano viene eseguito, è spesso associato alla dimensione dell’attivazione: un tempo veloce evocherà energia o felicità nell’ascoltatore mentre un tempo lento sarà associato a calma o tristezza. Invece il ritmo, ovvero la

suddivisione dei suoni nel tempo, sarà percepito come espressivo di emozioni positive come felicità o calma se regolare, disagio o rabbia se irregolare.

In conclusione, sono molteplici gli ambiti in cui la musica può essere impiegata in virtù del suo legame con le emozioni e molto ancora c’è da scoprire su questo tema. Per questo motivo ci auguriamo che sia diffusa ed investigata sempre di più, affinché il suo “potere emotivo” possa farci crescere come individui e come società.

Cenni bibliografici

- Balkwill, L. L., & Thompson, W. F. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception*, 17(1), 43–64. DOI: 10.2307/40285811
- Coutinho, E., & Cangelosi, A. (2009). The Use of Spatio-Temporal Connectionist Models in Psychological Studies of Musical Emotions. *Music Perception*, 27(1), 1–15. DOI: 10.1525/mp.2009.27.1.1
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. (2011). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559–575. DOI: 10.1017/s0140525x08005293



Emanuele Fusco - Performance 2



Emanuele Fusco - Performance 3



Emanuele Fusco
Performance 1

Simona Sanna Immagini e Suoni



DI GIANNI ROSSI



qr1

Durante le mie recenti peregrinazioni nel web, alla ricerca di approfondimenti culturali, in questo caso sul tema del SUONO, mi sono imbattuto nell'articolo IMMAGINI E SUONI della fotografa sarda Simona Sanna e mi ci sono letteralmente immerso. Sono rimasto colpito dai riferimenti storici, scientifici e artistici, frutto evidente di una straordinaria capacità di ricerca e di approfondimento culturale su un tema, il rapporto tra musica e immagini, che da "vecchio" autore di audiovisivi, mi ha sempre affascinato. Ho riconosciuto nel testo spunti a me particolarmente cari che avvicinano fisica e neuroscienze, come la "cimatca" a cui feci cenno nell'articolo "L'audiovisivo concettuale" pubblicato nel Notiziario n 88 del 2021 (pag. 24-26) [qr1](#)

Ho percepito, dalle esperienze di altri fotografi e artisti, raccontate da Simona, che il nostro "mondo degli audiovisivi" è solo apparentemente "piccolo" e non è per niente "di nicchia". La fusione di immagini e suoni ha affascinato per secoli grandi artisti ed è in grado di espandere la creatività verso spazi sconfinati.

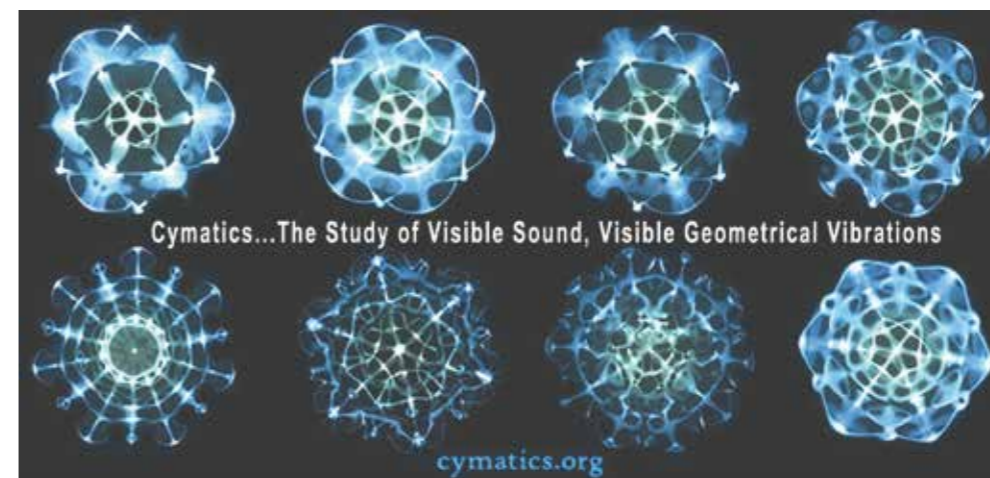
Simona, fotografa professionista, vicina alla FIAF, mi ha gentilmente consentito di pubblicare il suo articolo che propongo integralmente.

Sicuramente non per tutti la fotografia è musica e non è detto che la fotografia debba "essere musica". Tuttavia, la relazione fra fenomeni acustici e visivi ha da sempre affascinato artisti, musicisti e scienziati.

Già Pitagora sosteneva che "la geometria

delle forme è musica solidificata" e nel lontano 1725 il padre gesuita Louis Bertrand Castel immaginò uno strumento, chiamato "clavicembalo oculare", che producesse contemporaneamente suoni e colori. Ma il primo vero esperimento sulla correlazione tra suono, materia e forme risale al 1782 ed è di Ernst Florens Friedrich Chladni, che descrisse le cosiddette "figure sonore". Egli mise un sottile strato di sabbia su una placca metallica e questa fu fatta vibrare con l'archetto di un violino: quelle che ottenne furono delle figure che si formavano in quanto la sabbia si spostava dalle zone maggiormente sottoposte a vibrazione e si raggruppava in quelle dove la vibrazione era assente.

In seguito, il medico e musicista svizzero Hans Jenny proseguì lungo la strada iniziata da Chladni e fu il teorizzatore della cosiddetta Cimatca (dal greco κύμα, onda), che studia il rapporto tra suono e materia. Secondo questa affascinante teoria (dai più critici definita "pseudoscienza"), le vibrazioni delle onde sonore su materiali diversi (quali acqua, olio o grafite), propagandosi nell'aria, avrebbero un effetto morfogenetico, ossia riuscirebbero a generare delle forme visibili chiamate "figure di Chladni", in onore di colui che le aveva studiate per prime. Le forme varierebbero al variare della frequenza emessa, il che porterebbe non solo a sentire il suono della musica, ma anche a "vederlo", tramite una perfetta corrispondenza tra suono e forma. **1**



1 Le figure di Chladni e la "Cimatca"
Autore sconosciuto

Esiste un curioso e raro fenomeno, chiamato sinestesia, che riguarda una ristretta fascia di popolazione (dallo 0,05% al 4%) per la quale una foto può produrre suoni o una melodia essere colorata. Nella sinestesia un certo tipo di stimolo determina la fusione della percezione di sensi distinti. Spesso si associa a eccellenti doti mnemoniche e spiccate abilità creative ed è frequente in artisti, letterati e poeti. Tra questi pare ci fosse anche il pittore russo Vasilij Vasil'evič Kandinskij, uno dei primi autori di arte puramente astratta, che raccontava di vedere la musica e di trasferire le sue sensazioni sulla tela (Lo spirituale nell'arte, 1910). A un certo punto, tale fu in lui il legame tra la pittura e la musica che iniziò a intitolare le proprie opere con un linguaggio tipico dei musicisti: Impressioni, Composizioni, Improvvisazioni.

In campo fotografico, la musica spesso è stata utilizzata per accompagnare una proiezione di immagini in sequenza e in questo caso parliamo di "Immagini Sonorizzate"; quando in aggiunta esiste anche un progetto di comunicazione, e creiamo dei veri e propri racconti fotomusicali, allora parliamo di "Audiovisivi Fotografici o Diaporama".

Tanti sono stati i fotografi musicisti e tra questi Ansel Adams, ottimo pianista classico durante gli anni giovanili; Weegee, che suonava egregiamente il violino e accompagnava i film del cinema muto; Florence Henri, allievo di pianoforte di

Ferruccio Busoni a Parigi, e molti altri ancora come "Chim" Seymour, Lisette Model, Eugene Smith. Anche Larry Towell, famosissimo fotografo dell'Agenzia Magnum e cantautore affermato, ha cantato e suonato dal vivo i suoi pezzi durante la proiezione in contemporanea delle sue foto. **2**



Se immagini e suoni s'incontrano in ambito creativo, lo spettacolo può diventare veramente suggestivo, sia quando vengono prodotti brani musicali ispirati dalla visione di alcune immagini (traduzione in suoni), sia quando si crea una sorta di flusso di idee generato dalla musica, una "visualizzazione musicale" (traduzione in immagini).

In Sardegna, dove il fervore culturale e artistico ha mantenuto alto il livello di sperimentazione, Alex Pinna, pittore e scultore, disegnando su una tavoletta

2 Larry Towell, fotografo della MAGNUM, accompagna musicalmente la proiezione delle sue foto alla Sem Presser Lecture, durante la cerimonia di premiazione del World Press Photo ad Amsterdam nel 2013



3 Time in jazz Berchidda 2012, Progetto Drawing jazz - autore sconosciuto

grafica durante i concerti di Time in Jazz a Berchidda (con Paolo Fesu, Uri Cane e altri grandi del jazz), ha dato vita a espressioni perfettamente riuscite di note e colori. Unendo le sue improvvisazioni grafiche

alle improvvisazioni jazz dei musicisti, ha realizzato con loro un vero e proprio “dialogo” artistico. **3**

E quante volte noi fotografi abbiamo restituito la musica attraverso una fotografia! Essendo un'arte che parla attraverso la nostra sfera emotiva, possono essere tante le risonanze interiori legate all'ascolto di un brano classico, rock o pop, e altrettante le diverse rappresentazioni visive evocate mentre, per esempio, contempliamo un paesaggio, durante la rappresentazione di un ritratto etc.

Vorrei concludere segnalando un bel lavoro dal titolo “Omofonie silenziose” del fotografo oristanese Giuseppe Tamponi, che si occupa di fotografia musicale da oltre 20 anni. È un work in progress, in cui le intense immagini in bianco e nero (per ora 22 omofonie silenziose) sono state scelte con l'intento di evidenziare le similitudini espressive dei cantanti ritratti. **4**

4 Omofonia n° 6 da “Omofonie Silenziose” di Giuseppe Tamponi



©Giuseppe Tamponi 2020

BIOGRAFIA DI SIMONA SANNA

Sono fotografa professionista e affianco al lavoro fotografico l'attività didattica. Ho esposto in mostre collettive e personali, sono docente di composizione e linguaggio fotografico presso Istituti pubblici e privati e attualmente realizzo e conduco Laboratori di fotografia creativa per la conoscenza e la narrazione di sé, che prevedono l'utilizzo di mediatori artistici come fotografie, testi scritti e suoni.

Ho iniziato a fotografare da bambina e sono stata autodidatta durante il Liceo Classico e l'università presso la Facoltà di Medicina e Chirurgia a Cagliari. Da più di venti anni ho intrapreso un percorso di formazione in tecnica, composizione e linguaggio fotografico con fotografi regionali e nazionali.

Sono interessata in particolar modo al legame della fotografia con la psicologia che mi ha portata a specializzarmi in “Fototerapia, fotografia terapeutica e sociale” a Roma, per l'utilizzo della fotografia in ambito socio-educativo e in equipe con professionisti nelle relazioni d'aiuto.

Nella sala pose del mio studio fotografico a Oristano, “Oltre Lo Specchio - Salotto Fotografico”, mi occupo principalmente di Ritratti introspettivi, femminili e generazionali. [qr2](#)



[qr2](#)

Riferimenti fotografici e bibliografici

- **1** - Le figure di Chladni e la “Cimatica” - Autore Sconosciuto [qr3](#)
- **2** - Larry Towell, fotografo della MAGNUM, accompagna musicalmente la proiezione delle sue foto alla Sem Presser Lecture, durante la cerimonia di premiazione del World Press Photo ad Amsterdam nel 2013 [qr4](#)
- **3** - Time in jazz Berchidda 2012, Progetto Drawing jazz - Autore Sconosciuto [qr5](#)
- **4** - Omofonia n° 6 da “Omofonie Silenziose” di Giuseppe Tamponi “Simona Molinari, Dromos Festival Tharros 2016 e Dee Dee Bridgewater, Dromos Festival Tharros 2014” [qr6](#)



[qr3](#)



[qr4](#)



[qr5](#)



[qr6](#)

E lucevan le stelle... del cinema

Prime trasposizioni cinematografiche da opera lirica

DI CLAUDIA
IOAN

«Dove le parole non arrivano... la musica parla»: Ludwig Van Beethoven non immaginava che questa sua nota affermazione potesse un giorno essere così calzante per descrivere l'alba della settima arte. Per una sorta di cortocircuito solo in apparenza paradossale, il cinema nei suoi esordi è muto e quindi privo di sonoro per sua stessa natura, nondimeno poggia subito in modo sostanziale sulla musica come forma di accompagnamento o commento. In molti casi sperimentali, grazie all'inventiva di pionieri del cinema quali George Méliès in Europa o Edwin Porter negli USA, la musica si fa letteralmente cinema, e per la prima volta offre al nuovo medium la sua stessa materia incarnandosi in altra forma.

Quando il cinema nasce, rivoluzionando il mondo, il film si rivolge principalmente all'occhio perché la tecnologia non consente di inserire la dimensione audio. Eppure, malgrado sia originariamente un prodotto esclusivamente visivo, non rinuncia all'opportunità di utilizzare la musica, che con la sua melodia, la sua armonia e il suo ritmo che evolve in crescendo sensazionali a sottolineare *climax* e colpi di scena, sopperisce ai limiti imposti agli attori, impossibilitati all'uso della parola fino all'avvento del sonoro.

La musica aveva numerose funzioni, durante la proiezione dei primi film: soggiogava il pubblico, esigeva attenzione e copriva le voci così come il rumore del proiettore; imprimeva ritmo, comunicava e suscitava emozioni, esaltava la

narrazione sottolineando le svolte della trama. Oggi come ieri, nella fruizione del visivo la dimensione sonora raddoppia e fonde i livelli di percezione, trasforma il prodotto visivo in uno audiovisivo, e ogni percezione influenza l'altra modificando radicalmente l'esperienza. Il suono nel cinema e negli audiovisivi in genere è un valore aggiunto che in epoca contemporanea, come ben sottolineato nella letteratura sull'argomento (si pensi a Michel Chion), si valuta non come contrappuntistico e orizzontale (un'aggiunta parallela rispetto alle immagini), ma come armonico e verticale: il suono ha un rapporto profondo con quanto avviene nell'immagine e le due dimensioni si sposano. In epoca odierna la tecnologia ci assiste meravigliosamente, ma il cinema degli esordi era muto, e non poteva contare né sul parlato degli attori, né sulla colonna sonora integrata né su altri suoni e rumori. Le azioni come le emozioni dovevano essere quindi espresse in modo teatrale e comprensibile; la musica veniva aggiunta in sala durante la proiezione con il fine di esaltare il tutto, come già faceva in altri ambiti: a mero titolo di esempio, nel cinema muto un'esplosione non aveva rumore e poteva essere espressa solo attraverso gli strumenti musicali.

L'invenzione del cinema è preceduta da forme di rappresentazione il cui successo era dovuto anche alla musica che era parte integrante dello spettacolo: si pensi alla pantomima o al teatro di

prosa, che se ne avvalevano largamente. Nell'ultima fase dell'Ottocento (la fase del protocinema), nuove invenzioni arricchiscono gli spettacoli con forme di riproduzione meccanizzata della musica, spesso in occasione di grandi Fiere. Negli Stati Uniti, il fonografo e il *kinetoscope* di Thomas Alva Edison erano l'attrazione principale durante eventi di grande richiamo per il pubblico. Nascono così i *penny arcade* e i *nickelodeon*, luoghi in cui l'ascolto di brani musicali era associato a proiezioni di brevi cortometraggi privi di sonoro, in genere tre o quattro di seguito, visibili a prezzo irrisorio (il nome fa riferimento alla moneta americana). Era una forma di intrattenimento per la massa e i ceti sociali più disagiati, molto più a buon mercato rispetto al teatro.

Ben presto, con l'avvento del cinema vero e proprio, la musica dal vivo sostituisce le forme meccaniche di riproduzione della musica, divenendo protagonista.

Quando nascono le sale cinematografiche e iniziano a essere prodotti medio e lungometraggi, il cinema imbecca strade differenti da una parte e dall'altra dell'oceano: con le debite eccezioni, negli Stati Uniti prevale il film d'azione, mentre l'Europa attinge generosamente alla Storia, alla Letteratura, al Teatro e all'opera lirica.

La Francia brilla immediatamente sia nella rappresentazione della realtà, come avveniva nei film di Auguste e Louis Lumière, sia nel mirabolante cinema



Ritratto di
George Méliès, 1895

a soggetto di George Méliès, a buona ragione considerato l'inventore del cinema di finzione e del genere fantastico/fantascientifico, con un'impressionante produzione di ben 1500 film tra il 1896 e il 1912, di durata variabile da 30 secondi a 30 minuti. A lui si deve l'invenzione di effetti speciali, montaggio, esposizione multipla, dissolvenza, effetto di sostituzione e colore (dipinto a mano fotogramma per fotogramma).

Tornando alla musica, l'Europa aveva una tradizione solidissima e immensamente amata dal largo pubblico: l'opera lirica, che traccia le sue origini in epoca lontana, il Seicento. Nei Paesi dove



l'opera risulta più radicata, come l'Italia, patria del Belcanto, e la Francia, il cinema accompagnato da un vasto repertorio di arie celebri si afferma con successo, ritagliandosi progressivamente la sua autonomia rispetto alle altre forme di intrattenimento.

L'opera lirica intreccia le sue sorti con quelle del cinema in molti modi profondi: se il teatro musicale in tutte le sue forme (opera lirica in tutte le sue declinazioni, ad esempio opera seria, opera buffa, melodramma) costituiva un fenomeno culturale estremamente apprezzato e con grande risposta di pubblico, il cinema va a sostituirlo come forma di intrattenimento più adatta ai tempi, moderna e a buon mercato, rivolta a un pubblico ancora più ampio. Il cinema mutua l'opera lirica come genere e soggetto, e ne causa il declino in

teatro, trasformandola in un genere per le élites. La gestualità calcata e teatrale dell'opera lirica, esaltata ulteriormente dall'accompagnamento musicale, ben si attagliava al primo cinema muto, che per esigenze di copione si servì delle trame operistiche in modo relativamente libero rispetto al libretto originario.

Curiosamente, il cinema muto volge simultaneamente la sua attenzione all'opera lirica sia in Europa che negli Stati Uniti.

