



**Mirco Mungari<sup>1</sup>**

## **APPUNTI DI UN SONORIZZATORE DI FIABE**

Di seguito sono elencate, in maniera corsiva e senza pretesa di esaustività, alcune considerazioni scaturite dalla mia ormai più che decennale pratica di musicista di scena nel teatro per l'infanzia, in particolare nell'ambito della sonorizzazione delle fiabe. I miei appunti vogliono essere nient'altro che uno spunto di discussione e un terreno di confronto.

### **1. Sonorizzare o musicare?**

L'atto dello *storytelling*, inteso come azione del raccontare storie a un pubblico partecipe, implica un atteggiamento del narratore almeno in parte conforme ai principi della drammaturgia. Egli focalizza l'attenzione degli ascoltatori sulla trama della storia che racconta attraverso la modulazione consapevole della voce e, sia pure in misura minore, attraverso un sapiente uso della gestualità, fino all'espressione mimica dell'intero corpo. La scelta di impegnare in misura maggiore o minore la mimica corporea può permettere, all'apparenza, di classificare diverse declinazioni dello *storytelling* legato alle fiabe, rappresentabili tra i due estremi del cantastorie (che affida tutto il potenziale espressivo alla voce, limitando drasticamente la gestualità) e dell'attore-drammatizzatore (che fa dell'espressività corporea e soprattutto della mimica un elemento fondamentale del suo atto comunicativo).

In realtà i due estremi sopra citati possono ben distinguersi per altre peculiarità, come l'uso o il rifiuto di oggetti scenici, costumi e trucco di scena. Il cantastorie limiterà di solito l'utilizzo di oggetti scenici a pochissimi elementi necessari alla comprensione della trama narrata, sempre e comunque con una forte valenza narrativa e chiaramente interpretabili: tipico esempio di questa tipologia di oggetti è il cartellone illustrato, che permette di seguire ordinatamente e senza alcuna ambiguità il susseguirsi delle scene narrate. L'attore, al contrario, fa uso di oggetti con forte valenza allusiva e simbolica: una semplice ciotola di plastica può diventare una preziosa brocca d'oro, un tappeto può rappresentare una barca, e via dicendo.

Ciò conduce a una considerazione più forte. Il cantastorie pone consapevolmente un discrimine molto forte fra il sé narrante e la storia narrata, ponendo quest'ultima in una dimensione aliena dall'*hic et nunc* in cui si situa l'atto del narrare, e costringendola nella fantasia immediata degli ascoltatori (questa modalità può essere definita propriamente *storytelling*); l'attore, al contrario, trasferisce l'azione narrata nella stessa dimensione spaziotemporale del narrare stesso, *rappresentandola* nel suo contingente divenire.

---

<sup>1</sup> Musicista di scena presso l'associazione culturale Youkali di Bologna – [www.youkali.it](http://www.youkali.it); didatta e ricercatore nel campo della musica popolare e medievale

La prima tipologia di narratore – il cantastorie – è quella sicuramente più radicata nella tradizione stessa della fiaba. L'atto millenario di raccontare fiabe ai bambini e agli adulti da parte dei soggetti tradizionalmente preposti alla narrazione, ma anche dai professionisti del narrare, è stato generalmente legato all'astrazione della storia narrata in un tempo altro; anzi l'atto stesso del narrare poteva avere come finalità non secondaria l'allontanamento degli ascoltatori, sia pure per un tempo limitato, dalla dimensione del presente, con una volontaria intenzione di straniamento strettamente legata ai connotati fantastici della narrazione. Al contrario, lo *storytelling* connotato in senso drammaturgico prevede da parte del narratore una forte consapevolezza dei meccanismi della drammaturgia e una precisa volontà di applicarli; molto efficace ma assolutamente meno spontaneo, questo modo di narrare può considerarsi frutto di una evoluzione recente dell'attività del cantastorie o raccontatore.

