

Musica e cinema nei periodici italiani

Ricognizioni storiografiche, 1



Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

PUBBLICAZIONE MENSILE - C. C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
CULTURA MUSICALE



ANNO XIV. NUMERO II. FEBBRAIO MCMXXXII

cinematografo



EVELIN BRENT

La celebre interprete di "Squadriglia degli eroi", che si presenta quest'anno nei due films "Paramount.. Prova", (sordo) e "Il nuovo amore", (muto)



Rivista Musicale

Italiana.



Spedizione in abbonamento postale

Sommario:

MEMORIE:

- Cesare Caravaglios - Il contenuto poetico ed il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti napoletani Pag. 417
- R. Aloys Mooser - Un musicien espagnol en Russie à la fin du XVIIIe siècle » 432
- Francesco Vatielli - Le opere comiche di G. B. Martini » 450

ARTE CONTEMPORANEA:

- Virgilio Mortari - L' "Oca del Cairo", di W. A. Mozart » 477
- Dr. Hans Holländer - Gustavo Mahler » 482
- Dott. Biagio Miraglia - L'opinione del frenologo Biagio Miraglia sul talento della musica » 500
- Giuseppe Danza - Di un orientamento razionale della Scuola di Canto » 515
- Antonio Banfi - A proposito di un'estetica musicale » 528
- Benvenuto Disertori - Orientamenti della pratica musicale in Germania » 534
- Federico Ghisi - Musica nel film » 538
- J.-G. Prod'Homme - Julien Tiersot » 544

RECENSIONI.

MUSICA INCISA.

RASSEGNA DELLA STANPA.

VITA MUSICALE.

ELENCO DEI LIBRI.



MILANO

S. A. FRATELLI BOCCA EDITORI
31 - VIA DURINI - 31

1936 - XV

IL MUSICISTA

ORGANO UFFICIALE DEL SINDACATO
NAZIONALE FASCISTA MUSICISTI

PER 258



ANNO V **1-2-3** OTTOBRE
1937 - XVI DICEMBRE

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTI POSTALI

Cinema Illustrazione

Anno VIII - N. 43
25 Ottobre 1933 - Anno XI

presenta

Settimanale
C. e. postale Cent. 50



UNA MERKEL
della Metro Goldwyn Mayer, colei che ha inventato la vicacità.

RASSEGNA DORICA



CULTURA · E · CRONACA
MUSICALE

ALBERTO · DE · SANTIS · EDITORE · IN · ROMA

Num. 1

20 Novembre 1938 - XVII

Anno X.

C. G. Postale - Mensile

Matteo Glinzki
IV 3 IV 19
Musica
1

A blue-toned illustration of a person sitting at a keyboard instrument, possibly a piano or organ. The person is shown in profile, facing left, with their hands on the keys. The illustration is set against a light blue background that has been torn out of a larger sheet of paper.

MUSICA

*rivista internazionale
diretta da
matteo glinski*

1
1946
MARZO

A circular postmark is visible to the right of the date stamp, though its details are difficult to discern.

s - l - m - l

**LA
RASSEGNA
MUSICALE**

NUMERO TRE. ANNO VENTESIMO
LUGLIO 1950



ario
poli
C
rio

**CINEMA
NUOVO**



**L'ARRESTO DI GUIDO ARISTARCO
E RENZO RENZI**

**LIRE
CENTO**

15 settembre 1953 - Anno II
Spediz. in abb. post. - Gruppo II

VENEZIA 1953

DA LUMIERE AL CINEMASCOPE

19

LA SCUOLA DI ARZIGNANO
EDITRICE



« COME IN UNO SPECCHIO » IL FILM DI INGMAR BERGMAN
OSCAR 1962 PER IL MIGLIORE FILM STRANIERO (I.N.D.I.E.F.)

L. 300

SETTEMBRE 1962

Anno XIII - Spedizione in abb. post. Gr. III

INGMAR BERGMAN
P. P. PASOLINI
CLAUDE DEGAND
MARIO VERDONE
PAOLO GRASSI
RUGGERO JACOBBI
ETTORE ZOCARO
EDOARDO BRUNO

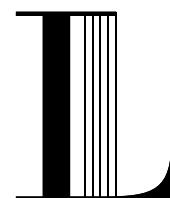
Musica e cinema nei periodici italiani
Ricognizioni storiografiche, 1

QUADERNI
DI MUSICA PER FILM

Comitato editoriale
Roberto Calabretto *Direttore*
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Musica e cinema nei periodici italiani
Ricognizioni storiografiche, 1

a cura di Antonio Ferrara



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2024

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Progetto grafico e impaginazione

Karin Pulejo
con Nicola Buiat

Stampa

L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

In copertina

Collage, copertine di riviste.
«Cinema Illustrazione», 1933, n. 43;
«Musica», 1946, n. 1; «Cinema Nuovo»
1953, n. 19; «Filmcritica», 1962, n. 125.

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

Consiglio di Amministrazione

Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fortunato Ortombina
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti

Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Maurizio Messina

Comitato scientifico

Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Direttore e direttore della Biblioteca

Giorgio Busetto

Staff

Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori

Margherita Olivieri

Commissione consultiva per la Biblioteca

Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annamaria Colturato
Paolo Da Col
Andrea Liberovici

Lyra srl impresa sociale

Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Giulia Clera
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori

Chiara Girlando
Noemi La Pera
Antonella Manca
Carlo Mezzalana
Nadia Piazza

Archivio Giovanni Morelli

Paola Cossu
Laura Desideri
Valeria Zane
Angelina Zhivova

Progetto grafico

Karin Pulejo

edizione on-line
[https://www.fondazionelevi.it/editoria/
musica-e-cinema-nei-periodici-italiani](https://www.fondazionelevi.it/editoria/musica-e-cinema-nei-periodici-italiani)

© 2024 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

ISBN 978 88 7552 072 4

Musica e cinema nei periodici italiani
Ricognizioni storiografiche, 1

IX	Presentazione <i>Davide Croff</i>
XI	Introduzione <i>Antonio Ferrara</i>
3	Prime riflessioni sulla musica in alcuni periodici italiani di critica cinematografica: il caso di <i>Cinematografo</i> (1927-1931) e di <i>Cinema Illustrazione</i> (1930-1939) <i>Daniela Castaldo</i>
19	«Il nemico è alle porte!». La musica per film nella critica cinematografica del Ventennio nero <i>Francesco Finocchiaro</i>
39	Il cinema nei periodici musicali italiani (1930-1950) <i>Antonio Ferrara</i>
141	Il contributo della critica musicale italiana alla definizione del paesaggio sonoro nei film degli anni '50: il caso di <i>Cinema Nuovo</i> <i>Umberto Fasolato</i>
163	<i>Filmcritica</i> 1960-1970. Bilancio di un decennio d'interesse per il suono cinematografico <i>Maurizio Corbella</i>
185	Indice dei nomi
190	Indice dei film

Davide Croff

Presentazione

Il titolo del presente volume, quinto della collana dei *Quaderni di musica per film*, termina con un 1, a significare che si tratta del primo di una ipotetica serie, che trae le sue origini dai seminari coordinati da Roberto Calabretto nel 2011 e 2013. Questi primi saggi qui raccolti trattano temi assai significativi, così elencati dal curatore, Antonio Ferrara, che è anche coordinatore di un apposito gruppo di ricerca della Fondazione Ugo e Olga Levi: “il passaggio dal muto al sonoro, gli indirizzi di politica culturale del regime fascista, gli elementi di continuità/discontinuità con il Dopoguerra, la critica militante degli anni Cinquanta e la sperimentazione sonora nel cinema *underground* degli anni Sessanta.”

Elencazione che parla da sé della densità del volume, che ci lascia bene sperare per i successivi e ravvalora il ruolo assunto dalla Fondazione come centro di ricerca sulla musica per film. In tale contesto va evidenziata la presenza di collegamenti ipertestuali nelle segnalazioni bibliografiche poste in appendice ai singoli saggi, che rinviano alla banca dati “Musica per film nei periodici italiani” in corso di realizzazione da parte dei componenti del gruppo di ricerca sopra menzionato.

Ancora una volta la produzione editoriale della Fondazione si distingue per la varietà dei temi musicologici trattati, l'uso dei più aggiornati strumenti metodologici e tecnologici, l'abitudine a inserire in percorsi di lungo periodo le modalità della ricerca, evitando l'occasionalità e la superficialità per garantire la profondità e sistematicità delle indagini.

Antonio Ferrara

Introduzione

Questo volume nasce con l'intenzione di portare avanti la traccia segnata, diversi anni or sono, da due incontri di studio internazionali organizzati da Roberto Calabretto presso la Fondazione Levi, rispettivamente nel 2011 e nel 2013. Come riportava la brochure del primo convegno, si trattava «circoscrivere le fonti storiografiche che hanno affollato le riviste musicologiche e cinematografiche indagando i nessi, più o meno evidenti, con le altre manifestazioni del pensiero musicale coevo». Due delle relazioni presenti nel volume traggono la loro origine proprio da quegli incontri veneziani: il saggio di Maurizio Corbella, presente al primo incontro del 2011, e quello di Daniela Castaldo, presente invece a quello del 2013. In quelle occasioni lo sguardo storiografico spaziava, in realtà, su una gamma più ampia di aspetti inerenti alla musica per film. Rispetto agli incontri veneziani, qui la scelta di campo torna a definirsi attorno ai periodici cinematografici e musicali, con un ulteriore allargamento di campo alle riviste culturali di carattere generalista, nel saggio di Francesco Finocchiaro.

Di tutto riguardo rimane, in ogni caso, lo spettro di periodici presi in esame. Con il saggio della Castaldo, che esamina articoli pubblicati dagli ultimi anni Venti fino alla metà degli anni Trenta, ci si muove in parallelo tra la rivista pionieristica «Cinematografo», legata alla figura decisiva di Alessandro Blasetti, e «Cinema Illustrazione», un rotocalco dal carattere più popolare. Finocchiaro, invece, preferisce affrontare il suo discorso storiografico sulla musica per film di regime attraverso un percorso trasversale tra articoli pubblicati su riviste cinematografiche dal taglio molto eterogeneo e alcuni pezzi pubblicati su «Quadrante», l'ambizioso mensile fondato, a metà degli anni Trenta, da Massimo Bontempelli. Nel mio lungo saggio, invece, sono trattati i principali periodici musicali italiani in pubblicazione tra il 1930 e il 1950, con una vita editoriale interna ed esterna al ventennio preso in considerazione. I saggi di Fasolato e di Corbella hanno infine un carattere monografico. Il primo si sofferma sugli articoli pubblicati nel corso degli anni Cinquanta su «Cinema Nuovo», mentre il secondo su quelli di «Filmcritica», pubblicati nel corso degli anni Sessanta.

Dunque, l'insieme dei contributi di questo volume copre un arco cronologico di circa quarant'anni: dalla fine degli anni Venti fino alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, includendo alcuni passaggi determinanti non solo per la storia del cinema e della critica musicale, ma anche per la storia *tout court*. Attraverso l'angolo visuale della musica e, più in generale, del sonoro cinematografico, i saggi presenti in questo volume affrontano, rispettivamente, il passaggio dal muto al sonoro, gli indirizzi di politica culturale del regime fascista, gli elementi di continuità/discontinuità con il Dopoguerra, la critica militante degli anni Cinquanta e la sperimentazione sonora nel cinema *underground* degli anni Sessanta.

Sempre all'interno di questo censimento delle fonti, una segnalazione a parte meritano quelle rubriche dedicate esclusivamente alla recensione di musica cinematografica: esercizi critici continuativi svolti da personaggi di varia formazione e interesse che hanno scelto di dedicarsi alla recensione e al commento di questo elemento così determinante per la temperatura emotiva del film. Nel saggio della Castaldo si affrontano, ad esempio, tra i vari scritti, gli articoli di Roberto Falciai intitolati *La musica al buio*: presunta prima rubrica italiana dedicata alla musica per film. Fasolato, invece, tratta esclusivamente *Colonna sonora*: il longevo spazio editoriale di «Cinema Nuovo», la cui responsabilità è da ascrivere, prima, ad Antonio Pellizzari e, poi, a Luigi Pestalozza. Come rivela il mio saggio, anche se di più breve durata, nel corso degli anni Trenta e Quaranta vi sono equivalenti tentativi anche nei periodici musicali. Tra questi va senz'altro segnalata *Radio e cinema* su «La rassegna musicale», la rubrica tenuta dal giovanissimo Massimo Mila, alle prese, come si evince dal titolo, anche con commenti e recensioni sulla musica trasmessa alla radio.

Prima di lasciare lo spazio ai saggi, mi sembra importante segnalare che in questo volume è confluito parte del lavoro del gruppo di ricerca *La musica per film e la critica musicale*, nato diversi anni or sono all'interno della Fondazione Ugo e Olga Levi per volontà di Roberto Calabretto, che ne preannunciava la nascita già nel primo incontro veneziano sulla storiografia filmico-musicale. Diverse voci bibliografiche, poste in appendice ad ognuno dei saggi qui presenti, sono infatti abbinata a collegamenti ipertestuali che conducono il lettore alle schede di *Musica per film nei periodici italiani*, la banca dati realizzata nel corso di questi anni dai componenti attuali — e passati — del gruppo e che, attualmente, ho l'onore di coordinare.

La consapevolezza della parzialità di questa ricognizione storiografica, dovuta all'assenza di saggi dedicati in maniera esclusiva a riviste

determinanti per la storia della critica cinematografica italiana, come «Bianco e Nero» e «Cinema», tanto per citarne due tra le più autorevoli, ci ha indotto ad apporre quel numero 1 al titolo, nella prospettiva che altri volumi possano ampliare il discorso, non solo estendendo la ricognizione ad altri periodici, ma anche portando avanti la linea temporale presa in considerazione. Anche così, tuttavia, siamo convinti che questo primo volume sui periodici possa fornire un ulteriore tassello a quella storia della musica per film italiana, ancora in gran parte da scrivere.

Daniela Castaldo

Prime riflessioni sulla musica in alcuni periodici italiani di critica cinematografica: il caso di *Cinematografo* (1927-1931) e di *Cinema illustrazione* (1930-1939)

First thoughts on music in some Italian film magazines: the case of Cinematografo (1927-1931) and Cinema Illustrazione (1930-1939).

Abstract

This essay focuses on one of the turning points in the relationship between music and cinema, that is, the transition from silent to sound films, during which the topic of 'film music' garnered prominence. This article reveals the critical trends of the era analyzing the points of views of two of the most dynamic journals in that cultural scene, namely *Cinematografo* and *Cinema Illustrazione*. The former addresses an intellectual and militant audience, whereas the latter aimed at more popular readership. The essay highlights how one of the pioneering columns about film music, called "La musica al buio", edited by Roberto Falciai, has evolved during that period.

Come ricordava Sergio Miceli, nel corso degli anni Trenta il tema 'musica per film' trova sempre più spazio, sia in campo musicologico, sia nella letteratura sul cinema. In Italia, tematiche legate al rapporto tra musica e cinema sono dibattute nelle principali riviste di musicologia, come «La rassegna musicale» e la «Rivista musicale italiana», ma anche nelle più importanti riviste culturali, come «Pègaso», e della Settima arte, come «Bianco e Nero» e «Cinema» [Miceli 1990].

Il commento musicale del film è un tema che trova un certo spazio anche in «Cinematografo» e «Cinema Illustrazione», due riviste molto attive nel panorama culturale di quegli anni, sebbene a un livello culturale molto diverso tra loro: più intellettuale e militante, la prima; destinata invece a un pubblico più popolare, la seconda.

Musica al buio. Spazio alle riflessioni teoriche in «Cinematografo»

La rivista «Cinematografo», fondata nel 1927 da Alessandro Blasetti e attiva fino al 1931 sotto la guida di diversi direttori,¹ costituisce un prezioso documento sulla vita cinematografica italiana di quel periodo. Nata

1. Inizia le pubblicazioni il 6 marzo 1927 e continua fino al giugno-luglio (fascicolo 5) del 1931, prima con cadenza quindicinale, poi, dal 1930, mensile [Redi 1992, 168-171].

in difesa del cinema italiano ed europeo, come «battaglia di italianità per l'arte e l'industria del nostro film» [«Cinematografo» 1927a], si poneva contro l'aggressiva avanzata del cinema americano ed era contraria a ogni forma di monopolio della produzione. Nel panorama culturale di quegli anni, l'importanza di questa rivista di polemiche e battaglie si evince anche dalla presenza di numerosi scritti di critica, sia sull'estetica del cinema, sia anche sugli aspetti musicali. Il periodico prenderà fin dall'inizio una posizione nettamente contraria all'introduzione del sonoro. Emblematico in tal senso è l'intervento di Blasetti che definisce il film sonoro «il più grande bluff del mondo» [Blasetti 1929], anche se alcune voci lo riconoscono come un genere cinematografico indipendente dalla pellicola muta e come un nuovo strumento di espressione musicale [Solaroli 1929]. Fin dai primi numeri alcune riflessioni sul commento sonoro e musicale del cinema trovano spazio nelle rubriche *L'Ottocento* e *Operetta italiana*, quest'ultima nata nella prospettiva di una rinascita dell'omonima forma lirica. Per quanto riguarda invece *L'Ottocento*, la sua creazione è motivata dall'intuizione che «il cinematografo può fondere l'azione con la musica e [...] molte opere moderne del genere dei “poemi sinfonici a programma” potrebbero vantaggiosamente offrire il loro “programma” agli occhi degli spettatori [...] come *Till Eulenspiegel* di Strauss, *L'apprenti sorcier* di Dukas o *Pini di Roma* di Respighi» [De Angelis 1927a]. Dal dibattito che si svolge sui primi numeri emergono da un lato l'individuazione della musica a programma come la forma più adatta a suscitare immagini agli occhi degli spettatori; dall'altro l'esigenza di creare un apposito commento musicale per il film. Nella recensione a *La grande parata* di King Vidor (1925), l'autore, Rodolfo De Angelis, soffermandosi sugli aspetti musicali, fa una distinzione tra quella che definisce «l'armonia imitativa», ossia il sincronismo dei rumori, come «il ronzio degli aeroplani, lo scoppietto delle mitragliatrici, il rombo dei cannoni, [...] ottimamente realizzati e sincronizzati con l'azione»; e l'accompagnamento musicale vero e proprio, l'«atmosfera musicale che serve d'integrazione alla visione», che risulta invece inadeguato e banale [De Angelis 1927b]. Da queste considerazioni comincia quindi a prospettarsi la necessità di creare un apposito commento musicale per ogni film, avvalendosi dell'opera di compositori sia italiani, sia stranieri [Falciai 1927d]. La distinzione tra sincronismo dei rumori e commento musicale è messa in luce a più riprese, ad esempio a proposito di *Metropolis* (1927) e di *Ben Hur* (1925), con un atteggiamento di critica nei confronti dell'eccessivo realismo sonoro:

quella musica sincrona che a Roma ha avuto la massima espressione nella *Grande Parata*, in *Metropolis* è stata spinta all'estremo, ad esempio nella scena



dell'inondazione. Troppo realistico il modo di rendere il rumore dell'acqua, tanto che alla fine ci si sente *bagnati!* Anche in *Ben Hur*, quando le navi dei pirati caricano quelle dei romani, il rumore dei rostri che rompono i remi è troppo realistico. Si tratta di uno strepito che procura più sconforto che godimento. È il risultato di una falsa concezione della natura dell'arte [Furst 1927].

Dal numero dieci del 1927 ha inizio la rubrica *La musica al buio* [fig. 1], curata da Roberto Falciai, motivata dal fatto che «industriali cinematografici e pubblico verificano quotidianamente l'enorme importanza del commento orchestrale per valorizzare un film, per illuminarne le bellezze, per colmarne le lacune. Mezzo autonomo dunque, questo commento musicale, e preponderante al film». Il critico tracciava una breve storia del genere 'musica per film' e di come questo fosse cambiato nel tempo, dal pianista che suonava sotto lo schermo per «tenere un po' allegro il pubblico durante la proiezione», all'orchestra che nei primi tempi aveva come obiettivo primario quello di sincronizzare la musica con l'azione, ossia di «mettere d'accordo i glissati con i capitomboli degli attori, il ritmo di danza con i piedi dei medesimi, gli accordi e gli arpeggi con i gesti più impetuosi». Falciai osservava inoltre che, sebbene il concetto di «sincronismo cinemusicale» fosse ormai superato, tuttavia il commento sonoro continuava ad essere considerato come una «voce dello schermo»: definizione che implicava il collegamento meccanico tra orchestra e schermo, un accompagnamento sonoro dell'arte mimica, invece di una «fusione» tra musica e immagini [Falciai 1927a]. Il commento musicale al film, continuava l'autore, «deve rendere i concetti, non i gesti, le idee e non i dettagli dell'azione, le sfumature irrealizzabili sulla tela e non l'azione mimica» [Falciai, 1927c]. La rubrica passa poi in rassegna tre diversi modi in cui musica e cinema possono entrare in relazione [Falciai 1927m]. In primo luogo, ponendo «la musica al servizio del film per risvegliarlo, abbellirlo, completarlo»,

Figura 1.
La musica al buio, rubrica di «Cinematografo», 1927-28

così da ottenere lo «spettacolo cinematografico» nel senso commerciale della parola». Inoltre, se per i preludi orchestrali e gli intermezzi tra un atto e l'altro si attinge al patrimonio musicale già esistente, si consente allo spettatore di ascoltare anche buona musica, oltre che di vedere il film. Nel secondo caso, «il film [viene posto] al servizio della musica sinfonica e da camera, per risvegliarla, abbellirla, completarla», ossia il film interpreta visivamente musiche di compositori come Strauss, Saint-Saëns, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Rachmaninov, altri autori russi, ma anche Chopin, Schumann e il Beethoven della *Terza*, *Sesta*, e *Nona sinfonia*. Questi musicisti sono definiti come «precursori dell'Arte cinemusicale che presto si sostituirà al melodramma, genere ormai sorpassato e obsoleto per la staticità dell'azione, il convenzionalismo delle scene, e l'infinita banalità delle parole». A esemplificare in qualche modo questo concetto sono proposte le 'versioni cinemusicali' di diversi brani, ossia racconti ispirati, ad esempio, alla *Barcarola* di Mendelssohn (op. 62, n. 5) [Falciai 1927n], alla seconda *Rapsodia ungherese* di Liszt [Falciai 1927o], a *Meditazione* di Čajkovskij (op. 72, n. 5) [Falciai 1928b], a *Campane a festa*, di Sgambati (op. 12). Il terzo modo, in cui immagini e suoni possono correlarsi, è quello in cui vi sono «film e musica originali ambedue, concepiti e scritti l'uno per l'altra». Per quanto dal punto di vista artistico la 'cinemusica' perfetta sia rappresentata da quest'ultimo caso, quello in cui film e musica sono alla pari, come avviene tra musica e libretto nell'opera, tuttavia ne esistono pochissimi esempi, come l'oratorio cinemusicale *Christus* di don Giocondo Fino o *Rapsodia satanica* di Mascagni per l'omonimo film. In ogni caso è però sempre meglio l'uso di una buona musica già esistente, piuttosto che di una mediocre appositamente composta. Infatti, anche se il film non è di qualità eccellente, gli spettatori potranno almeno godere di uno spettacolo musicale di qualità [Falciai 1927f]. In questa prospettiva, Falciai sottolinea l'importanza dell'orchestra del cinematografo per pubblicizzare e lanciare nuovi brani, come testimonia il successo della suite orchestrale *Notti algerine*, eseguita al cinema Corso di Roma nell'intermezzo orchestrale durante il film *Il sepolcro indiano* [Falciai 1927g]. Questa stessa opinione, l'importanza del commento sonoro e della sua buona esecuzione per il successo di un film, è ribadita nei nove *Consigli al direttore d'orchestra del cinema* [1927]. Dagli interventi di Falciai, oltre che la riflessione sul rapporto tra commento musicale e immagini, emerge anche la consapevolezza della specificità del cinema, lo «spettacolo cinemusicale», rispetto all'opera lirica, il «teatro in musica»: ciascuna di queste due Arti «ha un campo segnato con risorse proprie, per due pubblici differenti o per due diversi desideri dello stesso pubblico» [Falciai, 1927c]. La specificità del cinema sonoro

rispetto alle forme tradizionali di teatro in musica è resa possibile anche dalle numerose innovazioni tecniche di cui si dà regolarmente notizia in «Cinematografo», come diversi tipi di strumenti per il sincronismo di suoni e immagini, ad esempio gli italiani Fonofilm Robimarga [Falciai 1927i; *Il "Fonofilm italico Robimarga" e la rinascita della Cinematografia italiana* 1929; M. U. 1929], il Kinofono [*Esperimenti sul "Kinofono" all'Istituto L.U.C.E.*, 1929], e gli apparecchi Pion e Prevost [*Apparecchi Italiani per Films sonori*, 1929].

Ampio spazio è dedicato a considerazioni e commenti sulle canzoni associate ai film, sia per accompagnarne la proiezione, sia proposte come intermezzo o preludio orchestrale: è il caso del tormentone *Manola*, canzone eseguita per accompagnare diversi film, come *Tre ragazze da marito* e *La tentatrice* (1926), di Blasco Ibañez. Talora si rileva come il carattere della canzone non sia adatto al film, come nel caso del pezzo *Sceicco*, caratterizzato da una musica orientale, in tono minore a ritmo sincopato, proposto in alcuni cinema come preludio orchestrale al film americano *Ragazze da marito* [Falciai 1927i].

La circolare ministeriale, che prevede che nei luoghi di divertimento almeno la metà dei brani eseguiti siano opera di compositori italiani, costituisce lo spunto per una riflessione molto consapevole sul rapporto tra musica d'arte e musica leggera e su come quest'ultima, raggiungendo un pubblico molto più ampio rispetto alle opere dei grandi compositori, sia in grado di determinarne mode, comportamenti e atteggiamenti [Falciai 1928a].

Due numeri della rubrica [Falciai 1928d; 1928e] sono dedicati alla recensione del libro *L'antiteatro. Il cinematografo come arte* di Sebastiano Arturo Luciani [1928], poliedrico musicologo e teorico del cinema, molto attivo nel dibattito culturale di quegli anni. Nel capitolo dedicato alla 'cinemusica' l'autore preferisce all'adattamento di musiche già esistenti la composizione di una linea melodica che «vesta l'azione senza aderirvi». La musica deve seguire non meccanicamente il quadro sullo schermo, ma lo svolgimento scenico di cui quel quadro fa parte, qualunque cosa rappresenti. Inoltre, in alcune scene particolarmente drammatiche il commento musicale non ha ragione di esistere: il silenzio, nei momenti più angosciosi, è d'immane effetto.

Alcune riflessioni riguardano anche le proprietà terapeutiche della musica, come «sedatrice e regolatrice di tutte le eccitazioni sensoriali [...] secondo i dettami della moderna psichiatria», che la rendono necessaria durante la proiezione [Falciai 1927i]. Allo stesso modo la musica avrebbe un ruolo centrale anche durante le riprese del film: riprendendo in qualche modo il concetto classico di *ethos* musicale, secondo l'autore

dell'articolo è grazie alle musiche eseguite dalle orchestre alle dipendenze dei grandi *studios* americani che gli attori riescono a trovare la necessaria ispirazione per girare al meglio le scene: le musiche tristi, ad esempio, servono per far piangere le attrici, mentre un tempo si usavano sostanze irritanti. Similmente, ogni nota musicale serve per sollecitare un determinato stato d'animo: il Sol, ad esempio, è adatto per le emozioni intense, odio, paura, disperazione, disillusione, collera; il Re per tenerezza e amore, il La per compassione e comprensione, il Mi per felicità e allegria. Non solo gli attori, ma anche gli animali che agiscono in alcune pellicole sarebbero sensibili alla musica: i cani al suono del violino, i gatti fanno le fusa quando sentono suonare il piano, anche gli elefanti hanno preferenze e aversioni musicali [P. E. 1929].

Celebri uogle, canzoni e curiosità sulla musica per film in *Cinema Illustrazione*

Se, per quanto riguarda «Cinematografo», le considerazioni sui diversi aspetti del commento sonoro alla pellicola sono legate non solo alle uscite dei singoli film, ma anche ad aspetti teorici ed estetici più generali, l'impostazione di «Cinema illustrazione» è invece molto diversa. Come recita il suo primo editoriale, si tratta di una

rassegna piacevole e gustosa della vita cinematografica sotto tutti gli aspetti: problemi artistici e di produzione, mutamenti e nuove invenzioni, grandi eventi e piccoli fatti, episodi degli ambienti artistici sotto tutte le facce del complesso prisma che è il mondo cinematografico, anche pettegolezzi, purché gustosi [Ai lettori, 1930].

Nata nel 1930 e attiva fino al 1939 [Redi 1932, 208-210], «Cinema illustrazione» è una rivista di informazione e intrattenimento. Grande spazio trovano le notizie e le curiosità sugli attori e i registi più famosi del momento, sia italiani, sia americani. Spesso sono pubblicate interviste a cantanti lirici che ora si esibiscono sui set cinematografici, come Beniamino Gigli [1935] e Tito Schipa [1936]. Ma si tratta quasi sempre di brevi note, quasi mai articoli di approfondimento, dedicate ad argomenti vari di interesse cinematografico, come i luoghi di produzione, il rapporto con le altre arti, il confronto tra la produzione italiana e quella di altri stati, la scenografia, il trucco, le figure professionali, i generi, gli aspetti sociologici e di costume del cinema. Alcune pagine sono sempre occupate dal «cineromanzo», dal «romanzo film» a puntate, dal «cineracconto» e, a partire dal 1936, dal «cineraccontino», versioni scritte dei film più famosi che passavano sullo schermo in quel momento, spesso accompagnati da qualche inquadratura.

A differenza di quanto avviene in «Cinematografo», gli aspetti musicali e

sonori non hanno una rubrica dedicata, per cui le considerazioni sull'argomento sono brevi cenni inseriti nelle recensioni e nelle notizie relative a film appena usciti o in lavorazione.² Un'eccezione è costituita dal commento a *Paramount Revue* [Emme 1930], un vero film-evento con la direzione artistica di diversi registi come Lubitsch e von Sternberg. Si trattava di una specie di film musicale diviso in brevi episodi (quadri), in cui alcuni tra i più famosi attori dell'epoca come Maurice Chevalier, Clara Bow, Nancy Carrol, si esibivano in canzoni, *sketch*, balletti e riviste, in tutto più di trenta motivi musicali con musiche composte da tredici autori americani. Nell'articolo si parla della versione italiana del film in cui recitavano il tenore italiano Nino Martini e altri attori italiani.

Subito dopo l'introduzione del sonoro, che in Europa avrebbe soppiantato il muto soprattutto grazie ai mezzi tecnici americani [M. L. 1931], in un dibattito ampio e articolato, anche se con argomentazioni piuttosto superficiali, sono messi in luce aspetti negativi e positivi della vecchia e della nuova forma cinematografica che toccano, talora, anche la musica per film. Giuseppe Marotta, ad esempio, mostra rimpianto per il film muto, perché in quello sonoro le canzonette sono troppe e inserite in modo artificioso, in tutte le occasioni, anche quando l'azione non lo richiederebbe, solo per mettere in vista il protagonista [Marotta 1931]. L'importanza delle canzoni nel commento sonoro al film è sottolineata anche da Vittorio Mascheroni, che fa notare come uno dei momenti più difficili e delicati nella realizzazione del film sia «l'inserzione del pezzo musicale». La canzone è un elemento di primaria importanza per il successo di una pellicola e spesso ha una vita autonoma ed è preponderante rispetto a quest'ultima. In alcuni casi, ad esempio, per lanciare una canzone si è intervenuti sul film aggiungendo delle scene; talora invece, come nel caso di *Una notte per te*, il successo della canzone ha preceduto quello del film. Anche Enrico Roma si esprime sull'argomento, concludendo che, dati i risultati deludenti portati dall'inserimento del sonoro, la soluzione migliore sarà dunque l'uso di poche parole, di rumori e di molta musica che, più delle parole, è in grado di creare «stati d'animo lirici» [Roma 1931a]. Il fenomeno della vita autonoma delle canzoni rispetto al film cui sono associate è testimoniato anche dalla nascita di un nuovo genere di cortometraggio, 'la canzone sceneggiata' o 'canzone-film', che prevede che il cantante esegua il pezzo davanti alla macchina da presa, intonando motivi famosi come *Chitarra romana*, *'O sole mio*, *Piscatore 'è Posillipo* [Fuori programma. Canzoni sceneggiate 1936]. È evidente che il successo

2. Ad esempio, recensioni ai film: *Canto per te* [Roma 1931c], *Melodia del mondo* [Roma 1931d], *Giovanni Strauss* [1931], *Pergolesi* [1932], *La serva padrona* [Sampieri 1932b].

di una canzone è determinato non solo dalla musica, ma anche dalle parole, come si evince dalla riflessione di Pirro Rost che insiste sull'importanza di un buon connubio tra parolieri e compositori, passando in rassegna gli autori contemporanei più famosi e di fama internazionale, come Cesare Bixio, Vittorio Mascheroni, il binomio Bracchi-D'Anzi, Mario Mariotti ed Eldo Di Lazzaro [Rost 1939]. Come a ribadire questa opinione, in molti numeri del 1935 sono pubblicati i testi delle canzoni dei film più noti del momento, ad esempio *La Cucaracha* (Galdieri-Savino), dal film *Viva Villa!*³ *Io son pacifico* (Marf-Mascheroni), dal film *Tempo massimo*; *Serenatella* (Neri-Ranzato), dal film *Seconda B*; *Io son pacifico* (Marf-Mascheroni) [1935, 5], dal film *Tempo Massimo*; *Rondinella* (Cherubini-Frustaci), dal film *Melodramma* [1935, 11]; o comunque le parole di canzoni famose, anche se non associate ai film, come *Ciribiribin* (Tiochet-Pestalozza) [1935, 22].⁴

Il fatto che queste canzoni abbiano una vita e un successo autonomi rispetto al film cui sono state associate è documentato dai numerosi inserti che pubblicizzano i dischi che le riproducono, ad esempio quelli di marca *Durium* [1932, 43; 45] e *Columbia* per le canzoni di Franco Lary [1934, 3], di Elsa Merlini [1934, 8], Carlo Buti [1934, 42], del Maestro Alfredo Del Pelo e il suo quartetto [1934, 47].

Ma la pubblicità riguarda anche gli apparecchi sonori usati per la proiezione cinematografica, ad esempio il Chiliofono-Radiofonografo Marelli [1930, 43; 46]. Temi come la sincronizzazione tra suoni e immagini, la ripresa e la riproduzione dei suoni sono trattati a più riprese, ad esempio nell'articolata carrellata sui *Vari sistemi di fonofilm* [Roma 1931b]; più spesso si tratta di brevi cenni, come quelli sull'apparecchio Bixiophone [1930] per la sincronizzazione; sul 'Blattuerphone' per la ripresa sonora [Sampieri 1932]; sul 'fotoamplificatore', che «riporta il quadro animato del film sonoro alla larghezza che si aveva con il film muto» [Scampoli. *Una invenzione italiana: il fotoamplificatore* 1932]; sul 'Terribile Mike',

3. Dal numero 4 al 23.

4. Si veda inoltre: *Passa l'amore* (Cherubini-Bixio), dal film *Le ultime avventure di Don Giovanni* [1935, 4]; *Forse non verrò* (Marf-Mascheroni), dal film *Kiki* [1935, 8]; *Vicino alle stelle* (Cherubini-Fragna), dal film *Vicino alle stelle* [1935, 9]; *Portami tante rose* (Galdieri-Bixio), dal film *L'eredità dello zio buonanima* [1935, 10]; *La mia vita sei tu...* (Bracchi-Redi), dal film *La mia vita sei tu...* [1935, 12]; *La fontana delle sirene* (Fain-Zorro), *Valzer delle ombre* e *Il delizioso Hôtel* (Zorro-Warren), dal film *Viva le donne* [1935, 13, 14 e 15]; *Serenata* (Bertini-Mancini), dal film *Vecchia guardia* [1935, 17]; *Sogno ancor* (Bracchi-Brown), dal film *Tormento* [1935, 18]; *Tentazione* (*Temptation*) (Bracchi-Brown), dal film *Verso Hollywood* [1935, 19]; *Canzone d'amore* (Bracchi-Schmidt-Gentner), dal film *Angeli senza paradiso* [1935, 20]; *Parla un fiore* (Sorelli-Pinki-Grothe) dal film *L'amor mio sei tu* [1935, 23]; *Haïti* (Martelli-Scotti) e *È lui* (Martelli-Van Parys), dal film *Zouzou, la venere negra* [1935, 28 e 29]; *Portami tante rose* (Galdieri-Bixio), dal film *L'eredità dello zio buonanima* [1935, 31]; *Sai bimba?* (Stolz), dal film *Parata di primavera* [1935, 38]; *Quando il cuore invecchierà* (Galdieri-Romberg), dal film *La notte è per amare* [1935, 45]; *Musica nell'aria* (Bracchi-Donaldson), dal film *Il tesoro dei faraoni* [1935, 46]; *Era destino* (Bracchi-Stern), dal film *Folies Bergère de Paris* [1935, 49].

un microfono particolarmente sensibile che permette di ottenere particolari effetti sonori [*Quello di Hollywood* 1930]; sui 'dischi di cera' su cui si incidono le voci degli artisti [Scampoli. *I dischi così detti di cera* 1932]. Anche il tema del doppiaggio suscita un ampio interesse: numerose sono le notizie sui doppiatori italiani degli attori americani più famosi [Sampieri 1934; Giuseppe 1934; *Le ombre e la voce. Ovvero i misteri del doppiato svelati al pubblico* 1935; *Le ombre e la voce* 1935a; 1935b; *Le voci nel cinema* 1937; Franci 1938; *Marjorie Lane* 1938], come Marcella Rovena, doppiatrice di Barbara Stanwick [Jeves 1932]. Talora la riflessione riguarda il rapporto tra la versione originale e quella doppiata, in particolare riguardo alle parti cantate. «Si deve lasciare il canto com'è? Sopprimerlo è impossibile»: così si interrogava Enrico Roma a proposito dei problemi di doppiaggio nella versione italiana del *Don Quichotte* di Pabst [Roma 1933].

Altro tema diffusamente dibattuto nella rivista riguarda la trasposizione dell'opera lirica e dell'operetta sul set cinematografico: operazione che permetterebbe di superare alcune difficoltà tecniche riguardo ad aspetti sonori e di spazio presenti invece sul palcoscenico, come ad esempio la possibilità di poter fare ascoltare dovunque la voce degli attori. Le nuove prospettive offerte dai mezzi tecnici del cinematografo introducono anche una riflessione sulla figura dell'attore che si esibisce nelle versioni filmiche di opere liriche e di operette: l'attore-cantante ideale deve provenire dallo schermo o dal teatro lirico? Secondo il dottor Marafioti, medico e consigliere di Caruso, responsabile della sezione canto presso la Metro-Goldwyn-Mayer, la capacità di cantare bene non dipenderebbe dalle corde vocali, ma dall'intelligenza, dalla disposizione musicale e dalla conformazione di alcune parti del corpo. Basterà quindi avere orecchio musicale e presenza scenica perché un attore possa trasformarsi anche in un buon cantante sul set cinematografico, grazie anche all'aiuto dei mezzi tecnici [Kid 1930]. La trasposizione dell'opera lirica in forma cinematografica è anche considerata come un modo per portare al successo il cinema italiano che così, guardando a una forma di spettacolo tipicamente italiana, si affrancherebbe dai modelli stranieri, soprattutto americani [Margadonna 1935a; 1935b].

È infine del 1938 un lungo articolo di Felice Lattuada dal titolo *La musica nei film* [Lattuada 1938]: un'articolata riflessione che mette in luce come «il riconoscimento dell'importanza del commento musicale nel film sia più nelle parole che nei fatti». Spesso, infatti, come avevano già messo in luce altri critici, la parte musicale si riduce a canzonette commerciali di facile successo, molto simili le une alle altre nei diversi film. Queste canzoni sono assolutamente estranee al carattere e alla trama del film,

né tantomeno riescono a sottolinearne i momenti salienti, comici o drammatici, né a restituirne le ambientazioni. Anche se unanimemente si riconosce che un buon commento musicale può rendere più completo il film, migliorandone la presa sul pubblico, tuttavia nella realtà il regista interpella il musicista solo a cose fatte, quando le diverse situazioni sono già definite e realizzate, e non lo coinvolge minimamente nella fase di progettazione dell'opera. Lattuada cita poi alcuni esempi di film stranieri in cui le immagini, composte per il film, ben interagiscono con la musica, come *Tabù* di Murnau, *Delitto e Castigo* di Pierre Chenal e i film di René Clair. Al contrario, in pellicole come *Capriccio Spagnolo* di Sternberg, in cui sono usate musiche già composte, talora vi è discordanza tra suoni e immagini. Per quanto riguarda invece un genere che era ancora ai primordi, «Disney è tra i pochi che si siano adoperati di usare la musica con arte e ne ha tratto non pochi vantaggi per la bellezza dei suoi cartoni». È comunque notevole l'apporto dei musicisti italiani alla buona musica per film, come nel caso di Pizzetti per *Scipione l'Africano* (1936), mentre molto meno riuscite sono le musiche di Malipiero per *Acciaio* (1933).

Queste prime discussioni sul rapporto tra musica e film testimoniano il modo consapevole in cui i critici e gli spettatori comuni fin dagli anni Trenta si ponevano rispetto all'elemento sonoro associato alle immagini, mettendo a fuoco il contesto culturale a cui essi appartenevano.

Bibliografia

Testi di carattere generale

«Cinematografo», 1927a, 1, 2, p. 3.

LUCIANI Sebastiano Arturo, 1928, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce.

REDI Riccardo ed., 1992, *Cinema scritto: il catalogo delle riviste italiane di cinema, 1907-1944*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema.



Articoli di interesse musicale tratti dalla rivista «Cinematografo»

Apparecchi Italiani per Films sonori, 1929, 3/19, p. 12.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58205>

BLASETTI Alessandro, 1927, *Il Consiglio dei Ministri approva il contingentamento*, 1/2, p. 3.

Il più grande bluff del mondo, 1929, 3/14, p. 3.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58197>

Consigli al direttore d'orchestra del cinema, 1927, 1/19, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/59278>

DE ANGELIS Rodolfo, 1927a, *Palcoscenico, l'Ottocento*, 1/1, p. 14.

— 1927b, *Il commento musicale della "Grande Parata"*, 1/4, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55172>

Esperimenti sul "Kinofono" all'Istituto L.U.C.E., 1929, 3/16, p. 4.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58199>

FURST Henry, 1927, *Lettere da Londra. Metropolis, Ben Hur*, New York, 1/7, p. 4.

FALCIAI Roberto, 1927a, *La musica al buio. Preludio*, 1/10, p. 9.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55173>

— 1927b, *La musica al buio. All'avanguardia*, 1/11, p. 10.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55174>

- 1927c, *La musica al buio. Il fu sincronismo*, 1/12, p. 7.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55175>
- 1927d, *La musica al buio. Allegretto maligno*, 1/13, p. 11.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55176>
- 1927e, *La musica al buio. Il sincronismo dei rumori*, 1/14, p. 10.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55177>
- 1927f, *La musica al buio. Un referendum*, 1/15, p. 10.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55196>
- 1927g, *La musica al buio*, 1/16, p. 7.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/59275>
- 1927h, *La musica al buio*, 1/17, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/59276>
- 1927i, *La musica al buio. Un nuovo sincronismo*, 1/18, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55197>
- 1927l, *La musica al buio. Fisiologia cinematografica*, 1/19, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55198>
- 1927m, *La musica al buio. Riassunto*, 1/20, pp. 12-13.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59277>
- 1927n, *La musica al buio. “Barcarola tragica”. Visione cinemusicale su “Venetianisches Gondellied” op. 62, n. 5 di Mendelssohn*, 1/21, p. 7.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55199>
- 1927o, *La musica al buio. Visione cinemusicale. Franz Liszt, Rapsodia Ungherese, n. 2*, 1/22, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55200>
- 1928a, *La musica al buio. Musica leggera italiana*, 2/1, p. 11.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55235>
- 1928b, *La musica al buio. Visione cinemusicale. P. Tschaiowsky, Meditazione, op. 72, n. 5*, 2/2, p. 10.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55236>
- 1928c, *La musica al buio. Il Don Chisciotte di Riccardo Strauss*, 2/4, p. 5.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55237>
- 1928d, *La musica al buio. Estetica cinemusicale*, 2/8, p. 6.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55238>
- 1928e, *La musica al buio. Estetica cinemusicale II*, 2/10, p. 5.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55239>
- 1928f, *La musica al buio. Visioni cinemusicali “Campane a festa” di G. Sgambati (Op. 12)*, 2/13, p. 16.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55240>

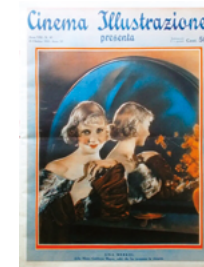
- 1928g, *La musica al buio. Aborti in anticamera*, 2/23, p. 11.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55244>

Il “Fonofilm italico Robimarga” e la rinascita della Cinematografia italiana, 1929, 3/17, p. 6.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58202>

M. U., 1929, *Nuovi esperimenti del “fonofilm” Robimarga*, 3/22, p. 11.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s= IT-LEVI-ST0029-001450

P. E., 1929, *La musica al servizio dei direttori*, 3/4, p. 6.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55245>

SOLAROLI Libero, 1929, *Il film sonoro*, 3/7, p. 5.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55247>



Articoli di interesse musicale tratti dalla rivista «Cinema illustrazione»

Ai lettori, 1930, 5/41, p. 2.

BIXIO Cesare, 1935, *Il re dalla canzone va ad Hollywood*, 10/33, p. 6.

Canzone d'amore, 1935, 10/20, p. 2.

Chilofono Marelli, 1930, 5/43, p. 10.

Chilofono Marelli, 1930, 5/46, p. 2.

Ciribiribin, 1935, 10/22, p. 2.

Dischi Columbia (Alfredo del Pelo), 1934, 9/47, p. 14.

Dischi Columbia (Carlo Buti), 1934, 9/42, p. 6.

Dischi Columbia (Elsa Merlini), 1934, 9/8, p. 6.

Dischi Columbia (Franco Lary), 1934, 9/3, p. 6.

Dischi Durium, 1932a, 7/43, p. 15.

Dischi Durium, 1932b, 7/45, p. 10.

È lui, 1935, 10/29, p. 2.

EMME I. T., 1930, *Paramount Revue. Versione italiana con gli attori: Carmen Boni, Enrico Signorini e il tenore Nino Martini*, 5/46, 1930, pp. 6-7.

Era destino, 1935, 10/49, p. 2.

FICCANASO, 1930, *Bixiophone, cos'è?*, 5/41, p. 4.

Forse non verrò, 1935, x, 8, p. 2.

FRANCI A., 1938, *Piccolo elogio del doppiato*, 13/25, p. 3.

FRISKO KID, 1930, *L'opera lirica in cinematografia*, 5/47, p. 11.

Fuori programma. Canzoni sceneggiate, 1936, 11/24, p. 10.

GIGLI Beniamino, 1935, *Incontro col microfono*, 10/27, p. 13.

Giovanni Strauss, 1931, 6/48, pp. 8-9.

GIUSEPPE ***, 1934, *Come si doppia un film. Io e la moviola*, 9/50, p. 14.

Haiti, 1935, 10/28, p. 2.

Il delizioso Hôtel, 1935, 10/15, 1935, p. 2.

Io son pacifico, 1935, 10/5, p. 2.

JEVES, *Marcella Rovena, "la voce" di Barbara Stanwick*, 1932, 7/35, p. 10.

La Cucaracha, 1935, 10/16, 1935, p. 2.

La fontana delle sirene, 1935, 10/13, p. 2.

La mia vita sei tu..., 1935, 10/12, p. 2.

LANE Marjorie, 1938, *Marjorie Lane, la voce delle ombre*, 13/28, p. 4.

LATTUADA Felice, 1938, *La musica nei film*, 13/41, p. 3.

Le ombre e la voce, 1935a, 10/11, p. 6.

Le ombre e la voce, 1935b, 10/12, 1935, p. 6.

Le ombre e la voce. Ovvero i misteri del doppiato svelati al pubblico, 10/10, 1935, p. 9.

Le voci nel cinema, 1937, 12/38, pp. 9-10.

M. L., 1931, *Il momento cinematografico italiano. L'avvento del sonoro*, 6/9, p. 4.

MARGADONNA Ettore Maria, 1933a, *L'Europa e l'Italia attraverso il microfono*, 8/18, p. 3.

– 1933b, *La rinascita del melodramma*, 8/25, p. 3.

MAROTTA Giuseppe, 1931, *Del sonoro*, 6/10, 1931, p. 7.

MASCHERONI V., 1934, *Mascheroni vi parla del film e della canzone*, 9/6, p. 3.

Musica nell'aria, 1935, 10/46, p. 2.

Parla un fiore, 1935, 10/23, p. 2.

Passa l'amore, 1935, 10/4, p. 2.

Pergolesi, 1932, 7/26, pp. 8-9.

Portami tante rose, 1935, 10/10, p. 2.

Portami tante rose, 1935, 10/31, p. 2.

Quando il cuore invecchierà, 1935, 10/45, p. 2.

QUELLO DI HOLLYWOOD, 1930, *Tutto per un pacco di chiodi*, 1930, 5/43, p. 10.

ROMA Enrico, 1931a, *Esperienze del sonoro e del parlato, Il secondo tempo*, 6/15, p. 14.

– 1931b, *Innovazioni tecniche. I vari sistemi di fonofilm*, 6/16, p. 14.

– 1931c, *I nuovi films, Canto per te*, 6/35, p. 12.

– 1931d, *I nuovi films, Le melodie del mondo*, 6/40, p. 12.

– 1933, *Il Concorso cinematografico Internazionale organizzato dalla Fiera di Milano*, 8/18, p. 15.

Rondinella, 1935, 10/11, p. 2.

ROST Pirro, 1939, *Quelli della canzone*, 14/16, p. 5.

Sai bimba?, 1935, 10/38, p. 2.

SAMPIERI Giuseppe Vittorio, 1932a, *Il Congresso e la Mostra del Cinematografo a Firenze. La Mostra*, 7/25, p. 2.

– 1932b, *Corriere romano, La serva padrona*, 7/39, p. 12.

– 1934, *I misteri del doppiato. La voce di...*, 9/13, p. 10.

Scampoli. I dischi così detti di cera, 1932, 7/38, p. 15.

Scampoli. Una invenzione italiana: il fotoamplificatore, 1932, 7/50, p. 15.

SCHIPA Tito, 1936, *Una piacevole avventura*, 11/6, p. 8.

Serenata, 1935, x, 17, p. 2.

Sogno ancor, 1935, x, 18, p. 2.

Tentazione, 1935, x, 19, p. 2.

Valzer delle ombre, 1935, x, 14, p. 2.

Vicino alle stelle, 1935, x, 9, p. 2.

Francesco Finocchiaro

«Il nemico è alle porte!». La musica per film nella critica cinematografica del Ventennio nero

“The enemy is at the gates!”.

Film Music in the Film Criticism of the Fascist Era.

Abstract

Since its rise in 1922, the fascist regime engaged in a large-scale project of indoctrination of the masses and consensus-building, based on widespread use of the culture industry. Fascist rhetoric was present throughout the mass cultural production, and the regime, led by Mussolini, recognized the political and cultural importance of cinema in particular. Based on these considerations, the essay, taking as its starting point the regime's official magazines and popular film journalism, investigates Fascist cinema's use of film music, focusing on the most subterranean and unreflected components of the filmic text to disseminate constellations of meaning functional to regime propaganda.

La politica cinematografica del fascismo

Sin dalla sua ascesa nel 1922, il regime fascista intraprese un vasto progetto d'indottrinamento delle masse e costruzione del consenso, basato su un uso capillare dell'industria culturale. La retorica fascista permeò di sé l'intero spettro della produzione culturale di massa, a cominciare dalle sue (solo in apparenza) più ingenuie manifestazioni relegate ai mass media.

Il regime mussoliniano riconobbe soprattutto la funzione politico-culturale del cinema, che gradualmente divenne il medium per eccellenza per un'operazione di penetrazione e intervento sul comportamento collettivo. Scrive Ernesto Cauda nel 1933, sulla rivista d'arte «Quadrante», tra i periodici culturali di punta del regime, prendendo a modello nientemeno che la politica culturale hitleriana: «Tutte le manifestazioni dell'arte fascista debbono ispirarsi ai principi etici e sociali del Regime, in modo speciale quelle del teatro e del cinema» [Cauda 1933, 42].¹ «Tutto il cinema è

1. Tale dichiarazione programmatica fa parte di un ampio commentario a un articolo di «Giuseppe Goebbels». Cauda osserva significativamente che «la necessità della limitazione della libertà creativa rientra perfettamente nei principi fondamentali della teoria fascista» [Cauda 1933, 41]. E aggiunge: «Il fine è identico: fare in modo che lo spettatore *desideri spontaneamente* di vedere sullo schermo quel genere di produzione che il Regime reputa più sano e più consono colle proprie tendenze e coi propri scopi», [ivi, 42].

politico – gli fa eco Telesio Interlandi su «Quadrivio» – «cioè rispondente a una particolare concezione della vita e del mondo che l'autore del film vuole diffondere fra gli spettatori, allo scopo confessato o sottinteso di guadagnare i loro spiriti al suo modo di sentire. [...] Noi abbiamo delle verità da rivelare, dei valori da riaffermare, dei principi da difendere, delle menzogne da respingere; il cinema deve tradurre in immagini artistiche questo nostro mondo» [Interlandi 1935, p. 1].²

Gli intellettuali del regime, com'è evidente, compresero con assoluta lucidità il potere conculcativo e manipolatorio insito nel nuovo medium cinematografico, e ciò in ragione di sue caratteristiche intrinseche. Ancora Interlandi: «Dirò di più: che [rispetto al libro] è più politico il film, perché con la magia innegabile della sua espressione esercita un'influenza che il libro non ha mai raggiunto, almeno per vastità. Mentre il libro si rivolge all'intelletto, attraverso i segni tipografici, il cinema si rivolge al sentimento per via d'immagini luminose, con una terribile potenza di suggestione, moltiplicata dai suoni, dal ritmo, dall'implacabile svolgersi del racconto, simulante quasi l'irresistibile fluire della vita stessa» [ibidem]. I film italiani a intreccio degli anni Venti-Trenta, come dimostra di sapere l'Interlandi, sono pensati per essere recepiti passivamente, raggiungono ogni tipo di pubblico, non necessitano di particolari prerequisiti culturali e intellettivi. I prodotti cinematografici di routine sono recepiti come una ovvietà: in quanto prodotti d'intrattenimento votati al consumo, essi favoriscono l'abbandono, l'ascolto passivo, la ricezione acritica. Ciò fa della cinematografia, per citare ancora Cauda, ben più che un naturale mezzo di propaganda culturale e politica, bensì: «il più potente veicolo di diffusione che il genio umano abbia ideato dall'invenzione della stampa ad oggi» [Cauda 1934a, 35].

Di questa straordinaria risorsa – «l'arma più potente e più efficace per suadere gli spiriti», secondo la celebre definizione che Freddi ne diede in una lettera al duce – gli intellettuali di regime, da Freddi a Cauda, da Interlandi a Bottai, teorizzarono un impiego sottile, come mezzo di 'propaganda indiretta'. Un editoriale del quotidiano «Il Tevere», attribuibile a Interlandi, indica come scopo precipuo del cinema fascista una propaganda che si distingue da quella «diretta, esplicita, confessata, quella che il Luce persegue». Spiega l'autore: «Ciò è bene: ma poi occorre quell'altra

2. Aggiunge Interlandi: «Ogni creatore di film, che non sia un rifacitore di temi altrui o un superficiale arrangiatore di immagini decorative, è un politico; cioè un uomo che cerca di imporre a un pubblico vastissimo, superando le frontiere del linguaggio e quelle della cultura, una sua particolare tesi su determinati eventi» [Interlandi 1935, p. 3]. È il caso di ricordare che Interlandi, già fondatore-direttore del «Tevere», del settimanale «Quadrivio» e, dal 1938, del famigerato quindicinale «La difesa della razza», fu tra i più stretti e fidati collaboratori di Mussolini nella costruzione del consenso, agendo, coi suoi giornali, da anticipatore e divulgatore delle posizioni del regime.

propaganda che chiameremo interpretativa. Questo non può e non deve essere fatto da un istituto di propaganda; dev'essere compito delle case di produzione cinematografica» [*Cinema* 1926].

Ora, se è vero che il cinema è «l'arma più potente per suadere gli spiriti», ciò si dovrà dire a maggior ragione di quella componente del testo filmico, la musica, che più di tutte si presta a un ruolo sotterraneo, subliminale persino, e che, secondo un principio cristallizzatosi nella prassi cinematografico-musicale sin dall'era del muto, «è pensata per non essere ascoltata».³ In effetti, il cinema fascista fece un uso tutt'altro che ingenuo delle musiche cinematografiche; al contrario, per veicolare costellazioni di significato funzionali alla propaganda di regime puntò sulla più sotterranea e irriflessa delle componenti del testo filmico.

La critica cinematografico-musicale e la retorica fascista

Le riviste ufficiali del regime

È sullo sfondo di questo quadro politico-culturale che va osservato il dibattito sulla musica per film nella critica cinematografica di regime. Sul discorso critico intorno alla musica hanno infatti un peso, oltre alle posizioni degli intellettuali e i più diversi convincimenti estetici, anche fattori sociopolitici, come la collocazione delle riviste rispetto all'ideologia di regime, il taglio colto o popolare dei periodici e la conseguente destinazione ricettiva. Il discorso critico sulla musica per film è, in altre parole, funzione della generale politica culturale del fascismo. Lo dice *apertis verbis* Ernesto Cauda, quando afferma che quella «formazione spirituale degli spettatori» che il cinema di regime persegue non può fare a meno di «una stampa rispondente allo scopo» [Cauda 1934b, 41].

Dalla metà degli anni Venti, il dibattito nel giornalismo cinematografico inizia ad allinearsi in maniera più o meno marcata alle posizioni del regime: un fenomeno di naturale assecondamento, destinato a divenire irreversibile, della temperie culturale instaurata dal fascismo. A riguardo si potrebbe parlare, come ha fatto Brunetta, di «autofascistizzazione» [Brunetta 2001, 270] della critica italiana; non va dimenticato che, dal 1927, Interlandi condusse un'epurazione tra i giornalisti italiani riducendo il numero degli iscritti all'albo da millesettecento a quattrocento [De Felice 1995, 194-195]. Anche la critica giornalistica cinematografica, dunque, vuoi per sincera convinzione, vuoi per interesse e utilità personale

3. «Criteri per la composizione di musica per film?» – si chiede nel 1928 Paul Hindemith su «Film-Kurier» – «uno soprattutto: badare a non concedere troppo al commento musicale. Oggi si offre quasi sempre all'orecchio una sovrabbondanza di stimoli». Al contrario, spiega con un'immagine di rara volgarità, «la migliore musica per film – come la migliore moglie – è quella che non disturba, quella, in altre parole, che si percepisce come un'assoluta ovvietà» [Hindemith-Eisner 1990, 81].

dei singoli attori, si trasformò lentamente in critica militante, divenendo una cassa di risonanza delle istanze del regime.

Fra il 1925 e il 1929, in quell'arco temporale che vede per l'Italia la nascita della critica cinematografica *tout court*, la musica per film compare solo di sfuggita nel discorso giornalistico [Casetti 1979]. Le recensioni di film muti danno di rado notizia delle musiche eseguite dal vivo, e quando lo fanno, non entrano nel merito di un segmento della produzione cinematografica percepito ancora, in tutta evidenza, come estraneo a qualsivoglia principio di autorialità. È solo con l'avvento del sonoro che la discussione sulla componente musicale entra nel vivo, nel quadro di una più ampia antitesi teorico-estetica, che vede contrapporsi due diversi paradigmi di lettura del sonoro: l'uno, di vaga ascendenza wagneriana, riconosce nel cinema sonoro il perfezionamento tecnico dell'opera d'arte totale in una forma di spettacolo a guida musicale; il secondo s'ispira a un'estetica di stampo naturalistico e concepisce la risorsa del sonoro come complemento realistico della narrazione visiva [Luciani 1937]. Tale contrapposizione, lo vedremo nel prosieguo, ha precise implicazioni per la critica cinematografica di orientamento nazionalistico.

Dalla metà degli anni Trenta, in coincidenza con la vasta azione di indirizzamento politico del medium cinematografico, le riviste culturali del regime si mostrano interessate alla musica per film: ne discutono il ruolo, la funzione, lo statuto estetico. Della musica nel cinema scrivono Sebastiano Arturo Luciani, Ildebrando Pizzetti, Luigi Chiarini ed Ernesto Cauda su «Bianco e Nero»; lo stesso fanno Jacopo Comin, Augusto Caraceni e ancora Cauda su «Quadrante»; Eugenio Giovannetti e Massimo Mila su «Pègaso»; Antonio Petrucci e Umberto Barbaro su «Quadrivio». Musicisti come Alfredo Casella e Gianandrea Gavazzeni, su diretta indicazione del figlio del duce, Vittorio Mussolini, scrivono per una rivista di assoluta autorità nel panorama della cultura cinematografica italiana come «Cinema».