La popolarità di alcune opere presso il pubblico che frequentava in massa i teatri garantiva interesse certo e riconoscibilità di trame e personaggi per cui vi era già profonda affezione.

L'opera lirica, come l'opera teatrale, costituiva una base ideale per la nascente industria del cinema: era già organizzata in atti, i personaggi erano già amati, l'approccio narratologico era ben consolidato, e seppure i libretti non potessero essere immediatamente spendibili nel cinema muto, nondimeno la parte musicale era a disposizione per una rielaborazione eseguibile durante la proiezione del film nelle sale. Le stesse opere liriche (opere interamente musicate con parti cantate e orchestra) di fatto si legavano inestricabilmente ad altre forme d'arte: il testo scritto, ad esempio. Il libretto poteva essere basato su un romanzo pre-esistente. Così, ogni dimensione si stratifica e si intreccia all'altra, con il risultato di raggiungere praticamente ogni tipo di pubblico, quello della letteratura, del teatro, dell'opera lirica, creandone uno nuovo: quello del cinema in generale e del film operistico in particolare.

In breve tempo, la cinematografia incentrata sull'opera lirica giunge ad articolarsi in più filoni che, seguendo l'ormai classica suddivisione proposta da Ermanno Comuzio e ampliata da Sergio Miceli, possono essere così sintetizzati: opere in prosa, liberamente ispirati a temi appartenenti in modo diretto o indiretto al teatro musicale; opere parallele, in cui i protagonisti solitamente hanno il ruolo di cantanti lirici che a loro volta interpretano personaggi d'opera, con sovrapposizione dei due livelli narrativi; e filmopera,

trasposizioni filmiche fedeli di opere liriche con una pluralità di approcci, dal più prettamente cinematografico fino all'estremo opposto della ripresa in teatro dell'opera lirica.

George Méliès (Parigi 1861-1938), innovatore fantasioso, è autore di uno dei primissimi esperimenti all'interno del primo filone suindicato, quello dei film liberamente ispirati alle opere liriche, dedicando al mito di *Faust* un intero ciclo. Dopo *Faust aux Enfers* (1903), primo cortometraggio che Méliès dedica a *Faust*, del 1904 è *La Damnation du Docteur Faust*, pellicola di 270 metri della durata di tredici minuti tratta dall'opera di Charles Gounod, con musiche adattate per pianoforte. L'opera originaria di Gounod, il *Faust*, è un dramma lirico in cinque atti su libretto in francese di Barbier e Carré, a sua volta tratto dall'opera teatrale *Faust et Marguerite* dello stesso Michel Carré basata sul *Faust* di J. W. Goethe: una catena vertiginosa e virtuosa. Il *Faust* di Gounod fu composto tra il 1839 e il 1858, e debuttò al Théâtre Lyrique di Parigi nel 1859; dopo l'inserimento del balletto, divenne un'opera di grande successo nazionale e internazionale, materia prima ideale per il pubblico cinematografico. Méliès dirige il film e interpreta anche il ruolo di protagonista, Méphistophélès. Il retaggio del teatro, con la scenografia in movimento, è evidente; non mancano, come sempre, i colpi di scena e gli effetti speciali eredità della sua attività di illusionista. Il cerchio tra prodotti culturali afferenti ai vari ambiti - letteratura, musica, teatro, cinema - si chiude quindi in modo esemplificativo

in questo film. Sempre nel 1904, Méliès attingerà nuovamente all'opera lirica per un nuovo film: questa volta sarà *Il Barbiere di Siviglia*, altro cortometraggio muto incentrato sull'omonima commedia di Beaumarchais del 1775. Il film era accompagnato da musiche adattate appositamente per il cinema tratte dalla celeberrima opera buffa in due atti *Il Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini su libretto di Cesare Sterbini ovviamente tratto dal medesimo libro. Il film di Méliès, una produzione della sua Star Film Company, era di eccezionale lunghezza, per l'epoca: ben 400 metri pellicola. La partitura del film era in vendita come accompagnamento musicale del film, di cui alcune copie furono colorate a mano.

Negli stessi anni in cui Méliès esplorava il mito del *Faust* nei succitati film, oltreoceano un altro regista, Edwin Porter, realizzava un vero e proprio filmopera di produzione della Edison Manufacturing Company: *Parsifal*, del 1904, della durata di 20 minuti. Era tratto dall'omonima opera di Richard Wagner del 1882, protagonisti Adelaide Fitz-Allen (Kundry) e Robert Whittier (*Parsifal*).

Il *Faust* di Charles Gounod



Locandina de *Il Barbiere di Siviglia* di George Méliès





Copertina del libro *L'ultima diva* di Flaminia Marinaro dedicato a Francesca Bertini

Francesca Bertini, prima star del cinema



Il *Parsifal* era allora di grande attualità. Richard Wagner era morto nel 1883, e nel 1903 Cosima Wagner, l'indomita vedova del compositore, aveva tentato

senza successo di bloccare per vie legali una rappresentazione del *Parsifal* al Metropolitan Opera di New York per questioni di diritti di utilizzo. La vicenda ebbe grande eco mediatica. Nel 1904 il produttore Harley Merry acquistò per 1800 dollari i diritti cinematografici dell'opera, sperando in un successo sull'onda degli eventi, e ingaggiò i due attori/cantanti

per la prima realizzazione filmica del *Parsifal*.

Edison nel frattempo aveva condotto molte sperimentazioni sulla sincronizzazione della musica registrata rispetto ai film muti: il *Parsifal* di Porter utilizzava il *Kinetophone*, un apparecchio molto all'avanguardia ma destinato

ad avere vita breve nell'evoluzione della tecnologia cinematografica. In un'America caratterizzata da una cinematografia di genere radicalmente differente (si pensi alla *Grande rapina al treno*), il film non registrò il successo sperato, e il produttore perse larga parte del suo investimento iniziale. Al contrario, nel vecchio continente il film operistico acquisì sempre maggiore prestigio, e la produzione si intensificò notevolmente soprattutto a partire dall'introduzione del sonoro.

Parafrasando *E lucevan le stelle*, la celebre aria dalla *Tosca* di Giacomo Puccini, anche per i film operistici nascono e brillano le stelle del cinema: attori/cantanti e registi in egual misura si specializzano e legano inscindibilmente la loro fama ad alcune produzioni indimenticabili.

L'italiana Francesca Bertini (1892-1985) è una delle prime star del cinema in senso moderno: acquisisce infatti una fama planetaria come stella del cinema muto negli Anni '10 e '20 del Novecento.

Per lei nel 1915 viene coniato il termine *diva*: a idearlo sarà il produttore della Casa cinematografica Caesar che le offrirà un contratto per due milioni l'anno, una cifra all'epoca inimmaginabile. Il solo nome della Bertini era garanzia di tutto esaurito in qualunque sala cinematografica.

Tra i primissimi film da lei interpretati, che la proiettano sulla scena internazionale, anche *Il Trovatore*, basato sull'omonima opera verdiana di metà Ottocento.

Ancora una volta, il cinema aveva incrociato le sue strade con la letteratura e il teatro: basti pensare che l'opera di Giuseppe Verdi era tratta dal dramma *El Trovador* di Antonio Garcia Gutiérrez rappresentato per la prima volta nel 1836; del medesimo autore peraltro anche *Simon Bocanegra*, in scena nel 1843, utilizzato anch'esso da Verdi per la sua opera del 1857.

Nel Novecento, tra controversie legali e liberi utilizzi, l'opera lirica resterà sorgente viva per produzioni cinematografiche che - a ondate - brilleranno nei vari Continenti grazie a grandi regie e grandi interpretazioni. A livello di curiosità, tra i registi che si dedicheranno al film operistico, vi sono anche Ernst Lubitsch (*Carmen*, con Paola Negri, 1918) e Fritz Lang (*I Nibelunghi*, in due parti, con musiche di G. Huppertz, 1924). Se l'America predilige prevalentemente al Musical sia in teatro sia nel cinema, l'Italia diventerà un centro di produzione di filmopera di rilevanza mondiale: tra il 1946 e il 1956 sono ben 18 i film prodotti, con grandissimo successo di pubblico (un nome per tutti: Carmine Gallone). Gli Anni '60 vedono un calo di interesse; a tratti, alcune perle segnano una tappa fondante nell'evoluzione del genere, come dimostra *Il flauto magico* di Ingmar Bergman del 1975 (trasposizione fedele e di grande valore dell'omonima opera musicata da Mozart); un fortissimo revival del filmopera ha luogo poi in tutto il mondo negli Anni '80 e '90 (si pensi ai nostri Visconti e Zeffirelli).



La diva Francesca Bertini

J. W. Goethe affermava che «la dignità dell'arte appare forse nella musica nel grado più eminente, perché questa non ha una materia di cui si debba tener conto. Essa è tutta forma e contenuto ed eleva e nobilita tutto ciò che esprime» (*Scritti sull'arte e sulla letteratura*). Ebbene, i film operistici del cinema muto hanno creato una materia - visiva - per quella musica fatta di forma e contenuto nobile in senso goethiano: forse questo è il suo segreto, che certamente ci eleva, e questo è il suo dono, nobile, di cui fare tesoro.

Le origini della musica

DI TEOFILO
CELANI

Le origini della musica e del linguaggio appartengono alla storia dell'umanità, la più remota.

Ai fini della nostra ricerca più che di musica è opportuno parlare di organizzazione umana del suono (John Blacking: *humanly organized sound*). **1**



1 Google: immagine digitale che, efficacemente, sintetizza il legame tra la musica ed il canto degli uccelli.

Géza Révész, sulle origini della musica, ha formulato la teoria, dallo stesso denominata, 'del richiamo'. Secondo l'Autore, esiste, tra gli uomini, una esigenza di mutua comprensione e di vicendevoles intesa. Questo principio domina le forme di comunicazione che esercita la sua influenza come forza motrice impulsivo-istintiva. La musica, alla sua origine, si pone in intimo rapporto con una delle forme umane di relazione.

Le prime espressioni sonore organizzate (e funzionali alla vita di comunità) furono, appunto, i suoni di contatto. Arcaiche forme canore ed al contempo linguistiche, furono il 'grido di chiamata' e

specularmente il 'grido di rimando', senza parole. Tali richiami, tali appelli semantici di contatto hanno accompagnato tutta la storia dell'umanità. L'uomo primitivo, per attirare l'attenzione dei suoi simili e, successivamente comunicare con gesti pregnanti, utilizzava il grido di chiamata. È ragionevole supporre che questo grido avesse una sua diversa modulazione significativa, tanto da costituire una forma primigenia di canto. Segnali sonori che, verosimilmente, traevano ispirazione dal canto degli uccelli. **2**

Gli uomini primitivi hanno lanciato grida e suoni di richiamo diversi fra loro, conformi e funzionali ai differenti scopi. L'archeologo Steven Mithen, nel suo saggio 'Il canto degli antenati, le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo', riferisce che, nel 1967, l'etologo Thomas Struhsaker aveva rilevato che i cercopitechi verdi, nel Parco Nazionale Amboseli, in Tanzania, usano segnali di allarme acusticamente diversi a seconda dei differenti tipi di predatori.



2 Fischietto di terracotta a forma di volatile; proprietà dell'autore.

Nelle grida/segnale erano presenti le caratteristiche essenziali della musica: intervalli, trasportabilità, ritmo, altezza, ripetizione, escursione dinamica, timbro. Un grido poteva valere come segno di presenza, un altro come avviso di pericolo; un terzo come invocazione di aiuto e soccorso. Nel grido senza parole si può scorgere lo stadio preliminare del canto. Emettere un grido ad alta voce, che arrivi molto lontano, risveglia sentimenti di piacere. A causa di questo intimo rapporto psicobiologico, il grido trapassa nel canto senza alcuno stadio intermedio. È dunque possibile dedurre una derivazione diretta e comune, della musica e del linguaggio, dal primordiale grido-segnale, grido senza parole. È interessante rilevare di come, anche nel linguaggio e nel canto degli uccelli, siano presenti grida di piacere, di pericolo, di difesa del territorio, di allarme, di migrazione, di stormo, di covata, di nutrizione. Esprimersi tramite i suoni, come ricorda Emmanuel Annati, è parte della natura dei mammiferi e di altre specie.

In base ai richiami del mondo animale, l'emissione di suoni che volevano trasmettere messaggi o esternazioni, facevano parole dei suoni e suoni delle parole.

Carl Stumpf formulò una teoria delle origini secondo la quale l'intonazione precisa di taluni suoni fosse nata dalla esigenza di comunicare a distanza maggiore di quella consentita dal linguaggio parlato.

Quanto più antico è il passato a cui risaliamo nella storia dell'umanità, tanto più vediamo la musica comparire non in forma di divertimento o di manifestazione artistica, ma come elemento legato ai particolari più umili della vita quotidiana o connesso agli sforzi ostinati tesi a stabilire il contatto con un mondo che possiamo chiamare metafisico e, nella sua essenza metafisica, la società umana è una forma di polifonia. **3**

Secondo Marius Schneider, per l'uomo primitivo la voce forma lo strumento più potente dell'essere poiché attraverso essa egli possiede la facoltà di imitare - e quindi possedere - i ritmi più diversi del mondo circostante. Nell'Africa equatoriale si osserva con particolare attenzione il primo grido del bambino, onde poter riconoscere, attraverso il timbro ed il ritmo della voce, il tipo di animale che - in quel momento - si manifesta in lui.

La parentela mistica dell'uomo con gli animali passa attraverso il medium della voce. Il ritmo naturale degli animali viene imitato con la voce; le grida-simbolo che ne scaturiscono diventano, così, dei totem vocali. **4**

L'insegnamento mistico indiano riferisce che il suono è il principio più alto che unisce il cielo e la terra. Esso si identifica nella sillaba sacra 'om'. Suono è anche il respiro (prana), il principio fondamentale della vita.



3 Particolare dal dipinto della tomba tebana di Nakht, sacerdote della diciottesima dinastia. Vi sono raffigurate tre donne musicanti: la prima con un doppio flauto, la seconda con un'arpa, la terza accompagna la danza con un piccolo liuto.



4 Google: ritratto di scimpanzè.



Tutto ciò che vive deve suonare. Questa sillaba sacra forma il ritmo principale della mistica brahmanica.

Si definisce come una risonanza, cioè la ripetizione esatta del ritmo dell'Universo nella bocca dell'uomo. La sillaba 'om' identifica il suono fondamentale dell'Universo; scendendo verso le regioni inferiori del corpo, attraverso il respiro, questa risonanza si trasforma in canto e linguaggio interiori. [qr1](#)

Uno dei primi passi verso un fenomeno propriamente tonale, fu l'imitare gli animali con voce melodica, specialmente i volatili, che in un certo modo hanno preformato il canto degli uomini.

L'osservazione dell'essere primitivo è così fortemente emotiva perché egli percepisce, simultaneamente, la presenza di tutti i ritmi paralleli del mondo esterno; quegli stessi ritmi paralleli che diventeranno poi, attraverso l'iter procedurale dell'evoluzione, la Polifonia.

Fu proprio con la voce e con la memoria che iniziò la trasmissione della conoscenza.

Il substrato di tutti i fenomeni dell'universo è un elemento vibratorio e, specificamente, acustico. **5**

La prima manifestazione sensibile della creazione è stata un suono primordiale. Nel primo stadio della creazione la natura del mondo è, dunque, puramente acustica. La frase biblica: "All'inizio fu la Parola", non è un prodotto della cultura avanzata, bensì appartiene al patrimonio concettuale più arcaico dell'umanità. Poiché il suono rappresenta la sostanza primordiale del mondo e, nel contempo, l'unico mezzo di unione fra cielo e terra, l'offerta del suono è il sacrificio di più alto significato.

Bruce Chatwin racconta di come gli aborigeni australiani descrivano la Terra, all'epoca della Creazione, come una pianura immensa e scura su cui sovrastava uno stato di perenne crepuscolo. Sotto la crosta terrestre dormivano tutte le forme di vita. Dentro i Grandi Pozzi, visibili dal cielo, dormivano gli Antenati. Il mattino del primo giorno, nel Tempo del Sogno, al Sole venne il desiderio di nascere; uscì da sotto la crosta terrestre, seguito dalla Luna e le Stelle, inondando di luce il mondo e scaldando - altresì - le buche ove dormivano gli Antenati.

Ognuno di loro, dopo il risveglio, salì verso i bagliori del giorno. Passo dopo passo chiamarono alla vita tutte le cose cantandone il nome, ciascuno dal proprio luogo di origine.

Questi Uomini del Tempo Antico percorsero tutta la Terra cantando e quando arrivarono alla fine della Creazione, le loro membra si fecero di nuovo rigide e gelide; questo era il segno che li richiamava alle loro Dimore Eterne, ai pozzi ancestrali dai quali erano partiti.

Durante la Creazione del mondo, il Tempo del Sogno secondo la tradizione aborigena, le creature totemiche percorsero la Terra cantando il nome di tutte le cose e portandole, così, alla vita.

Ogni roccia, quindi, o pozzo di acqua, o eucalipto, è opera di qualche Antenato. La Terra è, così, una immensa icona sacra da cui l'uomo ha origine e fine, da cui trae nutrimento, da cui sgorga il proprio linguaggio e la propria intelligenza.

La parola 'Musica', nell'accezione contemporanea, è di origine greca. Con il Medioevo si giunge, in occidente, ad una concezione cosmologica dell'arte musicale, intesa come armonia delle sfere.

I primi tentativi di scrittura di una Storia della Musica risalgono alla fine del XVII° secolo, ma solo verso la fine del secolo XVIII° maturò il convincimento della necessità di costruire la Storia della Musica su fatti accertati. La Storia, a questo punto, diventa una storia di storie, con il contributo scientifico di discipline quali la biologia, l'acustica, la linguistica, l'antropologia.

Nel XIX° secolo, con il nascere della musicologia comparata (etnomusicologia), si cominciò ad analizzare e classificare una quantità sempre maggiore di dati; fatto questo che consentì di sgomberare il campo di indagine da ipotesi manifestamente non realistiche.

L'Etnomusicologia indaga sulle espressioni musicali in ogni tempo ed a tutte le latitudini; i punti di contatto tra le diverse culture musicali ed i motivi delle loro diversità. **6**

Paul Zumthor scriveva che le nostre voci richiedono il linguaggio e nello stesso tempo godono, nei suoi confronti, di una libertà d'uso pressoché totale, per trovare poi il suo culmine nel canto.

