

GIANFRANCO BETTETINI, *Il timpano dell'occhio. Gli intrecci e i giochi dei suoni e delle immagini*, Milano, Bompiani, 2009 («Studi Bompiani. Il campo semiotico»), 135 pp., con 8 tav. f.t.

L'analisi dei testi audiovisivi è divenuta negli ultimi anni terreno di confronto pluridisciplinare; anche la musicologia ha contribuito a questo settore di studi, in particolare con riflessioni a proposito dello statuto e del ruolo della componente sonora in relazione al video. Ne sono testimonianza le iniziative – convegni, pubblicazioni, gruppi di studio, ecc. – sorte in numerose università italiane col fine di trasporre in ambito nazionale i principali sviluppi del dibattito internazionale intorno a una tematica che occupa ormai un posto centrale nel panorama della ricerca umanistica. Accanto all'analisi d'impostazione musicologico-storica vanno consolidandosi ulteriori prospettive di studio, che guardano alla sociologia, alla psicologia, alla semiotica. A quest'ultimo filone si può ricondurre *Il timpano dell'occhio* di Gianfranco Bettetini, un nome che rappresenta un'autorità negli studi sulla comunicazione di massa. Nel volume, le cui ridotte dimensioni incoraggiano l'uso in sede didattica, lo studioso si propone di indagare, come annunciato dal sottotitolo, gli effetti che l'azione «strutturalmente sinergica e compatta» (p. 9) di suono e immagine produce sullo spettatore. Lungo tale percorso, Bettetini affronta un nodo cruciale degli studi attuali sulla comunicazione audiovisiva, offrendo allo stesso tempo un prezioso compendio della letteratura semiotica sull'argomento. Per almeno due terzi del volume lo studioso definisce le linee essenziali di un nuovo approccio metodologico che integra, con la sociologia e la psicologia, il quadro delle discipline che si sono occupate sistematicamente di analisi del testo filmico dal secondo dopoguerra in avanti. Il quadro teorico è quello della 'seconda semiotica', una disciplina ancora «attenta appunto al testo e alle sue dinamiche», nella quale però si allentano talune macchinosità e «il metodico si stempera in un atteggiamento più disinvolto e meno controllato» (F. Casetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1994, p. 170). Ciò non significa rinunciare a una impostazione teorica solida e fondata, bensì al contrario usare i concetti fondamentali della disciplina ponendo al centro non il metodo, ma le caratteristiche dell'oggetto di indagine e gli interessi specifici dell'analista rispetto ad esso. In questo modo si riesce a riconoscere la pluralità degli esiti possibili a partire da presupposti metodologici comuni e, allo stesso tempo, a superare l'autoreferenzialità con la quale approcci di tipo semiotico rischiano di doversi confrontare.

Tali presupposti portano a concepire il testo filmico come oggetto di un complesso atto interpretativo, che non si lascia certo ridurre alla critica «impressionistica» di stampo giornalistico e ha al contrario il suo fondamento nella descrizione, il più possibile oggettiva, delle strutture immanenti, in particolare quelle temporali su larga scala. L'attenzione per quelle che l'autore chiama «norme ritmiche» è fondata sulla comune procedura tecnica del montaggio, attraverso il quale le immagini «possono trovare spesso riscontro in quelle [nor-

me] preposte alla composizione di un brano musicale» (p. 14). Questo atteggiamento nei confronti dell'audiovisivo si pone, per un verso, come sintesi dei risultati di una lunga serie di contributi teorici, oramai imprescindibili, da *Il tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi* (Milano, Bompiani, 1979), *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva* (Milano, Bompiani, 1984), fino a *L'audiovisivo: dal cinema ai nuovi media* (Milano, Bompiani, 1996); esso sottintende inoltre la ricerca di una metodologia chiara, e finanche trasmissibile nella didattica, che sia in grado di separare in maniera netta il momento della ricognizione delle relazioni strutturali e sintattiche dalla formazione del giudizio estetico. Dal punto di vista formativo viene sottolineata l'importanza di rendere lo studente consapevole dei meccanismi di costruzione sintattica alla base dei processi di significazione di un testo multimediale. Ciò è possibile avvalendosi di metodi analitici focalizzati sulle connessioni puntuali tra la banda video e la colonna audio, considerando quest'ultima in tutta la sua complessità di aggregato di dialoghi, effetti sonori e musica.