Su riviste di alto profilo culturale, come «Quadrante» e «Bianco e Nero», il dibattito sulla musica per film ruota attorno a questioni teorico-estetiche generali. Gli scritti hanno perlopiù carattere di saggio teorico: non recensiscono una concreta musica per film, né esaminano una particolare pubblicazione musicale, ma trattano del connubio fra le due arti – la nuova musa cinematografica e la più antica e nobile arte dei suoni – su un piano di principio, talora del tutto sganciato dalla prassi. Emblematici, nella loro infinita ricorsività e sinonimia, sono i titoli degli interventi principali di quest'era: *Musica e cinema* [Cauda, 1935]; *Ruolo della musica nel cinematografo* [Caraceni, 1935]; *La musica ed il film* [Luciani, 1937], *La musica nell'opera cinematografica* [Piccoli, 1937]; *L'opera in*

film [Luciani, 1937]; *La musica e il cinematografo* [Morelli, 1938]; *La musica del film* [Luciani, 1938]; *La musica nel film* [Chiarini, 1939]; *Cinema, musica e scienza* [Cauda, 1941]; *La parola, la musica, l'immagine* [Cogni, 1941]. Autori degli scritti sono, in genere, teorici del cinema (Luciani, Chiarini), critici cinematografici (Caraceni, Cauda) e cineasti (Piccoli, Morelli, Comin, Comencini, Guerrasio). Gli interventi, come detto, trattano di temi teorico-estetici generali: gli effetti psicoperceptivi dell'audiovisione, il cinema come antiteatro, il rapporto con gli antecedenti (dalla pantomima al melologo), fino a un abbozzo di storia della musica cinematografica. Lontani dalla concreta prassi compositiva sono i modelli estetici – l'opera, il dramma wagneriano, i Balletti Russi – assunti di volta in volta a modello d'integrazione del sonoro nel cinema.

Coerente con il taglio culturale elevato è il tono dell'argomentazione, prossimo a quello di un manifesto estetico: gli scritti, poniamo caso, di un Luciani o un Chiarini non trattano di *ciò che è*, ma di *ciò che dovrebbe essere*. Si veda lo scritto programmatico *La musica e il film* di Luciani, pubblicato nel 1937 su «Bianco e Nero»,⁴ rivista ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia, diretta da Chiarini:

La musica allora *deve limitarsi* a costituire l'atmosfera dominante di una data scena [...]

E ancora più lenta, e determinata solo da modulazioni armoniche e da metaboliche ritmiche, *deve essere* questa successione nei pezzi di carattere impressionistico, evocatori di paesaggi [8] [...]

La lunghezza e la successione delle inquadrature *debbono essere* determinate dalla musica [11] [...]

Il sincronismo fra la musica e la visione spesso *non deve essere*, come quello della danza, prevalentemente ritmico, ma psicologico [13] [...]

Questa musica *non deve essere* polifonica o sinfonica, ma piuttosto lineare, fatta di temi incisivi e caratteristici [15].

Scritti del genere s'inscrivono in un filone giornalistico che già aveva dato dei frutti nell'era del muto. Basti citare qui il denso saggio di Ugo Matteucci, *Il cinematografo e la musica*, del 1928 [Matteucci 1928], dedicato alle potenzialità inespresse nell'incontro fra le due arti. Proprio perché sganciato dalla concreta prassi cinematografica, questo genere di discussione rimane racchiuso entro una sfera teorico-estetica d'alto profilo, che può considerarsi esente da vere e proprie tare ideologiche. D'altra parte, come ha scritto Brunetta, riviste come «Cinema» e «Bianco e Nero» cercano in quegli anni di «allontanarsi dal controllo politico e di diventare un puro strumento di studio e di ricerca» [Brunetta, vol. 2,

4. LUCIANI, *La musica nel film* cit. (corsivi nostri).

215]: almeno fino agli anni Quaranta, quindi, gli scritti sulla musica per film non sembrano subire reali influenze da parte dell'ideologia fascista. Diverso è il caso di due riviste come «Film» e «Lo Schermo» che, per citare ancora Brunetta, si propongono sin da subito lo scopo di «organica trasmissione dell'ideologia e della propaganda cinematografica» [ibidem]. La critica militante riflette qui pedissequamente le direttive del governo, agendo da «trasmissione della linea politico-culturale di Freddi» [ivi, 218]. Sulle due testate, l'omaggio al regime è ben presente come una sorta di pedaggio intellettuale da saldare, in genere, in esordio o in conclusione dello scritto.

Così il compositore Daniele Amfitheatrof, in apertura del suo articolo sulla musica nel film:

Oggi, con la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia, tanto disciplinatrice quanto animatrice della nostra industria di film, si aprono nuovi orizzonti. Il discorso pronunziato dal Comm. Luigi Freddi alla seduta d'inaugurazione del Convegno di Firenze ci ha dato la certezza che sarà fatto tutto quello che è possibile fare per elevare il tono artistico dei nostri film, anche dal punto di vista musicale [Amfitheatrof 1935a, 32].

E in conclusione:

Il nostro cinematografo [...] saprà creare un'arte aderente ai tempi, il cinematografo fascista [ivi, 37].

Analogo schema segue Antonio Veretti nel successivo numero della rivista:

Prima che fosse costituita la Direzione generale per la cinematografia, che per fortuna anche nel campo musicale ha messo subito le cose a posto, scrivere della musica per un film era considerata cosa che poco aveva a che fare con l'arte e molto con il commercio [Veretti 1935, 14].

Ancora Amfitheatrof:

La Direzione Generale della Cinematografia [...] ha dato prova di capire perfettamente quale sia il problema della musica nel film. [...] Siamo fondamentalmente dello stesso parere sulla necessità di poter lavorare seriamente per le migliori fortune della cinematografia italiana, entrata oggi a far parte delle forze vive del Regime [Amfitheatrof 1935b, 30].

Negli anni Quaranta, anche nelle riviste di più elevato profilo intellettuale non mancheranno veri e propri omaggi al regime, proposti attraverso passaggi argomentativi arditi, se non proprio forzati. Nel saggio *La parola, la musica, l'immagine (I)*, apparso su «Bianco e Nero» nel 1941,

nell'ambito di una dotta trattazione delle forme poetiche, Giulio Cogni riesce a inserire, fra pagine di Manzoni, Leopardi e D'Annunzio, l'analisi metrica di «un grande Discorso del Duce» – l'annuncio dell'invasione dell'Etiopia, del 2 ottobre 1935 – come esempio di prosa d'arte «fra le più incisive e potenti dell'ultimo secolo» [Cogni 1941, 35].⁵

Il giornalismo cinematografico popolare

Se dalle riviste ufficiali di cinema e cultura passiamo al giornalismo cinematografico popolare, noteremo un'ancor più marcata adesione alla retorica di regime: emblematica è la posizione delle riviste nell'orbita della Società Anonima Stefano Pittaluga, come il «Cine-Gazzettino» di Bologna, rivista controllata dalla Società medesima, e l'«Eco del cinema», organo della Federazione dell'Industria e del Commercio Cinematografico, di cui Pittaluga fu presidente dal 1924. La società dell'industriale ligure conobbe una crescita esponenziale negli anni della transizione dal muto al sonoro, fino a conquistare, con l'appoggio del regime, una posizione di monopolio nei settori della distribuzione, dell'esercizio e in parte della produzione [Brunetta, vol. 2, 6-7]. Non è difficile leggere quindi nella 'autofascistizzazione' delle riviste nell'orbita dell'Anonima Pittaluga un lucido e deliberato appoggio ideologico al fascismo, come controparte delle favorevoli scelte politiche del regime.

Per quel che attiene la critica della musica cinematografica, questo processo di assecondamento dell'ideologia fascista si traduce in alcune tendenze, che esporremo nel prosieguo sulla scorta di alcuni testi esemplari.

1) L'adozione di uno stile enfatico e magniloquente, che va di pari passo con il ricorso a un lessico politico e a metafore bellicistiche mutuato dal frasario del duce.

Scrive l'*Eco del cinema* nell'autunno 1929, commentando la proiezione italiana di *The Jazz Singer*:

Il nemico è alle porte; anzi è in casa addirittura. Ieri a Roma, oggi a Milano, nei prossimi giorni a Torino e poi a Trieste, a Venezia, a Genova, nell'Emilia, in Toscana, seguendo un itinerario capriccioso ma a tappe inesorabili, l'invasore va accampando. È appena dal settembre dello scorso anno che si parlò del cinema parlato e del cinema sonoro come di una nuova diavoleria americana che, uscita dalle esperienze di laboratorio, cominciava a suggestionare veramente il pubblico e

5. Un discorso a parte meriterebbe l'articolo di Pizzetti apparso sulla stessa rivista a commento della propria partitura per *Scipione l'Africano* (1938) di Gallone [Pizzetti 1937]. Il compositore non si limita qui né a un omaggio esteriore al regime, né a una professione di fede, ma fa del messaggio ideologico-propagandistico la chiave di lettura del processo compositivo. Sull'argomento, che non può trovare approfondimento in questa sede, rimandiamo ai contributi di Roberto Calabretto [Calabretto 2003] e Massimiliano Sala [Sala 2004].

a sviarlo non solo dal teatro, che già da un pezzo si duole dell'abbandono, ma dalle sale medesime del cinematografo muto. Ci furono, e ci sono ancora, gli scettici; c'è chi pensa che la pellicola sonora non possa stare di per sé, ma sia destinata a sussidio dell'altra, arricchendola, aumentandone le risorse, ma non potendo soppiantarla, in quanto lo schermo deriva il suo fascino appunto dal silenzio che concilia tutte le fantasie. Ma c'è chi non si illude, e dichiara netto e tondo che le "movies" hanno fatto, così presto, il loro tempo, e che la parola, come è proprio il caso di dire, oramai è alle "talkies" [*L'arte italiana e il cinema parlante nel parere di un competente* 1929, 7].

Si veda Andrea Uccellini sulla stessa rivista:

Il primo esperimento di cinema sonoro presentatoci al cinema Corso a cura dell'Ente Nazionale per la Cinematografia ci ha posti di fronte ad un qualche cosa di impreciso e di incompleto. Da prima l'On. Bisi ci ha parlato traverso lo schermo spiegandoci in linea generale, quali erano gli scopi di questa nuova forma d'arte e come l'Italia a nessuna seconda in ogni attività artistica avesse il dovere di ingaggiare la nuova battaglia. Sincronicamente perfetto il discorso dell'instancabile riorganizzatore della nostra cinematografia è stato salutato da una prolungata ovazione. [...]

Di fronte alla invasione dei films stranieri dovremmo creare un argine solidissimo di produzione nazionale e tutti i nostri sforzi devono essere concentrati a questo scopo. Tutte le forze vive e reali debbono essere chiamate alla collaborazione proficua, tutti coloro che potranno dimostrare le loro capacità nei molteplici rami dell'industria dovranno essere inquadrati e formare così il nuovo esercito della cinematografia nazionale che attende. [...]

Siamo certi che l'On. Bisi, nelle cui mani sono le sorti della cinematografia italiana, spenderà tutte le energie a questo problema vitale; siamo certi che le sue direttive non potranno esulare da quello che potremmo chiamare il punto vitale della nostra industria ed attendiamo leggi e opere che dimostrino al mondo intero come in Italia, per la forza indomabile ed inflessibile del Governo di Mussolini Duce, si sappia far risorgere anche la cinematografia, che molti vorrebbero vedere immersa nel letargo e nella impossibilità di risorgere [Uccellini 1929, 11-13].

La partecipazione alla temperie culturale determinata dal fascismo include la riproposizione dei più triti stereotipi razzisti. Su «Quadrante», Cauda definisce la sfida del film sonoro «adatta all'armonica genialità della nostra razza» [Cauda 1935, 44]. Ma ben altro impatto hanno queste righe su Al Jolson [fig. 1], apparse sul popolare «Cine-Gazzettino» di Bologna:

Figura 1.
Al Jolson *The Jazz Singer* -
Billy Rose theatre collection program file



Ancora in faccia bianca, continuava a raccogliere un successo moderato. L'andamento delle cose prese altra piega in seguito ad una occasionale conversazione con un negro. Questi era un negro del Sud che assisteva il comico nei suoi travestimenti. Jolson amava questo negro per la sua lealtà durante i magri soggiorni della sua tournée vaudevillistica. In Washington, Al aveva prestato qualche interesse alla vita dei negri ed imparò bene la mimica e l'accento della razza. Una sera, mentre i due si preparavano per la rappresentazione in un piccolo teatro di Brooklin, l'attore confidò al suo aiutante il suo dubbio circa i meriti del suo numero.

— Come debbo fare per farti ridere?

Il negro sorrise scuotendo la testa:

— Padrone, se la vostra pelle fosse nera come la mia, la gente riderebbe sempre. L'idea colpì Jolson in pieno e decise di provare, fece carbonizzare del sughero e si truccò e fece le prove col suo negro.

— Mistah Jolson — rispose il negro con un riso represso — voi siete ridicolo quanto lo sono io!

Jolson in faccia nera fu il successo immediato [*La popolarità di Al Jolson* 1929].

2) Un inequivocabile marchio della politica culturale fascista sono gli articoli 'di rivendicazione', che attribuiscono all'Italia il primato nell'invenzione di questa o quella tecnologia, e che rappresentano l'equivalente cinematografico-musicale di una tendenza comune nella cultura di stampo nazionalistico dell'epoca.⁶

È ancora l'«Eco del cinema» [66, 18-21] a rivendicare all'Italia l'invenzione del sonoro per merito di Lamberto Pineschi, ideatore del Cinefono, apparecchio con cui si producono riduzioni del *Trovatore* (1908) e del *Barbiere di Siviglia* (1911):

Oggi che il film sonoro e parlato comincia a conquistare poco a poco il favore dei pubblici di tutto il mondo, è giusto e doveroso che gli italiani sappiano che prima di ogni altro brevetto inventivo circa gli apparecchi da presa e da proiezione, proprio al genio italiano è dovuta l'affannosa ricerca di tutti gli altri venuti dopo, ricerca per arrivare alla perfezione ed all'attuazione pratica dell'invenzione stessa.

Fino dal 1907 [sic!], Lamberto Pineschi, attratto dalla grandiosità e bellezza di questo problema, si pose allo studio per risolverlo riuscendovi in parte nello stesso anno. [...] Dopo un intenso lavoro, Lamberto Pineschi, nel settembre del 1907 [sic!], produceva a Roma nel Salone "Lumiere" il *Trovatore* di Verdi, ridotto a spettacolo cinefonico, e nel 1911, con macchinario elettrico molto più perfezionato del primo,

6. Per restare in ambito cinematografico, si vedano queste righe di Chiarini su «Quadrivio», nel 40° anniversario della nascita del cinema: «Noi italiani che dal '12 al '23 abbiamo avuto la più grande cinematografia del mondo eravamo particolarmente indicati per una siffatta rivendicazione. Il cinema come arte è nato in Italia: *Quo vadis?* e *Cabiria*, che risalgono a 22 anni fa, costituiscono già chiare espressioni artistiche: segnano la strada che il cinema dovrà battere per essere arte. *Primo piano*, *carrello*, *trucchi cinematografici*, *illuminazione artificiale*, *grandezza scenografica* sono già in questi film, che tanta influenza hanno esercitato e ancora esercitano sulla cinematografia mondiale. In Italia, anche, nascono il film sociale (*Sperduti nel buio*), la commedia-operetta (*La signorina ciclone* di D'Ambra), il film comico (Polidor-Krikri), il film drammatico (*Teresa Raquin*), e in Italia prima che altrove si volgono alla cinematografia uomini di cultura e poeti: basti pensare al soggetto di D'Annunzio per *Cabiria*» [Chiarini 1935, 1].

riusciva a produrre Il Barbiere di Siviglia di Rossini, riscuotendo il plauso e l'ammirazione dei tecnici, del pubblico e della stampa. Poi, eventi memorabili per noi italiani impedirono al Pineschi di dedicarsi a perfezionare la sua invenzione e, solo dopo nove anni poté riprendere i suoi studi, che culminarono nel 1925.

Infatti nel marzo di quell'anno, al Teatro Adriano di Roma, alla presenza del maestro Mascagni [...] e moltissimi altri, il Pineschi produceva nuovamente il Barbiere di Siviglia, una romanza dell'Ebreo errante, e l'apparizione sullo schermo di un cane lupo che abbaia con verità impressionante, persuadendo lo spettatore circa la risoluzione perfetta del postulato elettromeccanico della ripresa della voce a distanza. La seconda parte del programma era costituita da una scena musicale di un dilettante di ocarina, che forniva allo spettatore col movimento delle dita e con la stessa ispirazione ed espirazione, la sensazione perfetta che le note musicali uscissero effettivamente dallo strumento. La terza parte era invece costituita da una scena di canto e danza, eseguita da un'artista di varietà, la quale, specie con il suono e la mimica della tamburella che agitava e percuoteva, dava la dimostrazione evidente del perfetto isocronismo tra gesto e suono, emesso dalla macchina parlante con estensione di voce perfetta e naturale.

Un altro ingegnere italiano. l'ing. Costantini, brevettava nel 1909 un altro apparecchio da presa e da proiezione, ottenendo brillanti e promettenti risultati nel campo della pratica.

Ultimamente, Lamberto Pineschi, si recava in Svizzera, ed abbandonato il sistema di registrazione e riproduzione dei suoni su dischi, studiava e realizzava nuovi brevetti col sistema dell'iscrizione e riproduzione dei suoni su pellicola [...].

Come volevamo dunque dimostrare con quanto esposto, è sempre il genio unico della nostra stirpe gloriosa che, primo assoluto, trionfa incondizionato su tutto e su tutti [*Film sonoro. Noi e loro* 1929, 18-21].

3) Idolo polemico preferito dalla critica militante è la musica da ballo afroamericana, trattata alla stregua di una degenerazione della creazione artistica: un fenomeno che «serpeggia per il mondo con aggressività di conquistatore», minacciando la salvezza della musica italiana [*Chi è Al Jolson. Dal "Tabarin" di Broadway alla celebrità del mondo* 1929].

Nelle seguenti righe, pubblicate sul settimanale milanese *La Cinematografia*, un tale Emar muove da velleitarie disquisizioni estetiche e finisce con l'evocare il manganello:

Oggi intendo ancora parlare di un argomento scottante e di attualità: "la decadenza del senso musicale".

Il tema è troppo complesso per esser trattato in un solo articolo, e degnamente. Bisogna ripetere fino alla noia: "Delenda Carthago".

A tutti coloro che siano appena iniziati nell'Arte musicale (Arte, con la maiuscola) e che siano forniti di senso critico, non è certamente sfuggito che nelle moderne produzioni di autori, anche molto conosciuti, vi è una tale povertà di pensieri, tale un ondeggiamento incerto da sabbie mobili, che rivela uno sforzo di ricerca sforzo degno di miglior causa, ma che sta proprio a indicare l'assoluta mancanza

d'ispirazione e di stile: un aridume concettuale spaventoso come uno sconfinato deserto.

È avvenuto nella musica ciò che fatalmente accade dopo una guerra; gli spiriti sono modificati aspramente; al proprio *io* se ne sovrappone un altro, plasmato al fumo del cannone, all'urlo dell'assalto. Si assume una seconda personalità quasi sempre in contrasto con la prima.

Ebbene: lo Jazz ha reso questo bel servizio!

Servizio da residuati di guerra.

Jazz, distruttore inesorabile d'ogni principio artistico, d'ogni scintilla di genio: esso ha incoraggiato gli eunuchi cerebrali a scrivere musica (carini, la chiamano musica!...) che ci fa dare un salto indietro nei secoli bui del Caos.

Inaugurato il sistema, ogni untorello si è fatto un dovere di tracciare sul pentagramma delle note, senza connessione logica fra loro, purché infarciti da colpi di batteria jazzista, usata in pazzesca sincope continua nel tempo perduto.

Ed il pubblico ha fatto credito a detta barbarie!

Oh! quel pubblico tanto calunniato, ma tre volte buono!!!

Solo pochi hanno resistito all'andazzo; hanno puntato i piedi, e la corrente limacciosa non li ha presi con sé, non li ha trascinati nel suo gorgo per sommergerli nel fango dell'idiozia.

Quei pochi eletti hanno fatto argine alla melma, ribellandosi ad ogni deviazione del senso artistico e sono pronti, sempre in vigile lotta, ed attendono (perché credono fermamente) che dal Nadir del Genio Italico promani la nuova luce che deve irradiare il glorioso ascendere dell'Arte musicale.

Narrano le Sacre Scritture che Gesù, sdegnato che nel suo tempio si mercanteggiasse, Egli, l'Uomo Giusto e Buono (era Dio per queste qualità) prese una corda e giù botte da orbi sulle spalle dei profanatori che, in sì bella maniera scacciati, fuggirono; verrà un novello Messia che userà lo stesso metodo salutare e persuasivo (magari perfezionato) con i simoniaci e i barattieri della Musica, ch'è dono paradisiaco e non urlo cannibalesco? [Emar 1928]

4) Il «Nadir del Genio Italico», nei termini agghiacciati di Emar, è il contraltare naturale della musica afroamericana: la glorificazione della tradizione musicale italiana segue una duplice via, popolare e colta. Per Guglielmo Giannini, che recensisce il film *Napoli è una canzone* su «Cinema-Star», supplemento di «Kines» [1927, 9-13], la canzone dialettale è l'incarnazione stessa della città di Napoli. In coerenza con il mito fascista del ruralismo – sparso a piene mani dalla propaganda di regime⁷ – la canzone dialettale esprime nientemeno che l'identità genuina, non corrotta, del popolo napoletano:

Dobbiamo guardare a questo film, competenti e non, con grandissima attenzione, perché questa canzone napoletana che è «Napoli è una canzone» rappresenta veramente qualche cosa di vivo e di vero di una delle più nobili e belle città d'Italia.

7. Per restare alle pagine di divulgazione culturale, si vedano gli articoli pubblicati su «Quadrivio» di Nataletti [1933], Marchi [1934], e Caravaglios [1935].

Se questa ultima produzione della Lombardo avesse centomila difetti, il solo merito di essere francamente, interamente, superbamente napoletana, basterebbe a controbilanciarli.

Sessanta secoli di storia e leggenda dell'arte ci hanno appreso una sola cosa fondamentale: e cioè che l'Arte è principalmente verità. Anche imperfetta, anche manchevole, un'opera d'arte raggiunge lo scopo di commuovere ed interessare quando è fatta di verità. I napoletani, con parola scultorea, dicono: C' 'o core mmano.

E – parrebbe impossibile! – scrivere, scolpire, dipingere, suonare col cuore in mano è l'impresa più difficile a cui si possa accingere un artista: un artystone distinto da commenda e magari con capelli alla quasi garçonne.

Napoli è una canzone è una storia, anzi una storiella, known the world over come il rasoio Gillette. Conosciuta in tutto il mondo. L'argomento, come quello di *Grande Parata*, si può condensare in pochi e brevi periodi. Ma quale ondata di poesia fresca e viva porta con sé!

Qualche grosso competente che ha assistito con me alla visione di prova di *Napoli è una canzone*, ha voluto stabilire qualche paragone fra questo film colosso di sentimento e un altro film colosso di dollari e di business [sic!], senza dubitare che con ciò faceva l'elogio più bello dell'aspra fatica di Gustavo Lombardo e dei suoi collaboratori magnifici. In verità, in questo film italiano, non ci sono le basi dollaresche che spesso costituiscono il solo merito della produzione transatlantica; in verità il costo-negativo di Napoli è una canzone non raggiunge le cifre astronomiche delle pictures di Hollywood. E con ciò? Con ciò s'è detto semplicemente questo: che con le lirette modeste sapientemente spese si è riusciti a dare al pubblico un godimento artistico in nulla inferiore – e in molto superiore – a quello che sa dare il superfilm americano. D'altra parte *La febbre dell'oro* di Charlot è fatta con una capanna e dei campi di neve, secondo l'opinione del mio buon amico Genina, più l'arte insuperata di Charlot. E questa Napoli è fatta di Vesuvio e di Grotta azzurra, addizionati al sentimento dell'anima napoletana, la cui minima espressione d'arte – la canzonetta – fa cantare tutto il Mondo. E scusate se è poco.

Gli americani ci hanno dato il loro Far-West con relativi – uff! – cow-bois [sic!] (letteralmente: ragazzi da vacche) e noi perché non dovremmo dar loro il pazzariello napoletano? Abbiamo veduto cento volte in film le monotone bellezze della Florida: e perché non dovremmo vedere anche la Grotta Azzurra, bellezza unica al Mondo? E la fiera dei giocattoli di San Giuseppe a Napoli è forse meno interessante del ghetto di New-York? Con la differenza che il ghetto niuiorchese l'abbiamo visto a sazietà, e la Grotta Azzurra mai.

Napoli è una canzone otterrà un fantastico successo appunto per la novità dei meravigliosi quadri in cui vivono soffrono ridono piangono i suoi eroi pur conosciuti: l'esperimento di questo film sarà un prezioso contributo di fatti agli arzigogolatori della Rinascita Cinematografica Italiana, che pensano a rifare il film americano, il film tedesco, il film francese, il film cocincinese quando basterebbe fare il film italiano, c' 'o core mmano, per fare quello che occorre: il bel film.

Il canario è Leda Gys, Rosella meravigliosa che si crederebbe sbocciata a Napoli in un'alba di maggio: la sua cajola – la sua gabbia – è Napoli, il suo cuore, il suo cielo, i suoi vecchi che son tutto il suo mondo; e l'edera che s'attacca a quel balcone è il sentimento del napoletano amante del suo paese come nessuno mai, sentimento che fa dire al nonno di Rosella, quando gli offrono agi e tranquillità lontano da

Napule: No, signò! Nuie simmo napulitane: ccà simmo nate, ccà vulimmo muri! Poi, un'americanina malata di malinconia si sente rinascere alle canzoni di Rosella, e non può più fare a meno della bruna popolana. Motivo vecchio? Vecchissimo! Oggi si deve ancora pescare in Aristofane per trovar qualcosa di nuovo: e perché Perego non avrebbe dovuto pescare nella vita vera dove tante cose belle sono o sembrano ancora nuove? E non è rancidamente romantica la miss che sente una nuova vita scorrere nelle sue vene al canto di Sole mio, no. È vita. Queste ragazze d'oggi, transatlantiche e transalpine, sono snervate di charleston, convulse dagli Jazz, e il loro ideale poetico non oltrepassa gl'imbecillissimi versi-motori di Bananas, capolavoro d'istrumentazione:

— Yes! we have not bananas, We have not bananas to-day!

O, con la nota variante:

— Yes! We have not bananas, but only potatos today!

Tradotti letteralmente questi versi dicono: Sì! non abbiamo banane, non abbiamo banane, oggi! E con la variante: Sì! Non abbiamo banane, ma solo patate, oggi! Roba complicatamente idiota, e, se la si prende nell'osceno significato che altrove si dà al frutto barbaro, semplicemente sporcaccia. E come, con qual diritto, con qual pudore, può, questa selvaggia scemenza, competere con della produzione napoletana tipo Na vota sola, in cui, in tre strofe, c'è una vita? [Giannini 1927]⁸

5) Nel versante della musica d'arte, l'equivalente della medesima tendenza nazionalistica è rappresentato dal melodramma. Grazie al nuovo cinema sonoro, proclama Stefano Pittaluga, l'opera italiana finirà per imporre il suo dominio a livello mondiale:

Una rivoluzione dunque. Sia pure – è sempre il comm. Pittaluga che parla – per quanto non convenga esagerare. C'è allarme a Hollywood, per comprendere con una parola tutto il mondo delle attrici e degli attori dell'arte muta. E si capisce, poiché non bastano più la bellezza fisica o lo sguardo fatale, ma si comincia a domandare ai “divi” la voce, l'intonazione, la cultura. Ebbene, chi non è proprio e soltanto un'oca, può affermare le nuove qualità, tanto più che bellezza, grazia e fascino saranno sempre una delle maggiori prerogative. Gli altri, quelli assolutamente negati, dovranno ritirarsi sconfitti. O hanno già fatto i milioni, e la rassegnazione riuscirà facile; o sono ancora al noviziato o al sogno, e si dedicheranno ad altro. In compenso, una nuova falange di artisti troverà lavoro e modo di fare riflettere ben altre qualità. Per quel che riguarda l'Italia, non abbiamo che pochi “divi” espatriati, dei quali i più possono benissimo cimentarsi al nuovo genere. Abbiamo invece una grande riserva di attrici, di attori, di cantanti, di maestri e di suonatori d'orchestra per i quali il cinematografo rinnovato può rappresentare una insperata risorsa.

C'è, insieme al comm. Pittaluga, il signor Mander, reduce da sopraluoghi oltre Oceano e oltre la Manica. Egli è dello stesso parere, e ricorda di avere inteso a Londra brevi pellicole nelle quali i tenori Martinelli, Pertile e Schipa cantavano, in italiano, romanze di opere italiane. Egli riferisce che il successo era completo e

aggiunge di avere saputo, in un recente suo viaggio, che i tre grandi tenori, insieme a Gigli, a Titta Ruffo, a Scialapin, hanno già concluso scritture, americane anche per i patti contrattuali, per agire in pellicole sonore. Tocca ora agli autori e ai direttori di scena preparare intrecci nei quali i campioni del canto italiano possano figurare in modo degno e adatto. E si parla di un grande maestro di musica italiano accaparrato, e dei diritti d'autore acquistati su certe opere italiane.

Ci sarà crisi di disoccupazione per i componenti delle orchestre, non richiedendo il cinema parlato il consueto accompagnamento. Ma la trasformazione non avverrà di colpo; le orchestre si vanno utilizzando, nei grandi locali, per le sale d'aspetto; infine i musicisti si vedranno tolti dalle sale di proiezione e chiamati nei teatri di posa, dove alla musica si fa nuovo e così largo posto. Poiché l'Italia è sempre la gloriosa madre della musica, in patria o altrove gli artisti italiani troveranno maggiore e meglio remunerato lavoro; insomma, con la nuova facoltà acquistata dalla Musa luminosa, l'arte italiana non può che trovare un campo di assoluto dominio [*L'arte italiana e il cinema parlante nel parere di un competente* 1929, 7-8].

Sulla stessa posizione è il popolare «Cine-gazzettino»: l'Italia è chiamata a infondere nel cinema sonoro «la sua anima e la sua poesia» facendo ricorso al suo «svariatissimo patrimonio musicale»:

Ed ecco quindi delinearsi il nuovo grande compito che attende l'Italia. I primissimi tentativi per una cinematografia parlante sorsero proprio nel nostro Paese; l'America ebbe l'abilità ed i mezzi per concretare e definire la grande innovazione; tocca ora all'Italia riassumere nelle proprie mani questa nuova forza, per creare quei capolavori che, impostati sulla nuovissima tecnica, potranno essere diffusi per il mondo a portare ancora una volta la melodia ed il verbo d'Italia.

L'America ha dato al film sonoro la sua tecnica prodigiosa, l'Italia vi deve infondere la sua anima e la sua poesia. Ben a ragione è stato fin da principio affermato che la recente scoperta doveva schiudere alla industria cinematografica nazionale novelli orizzonti, e in America stessa fu preconizzata per il nostro Paese una situazione privilegiata.

Non si ripete un luogo comune affermando che la nostra è la terra dei canti e delle melodie: è l'anima del nostro popolo, sensibile ed esuberante, che sente il bisogno di espandersi attraverso le multiformi espressioni musicali; è la natura stessa che ha profuso i suoi tesori melodici fra noi più che altrove, per cui la nostra gente ha sempre dato dovizia di ottimi cantanti e squisiti musicisti.

Il film sonoro può trovare quindi larghe possibilità di sfruttamento in Italia, sia utilizzando lo svariatissimo patrimonio musicale che il nostro Paese possiede, sia impiegando le buone voci e le abilità orchestrali di cui vi è rigogliosa fioritura. Ma vi è di più: la stessa lingua italiana è di per se stessa una musica, e come tale, sotto l'aspetto di espressione artistica, può quasi beneficiare del privilegio universale. Esente da durezza e da monotonia, la nostra favella si presta a tutte le pieghevollezze e modulazioni atte a rendere ogni sfumatura di pensiero o di sentimento; il nostro genere di dizione è spontaneo, ricco di colore e calore, essenzialmente personale, per cui, al pari della mimica, può da solo far intuire l'idea centrate di un discorso anche a chi non conosce la nostra lingua.

8. L'autore ringrazia Kristjan Stopar per la segnalazione dell'articolo.

La musica conserverà sempre la sua melodia, indipendentemente dalle parole, e allo stesso modo il nostro accento avrà sempre un suo fascino particolare all'infuori dal significato dei vocaboli. A dimostrare questo, basta considerare che i nostri celebri artisti di canto e di prosa hanno sempre cantato o recitato all'estero nella lingua italiana, mentre gli artisti stranieri (se si fa eccezione per qualche compagnia francese o qualche troupe russa, avente più che altro carattere dimostrativo) non si sono mai prodotti in Italia servendosi della loro lingua.

Di qui si vede quali enormi vantaggi possa trarre dal film sonoro (o parlante, o musicale) l'Italia, la quale potrà godere nei confronti delle altre Nazioni un privilegio, in quanto sarà la sola che potrà mandare all'estero un film completamente italiano, naturalmente quando risponda a tutte le esigenze artistiche ormai inderogabili.

Le recenti dimostrazioni e il crescente favore del pubblico fanno preconizzare il più radioso avvenire al film sonoro: vera espressione del nostro tempo, esso è degno di richiamare su di sé l'attenzione dei produttori italiani, i quali debbono vedere nel fonofilm una prodigiosa realizzazione di progresso che trascende tutte le precedenti scoperte del genere, in quanto integra la stessa radio, che ancora recentemente pareva l'ultima parola in materia di riproduzioni sonore.

Infatti con il nuovo film si entra nel campo dello spettacolo completo, poiché mentre con la radio il solo senso auditivo è interessato, con la cinematografia parlante, anche il senso visivo è vivamente partecipe con la sua attenzione [Lopreiato 1929].

Vecchi equivoci e nuovi inganni

Se per Emil Jannings la nascita del sonoro avrebbe significato la possibilità di ridurre per il cinema i capolavori di Shakespeare, Strindberg, Ibsen [*L'ebbrezza del film sonoro* 1929], la critica italiana di orientamento nazionalista credette invece di scorgere nella musica operistica la strada maestra per il cinema sonoro. Dietro questa supposizione si annidava l'equivoco, tipicamente italiano, che il cinema non fosse altro che una forma evoluta di teatro musicale: l'opera d'arte totale nella sua raggiunta perfezione tecnica. Da qui la convinzione, del tutto illusoria, che l'invenzione del sonoro avrebbe posto l'Italia e l'italiano in posizione privilegiata rispetto agli altri paesi e alle altre lingue: la via musicale al cinema sonoro, si disse, era destinata a essere la via italiana per eccellenza.

La politica cinematografica fascista si servì allora della musica per costruire una propria tradizione in senso nazionalistico, in un quadro, come allora si disse, di «interventismo della cultura» [Bottai 1940]. In questo contesto va vista l'imponente produzione di adattamenti cinematografici di opere liriche: da *E lucean le stelle* (1935) ad *Amami, Alfredo!* (1940), da *La Wally* (1932) a *Tosca* (1941), da *Ridi, pagliaccio!* (1941) a *L'elisir d'amore* (1941). In questo quadro si colloca, infine, il proliferare di biografie di compositori, da *Pergolesi* (1932) a *Casta diva* (1935), premiato a Venezia con la Coppa Mussolini e destinato a divenire il più autorevole film del regime, da *Divine armonie (Giuseppe Verdi)* (1938) a *Rossini*

(1945). La glorificazione della tradizione operistica italiana per mezzo del cinema passò attraverso la selezione di un certo nucleo di opere, rilette alla luce di tendenze storiografiche di stampo nazionalistico. La politica cinematografica del fascismo mirò in definitiva all'edificazione di un pantheon di nomi che doveva servire alla «esaltazione del genio italico» [Freddi 1949, 198] e alla celebrazione del suo imperituro primato nelle arti.

Bibliografia

- AMFITHEATROF Daniele, 1935, *La musica nel film*, in «Lo Schermo», 1/2, pp. 32-37.
- 1935b, *La musica nel film: messa a fuoco*, in «Lo Schermo», 1/4, p. 30.
- BOTTAI Giuseppe, 1940, *Interventismo della cultura*, in «Primato», 1/7, p. 1.
- BRUNETTA Gian Piero, 2001, *Storia del cinema italiano*, 4 voll., Roma, Editori Riuniti.
- CALABRETTO Roberto, 2003, *Un gran brutto pasticcio. Pizzetti e la colonna sonora di 'Scipione l'Africano'*, in *Non solo Scipione. Il cinema di Carmine Gallone*, a cura di Pasquale Iaccio, Napoli, Liguori, pp. 87-117.
- CARACENI Augusto, 1935, *Ruolo della musica nel cinematografo*, in «Quadrante», 3/30, pp. 27-28.
- CARAVAGLIOS Cesare, 1935, *Limiti e materiali del canto popolare*, in «Quadrivio», 3/2, pp. 3-4.
- CASETTI Francesco, 1979, *Nascita della critica*, in *Cinema italiano sotto il fascismo*, a cura di Riccardo Redi, Venezia, Marsilio, pp. 145-164.
- CAUDA Ernesto, 1933, *Commento a Joseph Goebbels, Come riorganizzo la cinematografia tedesca*, in «Quadrante», 1/4, pp. 41-42.
- 1934a, *Cinematografia italiana sempre "in rinascita"*, in «Quadrante», 2/13, pp. 35-39.
- 1934b, *Il cinema diretto*, in «Quadrante», II, 18, p. 41.
- 1935, *Musica e cinema*, in «Quadrante», III, 22, pp. 43-44.
- 1941, *Cinema, musica e scienza*, in «Bianco e Nero», v, 7, pp. 17-31.
- CHIARINI Luigi, 1935, *40° anniversario del Cinema*, in «Quadrivio», 3/21, p. 1.
- 1939, *La musica nel film*, in «Bianco e Nero», 3/6, pp. 7-11.
- Chi è Al Jolson. Dal "Tabarin" di Broadway alla celebrità del mondo*, 1929, in «Eco del cinema», 66, p. 31.
- Cinema*, 1926, in «Il Tevere», 15 novembre, p. 1.
- COGNI Giulio, 1941, *La parola, la musica, l'immagine (I)*, in «Bianco e Nero», 5/7, pp. 26-48.
- DE FELICE Renzo, 1995, *Mussolini il fascista. II: L'organizzazione dello stato fascista 1925-1929*, Torino, Einaudi, 1968, 1995².
- EMAR, 1928, *Mutatis Mutandis*, in «La cinematografia», 9, p. 10.
- Film sonoro. Noi e loro*, 1929, in «Eco del cinema», 66, pp. 18-21.

FREDDI Luigi, 1949, *Il cinema*, 2 vol., Roma, L'Arnica.

- GIANNINI Guglielmo, 1927, *Napoli è una canzone*, in «Cinema-Star», 11, pp. 9-13.
- HINDEMITH Paul – EISNER Lotte, 1990, *Kammermusik oder Filmmusik – Die Hauptsache ist gute Musik. Ein Gespräch mit Professor Paul Hindemith*, in «Hindemith-Jahrbuch», 19, pp. 79-82.
- INTERLANDI Telesio, 1935, *Chi ha paura del cinema politico?*, in «Quadrivio», 3/36, pp. 1, 3.
- L'arte italiana e il cinema parlante nel parere di un competente*, 1929, in «Eco del cinema», 67, pp. 7-8.
- L'ebbrezza del film sonoro*, 1929, in «Cine-Gazzettino», 27 luglio, p. 3.
- La popolarità di Al Jolson*, 1929, in «Cine-Gazzettino», 3 agosto, p. 2.
- LOPREIATO Domenico, 1929, *Perché piace il film parlante e perché è destinato ad imporsi al pubblico*, in «Cine-Gazzettino», 1° maggio 1929, p. 3.
- LUCIANI Sebastiano Arturo, 1937, *La musica e il film*, in «Bianco e Nero», 1/6, pp. 3-17.
- 1938a, *L'opera in film*, in «Bianco e Nero», 2/4, pp. 4-10.
- 1938b, *La musica del film*, in «Bianco e Nero», 2/12, pp. 22-30.
- MARCHI Vittorio, 1934, *Terra uomini razza*, in «Quadrivio», 2/40, p. 6.
- MATTEUCCI Ugo, 1928, *Il cinematografo e la musica*, in «Eco del cinema», 57, pp. 9-12.
- MORELLI Giulio, 1938, *La musica e il cinematografo*, in «Bianco e Nero», 2/7, pp. 9-49.
- NATALETTI Giorgio, 1933, *Musica a spirale*, in «Quadrivio», 1/5, p. 6.
- PICCOLI Fantasio, 1937, *La musica nell'opera cinematografica*, in «Bianco e Nero», I, 12, pp. 114-115.
- PIZZETTI Ildebrando, 1937, *Significato della musica di 'Scipione l'Africano'*, in «Bianco e Nero», 7-8, pp. 10-18.
- SALA Massimiliano, 2004, *Dal muto al sonoro: le musiche di Pizzetti per 'Cabiria' e 'Scipione l'Africano'*, in *Italian Music During the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout, Brepols, pp. 157-190.
- UCCELLINI Andrea, 1929, *L'arte che non è più muta*, in «Eco del cinema», 66, pp. 11-13.
- VERETTI Antonio, 1935, *Musicisti, produttori e registi davanti alla musica nel film*, in «Lo Schermo», 1/3, pp. 14-16.

Antonio Ferrara

Il cinema nei periodici musicali italiani (1930-1950)

Cinema in Italian music journals (1930-1950).

Abstract

An ambition of this essay is to provide the widest possible knowledge of the entire range of cinema-related topics that emerged from the examination of the main Italian music journals (*Bollettino dei Musicisti*, *Il Musicista*, *La rassegna musicale*, *Musica*, *Musica d'oggi*, *Rivista musicale italiana*, *Rassegna dorica*) published in the two decades between 1930 and 1950, which were decisive for the history of national film music: a precise choice of field dictated only in part by the surfacing of numerous sources still completely unknown to the film-music historiographical literature, but above all to restore an overall framework on the presence of the Seventh Art within this specific space of fruition and diffusion of the Italian musical discussion of that period.

Questo saggio ha l'ambizione di offrire una copertura più ampia possibile su tutto ciò che è riconducibile al cinema emerso dallo spoglio delle principali riviste musicali italiane in un ventennio, quello compreso tra il 1930 e il 1950, determinante per la storia nazionale della musica per film: una precisa scelta di campo dettata solo in parte dall'emersione di numerose fonti ancora del tutto sconosciute alla letteratura storiografica filmico-musicale, ma soprattutto per restituire un quadro d'assieme sulla presenza della Settima arte all'interno di questo specifico spazio di fruizione e diffusione del dibattito musicale italiano.

I limiti temporali della ricerca sono stati suggeriti da due passaggi fondamentali. Il 1930 attiene direttamente alla storia del cinema: la distribuzione nelle sale cinematografiche dei primi film sonori prodotti in Italia. L'altro termine individuato richiede un chiarimento di qualche riga per l'assenza di eventi di grande portata, sia per il cinema sia, più in generale, per la storia italiana. D'altra parte, è un dato storico assodato che gli allestimenti musicali delle pellicole del Dopoguerra, incluso quelle neorealiste, ripropongano modelli e stilemi già presenti nel primo lustro degli anni Quaranta. Questa scelta si lega dunque solo a riferimenti interni al dibattito italiano sulla musica per film. Il 1950, infatti, è l'anno

in cui questo tema sembra raggiungere, sul fronte musicale, il suo punto più elevato di interesse, per poi decadere e diventare appannaggio, quasi esclusivo, della pubblicistica cinematografica. Non bisogna dimenticare, infatti, che è proprio nel 1950 che a Firenze, nell'ambito delle manifestazioni collegate al Maggio musicale fiorentino, si svolge il Settimo congresso internazionale di musica: un grande simposio interamente dedicato al rapporto tra la musica e il cinema che coinvolge, nell'organizzazione, la Lux Film, all'epoca forse la più grande casa di produzione cinematografica italiana, e, in ben sei giorni, un grande numero di relatori di provenienza nazionale e internazionale. In parallelo, «La rassegna musicale» non lascerà più quasi alcuno spazio al tema filmico-musicale dopo il 1950; nei due decenni precedenti era stata invece la rivista musicale italiana più attenta a questo tema, non solo in termini di quantità, ma anche per la qualità delle firme che hanno scritto su questo argomento. Basti citare le firme di d'Amico, Mila, Pannain, Parente, Pizzetti e Vlad. Tra l'altro, esiste un anello di congiunzione tra l'evento fiorentino e il periodico, e si incarna nella figura di Guido Maggiorino Gatti che, nel corso della sua lunga carriera, ha svolto parallelamente la funzione di direttore de «La rassegna musicale» e quella di amministratore delegato della Lux Film. Ed è infatti a lui che si deve l'organizzazione del congresso fiorentino, i cui sviluppi, evidentemente, non devono aver raggiunto gli esiti sperati, visto il disinteresse successivo della sua rivista e l'indisponibilità integrale degli atti del convegno, poi pubblicati in un volume del 1959, soltanto come appendice e con un numero molto ridotto di relazioni [Biamonte 1959].

Si tratta di un lavoro che si colloca su un solco già tracciato dal compianto Sergio Miceli che, in riferimento al periodo preso in considerazione, è tornato più volte, e con poche varianti [Miceli, 1990, 2009, 2011], a ribadire questa tesi: «la critica musicale italiana si è interessata in modo più che occasionale di musica composta per film, e, nel caso, soltanto se il compositore coinvolto apparteneva all'area colta» [Miceli 2011, 139], determinando una marginalità qualitativa e quantitativa che ha collocato l'Italia in una posizione di isolamento rispetto ad altri paesi come la Francia, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti. Per il musicologo alla radice del problema vi è l'idealismo crociano e, parallelamente, la «retorica del regime fascista», scuole di pensiero che hanno indirizzato i loro sforzi interpretativi solo al «film d'arte» [Miceli 2011, 146]: posizione netta e perentoria che, alla luce di questa ricerca, sarà riconsiderata e accostata a molte altre emerse da questa ricognizione che, da un lato, delimita il campo alle sole riviste musicali – mentre Miceli aveva commentato anche, e soprattutto, articoli apparsi sulle riviste cinematografiche – dall'altro,

amplia notevolmente le fonti individuate, prendendo in considerazione periodici poco studiati e diversi articoli caduti nell'oblio, anche di riviste molto note.

Prima di entrare nel merito dei contenuti, sembra opportuno descrivere le caratteristiche generali di ognuno dei periodici musicali presi in questione, non solo per indicare a grandi linee i rispettivi indirizzi editoriali e gli orientamenti politico-culturali, ma anche per fornire quei dati quantitativi e comparativi sulle occorrenze filmico-musicali individuate e segnalare, laddove è stato possibile, i percorsi professionali degli autori di questi scritti, riportati in appendice.

La parte restante del saggio è stata poi divisa in quattro capitoli nei quali sono state accorpate altrettante grandi aree tematiche, suddivise a loro volta in specifiche questioni emerse dalla lettura degli articoli censiti. Dunque, il percorso seguito attraversa trasversalmente non solo le riviste, ma quegli scritti che affrontano al loro interno diversi aspetti relativi al rapporto tra la musica e il cinema.

Per prima cosa sono stati presi in considerazione quegli articoli riportanti notizie sul cinema e sulla musica per film, presenti quasi sempre nella sezione riservata alle rubriche; quella, per intenderci, disposta tipograficamente su due colonne. Anche se povera di considerazioni teoriche, si tratta di una categoria di scritti che può risultare utile come punto di partenza per ulteriori approfondimenti storici. Sempre all'interno di questo capitolo è presente un paragrafo dedicato alle recensioni di musica cinematografica. Si tratta di spazi editoriali che avranno maggiore fortuna nelle riviste cinematografiche che, tuttavia, proprio nel ventennio preso in considerazione, hanno avuto qualche significativo tentativo anche su questo genere di periodici.

La terza parte del saggio è riservata a quegli articoli concepiti con il preciso scopo di avanzare alcune richieste corporative a favore dei compositori attivi in campo cinematografico. Si tratta di iniziative del Sindacato fascista dei musicisti del tutto ignote alla letteratura musicologica che andrebbero riconsiderate per l'impatto che possono aver avuto su tutto il movimento musicale legato all'industria cinematografica degli anni Trenta.

La quarta parte nasce dalla constatazione che una parte dello spazio concesso alla musica cinematografica sui periodici musicali degli anni Trenta e Quaranta è occupato proprio da interventi di chiusura nei confronti del cinematografo. La *vis* polemica dei critici musicali è indirizzata sostanzialmente in due direzioni. La prima è diretta a denunciare l'indifferenza del cinema a rispettare, senza contaminazioni e compromessi

con le esigenze 'spettacolari' del film, gli autentici valori della tradizione musicale italiana ed europea: un'evidenza riscontata in particolar modo nei filmopera e nelle biografie musicali, i due generi che sembravano deputati proprio a salvaguardare quei valori. L'altra direzione, molto più controversa e indicativa di un atteggiamento retrivo e conservativo di una parte della cultura italiana, non solo dichiarava l'indisponibilità ad accettare il cinema nel sistema delle arti, ma intendeva persino mettere in discussione la legittimità di un dibattito su questo argomento.

La quinta parte, infine, sarà dedicata alle riflessioni di carattere teorico. In relazione al numero di riviste spogliate e all'ampio arco cronologico preso in considerazione, si può affermare con tranquillità che non sono certo i periodici musicali a essere i principali destinatari delle riflessioni di carattere estetico-teorico sul cinema e sulla musica per film. Nel primo lustro degli anni Trenta non mancano, tuttavia, discorsi di più ampia portata sul cinema come forma espressiva e, fino agli anni della guerra, contributi teorici di vario tipo su specifiche questioni della musica cinematografica. D'altra parte, la progressiva marginalizzazione di questo tipo di articoli va relazionata anche al mutamento del panorama editoriale cinematografico con la nascita di «Cinema» (1936) e «Bianco e Nero» (1937): le prime due riviste italiane a sondare in maniera continuativa il terreno speculativo della teoria cinematografica,¹ incluso quello specifico della musica per film. Allo stesso tempo, va detto, però, che solo nel Dopoguerra questo genere di ragionamenti sulla funzione della musica nel film verrà quasi del tutto abbandonato dai periodici musicali.

1. Le riviste prese in esame:

prima ricognizione sulla presenza del cinema

All'interno dei termini temporali prescelti (1950-1950), l'indagine si è mossa a partire dallo spoglio sistematico dei seguenti periodici: «Bollettino dei musicisti» (1934-1936), «Il musicista» (1937-1943), «Musica d'oggi» (1919-1965), «Rassegna dorica» (1929-1942), «Rivista musicale italiana» (1894-1955), «La rassegna musicale» (1928-1962) e «Musica» (1946-1947).

1. È da considerarsi certamente un'eccezione la «Rivista internazionale del cinema educatore» (1929-1934), una pubblicazione mensile dell'Istituto internazionale per la cinematografia educativa legato alla Società delle nazioni, rivolto a una platea internazionale di lettori (si pubblicava in italiano, inglese, francese, tedesco e spagnolo) con un taglio specifico di carattere tecnico-scientifico, ma anche con approfondimenti di carattere estetico. Erede di questa rivista è «Intercine» (1935), con un'impostazione ancor più orientata verso i discorsi di carattere estetico.

a) *Bollettino dei musicisti e Il musicista*

Sebbene la storiografica musicale abbia affrontato in più occasioni, e anche con monografie di un certo rilievo, il fenomeno musicale durante la dittatura fascista, mancano indagini specifiche dedicate ai due periodici che hanno svolto il ruolo di organo del Sindacato nazionale fascista musicisti.² Adeguandosi a tutte le direttive imposte dal regime, le due riviste mantennero un costante atteggiamento servile nei confronti del regime nel corso della loro esistenza. Per comprenderne meglio lo spirito, può essere utile riportare la breve comunicazione, sovrapposta a una grande foto di Benito Mussolini, presente sulla prima pagina del numero iniziale del «Bollettino dei musicisti» (aprile-maggio, 1934).

Cominciamo la pubblicazione di queste pagine col Nome che è luce di speranza e certezza di vittoria agli Italiani, i quali, in ogni settore di attività sindacale, cercano, come devono, di adeguarsi, con rude opera quotidiana, al Primato politico che l'Italia, sotto il segno del Littorio, ha conseguito nel mondo.

Musicisti d'Italia!

Col nome del Duce!

Il Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti

Secondo un criterio dato dal sindacato, la direzione aveva carattere onorifico e doveva essere affidata a Giuseppe Mulé, il segretario generale. Chi realmente diresse il «Bollettino» fu però Giorgio Nataletti, il direttore responsabile.

In conformità con le funzioni tipiche di un bollettino sindacale,³ il periodico fu sempre attento a riportare le cronache delle manifestazioni organizzate dal sindacato; a trascrivere i discorsi ufficiali del duce o delle altre autorità littorie; a segnalare la nascita di nuove istituzioni regolatrici della vita culturale nazionale. Naturalmente non mancano articoli su specifiche questioni di carattere più strettamente sindacale e scritti celebrativi delle glorie musicali nazionali, nonché interventi sui fenomeni musicali di matrice extracolta, con una particolare predilezione per la musica leggera e quella folclorica.⁴ Come sua consuetudine, l'organo sindacale pubblicava articoli prelevati da riviste o quotidiani senza indicarne l'originaria provenienza.

2. Si tratta di riviste di non facile reperibilità. Solo poche biblioteche ne conservano la collezione integrale; più spesso sono disponibili solo sporadici fascicoli.

3. Come riportato nel primo numero, fanno parte del comitato di redazione: Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani e Antonio Veretti. La rivista ha sede a Roma.

4. Le rubriche nel primo numero della rivista sono: Attività Sindacale, Cariche ed incarichi sindacali, Cronache dei Sindacati interprovinciali, Notiziario, Editoria musicale, Concorsi Nuovi, Calendario dei concorsi, Esiti di concorsi, Ufficio designazione concertisti, Consulenza legale, Piccola posta. Nei numeri successivi se ne aggiungeranno altre, come quella denominata Argomenti.

Rispetto agli altri periodici musicali, il «Bollettino» diede uno spazio maggiore al cinema, tenuto conto anche della sua breve esistenza. Diversi tra questi articoli trattano di questioni di carattere corporativo in favore dei musicisti impegnati in questo campo; come sono, in linea di massima, le proposte e le osservazioni di Mario Labroca, Giorgio Nataletti ed Ezio Carabella. La cronaca di manifestazioni nel regime o di altri eventi istituzionali rappresentò dunque l'occasione per segnalare, anche per il campo della musica cinematografica, l'efficacia delle rivendicazioni corporative avanzate dal sindacato.

Il «Bollettino» ha inoltre il merito di aver ripubblicato le cronache quotidiane del convegno *La musica nel film*, svolto all'interno delle manifestazioni collaterali al Secondo Maggio musicale fiorentino [*Maggio Musicale Fiorentino. La Musica nel film 1935*], già apparse sul «Corriere della sera» [1935a, 1935b, 1935c, 1935d], e un articolo di qualche interesse teorico sul ruolo della musica nel cinema di Augusto Caraceni [1936], precedentemente pubblicato su «Quadrante» [1935], la rivista diretta da Massimo Bontempelli. Si tratta di uno scritto che si discosta sensibilmente dagli altri articoli dell'organo del Sindacato fascista dei musicisti: non è ispirato da alcun tipo di rivendicazione, né da un'azione di propaganda a favore del regime; mancano i richiami al cinema italiano e alla difesa corporativa dei musicisti e della musica. Si può dire che, addirittura, vi sia un orientamento opposto. Il nazionalismo è totalmente stemperato nel giudizio positivo sullo «scambio commerciale dei film nostri con quelli esteri», che avevano consentito di far conoscere al pubblico italiano «particolari creazioni popolari di musiche a noi sconosciute», e nell'elogio alla Francia, nel cui cinema «sono stati fatti tentativi sperimentali a cui hanno partecipato musicisti di fama internazionale come Maurice Ravel, Jean Wiener, Arthur Honegger, Rabaud, Schmitt» [Caraceni 1936, 52]. È difficile stabilire i motivi che hanno portato i redattori a scegliere di pubblicare un articolo con una premessa così eterodossa rispetto ai contenuti corporativi e fascisti della rivista. D'altra parte, a un anno dall'inaugurazione di Cinecittà, un articolo sul ruolo della musica nel cinema appariva, forse, un argomento imprescindibile per un organo sindacale di regime come il «Bollettino», indipendentemente dalla presenza di quelle tipiche argomentazioni presenti nella rivista.

A distanza di un solo mese dall'interruzione delle pubblicazioni, avvenuta con il fascicolo numero dodici del 1936 (corrispondente ai mesi settembre-novembre), viene inaugurato «Il musicista», il nuovo Organo Ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista musicisti. Secondo quanto riportato in prima pagina, la rivista sindacale

riprende le sue regolari pubblicazioni con nuovo titolo e con nuova direzione. Esso viene a rimettersi in rango al fianco di tutte le altre pubblicazioni sindacali della Confederazione Nazionale dei Professionisti e Artisti e intende a nessuna di esse restar secondo per aggiornata documentazione, per propaganda dello spirito sindacale-corporativo, per schietta impostazione dei più urgenti problemi della categoria [*Ripresa 1937*].

Come nuovo direttore responsabile è nominato il compositore Alberto Ghislanzoni, ma per una disposizione della Confederazione, Giuseppe Mulé, il Segretario nazionale del sindacato, deve quasi subito assumere anche il ruolo di direttore responsabile.

Rispetto al «Bollettino», questa rivista presenta una nuova veste grafica, ma conserva la stessa organizzazione interna delle rubriche. Si intensificano gli articoli di propaganda a sostegno della politica del regime, di ambito nazionale e internazionale, ma si riducono invece gli interventi di carattere corporativo e sindacale.

Sin dai titoli degli articoli, ci si può rendere conto della volontà di restare in scia a quella direttiva del regime che intendeva operare una completa «fascistizzazione totalitaria della Cultura» [Ghislanzoni 1937, 80]. A titolo esemplificativo si possono citare i seguenti articoli apparsi tra il '37 e il '38: *Appello ai camerati della critica* [1937], nel quale è indicata la strada da percorrere per produrre, anche in campo musicale, «i migliori frutti a beneficio dell'Arte fascista del secolo di Mussolini» [ibidem]; il commento di Ghislanzoni al *Discorso del cancelliere Hitler sull'arte moderna* [1937a]; *Cultura fascista e musica*, dello stesso autore [1937b]; l'introduzione allo statuto del Partito Nazionale Fascista, a firma di Mussolini, pubblicata «affinché i musicisti italiani, fieramente inquadrati nei loro ranghi del loro Sindacato, la rileggano e la meditino» [*Dottrina del fascismo 1938*]. Nei successivi anni la «fiammata totalitaria» viene però notevolmente ridimensionata. Salvo un numero speciale dedicato alla discesa in guerra dell'Italia e alcuni articoli sui lavori della commissione incaricata di rivedere in senso autarchico i programmi di insegnamento musicale, gli anni del conflitto sono caratterizzati da un progressivo distacco dall'esaltazione propagandistica delle attività del regime e da un ripiegamento sulle celebrazioni di glorie musicali del passato. Già a partire dal gennaio 1942 la rivista abbandona la dicitura *Organo Ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti* e modifica ulteriormente la veste grafica della copertina, divenuta molto austera e priva di ogni decorazione.

Per quanto riguarda il cinema, le rivendicazioni sindacali e le polemiche sul ruolo dei compositori proseguono con una certa frequenza solo nelle prime due annate. In coincidenza con l'inaugurazione di Cinecittà, appare un articolo del compositore Luigi Malatesta [1937] sulla musica e

i musicisti della nuova città del cinema. Sempre in questi anni troviamo alcune brevi informazioni sui nuovi lavori cinematografici dei musicisti italiani, in una rubrica intitolata *musiche nuove* e, all'interno di uno stesso fascicolo del 1939, due articoli che denunciano l'indifferenza del cinema italiano alla verità storica delle biografiche musicali [de Pauer Peretti, Ferrarini].

