



Analitica.
Rivista online
di studi musicali
n. 7 (2014), pp. 25-38

*Micro-variazioni audiovisive
e forma-processo.*
Analisi semiotica di
Koyaanisqatsi di Reggio,
Glass e Fricke

Emiliano Battistini

Abstract

Uno degli esiti più importanti del minimalismo storico è l'apertura alle altre arti. Il motivo di questo "contatto", tra musica minimalista e arti audiovisive (cinema) e performative (teatro, danza, opera) è da ricercare nella struttura stessa della musica minimalista: i suoi specifici stilemi linguistici la rendono particolarmente adatta non solo a supportare immagini e situazioni narrative, ma a divenire vero principio organizzatore di essi, dettando ritmo, continuità, coerenza semantica.

Ciò accade ad esempio nel film *Koyaanisqatsi*, creato a sei mani da Godfrey Reggio (regia), Philip Glass (musiche) e Ron Fricke (fotografia e riprese). Uscito nel 1982, *Koyaanisqatsi* suscitò l'attenzione di critica e pubblico per il suo saper narrare la "natura tecnologica" dell'uomo attraverso una sinfonia audiovisiva di immagini e musica senza parlato. L'efficacia comunicativa di tale opera si può spiegare attraverso una particolare organizzazione narrativa e temporale che scaturisce dal gioco di giustapposizione delle immagini insieme allo scorrere continuo, più o meno intenso, più o meno fluido, della musica: una forma-processo audiovisiva nata dal sincretismo delle micro-variazioni musicali con le tecniche visive dello *slow motion* e del *time lapse*.

Tenteremo di spiegare questo particolare tipo di "contatto" tra musica e immagini attraverso un'analisi semiotica del film, portando alla luce il ruolo chiave che la musica di Glass ha avuto per il suo successo.

Micro-variazioni audiovisive e forma-processo

Analisi semiotica di *Koyaanisqatsi* di Reggio, Glass e Fricke

Emiliano Battistini

Lungometraggio sperimentale uscito nelle sale statunitensi il 28 aprile 1982, *Koyaanisqatsi* nasce dalla collaborazione tra Godfrey Reggio alla regia, Philip Glass alle musiche e Ron Fricke alla fotografia e alle riprese. Sinfonia di immagini e musica senza parlato, il film ha rinnovato il dibattito sulla narratività nel cinema e sul rapporto tra musica e immagine ed è stato oggetto di molte analisi [Bachauer 1984, Cebulla 1986, Nielsen 1991, Merrell Berg 1997, Morgan 2000, Sion-Evans 2007, Eaton 2008, Lessard 2009, Borio 2010, John 2010, Stephens 2010]. Tale continuo interesse si deve inoltre all'ininterrotta collaborazione tra regista e compositore,¹ e alla riedizione del film in DVD [MGM Home Entertainment 2003] e della relativa colonna sonora integrale [cfr. Discografia: Glass 2009].²

Per mostrare il passaggio dell'uomo da un ambiente naturale a un ambiente tecnologico «fuori dall'equilibrio» (tale è la traduzione del titolo in lingua hopi), il film opera una serie di riduzioni: il sonoro è ridotto «alla componente musicale, la funzione della parola è puramente segnaletica, le immagini sono montate in modo da non produrre un decorso compatto e univoco» [Borio 2010, 89-90]. Per Borio tali riduzioni, insieme alla stretta collaborazione tra regista e composi-

¹ *Koyaanisqatsi* è il primo film di una trilogia, la *Qatsi trilogy*, che dopo il primo episodio comprende *Powaqaatsi* [1988] e *Naqoyqatsi* [2002]. A questi si aggiungono due cortometraggi, *Anima Mundi* [1992] ed *Evidence* [1995], e il recente lungometraggio *Visitors* [2013]. Inoltre, *Koyaanisqatsi* è stato e continua tuttora a essere ripresentato da Glass sotto forma di "multimedia concert", in cui le musiche sono suonate dal vivo dal Philip Glass Ensemble durante la proiezione del film.