Punto di partenza ineludibile è il riconoscimento di uno statuto problematico del testo audiovisivo, da un lato per la sua appartenenza a un campo «così aperto all'intuizione personale e alle contingenze della produzione e del consumo» (p. 14), dall'altro lato per la coesistenza al suo interno di dimensioni medialità differenti che moltiplicano il numero dei possibili percorsi di comprensione da parte dello spettatore. Ragionando sull'interazione tra le dimensioni organizzative del testo e il suo fruitore, l'autore solleva alcune questioni cruciali, alla luce di un'impostazione analitica attenta in primo luogo alle connessioni intermediali. Da questa impostazione teorica discende l'interrogativo di fondo, con cui l'autore si confronta lungo tutto il volume: «cosa succede al racconto e alla sua scrittura in questi spazi della comunicazione?» (p. 17). Per rispondere a questo interrogativo, sostiene Bettetini, non basta prendere in esame i singoli elementi costitutivi del testo, ma occorre affrontare la stratificazione semantica risultante dall'interazione fra «atti espressivi e comunicativi» dotati di «storie espressive e ... manifestazioni in altri ambiti della comunicazione e della sollecitazione emotiva» (p. 69). È in questo senso che l'audiovisivo può essere paragonato a una sorta di ipertesto (pp. 73-79), la cui comprensione «comporta un coinvolgimento dello spettatore, una sua partecipazione alla creazione del senso e una sua immersione empatica nel gioco della fruizione» (p. 78) sulla base degli stimoli offerti dall'autore. Il significato, o meglio il campo dei possibili significati, si originerebbe dallo scambio tra testo e fruitore, attraverso «quegli accorgimenti e ... quelle tracce che il soggetto enunciatore lascia nel volume segnico elaborato per definire un progetto di rapporto dialogico con il soggetto enunciatario» (p. 80).

La teoria analitica di Bettetini guarda all'audiovisivo come a un «dispositivo esperienziale» nel quale viene a manifestarsi una relazione segnata da «atti comunicativi: come avviene nel mondo della realtà» (p. 28). Riprendendo una tesi già avanzata nel suo *L'occhio in vendita* (Venezia, Marsilio, 1985), l'autore

propone la concezione dell'audiovisivo come atto illocutorio, nel quale il livello formale e quello dell'intenzione comunicativa dell'emittente sono inseparabili. In quanto "agisce dicendo", il testo audiovisivo deve essere esaminato nella sua globalità, guardando ai rapporti fra tutte le sue componenti mediali: il livello dell'espressione, in altre parole, «si manifesta convenzionalmente come azione; ma, nello stesso tempo, essa è già azione a livello locutivo» (p. 30 del volume recensito). La costruzione del testo filmico è da considerarsi quindi il frutto di "interferenze semantiche" che coinvolgono immagini, parole, effetti sonori e musica: ognuna di queste dimensioni produce senso già in sé, ma solo insieme alle altre concorre a definire il racconto nella sua complessità di testo sincretico.

Riguardo al suono, Bettetini richiama, per distanziarsene, il concetto di 'resa' nel "contrappunto audiovisivo" di Michel Chion (cfr. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997, pp. 109-121). Lo studioso francese parla di "resa" a proposito di una rappresentazione che rinvia a una realtà oggettiva per un principio di verosimiglianza: in altre parole, una regia del suono «capace di sollecitare, unendosi alle immagini, un mondo di situazioni inscritte nel progetto autoriale» (p. 56 del volume recensito). Tuttavia, osserva Bettetini, qui nasce un problema teorico, per il fatto che «ogni rappresentazione, così come ogni interpretazione, non può essere confusa con un atto di mimesi, ma è sicuramente un atto performativo» (*ibid.*). Se l'illusione narrativa diventa possibile grazie alla congruenza sinestetica tra i diversi flussi mediali, la loro interpretazione complessiva non può limitarsi a considerare, come sembra fare Chion, solamente il punto di vista delle intenzioni dell'autore. Si dovrà, al contrario, tenere in conto la compresenza tra gli immaginari di quest'ultimo e dello spettatore «considerandone aspetti e funzioni nella complementarità dei loro atti espressivi» (p. 57). È proprio nell'accento posto sullo scambio, sull'interazione tra questi due attori, che la proposta di Bettetini può reclamare la sua più caratteristica specificità e il legame con il proprio precedente percorso di teorico e studioso. Oltre che sul piano della narrazione, i reciproci intrecci tra immagine e suono interessano lo studioso in quanto sono funzionali a sollecitare una risposta emotiva. Sulla scorta di importanti ricerche nel campo della pragmatica della comunicazione (segnatamente L. Anolli - R. Ciceri, *La voce delle emozioni. Verso una semiosi della comunicazione vocale non-verbale delle emozioni*, Milano, FrancoAngeli, 1997), l'autore sottolinea la rilevanza della voce, tra gli elementi della colonna audio, e soprattutto dei suoi tratti soprasegmentali, quali ad esempio la prosodia, la gestualità, il tono di voce. Ma, allargando lo sguardo alle scelte complessive legate all'uso del suono nell'audiovisivo, Bettetini considera anche l'atteggiamento empatico sollecitato nello spettatore dalle sempre più perfezionate tecniche di spazializzazione del suono, oltre a stili cinematografici sempre più volti alla ricerca della sensazione attraverso «la maggiore incisività, prodotta dalla tecnologia, dell'azione del sonoro sulla sua resa in sala e, nello stesso tempo, ... sull'immagine» (p. 65).