Durante gli anni della guerra, il generale allontanamento dalle polemiche e dalle battaglie corporative ha un riflesso anche negli articoli dedicati al cinema, che perdono quel carattere rivendicativo avuto in precedenza. Tra l'altro, è proprio in questo periodo che viene pubblicato uno dei contributi sulla musica per film più ampi fra quelli individuati nei periodici musicali dell'epoca. Al suo interno sono conciliati elementi di carattere tecnico-scientifico con altri di carattere estetico. Come in altri casi segnalati in precedenza, anche questo scritto non nasce originariamente per la rivista. In questo caso si tratta della trascrizione integrale di una conferenza dell'esperto ingegner Ernesto Cauda, letta «nella sala dei concerti della Regia Accademia di Santa Cecilia l'8 marzo 1941» [*Annuario della R. Accademia di S. Cecilia, 1940-41* 1941]. Per la sua lunghezza, l'articolo, intitolato *Cinema, Musica e Scienza*, è pubblicato in due distinti fascicoli [Cauda 1941a; 1941b], in anticipo rispetto alla parallela pubblicazione su «Bianco e Nero» [1941c].⁵

Anche se la vicinanza di Cauda al regime è facilmente ravvisabile dai titoli di alcuni dei suoi contributi [1935; 1937; 1939], dalla trascrizione del discorso non emerge alcuna finalità propagandistica o rivendicazione di carattere sindacale. Sono tenuti insieme, invece, gli aspetti tecnico-scientifici della cinematografia, specifico campo di interesse dell'ingegnere, con quelli musicali, legati evidentemente agli interessi dell'uditorio dell'Accademia di Santa Cecilia: un approccio del tutto inusuale per gli articoli sulla musica per film di quell'epoca.

Per completare il quadro sulla presenza del cinema ne «Il musicista», va segnalato infine lo spazio dedicato alla musica per film nel lungo commento di Valerio De Sanctis [1942] sulle novità introdotte dalla nuova legge sul diritto d'autore in campo musicale.

b) *Musica d'oggi*

«Musica d'oggi» fu la rivista dell'editore Ricordi e sorse subito dopo la fine della Grande guerra [Conati]. Come suggerisce il titolo, fu un periodico

5. Non bisogna farsi ingannare dalla successione numerica dei numeri delle annate delle rispettive riviste. In base alla datazione fascista, per «Il musicista» il primo numero dell'annata cominciava a ottobre. Per cui il numero 8 del 1941 corrisponde al mese di aprile. «Bianco e Nero» numerava, invece, i propri fascicoli con la successione dell'anno solare. Il numero 6 corrisponde dunque al mese di giugno dello stesso anno.

impegnato a documentare la contemporaneità attraverso aggiornamenti sulla vita musicale europea e rappresentò uno spazio informativo per le recenti pubblicazioni dell'editoria musicale italiana. Dal 1929 la rivista fu co-diretta da Carlo Clausetti e Antonio Manca. La sua struttura non si discosta dalle omologhe riviste musicali. Ogni fascicolo è diviso in due parti: la prima si caratterizza per «contributi critici a piena pagina, d'argomento storiografico e musicologico, a volte di carattere commemorativo»; la seconda è dedicata alle rubriche.⁶ Spesso, fuori testo, sono allegati piccoli pezzi musicali. Per quanto riguarda l'orientamento politico, la rivista mantenne «una posizione per certi aspetti tiepida e in alcuni casi defilata» [ibidem], pur utilizzando il razzista e antisemita Alfred Brüggemann, come corrispondente dalla Germania.

In una pagina pubblicitaria del 1930, il periodico si presenta ai lettori in questo modo.

Musica d'oggi, che sta per entrare nel suo 13° anno di vita, pubblica in ogni fascicolo: articoli dei più noti musicologi italiani e stranieri; un diffuso riassunto delle principali riviste di tutto il mondo; il notiziario della vita musicale italiana e di quella dell'estero; informazioni, concorsi, necrologi, ecc. e l'elenco delle nuove pubblicazioni con la recensione delle più notevoli, un brano musicale di chiaro autore. È la rivista del genere più a buon mercato e più diffusa d'Italia, indispensabile a tutti coloro che si interessano all'arte musicale e alle sue svariate manifestazioni.

Benché abbia il merito, e forse il primato, di essere stata la prima rivista musicale a dare spazio, già nel 1935, a un mezzo come la televisione [*La televisione e la musica* 1935], «Musica d'oggi» non si distingue certo per il numero di contributi dedicati al cinema. Dal 1930 al 1942, la rivista si limita a pubblicare soltanto tre articoli a piena pagina, nel '32, nel '34 e nel '38, e nessuno spazio all'interno delle sue rubriche, salvo qualche notazione nelle corrispondenze da Firenze di Adelmo Damerini su quei congressi internazionali di musica in cui si è discusso anche di cinema. Oltre al primo articolo, privo di firma, gli altri due autori di questi contributi sulla relazione tra la musica e la Settima arte sono Giuliano Balestreri [1934] e Antonio Cornoldi [1938]: due nomi caduti nell'oblio che, come musicisti e critici, hanno dedicato le loro migliori energie alla musica popolare e folclorica.

c) *Rassegna dorica*

Rispetto a «Musica d'oggi», la «Rassegna dorica», mensile di «Cultura e Cronaca Musicale» [fig. 1, p. 49], ha certamente dato maggiore spazio

6. Tra di esse vanno segnalate: *Rivista delle riviste, Vita musicale, Recensioni* [ibidem].

all'argomento cinematografico. Fondata nel 1929 dal giovane compositore Vincenzo Di Donato, la rivista nacque «come emanazione di “Dorica”, collezione di musiche edite dal “Gruppo Dorico”⁷ per le Edizioni F.lli De Santis di Roma». Per quasi tutta la durata della sua esistenza Mario Rinaldi è il perno della rivista. Assieme a lui, la redazione è composta da Vincenzo Di Donato, Mario Saint-Cyr, Battista Tarasi e Giorgio Nataletti. Come le altre riviste musicali dell'epoca, anche questa è strutturata in due parti: nella prima sono pubblicati due o più articoli a piena pagina dedicati a vari aspetti dell'arte musicale (compositori italiani contemporanei, problemi di storia della musica, folklore musicale, organologia, musica sacra, ecc.); nella seconda vi sono le rubriche⁸ con brevi scritti su due colonne. Anche se non a pari livello di quelle presenti su «La rassegna musicale», anche tra le giovani firme di «Rassegna dorica» ve ne sono alcune che si sono distinte per lo sviluppo brillante delle loro carriere nel Dopoguerra. Insieme a quella di Rinaldi, vanno segnalati i nomi di Guglielmo Barblan, Angiola Maria Bonisconti, Adelmo Damerini e Paolo Fracapane.

Sotto il profilo politico, la rivista fu fortemente condizionata dalla dittatura ed espresse, con un'intensità progressiva, il totale asservimento alla politica del regime. In un esauriente saggio storiografico, Roberta Costa [2011] ha suddiviso l'esistenza di «Rassegna dorica» in tre diverse fasi: la prima, «velleitaria e confusa»; la seconda contraddistinta, da un lato, da una «maggiore consapevolezza critica» e, dall'altro, da «un progressivo e sempre più evidente adeguarsi ai dettami della politica culturale promossa dal regime fascista»; una «fase finale, coincidente in buona misura con gli anni della guerra, che implica una sorta di ripiegamento, un faticoso procedere lungo un cammino connotato da molte defezioni e che non appare più così sicuro e delineato»[ivi, 69]. Si può aggiungere inoltre che, in linea di massima, il periodico non definisce mai il suo carattere, rimasto sempre a metà tra lo specialistico e il divulgativo.

Per quanto riguarda il cinema, il primo lustro degli anni Trenta si contraddistingue per la presenza di brevi informazioni su questo argomento, spesso all'interno di corrispondenze sulle attività musicali romane. Per il resto, «Rassegna dorica» ha il merito di aver pubblicato l'altro ampio resoconto sul convegno *La musica nel film*, a firma di Federico Ghisi [1935]

7. Un gruppo di compositori composto, tra gli altri, da Vincenzo Di Donato, Giorgio Nataletti, Mario Peragallo, Goffredo Petrassi, Attilio Poleggi ed Ennio Porrino.

8. Tra le rubriche si segnalano: *I giovani*, costituita da schede biografiche riguardanti giovani artisti italiani; *La musica a Roma* e *Musica e musicisti*, costituita da corrispondenze sugli eventi musicali romani, italiani e stranieri; il *Notiziario*, con le notizie provenienti dal mondo della musica; *Musiche e Libri ricevuti*, con recensioni musicali.



Figura 1.
«Rassegna dorica» copertina, 10/1, 20 novembre 1938

e, all'inizio degli anni Quaranta, di aver tentato di proporre ai propri lettori una rubrica sulle musiche cinematografiche [Antonelli 1942a; 1942b]: un tentativo abortito soltanto dopo due articoli. Molto scarsa è invece la presenza di articoli cinematografici a piena pagina. Fanno eccezione un articolo che porta la firma del giovanissimo Paolo Fragapane [1932] e due contributi di Antonio Cornoldi [1932; 1941], uno dei pochi critici musicali dell'epoca a essere ritornato in più di un'occasione su questo argomento.

d) *Rivista musicale italiana*

Nell'arco di tempo preso in considerazione, la «Rivista musicale italiana» è il periodico più erudito e antico, ma è anche quello costretto a interrompere le sue pubblicazioni in due occasioni: per problemi finanziari, dal 1933 al 1935; per la degenerazione degli eventi bellici, dal 1943 al 1946. Fondata e diretta dall'editore Giuseppe Bocca, la «Rivista» nacque «per rispondere a un'esigenza di serietà e rigore negli studi storico-musicali sia sotto l'aspetto filologico-erudito, sia sotto quello critico-interpretativo» [Esterio 1999, 373]. Fin dalla sua fondazione, il materiale saggistico, ricco di documenti, di questioni erudite e di analisi filologiche, è raccolto nella sezione *Memorie*; gli interventi di tipo critico, teorico-musicale ed estetico, confluiscono, invece, nella sezione denominata *Arte contemporanea* che, occasionalmente, ospita anche studi di psicologia musicale, di fisica acustica, di pedagogia musicale e di diritto d'autore. I contributi più brevi sono, invece, collocati nelle rubriche.⁹

Di impostazione prettamente positivista, questo periodico dà spazio alle varie correnti estetiche che dominano il mondo musicale italiano dei primi decenni del secolo scorso. Solo in coincidenza con l'ingresso nella redazione milanese di Luigi Rognoni (grande esperto anche di cinema), tra il 1936 e il 1943, la rivista si apre alla musica contemporanea e alle sue problematiche.

È dunque in coincidenza con la presenza di Rognoni che il periodico aggiunge, tra le altre, una rubrica denominata *Musica incisa* e pubblica nel 1936, a breve distanza l'uno dell'altro, i due suoi unici articoli degli anni Trenta sulla musica per film. Gli scritti portano la firma di Edoardo Roggeri [1936] e di Federico Ghisi [1936], e sembrano essere influenzati, in maniera diretta o indiretta, dall'imminente inaugurazione di Cinecittà (1937): un evento che stimola la direzione della rivista a riportare una nota in coda all'articolo di Roggeri con la seguente comunicazione ai lettori.

9. Le rubriche sono: *Recensioni*, articolata in sottosezioni relative al tipo di pubblicazione recensita; *Spoglio dei periodici*; *Notizie*, denominata dal 1936 *Vita musicale*, in cui erano segnalati gli eventi di interesse musicale; *Elenco dei libri*, semplici elencazioni di pubblicazioni musicali date alle stampe.

La Rivista Musicale invita i suoi lettori a inviare schemi di cinematografie musicali che obbediscano al concetto della verità musicologica, indicando per ciascuna scena i brani musicali che dovrebbero esserne il commento.

Ai progetti che giudicheremo più riusciti daremo tutto il nostro appoggio perché vengano presi in seria considerazione dalle Case Cinematografiche Italiane [«Rivista musicale italiana» 1936].

Si tratta dunque di un sorprendente tentativo di trovare punti di contatto tra la ricerca musicologica e la cinematografia. Tuttavia, sul seguito di questa iniziativa non è stata reperita alcuna informazione, né la rivista ritorna sulla questione.

Per leggere nuovamente un articolo sulla musica per film si dovrà attendere il Dopoguerra e l'uscita nelle sale italiane di *Fantasia*, l'animazione Disney capace di suscitare, tra gli altri, l'entusiasmo di Adriano Lualdi che, a questo film, dedica un lungo articolo [1947]. L'ultimo spazio dedicato alla musica per film in quegli anni è quello presente nella corrispondenza di Bianca Becherini al Settimo congresso internazionale di musica [1950], interamente dedicato a questo argomento.

e) *La rassegna musicale*

Per Marco Capra «La rassegna musicale» ha «un ruolo primario nella storia italiana» ed è «la più importante rivista italiana della prima metà del Novecento». Inoltre, negli anni Trenta e Quaranta «è la rivista musicale italiana culturalmente più avanzata e ricca di fermenti vitali» [Capra 2011, 76]. Come ricorda Fedele d'Amico, è «una rivista dedicata alla musica moderna, ed evidentemente nata per chiarirne e sostenerne le ragioni» [1962, 116]. Per Luigi Pestalozza è una «rivista di ricerca estetica e di elaborazione critica, di storia e di militanza nelle questioni teoriche e pratiche, artistiche e organizzative della musica italiana contemporanea» [1966, xi]. La militanza critica si estrinseca nel sostenere il crocianesimo nelle sue varie forme e declinazioni, separando sempre l'ordine politico da quello culturale. È sostanzialmente evitato il rifugio nello specialismo musicologico. Il periodico tiene «costantemente aperto il dialogo con il mondo internazionale della musica, porgendo a esso un'attenzione che automaticamente riconosceva fuori d'Italia i centri direzionali della musica contemporanea» [ivi, xvi]. Secondo Alberto Basso, infine, è «un'autentica palestra di esercitazione critica» [1973] per molti giovani studiosi come Mila, d'Amico, Gavazzeni, Ballo, Mantelli e altri.

Come le altre riviste coeve, anche questa si divide in due parti: la prima con brevi saggi a tutta pagina e una seconda riservata alle rubriche.¹⁰

10. La rivista ha le seguenti rubriche: *Commentari*, che successivamente assumerà il nome di *Note e commenti*, *Vita musicale*, *Lettera da...*, *Notizie e informazioni*, *Musica e libri*, *Fra le riviste*.

Prima di entrare nel merito della musica per film, è importante ricordare che il periodico si occupa «ripetutamente della nascita di nuovi mezzi di produzione musicale, o di riproduzione o di trasmissione [...] affrontandoli sotto diversa luce, anche organizzativa e sociologica, e spesso in anticipo su quanti, poi, li avrebbero magari affrontati con maggior respiro» [Pestalozza 1962, CXXXIX].¹¹

D'altra parte, tra gli obiettivi programmatici della rivista, come dichiarato dal direttore in un corsivo del primo numero del 1930, vi era anche quello di «illuminare le zone di confine fra la musica e le altre arti» [Gatti 1930]. Oltre alla generale apertura nei confronti della modernità, la presenza del cinema nelle pagine del periodico può essere associata a queste aperture nei confronti delle altre forme espressive. Naturalmente, deve aver avuto un gran peso anche la circostanza straordinaria del parallelo incarico professionale del suo direttore. Guido Maggiorino Gatti è infatti dal 1934 anche amministratore delegato della Lux Film: l'importante casa di produzione che, a partire dal 1941, condivide, a Roma, anche la stessa sede della rivista.

È necessario, tuttavia, precisare che alcuni significativi contributi sulla musica per film sono pubblicati prima dell'incarico cinematografico del direttore della rivista. Anzi, la maggiore intensità di scritti su questo argomento è presente proprio nel primo lustro degli anni Trenta. Già nel biennio '30-'31 compaiono due articoli davvero insoliti per la pubblicistica musicale dell'epoca. Nel 1930 è pubblicato un articolo del critico letterario Francesco Flora [1930] dedicato ai "nuovi suoni" prodotti dai mezzi di riproduzione sonora (si fa cenno persino alla televisione). Nel 1931, l'articolo di Massimo Mila su *Canzoni e musiche di cinematografo* rivela, almeno in quella precisa fase storica, una notevole apertura nei confronti dei fenomeni musicali di origine extra-colta [1931]. A cavallo tra il '33 e il '34 si ha il confronto polemico tra Guido Pannain [1933] e lo stesso Gatti [1934]. È sempre all'interno di questo arco di tempo che il periodico dà spazio alla rubrica *Radio e cinema* (1933-34) nella quale è adottato uno specifico metro di giudizio critico per valutare le musiche cinematografiche prese in esame. Per il resto, «La rassegna» è il solo periodico musicale a dare occasionali spazi informativi sulle più rilevanti iniziative cinematografiche che avvenivano all'estero.

Questa frequenza di contributi sulla musica per film si va notevolmente diradando già dalla seconda metà degli anni Trenta, segnati dal solo contributo a tutta pagina di Luigi Colacicchi [1937], in cui il critico riprende lo stesso oggetto della relazione presentata al convegno *La musica nel*

film (1935),¹² e negli anni della guerra, caratterizzati da un importante contributo di Fedele d'Amico [1943] su questo tema.

Un rinnovato interesse su questo argomento si ha nel Dopoguerra. In questi anni la rivista pubblica un articolo di Alfredo Parente su *Fantasia* di Disney [1947], un contributo del musicologo statunitense Walter Howard Rubsamen, intitolato *La musica moderna nel film* [1948a], e il discorso finale di Ildebrando Pizzetti al Settimo congresso internazionale di musica di Firenze [1950].¹³ Inoltre, Gatti cerca di utilizzare il suo periodico anche per valorizzare gli ingaggi musicali della Lux, la casa di produzione che amministra. All'inizio e alla fine dei fascicoli delle annate tra il '47 e il '50 compaiono annunci pubblicitari nei quali viene ribaltata, a favore della musica, la tradizionale gerarchia dei ruoli cinematografici.¹⁴ I cortometraggi sono le produzioni più pubblicizzate,¹⁵ ma non mancano anche annunci per segnalare l'uscita nelle sale de *Il mulino del Po* (1949) e *Riso amaro*: due grandi produzioni caratterizzate dalle «eccezionali collaborazioni musicali» di Ildebrando Pizzetti e di Goffredo Petrassi [fig. 2, p. 55].

In linea di massima, quindi, nel corso dei due decenni presi in considerazione «La rassegna musicale» ha mantenuto un'apertura costante verso questo argomento, sia attraverso i saltuari articoli monografici, sia attraverso le rubriche e qualche breve notizia cinematografica proveniente dall'estero. Tranne qualche eccezione, quasi tutti questi articoli sono scritti da collaboratori abituali della rivista: Mila, Pannain, Schaeffner, d'Amico, Parente e lo stesso Gatti. Si tratta di un dato da tenere in considerazione, perché gli autori che hanno scritto articoli sul cinema delle altre riviste musicali sono solitamente collaboratori occasionali e, quasi sempre, figure di secondo piano. Ai nominativi precedentemente citati, bisogna aggiungere anche quello di Colacicchi, collaboratore saltuario della rivista, ma conoscitore della materia per diretta esperienza professionale; quello di Rubsamen, con qualche esperienza in questo campo, presente in Italia per ricerche d'archivio su tutt'altro argomento all'epoca in cui è stato pubblicato l'articolo; quello di Ildebrando Pizzetti, compositore particolarmente amato e studiato da Gatti [1934], nonché autore delle partiture per *I promessi*

12. Gli atti di questo convegno sono rimasti inediti.

13. È una nota a margine a informare che si tratta della trascrizione del discorso pronunciato dal compositore «a Firenze nell'ultima seduta (19 maggio 1950) del VII Congresso Internazionale di Musica» [p. 291].

14. Nella consultazione della rivista, rilegata in annate, può accadere di non trovare queste pagine per la dannosa consuetudine di eliminare gli annunci pubblicitari collocati all'inizio e alla fine di ogni fascicolo.

15. Per l'argomento musicale sono pubblicizzati: *Sulle orme di Verdi e Terra del melodramma*, entrambi diretti da Luciano Emmer e Vittorio Carpignano. Per il coinvolgimento di "nuovi compositori", come Dallapiccola e Petrassi: *Incontri con Roma. Le accademie straniere e Una lezione di geometria*. Per l'interpretazione musicale di soggetti di natura artistica e scientifica: *L'esperienza del cubismo e Lezioni di anatomia*.

11. In questo senso deve essere segnalato un numero monografico intitolato *La radio e la musica* [1937].

sposi e per *Il mulino del Po*: due grandi film prodotti dalla Lux Film. Tra questi autori, infine, vi sono anche due difensori dell'ortodossia crociana in campo musicale come Pannain e Parente; del tutto distanti da questo genere di argomenti per i loro interessi e per le loro convinzioni teoriche.

Non è dunque solo il dato quantitativo a distinguere questa rivista dagli altri periodici musicali, quanto la qualità dei contributi e il costante interesse redazionale nei confronti di questo argomento, riscontrabile anche dalla cura con cui sono segnalati i titoli dei film all'interno della rubrica denominata *Voci per un dizionario di compositori viventi*.¹⁶

f) *Musica*

Anche se, con il precipitare degli eventi bellici e la caduta del regime, «Rassegna dorica» cessa definitivamente e un'altra rivista come «Musica d'oggi» riprende le sue pubblicazioni soltanto all'inizio degli anni Cinquanta con un altro nome («Ricordiana»), il panorama dei periodici musicali italiani del Dopoguerra non è particolarmente stravolto dalla fine della guerra e dalla caduta del regime fascista. Prima la «Rivista musicale italiana» (1946) e poi «La rassegna musicale» (1947), le due riviste che avevano già segnato la cultura musicale italiana dei decenni precedenti, riprendono regolarmente la loro attività senza modificare struttura e finalità. D'altra parte, com'è già stato osservato, in questi anni «si registra una sostanziale tenuta degli orientamenti culturali caratteristici della critica musicale e della musicologia d'anteguerra» [Esterio 1999, 369]. Proprio per questi motivi merita qualche attenzione la nascita, nel 1946, di una nuova rivista mensile internazionale denominata «Musica» che, tra le altre cose, ha qualche legame di natura editoriale con il mondo del cinema e fa conoscere al pubblico italiano il pensiero di Igor Stravinskij sulla musica per film.

Com'è avvenuto per le riviste del sindacato fascista musicisti, anche in questo caso ci si è mossi in campo di ricerca quasi del tutto vergine. Il periodico è stato quasi del tutto dimenticato dalla letteratura musicologica.

Figura 2.
«La Rassegna musicale»,
Insero pubblicitario per i film Lux
Il mulino del Po e *Riso amaro*, 19/1, 1949
→

Figura 3.
«Musica. Rivista internazionale»,
Insero pubblicitario per il film *Fabiola*,
2/7-8, 1947
→

16. Questa rubrica appare su «La rassegna» dal 1949 al 1952. Tra le *voci* pubblicate in questo arco di tempo vanno segnalate quelle di Vincenzo Tommasini, Nino Rota, Roman Vlad, Alessandro Cicognini e Angelo Francesco Lavagnino, compositori che si sono dedicati, con maggiore o minore frequenza, anche alla composizione di musica per film.

Una eccezionale collaborazione musicale
alla realizzazione di

LUX

DUE GRANDI FILM

ILDEBRANDO PIZZETTI
per il film

IL MULINO DEL PO

Dal romanzo di RICCARDO BACCHELLI
con Carla Del Poggio, Jacques Sernas
Regia di Alberto Lattuada

★

GOFFREDO PETRASSI
per il film

RISO AMARO

con Vittorio Gassmann, Doris Dowling,
Silvana Mangano, Raffaele Vallone
Regia di Giuseppe De Santis



FABIOLA

L'IMMORTALE ROMANZO DEL CARDINALE WISEMAN
NELLA RIELABORAZIONE CINEMATOGRAFICA DI
ALESSANDRO BLASETTI PRODUTT. SALVO D'ANGELO

3.

Mancano contributi per avere un quadro generale su questo periodico, che ha una vita breve e travagliata. Tra interruzioni e riprese, il numero complessivo di fascicoli non supera le dieci unità.¹⁷

Secondo il consueto schema, la rivista è suddivisa in due parti: una sezione dedicata agli articoli più ampi, molto spesso affidati a compositori italiani e, soprattutto, stranieri,¹⁸ e una seconda parte lasciata alle seguenti rubriche: *Tastiera aperta*, all'interno della quale sono riportate le risposte ai referendum proposti dalla rivista; *Contrappunto Florido*, costituita da corsivi polemici in relazione a eventi registrati dalla cronaca musicale; *La musica nel mondo*, costituita dalle corrispondenze provenienti dalle città italiane e straniere; *Bottega di musica*, costituita da recensioni di dischi, monografie ed edizioni musicali; *Rassegna della stampa*, con i commenti agli articoli di altri periodici, italiani e stranieri; *Notiziario*, riguardanti i più interessanti eventi musicali provenienti dal mondo internazionale della musica. Inoltre, ogni fascicolo è dotato di una tavola d'arte di soggetto musicale di grandi artisti e, per i numeri del 1946, da una appendice musicale costituita da brevi composizioni in formato ridotto. Il suo direttore fu Mateusz Gliński.

Gli obiettivi programmatici venivano riportati nel risvolto di copertina di ogni fascicolo.

Indipendente in modo assoluto da qualsiasi preconcetto, aperta a ogni manifestazione vitale dell'arte, tanto contemporanea quanto del passato, senza esclusione di genere e di categoria – dalla musica religiosa all'opera, della musica sinfonica e corale al balletto, alla musica leggera, al jazz, con speciale interessamento per le radio, per i dischi, per la musica nel cinema – animata da spirito di seria divulgazione, questa rivista si rivolge oltre che ai musicisti anche agli amici e amatori della musica, costituendo così una pubblicazione culturale accessibile a tutti e da lungo tempo attesa. In considerazione del suo carattere internazionale *MUSICA*¹⁹ si propone di riprendere e di allargare quegli scambi culturali e informativi con l'estero atti e riportare la musica italiana fuori del forzato isolamento in cui fu tenuta durante questi ultimi anni e a permettere al nostro pubblico una sempre maggiore e migliore conoscenza di quanto si va facendo fuori d'Italia; e per tale scopo essa ha stabilito stretti contatti con i più importanti centri culturali, si è assicurata una vasta cerchia di collaboratori e ha fissato rappresentanze nelle principali città del mondo [«Musica» 1947b].

17. Nel complesso sono pubblicati solo nove fascicoli di cui, nel 1946, il n. 1, il n. 2 e il doppio numero, 3-4; nel 1947 sono pubblicati il n. 1, n. 2, n. 3, n. 4, nn. 5-6, nn. 7-8.

18. Come riporta un risvolto di copertina, la rivista ha pubblicato, tra gli altri, articoli a firma dei seguenti compositori: Alfano, Bax, Britten, Dallapiccola, De Falla, Ghedini, Gui, Ibert, Kodály, Malipiero, Masetti, Messiaen, Milhaud, Mortari, Paderewski, Perosi, Petrassi, Pizzetti, Previtali, Rachmaninov, Respighi, Šostakovič, Stravinskij, Szigeti, Tommasini, Veretti, Villa Lobos, Wellesz, Zandonai [«Musica» 1947b].

19. In maiuscolo nell'originale.

Al di là dei rilevanti elementi di ordine culturale e politico rinvenibili da questo testo, l'aspetto che qui interessa sottolineare è che, all'interno di questa generalizzata apertura nei confronti di «ogni manifestazione vitale dell'arte», sia stata esplicitamente indicata anche «la musica nel cinema». D'altra parte, questo legame con il mondo di celluloidi assume una connotazione profonda con l'apparizione di Universalialia come editore della rivista (solo nei fascicoli della seconda annata): un nome da associare a una casa di produzione cinematografica che ha un ruolo importante nel cinema italiano del Dopoguerra attraverso la produzione di importanti film d'autore (*Daniele Cortis*, *Fabiola* [fig. 3, p. 56], *La terra trema*, *La bellezza del diavolo* e *Prima comunione*). Come già segnalato per «La rassegna musicale», anche in questo caso il legame tra rivista e casa di produzione passa anche attraverso i messaggi pubblicitari dei film prodotti dalla *major*.²⁰ Inoltre, in linea con il taglio internazionale di «Musica», anche Universalialia, nella sua breve esistenza (1947-50), ha una propensione verso i mercati stranieri [Laura 2003]. L'ulteriore circostanza che dietro la nascita di questa casa di produzione, oltre al noto produttore Salvo d'Angelo, vi sia anche Giuseppe Dalla Torre, il direttore de «L'osservatore romano», il quotidiano con cui Gliński collaborava abitualmente, appare un'ulteriore conferma dell'esistenza di una qualche forma di connessione tra questa operazione e le strategie di politica culturale adottate in quegli anni dal mondo cattolico e dallo stesso Vaticano.

A dispetto di queste pur significative premesse, gli articoli di musica per film non sono poi così frequenti. È questa rivista, tuttavia, che fa conoscere ai lettori italiani l'articolo in cui Igor Stravinskij manifesta la sua opinione totalmente negativa sulla musica cinematografica. Il pezzo in questione, intitolato *La musica per il cinematografo* [1947a], è preceduto dalla seguente nota di redazione:

questo articolo, di cui dobbiamo la stesura italiana all'«Office of International Information and Cultural Affairs» (Sezione Italiana), è stato dettato dall'insigne musicista al suo amico Ingolf Dahl in un'intervista concessagli appositamente a scopo di chiarire il proprio atteggiamento verso il cinema [ivi, 266].

Si tratta dunque di uno scritto pervenuto in Italia per le vie ufficiali della propaganda statunitense (una delle agenzie federali del Dipartimento di Stato) che, evidentemente, intendeva mostrare al pubblico italiano

20. In questo caso, i film pubblicizzati sono *Daniele Cortis* e *Fabiola*, con le musiche rispettivamente di Nino Rota ed Enzo Masetti. È interessante notare che nei messaggi pubblicitari non sono indicati i loro nomi, mentre appare sempre quello di Salvo D'Angelo, il produttore. Inoltre, per stabilire un legame tra messaggio pubblicitario e musica, si preferisce puntare su Michèle Morgan, destinata a interpretare il ruolo di protagonista in *Fabiola*. [«Musica» 1947a].

la vivacità del dibattito statunitense. In questo caso è stata data voce a un compositore di origine russa che, nonostante abbia scelto Hollywood come sua residenza, è libero di esprimere le proprie critiche nei confronti dell'industria cinematografica statunitense.

Pur specificando che l'articolo nasce da una trascrizione di un'intervista rilasciata dal compositore russo, la nota redazionale non indica la fonte da cui è ricavato il pezzo. Noi sappiamo che lo scritto apparve per la prima volta, suddiviso in due parti, sul mensile «The Musical Digest» [1946a],²¹ con una breve premessa di Ingolf Dahl. Prima di essere tradotto in italiano, l'articolo fu pubblicato anche nel primo numero della rivista hollywoodiana «Cinema» [1946b], privo della premessa di Dahl, ma senza nessun'altra modifica. La traduzione italiana, però, differisce da queste fonti in più punti. Non solo perché anche questa è priva della parte iniziale dell'intervistatore, ma anche perché ci sono tagli e alcune modifiche. Si può supporre, dunque, che gli operatori della sezione italiana dell'*Office of International Information and Cultural Affairs* abbiano scelto di proporre per il pubblico italiano una traduzione 'adattata' del testo originale. La conferma di questa supposizione si ha anche dal confronto con la versione francese dell'articolo [1947b] e da una successiva traduzione italiana pubblicata una ventina di anni fa sulla rivista «Immagine» [2000], molto più vicina all'articolo originale pubblicato su «The Musical Digest».

Per quanto concerne gli altri articoli sulla musica per film, i loro autori, Luigi Colacicchi [1946], Domenico de' Paoli [1946] e il direttore Mateusz Gliński [1947], non hanno un approccio molto diverso da quello mostrato da Stravinskij: un atteggiamento connesso evidentemente a quel processo di contrapposizione tra musica colta e cinema commerciale che si acuisce mano a mano nei decenni successivi.

Prima di entrare nel merito dei contenuti, si possono già rappresentare alcuni punti di rilievo emersi da questa ricognizione. Il dato complessivo sulle occorrenze filmico-musicali solo in parte conferma quanto affermato da Sergio Miceli [2011, 139]. Non si può dire infatti che questo argomento sia al centro degli interessi delle riviste musicali, ma non è nemmeno del tutto occasionale, come afferma il musicologo; almeno per i due decenni presi in considerazione. In particolare, nel primo lustro degli anni Trenta si registra un'apertura che non sarà più ripetuta nei successivi anni, nei quali tuttavia la disponibilità è sporadica ma abbastanza costante nel tempo.

Se si considerano le firme, si rileva una significativa differenza tra «La

21. Questo articolo è visionabile su http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html, ultima visione il 9 novembre 2022.

rassegna musicale» e gli altri periodici musicali presi in considerazione. È solo il periodico diretto da Gatti ad affidare questi articoli ai suoi abituali collaboratori. Per il resto, tranne rare eccezioni, gli interventi di argomento cinematografico sono scritti da personalità ai margini del *mainstream* della critica musicale; quasi del tutto dimenticate o ricordate per la loro attività di studiosi di etnomusicologia o di musica antica.

2. *News* su eventi cinematografici e recensioni di musiche per film

a) Le news

Come già detto in precedenza, all'inizio degli anni Trenta «Rassegna dorica» è il periodico musicale più attento a riportare brevi notizie sul cinema. In particolare, la rivista appare interessata a verificare gli effetti determinati dalla recente introduzione del sonoro cinematografico nel mondo della musica. Le informazioni riportate si occupano degli argomenti più disparati. Un breve trafiletto pose la questione se un professore d'orchestra poteva essere considerato alla stregua di un impiegato [«Rassegna dorica» 1930]. Un altro informò che la Paramount aveva selezionato alcuni attori italiani per doppiare i suoi film negli studi francesi di Joinville [«Rassegna dorica» 1931]. Altre brevi notizie potevano essere desunte dai resoconti sulle attività musicali. Nel secondo numero del 1930, ad esempio, Giorgio Nataletti fece alcune considerazioni sul film sonoro all'interno dell'articolo sulla cronaca dei concerti svolti a Roma [1930, 44]. Mario Rinaldi, invece, concluse una sua corrispondenza sugli eventi musicali romani del 1932, ricordando l'uscita dei film musicali *Sua Altezza comanda* e *Allegra notaio* [1932]. L'anno successivo è ancora Rinaldi a proporre un resoconto sulla proiezione-esecuzione dei film sonori dedicati alla *Sinfonia* del *Guillaume Tell* di Gioachino Rossini, all'*Overture* del *Tannhäuser* wagneriano, all'opera *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini e alle pellicole *La canzone del sole* interpretata da Lauri Volpi con musiche di Pietro Mascagni e *Angeli senza Paradiso*, ispirata a un episodio romanzato della vita di Franz Schubert [Rinaldi 1933]. In relazione a quest'ultima pellicola, in un breve trafiletto intitolato *Omaggio a Schubert...!*, con tono ironico l'anonimo giornalista informò i lettori che, nell'intervallo della proiezione di questo film al cinema Corso di Roma, erano state eseguite alcune musiche schubertiane da un *ensemble* composto da «saxofono, contrabbasso, violino, pianoforte solo, trombone a tiro, ecc.!» [Omaggio a Schubert...! 1934]: sintomo evidente che, a distanza di qualche anno dall'avvento del sonoro, persisteva ancora un tipo di offerta musicale simile a quella dell'epoca del muto.

Solo in un caso, invece, sono state individuate informazioni sugli aspetti produttivi della musica cinematografica. La prima parte di un articolo di Ezio Carabella, pubblicato nel primo numero del «Bollettino dei musicisti» [1934], è dedicata all'organizzazione musicale della Cines-Pittaluga, la più importante casa di produzione italiana dell'epoca. Secondo l'autore dell'articolo, l'«altissimo prestigio musicale» raggiunto da questa *major* doveva imputarsi all'alto livello professionale degli orchestrali ingaggiati, provenienti in prevalenza «dal Reale o dall'Augusteo», e dal prestigio dei direttori chiamati a dirigere (Mario Rossi, Vittorio Gui e Fernando Previtali), ma anche dalla scelta di far affluire nel Reparto Musicale, affidato ai «due fratelli maestri Gustavo e Antonino Antonini», «musica inedita di quasi tutti i compositori italiani»: ²² un'interessante testimonianza che trova un preciso riscontro in alcune missive inviate da Stefano Pittaluga a Gian Francesco Malipiero e Camillo De Nardis, già pubblicate [Borin 1989; Caroccia 2012] a distanza di molti anni le une dalle altre, ma non ancora associate al progetto musicale intrapreso da questa casa di produzione.

Sempre nel primo lustro degli anni Trenta sono state individuate informazioni relative alla nascita di nuove istituzioni cinematografiche. È il caso della Scuola di cinematografia, sorta all'interno dell'Accademia di Santa Cecilia per iniziativa della Corporazione dello Spettacolo, la cui nascita è segnalata da una breve nota riportata dalla «Rivista nazionale di musica» [*Una scuola di cinematografia all'Accademia di Santa Cecilia* 1932]. Un altro periodico molto vicino al regime, come il «Bollettino dei musicisti», annunciò la nascita di un Centro Nazionale di Studi Cinematografici a Roma (1934), sorto per iniziativa dell'Associazione Nazionale Fascista delle Industrie dello Spettacolo, sotto gli auspici della Corporazione dello spettacolo. Secondo quanto riportato dal trafiletto, il «Centro» doveva accogliere «coloro che svolgono una effettiva e riconosciuta attività nel campo cinematografico (industriali, tecnici, attori, direttori, artisti, scenografi, critici, musicisti, autori, ecc.)» e aveva il compito di illustrare e presentare «quei prodotti della cinematografia mondiale che appariranno degni di suscitare il massimo interesse in tutti gli studiosi dei problemi attuali del cinema» [*Notizie varie* 1934]. ²⁵

Per quanto riguarda invece la produzione di musiche per il cinema, un articolo della «Rivista nazionale di musica» informò i suoi lettori sui

22. Un tale maestro Antonini è indicato infatti come responsabile del «Repertorio musicale della Cines» nella corrispondenza tra Malipiero e i referenti musicali della Cines avvenuta durante la lavorazione di *Acciaio*. Su questo aspetto si veda l'articolo di Pinamonti [1993, 118].

25. Ricordiamo, ad esempio, che in questo centro fu proiettato *Que viva Mexico!* (1931). Su questa notizia si veda la traduzione italiana del volume di Pudovkin [1935, 82].

premi musicali conferiti alla *Terza Mostra d'arte cinematografica internazionale* di Venezia [*La musica alla III Mostra cinematografica 1935*]. I premi segnalati furono la Coppa Mussolini come miglior film italiano a *Casta diva*, film biografico su Vincenzo Bellini; la coppa del Ministero dell'Educazione Nazionale a *Sogno d'arte* (nell'articolo erroneamente denominato *Sogno d'amore*), «che rievoca l'immortale figura di Franz Liszt, facendola rivivere nel fascino della sua opera musicale»; la Coppa della Città di Venezia come miglior commento musicale a *Bozambo*, «ove l'elemento musicale esotico e folkloristico integra mirabilmente l'azione e la fissa nel ricordo» [ibidem].

Qualche anno dopo, nel biennio tra il '38 e il '39, la rubrica *Musiche nuove* della rivista «Il musicista» aggiornava i suoi lettori sulle composizioni cinematografiche realizzate dai musicisti italiani. Nel primo trafiletto i lettori furono informati che Tullio Serafin era stato coinvolto nella realizzazione del film *Giuseppe Verdi*; Francesco Balilla Pratella avrebbe scritto le musiche per *L'argine*; Alessandro Cicognini quelle per *Partire*; Antonio Veretti quelle per *Alba di domani* (meglio conosciuto come *Orgoglio*) [*Musiche nuove. Musica per film 1938a*]. Nel successivo articolo fu segnalata la partitura di Ennio Porrino per *Equatore* [*Musiche nuove. Musica per film 1938b*]. A distanza di un anno, la rivista riportò che Luigi Ricci «ha diretto a Cinecittà, con l'orchestra e i cori del Teatro Reale dell'Opera, la registrazione sonora delle musiche pucciniane per il film di Carmine Gallone *Il Sogno di Butterfly* (S. A. Grandi Film Storici)» [*Musiche nuove. Musica per film 1939*].

In coerenza con la sua linea editoriale, «La rassegna musicale» fu la sola rivista italiana che lasciò qualche spazio informativo alle notizie cinematografiche provenienti dall'estero. La sintesi di un articolo di Émile Vuillermoz [*Fra le riviste. Candide. Parigi (17 luglio) 1930*], pubblicato su «Candide» nel 1930, fu l'occasione per segnalare «un film sonoro senza immagini» di Walter Ruttmann.²⁴ Nel breve commento l'anonimo autore dell'articolo si limitò a sottolineare che si trattava di un'operazione sperimentale che, seppur considerata «veramente riuscita», non bastava a «giustificare una continuazione del genere» [ibidem].

Un breve quadro sulla situazione della musica in campo cinematografico in Francia fu delineato da André Schaeffner in una delle sue corrispondenze sugli eventi musicali parigini [1933]. Oltre a descrivere i più importanti avvenimenti musicali della capitale francese, una parte dell'articolo è dedicata alla Settima arte, alla quale non doveva essere addossata alcuna

24. Il titolo del film non è menzionato. Dovrebbe trattarsi di *Wochenende* (1930) in cui si descrive il fine settimana di un lavoratore attraverso l'utilizzo esclusivo di suoni e rumori.

responsabilità se, nel frattempo, andavano in crisi le altre forme espressive. Per i giovani compositori francesi, l'esperienza cinematografica non aveva compromesso in alcun modo il loro talento; anzi, ne aveva arricchito il bagaglio tecnico di nuove conoscenze e capacità. Nell'articolo fu infine annunciata l'uscita nelle sale dell'ultimo film di René Clair (*Per le vie di Parigi*) con una musica composta da Maurice Jaubert di «qualità popolare, sentimentale e burlesca» che «si adattava allo spirito del film» [ivi, 232].

In un successivo breve trafiletto, pubblicato nel 1937 nella rubrica *Notizie ed informazioni* [1937], i lettori furono informati su alcuni prestigiosi ingaggi musicali dell'industria cinematografica hollywoodiana. Secondo quanto riportato nella notizia, compositori come Antheil, Honegger, Schönberg e, forse, Stravinskij erano in procinto di lavorare per Hollywood. Al di là della concreta realizzazione di questi progetti,²⁵ l'importanza del messaggio è nel peso dei nomi citati e nella convinzione, che si andava radicando anche negli ambienti europei, che la «sirena cinematografica» hollywoodiana sembrava capace di attrarre anche compositori di questo calibro: il cinema diventava il luogo privilegiato di prestigiose committenze.

A distanza di circa dieci anni da questo trafiletto, un altro articolo a tutta pagina della «Rassegna» torna a parlare di musica ad Hollywood [Rubsamen 1948]. Si tratta di un contributo diverso rispetto a quelli appena descritti e per questo sarà analizzato in un successivo paragrafo. Qui basta dire che il suo autore, il musicologo americano Rubsamen, sostenne la tesi contenuta nel breve saggio con una serie di indicazioni sui «pochi veri musicisti»²⁶ che avevano utilizzato un «linguaggio originale e moderno» nelle produzioni hollywoodiane nel corso degli anni Quaranta e sui titoli che si erano distinti per qualità e stile della musica in essi contenuta.²⁷

Oltre a questo genere di notizie, quasi del tutto scomparse con la proliferazione delle riviste cinematografiche avvenuta nella metà degli anni Trenta, sono state individuate anche rare informazioni sulla produzione critica

25. Secondo quanto riportato dalla colonna, Arnold Schönberg avrebbe dovuto scrivere le musiche per un film della Paramount intitolato *Souls at Sea*, composte poi da esperti musicisti hollywoodiani, e Stravinskij starebbe per essere tentato dal cinema (una notizia vera, priva però di esiti reali).

26. I musicisti citati sono: Bernard Herrmann, Aaron Copland, Hugo Friedhofer, Darius Milhaud (un solo film finora in America), David Raksin, Hanns Eisler, Adolph Deutsch, Ernst Toch, Gail Kubik, Daniele Amfitheatrof, Miklós Rózsa, Bronislav Kaper, Alfred Newman, Louis Gruenberg e Franz Waxman.

27. Questa è la lista di film presenti nell'articolo: *I migliori anni della nostra vita*, *Enrico v*, *Il primo dei pochi*, *Orgasmo*, *Lo straniero*, *Nelle tenebre della metropoli*, *Quarto potere* e *L'oro del demonio*, *La nostra città*, *Uomini e topi*, *The city* (documentario), *La bella di Memphis* (documentario), *La vita futura*, *Alexander Nevsky*, *Address Unknown*, *La fiamma del peccato*, *I gangsters*, *Obiettivo Burma!*, *White flood* (documentario), *Il ribelle*, *La maschera di Dimitrios*.

relativa alla musica per film. Nelle pagine del «Bollettino dei musicisti», ad esempio, viene segnalata la presenza di un tema intitolato «L'introduzione del film sonoro» tra i sette posti in discussione dai commissari del concorso sulla critica musicale della prima edizione dei Littoriali della cultura e dell'arte (Firenze, 1934). Secondo quanto riportato nel breve resoconto, l'argomento fu discusso da un certo «Facchini del G.U.F. di Bologna» che avrebbe «negato al film sonoro qualità veramente musicali, poiché la meccanizzazione annulla alcuni particolari elementi musicali. Ha approvato invece il film sonoro come mezzo di diffusione, valorizzandone l'importanza economica, oltretutto divulgativa» [*Notizie varie* 1934, 21].

Di tutt'altro interesse è invece la recensione, pubblicata su «La rassegna musicale», del numero monografico de «La Revue Musicale», intitolato *Le film sonore. L'écran et la musique en 1935* [*Fra le riviste* 1935]. Con brevi accenni di una frase o poco più, l'anonimo autore dell'articolo nominò quasi tutti i saggi presenti nel fascicolo. Il commento più ampio, com'era prevedibile per una rivista crociana come «La rassegna», fu dedicato ai due contributi di taglio estetico di Arthur Hoérée [1934a; 1934b], considerati, pur con qualche riserva, «tra i più importanti finora apparsi sull'argomento». L'autore della recensione concorda nel «derivare l'estetica del sonoro dal medesimo problema dell'opera e porne i termini nell'esigenza di conciliare la ragion drammatica [...] con le lunghezze della musica», ma non condivide la scelta di «voler fissare norme di un'estetica speciale a regolare i rapporti della musica e del film». Per il recensore sarebbe invece sufficiente «invocare [...] una maggiore considerazione accordata alla musica nella creazione cinematografica, e poi stare a vedere che cosa verrà fuori dalla libera e concorde collaborazione di regista, musicista, attori» [*Fra le riviste* 1935, 86]. D'altra parte, stabilire una poetica della musica per film, come sembravano suggerire alcune soluzioni indicate dal musicista francese, non avrebbero fatto avanzare «d'un passo il problema estetico», che andava risolto solo da quel «genio» capace di far diventare «irresistibili» anche le più puerili associazioni tra suono e immagine. Tenendo in considerazione solo l'aspetto musicale e non il «valore cinematografico», non risultava nemmeno utile l'auspicio di realizzare finalmente un vero film musicale. Bisognava infatti tener conto dell'autonomia estetica del cinema che

fa benissimo a meno di grande musica, e ha già creato le sue brave opere d'arte senza musica del tutto sua, ma più spesso, con una innocua musica «d'ammobigliamento», genericamente caratterizzatrice, e in linea di massima assai utile, si può dire necessaria per la creazione della illusione specificamente cinematografica [ibidem].

Con questa serie di considerazioni, non è difficile associare questo articolo al nome di Massimo Mila, allora redattore de «La rassegna». In precedenti contributi sulla musica cinematografica, il critico torinese aveva infatti elaborato il suo punto di vista su questo argomento proprio in questi termini.

Anche le corrispondenze sui congressi internazionali di musica di Firenze, spesso associate a quelle dedicate al Maggio musicale fiorentino come eventi del composito programma di questo festival, possono rientrare in questo genere di informazioni sulla produzione critica dedicata alla musica per film. Per la quantità di informazioni presenti, vanno segnalate la corrispondenza di Massimo Mila per il Primo congresso (1933), pubblicata su «La rassegna musicale» [1933d], quella di Federico Ghisi su «Rassegna dorica» [1935] e quella del «Bollettino dei musicisti», in cui sono ripubblicati alcuni articoli del «Corriere della sera»,²⁸ dedicate entrambe al convegno *La musica nel film* [1935], quella di Gianandrea Gavazzeni per il Secondo congresso [1937], sempre su «La rassegna musicale», quelle di Roman Vlad [1950] e Bianca Becherini [1950], rispettivamente presenti su «La rassegna musicale» e sulla «Rivista musicale italiana», per il Settimo congresso (1950).

b) Le recensioni di musiche cinematografiche

Prima di prendere in esame *Radio e cinema*, la prima rubrica di una rivista musicale dedicata alle recensioni di musica per film, appare indispensabile segnalare il precedente articolo del giovanissimo Massimo Mila, intitolato *Canzoni e musiche di cinematografo* [1931]. È soprattutto in questo contributo che si riscontra un interessante tentativo di fornire ai pezzi indicati nel titolo, in genere considerati di scarso o inesistente valore musicale, una piena dignità critica proprio in relazione al loro legame con la vicenda rappresentata.

Per il suo scritto Mila scelse tre canzoni presenti in altrettanti film di Hollywood, la cui superiorità rispetto alle cinematografie europee era dettata non solo dai «progressi meccanici», ma anche dall'avanzata «tecnica dello spettacolo» [ivi, 212]. Con il presunto supporto degli spartiti, circolanti anche in Italia,²⁹ viene descritta la parte musicale e testuale

28. Si tratta di quattro articoli pubblicati sul quotidiano tra il 29 maggio e il 1° giugno 1935 [Il convegno de «La musica nel film» ha iniziato i suoi lavori 1935]; [Maggio musicale fiorentino. Il convegno di musica cinematografica 1935b]; [Maggi o musicale fiorentino. Il convegno di musica cinematografica 1935c]; [Maggio musicale fiorentino. Il convegno di musica cinematografica 1935d].

29. Nel fondo di spartiti cinematografici Michetti-Ricci, conservato presso la biblioteca «Luigi Chiarini» del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, sono presenti significativamente gli spartiti per voce e piano delle tre canzoni citate nell'articolo. Nel fondo è anche conservata la versione italiana di *Ramona, valse* con le parole di Dino Rulli (Casa editrice musicale Franchi, Roma 1927), le versioni francesi di *Flower of love* dal film *Ombre bianche*, (Francis-Day, Paris 1928) e quella di *La divine lady* (Feldman, Paris 1929).

di ognuna delle seguenti canzoni: *Ramona*, (testo di L. Wolfe Gilbert, musica Mabel Wayne) dall'omonima pellicola; *Flower of love* (testo di Dave Dreyer e Harry Ruby, musica William Axt e David Mendoza) da *Ombre bianche*; *Lady divine* (testo di Richard Kountz, musica Nathaniel Shilkret) da *Trafalgar*.

Prendiamo, per esempio, la famigerata *Ramona*: una prima parte, d'intonazione narrativa e preludiante, schizza in pochi tocchi semplici l'ambiente selvaggio («over the hills, when the mountains high seem to kiss the sky») a montagne aguzze, giottesche, quali le immagina il popolo che non le ha mai viste; i due amanti vi si cercano con ansia e si attendono pazientemente («waiting patiently, waiting just for me»), giungendo da parti opposte, con una disposizione simmetricamente decorativa, il cui gusto solo dal cinematografo può derivare. Tutto fin qui è attesa frenata, tensione compressa verso lo sfogo del ritornello che divampa finalmente con prepotenza quasi fisica dopo un ultimo rituale rallentando di preparazione. Poi il ritornello, in questo caso alquanto volgare, a frasi facilmente simmetriche e rispondenti, è piuttosto sfocato rispetto al film [ivi, 219].

Con un atteggiamento equivalente, affronta la descrizione di *Lady divine*, omonima canzone per il film incentrato sulla tormentata storia d'amore tra Lady Hamilton e l'ammiraglio Horatio Nelson, e di *Flower of love* [fig. 4] dal film *Ombre bianche*.

Anche qui la fioritura del ritornello è preparata da una strofa d'intonazione spiccatamente narrativa; anche qui la solita banalità di parole ed esiguità di valori musicali: eppure il fascino di *Ombre bianche* c'è tutto. Quella pace tranquilla come di canzone fluviale è la pace di quei lucenti specchi d'acqua dei mari del Sud, dove le snelle isole tropicali inclinano ciuffi di palma e le canoe indigene scivolano silenziose. [...] Il dramma di quel grande "idillio" moderno che è *Ombre bianche* vien racchiuso nel facile incontro di due linee musicali e in poche parole senza pretese ("My hopes had died away. Like a gift from above, dear, I found you and I found love, dear"). Eppure non è sciupato; tutto quanto non è materialmente compreso nella lettera del testo e sarebbe arduo far contenere nella semplice costruzione musicale, è suggerito nel modo più ampio e più libero; nella funzione con lo spettacolo visivo il potere di suggestione della canzone s'ingigantisce [ivi, 209-210].

Con una prospettiva metodologica davvero insolita per i tempi, Mila dunque non solo restituisce dignità critica alle canzoni esaminate, ma individua quelle comuni caratteristiche formali che ne consentivano, al di là dei differenti contesti e ambientazioni,⁵⁰ un'adeguata valorizzazione nella

50. *Ramona*, tratto dal romanzo (1884) di Helen Hunt Jackson, è una torbida vicenda interrazziale ambientata nella California del Sud alla fine dell'Ottocento. *Ombre bianche*, invece, è un film sul mito del buon selvaggio, ambientato nelle isole della Polinesia. *Trafalgar*, infine, è un film storico sullo sfondo delle guerre napoleoniche nell'ambientazione improbabile del golfo di Napoli.



Figura 4. Copertina di *Flower of love: motif du film Ombres blanches de Metro Goldwyn-Mayer*, musica di [William] Axt et [David] Mendoza; parole inglesi di [Dave] Dreyer et [Harry] Ruby; parole francesi di Robert Valaire, Paris, Francis-Day, 1928.

loro specifica collocazione cinematografica. D'altronde, come afferma nel successivo articolo pubblicato su «Pègaso»,

la canzone ha dato se stessa al cinema, e dal connubio è nata quella che finora è stata forse la forma di cinematografo musicale più organicamente e saldamente costituita: il film sonoro e cantato impiantato musicalmente su una «canzone-film» che ne riassume e sintetizza il significato, la figura, la passione predominante. La vitalità genuina e legittima di questo genere lo prova il fatto che nessuno l'ha inventato, ma s'è creato da sé, è sgorgato dal popolo assai prima dell'avvento del sonoro [Mila 1933d, 158].

Con una consapevolezza teorica ancora acerba, Mila assunse una condotta critica ambivalente, fuori e dentro l'estetica crociana: fuori perché, in questa ricerca di costanti formali, rischiò di perdere il puro sentimento e l'intuizione lirica; dentro perché, pur trovandosi di fronte a pellicole senza grandi ambizioni estetiche, cercò di individuare nella canzone l'elemento costitutivo dal quale si emanava l'intera opera. Sulla base di quest'ultimo presupposto, si può comprendere la ragione per cui *Il principe consorte* e *Il sorriso della vita*, associati allo «spettacolo-operetta», non meritavano la stessa attenzione. Anche perché, come ricordò lui stesso, queste pellicole appartengono a quel genere cinematografico in cui «tante canzoni, condotte a volta a volta da pretesti accidentali, [...] chiedono di esser godute e giudicate per sé, non in relazione coll'intero film» [Mila 1931, 212]. Anche senza lo stesso scrupolo con cui trattò le canzoni hollywoodiane, l'interesse critico di Mila nei confronti delle musiche cinematografiche proseguì un paio d'anni dopo nella rubrica *Radio e cinema*, apparsa nel biennio '33-'34 sempre su «La rassegna musicale». Come si evince dal titolo, questo spazio non è dedicato solo alla Settima arte³¹. La sigla presente alla fine di ogni articolo – “M” o “MM” – non lascia dubbi sull'attribuzione di questi scritti al critico torinese. Suddiviso tra le recensioni delle «opere moderne» radiotrasmesse dall'EIAR e le osservazioni critiche sulle musiche delle nuove pellicole uscite nelle sale italiane,³² anche questi articoli sono del tutto sfuggiti alla storiografia sulla musica per film. A differenza della sezione dedicata alla radio, nella quale la metodologia critica adottata è affine a quella utilizzata per i concerti ascoltati dal vivo, le recensioni cinematografiche sono affrontate con un approccio specifico

31. La rubrica appare in quasi tutti i fascicoli del biennio 1933-1934, a eccezione del quarto numero del '33, il terzo e il quinto numero del '34. È invece dedicata solo a questioni radiofoniche nell'ultimo fascicolo del '33 e nel primo e nell'ultimo fascicolo del '34.

32. I film recensiti o citati da Massimo Mila in questa rubrica sono: *Il congresso si diverte* e *A noi la libertà*, in [1933a]; *O la borsa o la vita*, *La tragedia della miniera*, *Grand Hotel*, *Luana la vergine sacra* e *Venere bionda* [1933b]; *Acciaio* [1933c]; *Per le vie di Parigi*, *Don Quichotte*, *Treno popolare*, *La grande Caterina* e *S.O.S. Iceberg* [1934a]; *I miserabili* e *Angeli senza paradiso* [1934b].

perché «la musica di cinema ha esigenze sue proprie», diverse dalla musica «che è fine a se stessa» [1933a].

Il principale valore ricercato è l'unità dell'opera per cui, nelle rievocazioni musicali dei film in costume, la coerenza storico-filologica poteva essere sacrificata in ragione della resa drammaturgica. Citando *Il congresso si diverte*, film di grande successo ambientato sullo sfondo storico del Congresso di Vienna (1815), Mila afferma: «è un riuscito tentativo di satira musicale l'anacronismo³³ di far eseguire in una serata di gala all'Opera, in onore dell'imperatore Alessandro di Russia, le Danze del Principe Igor di Borodin» (1879) [ibidem]. Nel film *Angeli senza Paradiso*, film biografico sulla vita di Schubert, invece, critica le scelte musicali, appiattite sull'*Ave Maria* e sull'*Incompiuta*, perché contribuiscono a restituire una figura di compositore «così scemo, così dolciastro, così latte e miele» [Mila 1934b]. Di taglio più giornalistico, questi interventi sono utilizzati anche per denunciare la scarsa attenzione all'elemento musicale nella distribuzione delle pellicole straniere, le cui canzoni originali sono in genere doppiate in italiano, stravolgendo significato e intonazione originale. Su *Venere bionda* scrisse:

è una vergogna e una frode artistica sostituire la voce personalissima e originale di Marlene Dietrich con i gargarismi infelici d'una grossolana imitazione, a cui la dolcezza della lingua italiana non si può in nessun modo prestare. Il risultato è questo: che le parole non si capiscono lo stesso, e una canzone forse bella, diventa ridicolissima [Mila 1933b, 121].

Nel caso di *Luana la vergine sacra* Mila sospettò che, per la distribuzione nelle sale italiane, le musiche originali della pellicola fossero state completamente sostituite.

In linea di massima furono trattate le pellicole di una certa ambizione artistica, nelle quali gli autori delle musiche provenivano dall'ambito colto ed erano sempre accreditati.

Non mancarono riferimenti diretti al lavoro cinematografico di singoli compositori. In *A me la libertà* difese ed esaltò le musiche composte da Georges Auric per questa «smaliziata satira cinematografica». Esse, infatti, non possono essere liquidate come «musichette, inezie, sciocchezze insignificanti», ma bisogna, invece, apprezzarne la «tecnica grandissima» che «c'è ma non si vede» [Mila 1933a, 65]. Sulla stessa scia colloca, in una sintetica considerazione, le musiche scritte da Nino Rota per *Treno popolare*: primo e, per il momento, isolato approccio alla musica per film del

33. Appare difficile ipotizzare che questo «anacronismo» sia stato concepito dai realizzatori del film con un intento satirico. È molto più probabile che si tratti di una sovrainterpretazione di Mila condizionata dalla cura della *mise en scène*.

compositore milanese [Mila 1934b]. Con rapidi giudizi, inoltre, espresse opinioni piuttosto negative sulle musiche di Jacques Ibert per *Don Chisciotte*, su quelle di Ernst Toch per *La grande Caterina* e su quelle di Paul Dessau per *S.O.S. Iceberg*. Solo per citarne il nome, come «musicista che già s'era distinto [...] nell'uso della musica meccanica» [ibidem], fece anche un cenno a Maurice Jaubert e alla sua partecipazione al film *Per le vie di Parigi*.

Insieme a questi rapidi accenni, vi sono anche considerazioni più articolate che riguardarono le musiche di Gian Francesco Malipiero per *Acciaio* e quelle di Arthur Honegger per *I miserabili*. Proprio sul lavoro del compositore svizzero si può individuare il punto finale di un progressivo slittamento del metro di giudizio critico. Se, infatti, in uno dei suoi primi articoletti liquidò la partitura di Vittorio Rieti per *O la borsa o la vita*, perché più adatta a essere eseguita in concerto che all'interno di un film [1933b, 121], nell'ultimo, dedicato a *I miserabili*, arrivò ad affermare che avrebbe volentieri voluto «sentire in concerto questa musica così profondamente espressiva, a volta a volta dolorosa, pittoresca, sorprendente e allucinante» [1934b], mentre il film, invece, non è riuscito ad assecondare «l'eccellente commento musicale; anzi, in genere, è stranamente maldestra e sforzata l'immissione della musica nel taglio delle scene» [ibidem]: un ribaltamento completo, dunque, di quell'assioma secondo cui «sono i buoni film che fanno la buona musica» [1933 e, 156].