Le civiltà arcaiche si sono conservate principalmente grazie alle tradizioni orali. Il suono è, in concreto, l'elemento più sottile e duttile che costituisce, nel divenire dell'umanità come in quella dell'individuo, il luogo di incontro iniziale tra l'universo e l'intelligibile.



La voce è, infatti, voler dire e volontà di esistere. Luogo di una assenza che, in essa, si trasforma in presenza; la voce modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia. La voce è 'una cosa'; di cui possiamo descrivere le qualità materiali quali: il tono, il timbro, l'ampiezza, l'altezza, il registro. La voce abita nel silenzio del corpo come già il corpo nel grembo materno. [qr2](#)

Ma, a differenza del corpo, essa vi ritorna; abolendosi, in ogni istante, come voce e come parola.

La voce costituisce nell'inconscio umano una forma di archètipo: immagine primordiale e creatrice, al tempo stesso energia e configurazione di tratti che predeterminano, attivano e strutturano in ciascuno di noi le esperienze primarie, i sentimenti, i pensieri. La voce rilancia senza sosta il gioco del desiderio, con un oggetto assente e tuttavia presente nel suono delle parole.

L'immagine della voce affonda le sue radici in una zona del vissuto che sfugge a formule concettuali e che può essere soltanto intuita: esistenza segreta, sessuata, dalle implicazioni di tale complessità che essa va oltre la sommatoria di tutte le sue manifestazioni particolari; e che, la sua evocazione, con parole di C. G.

6 Isola di Bali, suonatori di Gamelan.



[qr2 - Cari Genitori](#)



[qr1 - Cantus Polaris](#)



5 Pixabay: free space art and illustrations.



7 Giovanni Bellini, Orfeo incanta gli animali con la musica (particolare).



qr3 - Il Miracolo di Matteo Loney



qr4 - Et les cris et les pleurs



qr5 - Metroz

Jung, *“fa vibrare in noi qualcosa che ci dice che veramente non siamo soli”*. La voce basta a calmare un animale inquieto od un bambino ancora escluso dal linguaggio. Le emozioni più intense suscitano il suono della voce, raramente il linguaggio: al di là ed al di qua di questo, c'è il sussurro ed il grido, collegati immediatamente ai dinamismi elementari. Il grido della nascita, il grido dei bambini che giocano, il grido che riesce a strappare una perdita irreparabile o una gioia indicibile, il grido di guerra, che con tutta la sua forza aspira a farsi canto.

Voce piena, negazione di qualsiasi ridondanza, esplosione dell'essere in direzione dell'origine perduta, del tempo in cui la voce viveva senza la parola. Le vocalizzazioni urlate dei primati si trasformano in vocalizzazioni cantate. La voce che canta si sottrae alle perfette identità del senso: la sua eco risuona nelle ombre inesplorate dello spazio. Essa si rivela, poi tace, avendone traversato tutti i segni.

La musica, il linguaggio e la religiosità rappresentano comportamenti umani universali.

L'etnomusicologo si interroga su quanto sia musicale l'uomo; quanto, di questa musicalità sia naturale e quanto sia stata acquisita culturalmente.

Charles Darwin vide nel canto un fenomeno parallelo alle grida degli animali e, come queste, lo ritenne originariamente collegato all'impulso sessuale. 7

Secondo Darwin l'uomo, spinto egli stesso dall'impulso sessuale, avrebbe sviluppato il canto come primitiva forma di richiamo all'accoppiamento. Secondo Darwin il canto ha l'amore come principio; originariamente esso è, nelle specie viventi, il richiamo del maschio verso una compagna. qr3

L'origine della musica è un fenomeno prevalentemente vocale; l'impulso ritmico e motorio si sviluppa con la genesi della musica strumentale e della danza.

La festosa danza in circolo, degli scimpanzé, intorno ad un oggetto fissato a terra, costituisce un modello da imitare, nelle prime forme coreutiche dell'uomo.

Come scriveva Curt Sachs la danza vive ugualmente nel tempo e nello spazio. In essa creatore e creazione, opera ed artista, fanno tutt'uno. Movimento ritmico in una successione spazio-temporale, senso plastico dello spazio, viva rappresentazione di una realtà visiva e fantastica. 8

Danzando, l'uomo ricrea queste cose con il suo stesso corpo, ancor prima di affidare alla materia, alla pietra, alla parola, il risultato della sua esperienza. Nella danza i confini tra corpo ed anima, tra espressione libera dei sentimenti e finalità utilitarie,

tra socialità ed individualismo, tra gioco, culto, lotta e rappresentazione scenica, si annullano.

La danza, espressione motoria ordinata, sin dagli antenati animali, per manifestare l'estrema tensione spirituale, si sviluppa e si allarga, poi, per divenire ricerca della divinità, mezzo consapevole di comunione con forze che, al di là dell'umano potere, determinano il destino. qr4

La danza diventa così sacrificio, atto magico, preghiera e profetica visione.

L'etnomusicologo John Blacking scriveva che il fondamento di molti, se non di tutti, i processi essenziali della musica va ricercato nel corpo umano e nei sistemi di interazione dei corpi umani. qr5

I richiami del mondo animale hanno guidato l'uomo fin dal suo emergere, ispirando i suoi segnali sonori divenuti, poi, musica e danza.

Jules Combarieu riteneva che la musica fosse nata come strumento da usarsi nelle incantazioni magiche e che, successivamente, sarebbe divenuta qualcosa di accessorio al culto religioso; per essere infine, solo più tardi, arte vera e propria, apprezzata in quanto tale. Raggiunto questo stadio, la musica si rende autonoma dalla religione e, con l'ideologia dell'arte



per l'arte, diviene essa stessa una religione. qr6 e qr7

Esiste una sorprendente relazione tra la musica ed i rituali magici e religiosi, presente in tutte le civiltà conosciute. Il canto profano deriva dal canto religioso; quello religioso deriva dal canto magico-rituale. È nelle formule magiche che il linguaggio musicale (il canto prima e successivamente gli strumenti), si costituisce in quanto tale e mostra una struttura riconoscibile.

Esiste una strada maestra che collega la musica, la magia, il sentimento religioso ed il pensiero razionale. Tra i popoli primitivi c'è una precisa connessione tra i canti magici e la vita di comunità. Le opere musicali antiche non si presentano mai col carattere di una libera fantasia individuale finalizzata al puro godimento estetico: esse, invece, si riconducono tutte ad una idea religiosa e rituale la quale conta, a sua volta, come precedente, una pratica magica.

Per l'uomo primitivo, tutto ciò che, in natura, era soggetto a mutamento, avveniva per la presenza e la volontà di uno spirito. Tutto era Spirito.

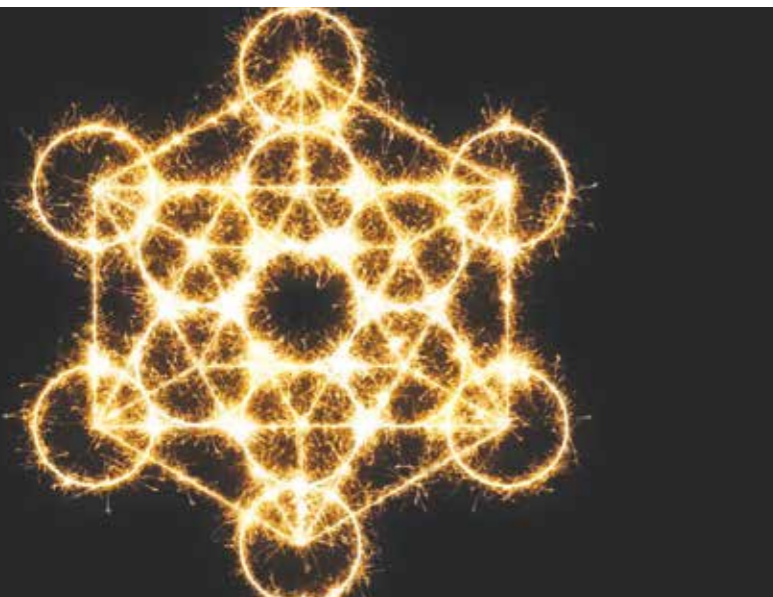
8 Due danzatori mascherati eseguono la danza thailandese Khon.



qr6 - Audiovisibition



qr7 - Il male dentro



9 Pixabay: simbolo magico rituale.

I suoni ed i rumori della natura erano le voci degli spiriti e la prova della loro esistenza. Imitando, con la voce, i suoni della natura, l'uomo primitivo creava un contatto con il mondo degli spiriti. Ogni qual volta un rito magico raggiunge l'apice, assistiamo ad un canto, ad una recitazione enfatica o mormorata, ad un ruggito oppure un grido, ad un sibilo, ad altri

suoni inconsueti prodotti dagli stregoni. Non esiste alcuna azione magica senza l'intervento di un fenomeno acustico. 9

L'efficacia di una azione magica dipende, comunque e sempre, indissolubilmente, dalla produzione di un suono: sia che questo consista in un sussurro, in un suono di preghiera o di comando, in un canto di fascinazione, di oltraggio o di guerra.

La parola francese 'charme' e quella inglese 'charm', derivano dal latino carmen; che, a sua volta, ha designato sia una formula magica che un canto.

Come ha scritto l'archeologo Emmanuel Anati, la musica ha sempre avuto una funzione spirituale e tutti i popoli cacciatori-raccoglitori di epoca antica, hanno una costante relazione tra musica e ritualità. Gli sciamani della Siberia e del grande Nord europeo ed americano, usano tamburi, fischiotti ed altri strumenti per il dialogo con il mondo dei defunti. 10

Accompagnano con la musica le cerimonie di evocazione del "Grande Esodo", le feste di Mezza Estate, la preparazione per le partite di caccia alla renna od al caribù.

Vari popoli cacciatori, come gli Aborigeni australiani, o i Pigmei del bacino del Congo, hanno musiche e canti tradizionali per riti di iniziazione, riti funerari e di commemorazione degli spiriti ancestrali. Li accompagnano con movimenti del corpo di varia portata, dal lieve movimento alla danza. I Boscimani dell'Africa del Sud, hanno evocazioni musicali e di danza per stabilire relazioni con gli spiriti degli animali cacciati o che intendono cacciare.

Presso ogni popolazione di Cacciatori-Raccoglitori, musica e danza accompagnano ogni evento importante, come mezzo di comunione con gli spiriti ancestrali e loro partecipazione negli eventi sociali.

L'Autore, nel suo saggio sulle origini della musica, si interroga su quale ruolo abbiano avuto le grotte nella nascita di una composizione di suoni definibile come 'musica'.



10 Strumenti musicali tradizionali africani.

Studi recenti sembrano determinare che l'ubicazione delle opere d'arte figurativa, nelle grotte paleolitiche, corrisponde a luoghi dalle caratteristiche acustiche particolari. Sembrerebbe sussistere un legame concreto tra le immagini dipinte e l'acustica della grotta. 11

Voci, suoni, richiami, canti, incantazioni, riti di iniziazione, pratiche sciamaniche e dialogo con gli spiriti della notte, hanno trovato espressione proprio in quelle grotte la cui acustica naturale favoriva un'eco-riverbero.

Molti studiosi del passato condivisero l'opinione che l'origine della musica si dovesse ricercare nel linguaggio. Secondo costoro, quando il parlato diviene teso ed emotivo, esso acquisisce naturalmente carattere musicale, vale a dire una intonazione. Indubbiamente una relazione tra musica e linguaggio esiste. Ancora oggi, come allora, la musica può essere linguaggio ed il linguaggio, musica. Si pensi al ritmo del canto gregoriano che si sviluppa sulla cadenza naturale della lingua nella preghiera. 12

La lingua è suono e parola, prima ancora di essere lettera e scrittura. I toni naturali della lingua parlata, riprodotti da strumenti musicali, hanno consentito la trasmissione di messaggi a distanza. Con ogni migliore probabilità gli strumenti musicali si svilupparono proprio per adempiere a questa funzione.



André Schaeffner scriveva di come l'origine della musica sia da ricercarsi nel corpo umano. E così anche della danza.

11 Arte rupestre, Valley of Fire State Park, Nevada, USA



12 Liber Usualis Missae et Officii, Edizione vaticana 1928; proprietà dell'autore.



13 Mosaico romano che riproduce un auleta ed una danzatrice, figure tipiche di tutta l'antichità classica.

Da una parte il canto, prodotto, così come il linguaggio, dall'apparato vocale; dall'altra la musica strumentale, nata, come la danza, dal movimento del corpo. È possibile cogliere due coppie fra loro simmetriche: linguaggio e canto, danza e strumenti. **13**

Sarà, poi, il dramma musicale a riunire questi elementi, nati a due a due dal corpo umano.

La musica strumentale, nelle sue forme più primitive, presuppone sempre la danza; l'uomo primitivo batte il suolo con i piedi o con le mani, percuote il suo corpo in cadenza, lo agita parzialmente o interamente per animare gli oggetti e gli ornamenti sonori che indossa. Lucrezio, in *De natura*, afferma che ancora prima di cantare l'uomo imitò con la bocca il limpido gorgheggio degli uccelli, e che il vento fra le canne gli suggerì l'idea di soffiare nel loro interno.

L'uso degli strumenti musicali si fa risalire al paleolitico.

Come riferiva Curt Sachs, l'uomo primitivo era, allora, del tutto inconsapevole del fatto che, quando batteva i piedi sul terreno o colpiva in qualche maniera il suo corpo con le mani, in quelle azioni si occultassero i germi che avrebbero condotto alla nascita dei primi strumenti musicali. Tutte le creature

superiori esprimono emozioni e sentimenti con il movimento, con i gesti.

Solo l'uomo, però, appare capace di regolare e coordinare i suoi impulsi emozionali ed i suoi gesti; egli soltanto è dotato di una coscienza ritmica. **qr8**

Quando abbia sperimentato lo stimolo e la soddisfazione che al ritmo conseguono, e così acquistata la consapevolezza di esso, allora non si saprà più trattenere dal muoversi e battere i piedi ritmicamente, dal danzare, dal battere le mani, dal colpirsi con le palme in varie parti del corpo. Da quei semplici gesti, essi seppero trarre effetti diversi: colpi soffocati con il cavo delle mani, schiocchi secchi e chiari con le palme aperte, percussione del suolo con la punta del piede o con il tallone; percussione del proprio corpo in punti molli e carnosi o, invece, e con dissimile suono, in parti più rigide e dure. Tutte queste sfumature contribuirono alla nascita di una vera musica prestrumentale.

Tra i primi strumenti musicali figurano i sonagli legati, i bastoni a tacche, i rombi sonori, i flauti d'osso e le percussioni. Questi strumenti venivano creati in funzione dell'uso rituale che se ne faceva nelle cerimonie magiche e totemiche. A differenza del carattere sostanzialmente melodico della musica vocale, quella strumentale fu, all'origine, sostanzialmente ritmica; espressione, quindi, dell'impulso motorio, tradotto in ritmo-suono.

Oltre alla tendenza ad interpretare magicamente il suono stesso. In ogni caso, anche l'impulso melodico è interpretato dalla psiche in termini in qualche modo motori. Una traccia di questa rispondenza

la troviamo nella terminologia musicale di alcune lingue. In inglese, per esempio, la parola *tone* (tono), ha per sinonimo *step* (passo); come sinonimo di *semitone* (semitono), troviamo il termine *half-step* (mezzo passo).

Il corpo umano è uno strumento musicale; anzi, è lo strumento per eccellenza. In quanto tale, ha bisogno di accordatura, di vibrazione ed intonazione; per colmare l'insostenibile stato di mancanza sensoriale.

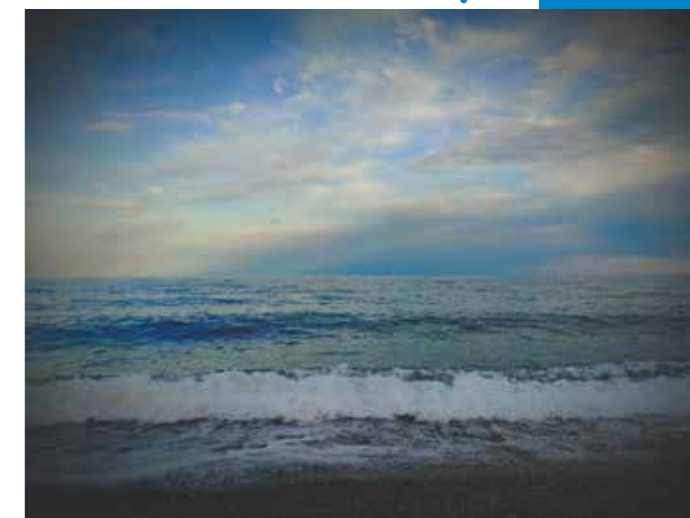
È necessario sopporre, sin dall'origine, la presenza nell'uomo di un senso musicale oscuro, profondo. Se la musica non fosse sortita dagli abissi della memoria collettiva dell'uomo, e se non fosse stata dal principio, altro che un espediente per risolvere momentanee difficoltà della vita, sarebbe stata abbandonata una volta superate quelle difficoltà, col progredire della civiltà.

Come scriveva Curt Sachs, la musica primitiva si fonda sull'usanza abituale e sull'istinto e non sulla conoscenza. Malgrado questa limitazione, un fatto ha salvaguardato la possibilità di sviluppo e perfezionamento: il primordiale dualismo di due diversi ed opposti stili di canto. Uno dei quali, derivato dalla sillabazione intonata (cantillazione), fu *logogenico*, cioè nato dalla parola. Le melodie in questo stile furono in principio di due sole note, che imponevano un corso lineare, e duravano a lungo nella ripetizione continua di un motivo esile. L'evoluzione fu di tipo *aggiuntivo*; un numero crescente di note vennero a raccogliersi, a distanze fisse, intorno al nucleo delle due.

I primitivi svilupparono la ripetizione senza fine, sino alla simmetria delle frasi di risposta, anticiparono la tonica, inventarono la sequenza, e portarono avanti il canto a più parti e perfino l'imitazione a canone. L'altro stile canoro, era di tipo *patogenico*, cioè generato dalla passione e dall'impulso motorio.