² Il ricorso al CD della colonna sonora è stato necessario per identificare i brani presenti nel film, che ne rappresentano un primo principio organizzatore a livello macrostrutturale. La colonna sonora è stata precedentemente edita solo in versione ridotta [cfr. Discografia: Glass, 1983; 1998].



tore tesa a realizzare una metrica audiovisiva in cui musica e immagini sono composti in un'unica materia, portano *Koyaanisqatsi* in una posizione trasversale tra documentario e opera finzionale in cui è centrale la dimensione del tempo come «territorio privilegiato su cui modellare la sintassi e la semantica, che pertanto diventano inscindibili» [*ibid.*]. Ripartendo da Borio, presentiamo alcuni risultati di un'analisi semiotica svolta sul film, quelli relativi al ruolo della musica nella generale economia dell'opera, sia a livello macrostrutturale che microstrutturale.

L'orizzonte disciplinare e metodologico è quello della semiotica come metodologia d'indagine orientata al testo e alla sua struttura comunicativa (sintattica, semantica e pragmatica). Per "testo" intendiamo non un oggetto ma un modello che indica qualsiasi costrutto culturale articolabile in un piano dell'espressione e in un piano del contenuto che per questo produce una forma di significazione, un senso sociale [Marrone 2001, XIX-XXII]. In questo lavoro utilizziamo gli strumenti della semiotica strutturale greimasiana e post-greimasiana, che del testo mira a ricostruire le condizioni di possibilità per la sua significazione, cioè la rete di relazioni differenziali, di valori, alla base del suo senso [Greimas-Courtés 1979; 1986]. Utilizziamo inoltre alcuni concetti della semiotica interpretativa di Eco, che rintraccia nei testi i meccanismi di cooperazione interpretativa, cioè le istruzioni contenute in essi per la semiosi, la produzione di senso, attraverso mosse inferenziali [1979; 1984].³ In questa prospettiva ci proponiamo di mettere in luce alcuni dei particolari sincretismi del film, come la comunione di processi visivi e sonori che si sviluppano per micro-variazioni, dovuta all'utilizzo congiunto di due specifiche tecniche cinematografiche, il *time lapse* (velocizzazione delle immagini) e lo *slow motion* (rallentamento delle immagini), in accordo con il linguaggio musicale minimalista.

I tratti della musica minimalista si possono così riassumere: pulsazione costante, alta ripetitività degli elementi, staticità armonica, staticità timbrica, mancanza di vere melodie, espressività limitata [Eaton 2008]. Il risultato è un processo musicale direttamente manifesto e impersonale, che si sviluppa per micro-variazioni e, per tali caratteristiche,

³ Anche se a livello teorico ed epistemologico i due approcci divergono, ponendosi spesso come mutualmente esclusivi, a livello della pratica analitica risultano invece sinergici [Pozzato 2001]. Sul tema cfr. anche Floch [1990], Fabbri [1998].

particolarmente adatto a dialogare con altri linguaggi in contesti multimediali [Sion-Evans 2007]. Dei quattro principali compositori del movimento minimalista americano – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass – soltanto Glass si è dedicato con continuità alla produzione di colonne sonore per il cinema [Eaton 2008]. Nella musica scritta per *Koyaanisqatsi*, primo film con colonna sonora minimalista a raggiungere un vasto pubblico [*ibid.*], Glass apre i tratti linguistici del minimalismo all'uso, seppur sempre limitato, di melodie, dell'armonia funzionale e di variazioni timbriche.⁴