Prima di arrivare a questo diverso approccio alla musica per film, bisogna infine registrare la sostanziale apertura di credito nei confronti di Malipiero come compositore cinematografico. In questo caso, però, il giudizio positivo fu espresso sulla base di una deduzione legata al principio della necessaria subordinazione della musica nell'impatto percettivo con lo spettatore cinematografico. Come ricorda lo stesso Mila, l'affermazione, secondo cui la partitura è in gran parte riuscita «come integrazione dell'emozione cinematografica», è fatta sulla base di un'unica visione di *Acciaio*: insufficiente per elaborare un giudizio sul valore intrinseco della musica; adeguata, tuttavia, a valutare positivamente la sua capacità di integrare la visione con efficacia. Secondo il critico, dunque, la musica composta per questo film

sorregge, asseconda, accompagna, non disturba mai, né propone allo spettatore la soluzione di difficili quesiti tecnici o di asprezze enigmatiche. Qualche volta senza strafare, là dove l'interesse della visione langue oppure richiede imperiosamente il complemento del suono, [...] ti prende per mano, ti conduce, t'insegna a guardare, in una parola, ti "monta" e tu ti trovi commosso, compreso e comprendente [Mila 1933c].

È difficile stabilire quale ragione abbia decretato la fine di questa rubrica. È da rilevare che, già nel corso del 1934, la parte dedicata al cinema si ridusse gradualmente, per scomparire in modo definitivo dal primo numero del 1935, quando sparì dalla rivista anche la firma di Massimo Mila, arrestato per attività antifascista e costretto a una detenzione carceraria lunga ben cinque anni.

Prima di passare al secondo tentativo di inserire una rubrica sulla musica per film in una rivista musicale, bisogna segnalare i brevi giudizi critici su due pellicole, all'epoca da poco uscite nelle sale italiane, presenti nell'articolo di Federico Ghisi pubblicato dalla «Rivista musicale italiana» nel 1936 [Ghisi, 1936]. È lo stesso musicologo a dichiarare di aver voluto inserire nel suo discorso sulla musica per film anche due recensioni per compensare l'assenza di una « rassegna musicale cinematografica » sulla stampa quotidiana da cui trarre considerazioni e giudizi sulle musiche delle migliori produzioni cinematografiche italiane dell'epoca.

Le musiche recensite da Ghisi sono quelle di *Cavalleria* (vincitore della coppa del Ministero per la Stampa e Propaganda alla Mostra di Venezia) e di *Squadrone bianco* (dedicato alle imprese coloniali italiani in Libia): due film «premiati alla Mostra di Venezia e offerti come primizie della stagione cinematografica 1937 da poco iniziatasi nelle nostre città» [ivi, 541]. Nel giudizio su *Cavalleria*, un film rievocativo delle «eroiche gesta della nostra nobile e gloriosa arma» [ivi, 542], gli apprezzamenti positivi sono rivolti soprattutto al regista Alessandrini e all'esecuzione musicale dell'orchestra dell'EIAR diretta da Fernando Previtali. Quasi passata inosservata è invece la partitura di Enzo Masetti, alla sua prima esperienza in un lungometraggio. Il merito principale di questa musica, secondo Ghisi, è consistito nell'aver lasciati inalterati i richiami militari, «assai belli e di grande effetto», e di non averli utilizzati come materiali musicali da sviluppare. Come migliore inserto musicale viene indicato quello che accompagna «le scene della caccia a cavallo, con il suggestivo richiamo dei corni e l'abbaiare della muta». Per il resto, «ogni momento musicale è a posto, ora in sordina ora senza troppe pretese: del resto nella musica per un film si consideri come una qualità anche questo» [ibidem].

Più ampio è il giudizio su *Squadrone bianco*, uno dei migliori risultati musicali della cinematografia fascista [Miceli, 2009, 314-316]. Secondo Ghisi, Veretti ha «superato brillantemente la sua seconda prova» (in precedenza aveva scritto le musiche per *Scarpe al sole*, 1935), anch'essa giudicata positivamente, non solo perché ha saputo ben utilizzare «il color locale indigeno», ma perché l'elemento musicale contribuisce a rafforzare «l'unità di vicenda» attraverso l'utilizzo delle possibilità offerte dal principale «motivo sonoro conduttore» che, sempre riconoscibile, si modella con

efficacia alle diverse situazioni che richiede la narrazione cinematografica.

Il tema eroico, che annuncia con squilli guerrieri la partenza della colonna dei meharisti per una ardua e pericolosa azione militare contro i ribelli, si modella a poco a poco, uniforme e cadenzato, all'andatura delle "navi del deserto" sulle dune scivolose, non rimanendovi che lo schema ritmico, al quale s'associano le furie naturali del "ghebli" [sic!] e gli spari del combattimento. Risquilla ancora il tema della partenza, ma l'ardimentoso accento guerresco di prima ha ora riflessi tragici e solenni. Il vittorioso ritorno annuncia una morte gloriosa [ivi, 543].

In questo modo, dunque, il musicista ha evitato di associare al film quei «polpettoni sinfonici di una volta che, come pezzi chiusi, si prestavano meglio a una suite da concerto» [ivi, 542]. Dopo aver indicato altri «felici» momenti musicali, associabili solo in parte alla partitura di Veretti, Ghisi terminò la sua recensione con un sintetico giudizio positivo supportato da un'interessante considerazione di ordine percettivo. Secondo il critico, «si lascia lo spettacolo riportando anche il ricordo sonoro-musicale di talune inquadrature visive» [ivi, 543]: un'efficace sinestesia per affermare che, in un film ben riuscito, la musica poteva rimanere ben impressa nella memoria dello spettatore.

Come dichiarato in un articolo a firma di Carlo Alberto Antonelli, intitolato *La musica nei film. "I promessi sposi"* [1942a], la decisione di inserire una «rubrica di critica sulla musica da film» nella «Rassegna dorica» fu presa dalla direzione della rivista [ivi, 12] come conseguenza dell'ingresso nel mondo cinematografico di «autorevoli personalità del mondo musicale come Pizzetti, Malipiero, Veretti, Honegger» [ibidem]. Proprio per questo motivo il primo articolo della rubrica viene dedicato alle musiche di Ildebrando Pizzetti per *I promessi sposi* (1941), il *kolossal* diretto da Mario Camerini.

Rispetto agli articoli della precedente rubrica di Massimo Mila, nei quali lo spazio dedicato al singolo film era molto più risicato e spesso occupato da considerazioni di carattere generale sulla musica cinematografica, Antonelli scelse di soffermarsi solo sulla partitura di Pizzetti, senza fornire indicazioni al parallelo svolgimento delle immagini e solo con qualche riferimento ad alcuni passaggi-chiave del romanzo. Sulla funzione drammaturgica degli inserti musicali, il giornalista si limitò ad affermare che «l'orchestra ora assume atteggiamenti descrittivi, ora di semplice sfondo acustico, spesso invece diviene l'elemento vitale ed essenziale di speciali situazioni». Per ogni numero musicale composto da Pizzetti, Antonelli dedica quindi un breve commento descrittivo. Dalla considerazione finale dell'articolo, si deduce, in maniera indiretta, la consapevolezza dei limiti cinematografici di questa partitura che, tuttavia, aveva ancora una

volta mostrato la mano sicura e la maniera così espressiva, inconfondibile [ibidem].

Non è dato sapere perché questa rubrica si interrompe già dal successivo articolo, apparso soltanto dopo nove numeri dal precedente contributo [Antonelli 1942b]. È vero che gli eventi bellici resero più problematico lo svolgimento dell'attività giornalistica, ma è altrettanto vero che nel 1942, l'anno in cui apparve questa rubrica, la produzione cinematografica italiana raggiunse la quota più alta nella produzione di film sonori. Nel suo articolo Antonelli motivò la lunga distanza temporale tra questo e il precedente articolo perché solo di rado «ci si offre l'opportunità di poterci occupare di un film dal punto di vista critico musicale» [ibidem]. Secondo quanto riportato nell'articolo, il giornalista dovette attendere infatti l'uscita nelle sale di *Bengasi* (1942), il film di Augusto Genina, per ritrovare «un vero e proprio senso d'arte» nella partitura composta per l'occasione da Antonio Veretti. Secondo Antonelli, questo allestimento musicale era riuscito infatti a penetrare «nell'essenza intima del dramma» e a diventare la «vera anima» di un film «forte di passioni patriottiche, amoroze, umanitarie, ricco di momenti tragici e violenti»: caratteristiche molto affini all'indole del compositore. D'altra parte, nei meriti di questa musica vi era anche quello di essere «pieghevole alle esigenze tecniche del film», di adeguarsi alla «evidenza visiva del dramma» e di delineare un «commento» che non va inteso «nel senso di un contorno sonoro di ciò che si vede», ma come «rivelazione delle sensazioni che si subiscono vedendo»: una precisazione che lascia intravedere la distinzione fatta da Sergio Miceli tra «accompagnamento» e «commento» musicale [2009, 632-635]. Inoltre, la presenza «di alcuni temi fondamentali, che ritornano più volte trasformandosi negli sviluppi o sotto diverso colore orchestrale», davano quel senso di continuità a un film caratterizzato dai «repentini cambiamenti di ambiente scenico». In certi passaggi «la musica trova largo spazio per svolgersi a proprio agio nell'apparenza quasi di un procedere autonomo [...]; più spesso frasi brevi ma vevoli per delineare fuggevoli situazioni o moti d'animo improvvisi». Senza soffermarsi sul singolo pezzo musicale, il critico lasciò infine al lettore – «se si prefiggerà di assistere a ripetute visioni del film» – di riscontrare quei «rilievi [...] succintamente [...] esposti» nel suo contributo [Antonelli 1942b].

In sostanza, l'approccio critico di Antonelli appare del tutto ribaltato rispetto alla precedente recensione sulla musica pizzettiana per *I promessi sposi*. Qui, finalmente, l'interesse è focalizzato su quegli elementi che rendevano la partitura di Veretti adatta a sostenere il ritmo dell'azione e ad adeguarsi allo svolgimento delle immagini rappresentate.

Anche se non supera lo spazio di un contributo, l'articolo di Luigi

Colacicchi intitolato *Film* [1946] può essere considerato come un tentativo di riproporre, anche su «Musica», una rubrica dedicata alle recensioni cinematografiche. Di fatto, però, questo commento sul *biopic* dedicato alla vita di Georges Gershwin, *Rapsodia in blu*, più che riportare un giudizio complessivo sulle musiche selezionate per il film e del loro abbinamento con le immagini, si incentra su considerazioni di carattere generale sulla produzione gershwiniana per indicare nelle canzoni «l'autentico dominio di Gershwin». In sostanza, secondo Colacicchi, come prodotto cinematografico il film non aveva un grande interesse, ma offriva «un sorprendente campionario della produzione gershwiniana» con «i “tunes” più amabili, penetranti, struggenti, in una parola più “catching” che Gershwin abbia scritto» [ibidem].

Oltre a queste brevi recensioni, bisogna infine considerare che ben due articoli a tutta pagina dell'immediato Dopoguerra furono dedicati a *Fantasia* (1940): la grande animazione di Walt Disney tenuta lontana per diversi anni dagli schermi italiani a causa dell'autarchia³⁴ e distribuita nelle sale soltanto dopo il conflitto e la caduta del regime. Si tratta dell'articolo di Alfredo Parente, pubblicato su «La rassegna musicale» [1947] e quello di Adriano Lualdi, pubblicato sulla «Rivista musicale italiana» [1947]. Il taglio è molto diverso dalle recensioni analizzate in precedenza. Per questo motivo, le considerazioni sull'articolo di Parente sono rinviate alla sezione del saggio dedicato alle riflessioni teoriche. L'articolo di Lualdi, invece, si incentra quasi tutto sull'esposizione delle sensazioni positive ricevute dalla visione del film, sulla descrizione minuziosa delle sue animazioni e sulle continue divagazioni che esulano dall'oggetto principale del discorso. Anche la considerazione secondo cui questa creazione si configurerebbe come «ideale e caratteristica»³⁵ [Lualdi 1947, 183] del cinema, non essendo frutto di trasposizione da precedenti forme espressive, rimane priva di ogni ulteriore considerazione esplicativa.

L'elaborato di Lualdi è suddiviso in tre parti – *La sagra della Primavera*, *Johann Sebastian*, *La Pastorale* – corrispondenti a tre degli otto episodi che formano l'intera pellicola: una scelta evidentemente connessa alla rilevanza monumentale delle musiche utilizzate negli episodi in questione. Per quanto riguarda *Le sacre du printemps*, l'efficacia con cui nel film le animazioni sono state abbinate al capolavoro di Stravinskij è riuscito a fargli mutare l'opinione su questa composizione e, in generale, su tutta la musica a programma. Nella parte dell'articolo intitolata *Johann*

Sebastian Lualdi riporta uno stralcio della nota illustrativa distribuita nelle sale italiane insieme al film.

La fisica dimostra che tra le vibrazioni dei suoni e determinate figure geometriche esistono dei rapporti... esistono dei rapporti fra suoni e colori, entrambi movimenti vibratorii. Fissata, dunque, una scala cromatica, cioè una corrispondente fra i colori e i suoni della sede musicale, si ha la possibilità di “vedere” la musica. Sulla base di questi concetti Disney è riuscito a visualizzare la Toccata e fuga di Bach. Mentre l'orchestra esegue la partitura, la musica si trasfigura sullo schermo in armonie di forme e colori [ivi, 183-4].

Secondo il compositore queste indicazioni risultano fuorvianti poiché riducono questa «illustrazione visiva» della *Toccata e fuga* di Bach (nella sua versione orchestrale realizzata da Leopold Stokowski) a un mero fatto tecnico. Disney, invece, ha trasformato lo schermo in «un grande finestrone spalancato su un mondo diverso dal nostro»: un «mondo tutto luce e grandezza, tutto splendore e purezza» [ivi, 185]. Per quanto riguarda, infine, la rappresentazione visiva della *Pastorale* di Beethoven, secondo Lualdi solo un «*puer aeternus*» come il disegnatore americano «figlio di un giovane popolo non onusto di millenni di Storia» [ivi, 187], si poteva accostare a questo «“tabù” del patrimonio artistico europeo». Questa disinvoltura, tuttavia, non gli impedisce di realizzare un lavoro «non soltanto accettabile ma ammirevole» per «delicatezza di sentimento» e «bravura virtuosistica» [ivi, 190].

Anche da questa prima categoria di articoli, nella quale sono più rare le considerazioni di carattere teorico-speculativo, si possono ricavare alcuni elementi di rilievo sotto il profilo storiografico. Innanzitutto, gli spazi informativi dedicati al cinema nei primissimi anni Trenta hanno tutta l'aria di essere tentativi – non proprio fortunati e duraturi – per dare ai periodici musicali un nuovo ruolo nella pubblicistica dedicata alla Settima arte. La successiva presenza di corrispondenze, recensioni o segnalazioni dedicate sia al dibattito sulla musica per film sia ai suoi aspetti produttivi – più o meno costante nel corso del ventennio preso in considerazione – restituisce, di fatto, una continuità informativa tutta da verificare per i decenni successivi.

Rispetto alle altre riviste, «La rassegna musicale» conferma anche in campo cinematografico il suo approccio aperto e cosmopolita: prima e dopo la caduta del fascismo mantiene informati i suoi lettori su quanto avveniva all'estero. È sempre questa rivista a inaugurare una rubrica dedicata alla radio e al cinema. Forse è proprio in queste recensioni, occasionalmente presenti anche in altre riviste musicali, che si notano le

34. In verità, all'epoca in cui esce nella sale europee, il film è già recensito da «Cinema» con una corrispondenza dalla Svizzera [*Fantasia di Walt Disney. Un film che ha suscitato tempestose discussioni in Svizzera* 1942].

35. In corsivo nell'originale, qui e più avanti come citazioni di questo articolo.

maggiori differenze con le parallele rubriche presenti nei periodici cinematografici. Se si eccettuano i pochi e stimolanti articoli di Massimo Mila, molto giovane ma già in possesso di grande consapevolezza critica, sono proprio queste brevi recensioni, del tutto occasionali e senza continuità, a dare il senso della difficoltà di tracciare stabili coordinate critiche per recensire una partitura cinematografica.

3. Rivendicazioni corporative sulle riviste del Sindacato fascista dei musicisti (1933-1943)

L'avvento del film sonoro aveva sconvolto inevitabilmente il sistema produttivo del mercato musicale che ruotava attorno al cinema. Parte degli operatori, si sentì ovviamente minacciato da questa innovazione tecnologica che aveva allontanato dalle sale cinematografia tantissimi strumentisti, alle prese con esecuzioni, più o meno, estemporanee nelle sale cinematografiche. Non è un caso dunque che nel 1932, prima degli articoli pubblicati nelle riviste legate al Sindacato Fascista dei musicisti, sia apparso su «Musica d'oggi» un articolo a tutta pagina intitolato *Radiofonia, cinema parlato e sonoro* [1932].³⁶ Il ragionamento dell'anonimo giornalista parte dall'influenza che i nuovi media hanno sulla «elevazione spirituale delle masse» e, ancor di più, su tutto il variegato mondo che ruota attorno alla musica: «autori, compositori, interpreti», ma anche «il corpo degli insegnanti e la grande massa dei lavoratori che traggono dall'editoria musicale o dalla fabbricazione degli strumenti i mezzi per la vita». La resa e l'efficacia dell'impatto di questi nuovi mezzi sarebbe però stata legata a «tre fondamenti elementari di riforma: 1) la necessità di un rinnovamento tecnico; 2) la formazione e il controllo di programmi vari e coordinati; 3) l'utilità di uno statuto legale». Senza soffermarsi sui primi due punti, il vero obiettivo dell'articolo fu quello di sollecitare una protezione giuridica degli operatori del mondo della musica, «la cui situazione economica, già precaria, appare irrimediabilmente compromessa per l'avvenire» [ibidem]. In sostanza, la diffusione della radio e l'avvento del cinema sonoro rischiavano di stravolgere il sistema produttivo della musica. Per questo si richiedeva al legislatore una tutela attraverso interventi specifici.

Siamo dunque già in un ambito di difesa corporativa degli «interessi patrimoniali degli autori e degli interpreti» della musica: un campo di

36. Questa distinzione tra film «parlato» e film «sonoro» era in voga all'inizio degli anni Trenta e intendeva qualificare, rispettivamente, le pellicole con una massiccia presenza di dialoghi («parlato al 100%» come riportavano gli slogan pubblicitari dell'epoca) e quelli con una presenza minima di parole, sostenuti quasi esclusivamente dall'accompagnamento musicale, come i primi film Vitaphone con la sincronizzazione del suono su disco (*sound on disc*).

azione che sarà quasi del tutto occupato dal «Bollettino dei musicisti» e, in parte, da «Il musicista», le riviste legate al Sindacato fascista dei musicisti.

Sotto questo profilo, il cinema rappresenta un campo nuovo e fertile per sollecitare interventi e alimentare polemiche. Fin dal primo numero del «Bollettino», infatti, l'argomento cinematografico è associato a questioni di carattere sindacale. L'articolo di Ezio Carabella, intitolato *Musica e cinematografo* [1934], nasce chiaramente con questo intento. Si tratta di sollecitare il regime a introdurre anche per la musica una norma protezionistica come quella emanata per il doppiaggio cinematografico: la norma che costrinse le *majors* hollywoodiane a venire in Italia per doppiare le pellicole da distribuire nelle sale cinematografiche dello stivale.³⁷ A fronte di una produzione cinematografica nazionale del tutto insoddisfacente, questa richiesta mirava a incrementare il numero di committenze per i compositori italiani che, in tal modo, avrebbero potuto avere maggiori occasioni di lavoro in questo campo, anche per il numero più elevato di film importati. Secondo Carabella, che aveva già al suo attivo diverse esperienze cinematografiche, la sostituzione della musica non avrebbe recato alcun danno alla maggior parte dei prodotti cinematografici. Non era il caso, quindi, di considerare come «profanazione» un'operazione che, secondo quanto denunciato dallo stesso compositore, avveniva di solito in Francia, dove anche le sue musiche composte per *Tamerò sempre* e quelle scritte per un film come *Camicia nera* (1933), erano state rimpiazzate con altre composte *in loco*: una denuncia che rileva quanto fosse instabile il vincolo che lega la musica alle immagini e quanto fosse considerata irrilevante la valenza espressiva di questo elemento nella complessiva economia drammaturgica di un film.

Anche nel successivo articolo, intitolato *Le colonne sonore dei films stranieri* [1934a], Carabella ritornò su questa questione, fornendo cifre precise per dimostrare che, anche dal punto di vista economico, la riscrittura della musica per i film stranieri non comportava un aggravio di spesa per i produttori cinematografici. Secondo il musicista, invece, a causa dei dazi doganali, la colonna sonora costava «esattamente il doppio [...] di una sincronizzazione fatta in Italia». Come esempio utilizzò la colonna sonora di *King Kong*³⁸ (1933, con le musiche di Max Steiner), costata

37. Come ricorda Fabio Rossi [2006], «dopo le prime soluzioni alternative al doppiaggio, negli anni 1929-1931, e dopo il periodo di doppiaggi effettuati all'estero, dal 1932 si inizia a doppiare in Italia, vuoi per estirpare i forestierismi dalla produzione straniera, vuoi per ostacolare la concorrenza americana a favore dell'industria sonora nazionale. Il primo studio di doppiaggio, affidato alla direzione di Mario Almirante, è aperto a Roma, nel 1932, dalla Cines Pittaluga».

38. Non a caso Carabella giudica «mediocri» le musiche di questo film firmate da Max Steiner. Come riporta Miceli nel suo manuale, si tratta invece di musiche che «assumono un ruolo di rilievo sia nella

30.000 lire in «spesa d'acquisto», mentre «la sonorizzazione totale di un film in Italia, costa circa L. 25.000» e «la parziale (quella cioè più in uso) da un minimo di L. 600, a un massimo di L. 1.500» [ivi, 45]. Inoltre, per dimostrare che la crisi aveva comportato una drastica riduzione dei professionisti coinvolti nel processo produttivo delle musiche cinematografiche, fece un rapido resoconto sulla situazione della Palatino Film, una storica casa di produzione associata alla Cines per le operazioni di doppiaggio.

Due anni fa disponeva di 5 maestri sincronizzatori (scritturati annualmente), di moltissimi compositori, di una orchestra stabile di 20 prime parti, che venivano normalmente raddoppiate nei giorni d'incisione; i giorni d'incisione poi erano da 20 a 25 al mese, assicurando agli orchestrali una paga giornaliera di L. 60. Oggi, vi è un solo maestro, e la prestazione orchestrale si è ridotta a una al mese; con il mese di settembre prossimo, ogni probabilità di lavoro sembra essere definitivamente scomparsa [ivi, 45-46].

Lo stesso Istituto Luce, un ente sovvenzionato dallo Stato, utilizzava «i dischi e [...] la musica straniera, per le colonne sonore accompagnanti le proiezioni dei maggiori avvenimenti nazionali» [ivi, 46]. Era quindi necessario un provvedimento statale per «arginare e superare questo stato di cose», tenuto conto che solo in rari casi le colonne sonore originali potevano considerarsi «insostituibili» e che all'estero queste operazioni di sostituzione avvenivano abitualmente.

In coda all'articolo, il «Bollettino» riporta il seguente comunicato:

Il Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti si preoccupa di questo grave problema, richiedendo che esso venga preso in esame e risolto con tutta l'urgenza e l'energia necessaria.

Non si chiede certo il divieto d'importazione della musica straniera ma si vuole che la proporzione fra il misero consumo del repertorio nazionale e quello del repertorio estero subisca una radicale modifica; si vuole infine che non sia tolto il pane al musicista italiano.

Il Sindacato ha l'onore di proporre subordinatamente, che sia senz'altro completato il R. D. Legge 5 ottobre 1933 n. 1414,³⁹ nel senso che una commissione di musicisti partecipi ai lavori delle commissioni di censura, fissando insindacabilmente quali musiche delle colonne sonore originali devono, per ragioni artistiche, rimanere inalterate nelle versioni italiane, e quali debbono essere sostituite con altre nazionali [ibidem].

carriera di Steiner sia in rapporto alla storia della musica per film in America, anche se il risultato complessivo è ancora acerbo rispetto ai lavori successivi» [Miceli 2009, 185].

³⁹ Si tratta di una norma protezionistica che impose agli esercenti una quota fissa di film italiani; obbligò i distributori a far doppiare i film stranieri; introdusse un premio di qualità assegnato dal Ministero delle Corporazioni.

La nascita del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda (1934) fu l'occasione per ricordare ancora una volta la battaglia sostenuta dal sindacato per la rivalutazione della musica italiana nella produzione cinematografica.

Orbene bisogna che tutti ci si persuada di un fatto che a noi sembra tanto chiaro, quanto trascurato dai produttori di film. O il film sonoro è un lavoro d'arte e allora la musica è un fattore essenziale e preminente della sua perfezione estetica, o il film è un qualsiasi prodotto commerciale da collocare alla meno peggio sul mercato e allora non ci si venga a parlare di valore educativo, propagandistico, ecc. del cinematografo. Qualsiasi indirizzo che valga a rinnovare e a potenziare la cinematografia italiana deve necessariamente tenere nel massimo conto questo lato della questione. Il musicista, in altre parole, non va considerato solo come collaboratore, ma anche come creatore del film sonoro. Non vi sarà mai un solo film italiano artisticamente riuscito e degno di stare a confronto con i film stranieri se il musicista italiano non sarà stato chiamato a portarvi il contributo indispensabile della sua creazione artistica [*Il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda* 1934].

Nell'articolo di saluto a Galeazzo Ciano, appena nominato sottosegretario, venne inoltre ricordata la questione della musica nei cinegiornali dell'Istituto Luce.

Ebbene i musicisti italiani che hanno purtroppo dovuto rilevare come spesso i commenti musicali dei giornali sonori L.U.C.E. non siano alla stessa altezza degli argomenti visionati e siano per di più costituiti da musiche di compositori stranieri. Sono certi che il Sottosegretario, anche in questo campo, farà sentire la sua benefica influenza.

Siamo infatti convinti che il giornale L.U.C.E. permetterà di raggiungere un risultato che in altri tempi sarebbe stato assai difficile poter conseguire, e cioè, fare della cronaca e contemporaneamente dell'arte.

L'idea che il giornale L.U.C.E. sia destinato a diventare una sintesi perfetta e oltremodo originale, di cui sia contenuto la realtà vissuta oggi dagli italiani e forma l'arte della musica, e possa così, come è ovvio, aumentare enormemente la sua efficacia educativa, e costituire quasi un'originale epopea dell'era nostra, è un'idea da cui possono scaturire soluzioni di singolare interesse anche dal punto di vista estetico [ibidem].

A sostegno delle rivendicazioni sindacali, intervenne anche il più affermato Mario Labroca, che restrinse il campo d'azione solo ai cinegiornali Luce, tralasciando invece la questione della riscrittura musicale dei film stranieri [Labroca 1934]. Ispirato dalle solite rivendicazioni di chiara marca nazionalista e littoria, l'articolo del critico denunciò la larga ospitalità delle istituzioni musicali italiane nei confronti della musica straniera: una disponibilità eccessiva, degenerata nella presenza di musica estranea alla tradizione nazionale persino in un filmato Luce sulla Prima guerra

mondiale, nel quale erano presenti i «brani del *Montecalvo* di Musorgskij, della *Mer* di Debussy, della *Sinfonia del Nuovo Mondo* di Dvorak» [ivi, 9]. Anche per i filmati di più chiara ed evidente propaganda nazionalista e fascista si ricorreva dunque a musica straniera: una consuetudine giudicata “grave” dal compositore, non solo perché alterava l’integrale italianità del prodotto cinematografico, ma perché recava un danno di tipo “morale”, per l’emarginazione e la sottovalutazione dell’operato dei compositori italiani, e di tipo “finanziario”, per il mancato incasso di una grande quantità di diritti esigibili dalla realizzazione di nuovi cinegiornali.⁴⁰ Bisognava infine considerare il «carattere speciale dei commenti sonori di un documentario», realizzati solo secondo il «criterio dell’adattatore» e mai per «le esigenze della proiezione» [ivi, 10].

Esclusa dunque una qualche ragione estetica, dovevano essere scartate anche «le esigenze del pubblico», anche perché «il commento musicale non viene rilevato quando si è attratti dalla visione dell’avvenimento», e «le ragioni tecniche», perché «è tale e tanta la produzione italiana che non sarà difficile trovare volta per volta il frammento che meglio può commentare quella certa azione» [ibidem]. Secondo Labroca, le ragioni di questo massivo utilizzo presunto di musica straniera andavano ricercate, invece, nella consuetudine di utilizzare i dischi per compilare i commenti musicali dei documentari e dei cinegiornali Luce. Era infatti la scarsa disponibilità di musica italiana incisa su dischi a orientare i compilatori verso le musiche straniere, più facilmente reperibili nel mercato fonografico. Per superare il problema, il critico avanzò quindi la sua proposta: dotare l’Istituto Luce di una propria «discoteca facendosi editore delle musiche che intende presentare nei suoi giornali». Dal punto di vista finanziario, «le spese per l’incisione sarebbero largamente compensate da quel cinquanta per cento sul diritto di esecuzione che andrebbe all’Ente in quanto editore della musica». In più, questa opzione non avrebbe danneggiato i filmati, già mortificati da montaggi in cui le musiche «non coincidono con la lunghezza dell’episodio» o «vengono di colpo troncate per cedere il posto a una nuova composizione»; avrebbe invece favorito, da un lato, la specializzazione per quei musicisti impegnati in questo campo e, dall’altro, determinato la formazione di «un gruppo di composizioni adatte alla speciale esigenza del commento» [ibidem].

La riunione del Consiglio nazionale del Sindacato fascista musicisti, svoltasi a Roma il 15 dicembre 1934 alla presenza di Alessandro Pavolini, appena eletto come nuovo presidente della Confederazione Fascista dei professionisti e artisti, rappresentò una nuova occasione per ribadire

l’impegno sindacale sul fronte della musica nel cinematografo. Secondo quanto riportato dal «Bollettino», fu Giuseppe Mulé a ricordare che la battaglia sostenuta dalla sezione sindacale romana, in merito a una maggiore presenza di musica composta da compositori italiani nei film sonori di produzione nazionale e internazionale, aveva ottenuto come risultato quello di far incrementare notevolmente la richiesta di materiale musicale da parte dell’istituto Luce [*Riunione del Consiglio nazionale del Sindacato fascista musicisti* 1934, 5].

Superata la questione della musica nei cinegiornali, il successivo articolo di Giorgio Nataletti, *Musica e cinematografo* [1935b], pubblicato in precedenza da «Quadrivio» [1935a], modificò i termini del discorso. Non venne indicata alcuna azione corporativa volta alla difesa degli interessi dei compositori in campo cinematografico: la salvaguardia doveva avvenire attraverso il superamento di prassi produttive che lasciavano uno spazio residuale alla musica e alle sue prerogative estetiche, determinando un «abbassamento del gusto generale». Per risolvere il “problema” era necessario lasciare alla musica «un posto di prim’ordine nella stesura stessa del copione» e fare in modo che «alla fantasia si permetta di immaginare qualsiasi collaborazione tra schermo e musica e che tra musica e schermo non vi sia soluzione di continuità alcuna». Era inoltre necessario evitare alcune consuetudini dannose: utilizzare i cosiddetti «fischiettori»; coinvolgere il compositore solo alla fine del montaggio; rifiutare una tempistica che imponeva massima rapidità e solo qualche giorno di lavorazione. Il costante interesse sindacale verso questa questione è confermato da un successivo resoconto giornalistico sulle sedute della Corporazione dello Spettacolo,⁴¹ svoltesi nei primi giorni del ’36 [*La Corporazione dello Spettacolo. Il Duce presiede la prima riunione* 1936].⁴² Per la cultura di regime si trattò di un evento di grande rilievo (alla prima riunione partecipò lo stesso Mussolini). Come ricorda Emanuela Scarpellini nella sua monografia sull’organizzazione teatrale durante il fascismo, in questa occasione si affrontò anche il discorso sul cinema [Scarpellini 1989, 135]. All’interno di queste discussioni fu lasciato uno spazio anche alla musica per film. L’intervento venne affidato al capo del Sindacato, Giuseppe Mulé, anche se la relazione fu letta dal violinista Mario Corti. Dopo aver ricordato lo scarto qualitativo esistente tra la parte visiva e quella musicale

41. Come recita l’articolo 2 del Decreto ministeriale del 6 dicembre 1930, la Corporazione ha lo scopo «di studiare e di ricercare, in armonia con gli interessi superiori dell’economia nazionale, le soluzioni dei problemi riguardanti le industrie del teatro e del cinematografo e le altre affini [...] contemperando gli interessi delle categorie rappresentate con l’incremento e il miglioramento delle dette industrie e dell’arte nazionale».

42. Come si evince dai resoconti, le giornate dedicate alla musica furono il 4, l’8 e il 10 gennaio 1936.

40. Secondo quanto riportato nell’articolo, si realizzavano quattro nuovi cinegiornali a settimana.

della produzione cinematografica e aver auspicato uno spazio dignitoso alla musica [*La Corporazione dello Spettacolo, Il Duce presiede la prima riunione* 1936, 45], Mulé individuò, a titolo esemplificativo, quattro titoli cinematografici e due differenti categorie di giudizio per stabilire la qualità delle composizioni cinematografiche. Per “la parte creativa” furono menzionati *Camicia nera* (1933) e *Scarpe al sole*, due film di esplicita propaganda fascista dai risultati musicali opposti. Nel primo, la partitura realizzata da un piccolo gruppo di giovani compositori non risultava all’altezza «dell’importanza che il film aveva» perché «soltanto pochi giorni prima che venisse alla luce si pensò che occorreva anche... la musica». Nel secondo, invece, la musica aveva «raggiunto un alto livello artistico» perché vi era stata fin dall’inizio una «collaborazione stretta tra regista e musicista» e perché «alcune scene» erano «state realizzate sulla traccia del ritmo creato dal musicista». Per la “parte esecutiva”, Mulé fece riferimento invece ad *Angeli senza paradiso* e *Casta Diva*: due *biopics* dedicati rispettivamente alla vita di Franz Schubert e di Vincenzo Bellini. Il film schubertiano, che ha dato grande popolarità a pezzi come *l’Ave Maria! Jungfrau mild!* (D 839) e la *Serenata* (D 957), «dimostra chiaramente come una buona esecuzione musicale serve non solo alla fortuna del film ma anche alla diffusione nel popolo delle melodie che vi sono inquadrare». La musica registrata per *Casta Diva* non «è giovata invece alla più divina melodia belliniana», facendo «soffrire chi di quella musica ha il culto» [ibidem]. In un’occasione così rilevante,⁴³ dunque, il segretario del Sindacato fascista dei musicisti tralasciò le questioni di carattere corporativo per sottolineare, da un lato, che una diversa qualità degli inserti musicali poteva arrivare a influenzare anche il ritmo delle immagini e, dall’altro, che il film poteva essere un potente veicolo mediatico per la diffusione della musica.

Come accadeva spesso nelle pagine del «Bollettino», il secondo articolo cinematografico di Labroca [1936] è una ristampa di uno scritto apparso l’anno precedente sulla rivista «Lo schermo» [1935]. Non è dunque un articolo concepito per le tematiche e le rivendicazioni sindacali. È tuttavia ispirato da intenti chiaramente propagandistici. In questo caso si trattava di sostenere l’azione della Direzione Generale della Cinematografia che, per quanto riguarda la musica per film, «è entrata anche nel vivo di questo problema e lo sta risolvendo con la chiarezza e la decisione sue solite»

43. Come ricordato dalla Scarpellini, «a onta della serietà e dell’impegno mostrati dai partecipanti, era evidente per tutti che quella inaugurazione ufficiale sarebbe stata l’ultima riunione veramente importante. La Corporazione era stata, infatti, poco prima virtualmente esautorata dal ministero per la Stampa e la Propaganda in materia di teatro e cinema. Si sarebbe perciò limitata in futuro a un’azione fiancheggiatrice, incentrata principalmente sui problemi sindacali e la mediazione fra i vari gruppi, in particolare elaborando le norme per il regolamento collettivo dei rapporti economici fra le categorie», [1989, 153].

[1936, 51]. Al di là di questa esplicita finalità, tutto l’articolo sembra orientato a sollecitare un diverso orientamento sugli ingaggi musicali, anche per dare alla produzione cinematografica nazionale, proprio attraverso la musica, «una sua spiccata fisionomia», diversa da quella delle altre produzioni internazionali. Partendo dalla consueta lamentela sul ruolo marginale della musica nel processo produttivo e constatando che, nel complessivo valore espressivo del film, questo elemento espressivo aveva invece un peso notevole, Labroca indicò i compiti che doveva assumere un compositore.

L’autore prescelto per musicare un film deve partecipare a tutto il lavoro preparatorio, deve consigliare, far sentire l’importanza del giuoco delle pause, dei rapporti delle intensità sonore, deve, in una parola, far avvertire il bene che può derivare da una collaborazione stretta e intima della musica con gli altri elementi della costruzione cinematografica [ibidem].

Fu quindi indicato un criterio per ingaggiare i compositori che siano «nuovi ma che diano sicuro affidamento di comprendere i problemi che sono connessi al cinematografo». Era necessario dunque «dimenticare qualche nome troppo usato, qualche mestierante troppo sfruttato e chiamare quanti dimostrano di possedere vere qualità artistiche». I risultati raggiunti in *Scarpe al sole* (1935) e *Amore* (1936), «dove gli autori hanno avuto modo di scrivere una musica aderente al soggetto, strettamente legata allo svolgersi degli episodi sì da diventare elemento sostanziale del film», rappresentavano la conferma di quanto affermato. Nel primo film, la musica era riuscita a stabilire un «intimo rapporto» con «certe scene di guerra». Nelle «scene campestri» della seconda pellicola, invece, la «musica fa allargare il suo ritmo nel ritmo largo del montaggio»: una strada tracciata già da Malipiero in *Acciaio*, dove nella «bella parte delle macchine» ha fatto «avvertire l’importanza che può assumere la musica agli effetti dello spettacolo cinematografico» [ibidem].

Anche nelle prime annate de «Il musicista» le questioni di carattere corporativo e sindacale sulla musica cinematografica continuarono ad avere un certo spazio. Un breve articololetto redazionale presente nel terzo numero [*Il problema della musica nei film* 1937] pose la questione dei rapporti esistenti tra il sindacato e le direzioni sorte all’interno del Ministero per la stampa e la propaganda, denominato proprio in quei mesi Ministero della Cultura Popolare (MinCulPop). Secondo quanto riportato nel comunicato, si trattava di un problema relativo alla «più equa e opportuna assegnazione dei film da musicare» e di un difetto di collaborazione tra il Sindacato e la Direzione Generale della Cinematografia, meno attenta

a un rapporto di stretta collaborazione rispetto all'equivalente istituzione per il teatro. Con un richiamo alla «sensibilità artistica e corporativa» e alla «comprensione fascista», venne dunque chiamato in causa lo stesso Luigi Freddi, il capo di questa Direzione. Dal tono del comunicato, si può desumere che il Sindacato non riusciva a incidere più di tanto nelle scelte degli ingaggi musicali; evidentemente anche per l'indifferenza o la limitata capacità di intervento del Direttore generale, in quegli anni la figura di regime più potente in campo cinematografico.

Eppure, da parte del mondo musicale, anche quello disinteressato al cinema, arrivarono positivi riscontri sull'innalzamento qualitativo della musica cinematografica italiana. Nella sua disamina sullo stato degli studi musicali in Italia, Guido Guerrini [1938], ad esempio, pur sottolineando che «non sarà certo la musica filmistica a sollevare il gusto e la sensibilità del grosso pubblico», tenne a precisare che in questo campo «in Italia, [...] si è cominciato a far sul serio [...], affidando le composizioni delle musiche a veri musicisti» [ivi, 58-59].

Dal punto di vista strettamente sindacale, la questione rimase all'ordine del giorno almeno fino al III Congresso Nazionale dei Musicisti, svoltosi a Cagliari il 13 e 14 ottobre 1937, dove, in coda alle relazioni e le mozioni compilate nel congresso, fu riportata anche quella intitolata *Musica e films*, che così recitava.

Il Congresso Nazionale dei Musicisti, constatata la situazione della musica nei film e dei musicisti di fronte al lavoro di musicazione dei film stessi, delibera di indire al più presto una riunione presso la Segreteria Nazionale del Sindacato dei compositori interessati per un esame dettagliato della situazione e i conseguenti deliberati [III Congresso Nazionale dei Musicisti 1937, 39].

Qualche numero dopo sulla rivista apparve un articolo intitolato *A proposito della nuova distribuzione dei diritti d'autore* [1937], sottoscritto da un gruppo di editori di musica. Si trattò di un comunicato di risposta a un articolo apparso sul quotidiano «Il Messaggero» che, come dichiarato all'inizio dello scritto, intendeva chiarire alcuni punti relativi a una protesta «di alcuni compositori di musica, tra cui il M^o Ezio Carabella, per la deliberazione della Società Italiana Autori Editori, a favore dei diritti musicali provenienti dal film principale, e a detrimento di quelli derivanti dai giornali Luce e documentari» [ivi, 104]. Con questo intervento il gruppo di editori intendeva affermare che questa decisione danneggiava anche loro, e non solo gli autori delle musiche. Per dimostrare che questa iniziativa influiva negativamente sui loro bilanci, venne ripercorso, dal loro punto di vista, un breve percorso storico sulla musica per film.

È a conoscenza di tutti, che, con l'avvento del film sonoro, gli Editori si sono trovati con migliaia di copie di musica stampata nei loro magazzini, musica resa inutilizzabile per la cessazione improvvisa delle orchestre nei Cinema.

La pleiade dei film sonori esteri invase le sale cinematografiche italiane e, i diritti musicali provenienti dal Cinema, passarono di colpo agli Autori ed Editori esteri. Ad arginare in parte l'esodo di tali diritti, giunse un buon provvedimento dell'Istituto Nazionale Luce, che deliberava di inserire, a commento dei giornali Luce, esclusivamente musica italiana.

Ne derivò un sollievo ai vari Autori ed Editori, e i beneficiati assommano a tutt'oggi a più di 500 [ivi, 104-105].

La nuova disposizione della SIAE favoriva invece «l'esportazione dei diritti musicali all'estero», a vantaggio soltanto dei «10 Maestri prescelti a musicare i film italiani», dei produttori «che si riservano la parte maggiore dei diritti», degli «Autori ed Editori esteri e a 4 o 5 Editori italiani (tra cui due di essi facenti parte della commissione di sezione della SIAE, e promotori e assertori dell'ultimo provvedimento preso per i film sonori) i quali rappresentano le Case Musicali estere» [ivi, 105]. Venne quindi dimostrato, sulla base di cifre e percentuali, che la nuova ripartizione dei diritti legati agli «incassi di tutti i Cinema» lasciava una cifra residuale all'Istituto Luce e al gran numero («500») di editori e compositori attivi nei cinegiornali e nei documentari.⁴⁴ Considerando, inoltre, che proprio in questo genere di filmati la musica aveva un ruolo molto più rilevante ed era spesso missata senza parola, la sperequazione risultava ancor più ingiusta. L'articolo terminava con l'auspicio del ritiro di questa delibera e la richiesta di un sostegno da parte dei sindacati di categoria.

Sempre in relazione a questa vicenda, la rivista decise di pubblicare una lettera del compositore Ezio Carabella [1937a] nella quale l'editore Curci fu indicato come l'ideatore della delibera SIAE. Con toni marcatamente fascisti, il compositore accusò Curci, reduce da un recente viaggio ad Hollywood, di rappresentare gli interessi delle grandi case di produzione americane all'interno della società per gli autori.⁴⁵ Era necessario dunque sollecitare «chi di dovere» per capire perché l'editore occupava ancora quel posto.

Questa polemica innescata da Carabella e dai piccoli editori ebbe un successivo strascico. All'articolo del compositore rispose lo stesso Curci [1937] che, nel premettere alla sua lettera la formula «con saluti fascisti»,

44. Secondo l'autore dell'articolo «verrà ripartita annualmente circa un 7% della cifra globale e cioè L. 300.000, benché la durata della musica inserita nei giornali LUCE, rappresenti, a rigore di tempo, circa un terzo di tutta la musica inserita nei film dell'intero programma giornaliero» [ivi].

45. Secondo Carabella, Curci aveva stretto rapporti con «Jack Robbins, il capo delle grandi Case editrici musicali Metro Goldwyn Mayer, *Robbins music corporation*» [ivi].

non lasciava dubbi sul fatto che la contrapposizione era tutta interna al regime, tra rappresentanti di interessi diversi in campo musicale. L'editore precisò di non conoscere il motivo per cui la ripartizione dei diritti musicali per i film sonori, «in vigore dal 1952», era stata modificata. Sottolineò che la decisione della commissione era stata collegiale e, inoltre, che «la Federazione dello Spettacolo è sempre stata tenuta al corrente di quanto nelle diverse sedute di Commissione veniva discusso» [ivi, 148]. Chiari il motivo che lo aveva portato negli Stati Uniti e, soprattutto, volle dimostrare che, dal 1934, la maggior parte delle pubblicazioni di musica cinematografica della sua casa editrice era di autori italiani (190 su 250 pezzi pubblicati) [ivi, 148]. La polemica tra i due continuò con successive botte e risposte. La questione si spostò sul piano personale. Carabella continuò a utilizzare toni virulenti e minacciosi [1937b]; Curci, giustificandosi, continuò a far intendere che le sue operazioni avevano l'avallo del regime [1938]: ipotesi suffragata dall'assenza di ulteriori comunicazioni relative a eventuali ulteriori modifiche di questa delibera.

A quanto pare, dunque, dopo quell'iniziativa che aveva in qualche modo obbligato l'Istituto Luce a inserire nei cinegiornali solo musica italiana, determinando l'aumento esponenziale di compositori beneficiari dei diritti musicali, il Sindacato non riuscì a mantenere le proprie posizioni quando gli interessi dei gruppi editoriali più forti imposero una diversa ripartizione delle quote a favore dei 'pochi' compositori ingaggiati per i film a soggetto.

La nascita della città del cinema, inaugurata da Mussolini il 28 aprile 1937, fu l'occasione per pubblicare l'articolo di Luigi Malatesta intitolato *Musica e musicisti alla Cinecittà* [1937]. Al di là del titolo, non è un articolo dedicato solo agli aspetti produttivi legati alla musica nei nuovi stabilimenti di via Tuscolana, ma una sollecitazione per portare la qualità della musica cinematografica nazionale (ancora condizionata da manchevolezze, errori e deficienze) all'altezza delle migliori produzioni estere. Non era bastato l'impegno del regime con la realizzazione di Cinecittà e l'«opportuno intervento della Direzione Generale della Cinematografia» per indurre «i produttori di film a ricorrere ai veri musicisti, soprattutto ai giovani», per aumentare il numero di partiture cinematografiche di cui poter «menar vanto» [ivi, 41]. Non si trattava solo della prassi produttiva, che non prevedeva la partecipazione del compositore al processo decisionale per la realizzazione di un film, e della «mancanza quasi assoluta di collaborazione fra il regista e il musicista», ma era necessario un nuovo atteggiamento dei produttori: incompetenti «in fatto di musica e di musicisti» e «sempre diffidenti verso chi venga a suggerir loro un musicista serio e preparato». A Malatesta la soluzione di eliminare la canzone

dai film, «chiedo costante di molti produttori», non avrebbe risolto la questione. Si trattava, invece, di ingaggiare musicisti di valore capaci di proporre composizioni «corrette nella forma, di più nobile ispirazione e armonicamente gustose». Da questo punto di vista, si poteva prendere a modello i film americani che «ci stanno offrendo da un po' di tempo delle canzoni assai dense di contenuto, audaci nelle modulazioni, libere nella forma e dalla linea melodica non sempre facile, eppure in breve sono sulla bocca di tutti» [ivi, 41]. A poco meno di un anno dalla svolta autarchica del cinema italiano, si ha dunque la conferma che gli apparati ufficiali di regime consideravano Hollywood come modello, anche per la qualità delle canzoni presenti nei suoi film.

Il generalizzato ripiego delle battaglie del Sindacato fascista dei musicisti negli anni a ridosso della guerra, e soprattutto negli anni bellici, ebbe un riflesso anche sull'organo sindacale che non riportò più alcuna informazione o articolo relativo alle rivendicazioni per un ruolo diverso del compositore in campo cinematografico e per una presenza più significativa della musica nel processo produttivo.

Un ultimo articolo però deve essere segnalato a proposito della nuova norma sul diritto d'autore, emanata nel 1942, e commentata dall'avvocato Valerio De Sanctis [1942]. In questo intervento, il maggiore esperto italiano in materia di diritto d'autore fornì alcuni chiarimenti relativi alla musica, non dimenticando di menzionare la specifica questione della musica per film. Innanzitutto, puntualizzò che, rispetto alla precedente norma del '25, la nuova legge non modificava, per il compositore, «il diritto esclusivo di concedere o non concedere il permesso di registrazione della sua opera sulla pellicola cinematografica e di richiedere quindi il compenso che a esso sembri più opportuno» [ivi, 86]. Con il nuovo dettato normativo l'autore delle musiche poteva esercitare il diritto, non esclusivo, di obbligare i gestori delle sale cinematografiche a «corrispondere agli autori un compenso separato da quello che costituisce il diritto di noleggio dell'opera per la sua proiezione»: un diritto che, «in linea di fatto, già era esercitato in Italia» e rappresentava «un felice compromesso» con le esigenze dei produttori, in quanto, non impediva ai musicisti di poter «stipulare contratti individuali e anche accordi economici collettivi coi produttori, cedendo a questi una quota parte di quel compenso separato». Come già sancito dalla precedente legge del '25, inoltre, la nuova legge non solo considerava il compositore come «un vero e proprio coautore dell'opera cinematografica, con tutti i benefici morali ed economici che una tale qualifica può comportare», ma estendeva il diritto alla ripartizione degli incassi anche all'adattatore di musiche preesistenti, in linea con la constatazione che «non può negarsi che la musica [...] è un

elemento essenziale del film realizzato e crea l'atmosfera entro la quale si svolge il racconto cinematografico» [ibidem].

Anche attraverso le puntuali indicazioni di quest'ultimo articolo, appare del tutto chiaro quindi che le rivendicazioni corporative e gli interventi sindacali nell'ambito della musica per film non sono stati dettati dall'assenza di uno *status* di autore per i musicisti attivi in campo cinematografico. Si può dire, piuttosto, che, rispetto alle altre professionalità necessarie alla realizzazione di un film, la condizione del compositore fu piuttosto privilegiata dal punto di vista normativo. Si trattava, invece, di proporre interventi per modificare consuetudini e prassi della produzione cinematografica, che relegavano ai margini la musica e, di conseguenza, la presenza di compositori; peraltro, spesso non all'altezza del compito richiesto. Come appare evidente, questo *excursus* sulle rivendicazioni corporative del Sindacato fascista dei musicisti restituisce un quadro del tutto ignoto sugli indirizzi di politica produttiva imposti dal regime nel campo della musica cinematografica. Come spesso rilevato da ambiti di ben altro peso nella politica culturale fascista, anche in questo caso non mancano contraddizioni interne in cui, ad esempio, si contemperano slanci di natura sindacale e difese di consolidati interessi economici. È proprio all'interno di questo quadro contraddittorio che il fascismo favorì la nascita di una prima generazione di compositori italiani che investirono le loro migliori energie creative a favore del cinema e che, rispetto alle fulgide prospettive indicate dal regime, avranno successive disillusioni e vivranno questa scelta persino con pentimento. Come rispose Alessandro Cicognini in un'intervista rilasciata al termine della sua carriera cinematografica.

Mi sono dedicato alla musica del film perché nel 1936-'37 i musicisti pensavano che questo genere potesse rappresentare un'attività molto nobile in quanto ci si illudeva che il cinematografo potesse in un certo senso sostituire il melodramma [Cicognini 1979, 330].

Alla successiva domanda dell'intervistatore: «Non lo pensa più?», il compositore rispose

No. Ormai le cose si sono chiarite e la divisione è netta: la musica nel film è rimasta un'appendice di un'attività collettiva; quindi, non è più possibile pensare che il film offra per la musica una grande possibilità [ivi, 331].

4. Il connubio *difficile*, se non *impossibile*, con la *Settima arte*

La categoria composita di scritti di denuncia e chiusura nei confronti del cinema è stata suddivisa in tre parti: la prima è associata a quegli interventi dedicati ai filmopera e alle biografie musicali; la seconda comprende

una parte rilevante degli articoli pubblicati su «La rassegna musicale», incluso quello di Fedele d'Amico a cui fa riferimento questo quarto capitolo; la terza, infine, include alcune autorevoli chiusure provenienti dall'estero, sempre provenienti dal mondo musicale.

a) Film operistici e *biopics* musicali: tra disinteresse e proteste musicologiche

Tra gli articoli cinematografici individuati nei periodici musicali, quelli dedicati ai film operistici e ai *biopics* sui grandi compositori del passato meritano senza dubbio una segnalazione specifica. Com'è noto, si tratta di due generi cinematografici che, dall'inizio del sonoro fino a tutti gli anni Cinquanta, sono stati prodotti in Italia con una certa continuità, spesso anche con confortanti riscontri di botteghino.⁴⁶ Benché si possa presupporre che l'argomento trattato in questi film potesse essere più vicino agli scopi e agli interessi di un periodico musicale, gli articoli individuati sono molto pochi. In particolare, appare davvero significativa la presenza di un solo articolo dedicato al genere del filmopera. Eppure, già alla fine degli anni Trenta, Sebastiano Arturo Luciani ricordò che, all'inizio di quel decennio, in Italia si riteneva «che l'opera potesse essere il genere più adatto al film sonoro» [Luciani 1938, 3]. In una prospettiva produttiva, inoltre, l'abbinamento al melodramma nazionale rappresentava per il cinema italiano una garanzia di maggiore visibilità all'estero. I periodici musicali dell'epoca, tuttavia, non furono per nulla interessati a una indagine teorica su questo fenomeno, né, tanto meno, a riportare anche solo qualche breve considerazione su questo genere cinematografico. Tra l'altro, la pubblicazione di quest'unico articolo avviene proprio in concomitanza all'uscita nelle sale di *Wally* (1932), il primo film operistico prodotto in Italia dall'avvento del sonoro. Come a dire che il primo confronto con questo genere fu sufficiente a decretarne il successivo disinteresse.

In effetti, l'articolo di Antonio Cornoldi, intitolato *Melodramma e realizzazione cinematografica* pubblicato su «Rassegna dorica» [1932], non è una riflessione di carattere estetico sulle due forme espressive prese in esame, come sembra lasciar intendere il titolo. È piuttosto una denuncia sulla scarsa aderenza del film rispetto al melodramma di Alfredo Catalani (1892). La pellicola diretta da Guido Brignone, infatti, contiene solo una minima parte della partitura originale: la romanza di Walter, «eseguita dal bravo tenore Gino Sabbatini; la romanza di Wally, «riprodotta da un disco inciso da Giovannina Arangi-Lombardi per conto della "Columbia

46. Per un approfondimento di carattere analitico in una prospettiva musicologica su questi due generi cinematografici, si rinvia ai due saggi di Renata Scognamiglio [2011a e 2011b].

Gramophone-Company”»; «il coro dei cacciatori eseguito dai “Canterini di Lugo”» [ivi, 78]. Per il resto, gran parte del canto e tutti i recitativi furono sostituiti dal parlato che «giunge al nostro orecchio quale ventri- loquio di un mastodontico Budda giapponese» [ivi].⁴⁷ Come affermò lui stesso, il giudizio di Cornoldi appare condizionato quindi dalla delusione derivata da un’aspettativa disattesa.

Io non nego che questo film non sia un capolavoro del suo genere, tanto è vero che l’entusiasmo dei «tifosi del cinema» lo conferma, ma mentre quelli s’erano recati colà onde sentire per l’ennesima volta l’unica romanza che dell’opera conoscono alla fine del primo atto, io, per esempio, vi ero andato per vedere e sentire come era stata realizzata l’emozionante scena del secondo atto quando Wally fattosi calare nel burrone ritrova l’Hagenbach ancora in vita [ivi, 79].

La difficoltà ad accettare che il nuovo linguaggio del cinema potesse mettere in discussione il sedimentato impianto rituale del melodramma trova successiva conferma nella considerazione sull’inappropriata associazione tra i titoli di testa e il preludio originale dell’opera. Secondo il critico, infatti, sarebbe stato meglio proporre questa introduzione dello spettacolo filmico con il «velario chiuso prima dell’inizio dell’azione scenica» [ibidem]. Per porre meglio il film al servizio della musica, infatti, la parte «informativo-reclamistica» dei titoli doveva essere accompagnata solo dal silenzio. D’altra parte, come ricorda Luciani, la riduzione cinematografica di *La Wally* apparve come «una cosa ibrida; né una riproduzione fedele dell’opera né una libera riduzione» [Luciani 1938, 4]. Nel suo articolo, tuttavia, Cornoldi tenne a sottolineare che si era «su di una nuova strada che ha un grande avvenire» e che il tentativo compiuto dalla Cines, la casa di produzione che aveva prodotto il film, era «degnò d’ogni encomio» [Cornoldi 1932, 79]. In conclusione, il critico affermò: «perché s’è voluto annunciare “La Wally”, adattamento cinematografico dell’*Opera di Alfredo Catalani*⁴⁸ e non invece realizzazione del romanzo di W. von Hiller *con commenti musicali tratti dall’opera di Catalani?*» [ibidem]. L’intuizione sottesa nella domanda rivela che a Cornoldi fu chiaro che si trattò ‘solo’ di una ripresa del soggetto operistico, senza molti altri legami con l’opera, al di là degli inserti musicali citati nell’articolo. In sostanza, la pellicola appartiene a quella categoria che Sergio Miceli ha codificato come «opera in prosa», ovvero quel sottogenere di «film ispirati più o meno liberamente a temi appartenenti in modo diretto o indiretto al teatro musicale» [Miceli 2009, 835].

47. Nell’articolo, tuttavia, non si fa menzione del *diktat* dell’editore Ricordi, ricordato da Luciani nel suo articolo sull’opera e il cinema [Luciani 1938, 4].

48. Corsivo nell’originale.

A distanza di qualche anno, *Cinematografia musicale* di Edoardo Roggeri, apparso sulla «Rivista musicale italiana» [1936], inaugurò una serie un po’ più consistente di scritti sui film biografici dedicati alle grandi figure della storia della musica. Si tratta di articoli legati da un comune esigenza di denuncia nei confronti del cinema e della sua incapacità di restituire narrazioni filmiche congruenti alla verità storica delle vicende narrate e alla rilevanza dei capolavori musicali rappresentati: un’inadeguatezza tanto più grave se relazionata alla capacità pervasiva di un *medium* capace di raggiungere una quantità molto ampia di persone, prive di conoscenze storico-musicali ed estranee alla fruizione di eventi musicali di alto rango. Con il suo articolo Roggeri intese affermare il principio secondo cui la «verità della musicologia» poteva essere non solo uno strumento utile per realizzare *biopics* congruenti alla realtà storica, ma anche un valido supporto per elaborare soggetti cinematografici capaci di essere accolti con favore da critici esperti e «impressionare, dominandola, l’anima della folla» [ivi, 133]. In tal senso suggeriva come soggetto

un Beethoven che compone l’*Eroica* nella casa rustica di Heiligenstadt, il cui reale scenario è in perfetto stato di conservazione, o coglie gli accenti della *Pastorale* nel bosco e presso al ruscello tuttora esistenti, o urla con esaltazione di Arte e di Fede componendo la Messa solenne nella camera di Baden [ibidem].

Tra l’altro, il musicologo ritenne «di essere stato l’irrealizzato precursore di questo nuovo indirizzo cinematografico» [ivi, 132] perché nel 1928 la Metro Goldwin Mayer aveva apprezzato, ma non acquisito, un suo soggetto cinematografico sulla vita di Franz Schubert,⁴⁹ di cui era un profondo conoscitore [Roggeri 1928]. Cinque anni più tardi, questa latente idea cinematografica venne realizzata in *Angeli senza Paradiso*, un film dal successo strepitoso che, secondo Roggeri, aveva avuto il merito, nonostante le numerose inesattezze storiche, di aver finalmente messo a contatto la «folla» con «l’incantevole genio [di Schubert], e in pochi mesi resa l’*Incompiuta* più popolare dell’*Eroica*» [Ibidem].