Le melodie patogeniche mossero da grappoli di note prive di ordine, imponendo una linea discendente. L'evoluzione fu di tipo divisivo; furono delineate le ottave e, dopo quelle, le quinte e le quarte. Dalla successiva mescolanza e dalla fusione dei due stili canori principali, nacque la forma *melogenica*, cioè un tipo di canto consapevole di fare musica. La mescolanza di razze neutralizzò l'isolamento delle singole tribù e la forza dominante della tradizione, andando a controbilanciare la potenza negativa dell'inerzia e dell'imitazione.

Raymond Murray Schafer, nei suoi studi sul paesaggio sonoro, si interroga su quale sia stato il suono che venne udito per primo: la carezza delle acque. I miti greci narrano come l'uomo sia sorto dall'acqua. Nell'oscuro liquido oceanico il primo orecchio-sonar venne colpito ed impressionato dalle masse d'acqua senza riposo. A questo mormorio prodotto dal movimento continuo dell'acqua, è accordato l'orecchio del feto, nel suo rigirarsi all'interno del proprio liquido amniotico. **14**



14 Foto di Lorenzo De Francesco



qr8 - Stanze dell'anima



qr10 - Inclusioni

La 'tonica' di tutte le civiltà marinare è costituita dal mare, che è anche un fertile archetipo sonoro. L'acqua non muore mai e vive in eterno reincarnata nella pioggia. [qr10 e qr11](#)

Per gli antichi, anche il vento, come il mare, era divinizzato. Nella Teogonia, Esiodo narra come Tifeo, il dio dei venti, avesse combattuto contro Zeus; fosse stato sconfitto e confinato nel Tartaro, nelle viscere della terra. Il vento cattura con forza l'orecchio; la sua sensazione è insieme tattile ed acustica.

Questo mito è particolarmente importante perché descrive una delle più interessanti illusioni acustiche.

Il vento, come il mare, possiede un numero infinito di variazioni vocali. Entrambi producono suoni a larga banda e, nel vasto ventaglio delle loro frequenze, ci sembra di riuscire a percepire altri suoni ancora. I suoni dell'ambiente hanno un significato referenziale. Non rappresentano soltanto degli eventi sonori astratti, ma anche dei segni, dei segnali e dei simboli acustici. Un segno è la rappresentazione di una realtà fisica; un segno non ha suono, si limita ad indicarlo. Un segnale è un suono carico di significazione specifica e richiede spesso una risposta diretta. Un simbolo, da parte sua, possiede delle connotazioni ancora più ricche.

Come scriveva Carl Gustav Jung, una parola o una immagine è simbolica quando sottintende qualcosa di più del suo significato ovvio ed immediato. Essa ha un aspetto 'inconscio' più ampio, che non è mai definito esattamente o completamente chiarito.



qr11 - Tronchi requiem per un sogno

Un fatto sonoro è simbolico quando suscita in noi emozioni o pensieri che vanno oltre la meccanicità delle sensazioni o la funzione di segnale che può esercitare, quando possiede un che di soprannaturale o di riverberante che risuona attraverso i più profondi recessi della psiche.

La pioggia, un corso d'acqua, una sorgente, un fiume, una cascata, il mare: tutti hanno in comune un profondo contenuto simbolico; essi parlano di pulizia, purificazione, riposo, rinnovamento, redenzione.

L'acqua è il simbolo più ricorrente dell'inconscio. Ogni indagine sui suoni non può concludersi che con il silenzio. Non il silenzio vuoto e negativo, ma il silenzio positivo della perfezione e della pienezza. Proprio come l'uomo aspira a raggiungere la perfezione, così tutti i suoni tendono al silenzio, che è la dimensione eterna della musica.

Compito della musicologia comparata, della etnomusicologia e della antropologia della musica è quello di comprendere quali siano gli universali della musicalità umana e, di riflesso, quali funzioni psicologiche e sociali la musica possa assolvere. La musica, intesa come suono umanamente organizzato, non esiste e non può avere senso se non come fenomeno di gruppo. Per tale motivo non può essere appresa o studiata che nei suoi rapporti strutturali con la società e la cultura di cui è espressione.

La musica è un tratto umano universale, ma non può essere trasmessa o avere significato al di fuori di uno specifico contesto socio-culturale.



qr12 - Tracce nel nulla

Il ruolo prevalentemente sociale della musica è quello di coinvolgere le persone in una esperienza comunitaria, nell'ambito della loro vita culturale. La musica non può mai essere una cosa a sé stante e tutta la musica è musica popolare nel senso che non può essere trasmessa o avere un significato al di fuori dei rapporti sociali. La musica è parte integrante dello sviluppo mentale e fisico e di una armonica vita di relazione, stante la sua attitudine a riunire le persone in un rapporto di fraternità. Senza processi biologici di percezione uditiva e senza il consenso culturale dei propri simili, su ciò che si ascolta, non ci possono essere né musica né comunicazione musicale. La percezione di un ordine sonoro, sia essa innata, acquisita o entrambe le cose, deve essere in mente, prima di emergere sotto forma di musica.

Quali forze biologiche e cognitive hanno plasmato il comportamento musicale dell'umanità ed il ricco repertorio globale di strutture musicali? A cosa serve la musica e perché è presente in ogni cultura umana?

Quali sono le caratteristiche universali della musica e del comportamento musicale attraverso le culture? Nel saggio "*The origins of Music*", a cura di Wallin Nils, Björn Merker, Steven Brown, musicologi, biologi, antropologi, archeologi, psicologi, neuroscienziati, etologi e linguisti si riuniscono per la prima volta per esaminare questi problemi ed i loro correlati. Nasce, con questo contributo scientifico, la biomusicologia evolutiva il cui studio contribuirà notevolmente alla nostra comprensione dei precursori evolutivi della musica umana, l'evoluzione

del tratto vocale degli ominidi, la localizzazione della funzione cerebrale, la struttura della comunicazione acustica, cioè quel complesso di segnali, gesti simbolici, manipolazioni emotive attraverso il suono, autoespressione, creatività, affinità umana per lo spirituale ed attaccamento umano alla musica stessa. [qr12](#)

Leslie Aiello, docente di antropologia presso lo University college of London, riferiva che, l'origine del bipedismo, ebbe profonde implicazioni per l'evoluzione dell'intelligenza e del linguaggio. Il fatto che *Homo ergaster* avesse un cervello più grande delle australopithecine - non solo in termini assoluti ma anche relativamente alle dimensioni corporee - che il centro di gravità sia costantemente monitorato potrebbe, a suo parere, essere spiegato dal nuovo livello di controllo sensomotorio che il bipedismo esige ed allo stesso tempo consentiva.

La posizione eretta ed il bipedismo richiedono che il centro di gravità sia costantemente monitorato; che piccoli gruppi di muscoli siano frequentemente ingaggiati ed alternati per correggerne la posizione; il movimento delle gambe deve essere integrato con quello delle braccia, delle mani e del tronco, al fine di mantenere un equilibrio dinamico.

Ed una volta libere dal ruolo locomotorio, le braccia e le mani possono essere adoperate indipendentemente dalle gambe, per esempio, per fare segnali, trasportare o lanciare oggetti, o per costruire strumenti. Il bipedismo, pertanto, richiede un cervello più grande, ed un sistema nervoso maggiormente articolato semplicemente per raggiungere



15 Pixabay: danza moderna.

questo grado più complesso di controllo sensomotorio. Una volta evolutosi per tali ragioni, questo cervello più grande potrebbe, poi, essere sfruttato per altri compiti, come la programmazione del comportamento di approvvigionamento alimentare, l'interazione sociale ed il linguaggio. L'intelligenza potrebbe essere la conseguenza, non secondaria, del fatto di camminare su due gambe. 15

L'antropologa Dean Falk scrive che, in un periodo remoto della preistoria, i nostri progenitori raggiunsero la postura eretta, diventando bipedi. Ciò pose le condizioni per un altro, dirompente accadimento. Protagoniste sono le madri ancestrali che non avrebbero potuto raccogliere bacche, radici e le erbe necessarie al sostentamento, senza appoggiare a terra i loro cuccioli di uomo; tra l'altro incapaci di aggrapparsi a loro come invece continuava a succedere tra le scimmie antropomorfe. L'unico contatto con la prole, allora, rimaneva quello vocale. È così che, cercando di quietarli con vocalizzi e proto ninne-nanne, nacque, secondo Dean Falk, il linguaggio. Questa 'musica parlata' lontana parente di quello che i oggi i linguisti chiamano 'maternese', è stata fondamentale per l'apprendimento delle abilità linguistiche e per la maturazione emotiva e sociale dell'uomo. qr13



qr13 - Dormi mia colomba

Victor Grauer, etnomusicologo e compositore, allievo e collaboratore di Alan Lomax, riferisce che i rami più antichi nell'albero genealogico dell'uomo, sono rappresentati dai pigmei orientali, pigmei occidentali e dai boscimani che potrebbero essere stati i primi abitanti nel continente africano. Le tre popolazioni

affondano le proprie radici nella cultura del gruppo ancestrale comune a tutti; la cui ipotetica cultura di base, riflette le strategie di sussistenza, le dimore, gli ornamenti, il linguaggio, le tradizioni sonore, i rituali, il sistema parentale, il comportamento ed i valori fondamentali condivisi. La derivazione da un gruppo ancestrale comune, da parte dei pigmei e boscimani, può essere dimostrata dal fatto che, le popolazioni in questione, condividono, nelle loro espressioni sonore, tanti tratti stilistici e lo stesso linguaggio musicale; nonostante il fatto che vivano in ambienti diversi (giungla e deserto), tra loro separati da uno spazio di oltre 5.000 chilometri. È possibile pensare ad una sorta di impronta comune, al punto da ritenere che *Homo sapiens* abbia avuto origine in Africa. L'intensità dei rapporti sociali ed i valori egualitari radicati in queste popolazioni, hanno, probabilmente, influenzato l'organizzazione non gerarchica, vocale e percussiva delle loro espressioni sonore; l'armonia musicale come riflesso dell'armonia tra le persone.

La musica di queste comunità esprime la loro visione del mondo. L'esodo fuori dall'Africa, dei progenitori, iniziò, probabilmente, tra i 100.000 ed i 60.000 anni fa; a partire dal Corno d'Africa attraverso il Mar Rosso, verso nord-est

lungo la costa del deserto arabo, quindi verso sud-est lungo la costa dell'India; da lì ancora ad est seguendo la costa dell'Oceano Indiano fino in Indonesia, e poi ancora in direzione nord, risalendo la costa del Pacifico nell'attuale Cina meridionale.

Come si passa dalle vocalizzazioni urlate, dei primati, alla musica organizzata?

I primati e gli antenati degli esseri umani creano le vocalizzazioni urlate, simili agli scambi sonori degli odierni gibboni e scimmie antropomorfe.

Questo comportamento è funzionale e vantaggioso perché facilita le comunicazioni a distanza e la cooperazione.

Con il passaggio da una dieta vegetariana ad una prevalentemente carnivora, le urla preumane si trasformano in uno jodel modulato.

Questo perché molti uccelli cantano in modo simile; e, dunque, imparare a cantare come loro, avrebbe concesso un vantaggio evolutivo ai cacciatori umani.

Qualcuno scopre che è possibile imitare alla perfezione il canto degli uccelli, soffiando in una canna vuota. Gli strumenti a canne più antichi erano fatti di ossa di uccello, il che suggerisce anche un certo grado di imitazione a fini magici. 16

Le singole note, che fossero prodotte con la voce o con strumenti musicali, erano esche perfette per gli uccelli, ma ancora ben lontane dal poter essere definite musica. L'unica cosa che contava era quanto fossero simili al canto da imitare.



16 Pixabay: flauto traverso moderno.

Giunge il momento in cui qualcuno decide non solo di creare un flauto, ma di metterlo, altresì, a base di un sistema organizzato.

Una volta accordate, tra loro, le canne, abbiamo creato un sistema fonemico e semantico. Ogni nota assume un significato tonemico e può a sua volta funzionare da significante, quantomeno per la nota stessa. Se è vero che le prime forme di linguaggio consistevano essenzialmente di suoni prolungati, per gli uomini primitivi, capire questi suoni rappresentava un enorme vantaggio, sul piano evolutivo. Il linguaggio fischiato è un esempio evidente di relazione tra musica e linguaggio.

John Blacking, in uno dei suoi ultimi saggi, suggeriva l'esistenza di un modo non verbale, prelinguistico, sostanzialmente musicale, di pensare ed agire.

Le tre caratteristiche fondamentali del linguaggio (grammatica, simboli e trasmissione della informazione), si ritrovano anche nella musica. Linguaggio e musica condividono la dote del fraseggio espressivo. Con ciò si fa riferimento al modo in cui le proprietà acustiche delle frasi, sia linguistiche che musicali, possono essere modulate per trasmettere enfasi ed emozioni.



17 Pixabay: immagine digitale sul movimento delle mani come linguaggio dei segni.

Tale fraseggio può essere applicato ad una intera proposizione o frase musicale, oppure a parti di queste.



18 Pixabay: immagine digitale sul legame uomo-energia.

Il termine “prosodia” si riferisce alla natura melodica e ritmica della lingua parlata. Quando la prosodia è intensa il discorso suona altamente musicale. La prosodia gioca un ruolo cruciale nei discorsi rivolti ai bambini. In realtà, è controverso se le frasi rivolte ai bambini, debbano essere considerate linguaggio oppure musica.



qr14 - The Loop

In tutte le società umane esistite e storicamente documentate, sono presenti sia la musica che il linguaggio.

Le espressioni vocali/musicali sono spesso accompagnate da movimenti delle mani o di tutto il corpo; tanto che molti antropologi hanno ipotizzato che il linguaggio parlato sia una evoluzione della gestualità. **17**

Il linguaggio ha natura compositiva quando le parole sono combinate in enunciati verbali o scritti tramite l'uso di regole; si parla di grammatica della lingua. Questo risultato è raggiunto attraverso l'uso della sintassi, uno dei tre sistemi di regole che costituiscono la grammatica; unitamente alla morfologia, cioè il modo in cui le parole o parti di esse vengono combinate per formare termini complessi; e la fonologia, cioè l'insieme di regole che governano il sistema di suoni di una lingua. Le regole grammaticali hanno una natura speciale perché attribuiscono un significato, alla frase, che va al di là di quello contenuto nei simboli in sé; esse mettono in relazione i significati delle parole in modo da ottenere i significati complessivi delle frasi.

Il linguaggio e la comunicazione saranno la base anche per la religione, l'organizzazione sociale, la matematica, astronomia, filosofia, fino alla scienza ed alla tecnologia del mondo moderno.

La visione lineare dell'uomo distingue tra passato, presente e futuro ed accetta, convenzionalmente, i concetti di tempo e di spazio. La visione circolare, invece, è estranea al tempo ed allo spazio; il tutto, l'assoluto, viene percepito qui ed ora. **qr14**

È il presente senza tempo che consente all'uomo di partecipare l'equilibrio cosmico, inteso come condizione di energia perenne, con ciò alimentandola.

Quell'energia perenne che produsse la vibrazione/sonorità primordiale, creatrice dell'Universo. **18**

Bibliografia:

- Alan Merriam, *Antropologia della musica*, Sellerio Editore.
- André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, Sellerio Editore.
- Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Feltrinelli.
- Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, Newton Compton Italiana.
- Carl Stumpf, *The origins of music*, OUP Oxford University Press.
- Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri.
- Curt Sachs, *La musica nel mondo antico*, Sansoni Editore.
- Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri Editore.
- Curt Sachs, *Storia della danza*, Il Saggiatore.
- Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Arnoldo Mondadori Editore.
- Dean Falk, *Lingua madre*, Bollati Boringhieri.
- Emmanuel Anati, *Origini della Musica*, Atelier Editore.
- Géza Révész, *Psicologia della musica*, Editrice Universitaria Firenze.
- Gilbert Rouget, *Musica e trance*, Einaudi Editore.
- Herbert Spencer, *The origin and function of music*, Amazon kindle edition.
- John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi UNICOPLI.
- John Blacking, *Music, Culture and Experience*, South African Journal of Musicology.
- Jules Combarieu, *La musica e la magia*, Arnoldo Mondadori Editore.
- Marcello Sorce Keller, *Origini della musica*, DEUMM Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti UTET Torino
- Marius Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi Editore.
- Marius Schneider, *La musica primitiva*, Adelphi.
- Marius Schneider, *Pietre che cantano*, Edizioni Archè.
- Marius Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Rusconi Editore.
- Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino.
- Raymond Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, UNICOPLI.
- Steven Mithen, *Il canto degli antenati le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice Edizioni.
- Victor Grauer, *Musica dal profondo - viaggio all'origine della storia e della cultura*, Codice Edizioni.
- Wallin Nils, Björn Merker, Steven Brown, *The origins of Music*, The MIT Press.

Rumori e suoni



DI ANGELO
CHIONNA

Cari lettrici e lettori, in questo articolo analizzeremo la definizione di “suono” differenziandone il genere e l'applicazione in composizioni musicali.

I suoni vengono classificati in: determinati e indeterminati, più comunemente suoni e rumori.

Il suono è l'effetto prodotto sul nostro apparato uditivo da una serie di vibrazioni emesse da una sorgente sonora che subisce una temporanea deformazione.

A titolo esemplificativo basterà tendere alle due estremità un elastico, pizzicarlo, mettendolo così in vibrazione, e osservare come gradualmente tornerà allo stato statico originario. Tali vibrazioni codificate dal nostro apparato uditivo ci daranno quella sensazione sonora. La misurazione delle

vibrazioni permette di distinguere i suoni dai cosiddetti rumori.

Il suono viene definito tale quando le vibrazioni si ripetono in modo regolare in una successione di spazi di tempo definiti. L'irregolarità invece da origini ai suoni indeterminati, quelli che definiamo appunto rumori.

Perché ho voluto fare questa premessa? Perché sarebbe spontaneo pensare che la categoria dei rumori sia incompatibile con una composizione musicale, pensiero errato, in quanto in molti brani musicali, di vario genere e stile, i suoni indeterminati hanno un ruolo fondamentale.

In un complesso musicale la batteria, riassumendo molti strumenti a percussione, è lo strumento determinante per condurre ritmicamente un brano musicale.

1 Alexej Gerassimez
John Psathas - One
Study One Summary
Etude



qr1 - Alexej Gerassimez
John Psathas - One Study
One Summary Etude



qr2 - Katica Illényi
Once Upon a Time
in the West - Theremin

In una colonna sonora, che accompagna una sequenza di immagini statiche o in movimento, il ruolo degli effetti sonori in combinazione con una parte musicale, arricchisce emotivamente il tutto, dando realismo a quel che osserviamo.