Il ruolo della musica a livello macrostrutturale

La musica di Glass contribuisce direttamente alla struttura del film. Tenendo presente i brani musicali e le macro-unità tematiche del contenuto visivo, si possono individuare dodici macrosequenze.⁵ La possibilità di riassumere le macrosequenze tramite i rispettivi brani musicali indica come già a questo primo livello la musica sia un principio organizzatore. In secondo luogo, la macrostruttura è disegnata dai cambiamenti timbrici che avvengono lungo il film. Un ruolo notevole è rivestito dal cantato che compare all'inizio e alla fine e il cui unico testo è la parola del titolo. Questo cantato, prodotto da un coro maschile compatto e monodico, con tono grave, quasi salmodiato, coincide con tre immagini che formano il cappello iniziale e finale del film: all'inizio la comparsa del titolo in rosso su sfondo nero, un'immagine di pitture rupestri dalle sembianze umane e il decollo di uno Shuttle; alla fine, all'inverso, uno shuttle che esplose e precipita, le figure rupestri umane e la traduzione del titolo in bianco su sfondo nero. Se tra inizio e fine le stesse immagini tornano leggermente variate e se anche il tessuto strumentale del brano iniziale *Koyaanisqatsi* è leggermente variato, il cantato del coro maschile rimane al contrario

⁴ Per questo motivo sarebbe più preciso parlare in questo caso di musica post-minimalista [Eaton 2008]. Vista la differenza sfumata tra minimalismo e post-minimalismo, in questa sede parliamo genericamente di musica minimalista.

⁵ 1. *Koyaanisqatsi* (0'20"-3'37"); 2. *Organic* (3'38"-11'14"); 3. *Clouds* (11'15"-15'46"); 4. *Resource* (15'47"-22'06"); 5. *Vessels* (22'07"-29'50"); 6. *Pruitt igoe* (29'51"-36'16") e *Pruitt igoe coda* (36'17"-39'12"); 7. *Slo mo people* (39'13"-39'18"-42'23"); 8. *The grid introduction* (42'24"-45'51") e

invariato, creando un effetto di “coesione”. Il cantato entra in sincretismo con le immagini rupestri e siamo portati a correlare le due figure, sonora e visiva, con lo stesso significato di “antenati” e di “solennità”. Il cantato funziona da simbolo sonoro,⁶ legandosi indissolubilmente con il tema centrale del film preconizzato dal titolo *koyaanisqatsi* (vita fuori dall’equilibrio), e suonando come una sanzione nei confronti della vita frenetica contemporanea da parte dei nostri antenati (e da parte dell’enunciatore).⁷ Per Eaton [2008, 145-146] troviamo qui un *topos* [Monelle 2000] della musica minimalista, che rimanda alla significazione dell’Altro extra-occidentale: per differenziare una cultura antica dalla moderna società occidentale, si sfruttano non convenzioni stereotipate della musica nativa americana ma semplicemente il tempo lento e il registro grave. Lo stesso cantato torna inoltre nella seconda macrosequenza *Organic*, la cui “solennità” si associa a immagini di una natura incontaminata significando la “magnificenza” del mondo naturale. La funzione sanzionatoria dello stesso cantato è presente nella macrosequenza *Prophecies*, poco precedente a quella finale: qui vengono cantate delle profezie in lingua hopi che si accompagnano a immagini di violenza, emergenza e degrado della società moderna. Infine l’uso della timbrica vocale è presente in *Vessels*, ma con l’obiettivo, a livello microstrutturale, di rendere “leggera” tramite l’uso di un coro misto in tessitura media-acuta l’immagine “pesante” di un Boeing 747 (cfr. *infra*). L’uso della timbrica vocale entra in opposizione con quella delle tastiere elettroniche, sfruttata pressoché in tutte le macrosequenze. La timbrica sintetica, insieme all’uso della ripetizione e della pulsazione costante, porta a un altro *topos* della musica minimalista, la sua associazione con il “macchinico” [Eaton 2008, 101-108; John 2010]. In questo senso, il maggior polo oppositivo alla significazione del coro «koyaanisqatsi» è rappre-

The grid (45’52”-63’08”); 9. *Microchip* (63’09”-65’19”); 10. *Prophecies* (65’10”-73’37”); 11. *Koyaanisqatsi*, ripresa e variata (73’38”-77’17”); 12. *Translations and credits* (77’18”-82’20”).

⁶ Per simbolo intendiamo un segno che significa per convenzione [Eco 1984].