Sulla questione della forza mediatica del cinema ritornò con più argomentazioni de Pauer Peretti in *Vite musicali sullo schermo*, un articolo pubblicato su «Il musicista» [1939]. Anche in questo caso, fu sottolineata l’importanza del già citato *Angeli senza paradiso* e anche di *Valzer d’addio di Chopin*: pellicole che avevano consentito, attraverso le romanizzate

49. Secondo quanto raccontato da Roggeri, questo soggetto venne scritto in occasione di un concorso bandito da un comitato americano per la realizzazione di una sceneggiatura cinematografica sulla vita di Schubert per le celebrazioni del centenario della morte. L’iniziativa non lasciò indifferente la Metro Goldwin Mayer, che rispose con «una gentilissima lettera che elogiava la [...] fatica, ma che obiettava che solo una regia viennese sarebbe stata in grado di mettere in scena il soggetto» [Roggeri 1936, 132].

vicende biografiche, di avvicinare il grande pubblico ad alcune composizioni di Schubert e di Chopin, le cui rispettive produzioni musicali non erano ancora così note in Italia. I due *biopics* italiani, associati rispettivamente alle vite di Vincenzo Bellini (*Casta diva*, 1935) e di Giuseppe Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1938), avevano avuto, invece, il principale merito di aver fatto scoprire al grande pubblico le «meno conosciute [...] vicende della loro vita» [ivi, 60]. Tutti questi film, in ogni caso, avevano ceduto alla deformazione della verità storica e allo stravolgimento caratteriale del personaggio raccontato: un rischio ben noto in ambito letterario che il cinema, ben più ricco di risorse, non riusciva a evitare.

Entrando nel merito delle scelte drammaturgico-musicali, de Pauer Peretti va ben oltre la questione mediatica. Il problema principale degli allestimenti musicali di questi film nasceva infatti dalla presenza di «un miscuglio spezzettato di tutte le musiche possibili [...], con assai poche pagine complete, e unite non seguendo criteri musicali ma soltanto criteri scenici» [ivi, 61]. In sostanza, l'esigenza di ricorrere a un numero ampio di composizioni, prelevate dalla produzione del compositore rappresentato nel film, non rendeva giustizia proprio alla musica, mortificata nella sua coerenza interna. A fronte di un didascalismo inespressivo presente in questo genere di pellicola, era preferibile utilizzare «una musica appositamente composta per l'occasione» [ibidem] e indicare come modello alternativo il film hollywoodiano *Il sogno di una notte di mezza estate* – «veramente grandioso» – nel quale la musica rielaborata da Erich Wolfgang Korngold sulla partitura originaria di Felix Mendelssohn-Bartholdy, risultava «omogenea» e «bellissima».

L'efficace prospettiva indicata da de Pauer Peretti non ebbe molto seguito. Il successivo *corsivo* di Marco Ferrarini [1959], trascritto da un precedente scritto apparso sulla rivista «Perseo», si soffermò solo sulla questione del tradimento della verità storica nel film di Carmine Gallone sulla vita di Verdi e sull'elencazione degli errori di ricostruzione presenti in sceneggiatura.⁵⁰

Anche nel nuovo clima politico e culturale del Dopoguerra troviamo un altro articolo di denuncia. In questo caso, l'autore dell'articolo è Mateusz Gliński, il direttore della rivista internazionale «Musica», grande divulgatore dell'opera di Fryderyk Chopin. L'articolo si intitola *Grandi musicisti*

50. I sette errori individuati da Ferrarini sono: il primo insegnante di Verdi era un laico e invece, nel film è vestito da prete; Temistocle Solera non ha scritto il libretto di *Oberto e Un giorno di regno*; all'epoca del *Nabucco* il direttore non dirigeva l'orchestra con la bacchetta, ma con l'archetto, ricoprendo anche la funzione di primo violino; la ripresa a Venezia della *Traviata* non avvenne alla Fenice, ma al teatro Gallo a San Benedetto; il direttore che dirige *Don Carlos* non doveva essere rappresentato come un giovane; il quadro sul sipario calato alla fine dell'*Aida* non era quello utilizzato all'epoca della rappresentazione; il consiglio a Verdi di andare a vedere *La dame aux camélias* di Dumas non poteva essere stato dato da Donizetti, dal momento che, nel 1852, il compositore bergamasco era già morto da quattro anni.

sullo schermo [1947] ed è suscitato dalle incongruenze presenti in *A song to remember* (1945), un film biografico dedicato al grande compositore polacco. Nel suo scritto Gliński segnala con puntualità i numerosi errori e le deformazioni compiute da questa riduzione cinematografica. Anche in questo caso, questa operazione di smascheramento fu giudicata necessaria per la grande forza mediatica del cinema, capace di arrivare alle grandi masse, veicolando un messaggio del tutto distorto sull'opera e sulla vicenda biografica del compositore. L'articolo si conclude con la seguente segnalazione.

E un'altra spiacevole notizia possiamo dare ai nostri lettori. La rivista inglese «Monthly Musical Record» (gennaio 1947) informa che la M.G.M. produrrà un film su Giovanni Brahms, dall'incredibile titolo *Una storia d'amore* (*A Love story*), in cui una donna – Katherine Hepburn – interpreterà la parte di Roberto Schumann!

b) I confronti polemici e le ambigue aperture de *La rassegna musicale*

Nel 1933, lo stesso anno in cui la musica cinematografica sembra acquisire una dimensione propria all'interno del dibattito musicale italiano,⁵¹ nella rubrica *Note e commenti* de «La rassegna musicale» appare un articolo dai toni fortemente polemici di Guido Pannain, intitolato *Musica e cinema* [1933], in cui fu messa in discussione persino la legittimità di un discorso di carattere estetico sull'argomento. Secondo un idealista ortodosso come il critico napoletano, non poteva essere certo la consistenza qualitativa della produzione musicale in campo cinematografico a poter giustificare la creazione di una poetica filmico-musicale, né tantomeno «definire in anticipo come debba compiersi la parte della musica nello spettacolo cinematografico», come era stato affermato nel recente congresso di musica di Firenze (1933),⁵² finendo «per fare della teoria una pratica abortita e informe» [ivi, 285]. Per il critico, infatti, tutta la musica per film composta fino a quel momento, senza eccezione alcuna, era «roba scadente» realizzata per mezzo di «riduzione e travestimento», con il solo scopo di «speculare sui diritti d'autore». Nel processo produttivo, inoltre, il compositore era ridotto «a una specie di comprimario dello spettacolo» [ibidem]. Oltretutto, i limiti tecnici del cinema sonoro impedivano di restituire alla musica «la buona e schietta qualità del suono» [ivi, 286].

51. È nel corso del 1933 che il quotidiano «La Nazione» di Firenze intraprende l'iniziativa di pubblicare un referendum sulla musica e il cinema, coinvolgendo una serie di compositori e critici musicali. Inoltre, come già segnalato in precedenza, «La rassegna musicale» inaugura la rubrica *Radio e cinema* e il Primo congresso internazionale di musica di Firenze, collegato alle manifestazioni del Primo Maggio musicale fiorentino (1933), include, tra le sue sessioni dedicate a svariati argomenti, anche un piccolo spazio a questo tema.

52. I due relatori di questa sessione furono Massimo Mila e Leonhard Fürst.

Il cinema, come gli altri mezzi di riproduzione sonora (radio e grammo-fono), potevano tutt'al più essere «macchine trasmettici e riproduttrici», ma, sul piano espressivo, risultavano inadatte a diventare «strumenti di diretta produzione musicale» [ivi, 287].

Le parole al vetriolo utilizzate da una delle principali firme de «La rassegna» suscitarono la risposta piccata del direttore Guido Gatti che, in un breve articolo intitolato *Film sonoro* [1934a], pubblicato nel numero successivo della rivista, utilizzò un tono assai diretto e polemico contro i giudizi di Pannain sulla relazione di Massimo Mila (mai chiamato in causa direttamente) nel recente congresso fiorentino, dove Gatti aveva ricoperto un ruolo organizzativo.⁵³ Il direttore tenne a precisare che in quella sede nessun relatore aveva espresso facili entusiasmi per le «applicazioni musicali» nel film sonoro, né indicato modelli teorici, come aveva aspramente affermato Pannain. Anche se lo stato generale della musica cinematografica poteva essere considerato «lamentevole», non si dovevano sottovalutare, anche se rari, quei pochi esempi riusciti. Si poteva prendere in considerazione la «gioviolate esecuzione della sesta Sinfonia di Beethoven», nella sequenza iniziale di *Cantico dei Cantici* (1933). Poi vi erano le musiche di Gianfrancesco Malipiero per *Acciaio* e quelle scritte per *Le million* (1931, con musiche accreditate ad Armand Bernard, Philippe Parès, Georges Van Parys), erroneamente attribuite a Georges Auric; queste ultime citate, più che altro, per l'importanza dei loro autori. Molto più entusiasmo meritavano, invece, i cartoni animati di Walt Disney, nei quali si era già realizzata «una vera interpretazione musicale del cinema», e «gli schizzi musicali» di Oskar Fischinger (proiettati all'interno della seduta cinematografica del congresso fiorentino del '33), «mere curiosità, senza avvenire e senza alcuna reale possibilità estetica», in grado però di produrre «una sensibilità epidermica del linguaggio musicale, che oggi non è poi tanto comune e non starebbe male in tanti ascoltatori e in tanti scrittori musicali» [ivi, 55]. In sostanza, il convincimento che la capacità pervasiva del cinema poteva contribuire a elevare il gusto musicale del grande pubblico aveva orientato il discorso di Gatti verso le potenzialità 'pedagogiche' del mezzo cinematografico;⁵⁴ restavano escluse, invece, le categorie di funzione estetica e valore artistico, non ancora individuate tra le musiche cinematografiche a lui note.

53. Gatti ha svolto il ruolo di Segretario della prima edizione del Maggio musicale fiorentino (1933) e del collaterale Primo congresso internazionale di musica.

54. L'interesse sull'efficacia divulgativa dei mezzi di riproduzione trova una precisa conferma nel numero monografico de «La rassegna musicale» dedicato alla radio. Tra le tre domande poste ai compositori e ai critici musicali su questo mezzo di comunicazione, il direttore, infatti, pone anche il seguente interrogativo: «qual è il compito della radio nell'educazione musicale del pubblico e quali sono i risultati ottenuti?» [*La Radio e la Musica* 1937, 301].

La difficoltà di affrontare questo tipo di discorso per la musica per film ha un preciso riscontro nella premessa a un'ampia corrispondenza sul Festival Internazionale di musica di Venezia pubblicata sulla rivista «Pan», qualche mese dopo la pubblicazione dell'articolo sul film sonoro. L'occasione è data dalle musiche dei film visti alla Seconda edizione della Mostra del cinema, svoltasi all'interno delle manifestazioni della Biennale d'arte. All'ascolto di queste musiche, Gatti dovette constatare che «mai ci fu dato d'ascoltare tanto rumore inutile e fastidioso. Mentre la visione cinematografica tendeva per segni certi a elevarsi verso le sfere dell'arte, la musica che vi si accompagnava sembrava ispirata dal più gretto "professionalismo"» [Gatti 1934b, 273].

Nemmeno il direttore della rivista legittimò, dunque, il cinema come forma espressiva. La necessità di tenere aperto uno spazio di confronto su questa questione era imposta *de facto* dalla forza mediatica del cinema, potente veicolo comunicativo per la musica. C'è da dire, inoltre, che la presa di posizione di Gatti contro Pannain non suscitò alcuna reazione nel vivace 'club di intellettuali' che ruotava attorno alla rivista; un suo precedente intervento sull'interpretazione musicale [Gatti 1930] scatenò, invece, un dibattito acceso che si prolungò nelle pagine del periodico per alcuni anni.⁵⁵

Bisognerà attendere il 1943 per vedere di nuovo un altro articolo sulla musica per film concepito come risposta a un precedente scritto di chiusura nei confronti della musica cinematografica. In questo caso fu Fedele d'Amico a rispondere sulle pagine de «La rassegna musicale» che il connubio tra musica e cinema era sì «difficile» [1943], ma non «impossibile», come aveva decretato Gianandrea Gavazzeni in un precedente articolo pubblicato su «La ruota» [1943]. Anche se l'articolo del musicista fu pubblicato su un altro periodico, anche in questo caso la polemica sorgeva all'interno dell'*entourage* che ruotava attorno alla rivista diretta da Gatti. Prima di diventare collaboratore della «Ruota», Gavazzeni era già stato redattore per «La rassegna musicale» e aveva avuto modo di esprimersi sulla musica cinematografica proprio durante questo periodo. In una corrispondenza per per il Secondo congresso internazionale di musica di Firenze [Gavazzeni 1937], il critico non solo scrisse che quella cinematografica era una questione sulle quali si potevano portare «idee sode, concrete, fatte d'esperienza diretta e d'intelligenza creativa», ma arrivò a esprimersi in questi termini.

55. I numerosi articoli sull'interpretazione, pubblicati nel corso dei successivi anni nelle pagine della rivista, sono stati raccolti da Massimo Mila e pubblicati in occasione dell'ottantesimo compleanno di Guido M. Gatti [Mila 1972].

S'io dovessi comporre musica per un film, non potrei dimenticare certe illuminazioni critiche, magari anche astratte, udite dai relatori più sensibili al tema. Una coscienza diffusa, convalidata attraverso diverse impostazioni, è pur un segno non trascurabile. E più di una speculazione in proposito credo debba aver forte valore di indicazione, ed eleganti germi e nuclei ideali passibili di realizzazione [ibidem].

A distanza di sei anni, nell'articolo sul "connubio impossibile", affermò invece che imbastire «un arbitrario e cervelotico argomento della musica per film significa tentare una sorta di intruglio estetico, di fecondazione bastarda che andrebbe invece ricacciato nei suoi limiti naturali» [ibidem]. Sono dunque questi toni violenti a suscitare la lunga risposta di d'Amico che, pur dichiarando la sua antipatia nei confronti del cinema e stabilendo, in sostanziale accordo con Gavazzeni, che il "cinema non è arte", affermò quel principio, già emerso dieci anni prima nell'intervento di Gatti, secondo cui è necessario mantenere uno spiraglio aperto alla discussione e al confronto.

Anche l'articolo di Alfredo Parente, tutto incentrato sulle riflessioni di carattere etico ed estetico suscitate dalla visione della disneyana *Fantasia* [1947], sembra allinearsi ai precedenti articoli di risposta alle chiusure pregiudiziali nei confronti della Settima arte. Anche qui l'intervento porta la firma di uno dei principali collaboratori della rivista: vero campione dell'ortodossia crociana nel variegato mondo dei militanti di questo indirizzo filosofico.

In questo caso si trattava di rispondere a coloro che si erano espressi su questo film con «giudizi sfavorevoli fino allo sdegno e al dispregio» [ivi, 293] per la profanazione compiuta a danno di alcuni monumenti della storia della musica utilizzati per essere abbinati ai disegni animati.

Secondo il critico campano, bisognava porre la questione sotto due punti di vista. Vi era un profilo etico, secondo cui «si è considerato segno di temeraria avventatezza, di rozza irriverenza, l'aver il Disney sciolta la briglia della sua fantasia, prendendo a pretesto e volgendo perfino al grottesco nientemeno che la Pastorale beethoveniana», che poteva essere facilmente confutata comparando a ciò che era sempre avvenuto nel teatro musicale, dove si sopporta «che certi fabbricanti di versi chiamati librettisti e i loro complici musicisti scomodino il Vecchio e il Nuovo Testamento, Shakespeare e Goethe e Molière» [ibidem]. Vi era poi il profilo estetico, secondo cui, invece,

l'accordo di un'immagine musicale con una figurazione pittorica non soltanto non è niente di assurdo o di artificioso, ma risponde semplicemente a quella spontanea virtù inventiva e metaforica che indipendentemente da ogni classificazione e distinzione dei cinque sensi si afferma come fantasia creatrice infrangendo continuamente ogni limite e ogni schema [ibidem].

Secondo Parente, la sinestesia era legittima se associata alla «medesima radice fantastica» e alla «comune originaria emozione poetica» [ibidem]. Pertanto, l'operazione compiuta da Disney sui brani musicali utilizzati per il suo film andava colta senza preconcetti o pregiudizi. Anche perché «soltanto chi non intende la libertà e il miracolo inventivo della fantasia [...] può scandalizzarsi se un mago delle forme in movimento incomodi Beethoven o Bach per cercare stimoli e nutrimento al proprio spirito creativo» [ibidem].

Si trattava, dunque, di verificare in quali punti il disegnatore americano era riuscito a compiere quell'operazione di trasfigurazione che riesce a dare «vita a una nuova sintesi artistica» [ivi, 298] e distinguerla da quegli altri in cui «riaffiora la tecnica del cartoncino animato» e «il pupazzettista [...] prende la mano al pittore» [ivi, 297].

E tutto sta nel vedere se la similitudine, anziché nascere da una fredda ed estrinseca comparazione, da un accostamento meccanico di termini, riducendosi a una simiglianza cerebralmente cercata, anche se ardita, germogli piuttosto da una necessità e spontaneità della fantasia, da una parentela che sia inizialmente un accordo [ivi, 295].

In base a questi parametri e prendendo in considerazione solo una parte dei brani musicali utilizzati nel film, il critico espresse giudizi positivi per le prime sequenze abbinata alla *Sesta Sinfonia* perché, oltre a essere «creazioni di una grande e fascinosa eleganza, [...] fan corpo con la musica per una compenetrazione così spontanea e agevole da risolversi in una vera unità di visione» [ivi, 297-8]. In sostanza, Disney era riuscito a entrare «nel mondo beethoveniano con commossa meraviglia, e quel mondo rifiorisce in lui in immagini con una spontaneità che si converte in necessità» [ivi, 298]. Allo stesso modo, fu giudicata positivamente la «rielaborazione figurativa» dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij, nella quale «il ritmo è un vero moto suscitatore di forme» [ivi, 300]. I giudizi negativi sono indirizzati invece alla «trascrizione visiva della *Toccata e fuga in re minore* di Bach», nella quale la «preoccupazione di stabilire una corrispondenza o, se piace meglio, un parallelismo di suoni e forme» fa scadere il pezzo in una «certa vacuità e astrattezza» [ivi, 298], e per l'«illustrazione della *Danza delle ore*, in cui ritmica e dinamica musicale sembrano prestarsi come mera occasione di una serie di divertenti trovate» [ivi, 297]. Per Parente, infine, era necessario «superare l'angustia dei limiti lessinghiani», che escludevano l'abbinamento tra forme espressive diverse,⁵⁶ e guardare *Fantasia* «con l'occhio semplice e stupito che i bimbi

56. Com'è noto, Gotthold Ephraim Lessing è l'autore *Del Laocoonte* (1766), un'opera filosofica nella

aprono sulle meraviglie del mondo» [ivi, 301].

Questo intervento a difesa del film disneyano non può essere dunque configurato come una difesa del cinema come arte. Anzi, persino nel lessico Parente sembra attento a evitare i termini 'film' e 'cinema'. D'altra parte, la totale estraneità della Settima arte dall'orizzonte estetico dello studioso appare chiaramente in quell'affermazione secondo cui Disney era "pittore-artista", quando le sue animazioni erano dettate dalle necessità della pura fantasia; diventava «pupazzettista», quando cedeva alle necessità della tecnica cinematografica.

In questo percorso di ambiguità irrisolte va aggiunto infine l'articolo di Ildebrando Pizzetti intitolato *La musica e il film* [1950], trascrizione del discorso finale tenuto per il Settimo congresso internazionale di musica di Firenze. Nella parte iniziale dell'intervento, il musicista sintetizzò con poche parole ognuna delle sue esperienze cinematografiche: il lontano *Cabria* (1914), pellicola per la quale compose un «unico pezzo», la «cosiddetta *Sinfonia del Fuoco*, per baritono e coro e orchestra, che io non ho voluto andare a udire, come non ho mai voluto vedere il film» [ivi, 291]; *Scipione l'africano* (1937), fatto «proiettare più e più volte per cercare di giustificare almeno a me stesso quella musica che per esso mi pareva dovesse essere concepita e che andavo intanto componendo» [ibidem]; *I promessi sposi* e *Il mulino del Po*, «di argomento a me particolarmente gradito» che «*ho voluto io stesso*,⁵⁷ più e più volte e pezzo per pezzo, rivedere, per tentare di far nascere da essi una mia musica secondo le loro esigenze rappresentative ed espressive». Sarebbero state proprio queste esperienze a fare acquisire al compositore la piena consapevolezza che

un problema della musica per film esiste, e di tale importanza da non poter essere, nonché negato, nemmeno trascurato; un problema che per molte ragioni, alcune delle quali del tutto ovvie, può e deve interessare i musicisti giovani assai più degli anziani, ma dinanzi al quale anche questi ultimi, se non siano mentalmente morti o addormentati, non possono rimanere indifferenti [ibidem].

Non è del tutto irrilevante segnalare che le due pellicole omaggiate da Pizzetti sono produzioni Lux, la *major* che aveva finanziato il congresso fiorentino e che era amministrata da Guido M. Gatti, il direttore de «La rassegna».

D'altra parte, questa esplicita apertura sulla necessità di un dibattito sulla musica per film è contemperata da prese di posizioni che sottendono una

quale, in contrapposizione all'equiparazione oraziana tra arte e pittura, si sottolinea la differenza esistente tra la poesia e le arti figurative poiché, l'una opera nel tempo e le altre, invece, operano nello spazio.

57. In corsivo nell'originale.

profonda distanza dalle istanze espressive del film. Secondo Pizzetti, ad esempio, un compositore non doveva rinunciare alla «propria personalità» anche quando era chiamato a comporre musica «realistica» (diegetica). Solo il «palpito lirico» poteva orientare qualsiasi forma di discorso artistico. Affermò quindi con fierezza di non essersi piegato a scrivere la musica per il «"ballo sull'aia" del *Mulino del Po*, dove occorreva far suonare un ballabile da un violino e una fisarmonica» [ibidem]. Di conseguenza, «c'è arte, se c'è lirismo: se non c'è lirismo, ci saranno rumori, giochi strumentali, onomatopeie, e tante altre cose che si vogliono, ma arte no, non ce ne può essere» [ivi, 292]. Sulla base di questo presupposto, la musica indigena di una popolazione del Congo, rappresentata in un documentario proiettato al congresso, poteva essere considerata solo come «un elemento naturale del paesaggio – come l'acqua del fiume, gli alberi della foresta, e via dicendo» [ibidem].

La difficoltà ad accettare qualsiasi presenza diegetica della musica emerge chiaramente in un passo successivo relativo al film *La sinfonia pastorale*.⁵⁸ Pizzetti, infatti, non diede «nessun valore psicologico e drammatico, cioè legato al divenire sentimentale dei personaggi», alla presenza del *Preludio di Weimar* per organo in la minore di Johann Sebastian Bach (BWV 569). Secondo il compositore, infatti, se il protagonista suonava

un altro pezzo di musica, l'effetto sarebbe, ritengo, il medesimo. In quel punto, per esprimere o suggerire i sentimenti dei personaggi, il compositore della musica del film avrebbe dovuto, a parer mio, contrappuntare il preludio di Bach con altre espressioni musicali riferibili ai sentimenti degli attori [ivi, 293].

Per capire meglio a cosa si riferisse il compositore, si può dire che si tratta di una macrosequenza nella quale la musica ha una determinante rilevanza drammaturgica e simbolica per suggerire allo spettatore la nascita e lo sviluppo di una storia d'amore.⁵⁹ Il procedimento è ciclico ed è innescato da ellissi narrative nelle quali il pezzo bachiano, suonato in chiesa prima dal protagonista maschile e poi da entrambi i protagonisti, incastona, in un forte contrasto espressivo, un valzer danzato dalla coppia durante una festa [fig. 5, p.100]. Le parole di Pizzetti rivelano quindi una sostanziale indisponibilità a comprendere la rilevanza simbolica della scelta registica e un totale disinteresse per le potenzialità espressive determinate dalla musica presente nella diegesi della narrazione filmica. In sostanza, per

58. L'occasione per riferirsi a questo film fu data dalla relazione congressuale di Hans Keller.

59. L'innamoramento avviene tra la protagonista del film, una ragazza cieca interpretata da Michèle Morgan, e il figlio del pastore protestante (il film è ambientato in un piccolo villaggio della Svizzera) che aveva preso in cura la ragazza e di cui si era a sua volta innamorato.



Figura 5.
Sinfonia pastorale, Michèle Morgan e Jean Desailly

Pizzetti tutto il discorso musicale doveva essere delegato alle possibilità interpretative ed espressive del compositore, il quale è chiamato a intervenire per esprimere «ciò che la semplice rappresentazione muta di un luogo o di un'azione non può dire» [ivi, 295].

In conclusione, si può dire che questo percorso verso il cinema, fatto di confronti polemici e di aperture, presunte o parziali, non porta a un vero avanzamento del discorso estetico, cristallizzato in quella visione che relegava il cinema nella categoria di 'non arte'. Il piano della contrapposizione si sviluppò dunque tra chi sosteneva che si trattava di una materia da escludere dal campo degli interessi della musica e altri che ne consideravano l'importanza come veicolo mediatico: il piano dell'arte poteva essere preso in considerazione solo quando il film riusciva a trasformarsi in pura visione. Si deve quindi concordare con Sergio Miceli, secondo cui non solo le chiusure, ma anche le ambigue aperture possono aver alimentato alcune forme di arretratezza sia nel dibattito sia nella produzione di musica cinematografica in Italia.

c) Ancora lamentele nel Dopoguerra: spazio alle opinioni da fuori

Nel nuovo scenario determinatosi dopo la fine della guerra, toni simili a quelli utilizzati da Gavazzeni e Pannain si ritrovano nell'articolo di Igor Stravinskij apparso nell'ultimo numero pubblicato di «Musica» [1947], la rivista impegnata a far conoscere al pubblico italiano i pensieri e le idee dei più noti compositori del panorama internazionale. Anche in questo caso le affermazioni sono perentorie e apodittiche: la musica cinematografica consente unicamente «al compositore di guadagnarsi la vita»; non è possibile «parlar di musica con la gente del cinematografo»;

l'indispensabilità della musica nel film equivaleva alla necessità di mettere la «carta da parati» nel salotto per fare «miglior figura» [ivi, 266]. E inoltre nemmeno l'ingaggio di un buon compositore poteva modificare questo stato di cose. Al più si potevano realizzare «sfondi» musicali meglio scritti di quelli offerti da altri musicisti meno dotati di originalità e di perizia» [ivi, 267]. Per quel che concerne l'apporto drammaturgico della musica, Stravinskij ritornò su quei concetti che aveva già espresso nella *Poétique*: «la musica non spiega» e «non sottolinea nulla» [ivi, 266]. Non si trattava nemmeno di fare un paragone con le sue composizioni per balletto, che «è composto di movimenti dotati di una estetica e di una logica loro propria» [ivi, 267]. Un discorso equivalente poteva essere fatto per la sua musica composta per il teatro che «non tenta mai di "spiegare" l'azione, ma si affianca, per così dire, al lato visivo dello spettacolo e vi si accoppia, pur conservando la propria individualità» [ivi, 268]. Per determinare un efficace risultato drammaturgico era necessario evitare quel «miscuglio» tra musica e azione in cui il primo elemento è solo un «ingrediente» aggiunto «dopo che l'insieme è stato preordinato» [ivi, 267]; era necessario, invece, determinare una «combinazione» per creare «una terza entità, come risultato dell'unione di due componenti diversi ma ugualmente importanti».

Solo verso la fine dell'articolo il compositore lasciò uno spiraglio alle potenzialità estetiche della musica per film. Lo fece attraverso un paragone con la coreografia di George Balanchine per *Danses concertantes* (1944), una suite composta in origine come pezzo di musica assoluta (1942). Il grande coreografo russo risolse «il problema da un punto di vista architettonico e non già descrittivo». Per raggiungere risultati soddisfacenti e di valore nel cinema, si sarebbe dovuto quindi procedere con lo stesso metodo adottato da Balanchine: risalire «alle origini della forma musicale, a quello che potrebbe chiamarsi il "jeu musical"» e «riprodurre quest'ultimo sotto forma di movimento».

In conclusione, il compositore russo chiarì di non credere all'efficacia pedagogica del cinema come vettore mediatico ed espressivo per la buona musica, che non aveva bisogno di spiegazioni di senso e doveva «essere ascoltata in sé e per sé, e non con l'ausilio di un coefficiente visivo» [ibidem].⁶⁰

A breve distanza dal contributo di Stravinskij, «La rassegna musicale» ospitò l'articolo del musicologo statunitense Walter Howard Rubsamen intitolato *La musica moderna nel film* [1948a] nel quale venne denunciato

60. Come era avvenuto per gli articoli precedenti, anche questa totale chiusura nei confronti del cinema fu seguita da una risposta, sia negli Stati Uniti, sia in Italia. Oltreoceano fu pubblicato un articolo del compositore hollywoodiano David Raksin, sulla stessa rivista dove era stata pubblicata originariamente l'intervista a Stravinskij [Raksin 1948]. In Italia è la rivista «La critica cinematografica» (1946-48) a ospitare un articolo di Corrado Terzi per commentare le parole di Stravinskij [1948].

il totale disinteresse della cinematografia statunitense nei confronti della musica colta contemporanea e dei suoi protagonisti. A differenza di Francia, Regno Unito e Unione Sovietica, ad Hollywood

la qualità della musica di un film non dipende dal gusto e dall'educazione musicale del compositore o del pubblico, ma da quella dei produttori, dei registi e dei direttori d'orchestra dei teatri cinematografici: e fra costoro pochi comprendono che solo della musica contemporanea è adatta a un soggetto cinematografico attuale [ivi, 40].

Con un approccio molto diverso da quello di Stravinskij, e dei precedenti contributi polemici italiani, Rubsamen affrontò questo discorso non solo in maniera molto più pacata, ma anche con l'ausilio di numerose informazioni filmografiche, in genere assenti nei periodici musicali italiani, e di puntuali argomentazioni tecnico-compositive, utilizzate per smascherare i principali cliché presenti nella musica cinematografica statunitense. Secondo il musicologo, lo «stile di Hollywood» fa ricorso a un «eccesso di sospensioni e di appoggiature», per rafforzare «il sentimentalismo» delle scene rappresentate [ivi, 42]; «sospensioni cromatiche e i molteplici motivi conduttori si susseguono senza requie e postulano con insistenza la risoluzione» [ivi, 43]; il ricorso alla «dissonanza (armonica e non polifonica) è di solito riservata per il “cattivo” o per qualche situazione spiacevole o macabra» [ivi, 42]. Indipendentemente dall'epoca in cui sono ambientati i film, lo stile utilizzato ricordava sempre una «musica del 1880», virata verso un «Liszt sentimentalizzato» [ivi, 39]. A esclusione del «moderno linguaggio polifonico» [ivi, 45], non adatto nelle sequenze dialogate alla «chiara percezione delle parole», lo stile musicale contemporaneo risponde, in linea di massima, alle esigenze di quei film ambientati nel presente molto meglio di quello stile anacronistico proposto dai produttori di Hollywood. Secondo Rubsamen, semplicità della struttura, brevità delle durate, economia dei mezzi, trasparenza dei colori orchestrali, rigidità delle forme e frequente utilizzo della dissonanza potevano abbinarsi con molta più efficacia alle immagini di quei film. Fu inoltre giudicato male il massiccio utilizzo di musica extracolta (jazz, swing, «canzonetta di moda» e boogie-woogie), nei confronti della quale il musicologo americano non fu esente da pregiudizi.

A conclusione del suo atto di accusa, Rubsamen affermò che era necessario superare il vecchio motto che prevedeva di «adeguarsi alle masse», assecondandone i gusti e gli orientamenti. Invece di riproporre pedissequamente solo quelle formule risultate vincenti, per il cinema hollywoodiano sarebbe stato molto più opportuno utilizzare più spesso le composizioni appartenenti al repertorio contemporaneo di matrice colta, anche

per incidere nel gusto del grande pubblico, poco avvezzo a questi tipi di ascolto. In tal senso, secondo Rubsamen, si poteva prendere esempio da Prokof'ev che, a seguito delle pressioni del regime sovietico per l'utilizzo di uno stile musicale più vicino ai gusti delle masse, disse nel 1936 «ogni tentativo di seguire il pubblico porta in sé una sottovalutazione della maturità culturale delle masse e dell'alto livello dei nuovi gusti e, per certo, contiene degli elementi di insincerità» [ivi, 46].

Nei travagliati anni del Dopoguerra non è del tutto secondario registrare la presenza di questi articoli, scritti da personalità attive oltreoceano, che mettono in discussione e criticano più o meno ferocemente proprio quel modello musicale hollywoodiano che aveva quasi del tutto monopolizzato gli ascolti cinematografici del pubblico italiano. Senza avere la forza di proporre modelli nazionali alternativi, ma con il supporto di queste autorevoli opinioni, la pubblicistica musicale italiana dell'epoca sembra voler sottolineare che non doveva essere quella la strada da seguire per la musica cinematografica italiana.

5. Tracce frammentarie per una teoria sulla musica per film

Per rendere meno dispersivo il discorso teorico sulla musica cinematografica, è necessario anche in questo caso suddividere questo ampio e variegato aspetto nelle seguenti sottocategorie individuate dall'analisi dei contenuti emersi dagli articoli presi in considerazione:

- a) la riproducibilità del suono, nei suoi effetti percettivi e nelle sperimentazioni tecniche;
- b) l'autore e la condizione del compositore nell'ambito del processo produttivo cinematografico;
- c) il ruolo e la funzione della musica nel film;
- d) i modelli stilistico-formali per la musica cinematografica, qui sintetizzati con la domanda *quale musica per film?*

a) La riproducibilità del suono: effetti percettivi e sperimentazioni tecniche

Il primo articolo di qualche interesse teorico tra quelli individuati in questa categoria di scritti risale al 1930, che rappresenta anche il riferimento *a quo* da cui è partita questa indagine sui periodici musicali. Si tratta di un contributo incentrato sugli effetti della riproducibilità degli eventi sonori per mezzo della radio e del cinema, e sulle conseguenze percettive determinate da questi strumenti, che creano “nuovi suoni” – come riporta il titolo dell'articolo [Flora 1930] – anche quando riproducono le «vecchie

musiche della nostra più consunta esperienza» e suscitano «espressioni d'arte» a quegli artisti capaci di mutare questi suoni «da possibilità meccaniche in realtà spirituali di poesia» [ivi, 399]. L'articolo porta la firma del critico letterario Francesco Flora ed è stato pubblicato su «La rassegna musicale», che, com'è già stato detto all'inizio di questo saggio, è la rivista musicale più aperta al confronto con le altre forme espressive e alla collaborazione con personalità estranee al mondo musicale.

Al di là delle suggestioni letterarie che attraversano tutto il contributo, siamo all'interno di un recinto di pensiero pienamente crociano nel quale è piuttosto diffusa la convinzione secondo cui i nuovi mezzi di riproduzione non sono deputati a raffigurare la realtà. Anzi, è proprio la loro attitudine trasfigurativa, capace di trasformare un suono originale in una «metafora acustica», a determinarne la portata innovativa,⁶¹ che però da sola non basta per farli diventare «realtà d'arte»; per quest'ultima era sempre necessario l'intervento dell'«artista ispirato».

Flora fu inoltre consapevole dello specifico statuto del suono cinematografico («il cinema sonoro non riproduce i suoni, ma ne inventa alcuni» [ibidem]) e che gli effetti percettivi rivestono, in questo ambito, una determinante funzione. Portò quindi come esempio l'«inganno sonoro» adottato dai tecnici per rendere più verosimile la fruizione di quei suoni la cui riproducibilità viene percepita come inefficace e inverosimile («un reale rumore di treno darebbe forse il senso di un uragano») [ivi, 400]. In questi casi si ricorreva infatti ad un evento sonoro creato da altri oggetti determinando «una parentela di suoni tra cose che non pareva ne avesse alcuna» [ibidem].

A distanza di una decina d'anni da questo scritto, «Rassegna dorica» lasciò uno spazio a questo argomento con un articolo di Antonio Cornoldi, intitolato *La colonna sonora e i nuovi mezzi espressivi* [1941]. La dichiarazione iniziale del critico, secondo cui lo «scopo» di questo intervento è quello di descrivere i «nuovi effetti che si possono ottenere dalla colonna sonora», e le immagini con i diversi tipi di pellicole che affiancano il corpo del testo, denotano un taglio molto diverso dal precedente articolo. Pur in un impianto sostanzialmente tecnico e divulgativo, anche in quest'occasione non mancarono considerazioni di carattere estetico e sociologico. In questo senso merita un certo interesse la constatazione finale secondo cui l'avanzamento degli esperimenti sulla colonna sonora doveva procedere in parallelo alla diffusa formazione di «una coscienza estetica del suono» [ivi, 27]. Dopo un cappello iniziale, nel quale Cornoldi fornisce una breve

61. Come chiarisce lo stesso Flora, il suo discorso sulla novità di questi suoni non è riferito a qualcosa di equivalente agli intonarumori di Luigi Russolo, né ai nuovi motivi provenienti da civiltà e luoghi lontani, sempre più facilmente accessibili con la diffusione della radio.

definizione di colonna sonora e alcune informazioni di base sulla registrazione ottica del suono,⁶² l'articolo prosegue con la descrizione degli effetti che si potevano ottenere con una serie di interventi su questo supporto.⁶³ A differenza della gran parte degli articoli di argomento cinematografico citati fino ad ora, qui sono indicate le fonti da cui sono attinte le informazioni riportate e i nomi di alcuni protagonisti di questi esperimenti sulla colonna sonora,⁶⁴ incluso un rapido accenno all'attivismo del Centro Sperimentale di Cinematografia «con le sue pubblicazioni e i suoi impianti fotoacustici» [ivi, 26].

Il critico considerò questo «progresso nel campo foto-acustico» come un potenziale fattore espressivo da passare alle successive generazioni di compositori. Allo stesso tempo, però, mise in guardia dal pericolo che, proprio nell'ambito dell'espressione, la musica non riesca a tenere il passo di questi avanzamenti tecnologici [ivi, 27]. Molto interessante è la parte finale dell'articolo nella quale Cornoldi sostenne che proprio queste sperimentazioni potevano far riconsiderare la forza innovativa determinata dall'avvento del sonoro nell'avanzamento della cinematografia. Sarà, infatti, solo con questi nuovi trattamenti della colonna sonora che «il cinema sboccherà in quella espressione d'arte indipendente che non è più un ibrido connubio che tende all'imitazione della commedia e del melodramma, bensì una sintesi delle diverse arti e scienza degna dei tempi nei quali è sorta e dei quali deve rispecchiare il dinamismo e la vivacità di concezione» [ibidem].

Anche se non incentra tutta la parte di carattere tecnico-scientifico alle problematiche del suono, anche l'ingegnere Ernesto Cauda dedicò una parte della sua ampia conferenza su *Cinema, musica e scienza* [1941] a questo argomento. Dopo aver indicato alcune possibili applicazioni della

62. Vengono descritti i due modi in cui si «annerisce» la pellicola: «l'annerimento può essere ad area variabile e a densità variabile. Col primo sistema si ottengono dei diagrammi neri che assomigliano a delle minutissime dentellature. Col secondo invece varia l'intensità del raggio di luce producendo delle zone d'ombra a "griglia"». Inoltre, viene ricordato che «dal numero di vibrazioni che si verificano al minuto secondo (e che si identificano col numero di zone d'ombra che con ritmo alternato si susseguono nella colonna sonora) dipende l'altezza assoluta del suono, mentre dalla forme che gli spettri sonori hanno assunto dipende la qualità del suono» [ivi].

63. «Il primo si riferisce alla deformazione di colonne sonore vere e proprie, l'altro si riferisce all'incisione artificiale o sintetica delle dette colonne sonore, non per mezzo dell'oscillografo ma con disegni o altri spettri acustici come dischi e rulli giranti a velocità variabile, onde raggiungere l'altezza sonora desiderata» [ivi, 23].

64. Nell'articolo viene citato il volume sulla registrazione sonora di Innamorati e Uccello [1938] e i numeri monografici della rivista «Technique Cinématographique» [1936], per le sperimentazioni di Boris Yankovky sugli effetti timbrici ottenibili dalla manipolazione della colonna sonora e per alcune immagini, aggiunte all'articolo, per le colonne sonore disegnate di Rudolf Pfenninger e Nikolaj Voinov. Infine, a titolo esemplificativo, si fa anche un riferimento al film *Le perle della corona* (1937) nel quale, «per ottenere che i personaggi parlassero in abissino, si ricorse al procedimento di rovesciare un discorso fatto in francese» [ivi 24, nota 1].

cinematografia scientifica per finalità tecniche e didattiche a favore della musica, nella parte del suo discorso dedicata alla cinematografia scientifica Cauda si soffermò su alcune sperimentazioni sonore che potevano avere ricadute sul piano espressivo. L'ingegnere affrontò in particolare la questione del «rallentamento sonoro», quel fenomeno che consentiva di «aumentare nella riproduzione la durata originale e reale di un suono senza variarne l'altezza» [ivi, 127]: un campo di applicazione in grado di trasformare il suono di un pianoforte in un suono di «organo, o di violoncello o di altro strumento non più a percussione» [ivi, 128]. L'impiego «di filtri elettro-acustici» consentiva dunque di intervenire direttamente sulle caratteristiche timbriche del suono. Anche se i risultati potevano risultare all'orecchio ancora poco gradevoli, questi esperimenti meritavano di essere segnalati non solo perché utili e interessanti, ma anche perché potevano indicare nuove strade da percorrere al mondo della musica.

Pur meritevoli, *ex post*, di grande attenzione, queste osservazioni non ebbero ulteriori sviluppi negli altri articoli pubblicati in quel decennio. Stando a quanto emerso dai periodici presi in esame, si ha dunque l'impressione che il mondo musicale italiano non era pronto e interessato a verificare le ricadute estetico-espressive determinate da un utilizzo diverso e sperimentale della riproduzione del suono in campo cinematografico.

b) Dal problema dell'autore alla condizione del compositore

Anche se nessuno articolo di argomento cinematografico punta il suo *focus* su ruolo, funzione e posizione del compositore nel processo creativo e produttivo di un film, quasi tutte queste riflessioni teoriche includono questa questione: prima, all'interno di quei ragionamenti sullo specifico filmico e, poi, in quelli sul ruolo della musica in ambito cinematografico. Per quanto attiene al primo tipo di riflessioni, la questione fu affrontata nei termini di 'autore' del film o, meglio, di 'assenza dell'autore'. Va detto che, fino ai primi anni Trenta, il cinema italiano «salvo rarissime eccezioni, non è stato un cinema di registi e tanto meno di autori» [Albano 2004, 227]; lo stesso termine regista non era ancora entrato in uso nel lessico cinematografico.

Secondo Paolo Fragapane [1932], non poteva essere considerato un autore il «Direttore di scena», poiché il suo ruolo era confinato nell'interpretazione del soggetto e nell'utilizzazione delle «risorse tecniche» in dotazione; né lo sceneggiatore, poiché realizzava un testo aperto alle modifiche intervenute in fase di ripresa. In sostanza, per avere dignità artistica, il cinema scontava l'assenza di quella figura «che crea pur sempre

e per sempre l'Opera d'Arte indipendentemente da qualsiasi realizzazione scenica» [ivi, 61].

Per Balestreri [1934] era proprio l'assenza di un vero autore a impedire il passaggio della musica cinematografica da una condizione servile a una forma artistica. Questa figura poteva essere paragonata a «un nuovo ingegnere enciclopedico, nel senso che sia pittore, musicista, architetto, attore, direttore e realizzatore, o almeno, capace di armonizzare completamente – dando a ognuna il diverso rilievo – le diverse arti che concorrono nel cinematografo» [ivi, 174].

Al pari di Balestreri, Federico Ghisi [1935] sostenne che la risoluzione dei «rapporti estetici» fra la musica e le immagini in movimento «appartiene soltanto al mondo dell'Ideale e del Genio» [ivi, 222]. Fu il musicologo che si soffermò su ruolo e funzione del compositore in campo cinematografico, puntando in particolare sui rischi connessi al «criterio d'invitare a turno, secondo una ipotetica rotazione, i nostri migliori compositori a scrivere della musica per un film, come gli si ordinasse di fare un'opera teatrale» [1936, 540-541]. Come aveva affermato Massimo Mila qualche anno prima, anche Ghisi non credeva nella necessità di determinare committenze prestigiose per l'innalzamento qualitativo della musica. D'altra parte, non poteva essere il cinema il terreno per far «fruttare glorie personali in musica, essendo il prodotto artistico di un mondo collettivista ed emanazione di potenti oligarchie finanziarie, quando non sia gestito dallo Stato [ivi, 541]. In sostanza, alla musica per film serviva «anonimia [...] più che esibizioni individualistiche» [ivi, 540]. Per questo motivo, la presunta «sezione musicale» della nascente Cinecittà poteva «formare una schiera di musicisti, specializzati tecnici del suono, cresciuti nella complessa e delicata atmosfera di una nuova sensibilità acustico-visiva» che «vicendevolmente contribuiscano a scrivere delle partiture, le quali, rispondendo alle esigenze della moderna tecnica musicale, siano interessanti, suonino bene, piacevolmente soprattutto e, se necessario talvolta, non abbiano soluzione di continuità» [ivi, 539].

Nel frattempo, si era pienamente fatta strada l'idea che il regista fosse il solo autore del film.⁶⁵ Non deve meravigliare dunque la presa di posizione di Augusto Caraceni [1936], secondo cui il montaggio è il «sovrano costruttore del film» e solo il regista può determinare la realizzazione di «un film musicalmente perfetto». Per raggiungere questo risultato era comunque necessario stabilire un compromesso con le esigenze

65. Ricordiamo la presa di posizione di Alberto Consiglio secondo cui «solo il regista [...] può operare, con la potenza del suo sentimento e del suo spirito, la necessaria sintesi tra gli elementi eterogenei che concorrono a formare un film» [1932, 42]. Tra l'altro anche Sebastiano Arturo Luciani, che sosteneva che la musica è l'essenza del film, sul rapporto gerarchico tra compositore e regista si schiera nettamente a favore di quest'ultimo.

«imprescindibili e inderogabili» della musica e, allo stesso tempo, bisognava scegliere «un musicista dotato di sicuro talento» [ivi, 52].

Dall'altro versante era rimasta ancora irrisolta l'agognata creazione del film musicale o *film sinfonico*, come scrisse Antonio Cornoldi [1938], per il quale era invece necessario che il compositore fosse l'artefice totale dell'opera; non solo per la regia e lavorazione del film, ma anche per la stesura di sceneggiatura e soggetto. Naturalmente questo nuovo artefice doveva saper adoperare «tutti quei nuovi espedienti che gli sono stati messi a disposizione dalla tecnica» [ivi, 379]: strumentare e disporre l'orchestra per la registrazione ottica; sfruttare le possibilità espressive offerte dall'inversione della registrazione; manipolare la colonna sonora anche al fine di creare nuovi suoni. Solo con una figura proveniente dal mondo musicale, capace di affrontare allo stesso tempo le problematiche tecniche del mezzo cinematografico, si poteva trasformare il cinema in «un'arte vera» e duratura, del tutto compatibile con i mezzi di riproduzione sonora.

Al di là degli interventi di carattere sindacale, tesi a ricavare più opportunità lavorative per i compositori italiani, nessun altro articolo tra quelli individuati si soffermò sulle specifiche difficoltà connesse all'attività compositiva in ambito cinematografico. Fa eccezione un passaggio della conferenza di Cauda [1941]. Sulla questione del confronto tra regista e compositore, l'ingegnere chiamò in causa innanzitutto il problema della reciproca «conoscenza delle esigenze tecniche ed estetiche delle due arti chiamate a fondersi in un tutto unico e armonico» [ivi, 111]. Poi, entrando nel merito delle difficoltà del compositore, ricordò che, per adeguarsi alle complesse «esigenze dei ritmi cinematografici» – montaggio («ritmo spaziale della successione delle varie scene o sequenze») e movimenti interni all'inquadratura («ritmo temporale delle singole scene») – l'autore della musica doveva compiere «acrobazie creative e interpretative», nonché «piegare il suo estro creativo» [ivi, 110]. La sola esigenza cinematografica che poteva attenuare queste difficoltà risultava dal «fatto che l'accompagnamento musicale – o commento, o interpretazione che dir si voglia – non ha bisogno di presentare caratteri di continuità assoluta» [ivi, 111]. Alle difficoltà di carattere tecnico-compositivo, si aggiungevano inoltre quelle relative al processo produttivo, che Cauda definì la «parte esecutiva»: la scarsa collaborazione del regista e i tempi ridotti concessi al compositore, in genere interpellato a film terminato. Per ovviare a questo stato di cose, il compositore doveva essere «posto in grado di seguire lo svolgimento del lavoro realizzativo, dandogli la possibilità di ambientarsi, di rendersi conto delle caratteristiche e delle necessità musicali delle varie parti del lavoro, in modo da facilitarli quanto più sia possibile l'espletamento del suo arduo compito d'arte» [ivi, 124].

Nel suo articolo Lele d'Amico non riprende [1943] questo genere di considerazioni sulla lamentevole condizione del compositore, ma preferì fornire un paio di indicazioni di massima sul migliore atteggiamento compositivo da tenere in questo campo: un approccio perfettamente in linea con il suo sforzo di individuare una strada per stabilire un «conubio possibile» tra musica e cinema. In sostanza d'Amico invita l'ideale compositore di musica per film a «ridurre la propria arte ai propri moti più elementari» e ad abituarsi «all'esercizio di lavorare su commissione, ossia l'umile e moralissimo esercizio dell'obbedire» [ivi, 49]: considerazioni presumibilmente legate a una consapevolezza acquisita sul campo, dato che il critico scrisse il pezzo quando parallelamente svolgeva il ruolo di organizzatore musicale per la Lux Film.

Nel Dopoguerra, invece, sono proprie le denunce sulle difficili condizioni del compositore nel processo produttivo in campo cinematografico ad assorbire gran parte del dibattito musicale sul cinema, tanto che uno dei temi del Settimo congresso internazionale di musica (1950) è dedicato proprio a questo argomento.

Già nel 1946, il breve articolo ad ampio raggio di Domenico De' Paoli su *La musica e il Film*, pubblicato sulla rivista internazionale «Musica» [1946], fu utilizzato sostanzialmente per denunciare l'arroganza dei registi che occupavano tutti gli spazi decisionali relativi alla musica.

Il regista fabbrica il suo film, decide lui dove ci vuol la musica (e lo decide spesso a sproposito perché della musica ignora tutte le esigenze), quanti minuti o quanti secondi di musica ci vogliono (*Cinque secondi e che contengono tutto «il ricordo di una vita»*), ordinò uno di essi una volta – senza sapere che in cinque secondi il violinista ha appena il tempo di far scendere l'arco sulle corde): poi consunti i suoi calcoli al compositore il quale deve fabbricare svelto svelto (venti giorni, un mese al massimo) la partitura per un dramma (o una commedia) di cui fino a cinque minuti prima ignorava l'esistenza. Come può lavorare in questo modo il disgraziato musicista? Riempendo le battute e tirando via. E chiamandosi felice quando il regista (che il produttore sostiene a spada tratta) non vuol ficcare il naso nel lavoro del compositore perché allora gli imporrà (col pretesto di necessità drammatiche che sarà incapace di spiegare) le cose più assurde: un colpo di piatti nel bel mezzo di un'elegia funebre, quattro battute solennemente drammatiche (sic), le quali butterà per aria tutta una scena musicalmente ben costruita.

Un po' di modestia, signori registi, lasciate a ognuno la sua specialità [ibidem].

Con una significativa coincidenza temporale, sempre nel 1946 Ildebrando Pizzetti fece un'equivalente denuncia nella sua *Risposta ad un regista*, pubblicata dal quotidiano torinese «Il Popolo Nuovo» [1946]: una questione che non mancò di ricordare anche nel suo discorso pubblicato nel 1950 su «La rassegna musicale». Anche in quell'occasione, infatti, si unì

al coro di quelli che richiedono di dare «al musicista di film una adeguata dignità», anche attraverso una diversa disponibilità dei registi «a voler collaborare coi musicisti sin dall'inizio della ideazione e lavorazione di ogni film» [ivi, 296].

Come altri aspetti emersi da questa ricerca, anche per la questione autoriale i primi anni Trenta, nei quali non era ancora definita la funzione del regista, offrono elementi dal dibattito diversi da quelli dominanti successivamente. Alcuni commentatori immaginavano infatti la nascita di una figura dalla cultura enciclopedica capace di sovrintendere a tutti gli aspetti estetici e tecnici che richiedono la realizzazione di un film.

Dopo questo primo periodo, le strade del dibattito si dividono sostanzialmente in due parti: da un lato, c'è chi richiama i musicisti coinvolti nella realizzazione di partiture cinematografica alla necessità di adeguarsi allo specifico filmico, senza snobismi o rivendicazioni inutili sul blasone acquisito dalla musica colta rispetto alla più recente Settima arte (Luciani, Cauda e, in parte, Mila e Ghisi); dall'altro, dalla metà degli anni Trenta nasce una sorta di *cahiers de doléances*, ben presto diventato ripetitivo e asfittico, nel quale i compositori lamentano la condizione subalterna rispetto al regista e ai tempi di lavorazione imposti dalle produzioni, sempre più stringenti e inadeguati per raggiungere risultati soddisfacenti.

c) Ruolo e funzione della musica nel film

Come già anticipato in precedenza, gli articoli di argomento cinematografico apparsi nei periodici musicali del primo lustro degli anni Trenta non si contentarono di indagare il rapporto tra musica e cinema, ma, in alcuni casi, allargarono il discorso alla ricerca di quegli elementi considerati costitutivi e peculiari dell'arte cinematografica. In sostanza, anche nel versante della pubblicistica musicale si tentò di individuare lo specifico filmico, ovvero quella ricerca dell'essenza preconstituita e invariabile che distingueva il cinema dalle altre arti o forme espressive: un approccio teorico che affondava le sue radici nell'epoca del muto.

Nella prima parte del suo primo articolo di argomento cinematografico, Massimo Mila si soffermò proprio su questo aspetto. Pur premettendo di non voler costruire un impianto teorico (il precetto crociano dell'unicità dell'opera d'arte stabiliva che le difficoltà dovevano essere risolte nell'esperienza quotidiana dall'artista-creatore), il critico mostrò di possedere idee ben precise su ciò che, a suo parere, connaturava l'essenza del cinema: «arte popolare e universale per eccellenza, che esige assolutamente una sincera umanità di contenuto» [Mila 1931, 205] ed è fondata sostanzialmente sul potere magico dell'illusione. Disinteressato

al cinema colto ed estetizzante, come dimostrano i film citati nei suoi articoli, Mila evitò di misurare il rapporto tra la musica e il cinema in termini gerarchici: «non crediamo che l'avvenire del cinema sia in uno spettacolo concepito secondo un criterio di pura visibilità come un seguito di belle fotografie a uso di esteti specializzati, così non crediamo nel film in funzione della musica» [ibidem]. Non manca, inoltre, una certa sensibilità nei confronti delle possibilità espressive offerte dagli elementi extramusicali del sonoro. Con la citazione tratta da *Alleluia* (1929) della «grande scena dell'inseguimento nella palude, svolgente in un disumano silenzio, rotto solo dall'ansimare del fuggitivo e dal tramestio dei passi nell'acqua», si intuisce l'importanza che ha acquisito il silenzio con l'avvento del film sonoro. Nell'altro esempio, tratto dalla sequenza finale di *Sotto i tetti di Parigi* di René Clair (1930), invece, pur non fornendo una completa descrizione del gioco molteplice di significati innescati dall'utilizzo dell'*Overture* del *Guglielmo Tell*, «gracidato dal vecchio fonografo della latteria», che gira mentre due uomini si picchiano per la conquista di una donna, comprese l'importanza delle possibilità interpretative dello spettatore cinematografico, sollecitato a cogliere la funzione comica di una proposta musicale per mezzo di una fruizione sedimentata solo nell'ambito della Settima arte.⁶⁶ D'altra parte, come ricorda Gallarati nella sua indagine sugli esordi di Massimo Mila, sin dall'inizio, «per una sorta di spontanea intuizione metodologica», il critico fu attento alla «cosiddetta estrinsecazione comunicativa» dell'arte che Benedetto Croce, invece, «svalutava come semplice “comunicazione” rispetto all’“espressione” lirica» [Gallarati 2011, 221-222]. Va anche detto, però, che questa innovativa freschezza di idee e spunti venne in parte persa nei successivi scritti ‘cinematografici’ [1933d; 1935], nei quali, tuttavia, appare ancor di più rafforzata quella convinzione sulla piena autonomia estetica del cinema.

Se l'articolo di Mila si sofferma solo in parte su questo genere di ragionamento, il contributo del giovanissimo Paolo Fragapane, pubblicato l'anno successivo su «Rassegna dorica» [1932], fu in gran parte concepito come una sintetica riflessione sul film come forma d'arte.

Secondo Fragapane, in ragione della «particolarissima sua natura», il difetto originario del cinema fu quello di non essersi formato «un'estetica propria». Solo con gli ultimi film muti, il cinema aveva «raggiunto un'unità di azione, una concisione di quadri, un sincretismo di espressione, che si potevano ritenere quasi perfetti» [ivi, 59]. Prima e dopo di questa

66. Secondo Mila, infatti, si tratta di una «malizia [...] squisita» quella di utilizzare questo pezzo «che tante orchestre di cinematografi muti ci avevano inflitti un tempo a commento di simili fattacci nei momenti culminanti del dramma» [ivi, 215].

fase (inclusa quella del sonoro «parlato e cantato»), invece, la Settima arte si era sempre contaminata con il teatro musicale e drammatico. Il problema estetico del cinema nasceva dunque da questa contaminazione e dal tentativo, già più volte fallito nella storia delle varie forme espressive, «di realizzare una vecchia fantasia di esteti: l'unione delle arti». Secondo il critico, invece, «perfino una sola arte, se vuol farsi intendere con chiarezza, deve stabilire dei piani tra i vari elementi che la compongono». Per questo motivo propose uno schema per indicare, attraverso altrettanti abbinamenti tra musica, parola e visione, considerati elementi di base per innescare «l'azione drammatica», un piano dominante per il teatro musicale, il teatro drammatico e il cinematografo. Nell'abbinamento di musica e parola si rimaneva «nella vera natura del teatro musicale», in quanto «la Musica assorbe la parola e [...] pone in secondo piano il dramma». Nell'abbinamento tra musica e visione, proprio del «cinematografo sonoro e cantato», e preferito da Fragapane come tipo di associazione, si ha la staticità del teatro musicale e il dinamismo del film, che assorbe l'attenzione dello spettatore a scapito della percezione della musica che può essere «esclusivamente di commento, di sfondo all'azione cinematografica muta». Nell'abbinamento tra parola e visione, infine, propria del «film parlato», si ha il «gravissimo inconveniente di vincolare il cinematografo alla tecnica teatrale», mentre le caratteristiche proprie del cinema sono «sinteticità» e «dinamismo», che non richiedono, dunque, un utilizzo intensivo dei dialoghi. Proprio grazie a questo rifiuto della parola, con *Luci della città* (1931) Charlie Chaplin aveva creato «il modello perfetto di spettacolo cinematografico» [ibidem]. In sintesi, secondo Fragapane le possibilità offerte dal montaggio, dagli effetti visivi e rumoristici facevano del cinema un'arte «muta, visiva, sintetica e dinamica» che riusciva a trasfigurare la realtà e lo faceva «assurgere [...] a dignità d'arte» [ibidem]. A titolo esemplificativo il critico indicò la sequenza del tentato suicidio di Lucia ne *La canzone dell'amore*, in cui la protagonista «vede dalla terrazza il panorama di Roma girare intorno, confondersi, annebbiarsi ai suoi occhi» e, per gli effetti drammaturgici determinati dai rumori, indica dallo stesso film la sequenza della morte della madre di Lucia in cui «non si odono che i suoi singhiozzi e il tic-tac amplificato del pendolo» [ivi, 61]. Questo orientamento antinaturalista, che rifiutava l'idea di un cinema fedele riproduttore della realtà fenomenica,⁶⁷ è il sostrato teorico sul quale Luigi Colacicchi impostò la sua proposta per indicare una soluzione all'annosa «questione del parlato», allora considerato come il «problema

del cinema sonoro» [1937]. Se la musica nel film, intesa in un'accezione ampia comprendente anche i rumori, ha «in certi casi, rivelato più profondamente l'essenza poetica» [ivi, 60] delle immagini, la parola, invece, «anziché umanizzare» le persone del dramma, «le ha vieppiù meccanizzate». Infatti, «noi non possiamo dissociare la parola umana dall'essere che la pronuncia; non possiamo ascoltare un discorso «vero» fatto da una persona finta, artificiale, quale è la persona rappresentata sullo schermo» [ivi, 61]. Pur specificando di non voler «stabilire una rigorosa analogia» per un'idea che andava ulteriormente sviluppata, Colacicchi propose quindi «il concetto cinematografico d'un «parlato» come recitativo»: una proposta del tutto vaga che nasceva dalla concreta esigenza di ridurre «la parola al minimo indispensabile, limitandone l'intervento soltanto ai casi in cui essa adempie a una funzione logica e illustrativa» [ivi, 62], e di facilitare l'aggiunta dell'inserito musicale, quando il parlato è utilizzato come quei recitativi caratterizzati da una declamazione fluida e lirica [ivi, 63]. In sostanza, il critico musicale auspicava la creazione di

un linguaggio specialissimo, che risultasse più adatto dell'attuale [...]: un linguaggio, – forse, – meno crudo e realistico, e più musicale di quello comunemente parlato. Si tratterebbe, in fondo, di uscire dal campo veristico per entrare in campo convenzionale, ma più aderente alla realtà cinematografica [ivi, 62].