Voglio proporvi due esempi di composizioni musicali basate sulla ricerca timbrica offerta da una serie di strumenti percussivi o da strumenti inusuali che mostrano come nel tempo alcuni scienziati abbiano saputo coniugare, con la loro creatività, innovazione e attenzione al “suono”.

Il primo esempio è una complessa e difficile esecuzione di un brano musicale nel quale il ruolo degli strumenti percussivi a suono indeterminato è fondamentale in perfetta simbiosi con una base musicale di sottofondo. **1** qr1

Il secondo esempio è l'esecuzione di un celebre brano di Ennio Morricone, nel quale la voce di soprano, che spesso il grande compositore usava nelle sue composizioni, viene sostituita dal Theremin, uno strumento musicale avveniristico, che in realtà fu inventato da uno scienziato russo agli inizi del 1900. **2** qr2

Il Theremin non ha tastiera o corde da pizzicare ma si suona esclusivamente con il sapiente movimento delle mani nell'aria.

Vi segnalo il link per un approfondimento tecnico su questo insolito strumento musicale. **qr3**

Sperando di avere stimolato la vostra curiosità vi auguro un buon ascolto.



qr3 Theremin

2 Katica Illényi
Once Upon a Time in
the West - Theremin



Registriamo un commento audio

Parte II

DI FABRIZIO LUZZO

Riprendiamo da dove siamo rimasti sullo scorso numero, ovvero la registrazione audio in esterni.

Ricorderei quanto già scritto sullo scorso numero: *“l'argomento che stiamo per affrontare meriterebbe lo spazio dell'intera rivista anzi, forse non basterebbe; quindi in queste poche righe non potrò darvi tutte le informazioni per effettuare una registrazione perfetta.*

Questo articolo vi darà alcuni spunti e consigli per migliorare le vostre registrazioni, così da non cadere negli errori più banali.

*Nella registrazione vocale, così come nella fotografia, non ci sono ricette belle pronte, semplici da realizzare; non esiste il - **fai così che la registrazione viene bene** -. Per ottenere buoni risultati ci vorranno studio, passione e prove, tante, che serviranno ad allenare il vostro orecchio a impraticarsi per sentire cosa realmente piace a voi.”*

Ci concentreremo su quale potrebbe essere l'attrezzatura idonea ad eseguire registrazioni in esterni come un dialogo tra attori o dei suoni d'ambiente.

Prima di andare a riempire nuovamente il carrello della spesa e bene ricordare che è sempre opportuno rivolgersi a un conoscente esperto, o magari un professionista, già attrezzato per effettuare questo genere di registrazioni, che potrebbe consigliarci e risolvere molti problemi senza dover acquistare ulteriore apparecchiatura e soprattutto agevolarci in fase di montaggio per evitare errori dettati dall'inesperienza.

Cominciamo dal microfono che è sempre la base di una buona registrazione. La scelta sul tipo di microfono va fatta in base a quello che si vuole registrare, nel nostro caso i dialoghi o il rumore d'ambiente.

Per i dialoghi le scelte possono variare tra due famiglie di microfoni, quelli indossabili (tra cui i Lavalier **1**) e quelli a Boom. **2**

Restando nella sfera del semi professionale si possono trovare dei buonissimi prodotti a costi decisamente accettabili.



1 Lavalier



2 Boom



3 Rode Wireless Go II, il DJI Mic o l'Hollyland Lark M1

Cominciamo con i Lavalier, conosciuti anche come “pulci”.

Questi microfoni fanno parte della fascia dei microfoni indossabili.

Normalmente collegati ad un trasmettitore radio consentono all'operatore una installazione discreta, permettendo anche di poter nascondere il microfono alla vista.

Tra gli indossabili stanno riscuotendo un buon successo i microfoni wireless compatti, tipo il Rode Wireless Go II, il DJI Mic o l'Hollyland Lark M1. **3**

Questo genere di microfoni è composto da due piccoli trasmettitori dotati di una buona capsula microfonica e da un ricevitore da collegare ad un recorder. Dotati di una batteria interna di buona durata garantiscono diverse ore di registrazione con una qualità broadcast; i trasmettitori sono anche dotati di ingresso microfono in modo da poter essere collegati ad un Lavalier che ne potrebbe migliorare ulteriormente la qualità.

Veniamo ora ai microfoni a Boom o anche a fucile; anche questi, come i microfoni di cui abbiamo parlato lo scorso numero, sono microfoni a condensatore con un funzionamento analogo a quello già affrontato.

La differenza sta nella forma del microfono, questi ultimi presentano una serie di fenditure lungo il corpo del microfono **4**; senza troppe spiegazioni tecniche vi serva sapere che queste fenditure consentono al microfono stesso di ridurre drasticamente i rumori ambientali e favorire la captazione dei suoni che provengono dalla zona in cui è puntato.

Questi microfoni vengono installati spesso su aste utilizzate per avvicinare in microfono ai soggetti da registrare evitando di entrare nel campo visivo della camera.

Per ridurre ulteriormente i rumori indesiderati si possono aggiungere degli accessori tipo un Blimp **5** o un antivento in pelo. **6**

A questo punto torniamo nuovamente allo scorso numero e al recorder.

Anche se è vero che tutti i microfoni di cui abbiamo parlato possono essere collegati direttamente alla camera, consentendo una registrazione sincronizzata tra immagini e audio, è comunque consigliato l'utilizzo di un recorder esterno. Un recorder esterno dedicato al suono ci consente un maggior controllo su di esso e di conseguenza una registrazione migliore.



4 Microfono



5 Blimp



6 Antivento in pelo



7 Zoom H6

Molti recorder sono forniti di ottimi microfoni integrati che consentono, con la dovuta attenzione e i dovuti accorgimenti, di effettuare registrazioni ambientali di buonissima fattura.

Al contrario dei normali microfoni

che restituiscono una registrazione mono (abbiamo iniziato a parlarne sul nr.93 e avremo occasione di tornare su questo argomento in un prossimo numero), questi recorder sono dotati di due microfoni normalmente con configurazione X/Y con angolo di ripresa da 90° a 120° 7; ciò consente di effettuare registrazioni stereo sia strette (90°) che larghe (120°). Ad

esempio ipotizziamo di voler registrare i suoni di un mercato, posizionando in recorder su un cavalletto e configurando i microfoni a 120° potremo registrare quello che accade in una vasta zona del mercato stesso; volessimo invece registrare la voce di una singola persona, sempre utilizzando un cavalletto, configurando a 90° e



8 Capsula microfonica Mid-Side

posizionandoci in modo da non avere altri suoni che giungono dalla direzione del soggetto, riusciremo a registrare la voce senza troppi disturbi. Nel caso il recorder lo consenta (per esempio lo Zoom H6), il microfono può essere sostituito con una capsula Mid-Side 8 per una registrazione vocale ancora più precisa.

Anche i microfoni dei recorder esterni possono essere dotati di accessori come l'anti vento in pelo.

Eseguita la registrazione, che dovrà sempre essere effettuata al meglio delle possibilità, possiamo trasferirla sul nostro computer dove con l'aiuto dei software a nostra disposizione proveremo a migliorarla.

Di fatto i software non fanno miracoli e non possono rendere perfetta una registrazione mal eseguita in origine, possono solo aiutarci ad eliminare qualche **piccolo** disturbo che non potevamo in alcun modo escludere al momento della registrazione.

Se pensiamo che i rumori del luogo in cui stiamo per registrare sia incontrollabili, come ad esempio nel caso di una registrazione vocale effettuata in strada, cambiamo posto e troviamo un luogo che meglio si adatti alle esigenze del caso.

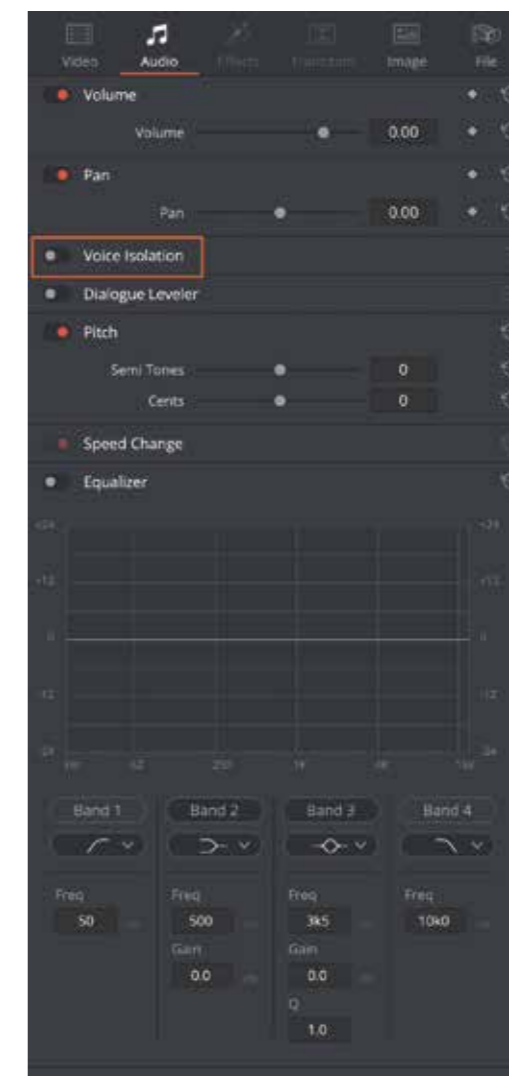
DaVinci Resolve, in uno dei suoi ultimi aggiornamenti ha inserito una funzione specifica dedicata al dialogo. Basandosi sull'intelligenza artificiale il software riesce ad isolare le voci in un dialogo e ad eliminare i rumori di fondo migliorando in questo modo l'ascolto delle voci.

Il comando per eseguire questa operazione è semplice e lo trovate cliccando sulla traccia audio interessata ed andando nell'inspector 9.

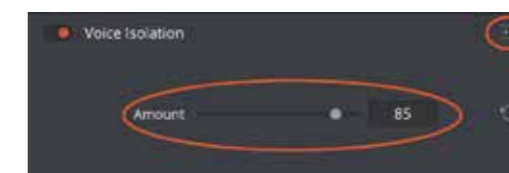
Attivando la voce **Voice Isolation** il programma va ad analizzare tutta la traccia audio interessata ed elimina quello che, in base all'intelligenza artificiale è considerato un disturbo; questo comando è tuttavia gestibile aumentando o diminuendo l'intensità del filtro stesso tramite lo slider a scorrimento presente sotto la voce o cliccando sulla piccola icona con i regolatori in alto sulla destra del pannello. 10

In questo caso si aprirà una finestra 11 che consentirà la regolazione con una manopola; cliccando sul simbolo del + presente in alto a sinistra sarà possibile salvare dei preset da applicare direttamente ad altre registrazioni svolte nelle stesse location delle prime semplificando il lavoro di post produzione.

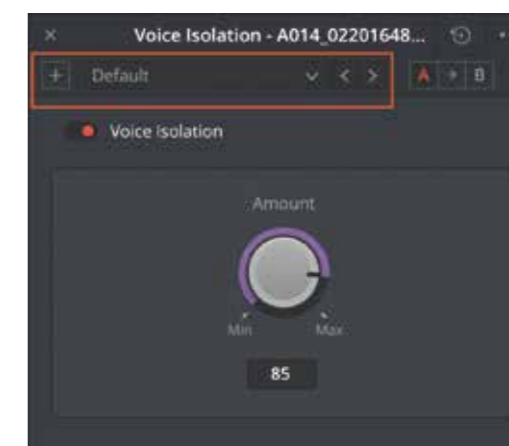
Buone registrazioni.



9 Voice Isolation



10 Cursore di regolazione del Voice Isolation



11 Pulsante di personalizzazione dei preset

I CORTO- METRAGGI

NUOVI VOLTI DI TIMELINE

DI FABRIZIO
LUZZO

Anche sul numero 94 abbiamo il piacere di presentare due nuovi autori. **Emidio Di Ciccio**, socio del circolo Aternum di Pescara ama definirsi un “diversamente giovane” di 66 anni. Il secondo autore di fatto lo conoscete già ma solo nella sua identità di tutti i giorni. Sto parlando di **Salvo “Ironwill” Dell’Arte**.



EMIDIO DI CICCIO, ha trascorso 40 dei suoi anni in RAI in qualità di tecnico nella Sede Regionale per l’Abruzzo. Nella sua vita professionale ho spaziato fra radio e televisione, occupandosi di registrazioni, montaggi, collegamenti in diretta e trasmissioni in generale, sempre con un occhio di riguardo alla gestione del suono. Ha avuto l’opportunità di lavorare all’estero occupandosi di sport, nello specifico di pallanuoto e Formula 1, e ha partecipato a grandi eventi internazionali come i Campionati del mondo di calcio, le Olimpiadi e i Vertici G8. È dalla sua esperienza nelle registrazioni audio, esperienza acquisita nei 40 anni di lavoro in RAI, che nasce l’articolo che lui ci presenta su questo numero.



SALVO “IRONWILL” DELL’ARTE. Da una sua iniziativa, nel 2018, nasce il progetto **Rock contro il bullismo**. La band entra così ad far parte parte di un ampio spettro caleidoscopico in cui sono coinvolte tutte le forme artistiche: musica, fotografia, video, fumetti, opere di illustrazione e arte. L’obiettivo di IRONWILL è quello di riunire i migliori artisti che sappiano esprimere, con la loro sensibilità, l’importanza dei temi trattati. In questo numero Salvo ci racconta come Ironwill vive il rapporto tra la musica e i videoclip.

DI EMIDIO
DI CICCIO

Tanto è stato scritto su questo fenomeno fisico, da esperti ben più autorevoli e qualificati di me. Per questo mi limiterò a trattarlo in maniera breve e comprensibile. Consultando Wikipedia alla voce suono si legge testualmente: *“Il suono è la sensazione data dalla vibrazione di un corpo in oscillazione. Tale vibrazione, che si propaga nell’aria o in un altro mezzo elastico, raggiunge l’apparato uditivo dell’orecchio”*.

In effetti è proprio così, se avessimo a disposizione un diapason come quello che ho in mano nella foto e lo facessimo vibrare colpendolo, produrremmo un suono corrispondente alla nota musicale LA. Un suono che potremmo facilmente ascoltare, poiché tale oscillazione rientra nella gamma delle frequenze udibili dall’orecchio umano. Ma cos’è la frequenza di un suono? È una delle caratteristiche (insieme ad ampiezza, tonalità, timbro, dinamica e altri parametri) comuni a ogni sonorità, e nello specifico si riferisce al numero delle vibrazioni/oscillazioni prodotte in un secondo, misurata in Hertz (Hz), e per la precisione il mio diapason oscilla a 440 Hz. **1**

E in che modo riusciamo ad ascoltare questi suoni? Evitando noiose formule di fisica acustica, è la membrana del timpano del nostro orecchio che vibra in corrispondenza del movimento dell’aria generato dall’oscillazione sonora originaria. Prima citavo la gamma delle frequenze udibili, perché a livello fisiologico il nostro orecchio non le percepisce tutte, ma solo una parte di esse definite “con molta generosità” da 20 a

20.000 Hertz, poiché tale intervallo in realtà è più ristretto. Oltre alla frequenza va brevemente citata l’ampiezza del suono, che è il volume della pressione sonora che si propaga nell’aria e viene misurata in decibel (dB), termine anche questo che tutti noi conosciamo. **2**

Il mio rapporto con il suono e le sonorità in generale risale a oltre quarant’anni fa. Infatti, per tutta la mia vita professionale di tecnico nella RAI, ho avuto a che fare con numerose tipologie di suono, dalla voce umana ad una vasta gamma di strumenti musicali e fonti elettroniche. Registrare, amplificare, equalizzare, diffondere, manipolare con vari effetti, misurare, trasmettere, queste sono state le mie esperienze con il suono. **3**



1 Diapason



3 Olimpiadi di Pechino, 2008

E posso affermare che sia in ambiente radiofonico che in televisione, ciò che comunemente viene definito segnale audio, è fonte delle maggiori preoccupazioni del tecnico, perché molti sono gli imprevisti che possono manifestarsi durante una trasmissione da studio o un collegamento in diretta in esterna. Aver trascorso una vita a stretto contatto con il suono mi ha condotto oggi a questo incontro con voi lettori. Grazie per questa opportunità.



2 Fiction, 1982

IRONWILL: il videoclip musicale

DI SALVO IRONWILL
DELL’ARTE



Esprimere il proprio IO con la musica è una modalità visionaria di immagini interiori che ogni compositore anche in erba vede chiaramente dentro di sé e trasmette alle dita nel percorso della composizione. Ognuno immagina già il risultato visivo delle proprie emozioni e fortunatamente i mezzi di ripresa attuali permettono di potersi avvicinare in tempi brevi al risultato desiderato.

Per il perfetto goal il musicista deve avere una stretta partnership col regista e videomaker perché altrimenti senza connessione emotiva mai e poi mai si potrà sfiorare il messaggio insito e recondito nella musica. Le immagini aiutano il fruitore a meglio comprendere il significato del brano che anche se composto da un testo di parole non potrà certo essere completo.

Da anni IRONWILL ha fortunatamente stretto una *liaison* emotiva con il suo regista-videomaker Fabrizio Luzzo; relazione di elevato contenuto artistico-tecnico, ma soprattutto colorata da brillante visione folle.

Il brainstorming che precede la scrittura della sceneggiatura di ogni videoclip di IRONWILL, oltre a affrontare con rigorosa follia il significato intrinseco della canzone, devia spesso e volentieri verso soluzioni imprevedibili. La domanda che ci poniamo io e Fabrizio è: “è una cosa difficile o da pazzi?” Se la risposta è “sì” allora si può stare certi che la metteremo in sceneggiatura. Avere il supporto e la spinta di un regista visionario è sempre stato il mio desiderio ed ora so che posso osare.