⁷ Cioè dell’immagine degli autori ricostruita a partire dagli indizi all’interno del film [Greimas-Courtés 2007]. Riguardo al termine “sanzione” ci riferiamo qui alla definizione specifica all’interno della teoria narrativa greimasiana di giudizio epistemico formulata da un destinante nei confronti di un soggetto [Greimas-Courtés 2007, Pozzato 2001].

sentato dal timbro elettronico delle tastiere nella macrosequenza *The grid*, in cui è sposato con una pulsazione vertiginosa e con immagini di una società metropolitana meccanizzata e deumanizzata.⁸ In terzo luogo, la musica contribuisce alla direzionalità narrativa del film. Ogni brano ha un proprio sviluppo interno che serve a portare avanti il racconto: messi in sequenza, questa serie di processi musicali direzionano la generale temporalità filmica.

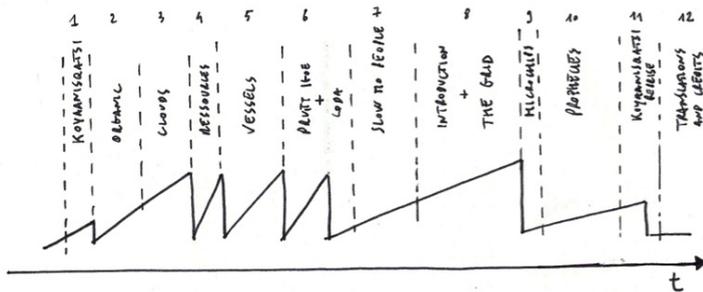


Figura 1. Sviluppo delle macrosequenze in *Koyaanisqatsi*

Per generare direzionalità narrativa, anziché basarsi sullo svolgimento di un tema e di un percorso armonico-tonale, la musica di Glass lavora per saturazione, dinamizzazione e intensificazione generale progressiva.⁹ Ciò avviene orchestrando puntualmente i differenti parametri

⁸ Tale timbrica sintetica, insieme alle tecniche cinematografiche del *time lapse* e dello *slow motion* portano alla riflessione di un film che parla della società tecnologica e del suo sfruttamento della natura attraverso un manufatto comunque tecnologico, il film stesso: la natura incontaminata risulta un'ideale costruito a partire da un punto di vista interno alla società contemporanea occidentale ipertecnologica.

⁹ Secondo Tarasti [1987] la musica minimalista è non-narrativa, perché non usa gli elementi armonico-melodici della musica del periodo classico e romantico (come l'uso della sensibile, lo sviluppo del tema ecc.). Seguendo l'assunto semiotico che intende la narritività come un livello di senso ricostruibile in qualsiasi tipo di testo, la nostra proposta è quella di concepire la narritività in musica in maniera più allargata, sostenendo che la musica minimalista è narrativa come quella romantica, solamente che lo è in una maniera diversa, cioè agendo su altre strategie compositive, su un'altra organizzazione dei propri elementi nel tempo, su altri rapporti differenziali.

so a livello di macrostruttura.

Infine, è presente una vera e propria punteggiatura audiovisiva, tramite la quale le macrosequenze sfumano tra loro tramite *fade in* e *fade out* o si contrappongono creando un cambio repentino grazie a sincronismi ritmici. A volte questi ultimi non sono perfetti, ma la musica anticipa il cambio delle immagini, presentificando l'atmosfera emotiva del brano seguente, confermata poi dalle immagini della nuova scena, dando così maggiore fluidità e articolazione al cambiamento delle sequenze narrative. In più punti sono utilizzati diversi tipi di silenzio, più o meno "rumorosi", dove la musica lascia il posto a suoni infra-diegetici di scarsa intensità, come i versi di pipistrelli in *Koyaanisqatsi* e *Organic*, il paesaggio sonoro urbano in *Pruitt igoe coda*, il vociare delle persone all'inizio di *Slo mo people* e in *Translation and credits*. Tali suoni vengono letti come figure del mondo naturale, creando un effetto d'illusione referenziale, inserendo lo spettatore all'interno del film, in contemplazione di un'immagine fissa: la luce che filtra in una grotta (*Koyaanisqatsi* e *Organic*), lo skyline di una metropoli (*Pruitt igoe coda*), la hall di una stazione (*Slo mo people*). Queste pause sezionano sequenze fortemente dinamiche (come alla fine di *Resources* o in *The grid*) in cui lo spettatore subisce un'aggressione estetica,¹¹ per l'alta concentrazione di stimoli percettivi audiovisivi dettati dal montaggio serrato delle immagini e dal ritmo veloce e dall'alto volume della musica. Verso la fine di *The grid* si ha l'impressione di essere dentro una giostra che gira velocemente su se stessa o di correre all'interno di un videogioco, con un effetto di "vertigine" e di "apnea". Rispetto ai momenti dinamogeni, quelli di stasi, oltre ad avere funzione sintattica (separare e unire) e semantica ("pausa", "respiro", "riflessione" ecc.), dal punto di vista pragmatico donano distensione, depositando la tensione accumulata durante i brani dinamogeni e portando a prepararsi alla sequenza successiva [Stephens 2010]. L'effetto estesico di respiro ha un corrispettivo sul piano cognitivo, portando a riflettere su quello che si è visto e sentito e a prenderne coscienza.