Questa sintetica premessa è necessaria per definire i limiti della questione da esaminare in questa sede. Concepire, scrivere ed eseguire musiche e suoni organizzati durante un atto di *storytelling*, al fine di rendere più efficace la narrazione, è un atto apparentemente intuitivo per un musicista. Può sorgere istintivo il paragone con attività apparentemente simili, come creare musiche di scena per una rappresentazione teatrale o scrivere la colonna sonora di un film (attività, queste ultime, invero diversissime tra loro); del resto l'atteggiamento del musicista chiamato a sonorizzare una fiaba per la prima volta può essere pericolosamente semplicistico o soltanto spaesato nei confronti del lavoro da compiere.

Aggiungere un elemento sonoro a una narrazione presuppone che la narrazione stessa sia di tipo drammaturgico. Solo una narrazione appartenente alla seconda categoria di quelle definite all'inizio può sottendere una sonorizzazione, in quanto il sonorizzare prevede l'accettazione implicita da parte dell'ascoltatore del reale accadere di quanto narrato nel momento in cui viene narrato, l'inganno consapevole connotato a ogni rappresentazione teatrale; di tale dimensione reale il suono diventa parte integrante nel suo manifestarsi fisico, e ad essa apporta tutta la sua carica di significato emozionale e simbolico. Si obietterà che anche i cantastorie utilizzano la musica e gli strumenti musicali nelle loro narrazioni: tuttavia l'uso che tradizionalmente il cantastorie fa della musica, e in particolare del canto, è assolutamente strumentale alla narrazione, e si pone come semplice ausilio alla narrazione stessa, per scandirne meglio i ritmi e le fasi e migliorare la comprensione da parte del pubblico (una finalità non dissimile, quindi, da quella del tabellone illustrato). Il cantastorie dunque non sonorizza, perché non aggiunge alla narrazione un elemento descrittivo o suggestivo attraverso i suoni, ma fa del suono, e nella fattispecie del canto, un uso puramente strumentale.

Nella narrazione drammatizzata, invece, l'elemento sonoro diventa parte concreta della narrazione, materiale reale e insieme simbolico, come il corpo stesso dell'attore. Obiettivo del sonorizzatore è dunque inserirsi nella realtà scenica a pieno titolo, operando attraverso i suoni un atto di concreta rappresentazione, e non di descrizione astratta. Ciò necessita, da parte del musicista chiamato a sonorizzare, la piena consapevolezza e comprensione della dimensione drammaturgica della narrazione.

Schematizzando, dunque, potremmo definire *musicare* l'azione del cantastorie che talvolta *canta* i suoi testi, e *sonorizzare* l'azione del musicista che aggiunge elementi sonori a una narrazione *drammatizzata*. L'atto del *musicare* di per sé non aggiunge elementi narrativi al testo, ma fornisce un ausilio pratico a chi narra e a chi ascolta; l'atto del *sonorizzare* invece è integrante della drammatizzazione, e fornisce al pubblico un arricchimento del materiale raccontato in termini descrittivi, narrativi e simbolici.

## 2. Il dramma della sonorizzazione

Sonorizzare, dunque, è un atto di natura drammaturgica. Da ciò discende una considerazione piuttosto dolorosa per il musicista sonorizzatore. Il suo atto creativo è fortemente vincolato dalla struttura drammaturgica in cui s'inserisce, e lo spazio di manovra compositivo è nettamente scolpito

dal materiale preesistente e ordinato dallo *storyteller*, cioè la trama, la scelta del lessico e delle sequenze narrative, la gestione del ritmo e dello spazio narrato. L'atto di sonorizzare una *performance* di *storytelling* è perciò imprescindibile dalla presa di coscienza dei meccanismi drammaturgici che la *performance* stessa mette in opera. In altri termini il musicista è chiamato a riflettere prima di tutto sulle dinamiche di rappresentazione della storia in oggetto, in costante dialogo con l'attore.