Fabrizio Luzzo e Ironwill

IRONWILL è definita come Psychological rock band e nasce con il primo disco come progetto contro il bullismo per evolversi con i lavori successivi verso tematiche psicologiche più ampie. IRONWILL crede che la musica rock e altre opere artistiche siano il modo migliore per comunicare alle persone, soprattutto ai giovani e agli adolescenti, la luce dell'anima di cui ognuno ha bisogno nel percorso evolutivo

della propria vita. L'arte fa parte della vita ed è il modo migliore per aiutare a dare il vero significato al viaggio su questa Terra. IRONWILL si propone di parlare di temi personali e psicologici, dando diversi punti di vista per le profondità della propria anima, cercando di accendere una luce calda dentro il pubblico.

In tutto questo i videoclip assumono importanza vitale per la comunicazione della musica; le immagini devono percorrere il testo letterale ma anche

seguire il pathos della musica. Sottolineare il racconto per fare esplodere visivamente il messaggio affinché possa essere recepito dal fruitore sia pure con la sua propria visione soggettiva. Ecco l'importanza anche di potere fornire interpretazioni varie ma valide alla luce della percezione di ognuno di noi.

È proprio questo il lavoro che faccio con Fabrizio; gli presento la canzone e

parliamo del significato psicologico che vorrei trasmettere. Parlando, spesso anche in compagnia di un negroni o uno spritz (perché un buon regista deve anche essere un esperto preparatore di nettare divino!), la trama si allarga, le idee si modificano, diventa una cascata travolgente fino ad arrivare alla scrittura definitiva. Le location, i costumi, le comparse tutto in divenire. Siamo disposti a viaggi anche lunghi (Sicilia o Collegno) per trovare le atmosfere giuste; levatacce alle 5 del mattino per avere la luce giusta e fare 30 riprese della stessa scena in cinque giorni diversi perché la parentesi giusta della luce è solo di 15-20 minuti.



Se Fabrizio dice di buttarmi da una scogliera di oltre 10 metri lo faccio, qr1 se mi propone di appendermi alla Mole lo farò (anche se spero in cuor mio che non ci diano il permesso).



qr2 - IRONWILL Out of the Cage



qr3 - IRONWILL As Fast as Rock and Roll 2.0



qr4 - SAVE ME, 360° virtual experience acoustic version



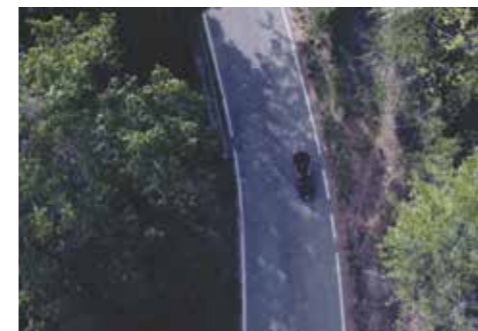
qr5 - IRONWILL I'm Back to Me



qr6 - IRONWILL Breakout video

Al contrario se per il significato voluto ci vuole una location teatrale di forte impatto la troviamo anche a 1.000 km di distanza. qr2

Se dobbiamo filmare scene in moto ecco che appare il drone. qr3



Fabrizio propone un video interattivo con visione a 360 gradi ed ecco la versione acustica di *Save me* qr4 dove la band è riunita in cerchio e l'utente può girare per vedere a suo piacimento. Dobbiamo rappresentare anime contrastate in evoluzione ecco che Fabrizio mi obbliga a radermi la barba e a truccarmi. qr5



Trattiamo del risveglio dell'anima dai peccati e dagli errori... ed ecco che Fabrizio mi sottopone a ore di trucco cinematografico per deturparmi gli occhi e mi annega in una vasca idromassaggio di un hotel. qr6



Tutto questo può sembrare un duro lavoro ed in effetti lo è, ma non ho mai sentito il peso della fatica perché la relazione con Fabrizio è una continua scintilla: abbiamo un problema in sede di riprese o di montaggio? Nessun problema: qualche *bad word* è permessa ovviamente, ma tempo record e Fabrizio ha la soluzione o l'alternativa anche più valida.

In sostanza IRONWILL e Fabrizio Luzzo sono la perfetta armonia tra musica e immagini.



Guarda il canale YouTube Ironwilltheband



qr1 - IRONWILL True or not 2.0

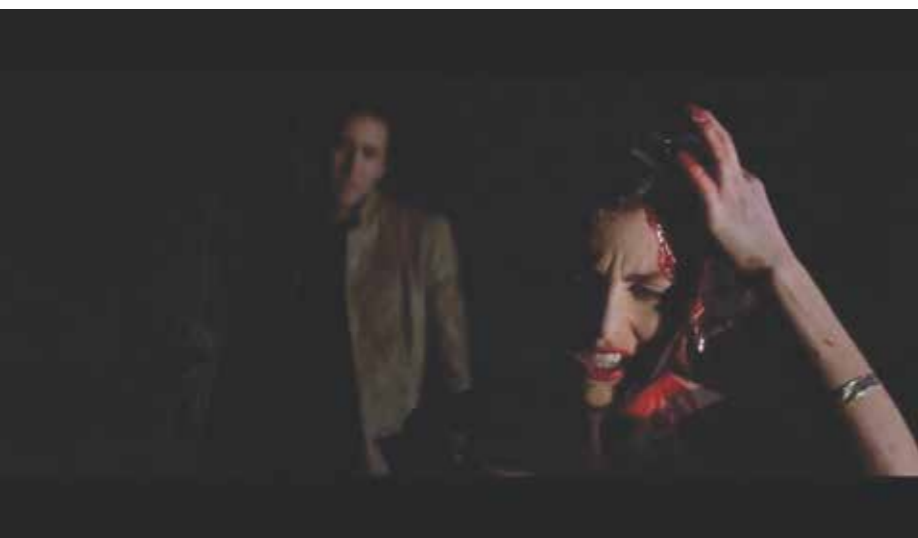
There's always music in the air: l'universo sonoro di David Lynch

DI RICCARDO
CACCIA

Immaginatevi David Lynch studente di pittura all'Accademia di belle arti di Philadelphia intento a dipingere un quadro. Nella parte inferiore della tela il futuro regista ha dipinto un prato verde. All'improvviso Lynch vede l'erba sulla tela muoversi, mentre un suono - una sorta di vento cupo - proviene dal quadro.

È in quel momento - lo ha scritto e ripetuto più volte - che è nato in lui il desiderio di fare cinema affinché i suoi quadri prendessero vita, si muovessero e fossero accompagnati dal suono. E quando effettivamente Lynch si «darà» al cinema, da subito, fin dai primi cortometraggi della fine degli anni '60, porrà un'attenzione maniacale al suono in tutte le sue dimensioni: voce, parola, rumore, musica. Così il suo primo lungometraggio *Eraserbehead - La mente che cancella* (1976), oggetto alieno e inclassificabile, è percorso da rumori industriali, sbuffi, gorgoglii meccanici quasi sempre privi di un referente visivo, vale a dire che la loro fonte è indecifrabile, se mai ne esiste una: ciò concorre a creare l'atmosfera di straniamento e inquietudine che contraddistingue la pellicola e che ne fa una sorta di unicum, come detto.

Cuore Selvaggio



In questo film - come nei successivi *Elephant Man* (1980), *Dune* (1984) e *Velluto blu* (1986) - Lynch lavora con il sound designer non vedente Alan Splet creando assieme a lui una congerie sonora che sembra provenire da un «altrove» indecidibile. Suoni realizzati quasi sempre a partire da fonti naturali opportunamente modificate in fase di post-produzione ma senza l'ausilio di strumenti elettronici. Proprio *Velluto blu* pone il suono come elemento centrale persino dalla narrazione, dal momento che la vicenda prende le mosse dal ritrovamento, da parte del giovane protagonista, di un orecchio mozzato in un prato. L'orecchio è ovviamente il luogo deputato all'udito, ma è anche la sede degli organi che regolano l'equilibrio: l'orecchio reciso rimanda dunque alla vertigine, al disequilibrio, alla caduta... Numerose sono le scene dei film di Lynch in cui il suono esibisce qualità che lo rendono quasi concreto, «tangibile». Si pensi alla scena di *Cuore selvaggio* (1990) - *road-movie* estremo e perverso premiato con la Palma d'oro a Cannes da un entusiasta Bernardo Bertolucci - in cui i due protagonisti Lula (Laura Dern) e Sailor (Nicholas Cage), durante un viaggio notturno sulla loro decapottabile, incontrano una ragazza in preda allo shock in seguito a un incidente stradale. Oltre a ricostruire in maniera assolutamente precisa i ticchettii meccanici del motore ancora caldo dell'auto incidentata, Lynch e il *sound designer* Randy Thom raggiungono l'apice nel momento in cui il film ci mostra la giovane che si gratta la testa perché sente «qualcosa di appiccicoso» e il sonoro indugia nel farci udire il rumore schifoso del dito che affonda nel sangue e nella materia cerebrale, un rumore materico, tangibile, quasi.

Oppure si veda *Strade perdute* (1996), una storia che si avvolge su sé stessa come un nastro di Möbius, in cui il sassofonista jazz Fred (Bill Pullman) si trova inspiegabilmente «trasformato» nel meccanico Pete.

I due sono legati dall'importanza che il suono riveste nei rispettivi lavori: se, com'è ovvio, per il sassofonista l'orecchio musicale è fondamentale, Peter riesce a riconoscere i difetti del motore di un'automobile dal suo suono, dal suo rumore. E come non ricordare la sequenza di *Mulholland Drive* (2001), ambientata in un locale notturno dall'emblematico nome di Silencio in cui le due protagoniste assistono a uno spettacolo della cantante Rebekah Del Rio che si esibisce nella canzone «Lorando», versione in lingua spagnola e per sola voce del brano «Crying» di Roy Orbison. All'improvviso la donna cade a terra mentre la sua voce continua lugubramente ad aleggiare nel teatro, mentre il mefistofelico presentatore, salito sul palco, ripete che «è tutto registrato». Nulla di più di una semplice esecuzione in *playback*, dunque, ma che nelle mani di Lynch si carica di tensione e turbamento.

Il lungo sodalizio di David Lynch con il compositore italo-americano Angelo Badalamenti - scomparso alla fine del 2022 - ha prodotto alcuni dei temi musicali per film e tv tra i più affascinanti degli ultimi quarant'anni. Sin dai tempi del citato *Velluto blu* Lynch ha collaborato strettamente con il musicista non limitandosi ad affidargli il compito di comporre le colonne sonore delle sue opere ma, da musicista egli stesso, contribuendo fattivamente alla realizzazione delle musiche. Come dimenticare il noto tema di apertura di *Twin Peaks* - una serie che ha letteralmente scompaginato e rivoluzionato il mondo della televisione agli inizi degli anni '90 - al tempo stesso soave e lugubre, pacificato e inquietante? Come non rimanere rapiti dalle note orchestrali cupe e sognanti di «Dark Spanish Symphony» in *Cuore selvaggio*? Il rapporto con Badalamenti non si è limitato al cinema e alla tv, ma si è concretizzato anche in uno spettacolo musicale-teatrale dal titolo eloquente, *Industrial Symphony no. 1 - The Dream of the Broken Hearted*, presentato nel 1989 alla Brooklyn Academy of Music, che vanta la presenza della cantante Julee Cruise - anche lei venuta a mancare lo scorso anno -, altra habitué della «famiglia» musicale lynchiana. Da grande appassionato di musica Lynch ha ospitato nei

suo film brani di artisti della levatura di David Bowie, Chris Isaak (i due hanno inoltre interpretato brevi ruoli in *Fuoco cammina con me* del 1992), Trent Reznor, Rammstein - il gruppo tedesco ha più volte dichiarato che deve la sua fama al fatto che Lynch inserì un loro brano nella colonna sonora di *Strade perdute*. Proprio in questo film è presente anche Marilyn Manson che appare di persona, oltre che nella colonna sonora. Questa della presenza fisica di musicisti all'interno delle sue opere è una costante di Lynch che vedrà il suo compimento nella recente terza stagione di *Twin Peaks* in cui quasi tutti gli episodi si chiudono sull'esibizione dal vivo di musicisti, da Eddie Vedder dei Pearl Jam ai Nine Inch Nails del già citato Trent Reznor, dai Chromatics a Rebekah Del Rio.

Il suono torna poi nell'attività musicale di Lynch: come paroliere degli album «Floating into the Night» e «The Voice of Love» della citata Julee Cruise, come produttore di alcuni album delle cantanti Jocelyn Montgomery e Chrysta Bell, come autore di dischi a suo nome - «Blue Bob» (2001, con John Neff), «Crazy Clown Time» (2011), «The Big Dream» (2013), caratterizzati da un blues stralunato accompagnato dalla voce filtrata del regista, e «Thought Gang» (2018), realizzato assieme al sodale Badalamenti. Solo un breve excursus su come la strabordante creatività del regista statunitense si sia espressa in vari modi anche attraverso il suono. Come dice l'Uomo dell'altrove in *Twin Peaks*, «c'è sempre musica nell'aria»: perché suoni, rumori, persino il silenzio in Lynch sono musica.



Industrial Symphony no. 1



Nine Inch Nails in Twin Peaks

ALL'OMBRA DEL MALE

di GIULIO GILLI

DI ROBERTO
ROGNONI

Giulio Gilli è un autore maturo con una solida preparazione culturale nel campo della fotografia ed ha prodotto ricerche e pubblicazioni di rilievo.

Nel settore degli AudioVisivi si è cimentato quasi esclusivamente nei reportage di viaggio, esprimendosi sempre con una visione personale, mai superficiale, legata a contenuti che riguardano la vita politica, sociale e religiosa dei paesi visitati.

Questo suo ultimo lavoro, presentato al Circuito 2022 con un buon riscontro (11° posto assoluto), riguarda un viaggio nel Myanmar (Birmania) che Giulio ha così presentato:

“Un viaggio fuori dal tempo, dove il ritmo della vita scorre lento e pare quasi irrealmente tanto è lontano dal nostro. Una nazione ferma in un presente senza tempo, permeato da una religiosità totale, sentita, onnipresente, che insegna la mitezza e la rassegnata resistenza passiva. Un popolo oppresso da generazioni da un regime militare spietato e crudele. Un popolo mite e pacifico, costretto a vivere (all'ombra del male), dove gli arresti e le

torture, i processi e le condanne a morte, vengono usati come arma politica, contro ogni aspirazione di libertà e democrazia.”

L'AV è costruito in **tre momenti narrativi**.

Nel **primo** viene presentata brevemente la violenta repressione del 2021 contro le richieste di libertà della popolazione; il **secondo** introduce la soggettiva interpretazione del disagio del popolo birmano, attraverso gli sguardi malinconici di alcuni bambini. Immagini efficaci che con immediatezza coinvolgono lo spettatore nel racconto. Nel **terzo** l'autore entra nella vita quotidiana della gente descrivendo, con foto originali per composizione, pescatori, contadini, donne e monaci.

Significativamente i capitoli sono anche separati da quinte simboliche, come sbarre e reti, e da **tre brani musicali** integrati perfettamente, seppur distinti per sonorità e atmosfera.

Particolarmente riuscita la scelta del brano, Paddy Fields, del compositore francese Armand Amar e altri, tratto dalla colonna sonora del film documentario “Human”, che denuncia la complessità delle contraddizioni della razza umana attraverso i temi della guerra e le sue implicazioni morali.

Questo dimostra la sensibilità e competenza di Giulio nella preparazione di una colonna sonora che valorizzi la comunicazione del proprio messaggio.

Ottimo anche il montaggio, semplice ma efficace nel seguire i tempi musicali con morbide e differenziate dissolvenze.

Quanto detto porta alla conclusione che l'autore ha usato con intelligenza tutti i mezzi tecnici a disposizione ottenendo un AV di immediata comprensione a beneficio di una elevata dinamica comunicativa per la conoscenza della drammatica situazione del popolo birmano.

INTERVISTA A GIULIO GILLI

RR- Come è nata l'idea per il tuo ultimo AV? Lo chiedo perché mi hai detto che le foto sono antecedenti alla realizzazione del tuo AV, pensato a seguito della sanguinaria repressione delle rivolte popolari al regime dittatoriale birmano del 2021.

GG- Quando, in Italia, a distanza di due anni dal colpo di stato in Myanmar, il dramma birmano viene ancora ignorato, mi chiedo come si fa a non dare voce ad un popolo che soffre in silenzio? Ecco perché come cittadino del mondo mi sento in dovere, nel mio piccolo, di scrivere con le immagini su questa gente meravigliosa, mite e pacifica, costretta a vivere “all'ombra del male”.

RR- La Birmania è un soggetto molto utilizzato nel nostro ambiente, comunque trovo personali le tue foto. Volevo che ci dicessi come ti relazioni con le persone che ritrai, anche a distanza molto ravvicinata.

GG- La vera foto è quella sincera, quella che ti arriva al cuore. Ecco perché mi piace instaurare con il sogget-

to un rapporto vero e di fiducia, più o meno diretto. Chiedendo sempre l'autorizzazione a fotografare, otteniamo implicitamente la loro collaborazione a costruire l'immagine. La mia miglior arma è il sorriso e la gentilezza. Poi tante volte tutto questo non basta, ma non dobbiamo pensare che il nostro comportamento passerà inosservato, anzi come in tutte le cose un po' di provvidenza ci verrà sempre in aiuto...

in basso fotogramma di *All'ombra del Male*



in basso fotogramma di *All'ombra del Male*



IDEA/SOGGETTO/FOTOGRAFIA/MONTAGGIO/REGIA _ Giulio Gilli

COLONNA SONORA _

- “The Host of Seraphim” - Dead Can Dance
- “Whales” - Armand Amar & Adèle Carlier
- “Paddy Fields” - Armand Amar, Grégoire Korniluk, Prague Philarm. Orchestra

ANNO REALIZZAZIONE _ 2022

DURATA _ 5' 08”

RISULTATI CONSEGUITI _

- 11° posto assoluto al 16° Circuito Nazionale AudioVisivi 2022
- 3° posto Tappa Cortona, 2° posto Tappa Foggia, 2° posto Tappa Torino
- Premio Miglior Fotografia Tappa Pescara

L'AV può essere visto a questo link [qr1](#)



qr1



in queste pagine
fotogrammi
di *All'ombra del Male*

Riguardo ai bambini, mi servo dell'aiuto di mia moglie, che ha un particolare tatto e garbo con loro. Così facendo, l'attenzione su di me viene distolta e io mi posso avvicinare con leggerezza per fotografarli nelle pose più naturali. La buona fotografia è andare alla ricerca di immagini nuove, fatte con uno sguardo fotografico attento e diverso. In ogni occasione di viaggio mi pongo come regola primaria quella di osservare tutto cercando inquadrature nuove con prospettive insolite e inedite. L'importante è avere uno stile e una propria visione del mondo.