Non fu certo l'indirizzo estetico indicato da Colacicchi a prendere il sopravvento nel cinema italiano. È tuttavia sintomatico di una propensione che può aver favorito l'accettazione di quella scelta del nostro cinema di preferire la convenzionalità della voce doppiata – costantemente utilizzata in post-produzione anche per i film italiani – a quella registrata in presa diretta.

Oltre a questi articoli, nei quali è proprio l'elemento musicale a uscire dal *focus* del discorso, ve ne sono altri che utilizzano la riflessione teorica sul cinema per definire funzione e ruolo della musica; stabilire, cioè, come riporta il titolo dello scritto di Giuliano Balestreri apparso su «Musica d'oggi», se nel film questo elemento deve essere considerato *Euterpe* o *Cenerentola* [1934].

Mostrando di essere a conoscenza del dibattito sul cinema come arte (sono citati Antonello Gerbi,⁶⁸ Emilio Cecchi⁶⁹ e persino Rudolf Arnheim)⁷⁰,

68. Balestreri riporta la considerazione di Gerbi secondo cui, «il commento musicale è una specie d'isolatore psicologico necessario a coloro che assistono a uno spettacolo cinematografico» [ivi 171].

69. Nell'articolo è riportata la nota affermazione di Cecchi secondo cui il cinema è «arte mediata» [ivi 173].

70. Il nome di Arnheim sembra utilizzato solo per sottolineare la difficoltà a individuare, anche per gli studiosi della materia, uno statuto per il cinema come forma d'arte.

67. Giacomo Debenedetti, il critico letterario in quegli anni molto attivo come critico cinematografico, ritorna in più di un'occasione su questo aspetto [1983].

quasi tutto il discorso di Balestreri è però impostato per indicare alcuni motivi per i quali la musica riveste una «posizione del tutto secondaria» [ivi, 172] nel film: variabilità delle ambientazioni nei racconti cinematografici; costrizioni delle durate temporali; marginalità nel processo produttivo; presenza pervasiva del parlato dall'avvento del sonoro. Infine, è la stessa vita breve del film a far sorgere il dubbio se «val proprio la pena di creare degli appropriati commenti musicali d'elevato valore» [ivi, 173]. Su quest'ultimo aspetto torna anche Federico Ghisi nei suoi due contributi, pubblicati a breve distanza l'uno dall'altro [1935 e 1936]. Per il musicologo, la continua mutabilità dell'apparato tecnologico non aveva consentito al cinema di raggiungere «la sua fase risolutiva». Appariva quindi del tutto prematura la volontà «di stabilire in questo campo nuove forme d'arte» [1936, 539]. Facendo ricorso alle sue conoscenze storico-musicali, Ghisi chiarì di non meravigliarsi affatto della «parte accessoria» affidata alla musica nel film. Anche in vari momenti della lunga storia del teatro musicale, questo elemento espressivo aveva infatti rivestito il ruolo di «cenerentola» [1935, 219].

Chi punta esplicitamente il *focus* del suo articolo sul *ruolo della musica nel cinematografo* è Augusto Caraceni [1936]. Come già detto in precedenza, è difficile stabilire per quale motivo l'organo sindacale dei musicisti abbia scelto di ripubblicare un articolo in cui si afferma la sostanziale subalternità della musica alle immagini (a eccezione dei cartoni animati e dei «film astratti», la musica «sarà sempre sottoposta all'azione visiva perché da essa trae ragione di essere») e la sua funzione di integrazione e supporto agli altri elementi del film (la musica viene incontro al regista quando «è nell'impossibilità di esprimere con i mezzi visivi o con gli altri quello che sente e che vorrebbe rendere»). Come sostenevano una parte considerevole dei teorici del cinema dell'epoca, anche Caraceni sposò l'asincronismo come modello drammaturgico per stabilire il legame tra musica e il «ritmo del film» (la musica «non deve divenire schiava dell'azione, [...] deve essere *asincrona*») [1936, 53].

Sul versante opposto, permane in questo dibattito l'aspirazione alla realizzazione di un «genere di film a base musicale» nel quale il movimento delle immagini è determinato dallo svolgimento del discorso della musica. È questo, infatti, l'oggetto di un altro articolo di Antonio Cornoldi, pubblicato su «Musica d'oggi» e intitolato *Musiche per film e Film sinfonici* [1938]. Secondo il critico, il punto di arrivo per questo genere di film era già stato indicato da Sebastiano Arturo Luciani [1928, 58; 1937, 4-5; 1942, 40] e da Alfredo Casella [1938], ma non era ancora stato realizzato dalla produzione cinematografica, i cui tentativi non avevano ancora prodotto risultati efficaci. Si trattava di ideare «qualche cosa di veramente nuovo,

omogeneo e concreto» e, per farlo, era necessario mettere «in opera tutt'altri mezzi di quelli adoperati fino a oggi» [Cornoldi 1938, 376]. Con il ricorso ad alcuni riferimenti filmografici⁷¹ (molto rari in questi articoli), il critico tracciò a grandi linee un quadro storico sulla musica per film per indicare la sostanziale subalternità dell'elemento musicale, soprattutto nell'ultima fase del cinema sonoro. Per valorizzare la musica, bisognava quindi ipotizzare nuovi generi:

- i) costruire una trama musicale, e sulla medesima imbastire una serie di episodi e di sequenze che provochino, giustifichino e, se possibile, aumentino le emozioni della musica;
- ii) costruire una traccia di film, di soggetto astratto, che consenta di creare una musica la quale, senza affaticare troppo il cervello, interessi il senso auditivo per la sua spontaneità [ivi, 378].

Nella prima proposta si invertiva a favore della musica la relazione gerarchica tra musica e immagini, un po' come le *Cinéphonies* prodotte a metà degli anni Trenta da Emile Vuillermoz che, fin dagli anni Dieci, agiva parallelamente in veste di critico in campo musicale e in quello cinematografico. La seconda proposta, invece, può essere associata a quel cinema antinarrativo e sperimentale che aveva avuto una certa diffusione anche grazie alle opere di Oskar Fischinger.⁷²

Questo discorso su ruolo e funzione della musica nel film fu ripreso anche nella prima parte della conferenza di Ernesto Cauda [1941]. L'ingegnere introdusse la questione attraverso il riferimento a due articoli di Luigi Chiarini [1940; 1941, 96-101] e Sebastiano Arturo Luciani [1936]: due «valenti autori che gravitano, però, in orbite un po' diverse» e che «prospettano [...] gli elementi del problema sotto angoli, se non opposti, certamente differenziati»: per Chiarini la musica doveva «essere considerata alla stregua di uno dei tanti elementi costitutivi dell'opera cinematografica» [Cauda 1941, 109]; per Luciani, invece, «il film dev'essere pensato musicalmente e deve risultare da una collaborazione intima fra il regista e il musicista». Questi due approcci non furono pienamente condivisi da Cauda, secondo cui «è difficile per non dire impossibile stabilire canoni generali, rigidamente fissi in una materia in cui hanno tanta parte elementi imponderabili» [ivi, 110]: un'indeterminatezza connaturata alla

71. Per dimostrare che ancora non era stata intrapresa la strada giusta, Cornoldi cita i seguenti film: *Cento uomini e una ragazza*, con Deanna Durbin e musica diretta da Leopold Stokowski; l'onnipresente *Angeli senza paradiso*; *Scarpe al sole* e *Il cantante di Jazz*. Per l'importanza dei compositori che hanno scritto musica per film sono citati, inoltre, *Acciaio* (1933), con la musica scritta da Malipiero; la *Sinfonia del fuoco* in *Cabiria* (1914) e *Scipione l'africano* con le musiche scritte da Pizzetti; *Delitto e castigo* (1935) con la musica scritta da Arthur Honegger.

72. Alcuni *Studien* (1929-33) di Fischinger furono proiettati nella sessione cinematografica del Primo congresso internazionale di musica di Firenze del 1933.

stessa natura del cinema, che prevede illimitati «modi di realizzazione [...], dato che infiniti sono i generi di film in cui la musica può e deve avere la sua parte». Non si trattava dunque di stabilire il peso che può avere l'elemento musicale, variabile secondo le esigenze del genere cinematografico, quanto quello di verificare che la musica risultasse una «parte integrante [...] del complesso unitario dell'opera cinematografica» e non «qualcosa di estraneo, di avulso dal resto del film e di quasi artificiosamente inserito nella colonna sonora» [ibidem]. Secondo l'ingegnere, la musica poteva anche limitarsi a una funzione «utilitaria», quando «accompagna la presentazione dei marchi di fabbrica delle diverse case produttrici ed editrici» o quando sostiene lo scorrere dei titoli di testa, solo raramente concepiti come nel teatro musicale per «preparare lo spirito dello spettatore per trasportarlo insensibilmente dalla realtà della vita alla finzione della scena» [ibidem]. Non era nemmeno molto utile in presenza dei dialoghi, per non affaticare lo spettatore nel suo sforzo «mentale» di comprensione. Per avere la «forma più completa e perfetta dell'auspicata collaborazione fra cinema e musica», e avere una «opera d'arte nuova, organica e unitaria», si doveva invece ripensare la forma del teatro musicale, abbandonando la staticità della tradizionale forma scenica per ideare nuove soluzioni imparate dal «dinamismo del cinema».

d) Quale musica per il film?

L'ultimo aspetto rilevato da questi articoli riguarda alcune ricorrenti indicazioni stilistiche per ipotetici modelli da applicare alle partiture concepite per una destinazione cinematografica: un approccio non in linea con la dominante estetica crociana, ferma sul discrimine arte/non arte in base all'intuizione/espressione dell'artista, e, forse proprio per questo, con pochi riscontri negli articoli commentati in questa ricerca. Tuttavia, come una parte della riflessione sul cinema era impegnata a individuare l'essenza preconstituita e invariabile che distingueva la Settima arte dalle altre forme espressive, allo stesso modo non mancarono accenni e brevi indicazioni su specifici modelli stilistici per la musica per film che, per qualcuno, poteva addirittura essere considerata alla stregua di un nuovo e specifico genere musicale.

Non fu questo certo l'obiettivo del primo articolo di Massimo Mila [1931]. Nondimeno, per ribadire il principio teorico dell'unità dell'opera d'arte, il giovane critico affrontò anche questa questione. Ammise ad esempio l'efficacia del repertorio operistico e sinfonico per «commentare certe situazioni», ma ne sconsigliò l'utilizzo come «altro organismo artistico completo», in quanto «distoglie l'attenzione dello spettatore, lo richiama con altri pensieri ad altri ambienti, altro mondo, altre scene, e distrugge

quindi l'unità d'emozione indispensabile all'illusione magica del cinematografo» [ibidem]. Fu inoltre consapevole che le «modalità» per realizzare un allestimento musicale di un film

sono infinite, e la scelta viene a volta a volta operata – se non si tratti soltanto di produzioni commerciali – secondo le esigenze dell'opera in questione. Una quantità di interrogativi si propone attorno all'accompagnamento musicale, una infinita serie d'antinomie di soluzioni opposte, ciascuna delle quali può esser valida se condizionata da adeguate necessità. Deve, per esempio, l'accompagnamento musicale esser totale e interrotto, oppure può cessare per dar luogo a voci, rumori, silenzi? E allora, deve essere esclusivamente musicale, oppure imitativo e realistico? Una completa partitura musicale, legata alla scena soltanto da coincidenze dinamiche e tematiche, ma organica e per sé stante, oppure un seguito slegato di frammentini vivamente icastici, come abbiamo visto usare nell'ultimo *film* di Charlot? E potrà l'accompagnamento includere pezzi celebrati di grandi maestri, oppure la sua musica dovrà assolutamente riuscir nuova allo spettatore? [ivi, 215]

A tutti questi quesiti Mila non fornì risposte, anche per la consapevolezza della natura multiforme della musica cinematografica; ne ribadì solo la sua evidente rilevanza per «collaborare alla forza emotiva» della pellicola. In tal senso, possono bastare anche solo «semplicissimi mezzi», come «ripetizioni di motivi, effetti dinamici, ritmici e strumentali» [ibidem]. Senza fornire nuove prospettive o scontrarsi con i precetti crociani, Giuliano Balestreri [1934] preferì focalizzare la sua attenzione sul superamento dell'esistente e trovare, eventualmente, qualche appiglio dal teatro. Si trattava quindi di andare innanzitutto oltre il commento «insalatina», caratterizzato dalla coesistenza di «pezzi di musica originali ad adattamenti di discutibile gusto», che, rispetto all'epoca del muto, aveva «il solo pregio [...] di essere sincronizzati con l'azione dello schermo» [ivi, 172]. Non era nemmeno il caso di ispirarsi al melodramma, anche perché, «fuori del suo consueto campo d'azione, rivela troppa staticità in confronto della vivacità d'azione e di movimento, propria del cinema» [ivi, 173]. In considerazione di una musica cinematografica come «complemento dell'azione visiva sullo schermo», era meglio riferirsi allora alla musica di scena, capace di «sottolineare, quasi in sordina, i diversi caratteri dei personaggi, le varie situazioni sceniche, senza dover sottostare alle troppo, e spesso invadenti, sonorità, che potrebbe imporre il ricorso a un ben costruito commento orchestrale» [ivi, 174]. La vera soluzione poteva provenire soltanto dal ricorso a un nuovo «ingegno enciclopedico»: un *deus ex machina* in grado di armonizzare l'accostamento di più forme espressive secondo la sua intuizione espressiva.

Anche secondo Federico Ghisi [1936] si doveva abbandonare l'uso delle «solite musiche d'accompagnamento» per creare «nuove forme

musicali» da concordare in stretta collaborazione con il regista, ancora denominato “direttore artistico” dal musicologo. Era quindi necessario un «nuovo indirizzo tecnico» della musica per film, «basato piuttosto sulle leggi della “sintesi”, propria al Cinematografo, che sull’arte degli “sviluppi”, prima regola del discorso musicale» [ivi, 539].

Nel suo articolo Augusto Caraceni [1938] ci fa sapere invece che esisteva tra i «tecnici» una specifica terminologia per indicare i due principali tipi di commento musicale al film: quello «sintetico», in cui «il musicista riunisce i vari episodi (l’insieme di più scene) con una trama sonora continua che a lungo andare ha il difetto di divenire noiosa e monotona», e quello «analitico (o imitativo)», in cui «il musicista sottolinea con un disegno musicale i gesti dei personaggi, il movimento generale del film e infine anche il suo ritmo», il cui limite è dettato dal rischio di diventare antimusicale per la continua «spezzettatura tematica» [ivi, 1938, 52]. Pur nell’assenza di esempi concreti, necessari per fare chiarezza su queste definizioni, questi due modelli si potrebbero vagamente associare a due codificate funzioni drammaturgiche della musica cinematografica: la prima ricorda quello che comunemente viene definito *underscoring*; la seconda, invece, sembra ricordare, per l’aspetto imitativo, il *mickeymousing*, utilizzato nelle animazioni e nelle sequenze comico-umoristiche nei film a soggetto. Per completare il quadro delle diverse tipologie di commento musicale, e anche per indicare la soluzione migliore, Caraceni sostenne che bisognava stabilire un «felice compromesso» per realizzare un commento musicale «organico»: trovare un corrispondente musicale al «fattore costruttivo dominante del film», quello che, secondo Pudovkin, veniva definito come la «tesi» del film [Pudovkin 1935, 11]. Il compositore doveva dunque concepire una partitura nella quale «il motivo principale [...] servirà di sostegno a tutto lo sviluppo del film mentre altri motivi secondari sottolineeranno i vari episodi che si succederanno sullo schermo intrecciandosi, contrapponendosi, sovrapponendosi con il tema principale» [Caraceni 1938, 52]: un modello che farà fatica a imporsi nel cinema di quegli anni, caratterizzato proprio dal numero eccessivo di idee e spunti musicali per ogni singola pellicola.

Anche se in maniera indiretta, anche Fedele d’Amico sembra auspicare nel suo articolo [1943] la composizione di una musica che, per mezzo della «coerenza di tono», riesca

a creare un sottofondo continuo che, pur non accaparrando interamente l’attenzione dello spettatore, penetri insensibilmente nelle sue sensazioni e costituisca un punto di riferimento stabile di evocazione: in pratica, un elemento

non trascurabile nell’economia del film, e, quel che è più notevole, raggiungibile solo attraverso una certa impostazione stilistica, ossia attraverso valori fino a un certo segno schiettamente musicali [ivi, 47].

Indicazioni che sembrano richiamare l’*underscoring* e la funzione leitmotivica, e che trovano un preciso riscontro nel giudizio positivo espresso nei confronti della partitura composta da Vincenzo Tommasini per *Un colpo di pistola* (1942), caratterizzata da due temi conduttori di struttura semplice e dal forte impatto mnemonico [fig. 6, p. 120]. Per d’Amico, era in queste circostanze che la musica riusciva sia a conservare i suoi valori autonomi, sia a diventare «componente materiale [...] dello scopo cinematografico» [ivi, 46]. Le altre occasioni nelle quali il compositore doveva mostrare «un grado di intelligenza più notevole del solito» [ivi, 47] possono ritrovarsi «quando alla musica si richieda un compito caricaturale, comico», o quando si propone «una parodia di un dato stile musicale», o come nel balletto e nei cartoni animati, tramite una «stilizzazione minutamente aderente ai singoli gesti della visione» (*mickeymousing*): tutte situazioni per cui non è «richiesta buona musica in senso assoluto», come dimostrato dalle musiche dei film sonori di Charlie Chaplin, costituite di «materiali in gran parte di terz’ordine», o la partitura di *A noi la libertà* (1931), per la quale «non è stato necessario uno Stravinski, è bastato un Auric», ma «mirabilmente adatte allo scopo» [ibidem]. Prima di suggerire un vero e proprio *vademecum* sul tipo di scrittura da adottare in campo cinematografico, d’Amico individuò nella semplicità il principale valore di riferimento per la musica cinematografica. Sia per la natura stessa del medium: fornendo le seguenti motivazioni: la «difficoltà della musica d’arrivare allo spettatore»; «la simultaneità d’altre presenze nella colonna sonora»; «l’imperfezione tecnica della registrazione o degli apparecchi di riproduzione».

Impossibili quindi i frammentismi, i “particolari”, i colori complessi o preziosi, i rapporti armonici ardui, gl’impianti formali non elementari. A parte ogni impegno di stilizzazione, di avvio al balletto o simili, risultati d’arte [...] sono possibili solo attraverso pezzi dalla struttura immediata e semplice, dall’orchestrazione solida e semplice, dalla tematica incisiva e semplice, dall’armonia evidente e semplice. Bisogna poter afferrare tutto un pezzo da un momento qualsiasi preso a caso, come s’assaggia il vino d’una botte da un sorso solo [ivi, 49].

Indicazioni perfettamente in linea con la poetica filmico-musicale di Nino Rota negli anni in cui diventa il compositore di riferimento della Lux, la stessa casa di produzione per cui lavora d’Amico.

Al di là di queste significative indicazioni, le rare volte in cui si torna ad

accennare a questa questione nel corso degli anni Quaranta lo si fa per ribadire e sottolineare che è sostanzialmente impossibile fissare una poetica per la musica cinematografica. Cauda [1941] chiama in causa Luigi Chiarini per affermare che «l'unica regola fissa e generale, applicabile in qualsiasi circostanza» è quella di considerare il film come un'«opera d'arte unitaria» e che per la musica è necessario solo stabilire «la felice scelta dei rapporti fra l'elemento musicale e gli altri elementi costituenti il film» [ivi, 110]. Pizzetti, infine, estende il discorso a ogni espressione artistica per affermare che risulta del tutto inutile ricercare costanti formali e norme di carattere generale [1950a, 295].

Al termine di questa ricerca appare doveroso ritornare su quelle considerazioni di Sergio Miceli, riportate nell'introduzione al saggio, relative all'interesse occasionale e marginale della critica musicale italiana nei confronti della Settima arte, limitato solo al film d'arte o alla presenza di compositori blasonati o comunque di area colta: considerazioni che corrispondono solo in piccola parte al quadro emerso in questa indagine.

È vero, infatti, che il ritardo e i numerosi pregiudizi con cui il mondo della cultura ufficiale italiana ha cominciato ad accettare il cinema come forma d'arte ha un inevitabile riflesso anche per l'approccio dei periodici musicali che, tuttavia, non mancarono di lasciare spazi a questo argomento nelle loro pagine.

Dal punto di vista critico, la lettura complessiva del *corpus* di articoli rivela una latente difficoltà a cogliere le potenzialità espressive presenti nella musica per film; nella produzione cinematografica italiana quasi sempre mortificata da prodotti del tutto avulsi dalle esigenze filmiche. L'indisponibilità ad adottare nuovi strumenti di interpretazione critica estranei al terreno consolidato della riflessione estetica di marca idealistica, anche da parte di chi volle mantenere vivo il dibattito sul 'connubio' tra musica e film, determina in certi casi lo spostamento del discorso sulla potenza mediatica del cinema che, nei migliori esempi, riesce a diventare persino un efficace veicolo di diffusione di "puri" valori musicali, tanto agognati da un acuto critico come Fedele d'Amico.



Figura 6.
Un colpo di pistola, titoli di testa

Breve dizionario biografico degli autori degli articoli

Antonelli Carlo Alberto

Di Carlo Alberto Antonelli (1914-?), musicista ormai caduto nell'oblio, sappiamo soltanto che è stato insegnante al Conservatorio Santa Cecilia di Roma e attivo al Pontificio Istituto di Musica Sacra, cfr. <http://www.occities.org/felici_cappa/antonelli-ca.htm>, consultato il 10 novembre 2022.

Balestreri Giuliano

Autore di canzoni in genovese e di commedie radiofoniche, Giuliano Balestreri (1910-1969) aveva già scritto un articolo dedicato alla musica cinematografica sul quotidiano genovese «Nuovo Cittadino» [Balestreri 1935], nel quale compaiono argomenti equivalenti a quelli presenti nell'articolo pubblicato su «Musica d'oggi». Sempre a firma di questo critico esistono altri articoli sulla tradizione musicale genovese, colta e popolare.

Carabella Ezio

Agli inizi della sua carriera, Ezio Carabella (1891-1964) si dedica al sinfonismo con composizioni che riscosero un certo interesse. Successivamente, tra gli anni Venti e Trenta, il suo campo d'azione preferito è l'operetta, insieme alla composizione di musiche di scena per spettacoli di marionette e pantomime. Di stretta fede fascista, Carabella è anche l'autore di un poema sinfonico intitolato *Aprilia* (1937), ispirato da un vaticinio del Duce sulla città pontina. Come si può riscontrare dai suoi contributi sul «Bollettino dei musicisti», il compositore è anche un prolifico critico musicale. Per quanto riguarda l'ambito cinematografico, dall'avvento del sonoro fino alla fine degli anni Cinquanta, mantiene un contatto costante con questo mondo: la sua filmografia comprende più di ottanta titoli. I suoi migliori lavori appartengono all'epoca del fascismo; meno rilevanti sono i film successivi. Tra le sue partecipazioni più significative si ricordano *Vele ammainate* e quelle dirette da Mario Camerini nel primo lustro degli anni Trenta (*L'ultima avventura*, *T'amerò sempre*, *Come le foglie*) [Zanetti 1985, I, 590 n. 126 e Patrizi, *Carabella Ezio, ad vocem*].

Caraceni Augusto

Su Augusto Caraceni non è stata individuata alcuna notizia biografica. Il suo nome è noto in ambito jazzistico perché è l'autore di una delle prime monografie italiane dedicate a questo genere [Caraceni 1937].

Cauda Ernesto

Per molti anni dimenticato dagli storici del cinema, solo di recente si è cominciato a indagare su Ernesto Cauda: una figura di grande rilevanza per il cinema italiano degli anni Trenta. Prima della conferenza segnalata nel presente saggio, l'ingegner Cauda aveva già pubblicato diversi studi sugli aspetti tecnici del fare cinema [Cauda 1930; 1933; 1936, *Dizionario poliglotta della cinematografia*, Padova, CEDAM] e aveva già tenuto conferenze presso la Scuola Nazionale di Cinematografia (1932) e svolto alcuni incarichi di docenza in questo campo (insegna prima *Tecnica generale cinematografica* e, poi, *Problemi tecnici* presso il Centro Sperimentale di Cinematografia) e anche in quello della riproduzione sonora (è titolare di un corso di *Avviamento alla musica per riproduzione* presso l'Accademia di Santa Cecilia di Roma).

Colacicchi Luigi

Critico musicale, direttore di coro e compositore italiano, Luigi Colacicchi (1900–1976) si è distinto nel mondo musicale italiano della sua epoca per un'esperienza formativa giovanile di alcuni anni a New York. Ha svolto in maniera continuativa l'attività di critico musicale su vari quotidiani romani e per varie riviste di una certa rilevanza, come «L'Italia letteraria», «La rassegna musicale» e «Le arti». La sua multiforme carriera musicale include anche un contatto diretto con il mondo del cinema. All'inizio degli anni Trenta, ha collaborato in diverse occasioni con la Cines, a quell'epoca la più importante casa di produzione cinematografica italiana. Dopo la guerra è stato fondatore (1948) e direttore del Coro dell'Accademia Filarmonica Romana. Come critico e musicologo viene ricordato soprattutto per i suoi studi sul canto popolare in Ciociaria.

Cornoldi Antonio

Non sono state reperite notizie biografiche su Antonio Cornoldi (1902-1973) e di un suo coinvolgimento professionale nel mondo del cinema. Alla fine degli anni '40 si è dedicato alla raccolta e alla revisione musicale di canti popolari dell'area veneta e, in particolare, del Polesine, sua terra di origine.

d'Amico Fedele

La vicenda biografica e la lunga militanza critica di Fedele d'Amico (1912-1990) è nota. Qui si farà cenno soltanto al suo rapporto con il cinema, rinviando per ulteriori approfondimenti a due recenti contributi che ne hanno messo in luce le principali caratteristiche [Calabretto 2021; Ferrara 2021]. Pur avendo vissuto in una famiglia con fortissimi legami con la Settima arte (basti fare cenno all'attività di sceneggiatrice di sua moglie Suso Cecchi) e il suo coinvolgimento professionale come organizzatore musicale per la casa di produzione Lux Film negli anni della guerra (1941-1944), d'Amico ha sempre dichiarato di non avere alcuna simpatia per questa forma espressiva. In qualità di critico musicale, i suoi contributi su questo tema sono tutti antecedenti all'articolo pubblicato su «La rassegna musicale», qui preso in esame. Il primo fu scritto [1933] in occasione dell'uscita nelle sale di *Acciaio* (1933), la pellicola con il commento musicale di Gian Francesco Malipiero. Successivamente, nel periodo in cui ha lavorato per il cinema, ha scritto un articolo [1942] sulla partitura di Ildebrando Pizzetti per *I promessi sposi* (1941), il primo *kolossal* della Lux.

De' Paoli Domenico

Compositore e critico musicale interessato alla contemporaneità, Domenico de' Paoli (1894-1985) si era contraddistinto negli anni Trenta per due monografie dedicate a Igor Stravinskij [1931; 1934]. Sempre negli anni Trenta, ha scritto un volume sulla musica italiana dei primi decenni del '900 [1939]. Oltre a quello commentato nel saggio, non risultano altri scritti dedicati alla musica per film.

Flora Francesco

Allievo molto vicino a Benedetto Croce, Francesco Flora (1891-1962) è un noto critico letterario autore, tra gli altri, di un volume intitolato *Civiltà del Novecento* [1949] in cui ha dedicato qualche spazio ai valori e ai riti della modernità nella radio e nel cinema. A metà degli anni Trenta, ha scritto un breve saggio sul rapporto tra la letteratura e il cinema [1935].

Fragapane Paolo

Compositore, musicologo e critico musicale, Fragapane ha insegnato prima al Conservatorio di Cagliari e poi a quello di Firenze, dove ha tenuto la cattedra di Musica Corale

e Direzione di Coro. Attivo ancora per molti anni dopo la Seconda guerra mondiale, è autore di una monografia su Gaspare Spontini. Come compositore, non si è mai dedicato alla musica per film. Nella biblioteca della Scuola musicale di Fiesole è conservato il suo archivio privato e la sua biblioteca.

Gatti Guido Maggiorino

Nel panorama filmico-musicale italiano, Guido M. Gatti (1892-1973) rappresenta una figura unica perché, oltre ad essere stato un organizzatore musicale (nel 1933 è segretario del primo Maggio musicale fiorentino), critico (dagli anni '10 fino alla sua morte) e direttore di una rivista musicale prestigiosa come «La rassegna musicale» (1928-1962), è anche amministratore delegato della Lux Film (1934-1965), la grande casa di produzione di proprietà del magnate Riccardo Gualino, che, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, ha raggiunto la *leadership* nella produzione cinematografica italiana [Calabretto 2001; Ferrara 2021, 207-219]. Tale impegno critico e organizzativo non ha però un riscontro nei suoi scritti che solo in maniera del tutto occasionale affrontano la questione del rapporto tra la musica e il cinema. Oltre all'articolo citato in questo saggio [1934], Gatti scrive un breve articolo di presentazione del Settimo congresso internazionale di musicale [1950], da lui organizzato e dedicato interamente alla musica per film, ed è consulente musicale nonché autore di alcuni testi utilizzati per la trasmissione televisiva *Colonna sonora* curata da Glauco Pellegrini [1966].

Ghisi Federico

Oltre a essere nato a Shangai, dove trascorse la prima infanzia a seguito del padre (un diplomatico di carriera), Federico Ghisi ha anche la peculiarità di aver avuto una formazione tecnico-scientifica (si laureò in chimica) e di aver iniziato in questo ambito persino un breve percorso professionale. Noto come musicologo, etnomusicologo e compositore, fu docente di storia della musica prima presso l'Università di Firenze e, poi nel dopoguerra, di quella di Pisa. Nelle ricerche musicologiche spiccano quelle sull'*Ars nova* italiana e quelle etnomusicologiche dedicate in particolare all'indagine del patrimonio musicale delle comunità valdesi in Italia. Pur avendo scritto più di un contributo sulla musica per film, non è stato individuato alcun legame professionale diretto con il cinema.

Ghislanzoni Alberto

Prima di assumere l'incarico di direttore editoriale per «Il musicista», Alberto Ghislanzoni (1892-1984) era stato anche il critico musicale del quotidiano «Ottobre». Autore di diversi articoli di propaganda a favore del fascismo, come compositore Ghislanzoni ha composto qualche opera teatrale e diverse composizioni di musica sacra e sinfonica. Dagli anni Trenta fino agli Settanta, ha scritto diversi trattati e volumi su svariati argomenti di carattere musicale, inclusa una *Storia della critica musicale* (1959). Per quanto riguarda il cinema, all'inizio degli anni Quaranta il nome di questo compositore è presente nei *credits* di tre lungometraggi. Nel dopoguerra ha scritto un solo articolo per *Colonna sonora* [Ghislanzoni 1948], la rubrica pubblicata sul settimanale «Film», già appartenuta a Enzo Masetti all'inizio degli anni Quaranta.

Gliński Mateusz

Prima di venire in Italia, il critico e compositore polacco Mateusz Gliński (1892-1976) aveva già diretto in patria, fino al 1939, una rivista denominata «Muzyka». Durante la sua permanenza nello stivale fu attivo come direttore d'orchestra, consulente di Radio Vaticana e critico musicale per «L'osservatore romano». Secondo quanto riportato in un articolo commemorativo scritto a breve distanza dalla sua morte, «non esisteva nessun

importante esponente della vita musicale internazionale che non avesse con lui rapporti diretti» e il suo salotto romano di «via degli Scipioni fu punto d'incontro di tutte le celebrità musicali» [Sandelewski 1976, p. 624].

Labroca Mario

Nel 1923, insieme a Casella e Malipiero, e sotto l'egida di D'Annunzio, Mario Labroca (1896-1973) ha partecipato alla costituzione della Corporazione delle nuove musiche, istituzione che si adoperò per la diffusione della musica contemporanea in Italia. Dal 1930, dirige il Consorzio italiano dell'opera lirica (che riuniva i dieci maggiori teatri lirici italiani) e dal 1935 viene chiamato come capodivisione al ministero della Stampa e propaganda nell'Ispettorato del teatro (poi Direzione generale per il teatro e la musica), diretto da Nicola De Pirro. Come giornalista ha collaborato per «L'Ida nazionale», per «Il Tevere» (1926-28) e per «Il Lavoro fascista» (1929-36), l'organo delle Confederazioni nazionali dei sindacati fascisti dei lavoratori e dei professionisti e artisti. In quegli anni è attivo in campo cinematografico, come critico è l'autore di un lungo articolo sul primo Festival del cinema di Venezia [Labroca 1932], come compositore scrive per la Cines le musiche per *Il ventre della città* (1932), un documentario di Francesco Di Cocco, e come organizzatore ha il difficile ruolo di mediatore tra Malipiero e Ruttmann durante la lavorazione di *Acciaio*. Dal 1936, e fino al 1944, è sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze e protagonista di quelle stagioni del Maggio musicale fiorentino. Negli anni del Dopoguerra ha firmato i *credits* per un paio di lungometraggi e per il cortometraggio *Gente del Po*, diretto da Michelangelo Antonioni.

Malatesta Luigi

Non sono state individuate notizie biografiche su Luigi Malatesta (1899-1971). Il suo nome, tuttavia, appare nei titoli di testa di una decina di pellicole cinematografiche, dal 1938 al 1970.

Mila Massimo

Non è il caso di fare cenno alla fin troppo nota biografia di Massimo Mila (1910-1988). In questa sede si può soltanto ricordare che l'interesse per il cinema del critico torinese iniziò presto, alla fine degli anni Venti, indirizzato dal suo amico Cesare Pavese [1958]. È poi nel primo lustro degli anni Trenta che si concentrano la maggior parte dei suoi scritti sulla musica per film, incluso quelli pubblicati da «La rassegna musicale». Dopo gli anni di detenzione carceraria per attività antifascista (1935-1940), Mila ritornò su questo tema soltanto in maniera occasionale. Sono da segnalare, in particolare, un commento apparso sul quotidiano «L'Unità» [1950], in concomitanza con lo svolgimento del Settimo congresso internazionale di Firenze, interamente dedicato alla musica per film. Sempre in quello stesso anno, il suo volume *L'esperienza musicale e l'estetica* riporta un paragrafo intitolato *Il commento musicale del cinematografo* [1950]. Infine, è Mila a scrivere la *premessa* al famoso volume di *Musica per film* Theodor W. Adorno e Hanns Eisler [1974], pubblicato in Italia, più di vent'anni dopo la prima pubblicazione riportante soltanto la firma di Eisler.

Nataletti Giorgio

In qualità di direttore tecnico per le arti popolari dell'OND (Opera nazionale dopolavoro) e, nel Dopoguerra, come segretario del Comitato nazionale delle arti popolari (1947-1952), Giorgio Nataletti (1907-1972) ha svolto ampie ricerche etnomusicologiche. Molto intensa è anche la sua attività di critico musicale. Oltre a essere il direttore del «Bollettino dei musicisti», è redattore musicale per «Italia musicale», «Il Musicista»,

«Quadrivio» e collaboratore di «Musicisti d'Italia», «Musica d'oggi», «Rassegna d'orica» e altre riviste specializzate. Parallelamente è molto attivo con i nuovi mezzi di riproduzione sonora. Nel 1922-23 è direttore artistico di *Radio Araldo* di Roma, la prima stazione radiofonica via etere italiana. Torna a lavorare per la radio nel '36 e per l'EIAR cura numerose trasmissioni dedicate alla musica folklorica. Le sue collaborazioni con la RAI proseguono anche nel Dopoguerra. Successivamente, negli anni Cinquanta, è attivo in campo discografico come direttore artistico della RCA italiana (1955) e consulente musicale per Fonit Cetra, per la quale ha diretto la collana *Italfolk* (1956).

Pannain Guido

Nella sua lunga carriera di critico musicale, musicologo e compositore, Guido Pannain (1891-1977) non ha mai trattato, se non in quell'unica occasione segnalata in questo saggio, di musica per film. Come critico ha lavorato per il «Roma» e «Il Mattino» di Napoli, per «Il Tempo» di Roma e anche per il periodico «Epoca» (1950-1957). Il suo approccio di indagine critica ha il suo fondamento nel pensiero crociano. Non manca una tendenza ad alternare appassionate apologie con drastiche denigrazioni, soprattutto nei riguardi di certi aspetti dell'avanguardia teatrale e musicale contemporanea.

Parente Alfredo

Esponente di primo piano del pensiero liberale italiano, nonché custode della filosofia di Benedetto Croce e suo fedele collaboratore, Alfredo Parente (1905-1985) ha dedicato, fin dall'inizio della sua carriera, grande spazio della sua attività speculativa alla riflessione sull'estetica musicale. Come critico, ha collaborato per più di vent'anni a «La rassegna musicale» ed è stato, come esponente dell'ortodossia crociana, un animatore di spicco del dibattito musicale italiano. Oltre all'articolo dedicato all'uscita di *Fantasia* di Walt Disney in Italia [1947], non risultano altri scritti dedicati al cinema e alla musica per film.

Roggeri Edoardo

Sulla vicenda biografica del torinese Edoardo Roggeri (1883-1949) non sono rimaste molte tracce, tranne che fu collaboratore della «Rivista musicale italiana» e di «Nuova Antologia».

Rubsamen Walter Howard

Esperto di musica rinascimentale, Walter H. Rubsamen (1911-1973) riporta la sua esperienza nelle biblioteche e negli archivi musicali italiani in tre articoli [1949a; 1949b; 1950]. Sempre con lo scopo di far conoscere al pubblico italiano il mondo della musica statunitense scrive un saggio sulla «Rivista musicale italiana» [1948c]. Prima di scrivere il suo articolo sulla musica hollywoodiana per «La rassegna», Rubsamen aveva già pubblicato un paio di contributi su questo argomento [1947; 1948b].

Bibliografia

Testi di carattere generale

- ALBANO Lucilla, 2004, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Venezia, Marsilio.
- Al convegno della "Musica nel film". L'idea del melodramma cinematografico*, 1955, in «Corriere della sera», 31 maggio, p. 6.
- Annuario della R. Accademia di S. Cecilia, 1940-41*, 1941, Roma, Tipografia F.lli Pallotta.
- BALESTRERI Giuliano, 1935, *Musica nel film sonoro*, in «Nuovo Cittadino», 6 maggio.
- BIAMONTE Salvatore Galeazzo (a cura di), 1959, *Musica e film*, Roma, Edizione dell'Ateneo.
- BASSO Alberto, 1973, *Guido M. Gatti (1892-1973)*, in «Studi Musicali», 2/1, p. 3-14.
- BORIN Fabrizio, 1989, *La legione straniera dell'intelligenza. Pirandello, Cecchi, Ruttmann e Malipiero nell'officina di «Acciaio»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 14/2, 1989, pp. 95-130.
- CALABRETTO Roberto, 2000, *Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in *Lux Film*, a cura di Alberto Farassino, Milano, Il Castoro 2000, pp. 89-101.
- 2021, *Il cinema e la musica*, in *Trent'anni dopo: quel che dobbiamo a Fedele d'Amico*, a cura di Annalisa Bini e Jacopo Pellegrini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 285-313.
- CAPRA Marco, 2005, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, Atti della giornata di studi: Parma, 5-6 novembre 2004, a cura di Alessandro Rigolli, Parma-Torino, Istituzione Casa della Musica-EDT 2005, p. 61-82.
- CAPRA Marco - NICOLODI Fiamma eds., 2011, *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia - Parma, Marsilio - Casa della musica.
- CARACENI Augusto, 1935, *Ruolo della musica nel cinematografo*, in «Quadrante», 3/30, pp. 27-28.
- 1937, *Il jazz: dalle origini ad oggi*, Milano, Suvini Zerboni.
- CAROCCIA Antonio, 2012, *'Camillo De Nardis e il cinema' - Documenti inediti*, in *From stage to screen. Musical films in Europe and United States*, a cura di Massimiliano Sala, Turnhout, Brepols, pp. 37-60.
- CASELLA Alfredo, 1938, *Idee sul cinematografo. 31 righe di Alfredo Casella*, in «Film», 1/9, p. 1.
- CAUDA Ernesto, 1930, *Cinematografia sonora, elementi teorico-pratici*, Milano, Hoepli.
- 1933, *Afonie e raucedini del film sonoro*, Milano, Tip. Pizzi e Pizio.

- 1935, *Il contributo italiano al progresso della cinematografia*, in *40° anniversario della cinematografia: 1895-1935*, Roma 22 marzo 1935, a cura del Sottosegretariato di stato per la stampa e la propaganda, Direzione generale per la cinematografia, e della segreteria dei Gruppi universitari fascisti, p. 82-90.
- 1937, *La cinematografia sul piano autarchico*, in «Bianco e Nero», 1/2, pp. 37-45.
- 1939, *Cinema autarchico*, in «Bianco e Nero», 3/1, pp. 38-45.
- 1941c, *Cinema, Musica e Scienza*, in «Bianco e nero», 5/6, pp. 23-31.
- CHIARINI Luigi, 1940, *La musica nell'unità del film*, in «Cinema», 5/108, pp. 450-451.
- 1941, *Cinque capitoli sul film*, Roma, Edizioni italiane, pp. 96-101.
- CICOGNINI Alessandro, 1979, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano, 1930-1943*, a cura di Francesco Savio, 3 voll., Roma, Bulzoni, I, p. 330.
- CONATI Marcello, 2006, *Musica d'oggi (1919-1942)*, in Répertoire international de la presse musicale-All RIPM Publications (www.ripm.org), ad vocem. <http://www.ripm.org/pdf/Introductions/MDOintroor.pdf>
- CONSIGLIO Alberto, 1935, *Introduzione a un'estetica del cinema e altri scritti*, Napoli, Guida.
- COSTA Roberta, 2011, *Una rivista musicale degli anni Trenta: «Rassegna dorica»*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia - Parma, Marsilio - Casa della musica, pp. 69-113.
- D'AMICO Fedele, 1933, *Le musiche di Malipiero per «Acciaio»*, in «Scenario», 2/ 4, pp. 192-195.
- 1942, *Il commento musicale di Ildebrando Pizzetti*, in *I promessi sposi*, a cura di Orio Vergani e Silvano Castellani, Milano, Garzanti 1942, pp. 163-171 (I classici del film); ripubb. in *I promessi sposi. Un film Lux diretto da Mario Camerini*, a cura di Ernesto Nicosia, Roma, Fondazione Archivi del '900, 2006, pp. 73-81.
- 1962, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore.
- DE' PAOLI Domenico, 1931, *L'opera di Strawinsky*, a cura di Giovanni Scheiwiller, Milano, Officina tecnica del libro.
- 1934, *Igor Strawinsky: da l'Oiseau de Feu a Persefone*, Torino, Paravia.
- 1939, *La crisi musicale italiana (1900-1930)*, Milano, Hoepli.
- DE SANCTIS Valerio, 1939, *Diritto d'autore*, in Enciclopedia Italiana Appendice II, 1939-1948, ad vocem. <http://www.treccani.it/enciclopedia/diritto-d-autore>
- DEBENEDETTI Giacomo, 1983, *Al cinema*, a cura di Lino Micciché, Venezia, Marsilio.
- Dottrina del fascismo*, 1938, in «Il musicista», 5/11-12, p. 201-207.

- ESTERO Andrea, 1999, *Il dibattito musicale nella pubblicistica*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini & Associati, pp. 369-396.
- FERRARA Antonio, 2021, *Organizzatore musicale alla Lux Film*, in *Trent'anni dopo: quel che dobbiamo a Fedele d'Amico*, a cura di Annalisa Bini e Jacopo Pellegrini, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pp. 315-340.
- 2022, *Rota nel cinema italiano degli anni Quaranta. Genesi di un atteggiamento compositivo*, in «Philomusica-online», 21/1, pp. 205-250. <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/2151>
- Fantasia di Walt Disney. Un film che ha suscitato tempestose discussioni in Svizzera*, 1942, in «Cinema», 7/153, pp. 648-649.
- FLORA Francesco, 1935, *Le lettere e il cinema*, in «Pan. Rassegna di lettere, arte e musica», 3/6, pp. 284-289, ripubb. in «Sequenze. Quaderni di cinema», 2/9, 1950, pp. 25-30.
- 1949, *Civiltà del Novecento*, Bari, Treccani.
- GALLARATI Paolo, 2011, *Gli esordi di Massimo Mila e il suo rapporto con la critica crociana*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia - Parma, Marsilio - Casa della musica, pp. 221-239.
- GATTI Guido Maggiorino, 1930a, [s. t.], in «La rassegna musicale», 3/1, p. 2.
- 1930b, *Dell'interpretazione musicale*, in «La rassegna musicale», 3/2, 1930, pp. 222-229.
- 1934, *Ildebrando Pizzetti*, Torino, Paravia.
- 1934b, *Musica a Venezia*, in «Pan», 2/10, 1934, p. 273.
- GAVAZZENI Gianandrea, 1943, *Un connubio impossibile*, in «La Ruota», 7/1, pp. 20-21.
- GHISLANZONI Alberto, 1937a, *Il discorso del cancelliere Hitler sull'arte moderna*, in «Il musicista», 4/8, pp. 125-129.
- 1937b, *Cultura fascista e musica*, in «Il musicista», 4/5, pp. 80-81.
- 1948, *Colonna sonora. Musica e film. Ci sono di mezzo i mestieranti...*, in «Film», 9/35, p. 9.
- GIOVANNETTI Eugenio, 1930, *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930.
- HOÉRÉE Arthur, 1934a, *Essai d'esthétique du sonore*, in «La Revue musicale», 15/151, pp. 45-62.
- 1934b, *Le travail du film sonore*, in «La Revue musicale», 15/151, pp. 63-79.
- Il convegno de "La musica nel film" ha iniziato i suoi lavori*, 1935, in «Corriere della sera», 29 maggio, p. 6.

- ILLIANO Roberto ed., 2004, *Italian music during Fascist period*, Turnhout, Brepols.
- INNAMORATI Libero – UCCELLO Paolo, 1938 *La registrazione del suono*, Roma, Bianco e Nero.
- LABROCA Mario, 1932, *Il cinema al festival di Venezia*, in «Scenario», 1/8, pp. 25-33.
- 1935, *Esigenze della musica per cinematografo*, in «Lo schermo», 1/5, p. 33.
- La chiusura del convegno di musica cinematografica*, 1935, in «Corriere della sera», 1 giugno, p. 3.
- La musica alla III Mostra cinematografica*, 1935, in «Rivista nazionale di musica», 16/335, p. 4020.
- La Radio e la Musica*, 1937, in «La rassegna musicale», 10/9-10, pp. 301-328.
- La Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, 2008, in «Bianco e Nero», 49/610.
- LAURA Ernesto G., 2003, *L'avventura della Film Universalia di Salvo D'Angelo*, in *Storia del cinema italiano – 1945-1948*, a cura di Callisto Cosulich, vol. VII, Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia, Marsilio, Roma, Bianco e Nero, pp. 374-375.
- La televisione e la musica*, 1935, in «Musica d'oggi», 17/3, p. 106.
- Le film sonore: l'écran et la musique en 1935*, 1934, in «La Revue musicale», 15/151.
- LUCIANI Sebastiano Arturo, 1928, *Antiteatro*, Roma, La Voce.
- 1936, *La musica essenza del film*, in «Lo schermo», 2/5, pp. 19-21.
- 1937, *La musica e il film*, in «Bianco e nero», 1/6.
- 1938, *L'opera in film*, in «Bianco e nero», 2/4, pp. 3-10.
- 1942, *Il cinema e le arti*, Siena, Ticci.
- MACHABEY André, 1935, *Télévision et Musique*, in «Le Ménestrel», 97/4, 1935, pp. 25-27.
- Maggio musicale fiorentino. Il convegno di musica cinematografica*, 1935b, in «Corriere della sera», 30 maggio.
- MICELI Sergio, 1990, *Storiografia musicale italiana e musica del cinema*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Musica & Cinema*, a cura di Sergio Miceli, (Siena, 19-22 agosto 1990), in «Chigiana», 42/22, 1990, pp. 201-222; ripubb. in «Musica/Realtà», 17/59, 1996, pp. 191-204.
- 2009, *Musica per film. Storia; Estetica – Analisi; Tipologie*, Lucca, LIM.
- 2011, *La musica nel cinema del fascismo. Posizioni critiche e ripercussioni nel postfascismo*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Venezia – Parma, Marsilio – Casa della musica, pp. 139-147.

- MILA Massimo, 1933d, *Musica e cinematografo*, in «Pègaso», 5/2, pp. 152-160.
- 1935, *Musica e ritmo nel cinematografo*, in *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica* (Firenze 30 aprile – 4 maggio 1933), Firenze, Le Monnier, pp. 209-215.
- 1950, *Dopo il convegno di Firenze. Musica e film*, «L'Unità» (ed. piemontese), Torino 6 giugno, p. 3; ripubb. con il tit. *Musica per film*, «L'Unità», Roma 13 luglio 1950 (ed. nazionale), p. 3.
- 1958, *Due inediti di Pavese*, in «Cinema Nuovo», 7/134, pp. 14-21.
- 1956, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 152-154.
- 1972, *Il problema dell'interpretazione nelle pagine della «Rassegna Musicale» 1930-1961*, a cura di Massimo Mila, Torino, Einaudi.
- NATALETTI Giorgio (g. n.), 1935a, *Musica e cinematografo*, «Quadrivio», 3/10, p. 8.
- NICOLODI Fiamma, 1984, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto; ristampa anastatica con una Postfazione, Padova, edizioni libreriauniversitaria.it, 2018.
- PATRIZI Paolo, *Carabella, Ezio*, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, Roma, ad vocem [https://www.treccani.it/enciclopedia/ezio-carabella_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ezio-carabella_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- PESTALOZZA Luigi, 1966, *Introduzione*, in *La rassegna musicale - Antologia*, Milano, Feltrinelli, pp. IX- CLXXVIII.
- PINAMONTI Paolo, 1993, *Io mi occupo di sentimenti, non di cartoline illustrate: Dagli abbozzi delle musiche per "Acciaio" alla colonna sonora del film alla partitura delle "Sette invenzioni"*, in *Retrosceca di "Acciaio": indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero*, Firenze, Olschki, pp. 51-126.
- PIZZETTI Ildebrando, 1946, *Risposta ad un regista*, in «Il Popolo Nuovo», Torino, 24 novembre.
- 1950a, *Tre opinioni*, in *La musica nel film*, a cura di Enzo Masetti, Bianco e Nero, Roma, pp. 80-82.
- 1950b, *Discorso di chiusura del VII Congresso Internazionale di Musica: Firenze 19 maggio 1950*, Torino, Roggero & Tortia.
- 1959, *Discorso di chiusura del VII Congresso Internazionale di Musica: Firenze 19 maggio 1950*, in *Musica e film*, a cura di Salvatore Galeazzo Biamonte, Roma, Edizione dell'Ateneo, pp. 227-233.
- 2007, *Discorso di chiusura del VII Congresso Internazionale di Musica: Firenze 19 maggio 1950*, in «Musica/Realtà», 82, pp. 197-204.
- PUDOVKIN Vsevolod Illarionovič, 1935, *Film e fonofilm: il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, trad., pref. e note di Umberto Barbaro, Roma, Le edizioni d'Italia.

RAKSIN David, 1948, *Hollywood Strikes Back: Film Composer Attacks Stravinsky's 'Cult of Inexpressiveness'*, in «Musical Digest», 30/1, pp. 5-7.

Ripresa, in «Il Musicista», 1937, 4/1, p. 1.

ROGGERI Edoardo, 1928, *Schubert, la vita - le opere*, Torino, Bocca.

ROGNONI Luigi, 1952, *Cinema muto. Dalle origini fino al 1930*, Roma, Bianco e Nero.

ROSSI Fabio, 2006, *La lingua doppiata*, in *Storia del cinema italiano 1934-1939*, a cura di Orio Caldiron, Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia, Marsilio, Roma, Bianco e Nero, p. 404.

RUBSAMEN Walter Howard, 1947, *Descriptive Music for Stage and Screen*, in *Proceedings of the Music Teachers National Association for 1946*, Los Angeles, University of California.

— 1948b, *Literature on Music in Film and Radio Addenda (1943-1948)*, in «Hollywood Quarterly», 3/4, pp. 403-404.

— 1948c, *La musica nella vita sociale degli Stati Uniti*, in «Rivista musicale italiana», 50/4, pp. 259-272.

— 1949a, *Music Research in Italian Libraries: An Anecdotal Account of Obstacles and Discoveries*, in «Notes», 6/2, pp. 220-233.

— 1949b, *Second Instalment*, in «Notes», 6/4, pp. 543-569.

— 1950, *Third Instalment*, in «Notes», 8/1, pp. 70-99.

SACHS Harvey, 1995, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano, Il saggiatore.

SANDELEWSKI Wiaroslaw, 1976, *Ricordo di Matteo Glinski*, in «Nuova rivista musicale italiana», 10/4, pp. 623-626.

SCARPELLINI Emanuela, 1989, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia.

SCOGNAMIGLIO Renata, 2011a, *Considerazioni sul film biografico*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini & Associati, pp. 65-76.

— 2011b, *Film operistici. Un profilo analitico*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini & Associati, pp. 77-102.

SITÀ Maria Grazia, 2015, *Recensioni. La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di Marco Capra e Fiamma Nicolodi, Venezia - Parma, Marsilio - Casa della musica 2011 (Musica in atto, VII) 373pp., in «Rivista Italiana di Musicologia», 50, pp. 270-276.

STRAVINSKIJ Igor, 1946a, *Igor Stravinsky on Film Music as told to Ingolf Dahl*, in «The Musical Digest», 28/9, pp. 4-5; 35-36.
http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2003/101003.html

— 1946b, *Igor Stravinsky on Film Music as told to Ingolf Dahl*, in «Cinema. The magazine for discriminating movie-goers», 1/1, pp. 7-8; 21.

— 1947b, *La musique de film? Du papier peint*, in «Ecran français», 3/125, p. 3.

— 2000, *La musica per film: tappezzeria*, in «Immagine: note di storia del cinema», n. s. 42, pp. 8-9.

«Technique Cinématographique», 1934/61-62-63.

TERZI Corrado, 1948a, *Stravinsky e la musica per lo schermo*, in «La critica cinematografica», 3/8, pp. 6-7.

Una scuola di cinematografia all'Accademia di Santa Cecilia, 1932, in «Rivista Nazionale di Musica», 13/277, p. 1754.

VALENTINI Paola, 2007, *Presenze sonore, Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere.

VENTURINI Simone, 2008, *L'utopia "totalitaria" della cinetecnica. Il contributo di Ernesto Cauda*, in *Scuola Nazionale di Cinematografia (1931-1935)*, in «Bianco e Nero», 1, pp. 148-159.

VERDONE Mario, 1950, *Nota bibliografica*, in *Musica nel film*, a cura di Enzo Masetti, Bianco e Nero, Roma, pp. 139-145.

ZANETTI Roberto, 1985, *La musica italiana nel Novecento*, 3 voll., Busto Arsizio, Bramante 1985.

BOLLETTINO DEI MUSICISTI

MENSILE DEL SINDACATO NAZIONALE FASCISTA MUSICISTI

Anno II ROMA - Ottobre-Novembre 1934-XIII Il numero L. 1
Num. 1-2 Abbon. annuo L. 8

**Spoglio degli articoli di interesse cinematografico
apparsi nella rivista «Bollettino dei musicisti» (1934-1936)**

Maggio Musicale Fiorentino. La Musica nel film, 1935, 2/11-12, pp. 246-247.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55063>

CARABELLA Ezio, 1934, *Le colonne sonore dei films stranieri*, 1/3-4, 1934, pp. 45-46.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55059/>

— 1934, *Musica e cinematografo*, 1/1-2, pp. 10-11.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55058/>

CARACENI Augusto, 1936, *Ruolo della musica nel cinematografo*, 3/4, pp. 51-53.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55064/>

Il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, 1934, 1/5-6, pp. 128-129.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59241/>

La Corporazione dello Spettacolo. Il Duce presiede la prima riunione, 1936, 3/4, pp. 41-47.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59242/>

LABROCA Mario, 1934, *La musica dei giornali "Luce"*, 2/1-2, p. 10.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55061>

— 1936, *Esigenze della musica per cinematografo*, 3/4, 1936, pp. 50-51.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55065/>

NATALETTI Giorgio, 1935b, *Corsivi. Musica e cinematografo*, 2/4, p. 99.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55062>

Notizie varie, 1934, 1/1-2, pp. 21-23.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55060>



Spoglio degli articoli di interesse cinematografico apparsi nella rivista «Il Musicista» (1937-1943)

III Congresso Nazionale dei Musicisti - Cagliari 13 e 14 ottobre 1937-xv 1937, 5/1-2-3, p. 39.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55231>

A proposito della nuova distribuzione dei diritti d'autore, 1937, 4/6, pp. 104-105.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55232>

CARABELLA Ezio, 1937, *Americanismo, Editori e Siae*, 4/8, p. 135.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55233>

— 1937b, *Corsivi*, 5/1-2-3, p. 45.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59243>

CAUDA Ernesto, 1941a, *Cinema, Musica e Scienza*, 8/8, pp. 109-111.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55227>

— 1941b, *Cinema, Musica e Scienza*, 8/9-10, pp. 123-128.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55228>

CURCI Alfredo, 1937, *La polemichetta Americanismo, Editori e Siae*, 4/9, pp. 147-148.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55234>

— 1938, *Corsivi. Facciamo punto*, 5/4-5, p. 86.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59243>

DE PAUER PERETTI Feri, 1939, *Vite musicali sullo schermo*, 6/4, pp. 60-61.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55225>

DE SANCTIS Valerio, 1942, *La musica nella nuova legge sul diritto di autore*, 9/7, pp. 85-89.
<https://archivio.fondazionelevi.it/record/55229>

FERRARINI Mario, 1939, *Il povero Verdi*, 6/4, p. 62.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55226>

GUERRINI Guido, 1938, *Unificare le attività musicali diminuendo le dispersioni*, 5/4-5, pp. 57-59.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55230>

Il problema della musica nei film, 1937, 4/3, p. 45.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55220>

MALATESTA Luigi, 1937, *Musica e musicisti alla Cinecittà*, 5/1-2-3, p. 41-42.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55221/>

Musiche nuove. Musica per film, 1938, 5/7, p. 130.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55222>

Musiche nuove. Musica per film, 1938b, 5/8, p. 148.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55223>

Musiche nuove. Musica per film, 1938c, 6/9, p. 174.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55223>



Spoglio degli articoli di interesse cinematografico apparsi nella rivista «La rassegna musicale» (1950-1950)

COLACICCHI Luigi, 1937, *Problema del cinema sonoro. Il "parlato" come recitativo*, 10/1, pp. 60-63.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54908/>

D'AMICO Fedele, 1943, *Musica e cinematografo. Un connubio difficile*, 16/1, pp. 43-49.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55052/>

FLORA Francesco, 1930, *I nuovi suoni*, 3/5, pp. 397-401.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54886/>

Fra le riviste. Candide. Parigi (17 luglio), 1930, 3/5, p. 438
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54907/>

- Fra le riviste. *La Revue Musicale, Parigi (dicembre)*, 1935, 8/1, pp. 85-86.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s=IT-LEVI-ST0029-001449
- GATTI Guido Maggiorino, 1934a, *Film sonoro*, 6/1, p. 55.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59237/>
- GAVAZZENI Gianandrea, 1937, *Lettera da Firenze. Il Secondo Congresso Internazionale di Musica*, 10/4, pp. 181-186.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55051/>
- MILA Massimo, 1931, *Canzoni e musiche di cinematografo*, 4/4, pp. 205-215.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54891/>
- 1933a, *Radio e cinema*, 6/1, pp. 62-65.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54896>
- 1933b, *Radio e cinema*, 6/2, pp. 120-121.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54897>
- 1933c, *Radio e cinema*, 6/4, p. 178.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54898>
- 1933d, *Il Maggio Musicale Fiorentino. L'Opera dell'Ottocento e il Congresso di Musica*, 6/4, pp. 152-163.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54899/>
- 1934a, *Radio e cinema*, 7/2, p. 143.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54905/>
- 1934b, *Radio e cinema*, 7/4, p. 313.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54906/>
- Notizie ed informazioni*, 1937, 10/3, p. 118.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55050>
- PANNAIN Guido, 1933, *Musica e cinema*, 6/5-6, pp. 284-287.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54902>
- PARENTE Alfredo, 1947, *Colore e suoni in "Fantasia" di Disney*, 17/4, pp. 293-301.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55053/>
- PIZZETTI Ildebrando, 1950a, *La musica e il film*, 20/3, pp. 291-299.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55055/>
- RUBSAMEN Walter Howard, 1948a, *La musica moderna nel film*, 18/1, pp. 38-46.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55054/>
- SCHAEFFNER André, 1933, *Lettere-Corrispondenze. Lettera da Parigi*, 6/4, pp. 231-232.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54900/>
- VLAD Roman, 1950, *Lettera da Firenze. VII Congresso Internazionale di Musica*, 14/4, pp. 324-325.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55057>



Spglio degli articoli di interesse cinematografico apparsi nella rivista «Musica» (1946-1947)

- COLACICCHI Luigi, 1946, *Film*, 1/2, 1946, p. 99.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s=IT-LEVI-ST0029-001452
- DE' PAOLI Domenico, 1946, *La Musica e il Film*, 1/3-4, p. 153.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s=IT-LEVI-ST0029-001453
- GLINSKI Mateusz, 1947, *Contrappunto fiorito*, 2/1, pp. 30-31.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s=IT-LEVI-ST0029-001454
- «Musica», 1947a, 2/8, (inserto pubblicitario).
- «Musica», 1947b, 2/10, (risvolto di copertina).
- STRAVINSKIJ Igor, 1947a, *La musica per il cinematografo*, 2/7-8, pp. 266-269.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s=IT-LEVI-ST0029-001455



Spglio degli articoli di interesse cinematografico apparsi nella rivista «Musica d'oggi» (1930-1942)

- BALESTRERI Giuliano, 1934, *Euterpe o Cenerentola? Musica e cinematografo*, 16/5, pp. 171-174.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59293>
- CORNOLDI Antonio, 1938, *Musiche per film e Film sinfonici*, 20/10, pp. 376-379.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59294>
- Radiofonia, cinema parlato e sonoro*, 1932, 14/6, p. 480.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/59292>



**Spoglio degli articoli di interesse cinematografico
apparsi nella rivista «Rassegna dorica» (1930-1942)**

- [s. t.], 1930, in «Rassegna dorica», 2/2, p. 48.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58217>
- [s. t.], 1931, in «Rassegna dorica», 2/3, p. 76.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58218>
- ANTONELLI Carlo Alberto, 1942a, *La musica nei film "I promessi sposi"*, 13/1, pp. 12-13.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58229/>
- 1942b, *La musica nel film «Bengasi»*, 13/10, 1942, p. 126.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58230/>
- CORNOLDI Antonio, 1932, *Melodramma e realizzazione cinematografica*, 3/4, pp. 78-79.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58220/>
- 1941, *La colonna sonora e i nuovi mezzi espressivi*, 12/2, pp. 22-27.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58228/>
- FRAGAPANE Paolo, 1932, *Spettacoli d'oggi*, 3/3, pp. 59-61.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58219>
- GHSI Federico, 1935, *Maggio Musicale Fiorentino. Il convegno della Musica nel Film*, 6/9, pp. 217-222.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58225/>
- NATALETTI Giorgio, 1930, *Corriere romano*, 2/2, pp. 43-44.
https://levidata.fondazionelevi.it/serie-item-detail?id_s=IT-LEVI-ST0029-001451
- Omaggio a Schubert...! Cultura e didattica*, 1934, 5/6, p. 201.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58224>
- RINALDI Mario, 1932, *Musica e musicisti*, 3/8, p. 156.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58222>
- 1934, *Musica e musicisti. A Roma, G. F. Malipiero. L'Acciaio: Sette espressioni sinfoniche*, 5/3, pp. 128-129.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/58223>



**Spoglio degli articoli di interesse cinematografico
apparsi nella «Rivista musicale italiana» (1930-1950)**

- «Rivista musicale italiana», 1936, [s. t.], 40/1-2, p. 133.
- BECHERINI Bianca, 1950, *Firenze, il VII congresso internazionale di musica*, in «Rivista Musicale Italiana», 52/2, pp. 296-299.
- GHSI Federico, 1936, *Musica nel film*, in «Rivista musicale italiana», 40/5-6, pp. 538-543.
- 1937, *Maggio musicale fiorentino*, in «Rivista Musicale Italiana», 41/3, 1937, pp. 323-334.
- LUALDI Adriano, 1947, in «*Fantasia* di Walt Disney», in «Rivista musicale italiana», 44/2-3, pp. 179-190.
- ROGGERI Edoardo, 1936, *Cinematografia musicale*, in «Rivista musicale italiana», 40/1-2, pp. 131-133.