Le considerazioni sviluppate nella prima parte de *Il timpano dell'occhio* pren-

dono le mosse da differenti prospettive teoriche specialistiche e parziali nei confronti dell'analisi audiovisiva, dalla semiotica così come dalla musicologia, dalla psicologia, dalla mediologia, dalla narratologia, dagli studi sul cinema. È precisamente lo sforzo di sintesi e di divulgazione prodotto dall'autore a rendere il testo particolarmente utile sul piano didattico. Venendo incontro a una necessità sempre più diffusamente avvertita di porsi davanti ai prodotti della *popular culture* in modo critico, testimoniato anche dalla sempre maggiore diffusione delle discipline correlate ai *media studies* e alla *media education*, il volume tratteggia le principali coordinate teoriche per la ricostruzione della complessità multimediale di questi testi. Che non procede solamente dalla più tradizionale distinzione tra colonna video e colonna audio, bensì si appunta sulla profonda unità e sulla conseguente pari rilevanza sul piano dell'espressione, tra stimoli percettivi di ordine diverso. Il dato sonoro e visivo sono entrambi il risultato di una vibrazione, di onde che si muovono nello spazio; è la loro stessa costituzione a richiedere una loro considerazione complessiva, in quanto parte di un unico atto di comunicazione nei confronti del quale è necessario trovare un metodo per dare forma alle proprie impressioni soggettive. Se la frammentazione analitica porta inevitabilmente a scomporre i dati della percezione, per esaminarli nel dettaglio, il passo successivo sarà la loro ricomposizione in un discorso organico. È questo il secondo punto cruciale della proposta di Bettetini, che rivendica la centralità di un approccio che si potrebbe quasi definire "istintivo" ai prodotti audiovisivi, ponendosi l'obiettivo di fornire la terminologia e gli strumenti per rendere comunicabili tali impressioni in uno strumento agile e accessibile.

Nella seconda parte del volume l'autore prende in esame quattro lungometraggi: due di essi sono dei recenti lavori italiani, *Caterina va in città* (2003) di Paolo Virzì e *Notturmo Bus* (2007) di Davide Marengo, il terzo è la versione cinematografica del *Flauto magico* (2007) di Kenneth Branagh, l'ultimo *La fine del mondo – Ministoria della musica in un tempo* (1969) dello stesso Bettetini. Nel tentativo di ricostruire il momento della ricezione come integrazione di effetti di senso generati da immagini e suoni, l'autore analizza alcune scene nelle quali la relazione intermediale è saliente nel contesto narrativo. A fronte dell'elaborazione teorica proposta nei capitoli precedenti, incentrata sulla pragmatica del testo e sulla necessità di una considerazione il più possibile attenta alla reciproca interazione tra le sue componenti, le analisi si limitano tuttavia in genere a una descrizione del carattere del brano musicale in relazione alla vicenda presentata sullo schermo. Una considerazione limitata è dedicata alla dimensione propriamente organizzativa delle colonne audio e video, in contraddizione sia con quanto esposto nella prima parte del volume, sia con l'impostazione di tutta una serie di studi di area prevalentemente anglosassone che, a partire da analoghi presupposti teorici, hanno riservato a questi aspetti una più specifica attenzione. Pare, qui, che la preoccupazione di evitare l'eccessiva concentrazione su componenti minime dell'oggetto – ciò che l'autore lamenta nei lavori di Phi-

lip Tagg sugli stereotipi televisivi (in particolare *Kojak. 50 Seconds of Television Music*, Göteborg, Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979, o *Un approccio antropologico per gli stereotipi presenti nella musica della TV*, «Musica/Realtà», XXXIII, 1990, pp. 85-116) –, conduca all'eccesso opposto. Questo atteggiamento discende, certo, dalla scelta di concepire il processo percettivo nella sua globalità, tanto in senso puntuale, nella sincronica presentazione di immagini e suoni, quanto nello svolgimento diacronico del film lungo un arco temporale scandito dalla presenza dei brani musicali; tuttavia permane nel lettore la sensazione di una disparità tra le premesse teoriche e la pratica analitica. Le dinamiche di interazione tra elementi visivi e sonori, gli 'intrecci' ai quali il sottotitolo del volume accenna, sembrano infatti consistere essenzialmente in una ricostruzione della vicenda a partire dalla successione dei pezzi vocali o strumentali. Sotto questo aspetto, il tentativo di tracciare relazioni tra «elementi che non hanno valore semantico e che non producono sollecitazioni sensoriali e percettive di per sé, ma nel loro mutuo rapporto con e nella loro simbiosi con le immagini» (p. 12), riduce la componente musicale e sonora alla manifestazione di uno stato d'animo, al complemento delle immagini, al mero arredamento sonoro delle situazioni narrative. Da quanto si legge in queste "analisi" della componente sonora, non si ha la sensazione che essa possa mai diventare, come ipotizzato in sede teorica, l'elemento centrale della narrazione, né che possa agire in maniera realmente paritaria con le immagini e realizzare così compiutamente quel dialogo «materialmente articolato ma globalmente indivisibile» (p. 123) tra le due componenti costitutive dell'audiovisivo.

ALESSANDRO BRATUS  
Cremona