RR- La colonna sonora ha un valore importante nei tuoi AV. Sei un appassionato ascoltatore o hai una specifica formazione musicale?

GG- “Impara ad ascoltare il silenzio e scoprirai che tutto è musica” fu la risposta di mio padre quando gli chiedevo di poter acquistare un impianto stereo... una risposta disarmante, che non ammetteva repliche. Fu così che la musica entrò in casa molto tempo dopo, quando mio padre non c'era più... E fu grazie ad un amico di famiglia, grande intenditore di musica classica e operistica, che mi guidò a come muovere i primi passi in questo campo. Sotto la sua guida mi appassionai fortissimamente subito alla musica sinfonica, in seguito al jazz e ad altri generi musicali. Quindi per rispondere alla tua domanda non ho una specifica formazione musicale, ma solo e soltanto una grande passione di ascoltatore. Nella costruzione della colonna sonora di un AudioVisivo, cerco sempre di trovare quelle risonanze-empatiche più emozionali, che a mio avviso evocano meglio ciò che intendo trasmettere con l'immagine.

RR- Hai una consolidata esperienza fotografica, ci vuoi dire come e perchè sei arrivato agli AudioVisivi fotografici?

GG- Nel mio puzzle fotografico l'esperienza dell'AudioVisivo fotografico mancava; tenere chiuso nei cassetti il proprio ricco archivio fotografico sarebbe stato sterile e improduttivo. Così aderire all'invito di fare un AV fotografico mi è sembrata un'opportunità in più per farmi conoscere e condividere con altri le mie esperienze.

RR- Ci puoi anticipare i tuoi programmi fotografici futuri?

GG- L'avvento del Covid, purtroppo, ha causato una brusca

interruzione riguardo ai viaggi, anche se quanto prima intendo ricominciare. Paradossalmente tra un viaggio e l'altro non fotografo mai con la fotocamera, trovando più utile allenarmi con gli occhi della mente, e tenere così sempre viva la mia percezione visiva. Vorrei aggiungere che la tecnica è importante, anche se io preferisco dimenticarmene per potermi meglio concentrare sul soggetto e sull'inquadratura e realizzare così le foto che vengono dal cuore.

Riguardo ai prossimi viaggi prevedo un ritorno alla grande nel sempre amato deserto e nella mitica India per ripercorrere sentieri già tracciati tempo fa. Programmi nell'immediato un AV in BN e iscrivermi ad un workshop di un'antica tecnica: il collodio umido. Poi per il prossimo futuro, poter pubblicare un libro sulle esperienze vissute nei miei viaggi, a cui potrebbe seguire una esposizione... ma sto volando un po' troppo in alto.



GIULIO GILLI

Nasce a Montecchio Emilia (Reggio Emilia) - Dopo gli studi classici, con l'Università inizia la difficile arte del "pascolante" - Scopre la fotografia in camera oscura tra prodotti chimici e negativi - Insieme a pochi amici, nei primi anni '70, fonda il Cine Foto Club Montecchio - Passa il tempo, scopre il mondo del lavoro, si appassiona e vi si dedica con anima e corpo come un matto - Dimentica la Fotografia - Passa altro tempo - Conosce Luisa, si sposa e con lei inizierà a viaggiare sulle strade del mondo - Si trasferisce a Parma e nei primi anni 2000 si ricomincia: la Fotografia rinasce - Questa volta una Fotografia più matura, consapevole, dallo sguardo attento, analitico e fortemente progettuale - Anche le letture sono attente e precise: Sontag, Barthes, Freund, Weston, Strand... solo per citarne alcune - Frequenta esposizioni fotografiche e gallerie d'arte contemporanea - Poi, improvvisamente la Fotografia subisce una svolta, inizia un nuovo corso, pur senza rinnegare il vecchio ordine - Le letture e i testi si fanno sempre più scelti: Kandinsky *Punto Linea Superficie* e *Lo spirituale nell'Arte*, Laszlo Moholy-Nagy *Pittura Fotografia Film*, Arnheim *Arte e Percezione Visiva* - Ed è così che si precisa la sua ricerca che darà origine al libro *Astratto nel Quotidiano* (2011) - Collabora con la rivista francese GEO.fr che pubblica alcuni suoi reportage dal mondo - Da lì a poco, la Casa Editrice DeAgostini Libri pubblica *Terre di Mani e Facce* (2012) corredato interamente da sue fotografie di viaggi - Nel 2013 espone alla Fotografia Europea di Reggio Emilia con la serie *Sguardi Diversi* - Nel 2019 incontra gli amici del DiAF che gli daranno le prime istruzioni sul come muovere i primi passi per fare AV - L'apprendimento continua - Vive, oggi, a San Felice sul Panaro (Modena).

ROCK AND ROLL

di ANTONIO MANGIAROTTI

Ho avuto da poco la triste notizia della morte del caro amico Antonio, una delle prime persone del DiAF che ho conosciuto parecchi anni fa ai miei primi Seminari di Salsomaggiore. Una persona "limpida" sempre disponibile a darti suggerimenti e incoraggiamenti, che non dimenticherò. D'accordo con il Direttore abbiamo deciso di ricordarlo anche con la mia lettura di un suo AudioVisivo, pubblicato nel gennaio 2017, nel numero 74 del Notiziario on line.

DI ROBERTO
ROGNONI

Antonio Mangiarotti è uno degli autori più importanti e conosciuto nel DiAF e nella FIAP a livello internazionale.

È da parecchi anni sulla cresta dell'onda per i suoi AudioVisivi che nella maggioranza dei casi rappresentano la musica e le sue emozioni

in modo originale, con una perfetta e sofisticata sincronizzazione di immagini e colonna sonora in fase di montaggio.

Tecnica fotografica e profonda conoscenza musicale gli hanno consentito di realizzare opere memorabili che rimarranno nella storia degli AudioVisivi fotografici italiani e internazionali.

La riconoscibilità stilistica dei suoi lavori ultimamente lo ha penalizzato nei concorsi nazionali, ingiustamente a mio parere, perché è solo l'abitudine delle giurie alla sua eccellenza a provocare una visione meno attenta alla considerazione della sempre migliore qualità dei suoi AudioVisivi, che comunque sono



in queste pagine
fotogrammi
di *Rock and roll*



qr1

IDEA/MONTAGGIO/REGIA _ Antonio Mangiarotti

FOTOGRAFIA _ Antonio Mangiarotti e Pier Franco Aimo

COLONNA SONORA _ "Rock around the clock" di Bill Haley

ANNO REALIZZAZIONE _ 2016

DURATA _ 2' 23"

LAV può essere visto a questo link [qr1](#)

sempre di alto livello tecnico-artistico e, complessivamente, piacevolmente fruibili.

Così ho deciso di porre la mia attenzione e quella dei lettori sull'ultima opera di Antonio, presentata al 10° Circuito Nazionale con minore successo rispetto ad altri suoi lavori.

L'IDEA/SOGGETTO di "Rock and roll" evidentemente non è nuova per l'autore, però, come già detto, la sua realizzazione è come sempre efficace, con qualche spunto innovativo rispetto al passato. La FOTOGRAFIA vede l'inserimento di parti filmate che fanno da sfondo alle pregevoli foto di scena che rappresentano con precisione, capacità e dinamismo i vari momenti del rock acrobatico. Le figure dei ballerini, scontornate con precisione in post-produzione, "danzano" sullo sfondo del filmato d'epoca in perfetto e veloce sincronismo con la COLONNA SONORA: il famoso e storico brano "Rock around the clock" di Bill Haley, cantato e suonato con il suo complesso "The Comets". Il MONTAGGIO/REGIA sono il punto di forza dell'AudioVisivo. Ho notato rispetto ad altri lavori che il sincronismo è stato realizzato contemporaneamente anche su più di uno scatto singolo nello stesso fotogramma, creando una piacevole interazione fra diverse coppie di ballerini che si muovono contemporaneamente allo stesso ritmo e con diverse figure acrobatiche. Una precisione veramente impressionante, ottenibile solo con una capacità e applicazione particolari.



La DINAMICA COMUNICATIVA è semplice e diretta, universalmente comprensibile, come lo può essere quella di un cartone animato del grande Walt Disney.

ANTONIO MANGIAROTTI

Milanese di nascita, lomellino di adozione, Antonio scopre la fotografia nel 1970.

Da allora ha saputo ritagliarsi un importante spazio nel campo amatoriale nazionale ed internazionale. Innumerevoli affermazioni nei concorsi nazionali e soprattutto internazionali, lo portano al conseguimento, nel 1983, del titolo di AFIAP, della prima stella nella sezione stampe a colori della PSA, della prima stella FIAP sempre nella sezione stampe a colori; nel 2011 è stato insignito dalla FIAP del titolo di AV-AFIAP per meriti artistici.

Dopo avere lavorato per 15 anni in camera oscura con metodi tradizionali, ha sperimentato quanto offre la elaborazione digitale del negativo (che rimane l'unicum fotografico) e del positivo fotografico con le sole regolazioni dei parametri base. Dal 2004 si interessa agli AudioVisivi, essendo dell'opinione che la unione immagine - suono dia un impatto maggiore della singola foto. Gli AudioVisivi di Mangiarotti - a suo dire - vogliono solamente comunicare sensazioni ed emozioni.

DONNE, AV E COLONNA SONORA

DI FRANCESCA
GERNETTI

La chiamiamo in vari modi, questa “nostra” meravigliosa arte di sincronizzare immagini e suoni, eppure il termine più semplice è – proprio per la sua essenzialità – anche quello che meglio descrive di cosa sono fatti gli *audio-visivi*: appunto di *elementi per metà visivi e per metà sonori*. Due metà parimenti fondamentali negli AV, come ben sappiamo, che all'unisono arrivano alla vista e all'udito dello spettatore, ma come un tutt'uno – l'idea dell'autore – grazie all'armonia del loro abbinamento nell'opera e all'interpretazione che ne fa il montaggio.

Data la sua importanza, non poteva quindi mancare in Timeline una sezione tematica dedicata alla metà “suono” degli AV... e perché allora non domandarsi *come l'altra metà del cielo, ehm degli autori cura la colonna sonora?* Ho pertanto inviato un questionario alle autrici, veterane ed esordienti del Circuito Audiovisivi DiAF (è sempre questo il mio database di ricerca), e mentre attendevo le loro risposte mi sono dedicata a un binge-watching di opere delle ultime edizioni per



“catalogare” le varie scelte per le colonne sonore, ricercando poi gli autori e i brani citati nei credits per recuperare ulteriori informazioni e iniziare l'indagine da dati oggettivi. Preciso che, sebbene il campione d'analisi sia limitato (sia perché è basato su alcune opere presentate a un unico concorso, sia perché analizza solo le colonne sonore dei soggetti che rientrano in tale selezione), può già essere molto indicativo ai fini della ricerca.

Ebbene, gli audiovisivi creati dalle donne annoverano molti, se non tutti i possibili tipi di colonna sonora: musica strumentale e canzoni, speakeraggi con voci professionali ed elaborazioni della propria voce, tracce free, suoni stock, riprese audio-video di persone che cantano, suonano musiche rituali o vengono intervistate... Troviamo musiche dei compositori più vari per genere, epoca e nazionalità, tratte da film o che evocano il luogo raffigurato dalle immagini, melodie drammatiche e ritmi allegri... Una sola traccia per tutto l'AV, oppure più brani dalla sonorità affine che sembrano un'unica composizione, o a contrasto per interpretare i cambi drammaturgici, semplicemente accostati l'uno dopo l'altro nella loro interezza oppure porzioni mixate... Manca qualcosa in questo elenco? Probabilmente sì, ma credo dia già il senso dell'ampiezza di scelte espressive e tecniche delle autrici.

Nel frattempo sono arrivate le loro risposte, davvero piene di indicazioni interessanti. Una prima serie di domande riguardava conoscenze, gusti e abitudini musicali: mi sono infatti chiesta se nella loro esperienza di vita ci fosse una relazione tra la fruizione della musica nel quotidiano e le scelte (se non addirittura le capacità tecniche di uti-

lizzo) per le colonne sonore degli audiovisivi. Per quasi tutte la musica è spesso il sottofondo o il complemento di attività come la guida, lo sport, la cucina, il relax nella vasca o il lavoro stesso, ma per molte è anche un momento dedicato ed esclusivo che consente di concentrarsi nell'ascolto e quindi nella comprensione del testo o della melodia, anche riascoltando più volte lo stesso brano come riferiscono in molte. Si legge, nelle risposte, un interesse ad allargare le proprie conoscenze: **Rossella Quitadamo** è sempre curiosa verso la musica che non conosce e **Cristina Zapparoli** sente che la musica la fa crescere, oltre che rilassarla.

Le modalità di fruizione sono le più varie, cuffiette o casse audio, telefoni e computer, chiavette, cd e anche vinili, seguendo quel che trasmette la radio (ma alcuni programmi «offrono chicche stupende!») oppure scegliendo da Alexa, YouTube o Spotify. Non manca l'ascolto live, dal pop alla musica sacra, dallo stadio al teatro. I gusti delle autrici spaziano davvero nei generi e nelle epoche musicali, alcune hanno mantenuto invariate nel tempo le preferenze e altre le hanno cambiate come sono cambiate loro nella vita: **Odetta Carpi** confessa di essere stata una “discotecara”, mentre ora ha una propensione per la musica dei paesi orientali e africani in cui tanto ha viaggiato.

Qualche autrice canta in un coro (per **Maria Grazia Catelli** e **Monica Pelizzetti** è un aiuto ad affinare l'orecchio), alcune hanno studiato uno strumento musicale o seguito corsi di danza, un paio oltre a me hanno studiato la danza classica: personalmente mi rendo conto di quanto l'aver appreso l'interpretazione dei suoni con i gesti mi aiuti tecnicamente e creativamente nella sincro-

nizzazione e persino nella scelta della musica, mentre **Letizia Ronconi** rivela di averne imparato il piacere dell'armonia e la necessità del rigore e **Roberta Rogina** ne riconosce l'aspetto formativo.



Infine ho chiesto alle autrici cosa rappresenta per loro la musica: espressione artistica, forma di linguaggio, comunicazione universale, emozione, trasporto, beneficio, immaginazione, ricordo di persone, luoghi o situazioni, stimolo alla meditazione, al sogno, a formulare progetti per il futuro... sono definizioni che ricorrono dall'una all'altra, addirittura si ripete più volte lo stesso commento «non m'immagino un mondo senza la musica». **Donata Ponchia**, quando fotografa per lavoro, immagina una canzone o una musica che si accompagna all'attimo che sta vivendo e fotografando. Con le loro risposte le donne dimostrano, tra l'altro, di essere consapevoli del portato comunicativo della musica e sicuramente se ne ricordano quando scelgono la colonna sonora per gli audiovisivi. **Sandra Ceccarelli** aggiunge: «musica, parole e immagini... quando riescono a fondersi, mi scuotono fino alle fondamenta».

CANTO IN RIPRESA AUDIO-VIDEO
Per l'audiovisivo “Noi due”, interpretato dalle protagoniste della storia vera e da una terza “attrice”, l'autrice Letizia Ronconi ha chiesto a quest'ultima di cantare in diretta una canzone e ha inserito il video nel montaggio, in trasparenza sull'immagine delle due ragazze



La seconda serie di domande riguardava specificamente gli audiovisivi. Ho chiesto se qualcuna, in un corso o da testi dedicati, avesse “studiato” la drammaturgia musicale, le teorie sull’uso della musica per definire i personaggi, generare l’azione o stabilire le atmosfere. Da questo punto di vista, pare che nelle loro progettazioni le autrici vadano più “a sentimento”, salvo aver seguito i seminari tecnici e i consigli dei tutor DiAF: benissimo!



AV ISPIRATO DA MUSICA
L’audiovisivo “I fiori del mio giardino” è stato ispirato dall’ascolto di “A modo mio” di Elisa, che ha emozionato fino alle lacrime Sandra Ceccarelli: quelle parole le facevano pensare ai suoi nipotini, che avrebbe voluto proteggere per sempre, ma che presto sarebbero stati inghiottiti dagli ingranaggi del mondo



Sono invece particolarmente attente (qualcuna precisa: «in modo istintivo») alle colonne sonore dei film, dalle quali «c’è tanto da imparare» e che spesso possono «suggerire spunti applicativi», ma in certi casi «non trascinano dentro alle immagini, non comunicano nulla». Senso critico manifestato anche per le musiche degli spot pubblicitari (che spesso «esprimono una comunicazione perfetta», ma ce ne sono anche di «banali o fastidiose», se non addirittura che «stonano, sono forzate») o per quelle dei documentari televisivi: in particolare per questi ultimi **Franca Cauti** sottolinea due “errori” che anche negli audiovisivi dobbiamo far attenzione a evitare, la «non pertinenza della musica con i fatti o i luoghi descritti» e le «musiche troppo celebri che distraggono dal contenuto». La visione di un film può essere l’occasione per “mettere da parte”

qualche brano da utilizzare in un prossimo progetto: **Musse Anger** riferisce che se la musica di un film la emoziona, si segna il nome del compositore della colonna sonora. Cosa arriva prima in un progetto audiovisivo al femminile, le immagini o la musica? Dalle risposte ricevute risulta più raro che l’ispirazione per un AV nasca da un brano, però così è stato per “L’età del ferro” e “Tracce di memoria” di Letizia Ronconi, “Io e te” e “I fiori del mio giardino” di Sandra Ceccarelli, “Beep beep tra le mongolfiere” e “Oculus” di Roberta Rogina, “Ligeia” di Therese Redaelli... e ci aggiungo il mio “Videoclip (Oro)”. È stato molto interessante leggere le storie raccontate dalle autrici su come l’ascolto o il riascolto di una musica abbia dato l’idea per un audiovisivo: a **Sandra Zagolin** capita appunto ascoltando di nuovo una delle tante musiche che ha già nella sua raccolta. Nella maggior parte delle opere invece la colonna sonora è cercata e costruita per un progetto già ideato e sviluppato con le immagini: molte autrici giudicano questa fase come la più impegnativa e lunga. Le loro esperienze sono accomunate dalle idee chiare fin dall’inizio sul tipo di musica da utilizzare (quasi sempre riconfermate nella stesura finale), dalla costanza nel cercarla finché non trovano quella che convince pienamente, dalle prove dei brani selezionati con le immagini del progetto per stabilire quello definitivo... a volte la scelta è immediata, altre volte richiede tempo, solo in qualche caso durante il montaggio cambiano brano perché si rendono conto che non è adatto come sembrava all’inizio. Ogni progetto ha bisogno di una sua musica e per le colonne sonore le autrici non si fanno influenzare dai propri gusti: pur rimanendo nell’ambito di suoni graditi al loro orecchio, scelgono ciò che meglio esprime l’idea e si relaziona con le immagini e il soggetto. Le ricerche sono fatte per lo più sul web, molte uti-

lizzano brani creative common, qualcuna l’archivio personale, non mi risultano invece abbonamenti a librerie di musiche con licenza (opzione da me preferita negli ultimi anni).