¹¹ Relativa al livello del senso a cui si riconducono i significati appartenenti al campo della percezione, dei sensi, del corporeo, appunto il piano dell'estesia, cfr. Fabbri-Marrone [2001] e Pozzato [2001].

Koyaanisqatsi offre così un patto comunicativo di coinvolgimento e d'interpretazione. Tale patto non è coercitivo: grazie alle caratteristiche di musica e immagini, viene lasciata una certa dose di libertà allo spettatore. La musica minimalista di Glass lascia uno spazio all'emotività dell'ascoltatore per il fatto di non praticare quelle strategie retoriche del linguaggio romantico che spesso nei film sono usate per emozionare in un preciso punto del dramma [Merrell Berg 1997]. Al contempo le immagini di Reggio, lavorando per parallelismi o contrasti, senza essere semanticamente chiuse, richiedono allo spettatore una pratica inferenziale che possa rintracciarne i nuclei semantici principali.¹² Questa comunione tra film e spettatore è parallela a quella tra immagini e musica che, nel loro gioco, creano differenti tipi di sincretismi utili per l'interpretazione del testo.

Il ruolo della musica a livello microstrutturale

Ciò che rende caratteristico *Koyaanisqatsi* è il particolare sincretismo dato dal connubio delle tecniche cinematografiche del *time lapse* e dello *slow motion* con il linguaggio musicale minimalista. Tale sincretismo poggia su una nuova aspettualizzazione temporale¹³ che investe allo stesso tempo musica e immagini e che porta a parlare nel complesso di una forma-processo audiovisiva che si sviluppa per micro-variazioni. A livello visivo, il *time lapse* rende "iterativo" ciò che è "durativo", rende cioè visibili processi lenti (come lo scorrere delle nuvole, il tragitto della luce del sole sui grattacieli, i flussi del traffico nelle strade metropolitane ecc.); lo *slow motion* rende invece "durativo" ciò che è "iterativo", rende cioè visibili processi veloci (il farsi e disfarsi delle

¹² Per isotopia si intende la ridondanza di unità semantiche lungo il testo, il "filo rosso" semantico che corre al di sotto del testo e delle sue figure, responsabile della sua coerenza semantica, cfr. Greimas-Courtés [2007] e Pozzato [2001].

¹³ L'aspettualizzazione è un meccanismo discorsivo strettamente dipendente dalla collocazione di un punto di vista rispetto a un processo. Vi può essere aspettualizzazione attoriale, spaziale e temporale. Riguardo al tempo, posso descrivere un processo nel suo farsi, cioè nel suo aspetto durativo, o in momenti discontinui come quello incoativo o terminativo. Una data istanza può presentarsi inoltre una singola volta, in modo singolativo o più volte di seguito, in modo iterativo [Pozzato 2001, 91]; cfr. anche Greimas-Courtés [2007]. Quest'ultimo è ad esempio il caso delle cellule minimaliste ripetute.