Appare conseguente da queste ultime considerazioni il fatto che l'atto di sonorizzare vada riferito alla *performance* e non alla storia. Il musicista affronta cioè la realtà di una precisa *rappresentazione* di una trama, e su di essa lavora e imbastisce la sua opera. Ciò non significa che si possa prescindere dall'opera in sé; al contrario, la conoscenza accurata del testo da rappresentare, e possibilmente di tutto il suo contesto narratologico e storico, è necessaria perché il lavoro di sonorizzazione sia alla fine coerente ed efficace. Tuttavia il musicista si trova a operare in un ambiente di natura drammaturgica, all'interno del quale sono state effettuate *a priori* delle scelte precise e vincolanti nei confronti del testo: su questa dimensione, e non su quella squisitamente letteraria, agisce la sonorizzazione.

Se dunque l'ambito di lavoro del sonorizzatore è, per usare una terminologia linguistica, la *parole* – ovvero la concretizzazione nell'*hic et nunc* dell'atto drammaturgico di un oggetto definito come un testo di natura fiabesca – è necessario definire la natura dei problemi che l'atto del sonorizzare pone in sé, pur nella sua natura di esperienza concreta ed espressiva, e dunque poco incline alle speculazioni teoriche.

Il musicista che affronti per la prima volta il lavoro drammaturgico insieme a un attore potrebbe provare un senso di smarrimento unito a una generale euforia. L'occasione appare ricchissima di possibilità espressive, il campo d'azione si sospetta vasto, e generalmente l'attore-regista (che non sempre ha competenze precise in campo musicale e compositivo) si affida con fiducia totale all'opera del musicista, lasciandogli proporre, almeno inizialmente, tutte le iniziative che egli ritiene opportune. Il musicista si trova dunque ad agire prevalentemente d'istinto: guidato da assonanze, sensazioni, riferimenti più o meno espliciti a fatti sonori nel testo, sceglie strumenti e timbri, sovrappone cellule ritmiche, talvolta definisce vere e proprie melodie e temi chiusi, accumulando materiale in maniera paratattica e tendenzialmente caotica, solitamente durante una serie di prove estese insieme all'attore. Successivamente l'attore sfronda e censura l'operato del musicista (non sempre con il pieno accordo di quest'ultimo), conservando ciò che ritiene efficace e cassando il resto, fino a costruire una scaletta di azioni sonore preordinate da eseguire parallelamente alle azioni sceniche.

La sensazione che deriva da un siffatto modo di agire è che il musicista sia in qualche modo al servizio dell'attore e del regista. Se per certi versi questo può essere vero (la responsabilità finale di una messa in scena è sempre e comunque della regia), d'altra parte è necessario che il ruolo del musicista sonorizzatore venga delineato e compreso profondamente, innanzitutto dal musicista stesso, ma anche e soprattutto dagli altri membri della compagnia. L'esperienza decennale di collaborazione con compagnie teatrali dedite al teatro per l'infanzia (e quindi spesso alla sonorizzazione di fiabe) ha portato chi scrive a comprendere l'importanza della chiara e corretta definizione di questo rapporto di collaborazione: il musicista non può e non deve essere suddito del regista, ma perché ciò avvenga è necessario da un lato che il musicista sia cosciente e competente dei meccanismi drammaturgici, e dall'altro che il regista abbia una concezione esatta della sonorizzazione, e non ritenga le musiche un ammennicolo di scena destinato ad abbellire un copione.

Il regista, l'attore-performer e il musicista, una volta chiariti i rispettivi compiti e responsabilità nella messa in scena fiabesca, si accingono dunque a elaborare il copione o il canovaccio di fiaba con l'ausilio dei suoni. Postulato che i tre non incappino nella fallace dinamica esplicita poche righe più sopra (ovvero nel frenetico accumulare materiali e temi, da sfrondare senza pietà in fase di prova) è auspicabile che si pongano una serie di quesiti procedurali.

### 3. Farsi delle domande

Perchè sonorizzare una fiaba? Quali sono gli obiettivi che ci si pone quando si decide di intrecciare suoni organizzati alla narrazione drammatizzata di una storia?