Dal punto di vista tecnico, parte delle autrici non modifica la forma originaria dei brani utilizzati, a parte l’eventuale taglio in coda, trovandosi perciò talvolta a dover adattare il montaggio delle immagini allo sviluppo della traccia: Rossella dice che «la stesura del progetto è fortemente condizionata dal ritmo e dalla durata del brano musicale», mentre **Donatella Tormene** la prende dal lato opposto, ritenendo che «la durata del brano sia una sfida per incrementare la creatività complessiva». C’è chi invece, con un software esterno o direttamente in quello di editing, seleziona e utilizza la porzione più adatta della traccia, o ne modifica la durata facendo però attenzione a non stravolgere il suono originario: parlano dei loro “esperimenti” sull’audio Letizia, Rossella, Musse, Monica, Sandra, Roberta, Odetta, Franca. Per **Therese Redaelli** è «quasi una necessità», perlomeno lo è stato negli ultimi AV, poiché utilizza spesso più brani e quindi deve adattarli alla lunghezza dell’opera o all’inserimento dei parlanti.

La visione delle opere ci aveva già dato idea della varietà di musiche utilizzate per le colonne sonore, della presenza di suoni (ma ora sappiamo che molti non sono presi da librerie, bensì registrati direttamente dall’autrice), dell’inserimento di voci fuori campo e di tracce video con relativo audio. In generale le autrici prediligono musiche strumentali, ma scelgono anche canzoni se davvero il loro testo è funzionale alla storia. C’è qualche esempio di opere con musica originale che, come sottolinea **Barbara Domenis** (autrice di “Dream on The milk of dreams” sui suoni degli amici di “Ombre sonore”), «rende il progetto più singolare, unico».



Anche il nuovo AV di Letizia, “Un gesto naturale”, è su musica originale di un amico compositore: «un’esperienza nuova», la definisce, come è stato per me con “Rovescio. Trittico sperimentale” grazie ai suoni creati da Mirko Ferremi per il soggetto dell’AV. Per finire, la maggior parte delle autrici che hanno risposto al questionario è completamente autonoma nella creazione degli audiovisivi e quindi anche per tutti gli aspetti relativi alla colonna sonora, dalla scelta all’utilizzo nell’opera. Qualcuna però riconosce di chiedere talvolta una revisione tecnica a qualcuno più esperto o apprezza il parere di una persona di fiducia, che con la sua sensibilità musicale possa suggerire un brano o giudicarne l’armonia col progetto. E ancor più apprezza il confronto chi realizza AV con coautori (come Musse Anger nel trio delle Fate Ignoranti e Therese Redaelli con Elio Pozzoli), potendo valutare insieme e individuare cosa non funziona al meglio o confermare la bontà di una scelta. Certo che, per essere “solo” una metà degli AV, ce ne sono di cose da scoprire sulle autrici e sulle loro colonne sonore!

AV CON MUSICA ORIGINALE
Per l’audiovisivo “Rovescio. Trittico sperimentale” l’autrice Francesca Gernetti ha chiesto al compositore Mirko Ferremi di creare una serie di tre brani i cui accordi esprimessero secondo la teoria musicale gli stessi tipi di rovescio illustrati dalle immagini: un’inversione di direzione, una riflessione nell’opposto e un movimento di crescita/decrecita



Dalla relatività all'universalizzazione dei COLORI

(parte 2)

DI FRANCESCA GERNETTI



qr1 - Timeline, n. 91

1 “VERDE, STORIA DI UN COLORE” è una delle monografie sui colori basilici (le altre trattano Blu, Nero, Rosso, Giallo e Bianco) pubblicate dal maggior esperto al mondo di colori, della loro storia e del loro significato, Michel Pastoureau



L'esperienza del colore è per i nostri occhi talmente spontanea che non ci soffermiamo a riflettere sulle modalità della funzione visiva, probabilmente nemmeno pensiamo mai (tranne forse quando regoliamo il bilanciamento del bianco in fotografia) che in realtà il colore è non una proprietà *assoluta* delle cose, bensì un'interpretazione *relativa* della loro cromia. Creazione della nostra mente, quindi, il colore. La redazione di Timeline gli ha dedicato la sezione tematica del numero 91 [qr1](#) con contributi che l'hanno descritto sotto vari aspetti tra cui appunto l'essere una percezione soggettiva, cioè che esiste solo negli occhi e nel cervello dell'osservatore. Dal canto mio ho scelto di trattare gli aspetti umani e tecnici della relatività del colore, suddividendo però in più articoli i molti spunti di riflessione: eccoci quindi alla seconda (e non ultima) parte.

Nella precedente – dal titolo “Relatività dei colori e universalità del verde” – ho analizzato la relazione colore/individuo con varie argomentazioni tra cui un pensiero che mi affascina molto (a tal punto da averne fatto il soggetto di un audiovisivo): l'impossibilità di far vedere a un'altra persona la nostra visione di un colore e di confrontare le rispettive “idee” di uno stesso colore per stabilirne uguaglianza o differenza di intensità o di dominante cromatica. Ora, questo raffronto sarebbe possibile se potessimo normalizzare le registrazioni visive dei colori secondo un'unità di misura, ovvero trasformarle in un dato oggettivo, assoluto e pertanto confrontabile con un sistema di codificazione universale. Invece possiamo solamente descrivere a parole il “nostro” colore, in un confronto dialettico con l'interlocutore che ci darà sempre la sensazione di non concordare sulla cromia in questione.

L'ipotesi appena formulata, davvero irrealistica, mi consente però di introdurre alcune *parole chiave* che tra poco saranno al centro di nuove osservazioni: *misurazione, confronto, catalogazione...* termini che ci

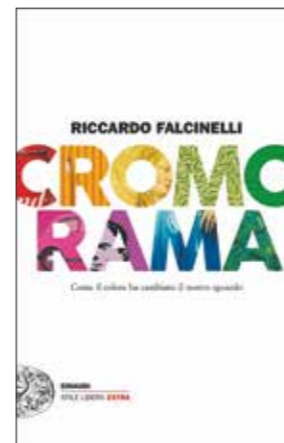
portano verso quell'*universalizzazione* che ci piacerebbe capire se possibile a proposito del colore. Universale non è di certo la preferenza mondiale del verde stabilita dal sondaggio di Colorplan di cui ho parlato la volta scorsa: sebbene rispondente alla maggioranza delle preferenze espresse, si basa su gusti personali, oltretutto di un campione di individui sia pure elevato, perciò restiamo nella relatività (anche se proprio il verde è il colore più diffuso nel mondo con le sue moltissime gradazioni). Peraltro molto interessanti in questo studio – e le riprendo qui perché mi danno modo di aggiungere una *keyword* in più, *nomenclatura* – sono le statistiche sulle ricorrenze delle parole usate dai partecipanti al sondaggio per descrivere i colori e soprattutto le analisi psicologiche sulle associazioni colori/parole, tra cui ricorrono sentimenti, concetti, cose, luoghi etc. Per inciso, anche sotto questo aspetto rimaniamo nell'ambito della soggettività, sebbene ci siano ricorrenze di associazione percentualmente molto rilevanti.

Ragioniamo allora sulla nomenclatura. I **nomi dei colori** permettono di distinguere le varietà di un colore “basico” **1**, ovvero le sue diverse sfumature, intensità, tonalità, dominanti cromatiche: per esempio ci sono verdi chiari, medi e scuri, brillanti e cupi, giallastri e bluastri... Ogni variante di colore ha un suo nome che consente di individuarla mentalmente (più o meno) e anche, come si diceva, di comunicarne (più o meno) all'interlocutore l'aspetto che ha per noi.

Basati su sostantivi e aggettivi, nomi di cose, di luoghi e di persone, termini tecnici o di fantasia, in ogni caso i nomi dei colori – dai più semplici e concreti a quelli più curiosi o astrusi – ci portano sempre alla stessa conclusione di soggettività: ci troveremo a domandarci se il “giallo limone” si riferisca all'agrume acerbo o maturo, avremo dubbi di identificazione per tonalità quali “indaco”, “ocra”, “carta da



2 “COLORAMA, IL MIO CAMPIONARIO CROMATICO” è un inventario di 133 colori per scoprire e capire l'universo poetico dei colori attraverso la loro storia. È un libro per ragazzi ma è affascinante anche per gli adulti: ogni colore, stampato a piena pagina in una suggestiva successione cromatica, è affiancato da un breve racconto dei suoi segreti e da un'illustrazione che li raffigura



4 “CROMORAMA. COME IL COLORE HA CAMBIATO IL NOSTRO SGUARDO” intreccia storie su storie e le integra con 400 illustrazioni per narrare come si è formato lo sguardo moderno sul colore, attingendo all'intero universo delle immagini: pittura, letteratura, cinema, fumetti e soprattutto gli oggetti quotidiani, che attraverso questa approfondita analisi vediamo ora in maniera nuova e inconsueta



3 “ATLANTE SENTIMENTALE DEI COLORI. DA AMARANTO A ZAFFERANO 76 STORIE STRAORDINARIE” racconta approfonditamente le insolite vite di 76 tra le più affascinanti tonalità, sfumature e tinte che l'uomo abbia mai scoperto o inventato: tra storia e arte, moda e politica, antropologia e cultura pop, restituisce l'arcobaleno che dà forma al mondo che ci circonda, alla cultura in cui siamo immersi



in risalto come il colore sia a tutti gli effetti un fenomeno culturale, strettamente connesso alla società e al suo tempo

zucchero” o “fumo di Londra”, discuteremo con qualcuno se il “petrolio” sia più verdastro o bluastro, avremo un'idea del “blu mare” o del “blu cielo” diversa da altri in quanto legata alle proprie esperienze e non ci intenderemo con persone di altra etnia circa il color “carne” per via dei differenti incarnati di ciascuno. Insomma, i nomi dei colori non possono essere considerati parametri assoluti di definizione delle cromie: già risulta approssimativa l'associazione alle cose che tutti conosciamo, ancor più indefinita è quella con i nomi propri di personaggi o luoghi, che di per sé non sono un colore (anche se alcuni nomi, come il “rosso Ferrari”, richiamano talmente l'immaginario collettivo da far subito “visualizzare” la tinta corretta).

Ci sono tante storie interessanti dietro la genesi di tutti questi nomi. Se volete approfondire l'argomento, tra i molti editi suggerisco alcuni libri **2-3-4-5** che vi arricchiranno di informazioni e curiosità sulla nomenclatura dei colori, ma non solo. Inoltre a questo link [qr2](#) si può leggere (e scaricare in pdf) l'articolo “Mille sfumature. I nomi dei colori” che, dopo una breve panoramica sulle teorie del colore nella storia (con una menzione speciale per... il verde!), fornisce

molte informazioni culturali sui termini che identificano i colori, citando vari testi che ampliano la bibliografia da me proposta.

Ma allora, vi domanderete, non esiste alcun modo di oggettivare i colori in definizioni univoche e universali, né di determinarne esattamente l'*essenza* al di là dell'*apparenza*? In realtà sì e sono i **modelli di colore**, ovvero modelli matematici astratti che permettono di rappresentare i colori in forma numerica, per valori o componenti cromatiche, quindi anche di dar loro un nome specifico e concreto: per il digitale (immagini, schermi...) sono i tre numeri di **RGB 6**, per l'HTML (siti web) è la combinazione esadecimale di numeri e lettere **#RRGGBB 7**, per la stampa in quadricromia sono i quattro numeri di **CMYK 8**. I **Pantoni 9** invece sono una nomenclatura numerica per la stampa di fogli cartacei o sintetici con inchiostri premiscelati, così come **RAL** è il sistema di corrispondenza dei colori per vernici, rivestimenti e materie plastiche. Univoche e inopinabili, queste sigle numeriche o alfanumeriche sono valide per chiunque al mondo e infatti sono uguali in tutti i selettori colore dei software grafici e in tutte le mazzette colori, con una corrispondenza one-



qr2



6 Lo spazio colore RGB significa Red, Green e Blue, i tre colori primari della *sintesi additiva* usata dall'occhio umano e dai dispositivi che lo imitano (televisioni, telecamere, monitor, etc) affiancando i puntini colorati chiamati pixel. Si chiama "additiva" perché si basa sul sovrapporsi dei tre colori, codificati su 256 livelli ciascuno da 0 a 255: la loro intensità massima esprime il bianco (R255 G255 B255), in cui tutta la luce viene riflessa, mentre la totale assenza dei tre colori è il nero (R0 G0 B0), che è l'assoluta mancanza di luce



8 Il modello di colore a *sintesi sottrattiva* CMYK è acronimo di Cyan, Magenta, Yellow e Key (nero), i quattro colori primari che le macchine da stampa digitale e offset trasferiscono sui fogli in minuscoli puntini monocolori affiancati: la visione complessiva di questi "retini" ricostruisce all'occhio l'intero soggetto stampato. La quadricromia riproduce i colori in modo "sottrattivo" perché ciascun pigmento assorbe tanta più luce quanto maggiore è la sua percentuale, cosicché i colori chiari corrispondono a valori bassi (il bianco è C0 M0 Y0 K0) e quelli scuri a valori alti (il nero puro è C0 M0 Y0 K100, il nero ricco ha la combinazione ideale C60 M60 Y30 K100)

10 Esempio di variazione cromatica di un'immagine nella conversione da RGB a CMYK



to-one esente da interpretazioni contestuali o associazioni mentali.

Abbiamo quindi (finalmente!) trovato l'*universalizzazione* dei colori, la loro *catalogazione*, la *misurazione* in valori normalizzati e anche la possibilità di un *confronto* esatto delle cromie attraverso uno strumento, anziché interpretativo tramite la vista. Ne accenno qualche esempio. A computer, il contagocce poniamo di Photoshop consente di campionare il colore di un punto per replicarlo esattamente in un altro oppure per confrontarlo con un altro punto colore e valutare se i due sono identici o no. Nella stampa offset, lo spettrofotometro consente di misurare il colore applicato su un foglio per determinare se si è raggiunta l'uguaglianza – o quanta differenza c'è – con il Pantone scelto o con il campione stampato da seguire o con una carta colorata da abbinare, al di là della comparazione visiva che potrebbe trarre in inganno.

Tuttavia, se la colorimetria è il modo con cui l'uomo ha ovviato alla relatività del colore nel definirlo, comunicarlo e utilizzarlo, in realtà anche in quest'ambito tecnico si verificano "mutazioni" cromatiche e ciò quando subentra l'interpretazione del dato numerico (quindi ancora una volta potremmo



7 Tutti i browser supportano valori di colore esadecimali: #RRGGBB significa RR (Red), GG (Green) e BB (Blue). I numeri interi esadecimali compresi tra 00 e FF specificano l'intensità del colore: il bianco ha tutti i valori al massimo (#FFFFFF) e il nero li ha tutti al minimo (#000000)



9 Il Pantone Matching System®, messo a punto negli Anni Cinquanta, è uno standard che permette ai professionisti del mondo grafico e della stampa di declinare e riprodurre fedelmente i colori in ogni parte del mondo, classificandoli grazie a codici. I cataloghi che li raccolgono sono le iconiche "mazzette Pantone"

dire secondo il contesto), ovvero sia nella conversione da un modello colorimetrico a un altro (a meno di correzioni dei valori nella nuova "unità di misura"), sia nel trasferimento del soggetto colorato a un differente **dispositivo di visione** o **supporto materiale**. Per esempio nella stampa una campitura di colore apparirà diversa se ottenuta con l'inchiostro premiscelato Pantone oppure con la combinazione dei quattro colori della quadricromia (con maggior o minor variazione a seconda della tinta, molto evidente per verde e arancio che in CMYK risultano molto più cupi, meno puliti). Oppure quando si convertono dall'RGB in CMYK **10** le fotografie da stampare, già a video si percepisce una variazione cromatica che nel prodotto finale sarà accentuata da vari fattori quali le impostazioni della macchina da stampa, il punto di bianco della carta utilizzata e la sua superficie, liscia o porosa. E ancora, una fotografia vista con l'illuminazione del monitor avrà colori sempre più brillanti, luminosi appunto, di quella stampata sulla superficie opaca della carta. Quanto ai nostri audiovisivi, di cui tanto abbiamo curato anche l'aspetto cromatico, li vedremo con colori più o meno diversi su monitor diversi dal nostro, e così a seconda del videoproiettore che li diffonderà in ambienti magari non completamente oscurati.

Non a caso concludo questa seconda parte citando gli audiovisivi, perché nel prossimo appuntamento il nostro discorso sui colori li riguarderà molto da vicino!



Centro Italiano della Fotografia d'Autore

Carla CERATI

Le scritture dello sguardo

Mostra Fotografica
BIBBIENA
dal 01 aprile 2023

Bibbiena (Arezzo)

Via delle Monache, 2
Tel. 0575 1653924
info@centrofotografia.org
www.centrofotografia.org

Orario mostre:
martedì > sabato
9,30 / 12,30 e 15,30 / 18,30
domenica 10,00 / 12,30



17

CIRCUITO
NAZIONALE

AUDIO VISIVI

20
23

SCADE IL 30 APRILE 2023



Foto di Letizia Ronconi dall'AudioVisivo *Noi Due*, vincitrice del 16° Circuito Nazionale AudioVisivi

Regolamento
e scheda di partecipazione:
www.fiaf.net/diaf

DIPARTIMENTO
AUDIOVISIVI
DIAF

19 48
20 23
75
FIAF
FEDERAZIONE
ITALIANA
ASSOCIAZIONI
FOTOGRAFICHE