onde marine, il movimento di una persona che cammina ecc.): entrambe le tecniche rendono quindi visibili variazioni nel tempo di fenomeni processuali che di solito sono troppe veloci o troppo lente per essere colte. A sua volta, la tecnica musicale minimalista di Glass crea un processo sonoro la cui struttura è direttamente esplicita: su uno sfondo “durativo” dato dalla stabilità tonale, vengono rese udibili le variazioni delle figure “iterative”. Il risultato è un processo sonoro che si svela poco a poco, progressivamente. Questo svelarsi del processo musicale come dei processi visivi è in linea con un’isotopia dello “svelamento” che corre lungo il film e che si lega direttamente al suo tema: la consapevolezza che la tecnologia è divenuta il nuovo mondo naturale per l’uomo deve basarsi su punti di vista alternativi che, dal fuori, in maniera oggettiva, rendono visibile ciò che per noi normalmente non è. A più livelli e in differenti momenti del film troviamo figure di qualcosa che si svela e che compare poco a poco, a partire dalla macrosequenza iniziale dove sia il titolo, sia le pitture rupestri, sia infine lo Shuttle si scoprono progressivamente grazie al movimento intrinseco dell’immagine o grazie al movimento della macchina da presa che da un dettaglio indietreggia e allarga sull’immagine intera. Oltre al sincretismo sul piano dell’aspettualizzazione temporale, sempre a livello microstrutturale la musica contribuisce alla coerenza e chiusura delle immagini, attraverso differenti livelli di significato di cui si fa portatrice. Senza esigenza di esaustività, si possono distinguere almeno cinque livelli:

- significati plastici: ritmici, timbrici, fonici;¹⁴
- significati estesici: qualità percettive e sinestesiche;
- significati figurativi: figure sonore riconoscibili (iconismo sonoro);
- significati forici: patemici e tensivi;
- significati enciclopedici: culturali e contestuali.

¹⁴ Sono le categorie proposte da Jacoviello [2012, 220-226], per l’articolazione del piano dell’espressione musicale. Categorie foniche: altezza (grave vs. acuto), intensità (piano vs. forte); categorie ritmiche: metriche (binario vs. ternario), durata (breve vs. lunga); categorie timbriche: natura (percussiva vs. attrito), grana (brillante vs. scuro). Quelle relative ai testi visivi si dividono invece in topologiche (spazi), eidetiche (linee) e cromatiche (colori).



Tali livelli di significato possono giocare in maniera separata o sinergica, portando a differenti effetti di senso sincretici nel rapporto con le immagini.

Significati plastico-ritmici

34

Sul piano del montaggio, la musica offre agganci alle immagini: si vengono a creare sincronismi che contribuiscono a rilanciare in avanti il racconto audiovisivo. Sia in *Clouds* che in *Resources*, il cambio inquadratura è spesso in corrispondenza con differenti squilli di trombe, mentre in *Vessels* l'entrata in scena progressiva di automobilisti al volante è scandita dagli accenti musicali. In *Clouds*, la nascita di una nuvola da un cumulo di vapore è sottolineata da un potente squillo di tromba: immagine e musica affermano in sinergia la nascita di una figura attoriale.

Significati plastico-ritmici e topologico-eidetici

Quando i *pattern* musicali minimalisti sono proposti insieme a immagini che contengono *pattern* visivi (le file di pozzi di petrolio, i tralicci dell'alta tensione, le file di auto e di carri armati in *Resources*; i *pattern* quadrati delle finestre dei grattacieli smaglianti in *Vessels* e decadenti in *Pruitt igoe*; i *pattern* quadrati degli isolati cittadini della metropoli in *The grid*), si crea un sincretismo basato sui significati di "ripetitività", "ricorsività", "quadratura" comuni tra musica e immagini.

Significati plastico-timbrici ed estesici

In *Vessels*, il coro di voci miste, maschili e femminili, contribuisce a veicolare il significato di "leggerezza" in corrispondenza della comparsa di un Boeing 747: il significato di "pesantezza" dell'aereo a terra viene narcotizzato [Eco 1979, 86] a favore del significato "leggerezza", portando a sottolineare la meraviglia e il mistero di come un oggetto così pesante possa invece volare. L'unità semantica "pesantezza", seppur presente nel campo semantico dell'aereo, rimane in questo caso in stato potenziale e non realizzato.