Umberto Fasolato

Il contributo della critica musicale italiana alla definizione del paesaggio sonoro nei film degli anni '50: il caso di *Cinema Nuovo*

*The contribution of Italian Music Criticism to defining the soundscape
in 1950s films: the case of Cinema Nuovo.*

Abstract

Over the first decade of the existence of *Cinema Nuovo*, Aristarco and his collaborators are engaged in the cultural campaign to overcome Neorealism. From the first issue of the journal a section dedicated to soundtrack commentary was planned. This space is assigned first to Antonio Pellizzari and then to Luigi Pestalozza. The essay then aims to analyse the differences in perspectives between the two musicologists. According to Pellizzari, a critic influenced by Croce, it should be the director himself who develops the sound function of the images, looking for a composer who is sensitive to such a close collaboration. Reconsidering music in the broader framework of the technical problems that film sound posed to its reproduction from the very beginning, Pestalozza instead encounters the solution to the critical oppositions in vogue in the 1950s: the status of film music (autonomous - functional) and the identity of the composer (sophisticated composer, author - craftsman, artisan).

La complessiva organizzazione degli elementi sonori del film rappresenta uno dei temi più ricorrenti all'interno del corpus di più di duecentocinquanta articoli di «Cinema Nuovo» che in vario modo trattano il sonoro.¹ In questo contesto il contributo dei musicologi, che raggiunge la

1. Il criterio di selezione degli articoli nelle riviste prevede di prendere in considerazione non solo le trattazioni sistematiche del problema del sonoro o dell'audiovisivo, ma anche il più estemporaneo e apparentemente insignificante commento a uno qualsiasi degli elementi della colonna sonora.

Nel periodo preso in esame (1952-1960), «Cinema Nuovo» è fondata e poi diretta da Guido Aristarco, ma se il direttore rimane un punto di riferimento per la vita culturale della rivista fino al 1996, mutano gli editori: fino al dicembre 1953 è la scuola di Arzignano (Vicenza), poi diventa Cinema Nuovo Edizioni fino al luglio 1956 (Milano) e infine Giangiacomo Feltrinelli (Milano) dal n. 85.

Dalla sua fondazione alla metà del 1958, la rivista conta mediamente una trentina di pagine due terzi delle quali sono occupate da articoli dedicati ai festival, a testimonianze d'autore, ad autorevoli prese di posizione nell'ambito della critica cinematografica, che tenta sistematicamente di inserire il cinema nel contesto culturale italiano e non solo. Un terzo dello spazio è dedicato invece alle recensioni di film, di cortometraggi (documentari da 300 metri di pellicola), di musica, di riviste e pubblicazioni nell'ambito del cinema, di spettacoli teatrali e televisivi. In questo terzo rientra anche la rubrica *Colonna sonora*, dedicata appunto al commento del sonoro dei film affidato ai musicologi.

Dal n. 134 del luglio-agosto 1958 la rivista passa da bisettimanale a bimestrale e questo cambiamento nella cadenza si ripercuote nella sua organizzazione: si riduce infatti notevolmente il numero dei film recensiti e spesso commentati anche per il sonoro, ma soprattutto scompaiono rubriche quali *Colonna sonora* e *I cortometraggi*, che contenevano contributi molto importanti per la musica e i suoni del film o del documentario.

sessantina di articoli, privilegia ovviamente la musica, ma i critici non si limitano a indicare i pezzi o i temi più riusciti, essi infatti elaborano progressivamente anche una loro posizione sulle caratteristiche della musica per il cinema, sulla sua funzione all'interno dell'immagine e, cercando di rintracciare l'identità del compositore all'interno del processo produttivo, individuano la corretta impostazione del problema costituito dal paesaggio sonoro, fornendone però una soluzione contraddittoria.

Per comprendere appieno il problema dell'organizzazione della colonna sonora nel periodo in esame, che va dalla sua fondazione (dicembre 1952) alla fine del 1960,² è necessario evidenziare due prospettive critiche distinte che corrispondono a due concezioni di realismo: la prima, esposta già nella *Storia delle teorie del film* di Guido Aristarco [1951], troverà nella recensione di *Senso* (1955) e nel successivo dibattito sul film di Visconti il suo pieno sviluppo; la seconda prenderà corpo negli anni Cinquanta e troverà la sua più compiuta formulazione in *Theory of Film* di Siegfried Kracauer [1960] (accreditato anche come collaboratore di «Cinema Nuovo»), significativamente tradotto in italiano con il titolo *Film: ritorno alla realtà fisica* [1962].³

Aristarco impernia la sua prospettiva su un'idea di realismo che prende le distanze dalle precedenti riflessioni teoriche sul cinema e non concede il primato alla forma cinematografica. Il direttore di «Cinema Nuovo» intende superare l'esperienza neorealista a favore di una nuova forma di racconto cinematografico che possa stare alla pari del romanzo moderno in letteratura. Grazie ai suoi personaggi, capaci di rappresentare interi gruppi sociali, e all'intreccio delle vicende, che viene organizzato per presentare agli occhi dello spettatore la dinamica dei conflitti tra le classi o interni alle classi stesse, prende corpo dialetticamente il progresso politico, sociale e culturale di una nazione.

Date queste premesse, che dovrebbero superare il neorealismo per condurre al realismo critico, la cui matrice è rinvenibile soprattutto nelle posizioni teoriche di Lukács, Aristarco trasforma *Senso* (Luchino Visconti, 1954), un melodramma dalle tinte talvolta estreme, in un romanzo storico-cinematografico esemplare, e il sonoro viene chiamato a partecipare con tutte le sue componenti (parola, «sottofondi sonori», voci e musica) a questa operazione critica.

2. In questo breve arco di tempo si svolge la parte più importante della battaglia per il superamento del Neorealismo da parte di Aristarco e di tutta la rivista [Brunetta 2009].

3. La traduzione italiana di quest'opera è preceduta da un'introduzione di Guido Aristarco. «Cinema Nuovo» ospiterà nel decennio analizzato diversi articoli del critico tedesco che diventeranno parte integrante della sua opera teorica: la maggior parte dei quali si occupa del rapporto tra musica e immagine fotografica e uno della forma del documentario, ponendo in particolare rilievo proprio il problema del sonoro, criticando l'uso della *voice over* e della musica extradiegetica.

Partendo proprio dall'elaborazione del soggetto e della sceneggiatura, la prima recensione del lungometraggio di Visconti da parte del direttore di «Cinema Nuovo» evidenzia come lo strumento principale per costruire una precisa posizione critica sulla realtà storica del Risorgimento italiano sia la parola, ma questa prospettiva, volta a inserire il film nella dimensione del romanzo, si infrange contro la materia filmica: nei punti in cui la tenuta della sceneggiatura e lo sviluppo dei personaggi sembrano più labili, è il messaggio con le immagini a offrire alla parola, in una nuova forma sintetica, le stesse potenzialità della pagina scritta. Aristarco porta come esempio lo snodo del film in cui ricorda la netta contrapposizione tra i due esponenti dell'aristocrazia italiana, la protagonista Livia e il cugino, il marchese Usconi, ottenuta con un singolare slittamento audiovisivo: le parole della donna, che dichiara di aver voluto accondiscendere solo al proprio desiderio, si osservano sulle immagini del cugino pronto a scendere sul campo di battaglia per la causa unitaria e poi frenato dai rappresentanti dell'esercito italiano. Secondo il direttore di «Cinema Nuovo», questo passaggio formula non solo un chiaro giudizio morale sui due membri della borghesia italiana, ma anche una critica alla storiografia, che evidentemente fino agli anni Cinquanta non aveva indagato il rapporto tra l'esercito italiano e il movimento popolare di estrazione borghese nella Terza guerra di indipendenza [Aristarco 1955].

Per quanto riguarda la musica, l'uso prevalente di brani di repertorio (Verdi, Bruckner) si presta ad una pronta contestualizzazione: Verdi è patriottico, Bruckner sensuale. Questa posizione verrà poi confermata anche da Luigi Pestalozza che, analizzando la sinfonia del musicista tedesco, arriva a dimostrare come essa sia il segno di un'aristocratica illusione conservatrice, pronta all'evasione sentimentale e non alla denuncia della crisi imminente, segno di un popolo giunto ad un traguardo della sua evoluzione e quindi destinato a un'involuzione, che si realizzerà ben presto sul piano politico [Pestalozza 1956c].

Ma il cinema del realismo critico rivela un'attenzione diffusa anche verso i composti sonori o un uso dei rumori nuovo rispetto ad una tradizione precedente non precisamente identificata. *Senso* è un film esemplare anche sotto questo aspetto: Aristarco conia il termine di «sottofondi sonori» per il latrato dei cani nella scena dell'incontro tra il tenente austriaco e l'amante nella villa in campagna presso il fronte [fig. 1, p. 144], oppure per le grida di festeggiamento, il vociare e i canti sguaiati dei soldati che nel finale accompagnano l'esecuzione di Franz [fig. 2, p. 144]. Pur non avanzando alcuna interpretazione, egli segnala così l'abilità di Visconti di articolare le scene intorno a rumori o suoni dominanti e caratteristici che si ritroverà anche nelle *Notti bianche* (1957). Tuttavia, i composti sonori



Figura 1.
Senso, Alida Valli e Farley Granger



Figura 2.
Senso, La fucilazione

così come i singoli rumori non possiedono precisi e predefiniti significati simbolici o culturali, capaci di veicolare idee ben definite, anzi, esasperano i toni da melodramma della vicenda; quindi, sono elementi poco utili ai principi del realismo critico.⁴

Fedele invece a un'idea di realismo che parte dal presupposto che il cinema sia derivato diretto dell'immagine fotografica e quindi sia profondamente legato alla realtà fisica che osserva, tanto da preservarne e rivelarne alcune caratteristiche peculiari, Kracauer si mostra sempre più attento alla produzione di senso che scaturisce dalla combinazione audiovisiva e in particolare dal problematico rapporto tra immagine e musica [Kracauer 1957]. Nonostante questo approccio sistematico, che deriva dal tentativo di fissare l'essenza del cinema da parte del sociologo tedesco, la sua posizione rimane minoritaria e la rivista sembra piegarsi sulle tesi di Aristarco.

Per nulla incline a portare direttamente al centro dell'attenzione lo specifico cinematografico, «Cinema Nuovo» intende indagare il fenomeno cinema evidenziandone i legami con le altre arti, *in primis* con

4. Non casualmente, quindi, queste annotazioni sui «sottofondi sonori» vengono escluse dai successivi saggi a difesa del film e soprattutto del realismo dagli attacchi dei detrattori (Chiarini). Tuttavia, l'attenzione verso un'organizzazione del sonoro sempre meno stereotipata si ritrova frequentemente nelle analisi del direttore di «Cinema Nuovo»: essa si concentra principalmente sui suoni e sui rumori, cercando di definirne la funzione che oscilla tra la costruzione dell'effetto di realtà rispetto, per esempio, a una dimensione visiva che volutamente si rifà al teatro come nelle *Notti bianche* di Visconti, e l'assunzione di un ruolo di commento alla rappresentazione, come se i suoni e i rumori potessero diventare finalmente degli elementi capaci di veicolare un'idea, e questo è il caso del finale degli *Sbandati* di Maselli (1955). I colpi di fucile, con cui i tedeschi uccidono i giovani in fuga verso le montagne, letteralmente esplodono nella testa (e nella coscienza) dell'irrisolto Andrea, il protagonista, che si trova significativamente lontano dalla scena dell'eccidio. Grazie a questa soluzione audiovisiva è il giovane ricco borghese, tornato tra le braccia della madre (e dei nazisti), che viene giustiziato: la sua è una vita senza futuro, il suo pianto non cancella la scelta sbagliata. Con questa combinazione, costruita amplificando e preparando con pochi accordi musicali i colpi di fucile e facendoli ascoltare sul volto del protagonista, Maselli passa dalla cronaca alla storia: la sequenza non si limita a raccontare i fatti, ma esibisce un giudizio su di essi, che può estendersi dal personaggio principale fino alla classe sociale a cui appartiene.

la letteratura, con il contesto culturale, sociale e persino politico, senza tuttavia smarrire l'oggetto di indagine. Quindi nella seconda parte della rivista intitolata *Il mestiere del critico*, dedicata soprattutto alle recensioni dei film, si concede uno spazio apposito al commento del sonoro di singoli film (*Colonna sonora*), affidato a due musicologi, Antonio Pellizzari, che si ritaglia una posizione molto diversa dalle due concezioni di realismo appena esposte, e Luigi Pestalozza, che invece aderisce maggiormente a quella del direttore della rivista.⁵

Queste scelte editoriali privilegiano la componente musicale, ma fin da subito non trascurano di evidenziare anche l'uso originale di tutte le altre componenti della colonna sonora e i pochi, ma significativi, interventi diretti dei compositori, che illustrano il loro lavoro cogliendo immediatamente la complessità del fenomeno, finiscono per creare un vivace interesse anche della critica cinematografica verso tutto ciò che non è immagine. Le distinte posizioni critiche dei due musicologi accendono talvolta anche dei confronti interni, come nel caso della difesa da parte di Pellizzari delle trasposizioni cinematografiche del teatro musicale [Pellizzari 1953f; 1953g], rispetto alla critica radicale mossa da Kracauer a questo genere di film, e della valorizzazione delle soluzioni musicali della *Signora senza camelie* (1953) [Kracauer 1953], criticate come ripetitive da Aristarco [1953].⁶

Quindi, pur raggiungendo raramente i caratteri della sistematicità, i collaboratori più importanti di «Cinema Nuovo» (Aristarco, Kracauer, Pellizzari, Pestalozza, Granich e altri con interventi minori) cercano di segnalare, se non di definire, le caratteristiche essenziali del sonoro del film realista, sia esso di finzione o documentario.

Per delineare più compiutamente il contributo alla definizione del paesaggio sonoro nel cinema degli anni Cinquanta da parte dei due specialisti che conducono la rubrica *Colonna sonora*, è opportuno non soltanto segnalare la puntualità dei loro interventi, volti a collocare più correttamente le caratteristiche e l'uso della musica nel contesto audiovisivo di un singolo film o nella produzione di un autore, ma si rende necessario approfondire anche le premesse teoriche da cui scaturiscono.

5. La collaborazione di Pellizzari inizia con la nascita della rivista e termina nel novembre del 1953 (19 articoli), quella di Pestalozza parte dalla metà degli anni Cinquanta e termina nel 1960 (46 articoli), quando lo spazio per gli specialisti dedicato al commento delle colonne sonore scompare da «Cinema Nuovo». Per l'elenco completo degli articoli individuati, si rinvia alla bibliografia collocata in coda a questo articolo.

6. Si legga anche la lettera al direttore di Pestalozza, che analizza dettagliatamente e difende la musica di Petrassi per il film *La pattuglia sperduta* (1954), su cui Aristarco aveva espresso soltanto un giudizio generico [Pestalozza 1954]. Questo confronto proficuo tra musicologi e critici cinematografici non si ritrova più dopo il 1960 con la cancellazione della rubrica dedicata alle colonne sonore, ma scompaiono quasi del tutto anche le annotazioni sul sonoro da parte dei critici cinematografici nei loro interventi.

Antonio Pellizzari e la simbiosi creativa regista-compositore

Antonio Pellizzari, dopo aver compiuto studi musicali, è un giovane direttore d'orchestra, critico musicale e imprenditore vicentino, che fonda la Scuola di Arzignano per dare l'opportunità di avere una formazione artistica agli operai della sua azienda. Ma soprattutto è l'editore di «Cinema Nuovo», almeno per il primo anno di vita della rivista, e nella rubrica di commento alle colonne sonore si riserva uno spazio di intervento autonomo che dura per tutto il 1953.

Nei suoi diciotto articoli egli considera con molta attenzione le scelte formali di carattere musicale nell'economia del film e non le proietta mai al di fuori dei valori che l'opera esprime soprattutto attraverso la narrazione e lo sviluppo dei suoi personaggi. Allontanandosi dalla finalità critica, imposta a tutti gli elementi dell'immagine cinematografica dalla prospettiva di Aristarco, Pellizzari accentua l'attenzione verso suoni, rumori e persino «voci non dialoganti», valutando con attenzione l'impatto emozionale che queste dovrebbero produrre nello spettatore, e quando le combinazioni audiovisive risultano particolarmente riuscite compaiono spesso nei suoi articoli i termini «lirico», «poetico» o «poesia».

È difficile far collimare questa prospettiva evidentemente di matrice crociana, che esalta l'intuizione prodotta dalla sintesi audiovisiva, con la dimensione dialettica imposta alla realtà rappresentata, richiesta invece dal nuovo cinema del realismo di cui la rivista si fa paladina.

Nei film di finzione, per esempio, il critico vicentino ritiene più utile evitare, per quanto riguarda la musica a commento, la ripresa dei brani di repertorio dell'epoca e afferma la necessità di istituire un confronto tra le forme musicali attuali e quelle del periodo rappresentato, proprio come accade per l'immagine cinematografica, che risulta essere uno sguardo attuale e soggettivo su un mondo del passato. Tenendo unite a questo proposito caratteristiche e funzione della musica per film, egli critica l'uso di Vivaldi come commento extradiegetico a *La carrozza d'oro* (1952) di Renoir, sottolineando la necessità di articolare il linguaggio musicale in forme sempre nuove, capaci di arricchire la rappresentazione audiovisiva, e prende così le distanze dall'orizzonte militante della rivista di cui è editore. La valutazione sul medesimo film del regista francese, invece, cambia radicalmente quando si tratta di musica accidentale o di scena, perché la riproposizione della musica nelle forme della Commedia dell'arte del XVIII secolo contribuisce in modo decisivo alla rivelazione del passato e alla sua riproposizione sullo schermo, che così rivive come se si trattasse di un documentario [fig. 3] [Pellizzari 1953a].

Chaplin, insieme musicista e regista, sembra garantire la necessaria unità alla rappresentazione audiovisiva perché musica e immagine sono



Figura 3.
Le carrosse d'or, Spettacolo della compagnia di Camilla

parte dello stesso processo generativo («una magia»). I dozzinali motivi popolari da *vaudeville* in *Limelight* (1952) diventano così un elemento ineliminabile della rappresentazione, ma rispetto all'organizzazione dei temi di *Monsieur Verdoux* (1947), ben più rigorosa e stringente, essi tendono ad apparire talvolta come abbandoni romantici, sembrano quasi dipendere dalla presenza del personaggio Chaplin, la cui dinamicità creativa è in grado di riscattare, attraverso il congegno della rappresentazione, anche i motivi più banali. La musica non ha quindi solo lo scopo di creare determinate atmosfere, cercando magari analogie con il visivo, ma deve fornire il proprio contributo allo sviluppo del racconto [Pellizzari 1953b; 1953e].

Quindi, dopo aver messo in luce le caratteristiche generali che deve possedere la musica per il cinema e le sue principali funzioni all'interno della colonna sonora,⁷ Pellizzari concentra la propria attenzione sul rapporto tra regista e compositore per delineare le modalità di lavoro che considera ideali per la piena riuscita dell'immagine cinematografica, poiché solo il regista conosce l'idea che intende esprimere attraverso la composizione audiovisiva delle diverse sequenze.

Per arrivare alla definizione di un paesaggio sonoro originale, il regista deve preoccuparsi del valore sonoro delle immagini e deve cercare la collaborazione di un musicista sensibile al loro sviluppo. La musica e il musicista non possono pertanto essere scelti dal produttore, ma essi devono seguire il film fin dalla nascita per assimilarne lo spirito, poi al missaggio comporranno l'opera audiovisiva completa. In questo modo il musicista evita la musica-riempitivo, o la musica intesa come commento esteriore all'azione: essa si presenterà invece come un secondo filo conduttore dell'immagine che ne interpreta l'idea piuttosto che il fatto in se stesso [Pellizzari 1953c].⁸ Il modello di collaborazione regista-musicista è rappresentato nei primi anni '50 dalla coppia Antonioni-Fusco nella *Signora senza camelie* (1953) e nei *Vinti* (1953), ma, nelle recensioni di Pellizzari, assume particolare rilievo anche la coppia Mizoguchi-Hayasaka

7. Inutile cercare una sistematizzazione coerente delle funzioni svolte dalla musica nella colonna sonora, oppure un'analisi delle caratteristiche della musica nella combinazione audiovisiva sia negli articoli di Pellizzari, che in quelli successivi di Pestalozza. Nonostante le loro distinte posizioni, per entrambi il primato creativo della coppia regista-compositore ha la preminenza assoluta. Non casualmente sarà proprio Kracauer che indagherà le diverse potenzialità semantiche legate alle distinte combinazioni tra immagini, suoni, voci e musica, assecondando la sua prospettiva ontologica del cinema, basata sulla riproduzione e la rivelazione degli aspetti della realtà nascosti e trascurati dall'esperienza. I primi tentativi del sociologo tedesco in questa direzione riguardano solo il rapporto musica - immagine cinematografica e sono già stati segnalati, perché compaiono anche in «Cinema Nuovo». L'analisi sistematica, molto raffinata, precisa e ricca di esempi di tutto il complesso del sonoro si ritroverà in *Theory of film* [Kracauer 1960].

8. Quasi le stesse idee si ritrovano sinteticamente espresse nell'articolo sulla *Signora senza camelie* [Pellizzari 1953g].

per *Ugetsu Monogatari* (*I racconti della luna pallida d'agosto*, 1953) [Pellizzari 1953m; 1953n].⁹

Analizzando soltanto il primo dei tre film, emerge l'impossibilità che la musica per cinema sia un'entità autonoma, in quanto deve procedere dall'immagine e quindi dalla volontà espressiva di chi l'ha pensata. Pellizzari difende la scelta timbrica del quintetto di sassofoni per la *Signora senza Camelie*, perché è capace di sottolineare e di adeguarsi a una vicenda ben diversa da quella di *Cronaca di un amore* (1950). La partitura viene poi esaltata per «la continuità dell'impasto sonoro, il contrappunto di pianoforte e la forza espressiva», ma è più importante sottolineare come agli orecchi del musicologo non sfugga anche la colonna dei rumori e delle voci non dialoganti che vengono a formare con la musica e le immagini diversi «piani sonori» [Pellizzari 1953g]. Analizzando il film di Antonioni, Pellizzari getta quindi una timida luce sul tessuto sonoro che costituisce il film, senza però potersi addentrare nelle procedure e nei problemi concreti che comporta il comporre per il cinema o nelle fasi in cui i diversi elementi del sonoro vengono armonizzati per raggiungere il risultato finale.

Coerente con la propria impostazione crociana, che assolutizza la figura dell'autore nel processo creativo del film e quindi della colonna sonora, il musicologo è costretto a catalogare come non-poesia, e quindi ad accantonare, fenomeni quali la proliferazione dei generi cinematografici e il cinema condizionato da obiettivi commerciali come quello americano. In quest'ultimo caso le esigenze creative del musicista si devono adattare a quelle commerciali fissate dalla produzione: i tempi di realizzazione sono forzatamente brevi e sembra difficile creare colonne sonore che dal punto di vista delle forme musicali rappresentino un linguaggio coerente con i tempi. Il gusto del pubblico sembra poi apprezzare, soprattutto nel cinema americano, forme piuttosto facili e semplici piuttosto che ascoltare rompicapi musicali. Il film che si piega al mercato vive quindi di formule di repertorio adattate alle diverse situazioni e il compositore inserito in questa logica pare non possa trovare il proprio spazio creativo [Pellizzari 1952; 1953c].¹⁰

Insoddisfatto per gli esiti della musica cinematografica nei primi anni Cinquanta, Pellizzari promuove dalle pagine di «Cinema Nuovo»

9. Sulla soluzione musicale adottata durante lo stupro di una delle protagoniste Pellizzari scrive: «Nessuno potrà dimenticare la tensione, quasi dolore fisico del ritmo spaziato e inesorabile dei tamburi durante la scena della donna violentata dai soldati» e a proposito della colonna sonora dell'intero film, continua affermando che si tratta di «uno stupendo esempio di potenza drammatica ed espressiva, raggiunta con rigorosa semplicità di mezzi e misura nel loro impiego» [Pellizzari 1953m].

10. Nel suo primo articolo Pellizzari [1952] dà subito prova di conoscere i generi cinematografici e le loro esigenze in termini di retorica musicale, determinate dagli obiettivi del sistema produttivo che li alimenta.

un'inchiesta rivolta a compositori, produttori, registi e persino ai lettori della rivista, per capire i motivi della crisi [Pellizzari 1953j; 1953k]. Risponderanno solo Goffredo Petrassi [Pellizzari-Petrassi 1953] ed Ermanno Comuzio, e quest'ultimo sottolineerà il compito decisivo del critico nella valorizzazione della musica per il cinema che rappresenta una novità sul piano linguistico, giudicata però sempre in rapporto alle altre componenti del prodotto filmico [Pellizzari-Comuzio 1953].

Rifiutando qualsiasi logica produttiva che non coincida con la piena libertà autoriale, attraverso le domande di Pellizzari, Petrassi fissa il proprio autoritratto ideale di compositore per il cinema e, dopo aver evidenziato la sovrabbondanza di musica nei film degli anni '50, stabilisce la necessità di una stretta collaborazione tra regista e musicista, in una simbiosi che deve stabilirsi già a partire dalla composizione della sceneggiatura. Quei compositori che intervengono solo dopo il montaggio del film sono da considerarsi come dei mestieranti. Questo sembra garantire alla musica una parte fondamentale nell'intreccio, superando definitivamente la musica di complemento, essa può finalmente avere una forma ben riconoscibile e insieme far fronte alle esigenze espressive del film: la complessità dei vari elementi costitutivi dell'immagine cinematografica è nota a Petrassi, ma il compositore deve controllare l'organicità del proprio prodotto [Pellizzari-Petrassi 1953] [fig. 4].

Luigi Pestalozza: dalla contrapposizione tra compositore colto e duttile artigiano all'intuizione dell'ineludibile «diaframma» del suono cinematografico

Pestalozza, che succede a Pellizzari nella conduzione della rubrica *Colonna sonora* a partire dalla metà degli anni Cinquanta, considera Petrassi il musicista ideale per il cinema realista. Di questo compositore di alto livello, il critico apprezza il sapersi piegare da esperto e sensibile artigiano alle ragioni altrui (naturalmente quelle del regista), ma soprattutto nota il mutamento stilistico avvenuto proprio negli anni '50, corrispondente all'assunzione di «contenuti vigorosi, loquaci, comunicativi, veramente aperti a una comprensione collettiva» [Pestalozza 1954]. La musica della *Pattuglia sperduta* (1954) indicherebbe quindi una ricerca che intende farsi soprattutto più comprensibile al pubblico anche attraverso il cinema, rientrando così nell'ottica del realismo enunciato da Aristarco. E il paragone con il Prokof'ev del *Nevskij* al termine della lettera-articolo al direttore chiude questa consacrazione [ibidem].

Nella cinquantina di articoli di Pestalozza non emerge soltanto una galleria di ritratti critici dei compositori per il cinema, ma anche lo scopo della musica per film e la sua funzione all'interno della pellicola. Giudicando

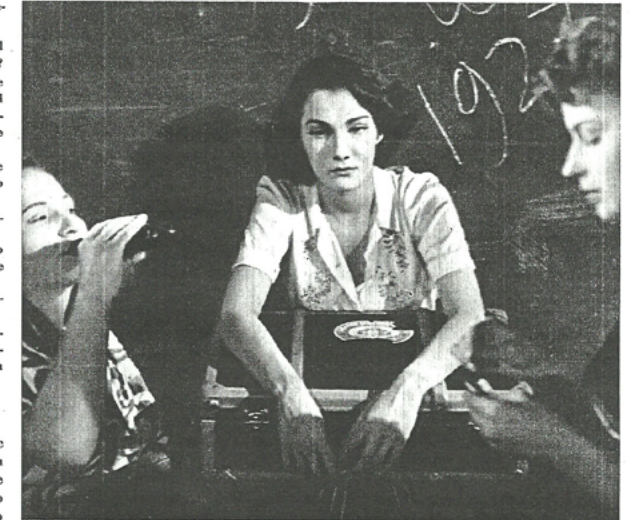
COLONNA SONORA NESSUNO MI HA PIU' CHIESTO DI LAVORARE PER IL CINEMA

Abbiamo rivolto a Goffredo Petrassi le seguenti domande:

- 1) Ritieni la musica un complemento al film ovvero parte costitutiva del film stesso?
- 2) Ritieni necessaria la collaborazione con il regista per stabilire le linee generali della composizione, ovvero pensa che il compositore debba essere lasciato completamente libero davanti al film realizzato?
- 3) La musica deve seguire puntualmente il racconto ovvero deve svilupparsi secondo una logica interna indipendente?
- 4) Ha composto musica per film? Quando e per quali film?
 - a) In caso affermativo ne ha ricavato una esperienza positiva? Vorrebbe scriverne ancora? Per quale soggetto?
 - b) In caso negativo, le piacerebbe scrivere musica per film? Per quale soggetto?
- 5) Quanto tempo ritieni di poter impiegare per scrivere un'ora di musica? (La domanda è assurda solo in apparenza: il cinema è anche un fatto commerciale).

Goffredo Petrassi ha così risposto:

- 1) La musica può essere le due cose insieme, complemento e parte costitutiva del film. Si tratta di stabilire in quale misura debba partecipare, quale posto debba avere la musica in un determinato film. In genere ritengo che la parte musicale nei film sia eccessiva, indiscreta e



Doris Dowling in *Riso amaro* di De Santis. Petrassi, che ha composto le musiche per il film, sostiene che i nostri registi dovrebbero essere più esigenti con i loro collaboratori musicali.

Figura 4.
«Cinema nuovo»,
Intervista a Goffredo Petrassi,
2/14, 1953, p. 31

→
Figura 5.
«Cinema nuovo»,
Il capo azienda della colonna sonora,
6/101-2, p. 152



Gene Kelly in *Un americano a Parigi*. In America, poiché il fonofilm non garantiva sufficiente fedeltà sonora per le esigenze della musica colta, ci si volse, con buoni risultati, alla commedia musicale.

IL CAPO AZIENDA della colonna sonora

Generalmente la firma alla musica la fornisce il supremo responsabile, un Max Steiner poniamo, il quale interviene nella lavorazione coordinando l'attività dei collaboratori come un vero e proprio capo d'azienda

di Luigi Pestalozza

il modesto lavoro di Guido Guerrini per *Calabuig* (1956) di Luis García Berlanga, Pestalozza ritiene che la musica in un film debba produrre nello spettatore una provocazione ideale, sentimentale o intellettuale fondendosi con gli altri elementi del testo. Di questo film spagnolo, privo di una regia musicale compiuta, il critico salva solo la sequenza della serenata, in cui la donna alla finestra, che ascolta e sogna di evadere dall'isola in cui vive, viene contrapposta al protagonista, il vecchio gioviale scienziato che ha contribuito alla proliferazione delle armi nucleari, nascostosi proprio nella stessa isola felice perché tormentato dalle sue responsabilità.

Per Pestalozza la musica per film si presenta innanzitutto come funzionale, subordinata al visivo e alle esigenze del regista o della produzione. Analizzando il pregevole lavoro di William Walton per *Riccardo III* (Laurence Olivier, 1955), il musicologo milanese coglie l'occasione di enunciare, ma senza alcuna intenzione di sistematicità, le tre funzioni fondamentali della musica: la prima è didascalica, che si propone di spiegare quanto si vede nella sequenza; la seconda è accrescitiva, che intensifica il livello emozionale del visivo; la terza è costituita dall'ambientazione sonora.

Nonostante l'operato del compositore sembri limitato a questi tre campi d'uso, il musicista innovatore potrebbe aspirare a ritagliarsi una dimensione maggiormente creativa se evadesse dagli ambiti tradizionali appena elencati, producendo così pagine autonome anche all'interno della dimensione imposta dalla pellicola. In questo caso il compositore della musica per film passerebbe dalla condizione di duttile o abile artigiano a quella di autore colto [Pestalozza 1956a; 1956o].

E se Walton rappresenta a metà degli anni '50 un esempio di compositore-autore, che sa calarsi pienamente nella dimensione dell'artigiano, realizzando una partitura in grado di tratteggiare ora l'ambiente, ora il personaggio, ora la vicenda, usando toni didascalici, drammatici o allusivi senza essere plateale, fino a produrre pagine musicali autonome rinviabili alla tradizione extra-cinematografica, Nino Rota assomma i pregi e i difetti del compositore per il cinema italiano. Secondo Pestalozza, Rota è uno dei più duttili artigiani della musica cinematografica, alla pari dei più «conclamati (e impegnati per la verità) Vlad, Zafred, Cicognini, Rustichelli, Marinuzzi jr.» [Pestalozza 1955e]. Le sue pagine sono tutte di musica subordinata, che sa piegarsi sia alla volontà dell'autore (Fellini, Visconti), sia alle esigenze delle grandi produzioni di stampo hollywoodiano (*Guerra e pace*, 1956, King Vidor).

Adattandosi all'impostazione teatrale de *Le notti bianche* (1957), Rota produce musica di scena che non è né commento sonoro, né partecipazione all'azione, né definizione dei caratteri dei personaggi, ma elemento

che crea uno sfondo comune che rende più complessa la vicenda, pur non raggiungendo la tensione che caratterizza il rapporto tra i due protagonisti [Pestalozza 1957o].

Ma è nel sodalizio con Fellini che Pestalozza evidenzia invece i difetti del compositore: è severamente giudicata la semplicità con cui nel *Bidone* (1955) è usato il leitmotiv per le bidonate e soprattutto il ricorso alla parafrasi di motivi popolari quando servono a connotare i personaggi e la loro irresponsabilità. Il motivo popolare è considerato infatti un luogo comune musicale che dipinge superficialmente sia i luoghi frequentati dai protagonisti sia la loro psicologia, perché non sembra usato per intenti parodistici. Sui motivi popolari, in particolare quelli meridionali, pesa anche la critica di essere dei calchi sbrigativi di soluzioni neorealiste e in una chiave naturalistica (*Le notti di Cabiria*). Ma il giudizio più singolare mosso a Rota è di non saper sanare il difetto principale di Fellini, particolarmente evidente nel *Bidone*, che consiste nel non fissare un orizzonte ben delimitato all'azione, che garantisca una morale complessiva ed eviti all'opera di scadere nel melodrammatico o nel bozzetto [Pestalozza 1955e].

La musica di Rota è quindi incapace di soccorrere la scarsa organicità della narrazione felliniana, ma Pestalozza in questo caso attacca uno degli aspetti del cinema di Fellini – l'essere inconclusivo, attento al fluire continuo della vita senza presentare alcun finale preconfezionato, o una rigida struttura narrativa – che la critica realista più attenta evidenzia come originale prosecuzione del neorealismo [Kracauer 1960, 248, 256-257, 269-270, 273-274].

Combinando le tre coordinate costituite dagli scopi della musica per cinema e le sue tre funzioni fondamentali rispetto al contenuto della pellicola, coincidente con lo sviluppo narrativo della vicenda e l'evoluzione dei personaggi, sempre analizzati con particolare acume da parte del musicologo milanese, si ottengono tutte le sue recensioni scritte per «Cinema Nuovo». Ma le ricche e puntuali osservazioni sulle forme e le strutture musicali finiscono per essere considerate esclusivamente alla luce di criteri che eludono il complesso contesto cinematografico, di fatto suggerendo il primato indiscusso della musica colta. E come prova di questo atteggiamento rimane l'insanabile contrapposizione, che attraversa quasi tutti gli interventi di Pestalozza, tra la figura del compositore-autore e l'abile artigiano, che caratterizza proprio il cinema. Questa prospettiva, che si allinea facilmente al dettato ideologico della rivista, intenzionata a superare l'eredità del neorealismo, porta a distinguere i compositori italiani ed europei in base alle novità nell'uso del linguaggio musicale, ma rischia di non concedere la necessaria attenzione alla musica di paesaggi

sonori originali come quelli felliniani¹¹ e soprattutto risulta inefficace se applicata al non trascurabile sistema produttivo cinematografico americano, dove il musicista deve misurarsi con i generi ed è quindi inserito in un contesto ben diverso da quello europeo, sempre culturalmente impostato sulla figura ideale dell'autore, costantemente rappresentato come un artista libero da qualsiasi condizionamento.

Ma come testimoniano i numerosi articoli sui compositori per il cinema americano, Pestalozza dà prova di saper ridefinire le sue coordinate critiche: negli Stati Uniti i punti di riferimento ineludibili sono il sistema dei generi e le grandi case di produzione. Il musicologo milanese conosce perfettamente la retorica, vale a dire l'insieme delle figure musicali più ricorrenti, del poliziesco, del film drammatico, del *legal thriller*, del *musical*, del *western* e persino del neonato genere fantascientifico, e generalmente misura la creatività del compositore proprio in rapporto alle scelte che si discostano dai parametri fissati dal genere.

Ma proprio in occasione del trentennale della nascita del sonoro, il cinema americano consente a Pestalozza di ricollocare il problema dello statuto della musica per cinema (autonoma o funzionale) e dell'identità del compositore (colto, autore ovvero artigiano, mestierante) nella cornice più ampia dei problemi tecnici che il sonoro ha posto fin da subito alla riproduzione della musica, offrendo quindi la soluzione delle contrapposizioni in cui si dibatteva la critica della musica cinematografica degli anni '50.

Secondo Pestalozza, infatti, l'avvento del film sonoro ha stimolato i compositori europei nel tentativo di portare le masse, poco attratte dal melodramma ottocentesco, al teatro lirico tradizionale. Nel cinema europeo si sono moltiplicati i tentativi di dar vita a nuovi spettacoli musicali o le messe in scena di opere liriche con la collaborazione anche di musicisti colti.

In America, invece, si è subito capito che il fonofilm non garantiva la necessaria fedeltà sonora richiesta dalla musica colta e per questo si sono sviluppati generi musicali che usano la musica popolare, o il jazz, che non vantano pretese di carattere artistico, ma adempiono a funzione di svago, o comunque non hanno nulla a che vedere con la sfera della musica colta.

11. Inutile elencare i saggi che hanno rovesciato il giudizio di Pestalozza sulla musica di Rota per Fellini, è più significativo notare l'attenzione con cui i paesaggi sonori sono stati costruiti dal regista riminese anche per quanto concerne il rapporto parola-immagine. A tal proposito Kracauer fa questa osservazione su *La strada*: «Considering the frequency of such pictorial adornments, Fellini's reserve in his *La Strada* is all the more remarkable. The roving circus people are seen camping on the dreary outskirts of a city and one of them says something to the effect that they have now reached Rome. At this point a shot of a Roman landmark would have not merely paralleled the place-name but assumed the legitimate function of rendering visible the larger environment. Nothing of the kind happens, however; we just hear the word Rome and that is that. It is as if Fellini, wary of pictorial diversions, has found this value-laden word sufficiently suggestive to drive home to us, by way of contrast, the itinerants' pitiful existence and indifference» [Kracauer 1960, 118].

A riprova di questa osservazione, che porta in primo piano il problema del mezzo e della mediazione musicale, ci sarebbe la quasi totale assenza di compositori di provenienza colta nel cinema americano.

Il *musical*, genere che negli USA raggiunge il suo apice proprio tra gli anni '30 e gli anni '50, è costruito da musicisti esperti nella canzone o nel jazz affiancati da coreografi. Il *western* è il genere che ha lanciato una quantità enorme di canzoni: quando la musica si fa protagonista del film, negli USA non è mai musica impegnata, ma è musica popolare e il successo dei generi cinematografici che l'hanno massicciamente impiegata lo dimostrano. La sfiducia nella musica alta nasce dalla consapevolezza dei limiti del mezzo di riproduzione, sempre insoddisfacente, soprattutto dal punto di vista della resa timbrica, e la risposta produttiva a questo è stata l'organizzazione degli *studios*, che dal punto di vista musicale arruolano impersonali musicisti pronti a produrre a ritmi industriali da catena di montaggio e il *music composer* è colui che controlla e dirige questo processo.

Il risultato in trent'anni di sonoro è stato il conseguimento di un alto livello di specializzazione che garantisce colonne sonore estremamente curate, nonostante gli esiti non superino generalmente una qualità musicale definita da Pestalozza «postromantica, commisurata sul gusto del pubblico medio» e facilmente riconducibile a precisi standard di genere [Pestalozza 1957d]. L'articolo [fig. 5, p. 152] poi si impone all'attenzione del presente lavoro sul paesaggio sonoro perché sviluppa estesamente l'intuizione critica iniziale, riguardante la necessità di ricollocare la questione della musica per film e dello statuto del compositore all'interno delle problematiche del mezzo e della sua evoluzione tecnica. La composizione musicale è tanto più adatta al suo scopo quanto più si misura efficacemente non solo con la retorica del genere cinematografico a cui appartiene il film, ma anche con l'ineludibile «diaframma» formato da tutti i passaggi che la portano sulla pellicola. Pestalozza viene così a trovarsi davanti ad uno dei problemi di fondo della musica per cinema e più in generale del paesaggio sonoro cinematografico, costituito dalle modalità della sua registrazione e dalle successive trasformazioni necessarie per essere fissato nella colonna sonora.

Ma nonostante queste intuizioni, che consentirebbero di superare le sterili contrapposizioni che hanno condizionato il dibattito sulla musica per cinema negli anni Cinquanta, Pestalozza imbocca la strada della fascinazione esercitata proprio dallo sviluppo tecnologico americano, che negli anni '50 investiva il cinema con gli schermi sempre più estesi e la stereofonia. Secondo il critico milanese, il visivo sempre più avvolgente, la capacità di collocare con precisione assoluta le fonti sonore (la stereofonia) e soprattutto il sogno di una futura riproduzione perfetta dei suoni

musicali e dei timbri dei vari strumenti, avrebbero condotto lo spettatore «in un nuovo golfo mistico»: uno spazio creativo dominato dal compositore per una nuova forma di spettacolo lirico che avrebbe rinnovato così le aspettative della musica colta. «L'alta fedeltà sonora» avrebbe dovuto rendere non percepibile proprio quel «diaframma» che invece è sempre presente con la riproduzione della musica sulla pellicola. Giunto a riconoscere l'importanza della rimediazione a cui si deve sottoporre tutto il suono cinematografico, Pestalozza dissolve la sua intuizione nella magica quanto ambigua aura wagneriana, che evidentemente condiziona ancora anche la critica musicale militante degli anni Cinquanta.

Bibliografia

Testi di carattere generale

ARISTARCO Guido, 1951, *Storia delle teorie del film*, Torino, Einaudi.

BRUNETTA Gian Piero, 2009, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari, Laterza.

KRACAUER Siegfried, 1960, *Theory of film, The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press.

— 1962, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il saggiatore.



Articoli tratti dalla rivista «Cinema Nuovo»

ARISTARCO Guido, 1953, *Il mestiere del critico. La signora senza Camelie*, 2/7, pp. 185-186.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/56943>

— 1955, *Il mestiere del critico. Senso*, 4/52, pp. 111-114.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/56891>

KRACAUER Siegfried, 1953, *Logorano la musica di cui si alimentano*, 2/6, pp. 139-40.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54999>

— 1954a, *Primo non barare*, 3/31, pp. 138-9.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55027>

— 1954b, *Smettono di baciarsi per cantare "Oh my lady"*, 3/36, pp. 296-7.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55015>

— 1957a, *Colonna sonora. La musica nell'immagine*, 6/108, pp. 339-40.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55040>

— 1957b, *La musica come nucleo del film*, 6/110, pp. 18-19.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55044>

— 1957c, *L'immagine ha bisogno della musica*, 4/104, pp. 211-3.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55034>

— 1957d, *La musica nell'immagine*, 4/108, pp. 339-40.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55040>

PELLIZZARI Antonio, 1952, *Colonna sonora. La musica*, 1/1, 1952, p. 28.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54992>

— 1953a, *Colonna sonora. Vivaldi non va in carrozza*, 2/2, p. 28.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54991>

— 1953b, *Colonna sonora. Charlie Chaplin musicista*, 2/3, p. 62.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54997>

— 1953c, *Colonna sonora. Musica per Mr. Goldwyn*, 2/4, p. 95.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54995>

— 1953d, *Colonna sonora. I rumori*, 2/5, p. 124.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55001>

— 1953e, *Colonna sonora. Monsieur Verdoux*, 2/6, p. 156.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54990>

— 1953f, *Colonna sonora. Mozart non è Mascagni*, 2/7, p. 189.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54989>

— 1953g, *Colonna sonora. La signora senza camelie*, 2/8, p. 220.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54988>

— 1953h, *Colonna sonora. Stazione Termini*, 2/9, p. 253.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54987>

— 1953i, *Colonna sonora. Mitologia per gli asili*, 2/10, p. 285.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54993>

— 1953j, *Colonna sonora. Perché?*, 2/11, p. 316.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/54994>

— 1953k, *Colonna sonora*, 2/13, p. 382.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55000>

— 1953l, *Colonna sonora. Il film musicale*, 2/17, p. 127.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55020>

— 1953m, *Colonna sonora. Musiche a Venezia*, 2/18, p. 157.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55018>

— 1953n, *Colonna sonora. Musiche a Venezia*, 2/19, p. 173.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55019>

— 1953o, *Colonna sonora. Musica subordinata*, 2/20, p. 221.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55017>

— 1953p, *Colonna sonora. Il mito del bel canto*, 2/23, p. 317.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55016>

- PELLIZZARI Antonio e PETRASSI Goffredo, 1953, *Colonna sonora. Nessuno mi ha più chiesto di lavorare per il cinema*, 2/14, 1953, p. 31.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55024>
- PELLIZZARI Antonio e COMUZIO Ermanno, 1953, *Colonna sonora. Cadaveri a percentuale*, 2/15, p. 61.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55025>
- PESTALOZZA Luigi, 1954, *Petrassi e la pattuglia*, 3/51, p. 121.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/56857>
- 1955a, *Il melodramma. Il David di Milhaud non trova il suo popolo*, 4/52, p. 117.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55152>
- 1955b, *Il melodramma. Tramonto dei Ricordi*, 4/53, p. 147.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55006>
- 1955c, *Colonna sonora*, 4/61, p. 475.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55005>
- 1955d, *Colonna sonora. Musica e cinerama*, 4/66, p. 199.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55011>
- 1955e, *Colonna sonora. Il bidone*, 4/70, p. 359.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55148>
- 1955f, *La musica. Honegger*, 4/72, p. 439.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55146>
- 1955g, *La musica. Le amiche*, 4/73, p. 477.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55147>
- 1956a, *Troilo e Cressida*, 5/75, p. 63.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55149>
- 1956b, *Il canto popolare nella vita di Bartok*, 5/76, pp. 86-87.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55150>
- 1956c, *Il commento sonoro*, 5/80, p. 291.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55010>
- 1956d, *Colonna sonora. Bizet colored man*, 5/81, p. 254.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55009>
- 1956e, *Colonna sonora. Saggi di Vlad*, 5/82, p. 285.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55008>
- 1956f, *Colonna sonora*, 5/85, p. 381
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55007>
- 1956g, *Colonna sonora*, 5/86, p. 28
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55095>

- 1956h, *I dischi*, 5/87, p. 87
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55120>
- 1956i, *Colonna sonora*, 5/88, p. 93.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55121>
- 1956j, *Colonna sonora*, 5/92, p. 221.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55122>
- 1956k, *Colonna sonora. Calabuig*, 5/93, p. 253.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55120>
- 1956l, *Colonna sonora*, 5/94, p. 284-5.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55125>
- 1956m, *Colonna sonora. Musica bandita*, 5/95, p. 317.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55145>
- 1956n, *Colonna sonora. Rustichelli*, 5/96, p. 348.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55126>
- 1956o, *Colonna sonora: William Walton*, 5/97, p. 381.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55028>
- 1957a, *Colonna sonora*, 6/98, p. 28.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55029>
- 1957b, *Colonna sonora*, 6/99, p. 61.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55030>
- 1957c, *Colonna sonora*, 6/100, p. 93.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55031>
- 1957d, *Il capo azienda della colonna sonora*, 6/101-2, p. 152.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55032>
- 1957e, *Colonna sonora. Il seme della violenza*, 6/104, p. 221.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55036>
- 1957f, *Colonna sonora. Guendalina e Riffi*, 6/105, p. 253.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55037>
- 1957g, *Colonna sonora*, 6/106, p. 285.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55038>
- 1957h, *Colonna sonora*, 6/107, p. 316.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55039>
- 1957k, *Colonna sonora. Due veterani*, 6/108, p. 349.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55042>
- 1957i, *Colonna sonora. Canti popolari e musica colta*, 6/109, p. 381.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55043>

-
- 1957l, *Colonna sonora. Due motivi di un re a New York*, 6/114-115, p. 172.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55047>
 - 1957m, *Colonna sonora*, 6/116, p. 204.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55048>
 - 1957n, *Colonna sonora*, 6/118, pp. 268-9.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55049>
 - 1957o, *Colonna sonora*, 6/21, pp. 346-7.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55077>
 - 1958a, *Colonna sonora*, 7/123, p. 60.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55083>
 - 1958b, *Colonna sonora*, 7/124, pp. 92-3.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55084>
 - 1958c, *Colonna sonora*, 7/126, p. 156.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55085>
 - 1958d, *Colonna sonora*, 7/129, p. 252.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55087>
 - 1958e, *I dischi. La tradizione di Gerolamo*, 7/132, p. 351.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55088>
 - 1959a, *Luchino Visconti e il melodramma*, 8/137, pp. 27-30.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55089>
 - 1959b, *I dischi*, 8/141, p. 461.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55091>
 - 1960a, *Musica. Negri e Nascimbene*, 9/143, p. 61.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55092>
 - 1960b, *Colonna sonora*, 9/146, p. 348.
<http://archivio.fondazionelevi.it/record/55094>

Maurizio Corbella

Filmcritica 1960-1970. Bilancio di un decennio d'interesse per il suono cinematografico*

***Filmcritica* 1960-1970. A report on a decade of interest in film sound.**

Abstract

This essay focuses on the reflections about film music and sound published in the journal *Filmcritica* during the 1960s. The journal provided a platform for intellectuals as Armando Plebe, filmmakers such as Alfredo Leonardi, and composers such as Vittorio Gelmetti, among others. Three conferences that significantly influenced the theory and practice of film music were organized by the journal's editors. The conferences were held in Rome in 1964 (*Cinema and Language*), and in Amalfi in 1967 (*Popularity Communication Revolution*) and 1968 (*The Sound Film or Amalfi 2*). These conferences are viewed as the pinnacle of the critical reflection on film sound in Italy during the 1960s.

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta, nel periodo che va dal 'boom economico' al 'lungo Sessantotto', le riviste cinematografiche sono il centro propulsivo di un dibattito serrato che coinvolge tutti gli agenti culturali coinvolti più o meno direttamente nella temperie cinematografica. Intorno alle riviste fioriscono correnti critiche, ciascuna con orizzonti politico-ideologici marcati e spesso in accesa rivalità l'una con l'altra; cineasti e sceneggiatori sono sovente chiamati a prender parte attivamente a prolungate querelle, la cui frequenza è dettata dalla cadenza quindicinale dei fascicoli; si susseguono tavole rotonde, lettere aperte, provocazioni, polemiche. Per tutte queste ragioni, passare al setaccio un sottogenere saggistico profondamente militante quale è in quegli anni la rivista di critica cinematografica – capace di attrarre tra i propri lettori intellettuali, cineasti, sceneggiatori, compositori e figure con ruoli di responsabilità nell'industria cinematografica – significa dunque misurarsi con una sensibilità 'latente' verso questioni sonoro-musicali, il cui interesse non è necessariamente nell'originalità critico-teorica, quanto nella capacità di captare, rilanciare e in qualche caso amplificare echi di riflessioni esistenti.

* Questo contributo rielabora il testo della relazione omonima presentata al convegno *La storiografia musicale e la musica per film*, svoltosi a Venezia, presso la Fondazione Ugo e Olga Levi, il 27-28 maggio 2011. Il testo qui pubblicato corrisponde, al netto di qualche aggiustamento editoriale e bibliografico, al manoscritto consegnato alla redazione nel dicembre 2011 e da allora rimasto inedito in attesa della pubblicazione.

In questa prospettiva mi sembra degno d'attenzione un fenomeno che, proprio per la sua circoscrizione temporale, può essere studiato come sintomo di una congiuntura storica peculiare: «Filmcritica», la rivista fondata nel 1950 da Edoardo Bruno, che non si distingue particolarmente dagli altri periodici italiani per la quantità di spazio concesso alla musica e al suono nel primo decennio di vita, conosce in tal senso un singolare incremento nell'arco di tempo che va dal 1961 al 1969. Ciò almeno risulta dal mio spoglio dei primi venticinque anni di vita della rivista, che ha portato all'individuazione dei titoli elencati nella bibliografia in coda all'articolo. Obiettivo di questo intervento è esplorare i fattori storici decisivi per l'emergere di tale transitoria sensibilità al suono, contestualizzarne i risultati e valutarne le ricadute.

La considerazione preliminare riguardo all'elenco di titoli in appendice è che alcuni di essi si riferiscono a tre convegni organizzati dalla rivista, rispettivamente a Roma nel 1964 (*Cinema e linguaggio*), e ad Amalfi nel 1967 (*Popolarità Comunicazione Rivoluzione*) e 1968 (*Il film sonoro*, anche noto come *Amalfi 2*). Quest'ultimo convegno stabilisce l'apice della riflessione sul suono cinematografico, non solo per ciò che concerne la rivista, ma probabilmente per l'intero decennio in Italia. Il secondo aspetto da rilevare è la presenza nell'elenco di tre nomi ricorrenti, che rappresentano le personalità cui attribuire il ruolo di capofila di altrettante posizioni e ambiti culturali all'interno della rivista: Armando Plebe, Alfredo Leonardi e Vittorio Gelmetti. Il primo, intellettuale noto per le discusse scelte politiche avvenute all'indomani del Sessantotto,¹ è in un certo senso colui che detta gli orizzonti critici della riflessione e che dà un'impronta caratterizzante al secondo convegno amalfitano, che presiede e introduce. Leonardi, uno degli interpreti di spicco del cinema sperimentale romano, è invece l'interfaccia di un'interessante connessione tra la riflessione sul suono e l'emergere del cinema *underground* in Italia. Vittorio Gelmetti è infine colui che, sul versante compositivo, impersona una delle posizioni teoriche più avanzate (e tra le più isolate) nel panorama della musica per film italiana. In linea con il proposito di intercettare le riverberazioni delle riflessioni su suono e musica cinematografica al di fuori del contesto strettamente compositivo e musicologico, in questa sede non mi occuperò direttamente di Gelmetti, rimandando alle valide riflessioni di Giovanni De Mezzo sull'argomento [2009] e a quanto scritto da me [Corbella 2011] e da altri autori in altre sedi [Calabretto 2012;

1. Negli anni in cui scrive per «Filmcritica», Armando Plebe (Alessandria, 1927 – Roma, 2017) è professore di filosofia all'Università di Palermo. In questa veste è autore di un volume musicologico [1962]. Fece rumore il suo passaggio al Movimento Sociale Italiano nei primi anni Settanta, partito nelle cui fila divenne senatore prima di entrare a far parte della corrente autonoma Democrazia Nazionale e in seguito ritirarsi dalla politica.

Alunno 2004]. Il mio contributo prende dunque spunto dalle riflessioni di Plebe e Leonardi per poi inquadrare le questioni emerse durante il secondo convegno amalfitano.

Plebe: il cinema come medium dell'avanguardia musicale e della musica elettronica

Nell'articolo *La musica per film e l'avanguardia musicale* [Plebe 1963], Plebe mette a fuoco una tesi che ritorna con frequenza crescente nel corso degli anni Sessanta, secondo la quale il rinnovamento della musica per film deve passare attraverso l'incontro con l'avanguardia musicale. Non si tratta di una posizione propriamente innovativa, poiché è noto come fin dalle origini del cinema esistesse l'auspicio, tutto intellettuale, che esso si incontrasse con la musica cosiddetta 'colta', elevandosi così a dignità artistica. L'interesse della posizione di Plebe sta semmai nell'individuare il terreno d'incontro non tanto (o non solo) nell'ambito di un'esigenza di 'moralizzazione' della musica per film, quanto in una necessità latente della musica d'avanguardia, in particolare di quella elettronica. «La musica elettronica», scrive Plebe, «si va rivelando sempre più inadatta all'audizione sotto forma di 'musica pura'» [ivi, 447]. Egli tocca, semplificandola, una questione centrale del dibattito corrente nell'avanguardia musicale di area soprattutto romano-palermiana, riguardante la varietà di configurazioni possibili del rapporto tra compositore, esecutore e pubblico, generate dall'esperienza elettronica. Attraverso una riduttiva interpretazione della nozione di 'morte dell'esecutore', egli sottolinea come la musica elettronica non sia un linguaggio autosufficiente, non configuri cioè la possibilità di un ascolto 'critico', nella misura in cui mette in discussione la forma di fruizione concertistica. Essa necessita dunque di appoggiarsi ad altre forme d'espressione, e il cinema può fungere insieme da contenitore e da veicolo di tali esperienze musicali presso un pubblico allargato. Sarebbe dunque la musica elettronica a dover cercare il cinema, per un proprio bisogno di sondare nuove vie dell'ascolto.