La risposta più ovvia a questo interrogativo è che lo si fa per aggiungere qualcosa. La sonorizzazione, a un primo sguardo, integra le informazioni fornite al pubblico dal testo drammaturgico e dall'azione dell'attore con un portato comunicativo nuovo, non parallelo ad essi ma intrecciato e complementare. Il musicista perciò, nell'atto di comporre le musiche di scena, dovrebbe porsi nell'atteggiamento del *dire* più che del *commentare*. Questo atteggiamento deve investire e determinare tutte le scelte compositive, a partire dalla scelta dei tempi scenici, dei momenti in cui fare musica: la musica può fornire un tappeto alle parole e ai gesti dell'attore, può colorare un passaggio tra due azioni, può definire sinesteticamente un paesaggio evocato dal testo. Deve però sfuggire alla tentazione di diventare commento al testo, subordinandosi all'atto teatrale come un ammenicolo; in tal caso la musica diventerebbe semplicemente inutile ai fini drammaturgici, perchè non apporterebbe nessun elemento comunicativo nuovo, ma appesantirebbe soltanto un atto referenziale che la drammaturgia assolve già pienamente da sé.

Cosa potrebbe *dire*, allora, un musicista di scena? La risposta a questa domanda potrebbe sintetizzarsi nella parola *contesto*. Il musicista sonorizzatore deve costruire, attraverso i suoni organizzati, un *contesto* alla storia che viene drammatizzata dall'attore. In questo senso il suo lavoro è analogo e parallelo a quello dello scenografo e del costumista; i suoni forniscono all'attore una componente essenziale e integrante del *background* nel quale si muove la sua azione. Il suono definisce spazi, evoca e/o descrive situazioni, illumina con elementi d'intuizione angoli nascosti della storia; esiste in sé e per sé, ma acquista pienamente senso in quanto parte della storia drammatizzata.

In questo senso si noterà come la sonorizzazione di una fiaba diventi qualcosa di molto simile alla definizione di un paesaggio sonoro. A differenza di un reale *soundscape*, tuttavia (il quale sarebbe competenza di un rumorista), la sonorizzazione agisce attraverso elementi simbolici, e non esclusivamente imitativi e realistici. Il paesaggio sonoro viene costruito dal musicista di scena utilizzando elementi e parametri propri della composizione musicale (altezza, timbro, durata di suoni organizzati, armonia, ritmo, melodia) ma definendo con essi non già una struttura autoportante (qual è quella di un brano musicale *tout-court*) quanto un vero e proprio spazio simbolico. Si potrebbe dire, estremizzando, che una sonorizzazione musicale sta a un *soundscape* come un quadro sta a una fotografia dal vero.

Per concludere può essere opportuna un'ultima considerazione. Anche se il musicista sonorizzatore agisce in un ambiente di natura drammaturgica, il suo lavoro è in ogni caso di natura schiettamente musicale. La qualità letteraria del testo fiabesco da mettere in scena è un fattore assolutamente irrilevante per la buona riuscita della sonorizzazione: una fiaba eccellente dal punto di vista estetico o narratologico non necessariamente può prestarsi a una buona sonorizzazione, e viceversa. Del resto non è indispensabile avere un testo eccellente per realizzare un buon lavoro di drammaturgia, ma piuttosto non si può rinunciare a una dinamica integrazione di tutte le componenti dello spettacolo (testo, recitazione, musiche, scene, costumi) per arrivare a un risultato comunicativo soddisfacente. Una fiaba, bella o brutta che sia, va raccontata bene: solo questo importa davvero a chi ascolta.

Questo breve contributo vuole essere, come già accennato all'inizio, uno spunto iniziale di discussione. In contributi successivi si affronterà più in dettaglio l'esperienza di sonorizzazione delle fiabe drammatizzate, con esempi pratici realizzati da chi scrive negli ultimi anni.