Significati forici

La musica dona colorazione forica alle immagini sanzionando il loro contenuto come euforico o disforico.¹⁵ L'attribuzione euforica ci indica chi è il soggetto (la natura), mentre quella disforica chi l'anti-soggetto (l'uomo tecnologico). In *Koyaanisqatsi* l'attribuzione forica investe la categoria cromatica e sia sul piano visivo che musicale, vige il codice semi-simbolico,¹⁶ di tradizione occidentale, che associa a toni cupi e gravi un contenuto disforico e a toni chiari e acuti un contenuto euforico. Ad esempio ai grattacieli sono associate spesso note gravi di synth. Da questo codice deriva una seconda modalità che la musica ha per sanzionare euforicamente o disforicamente un'immagine: tramite la direzione melodica, ascendente o discendente, delle frasi musicali. Alla fine di *Resources*, più il fungo nucleare tende a salire in cielo, più il frammento melodico della musica tende a scendere verso il grave.

Significati enciclopedici

Il brano *Clouds* offre un buon esempio di come la musica possa veicolare significati enciclopedici [Eco 1979; 1984] che, entrando in sincretismo con quelli veicolati dall'immagine, portano a precisi percorsi interpretativi. In questa macrosequenza vediamo gruppi di nuvole superare cime montuose, accavallandosi a vicenda: le immagini rendono visibile la metafora del "mare di nuvole", sia attraverso le particolari inquadrature in *time lapse* sia accostandole a immagini di onde

¹⁵ La foria è la categoria che indica la disposizione affettiva di base, la relazione primitiva di attrazione o repulsione del soggetto rispetto alle cose e agli altri soggetti con cui viene a contatto. Tale categoria si articola in eu-foria (attrazione, movimento verso) e dis-foria (repulsione, allontanamento). Attraverso tale categoria avviene la valorizzazione positiva (euforica) o negativa (disforica) delle unità semantiche che si trovano nei testi [Greimas-Courtés 2007, Pozzato 2001]. All'interno di testi audiovisivi, tali termini possono assomigliare o ricordare quelli di "empatico" e "anempatico" elaborati da Chion [1990] per definire il rapporto tra musica e scena cinematografica, i quali, però, si riferiscono in effetti a un livello concettuale differente.

¹⁶ Per codice semi-simbolico o semi-simbolismo, si intende la correlazione tra una categoria del piano dell'espressione e una categoria del piano del contenuto, nel nostro caso la categoria timbrico-cromatica /chiaro vs. scuro/ con quella forica /euforico vs. disforico/. Il risultato è un rapporto del tipo chiaro:scuro=euforico:disforico o chiaro:euforico=scuro:disforico, cfr. Greimas [1984].

marine, mentre la musica presenta su un *pattern* dinamogeno e pulsazione veloce una serie di squilli di trombe che, nella cultura occidentale, possiamo associare al *topos* militare [Monelle 2006]. Questa conoscenza enciclopedica porta a rileggere i “cavalloni di nuvole” come una cavalleria potentissima, capace di tutto, persino di scavalcare le montagne, terribile e magnifica allo stesso tempo.

Riferimenti bibliografici

Bachauer W. (1984), *Ein Leben ausser Balance und Kontrolle: Zur Entstehung des Films Koyaanisqatsi von Godfrey Reggio und Philip Glass*, «MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik», 3, pp. 27-29.

Borio G. (2010), *Funzioni del “suono organizzato” in due testi audiovisivi: Barry Lindon e Koyaanisqatsi*, «La Valle dell’Eden», 25/26, pp.73-90.

Cebulla G. (1986), *Koyaanisquatsi: Eine bebilderte musikalische Rede*, «Musik & Bildung: Zeitschrift für Musikerziehung», 18/9, pp. 789-95.

Chion M. (1990), *L’audio-vision. Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris.

Eaton R. M. D. (2008), *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores*, Ph.D. Dissertation, University of Texas.

Eco U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Eco U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

Fabbri P. (1998), *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.

Fabbri P.–Marrone G. (2001) (cur.), *Semiotica in nuce*, vol. II (*Teoria del discorso*), Meltemi, Roma.

Floch J.-M. (1990), *Sémiotique, marketing et communication*, PUF, Paris (trad. it. *Semiotica, marketing e comunicazione*, Franco Angeli, Milano, 1992).

Greimas A. J. (1984), *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes Sémiotiques-Documents», 60, pp. 5-24 (trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Fabbri P.–Marrone G. (cur.), *Semiotica in nuce*, vol. II (*Teoria del discorso*), Meltemi, Roma, 2001, pp. 196-210).

Greimas A. J.–Courtes J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano, 2007).

Greimas A. J.–Courtes J. (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II, Hachette, Paris (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato*

della teoria del linguaggio, Bruno Mondadori, Milano, 2007).

Greimas A. J.–Courtes J. (2007), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano.

Jacoviello S. (2012), *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiotica del discorso musicale*, Mimesis, Milano-Udine.

John R. (2010), *The Challenges of Change: The Use of Philip Glass' Music in Koyaanisqatsi*, «Music Since 1900, Honors Contract», 2010, <http://ryanjohn.weebly.com/uploads/1/1/6/5/11652945/music_since_1900_honors_paper.docx> (ultimo accesso 12 marzo 2015).

Lessard B. (2009), *Cultural Recycling, Performance and Immediacy in Philip Glass's Film Music for Godfrey Reggio's Qatsi trilogy*, in Harper G.–Doughty R.–Eisentraut J. (eds.), *Sound and Music in Film and Visual Media*, Bloomsbury, London, pp. 493-504.

Marrone G. (2001), *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

Merrell Berg C. (1997), *Philip Glass on Composing for Film and Other Forms: The Case of Koyaanisqatsi*, in Kostelanetz R.–Flemming R. (eds.), *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, Schirmer, New York, pp. 131-151.

Monelle R. (2000), *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton.

Monelle R. (2006), *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington.

Morgan D. (2000), *Life in Transformation: Philip Glass on Koyaanisqatsi and Powaqqatsi*, in ID., *Knowing the Score: Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing Music for Cinema*, Harper Collins, New York, pp. 141-152.

Nielsen S. K. (1991), *Om betydningsproduktionen i Godfrey Reggios filmværk Koyaanisqatsi*, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus.

Pozzato M. P. (2001), *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma.

Sion P.–Evans T. (2007) *Parallel Symmetries? Exploring Relationships between Minimalist Music and Multimedia Forms*, paper delivered at the *First International Conference on Music and Minimalism*, Bangor University, 31 August – 2 September 2007.

Stephens G. (2010), *Koyaanisqatsi and the Visual Narrative of Environmental Film*, «Screening the Past», 28, <<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/28/koyaanisqatsi-visual-narrative-of-environmental-film.html>> (ultimo accesso 12 marzo 2015).



Tarasti E. (1987), *Le Minimalisme du point de vue sémiotique*, «Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique», 1, 1987, (*La musique comme langage*, II), pp. i-i22.

Filmografia

38

Reggio G. (1982), *Koyaanisqatsi. Life Out of Balance*, 86', Institute for Regional Education.

Reggio G. (1988), *Powaqatsi. Life in Transformation*, 99', Golan Globus.

Reggio G. (1992), *Anima mundi*, 28', Studio Equatore (Bulgari/WWF) - Lawrence Taub (Institute for Regional Education).

Reggio G. (1995), *Evidence*, 8', Fabrica (Benetton).

Reggio G. (2002), *Naqoyqatsi. Life as a war*, 89', Qatsi Productions.

Reggio G. (2013), *Visitors*, 87'.

Discografia

Glass P. (1983), *Koyaanisqatsi. Life Out of Balance*, Antilles 422-814 042.

Glass P. (1998), *Koyaanisqatsi*, Nonesuch, 79506-2.

Glass P. (2009), *Koyaanisqatsi. Complete Original Soundtrack*, Orange Mountain, OMM0058.