Così posta, la questione assume un taglio socioculturale, piuttosto che propriamente estetico. Sarebbe fin troppo facile rilevare tracce di dogmatismo nel ragionamento di Plebe, allorché egli si erge a paladino di un incontro tra avanguardia musicale e cinema per risollevare le sorti della pratica filmica contemporanea; recupera l'adagio stravinskiano secondo cui «la musica filmica [contemporanea] ha col film lo stesso rapporto che ha la musica suonata in un ristorante coi discorsi che si tengono ai tavolini» [ivi, 448] e attacca duramente la scena del ballo de *Il gattopardo* e la musica di 8½ – dunque, implicitamente, Nino Rota, ossia il più famoso compositore di musica per film italiano:

Ma ancor peggio vanno le cose quando il regista inesperto di musica, o almeno di musica contemporanea, formula un parallelismo esplicito tra la musica e il soggetto; non occorre andar lontani a cercare esempi: l'abissale banalità del valzerino inedito di Verdi impiegato nel *Gattopardo* di Visconti nella ricerca di un parallelismo d'atmosfera storica, rende stucchevoli parecchie scene che di per sé sarebbero decorose.

In realtà anche il critico più ottimista non può negare che, di tutte le diverse componenti del film, l'accompagnamento musicale è quella in cui la ricerca linguistica, tanto sviluppata nelle altre, è rimasta pressoché inesistente: si pensi a 8/10 di Fellini, impegnato (bene o male) alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico in ciascuna componente del film, eccetto che nella musica, la quale, se pur non raggiunge la banalità di quella del *Gattopardo*, resta comunque l'unico elemento rimasto indifferente alla ricerca di un nuovo tipo di espressione filmica [ibidem].

Comunque la si voglia interpretare, la posizione di Plebe segna la via all'interno della rivista. La direzione verso cui procede, pur viziata da una *vis* polemica che non giova alla limpidezza dell'argomentazione, è quella di portare in evidenza un dibattito antico e tornato prepotentemente alla ribalta in campo internazionale, vale a dire la parentela epistemologica tra musica elettronica e cinema, fondata sulla mediazione tecnologica. Già Enzo Masetti, tredici anni prima, aveva parlato di «mezzi di un'audacia incomparabile, di un'originalità sconcertante», richiamandosi alle esperienze di Rudolf Pfenninger e Nikolaj Voinov degli anni Venti e pronosticando un avvenire di sperimentazioni sul suono, basate sulla manipolazione del supporto (ottico prima, magnetico di lì a pochi anni), sul mixaggio e sulla sintesi sonora [Masetti 1950, 7-9]. Plebe riprende tale ragionamento in un momento in cui potrebbe contare (ma non sono in grado di dire se ne sia consapevole) sulla lezione di Edgar Varèse [1985, 120] e sui contributi di Pierre Schaeffer (questi ultimi, tra l'altro, pubblicati sulla «Revue du cinéma» [1946a, 1946b, 1946c] e su «Les Cahiers du cinéma» [1960]).

Negli stessi mesi in cui egli scrive il suo articolo, importanti rivolgimenti avvengono sul piano della pratica sonora nel cinema, tali da generare proposte creative riconducibili a premesse teoriche simili a quelle adombrate da Plebe: con *L'ecclisse* (1965) e *Il deserto rosso* (1964) Michelangelo Antonioni svolta verso una concezione più integrata del suono cinematografico, in cui anche il rapporto con la musica composta cambia sensibilmente; *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock dimostrano che sia possibile concepire un film di genere completamente privo, o quasi, di interventi musicali 'tradizionali'; Chris Marker, con *La jetée* (1961), peraltro non uscito in Italia, opera in senso opposto, costruendo un film di fotografie, il cui sviluppo temporale risiede in una 'colonna sonora' prevalentemente bruitistica; e gli esempi potrebbero continuare.

Ma le affinità più profonde con la riflessione di Plebe si rintracciano nel clima intellettuale dominante nell'avanguardia musicale romana: sebbene non vi siano molte occasioni 'ufficiali' in cui gli esponenti dell'avanguardia musicale escano allo scoperto riguardo alle loro posizioni in materia cinematografica, è sintomatico che essi affrontino frequentemente l'argomento in ambito divulgativo. Se Gelmetti è un assiduo frequentatore – e in qualche caso co-autore – di trasmissioni televisive e radiofoniche, Domenico Guaccero e Pietro Grossi affidano le loro riflessioni al ciclo radiofonico *Musica ex machina*, andato in onda per il terzo canale nazionale tra il 1967 e il 1968. La settima puntata del ciclo s'intitola *Musiche di consumo e collages* e il modo in cui è organizzata è rivelatore dell'impostazione che la informa: viene infatti operato un accostamento che oggi non riterremmo scontato tra installazione sonora, musica per film e collage.² La trasmissione si apre con una conversazione tra Gelmetti e l'architetto Paolo Portoghesi. In sottofondo è diffuso il brano che di fatto è l'argomento del dialogo, *Modulazione per Michelangelo*, composto dallo stesso Gelmetti per una diffusione ambientale – dunque per un ascolto subordinato ad altri stimoli sensoriali – nell'ambito della Mostra di Michelangelo curata da Portoghesi (Palazzo dell'Esposizione, Roma, 1964), in particolare in corrispondenza con l'allestimento delle fortificazioni fiorentine.³ In tale contesto, la composizione gelmettiana favorisce l'immersione nell'ambiente architettonico ma al contempo stimola una certa «tensione mentale», nel merito dell'oggetto dell'esperienza estetica, ovvero le fortificazioni michelangiottesche intese come «esperienza sostanzialmente eterogenea rispetto al resto della sua opera» (Portoghesi in *Musica ex machina*).⁴ Il discorso tematizza la più generale questione della musica 'ambientale', che non va ascoltata in piena solitudine (interiore), bensì va percepita come elemento integrato dell'ambiente sociale. Nel consumo contemporaneo i canali della registrazione e della diffusione accentuano la caratteristica ambientale della musica, segnalando la «possibilità di intervenire con un tipo di suono sulla sensibilità acustica di decine di migliaia, addirittura di milioni di ascoltatori, quanti un concerto non potrà mai pretendere nello stesso tempo» [ibidem]. La *tape music*, la musica concreta ed elettronica, i prodotti insomma più recenti dell'avanguardia internazionale sono, almeno in teoria, i più adatti ai nuovi media, data la loro natura mediatizzata. Il problema, secondo i curatori della

2. La registrazione della puntata, conservata presso le Teche RAI, è datata 12 ottobre 1967.

3. La composizione è anche alla base della rielaborazione operata da Gelmetti per *Il deserto rosso* di Antonioni [Corbella 2011, 95-98].

4. Qui e in seguito si tratta di mie trascrizioni dai nastri.

trasmissione, risiede tuttavia nel fatto che i media, e in particolare il cinema, al quale viene dedicato un ampio passaggio, si limitano a utilizzare i mezzi di fissaggio e riproduzione sonora come mera duplicazione di suoni noti, emarginando le possibilità espressive delle pratiche elettroacustiche ad ambiti circoscritti della narrazione di genere.

La norma consueta per la musica da film è quella di essere commento. Come cita Roman Vlad, è corrente la proposizione paradossale che definisce «migliore musica da film quella che non si sente ma di cui si sentirebbe la mancanza se non ci fosse». Casi di colonne sonore di notevole valore artistico ci sono stati, qualche film spaziale buono e con buona musica si è visto. Antonioni ha usato il mezzo elettronico per *Il deserto rosso*, che non si svolge su Marte. Alcuni registi d'avanguardia giovani, sperimentali, come Leonardi o Scavolini, tentano nuove soluzioni nel rapporto visivo colonna sonora (Voce del lettore in *Musica ex machina*).

Da queste righe emerge con chiarezza come il dialogo tra avanguardia musicale e cinema avviene, almeno in sede teorica, non tanto con il cinema d'autore, quanto con l'*underground* romano. È proprio Romano Scavolini a dialogare con Guaccero nel prosieguito della trasmissione. Cineasta originale e protagonista di un percorso molto personale e tutto sommato isolato anche rispetto alle tendenze del cinema sperimentale, Scavolini fu assiduo collaboratore di Gelmetti e di Egisto Macchi: con il primo realizzò *A mosca cieca* (1967), uno dei film più ambiziosi e rappresentativi dell'*underground* italiano, mentre con il secondo mise a punto, oltre a un gran numero di documentari, *La prova generale* (1968). Alla domanda di Guaccero su come reputi il frequente impiego di musica elettronica nel cinema di fantascienza, ecco cosa risponde Scavolini.

La musica elettronica in un film di fantascienza, a mio avviso, è soltanto un tipo di musica totalmente mistificata, non tanto per una mancanza sostanziale di valore musicale in sé come brano, come avvenimento musicale, come colonna sonora, ma quanto perché nasce aprioristicamente da un avvenimento filmico che è proiettato verso il futuro, per cui evidentemente non ha nessuna collocazione storica, e quindi l'avvenimento musicale stesso si mette al servizio di un movimento delle immagini futurista, dando per scontato, a priori, verso lo spettatore che fruisce quell'opera, un fatto musicale che non può, appunto perché avveniristico, essere collocato criticamente, storicizzato nel vivere quotidiano dello spettatore stesso (Scavolini in *Musica ex machina*).

In un certo senso, è possibile ritrovare qui una posizione analoga a ciò che Plebe aveva chiamato «parallelismo musicale», vale a dire l'impiego di determinati stili musicali allo scopo di identificare in maniera didascalica e acritica determinate situazioni narrative (il Risorgimento italiano ne *Il gattopardo* e l'avvenire futuribile nei film di fantascienza):

l'avversione per tale procedimento viene riconnessa, in un passaggio successivo della trasmissione, con la più generale questione dell'inattualità di un uso passivo della tecnologia come mera registrazione e riproduzione di suoni noti.

Ci chiediamo: è valido in senso estetico, quando la musica per film ha almeno pretese estetiche [...], il processo di fotografare degli strumenti, di fissarli su nastro e non come surrogato di un ascolto dal vivo, come nel caso del disco o della radio, proprio per una sua destinazione che si presume naturale? Quando ascoltiamo un flauto, un violino in una colonna sonora per film, sentiamo subito l'inautenticità dell'operazione. Aver fissato, fotografato, non un materiale vissuto, una realtà materiale, ma una realtà già artificiale: lo strumento con la sua scala di frequenze, il suo timbro, che è un fatto non della natura o della vita umana, sottospecie della quotidianità, ma dell'artificio già artistico. Altra cosa sarebbe se si filmasse un flautista o un violinista che suona. Ben inteso, questa inautenticità può essere sfruttata nel contesto del fatto filmico tutto interno per opposizione o per subordinazione, o per predominio sull'immagine visiva. Pure, quello che sembra congeniale, visto così in astratto, al tipo di tecnica, trasposizione, montaggio del visivo filmico, è proprio la *tape music* (Voce del lettore in *Musica ex machina*).

Come vedremo nella prossima sezione, è questa una sorta di leitmotiv della riflessione intellettuale sulla musica e il cinema degli anni Sessanta, che trova sponde non solo nella ricezione di Adorno ed Eisler, come si sarebbe portati a pensare, ma anche in Cage. È proprio nel nome del compositore americano che si realizza infatti l'incrocio tra avanguardia musicale e cinematografica a Roma, il cui principale artefice è Alfredo Leonardi.

Leonardi: riflessi della poetica di John Cage sul cinema *underground*

Nell'estate del 1963, il numero XIX della rivista «Film Culture» ospita un lungo carteggio privato tra due importanti cineasti del panorama indipendente statunitense, Gregory Markopoulos e Stan Brakhage, e un compositore, James Tenney, pioniere della nascente *computer music*. Il carteggio è raccolto sotto il titolo *Sound and Cinema*, perché il nucleo dello scambio epistolare è costituito dalla relazione tra suono e immagine in movimento nelle poetiche dei tre interlocutori.⁵ Nello stesso numero della rivista compare un breve articolo di John Cage, intitolato *A Few Ideas about Music and Films* [1963].⁶ «Film Culture» è probabilmente il principale organo di diffusione delle idee del cosiddetto cinema

5. All'origine del carteggio c'è la volontà da parte di Markopoulos di discutere le sue scelte sonore sul suo nuovo film *Twice a Man* (1963).

6. Si tratta, in realtà, di una ristampa di un precedente articolo pubblicato nel 1951 sulla rivista «Film music notes» [fig 1, p. 169], i cui riferimenti sono riportati nella bibliografia in coda a questo articolo.

indipendente americano ed è dunque naturale che esso tenga conto di quanto la materia sonora costituisca uno dei principali campi di ricerca e dibattito in quell'ambito. La vicinanza dei cineasti della generazione di Markopoulos e Brakhage con compositori dell'avanguardia operante a New York, come i citati Tenney e Cage, ma anche Morton Feldman, Harry Partch e i coniugi Barron (che prima di approdare alle sponde hollywoodiane con *Il pianeta proibito* (1956) avevano collaborato con artisti quali Anaïs Nin), è un aspetto di primaria importanza, che necessiterebbe di un'attenzione e di uno studio sistematici. La sensazione è che il cinema indipendente statunitense sviluppi e prosegua una riflessione di natura letteralmente audiovisiva, che trova le sue radici nel surrealismo degli anni Venti e che, pur conoscendo una sostanziale emarginazione con l'affermarsi negli anni Trenta del modello sonoro classico hollywoodiano, riemerge con forza negli anni Sessanta.

Tale digressione, solo apparente, serve a segnalare una singolare analogia con «Filmcritica»: l'unica rivista di critica cinematografica italiana che conosce una sensibile apertura alle riflessioni intorno al sonoro filmico negli anni Sessanta, è anche quella che sceglie di dare più spazio di altre alle istanze del cinema sperimentale e *underground*, allorché esso nasce in Italia, intorno al 1964. Il cinema *underground* romano è fortemente imparentato con quello newyorchese, ma forse sarebbe più corretto dire che l'esperienza sperimentale romana *tout court*, in ogni campo artistico, gode di una relazione privilegiata con New York. È noto che il *Living Theater* scelse Roma come tappa italiana, mentre vale la pena ricordare che a livello musicale si stabilisce una sorta di 'patto atlantico' tra i due centri. L'Accademia Americana a Roma svolge il ruolo di ponte per compositori e musicisti d'oltreoceano, tra i quali è sufficiente citare i nomi di Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Jon Phetteplace (membri del gruppo Musica Elettronica Viva), John Eaton, Bill Smith, e prima ancora Otto Luening, che aveva contribuito a creare un ponte tra le esperienze elettroniche del Columbia-Princeton Electronic Music Center e la sperimentazione elettronica romana. Per quanto riguarda il cinema, ricordo che proprio il citato Markopoulos, che non a caso compare spesso in traduzione tra le firme di «Filmcritica» [Markopoulos 1967], realizza due trasposizioni cinematografiche di azioni teatrali di Egisto Macchi e Franco Evangelisti: *(A)lter (A)ction* e *Die Schachtel* [Borio 2011].

Proprio l'articolo di Cage si ritrova tre anni dopo su «Filmcritica», tradotto quasi integralmente da Leonardi. Quest'ultimo è sicuramente il più produttivo in termini critici, tra gli interpreti del cinema sperimentale romano, ma è soprattutto il principale tramite delle riflessioni dei colleghi americani. Capita frequentemente in quegli anni di trovare sul periodico

A FEW IDEAS ABOUT MUSIC AND FILMS

John Cage

It is always a simple matter for someone who does not do it, to know something about it and that is my situation with regard to music for films. Of course, I have done a little of it (the Duchamp sequence in DREAMS THAT MONEY CAN BUY, a miserable film in my opinion with the exception of this particular sequence- in which by a series of events the relation between music and pictures was botched up ; and the Herbert Matter film, WORKS OF CALDER) but each time when I was working I knew that I knew nothing about it.. The same was true when ,back in '42, I did THE CITY WEARS A SLOUCH HAT for Columbia Workshop (not a film but a radio play).

Figura 1.
«Film Music Notes», John Cage, 10/3, 1951, p. 12

diretto da Bruno suoi interventi o sue traduzioni di contributi statunitensi. Nel 1971, la pubblicazione del volume *Occhio mio dio* avrebbe segnato la sintesi dell'analisi del *New American Cinema* da parte di Leonardi e insieme anche il suo distacco da esso [Leonardi 2004]: egli proseguirà la sua attività nel corso degli anni Settanta insieme a Guido Lombardi e Anna Lajolo come documentarista militante nel collettivo Videobase, prima di abbandonare completamente il cinema [Di Marino 1999, 57-65 e 139]. Leonardi è espressione della prossimità tra sperimentazione cinematografica e avanguardia musicale in questo breve lasso storico. La sua frequentazione con compositori quali Giuseppe Chiari, Sylvano Bussotti, Musica Elettronica Viva, è parte integrante dei suoi film: *Musica in corso* (1966) è girato in occasione di un concerto in cui Bussotti e Phetteplace eseguono musiche di Cage; *Organum Multiplum* (1967), con musiche di Gelmetti, ospita invece quest'ultimo insieme a Chiari e MEV ed «è un resoconto di una serie di performance, tenute in luoghi diversi» dal gruppo americano [ivi, 61]; infine, è proprio di Leonardi la mano dietro la cinepresa di *RARA (film)*, una delle prime e più significative sperimentazioni cinematografiche di Bussotti (1967-69).

Sulla base di queste assidue frequentazioni, che trascendono la sfera puramente artistica, non è difficile comprendere la fascinazione di Leonardi per John Cage e, in questa luce, anche il contesto della sua traduzione traduca l'articolo da «Film Culture». Tre sono i punti che Cage affronta nel suo breve scritto: a) il concetto di ritmo audiovisivo, che deve essere svincolato da nozioni musicali mutate dalla tradizione occidentale (soprattutto dalle idee di accompagnamento, sincronismo, contrappunto

ecc.), ma al contrario deve essere basato su un'organizzazione di tutte le componenti filmiche (visive e sonore) secondo un principio generativo anteriore alla realizzazione materiale; b) l'applicazione del concetto varèsiano di 'suono organizzato' all'intera componente acustica del film, quindi l'abolizione dell'idea di 'effetto sonoro', in nome di una composizione di elementi considerati paritari sul piano della funzione finale; c) la stretta aderenza della musica cinematografica ai mezzi tecnici che la rendono possibile, con la conseguente esclusione della 'registrazione' di musica non nata originariamente per quelle finalità (quella acustica di derivazione ottocentesca), e la predilezione per «una musica che nasce solo dai mezzi tecnici della nostra epoca (meccanici, elettronici, cinematografici, ecc.)» [Cage 1966].

Se quest'ultimo punto è quello che più richiama le riflessioni di Plebe, Scavolini, Guaccero e Grossi illustrate nel paragrafo precedente, il primo punto della proposta di Cage è quello dotato di maggiore risonanza sotto il profilo teorico, in quanto si pone in diretta relazione con le nozioni di sincronismo e contrappunto, e transitivamente con quelle di accompagnamento e commento musicale, correntemente discusse a partire dalle tesi di Èjzenštejn e Pudovkin, e tornate alla ribalta nel dibattito cinematografico degli anni Sessanta attraverso la reinterpretazione di Kracauer [1966].⁷ Cage illustra un procedimento di calcolo che prende le mosse dal cogliere il ritmo strutturale interno del film, per poi concepire una scrittura musicale (aggettivo che dobbiamo necessariamente intendere nell'ampia accezione cageana) che rispecchi la scansione ritmica del film secondo un principio probabilistico. Leonardi è particolarmente intrigato da quest'idea, al punto da eleggerla a nodo centrale della propria poetica:

Cage scrisse che la sua preoccupazione maggiore era quella di «prendere il battito», ovvero percepire il ritmo delle diverse sezioni o parti del film. Assunti questi dati e cioè «stabilita questa struttura – come dice Cage – musica e film possono procedere indipendentemente e tutto funziona molto bene». Niente sincroni obbligati e «veristici» quindi ma strutture che si sviluppano liberamente creando un dialogo sciolto e fecondo nel rispetto delle reciproche ma conciliabili necessità interne. Questa è un po' la mia via caratterizzata, come ho potuto osservare, da ritmi sonori e visivi che si rispondono o contestano in una presa che è alternatamente stretta o periferica, ma da lunghezze dispari, per cui a scansioni tendenzialmente incalzanti per la scena coincidono frasi sonore più ampie e autonome evolventisi [Leonardi 1968, 250].

Si capisce come, sullo scardinamento del principio del sincronismo, si giochino le sorti del cinema sperimentale dal punto di vista sonoro, la

7. In particolare, si vedano i capitoli *Dialogue and Sound e Music* [Kracauer 1966, 102-156] e il breve intervento di Kracauer apparso su «Cinema Nuovo» [1957, 211].

sua possibilità di stabilire uno scarto rispetto a quel cinema d'autore che in quegli anni stava sondando simili strade, influenzato anch'esso dalle poetiche dell'avanguardia musicale. Ciò è particolarmente evidente nei lavori di Leonardi, che operano sovente incrociando la sovrainpressione e il collage sonoro. È il caso per esempio di *Se l'inconscio si rivela/ribella* (1968), film in cui alla multi-stratificazione delle immagini, raggiunta attraverso un montaggio serrato e la sovrainpressione multipla, corrisponde un collage sonoro che attinge ai più svariati generi musicali – musica elettroacustica, improvvisazione, jazz, opera, canzone italiana, un comizio di Fidel Castro – che richiama i contemporanei esperimenti collagistici di Aldo Clementi e di Gelmetti. Nella formulazione di Leonardi, appare inoltre più chiaro il legame tra le questioni sollevate da Plebe sulla passività dell'impiego corrente delle tecnologie di riproduzione sonora e la ricerca di una nuova forma espressiva attraverso il cinema e la musica sperimentale: il 'sincrono 'hollywoodiano' conduce a ciò che Leonardi chiama «verismo» cinematografico, cioè a un accostamento arbitrario e pur tuttavia avvertito come verosimile tra immagine e suono, che finisce per diventare un agente mistificante della realtà in mano alla cultura dominante (borghese, si sarebbe detto allora). L'antidoto è la ricerca di un libero fluire di catene semantiche organizzate secondo principi cangianti, in cui si avvertono più che mai gli echi della cultura rivoluzionaria che sarebbe sfociata nel maggio francese.

Il secondo convegno amalfitano

Plebe apre i lavori del convegno amalfitano rimarcandone la radicale novità, per una ragione innanzitutto storica: rispetto a fasi anteriori della riflessione sul suono cinematografico, egli avverte convergere su un terreno comune registi, musicisti e critici; sulla scorta dell'esplosione della semiologia strutturalista, essi «cominciano ad appellarsi sempre più frequentemente [...] al vocabolario dei glottologi e alle questioni della linguistica, che vengono spesso trasportate di peso in un terreno ad esse tanto eterogeneo, qual è quello del film sonoro» [Plebe 1968, 2].

La qualità principale del convegno amalfitano consiste in effetti nel porre a confronto programmatico prospettive eterogenee di studio della materia sonora, che potremmo raggruppare in questo modo sulla base delle personalità che vi presero parte:

Ambito critico:	Edoardo Bruno, Armando Plebe, Nuccio Lodato, Renato Tomasino, Bruno Widmar;
Ambito accademico:	Guido Morpurgo-Tagliabue, Emilio Garroni, Antonio Napolitano;

Ambito compositivo: Vittorio Gelmetti, Luca Lombardi;
 Ambito tecnico: Paolo Ketoff;
 Ambito registico: Alberto Lattuada, Alfredo Leonardi, Giorgio Turi.

Tale varietà di punti di vista, indubbiamente un valore in sé, è peraltro ben lungi da sfociare in una sintesi. A una lettura dei contributi pubblicati, è semmai possibile evidenziare il costituirsi di posizioni in dialogo solo parziale tra loro. Gli ‘autori’, rappresentati da Lattuada, con il supporto dei critici e dell’intervento tecnico di Paolo Ketoff,⁸ si concentrano sul problema della presa diretta e dunque del doppiaggio, tentando di dare alla questione un respiro estetico-teorico. Il punto di partenza è la denuncia dello stato di arretratezza culturale del cinema italiano che, soprattutto a livello produttivo, non riesce o non vuole emanciparsi da abitudini consolidate che hanno dato vita a vere e proprie corporazioni professionali (i doppiatori). Da ciò scaturisce il *Manifesto di Amalfi*, che ho scelto di trascrivere integralmente. Esso raccoglie le firme di Antonioni, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Vittorio Cottafavi, Vittorio De Seta, Alberto Lattuada, Leonardi, Valentino Orsini, Pier Paolo Pasolini, Gillo Pontecorvo, Brunello Rondi, Francesco Rosi, Paolo e Vittorio Taviani, e prova a offrirsi come sintesi tra teoria e pratica in nome di «un cinema *totale*», dove l’aggettivo sottende la possibilità dell’autore di disporre liberamente di tutte le componenti visive e sonore del mezzo cinematografico per organizzarle secondo proprie strategie estetiche.

L’approfondimento – oggi – degli studi teorici sul film sonoro, implica una presa di posizione preliminare sull’abuso sistematico del doppiaggio che compromette con altrettanta regolarità i valori espressivi del film. Gli attori stessi derivano dall’abitudine a post-sincronizzare (e in prevalenza con voci altrui) un progressivo distacco dal personaggio. Le tecniche di doppiaggio e l’impiego di colonne di repertorio privano il film dell’apporto, sul piano unitario dello stile, di elementi che ne sono parte integrante, sottoponendolo nel medesimo tempo a manovre mistificatrici da parte della produzione e della distribuzione, che finiscono con l’assumere un carattere ideologico. La post-sincronizzazione del film italiano – quando non richiesta da ragioni espressive – e il doppiaggio-traduzione di quello straniero, costituiscono i due volti del pari assurdi e inaccettabili dello stesso problema.

Il momento della rivendicazione teorica deve quindi collegarsi alla pratica attuazione sul terreno operativo. L’attivazione, a fianco del normale circuito commerciale (la cui invasione è comunque un obiettivo da porsi) di una rete organica ed attiva

8. L’intervento di Ketoff è molto importante per avere un’idea dello stato della tecnica del cinema italiano a quell’altezza cronologica. Le sue considerazioni riguardo alla possibilità tecnologica della presa diretta andrebbero sempre tenute in considerazione quando si parla dell’arretratezza della struttura post-produttiva italiana, la quale invece dimostra una conoscenza tecnica di prim’ordine viziata semmai da alcune abitudini e pigriezze nella prassi. Il cinema d’autore italiano di quegli anni, in sostanza, esibisce una costante oscillazione tra abitudini di vecchia data e tensione verso il rinnovamento. Sull’importanza strategica della figura di Paolo Ketoff nella musica e nel cinema romani degli anni Sessanta, ho già avuto modo di scrivere [Corbella 2009].

di sale specializzate, col compito di avvicinare alle versioni originali un pubblico il cui gusto è ulteriormente distorto al presente stato di cose dalla mistificazione sonora, rappresenta l’auspicabile primo passo. L’abolizione dell’uso indiscriminato del doppiaggio, la cui esistenza compromette la possibilità stessa di un cinema italiano sonoro, è momento vitale per la salvaguardia della ricerca linguistica, per la tutela di una libertà di espressione effettiva, per l’attuazione e lo sviluppo di un cinema *totale* [*Il manifesto di Amalfi* 1968].⁹

Ma è tra i contributi di carattere teorico che, a mio parere, si scorgono le pagine più interessanti, segnali di come la riflessione sul suono fosse tutt’altro che acerba in campo accademico. È indubbio che la carenza più evidente degli interventi di Morpurgo-Tagliabue, Garroni e Napolitano vada rintracciata sul piano della competenza specificamente musicologica, tanto più palese quanto più le pagine hanno carattere specialistico in ambito semiotico-filosofico. Mancano ai relatori gli strumenti per valutare l’apporto specifico della musica, ciò che Luca Lombardi nella stessa occasione definisce «quei diritti [...] che competono [alla musica] in quanto linguaggio autonomo, il quale, sebbene non semantico, segna una logica sua propria e il cui significato va compreso in termini esclusivamente musicali» [Lombardi 1968]. Che la musica sia in grado di inserirsi nel discorso audiovisivo con un portato semio-morfologico suo proprio, pre-esistente al contesto audiovisivo, e che tale componente possa operare ben oltre la mera enfattizzazione, il contrasto o il commento del piano visuale, non sembra essere una possibilità realmente valutata da nessuno degli autori presi in considerazione. Se è vero che, su questo piano, non ci sono sensibili elementi di novità nella riflessione teorica italiana rispetto a una ricezione discontinua delle teorie di Ājzenštejn, Pudovkin, Balász, Hermann Bauer e Kracauer,¹⁰ io vorrei nondimeno cogliere, storicizzandolo, il valore seminale di questi contributi, ancora una volta non dal punto di vista assoluto della storia delle teorie, ma da quello relativo della funzione socio-culturale svolta dalla teoria.

Consideriamo ad esempio la classificazione della stratificazione sonoro-musicale del cinema contemporaneo proposta da Morpurgo-Tagliabue nel suo intervento amalfitano:

- I. rumori ambientali
- II. suoni ambientali (musica eseguita entro il film)

9. Corsivo nell’originale.

10. Sergio Miceli è di questo parere nella sua sintesi delle teorie estetico-cinematografiche italiane e francesi del periodo 1911-1968, quando scrive: «se una tendenza generale può essere ricavata consiste in una serie di contributi critici talvolta validi ma estemporanei e soprattutto isolati, dove ciascuno avanza delle proposte *ex novo* senza curarsi dei precedenti (salvo a una certa attenzione a Pudovkin e Balász), generando ripetizioni e talvolta fraintendimenti» [Miceli 2009, 523].

- iii. musica-rumore (elettronica, dodecafonica, ecc.: un compromesso di i e ii)
 iv. musica pura. Il commento musicale vero e proprio non è tramontato. Può essere:
- a. musica pleonastica: onomatopeica e, per *Einfühlung*, patetica
 - b. musica patetica (A e B, iv possono essere sostituiti da ii)
 [Morpurgo-Tagliabue 1968]

È fuori discussione la provvisorietà della terminologia adottata, già criticata molto severamente da Sergio Miceli [2009, 531-532]. Tuttavia mi pare interessante la prospettiva fatta propria dal filosofo e semiologo milanese: più che appellarsi al significato che termini come ‘dodecafonico’, ‘elettronico’ e così via, hanno nel linguaggio tecnico musicologico, egli rileva la funzione predominante che essi svolgono nell’ambito del discorso filmico per il fruitore medio (quale è lui, probabilmente non ammettendolo, a livello musicale).¹¹ In tale contesto, la novità non sta tanto nell’attribuire alla prassi cinematografica corrente l’impiego di linguaggi musicali post-tonali con funzioni effettistiche e connotazioni paradossalmente anti-musicali – osservazioni queste già ampiamente acquisite nell’ambito della teoria della musica per film, si pensi per esempio agli scritti di Vlad a riguardo [1955] – semmai nel riconoscere a detti linguaggi, e in particolare alla musica elettronica, l’aver conferito alla dialettica musica/effetto sonoro nel cinema uno spessore molto più problematico, sfumato e foriero di possibilità espressive, di quanto essa non possedesse nel cinema di orientamento classico-hollywoodiano. Da ciò discende che considerare la musica elettronica come categoria funzionale posta a metà tra la musica e il rumore non sia una constatazione di carattere assoluto, bensì un tentativo d’interpretazione analitica del suo ruolo all’interno del cinema contemporaneo. Ciò equivale a riconoscere implicitamente che, grazie allo sviluppo delle sperimentazioni elettroniche in campo musicale, nuove istanze stanno prendendo piede nel cinema degli anni Sessanta (non a caso è Antonioni il cineasta al centro dell’attenzione del filosofo). Insomma, mi sembra che il dato più importante ricavabile dall’intervento di Morpurgo-Tagliabue è che il film inizi davvero a essere recepito come

11. È quanto, del resto, riconosce anche Miceli, seppure egli intraveda nell’impostazione di Morpurgo-Tagliabue una volontà mistificatoria che a me pare meno evidente: «Inserire la musica dodecafonica nella categoria musica-rumore, associandola poi alla musica elettronica, sarebbe inammissibile ovunque ma lo è soprattutto in sede saggistica, indipendentemente dall’area disciplinare alla quale l’autore afferisce. E non è chiaro se la collocazione nasca dall’assunzione paradigmatica delle (in)competenze musicali di Morpurgo-Tagliabue, oppure se egli abbia guardato allo spettatore medio che nulla sa di musica del Novecento identificando così la propria teoria con quel particolare grado critico-percettivo. La successiva definizione di musica ‘pura’ (della quale ‘ovviamente’ la dodecafonica non fa parte...) è però sufficiente a togliere ogni dubbio, smascherando in modo definitivo l’operazione e rivelandone tutta l’inconsistenza» [ibidem].

un’esperienza multisensoriale, in cui il suono contribuisce alla stratificazione semantica non meno che l’immagine. La musica rimane penalizzata in questo discorso, poiché gli strumenti critici per analizzarla non sono aggiornati; pur tuttavia oggi, in un momento in cui proprio in ambito musicologico si susseguono aperture all’universo del suono cinematografico, la prospettiva di Morpurgo-Tagliabue ritorna sorprendentemente utile, arricchita da quarant’anni di riflessioni sulla musica per film.

Vorrei a questo proposito chiudere con un accenno ad Antonio Napolitano, autore che a mio parere andrebbe rivalutato in sede storiografica per il suo contributo alla teoria del cinema sonoro. In un testo precedente al convegno amalfitano, in cui esponeva compiutamente la sua teoria del cinema [fig. 2, p. 179], egli aveva già concesso uno spazio significativo, seppur non amplissimo, al ruolo del suono e della musica nel film [Napolitano 1966, 19-20, 26, 45-46]. Con lucidità, pacatezza ed equilibrio – qualità particolarmente meritorie in un’epoca storica in cui i toni polemici e ideologici prendono spesso il sopravvento sui contenuti – Napolitano aveva delineato il ruolo e le funzioni del suono nel discorso filmico, considerando quest’ultimo nella più ampia cornice dell’esperienza sinestesica nelle arti, in cui «l’esattezza e l’intensità di una ‘definizione’ viene [...] data dal numero di organi sensoriali che concorrono insieme nell’operazione conoscitiva, o semplicemente referenziale» [Napolitano 1966, 167].¹² Il cinema sonoro è «la realizzazione di un’esigenza naturale» [ivi, 168], in cui il suono «può considerarsi un ‘qualificante’ che dà la chiave in cui situa lo svolgersi dell’azione e che fornisce accenti, intonazioni, sottotoni e sovratoni emotivi» [ibidem].¹³ Tuttavia, prendendo le mosse da Pierre Schaeffer, Napolitano rileva che non c’è una corrispondenza naturalistica tra suono filmico e suono reale: «gli stimoli non esistono nella loro pura oggettività né possono venir ricevuti nella loro materialità» [ivi, 169]; essi necessitano di essere costruiti e organizzati in stretta connessione con la costruzione visiva. In un simile contesto audiovisivo – e qui sembra di sentire parlare Antonioni o Bresson – una buona organizzazione di suoni e rumori può essere più efficace di un brano musicale scritto ad hoc.

Aldilà del vecchio pentagramma, il cinema ha reso significativi anche i suoni di una carrozza, nella loro eterogeneità, tra il forte e il debole, l’alto stridio e il basso rullio, tra lo zoccolio e la risonanza ampia o sorda di una strada; ha proposto cioè allo sforzo attivo dell’attenzione un nuovo vocabolario per l’analisi della realtà più vasta dell’uomo [ivi, 170].

12. Qui Napolitano parafrasa una tesi di Victor Ségalen [1902, 57-90].

13. Si noti, di sfuggita, che termini quali *sottotoni* e *sovratoni* richiamano, seppure involontariamente, un celebre volume di quasi trent’anni dopo [Brown 1994].

Per Napolitano il cinema è il luogo di un'estetica del «composito» [ivi, 168, 170], in grado di formare una nuova esperienza conoscitiva della realtà e addirittura di creare configurazioni semantiche anche in assenza di un'esplicita volontà dell'artefice, come puro risultato della sovrapposizione di suono e immagine. Nella nozione di composito, è possibile rintracciare un germe di quei concetti di 'contratto' e 'negoiazione' audiovisiva destinati a diventare così attuali ai giorni nostri, attraverso il contributo di Michel Chion [1990] e Nicholas Cook [1998].

Il timore che molti hanno nutrito per la nascita del cinema sonoro – che sembrava dovesse venire a contaminare due linguaggi diversi, derivava appunto da questa debole presa di coscienza del cinema come 'linguaggio composito', una lingua cioè priva di scrupoli e di inibizioni 'razzistiche', pronta ad assimilare e ad incorporare, per la sua natura dinamica, qualsiasi altra strutturazione di qualsiasi altro linguaggio. Ciò non toglie che il cinema ha sempre corso, per questo motivo, i maggiori rischi di compromesso, di fallimento, di facile resa alla pigrizia immaginativa (nel senso di lasciar lavorare 'l'opera aperta', di puntare su una casuale combinazione di significati semmai pienamente involontarii [sic]) ma ha dimostrato nelle sue opere impegnative una maggiore capacità di rispecchiamento, di intensificazione, scansione e scandaglio della realtà secondo un ritmo più quotidiano, cioè meno stretto in regole dipendenti dall'artificio e meno legato ad esclusioni di argomenti, materie o figurazioni [Napolitano 1966, 45].

Figura 2.
Film significato e realtà di Antonio Napolitano, copertina



Bibliografia

Testi di carattere generale

- ALUNNO Marco, 2004, *Vittorio Gelmetti: sperimentazione e cinema*, in Sergio Miceli a cura di, *La musica nel cinema: tematiche e metodi di ricerca*, numero monografico di «Civiltà musicale: quadrimestrale di musica e cultura», 19/51-52, pp. 190-203.
- BIAMONTE Salvatore G. ed., 1959 *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo (Quaderni della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia).
- BORIO Gianmario, 2011, *Die Schachtel di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos*, in «Worlds of AudioVision». http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Borio_2011_ita.pdf
- BROWN Royal S., 1994, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- CAGE John, 1963, *A Few Ideas About Music and Films*, in «Film Culture», Special Issue: American Directors, Part 2, 29, pp. 35-37; già pubbl. in «Film Music Notes», 10/3, 1951, pp. 12-15.
- CALABRETTO Roberto, 2012, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio.
- CHION Michel, 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan; trad. it. 1990, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau.
- COOK Nicholas, 1998, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Oxford University Press.
- CORBELLA Maurizio, 2009, *Paolo Ketoff e le radici cinematografiche della musica elettronica romana*, in «AAA-TAC», 6, pp. 65-75.
- 2011, *Sperimentazione elettroacustica e cinema d'autore in Italia negli anni Sessanta. Due casi di studio*, in «Comunicazioni sociali», 33/1, pp. 93-101.
- DE MEZZO, Giovanni, 2009, *Teoria e prassi negli scritti cinematografici di Vittorio Gelmetti*, in «Musica e Storia», 17/3, pp. 637-678.
- DI MARINO Bruno, 1999, *Sguardo Inconscio Azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Roma, Lithos.
- KRACAUER Siegfried, 1957, *L'immagine ha bisogno della musica*, in «Cinema Nuovo», 6/104, pp. 211-213. <http://archivio.fondazionelevi.it/record/55034>
- 1997, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton (NJ), Princeton University Press; ed. or. 1960, Oxford, Oxford University Press.
- LEONARDI Alfredo, 2004 *Occhio mio dio. Il new American Cinema*, Bologna, CLUEB; ed. or., 1971, Milano, Feltrinelli.
- MASETTI ENZO ed., 1950, *La musica nel film*, Roma, Bianco e Nero Editore (Quaderni della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia).

- MICELI Sergio, 2009, *La musica per film. Storia, estetica, analisi, tecniche, ideologie*, Lucca/Milano, Libreria Musicale Italiana/Ricordi.
- NAPOLITANO Antonio, 1966, *Film significato e realtà*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PELLEGRINI Glaucio – VERDONE Mario eds., 1967, *Colonna sonora*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero.
- PLEBE Armando, 1962, *La dodecafonia: documenti e pagine critiche*, Bari, Laterza.
- SCHAEFFER Pierre, 1946a, *L'élément non visuel au cinéma (1), analyse de la bande son*, in «Revue du cinéma», 1, pp. 45-48.
- 1946b, *L'élément non visuel au cinéma (2), conception de la musique*, in «Revue du cinéma» 2, pp. 62-65.
- 1946c, *L'élément non visuel au cinéma (3), psychologie du rapport vision-audition*, in «Revue du cinéma», 3, pp. 51-52.
- 1960, *Le contrepoint du son et de l'image*, in «Les cahiers du cinéma», 108, pp. 7-22.
- SEGALEN Victor, 1902, *Les synesthésies et l'école symboliste*, in «Mercure de France», 42/4, pp. 57-90. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105516q/f63.image.r=segalen.langFR>
- VARÈSE Edgar, 1983, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi-unicopli; ed. or. 1983, *Écrits*, L. Hirbour a cura di, Paris, Bourgois.
- VERDONE Mario, 1960, *Problemi estetici della musica per film*, in «Rivista del Cinematografo», 33/11, pp. 316-318.
- VŁAD Roman, 1955, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi.



Spgoglio degli articoli di interesse musicologico apparsi in «Filmcritica» nel decennio 1960-1970

- BRUNO Edoardo, 1968, *Amalfi 2*, 19/186, febbraio, pp. 71-72.
- CAGE John, 1966, *Alcune idee sulla musica e i film*, trad. it. (parziale) di Alfredo Leonardi, 17/169-170, pp. 416-418.

-
- DALLA VALLE Gianni L. (a cura di), 1969, *Il film sonoro*, 20/194, pp. 45-50.¹⁴
- GARRONI Emilio, 1968, *Per una teoria del film sonoro*, 19/185, pp. 29-68.
- GELMETTI Vittorio, 1964a, *Aspetti della musica nel film*, 15/143-144, pp. 146-147.¹⁵
- 1964b, *La musica nei film di Pasolini*, 15/151-152, pp. 570-573.
- 1967, *La musica*, 18/176, pp. 173-176.¹⁶
- 1968, *Musica-verità?*, 19/185, pp. 21-28.
- KETOFF Paolo, 1968, *Presa diretta e colonna guida*, 19/187, marzo, pp. 166-167.
- Il manifesto di Amalfi*, 1968, 19/186, p. 95.
- LEONARDI Alfredo, 1968, *...pensando con affetto a Beppe Chiari*, 19/188, pp. 248-250.
- LOMBARDI Luca, 1968, *Considerazione su musica e film*, 19/188, pp. 250-255.
- MARKOPOULOS Gregory J., 1967, *Per un nuovo complemento sonoro al mezzo cinematografico*, trad. it. di Massimo Bacigalupo, 18/182, pp. 505-507.
- MORPURGO-TAGLIABUE Guido, 1968, *Fattore visivo e fattore auditivo nel film*, 19/185, pp. 5-20.
- NAPOLITANO Antonio, 1968, *Correlazione audio-visiva nel film*, XIX/187, marzo, pp. 167-170.
- PLEBE Armando, 1963, *La musica per film e l'avanguardia musicale*, 14/135-136, pp. 447-451.
- 1967, *L'ascolto regressivo nel cinema*, 18/175, pp. 67-78.¹⁷
- 1968, *Introduzione al convegno su 'Il film sonoro'*, 19/185, p. 2-4.
- TURI Giorgio, 1968, *Il suono nella comunicazione filmica*, 19/187, pp. 163-165.
- VERDONE Mario, 1961, *Il mondo musicale del muto*, 12/112-113, pp. 497-500.

14. Resoconto degli interventi di Alberto Lattuada, Nuccio Lodato, Renato Tomasino e Bruno Widmar al convegno *Il film sonoro* (Amalfi, 1968).

15. Relazione al Convegno *Cinema e linguaggio* (Roma, 1964).

16. Relazione al Convegno *Popolarità Comunicazione Rivoluzione* (Amalfi, 1967).

17. Relazione al Convegno *Popolarità Comunicazione Rivoluzione* (Amalfi, 1967).

Indice dei nomi

- Adorno, Theodor Ludwig
Wiesengrund 125, 169
Alfano, Alfredo 57n
Amfitheatrof, Daniele 24, 63n
Antheil, George 63
Antonelli, Carlo Alberto 122
Antonini, Antonino 61
Antonini, Gustavo 61
Antonioni, Michelangelo 125, 148-149,
166-168, 174, 176-177
Arangi-Lombardi, Giovannina 89
Aristarco, Guido 141-146, 150
Arnheim, Rudolf 113
Auric, Georges 69, 94, 119
- Bach, Johann Sebastian 75, 97, 99
Balanchine, George 101
Balász, Béla, *pseudonimo di Hermann*
Bauer 175
Balestreri, Giuliano 47, 107, 113, 114, 117
Ballo, Ferdinando 51
Barbaro, Umberto 22
Barblan, Guglielmo 48
Basso, Alberto 51
Barron, Bebe 170
Bax, Arnold 57n
Becherini, Bianca 51, 65
Beethoven, Ludwig van 6, 75, 91, 94, 97
Bellini, Vincenzo 82, 62n
Bellocchio, Marco 174
Berlanga, Luis García 153
Bernard, Armand 94
Bertolucci, Bernardo 174
Bisi, Tommaso 26
Bixio, Cesare Andrea 10
Blasetti, Alessandro 3, 4
Bocca, Giuseppe 50
Boninsconti, Angiola Maria 48
Bontempelli, Massimo XI, 44
Bottai, Giuseppe 20
- Bow, Clara [Gordon] 9
Bracchi, Alfredo 10
Brahms, Johannes 93
Brakhage, Stan 169-170
Bresson, Robert 177
Brignone, Guido 89
Britten, Benjamin 57n
Bruckner, Joseph Anton 143
Brunetta, Gian Piero 21, 23-24
Bruno, Edoardo 164, 171, 173
Bussotti, Sylvano 171
Buti, Carlo 10
- Cage, John 169-172
Čajkovskij, Pëtr Il'ič 6, 97
Calabretto, Roberto XI-XII
Capra, Marco 51
Carabella, Ezio 44, 61, 77, 84-86, 122
Caraceni, Augusto 22-23, 44, 107, 114,
118, 122
Caravaglios, Cesare 30n
Carrol, Nancy, *pseudonimo di Ann*
Veronica Lahiff 9
Caruso, Enrico 11
Casella, Alfredo 22, 43n, 114, 125
Castaldo, Daniela XI
Catalani, Alfredo 89-90
Cauda, Ernesto 19-23, 26, 46, 105-106,
108, 110, 115, 120, 122
Cecchi Emilio 113
Cecchi d'Amico, Suso (*alias di Giovanna*
Cecchi) 123
Chaplin, Charlie 31, 112, 119, 146, 148
Chenal, Pierre 12
Chevalier, Maurice Auguste 9
Chiari, Giuseppe 171
Chiarini, Luigi 22-23, 28n, 115, 120,
144n
Chion, Michel 178
Chopin, Fryderyk 6, 92

- Ciano, Galeazzo 79
 Cicognini, Alessandro 62, 88, 153
 Clair, René 12, 63, 111
 Clausetti, Carlo 47
 Clementi, Aldo 171
 Cogni, Giulio 25
 Colacicchi, Luigi 43n, 52-53, 59, 74, 112-113, 123
 Comencini, Luigi 23
 Comin, Jacopo 22-23
 Comuzio, Ermanno 150
 Cook, Nicholas 178
 Copland, Aaron 63n
 Corbella, Maurizio XI
 Cornoldi, Antonio 47, 50, 89-90, 104-105, 108, 114, 115n, 123
 Corti, Mario 43n, 81
 Costantini, [?] 29
 Costa, Roberta 48
 Cottafavi, Vittorio 174
 Croce, Benedetto 111, 123, 126, 141
 Curci, Alfredo 85-86
 Curran, Alvin 170
- Dahl, Ingolf 58-59
 Dallapiccola, Luigi 53n, 57n
 Dalla Torre, Giuseppe 58
 Damerini, Adelmo 47-48
 d'Amico, Fedele 40, 51, 53, 89, 95-96, 109, 118-119, 121
 D'Angelo, Salvo 58
 D'Annunzio, Gabriele 25, 125
 D'Anzi, Giovanni 10
 De Angelis, Rodolfo 4
 Debenedetti, Giacomo 112n
 Debussy, Claude 80
 De Falla, Manuel 57n
 Del Pelo, Alfredo 10
 De Nardis, Camillo 61
 De' Paoli, Domenico 59, 109
 de Pauer Peretti, Feri 91-92
 De Pirro, Nicola 125
 De Sanctis, Valerio 46, 87
 De Seta, Vittorio 172
 Dessau, Paul 70
 Deutsch, Adolph 63n
 Di Donato, Vincenzo 48
 Di Lazzaro, Eldo 10
 Di Mezzo, Giovanni 162
 Disney, Walt 12, 51, 53, 74-75, 94, 96-98
- Dukas, Paul 4
 Dvořák, Antonín 80
- Eaton, John 168
 Eisler, Hanns 63n, 125, 169
 Ějzenštejn, Sergej 172, 175
 Emar 29-30
 Evangelisti, Franco 170
- Falciai, Roberto XII, 3, 5
 Fasolato, Umberto XI
 Feldman, Morton 170
 Fellini, Federico 153-154, 155n, 166
 Ferrarini, Mario 92
 Finocchiaro, Francesco XI
 Fino, Giocondo 6
 Fischinger, Oskar 94, 115
 Flora, Francesco 52n, 104, 123
 Fragapane, Paolo 48, 50, 106, 111-112, 123
 Freddi, Luigi 20, 24, 84
 Friedhofer, Hugo 63n
 Fürst, Leonhard 93n
 Fusco, Giovanni 148
- Gallone, Carmine 62, 92
 Garroni, Emilio 173, 175
 Gatti, Guido Maggiorino 40, 52-53, 60, 94-96, 98, 124
 Gavazzeni, Gianandrea 22, 51, 65, 95-96, 100
 Gelmetti, Vittorio 163-164, 167-168, 170, 173-174
 Genina, Augusto 31
 Gerbi, Antonello 113
 Ghedini, Giorgio 57n
 Ghisi, Federico 48, 50, 65, 71-72, 107, 110, 114, 117, 124
 Ghislanzoni, Alberto 45, 124
 Giannini, Guglielmo 30
 Gigli, Beniamino 8, 33
 Giovannetti, Eugenio 22
 Gliński, Mateusz 57-59, 92, 124
 Granich, Tom 145
 Grossi, Pietro 167, 172
 Gruenberg, Louis 63n
 Guaccero, Domenico 167-168, 172
 Gualino, Riccardo 124
 Guerrasio, Guido 23
 Guerrini, Guido 84, 153
 Gui, Vittorio 57n, 61
- Gys, Leda, pseudonimo di Giselda Lombardi 31
 Hayasaka, Fumio 148
 Hepburn, Katherine 93
 Herrmann, Bernard 63n
 Hitchcock, Alfred 166
 Hoérée, Arthur 64
 Honegger, Arthur 44, 63, 70, 72, 115n
- Ibañez, Vicente Blasco 7
 Ibert, Jacques 57n, 70
 Ibsen, Henrik Johan 34
 Interlandi, Telesio 20-21
- Jannings, Emil 34
 Jaubert, Maurice 63, 70
 Jolson, Al, *pseudonimo di* Asa Yoelson 26
- Kaper, Bronislav 63n
 Keller, Hans 99n
 Ketoff, Paolo 174
 Kodály, Zoltán 57n
 Korngold, Erich Wolfgang 92
 Kracauer, Siegfried 142, 144-145, 148n, 155n, 172, 175
 Kubik, Gail 63n
- Labroca, Mario 43n, 44, 79-80, 82-83, 125
 Lajolo, Anna 171
 Lary, Franco 10
 Lattuada, Alberto 174
 Lauri Volpi, Giacomo 60
 Leonardi, Alfredo 164-165, 168-174
 Leopardi, Giacomo 25
 Lessing, Gotthold Ephraim 97n
 Liszt, Franz 6, 62, 102
 Lodato, Nuccio 173
 Lombardi, Guido 171
 Lombardi, Luca 173
 Lombardo, Gustavo 31
 Lualdi, Adriano 51, 74-75
 Lubitsch, Ernst 9
 Luciani, Sebastiano Arturo 7, 22-23, 89, 90, 107n, 110, 114-115
 Luening, Otto Clarence 170
 Lukács, György 142
- Macchi, Egisto 168, 170
 Malatesta, Luigi 45, 86, 125
- Malipiero, Gian Francesco 12, 57n, 61, 70, 72, 83, 94, 115n, 123, 125
 Manca, Antonio 47
 Mander, Pietro 32
 Mantelli, Alberto 51
 Manzoni, Alessandro 25
 Marafioti, Pasqual Mario 11
 Marchi, Vittorio 30n
 Marinuzzi, Gino jr. 153
 Mariotti, Mario 10
 Marker, Chris 166
 Markopoulos, Gregory 169-170
 Marotta, Giuseppe 9
 Martinelli, Giovanni 32
 Martini, Nino 9
 Mascagni, Pietro 6, 29, 60
 Mascheroni, Vittorio Gian 9-10
 Maselli, Francesco 144n
 Masetti, Enzo 57n, 58n, 71, 124, 166
 Massarani, Renzo 43n
 Matteucci, Ugo 23
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 6, 92
 Merlini, Elsa, *pseudonimo di* Elsa Tscheliesnig 10
 Messiaen, Olivier 57n
 Miceli, Sergio 3, 40, 59, 73, 77n, 90, 100, 120, 175n, 176
 Mila, Massimo XII, 22, 40, 51-53, 65-66, 68-72, 76, 93n, 94, 95n, 107, 110-111, 116-117, 125
 Milhaud, Darius 57n, 63n
 Mizoguchi, Kenji 148
 Morelli, Giulio 23
 Morgan, Michèle 58n, 99n
 Morpurgo-Tagliabue, Guido 173, 175-177
 Mortari, Virgilio 57n
 Mulé, Giuseppe 43, 45, 81, 82
 Murnau, Friedrich Wilhelm, *pseudonimo di* Friedrich Wilhelm Plumpe 12
 Musorgskij, Modest 80
 Mussolini, Benito 20n, 26, 43, 45, 81, 86
 Mussolini, Vittorio 22
- Napolitano, Antonio 173, 175, 177-178
 Nataletti, Giorgio 30n, 43-44, 48, 60, 81, 125
 Newman, Alfred 63n
 Nin, Anaïs, *pseudonimo di* Angela Anaïs Juana Antonina Rosa Edelmira Nin y Culmell 170

- Orsini, Valentino 174
- Pabst, Georg Wilhelm 11
- Paderewski, Ignacy Jan 57n
- Pannain, Guido 52-54, 93-95, 100
- Parente, Alfredo 40, 53-54, 74, 96-98, 126
- Parès, Philippe 94
- Partch, Harry 170
- Pasolini, Pier Paolo 174
- Pavese, Cesare 125
- Pavolini, Alessandro 80
- Pellegrini, Glauco 124
- Pellizzari, Antonio XII, 141, 147-148, 150-152
- Perego, Eugenio 32
- Perosi, Lorenzo 57n
- Pertile, Aurelio 32
- Pestalozza, Luigi XII, 51, 141, 143, 145, 148n, 150, 153-157
- Petrassi, Goffredo 48n, 53, 57n, 145, 150
- Petrucci, Antonio 22
- Phetteplace, Jon 170-171
- Pfenninger, Rudolf 105n, 166
- Piccoli, Fantasio 23
- Pineschi, Lamberto 28-29
- Pittaluga, Stefano 25, 32, 61
- Pizzetti, Ildebrando 12, 22, 40, 53, 57n, 72, 98-100, 109, 115n, 120, 123
- Plebe, Armando 163-168, 172-173
- Pontecorvo, Gillo 174
- Porrino, Ennio 62
- Portoghesi, Paolo 167
- Previtali, Fernando 57n, 61, 71
- Prokof'ev, Sergej 103
- Puccini, Giacomo 60
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovič 61n, 118, 172, 175
- Rabaud, Henri 44
- Rachmaninov, Sergej Vasil'evic 6, 57n
- Raksin, David 63n, 101n
- Ravel, Maurice 44
- Renoir, Jean 146
- Respighi, Ottorino 4, 57n
- Ricci, Luigi 62
- Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič 6
- Rinaldi, Mario 48, 60
- Roggeri, Edoardo 50, 91, 126
- Rognoni, Luigi 50
- Roma, Enrico 9, 11
- Rondi, Brunello 174
- Rosi, Francesco 174
- Rossi, Fabio 77n
- Rossi, Mario 61
- Rossini, Gioachino 60
- Rost, Pirro 10
- Rota, Nino 54, 58n, 69, 119, 153-154, 155n, 165
- Rovena, Marcella, *pseudonimo di* Marcella Rovina 11
- Rózsa, Miklós 63n
- Rubsamen, Walter Howard 53, 63, 101-103, 126
- Russolo, Luigi 104n
- Rustichelli, Carlo 151
- Ruttmann, Walter 62, 125
- Sabbatini, Gino 89
- Saint-Cyr, Mario 48
- Saint-Saëns, Camille 6
- Šaljapin, Fedor Ivanovič 33
- Scarpellini, Emanuela 81, 82n
- Scavolini, Romano 168, 172
- Schaeffer, Pierre 166, 177
- Schaeffner, André 53, 62
- Schipa, Tito 8, 32
- Schmitt, Florent 44
- Schönberg, Arnold 63
- Schubert, Franz 60, 69, 82, 91-92
- Schumann, Robert 6, 93
- Ségalen, Victor 177n
- Serafin, Tullio 62
- Sgambati, Giovanni 6
- Shakespeare, William 34
- Smith, Bill 170
- Šostakóvič, Dmitrij Dmitrievič 57n
- Stanwyck, Barbara, *pseudonimo di* Ruby Catherine Stevens 11
- Steiner, Max 77, 78n
- Sternberg, Josef von 9, 12
- Stokowski, Leopold 75
- Strauss, Richard 4, 6
- Stravinskij, Igor 54, 57n, 58-59, 63, 74, 100-102, 119, 123
- Strindberg, William 34
- Szigeti, Joseph 57n
- Tarasi, Battista 48
- Taviani, Paolo 174
- Taviani, Vittorio 174
- Teitelbaum, Richard Lowe 170
- Tenney, James 169-170
- Terzi, Corrado 101
- Titta, Ruffo, *pseudonimo di* Ruffo Cafiero Titta 33
- Toch, Ernst 63n, 70
- Tomasino, Renato 173
- Tommasini, Vincenzo 54n, 57n, 119
- Turi, Giorgio 174
- Uccellini, Andrea 26
- Van Parys, Georges 94
- Varèse, Edgar 166
- Verdi, Giuseppe 92, 141n, 166
- Veretti, Antonio 24, 43n, 57n, 62, 71-73
- Vidor, King 4, 153
- Villa Lobos, Heitor 57n
- Visconti, Luchino 142-143, 144n, 153, 166
- Vivaldi, Antonio 146
- Vlad, Roman 40, 54n, 65, 153, 168, 176
- Voinov, Nikolaj 105n, 166
- Vuillermoz, Émile 62, 115
- Walton, William 153
- Waxman, Franz 63n
- Wellesz, Egon 57n
- Widmar, Bruno 173, 182n
- Wiener, Jean 44
- Yankovsky, Boris 105n
- Zafred, Mario 153
- Zandonai, Riccardo 57n

Indice dei film

- 8½* (Federico Fellini, 1963) 165-166
Acciaio (Walter Ruttmann, 1933) 12, 61n, 68n, 70, 83, 94, 115n, 123, 125
Address Unknown (William Cameron Menzies, 1944) 63n
Alba di domani (Marco Elter, 1938) 62
Alexandr Nevskij (Sergej M. Ėjzenštejn e Dmitrij Vasil'ev, 1938) 63n, 150
Allegro notaio (Il est charmant), Louis Mercanton, 1932) 60
Alleluia (Hallelujah), King Vidor, 1929) 111
Amami, Alfredo! (Carmine Gallone, 1940) 34
A me la libertà (A nous la liberté), René Clair, 1931) 68n, 69, 119
Amore (Carlo Ludovico Bragaglia, 1936) 83
A mosca cieca (Romano Scavolini, 1967) 168
Angeli senza paradiso (Leise flehen meine Lieder), Willi Forst, 1933) 10n, 60, 68n, 69, 82, 91, 115n
Anime sul mare (Souls at Sea), Henry Hathaway, 1937) 63n
Ben Hur. A Tale of the Christ (1925) 4-5
Bozambo (Sanders of the River), Zoltán Korda, 1934) 62
Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914) 98, 115n
Calabuch (Calabuig), Luis García Berlanga, 1956) 153
Camicia nera (Giovacchino Forzano, 1933) 77
Canto per te (Liebeslied), Fritz Peter Buch, 1935) 9n
Capriccio spagnolo (The Devil Is a Woman), Josef von Sternberg, 1935) 12
Casta diva (Carmine Gallone, 1935) 34, 62, 82, 92
Christus (Giulio Antamoro, 1916) 6
Come le foglie (Mario Camerini, 1935) 122
Cronaca di un amore (Michelangelo Antonioni, 1950) 149
Daniele Cortis (Mario Soldati, 1947) 58
Das indische Grabmal erster Teil - Die Sendung des Yoghi (Joe May, 1921) 6
Delitto e castigo (Pierre Chenal, 1935) 12, 115n
Divine armonie. Giuseppe Verdi (Carmine Gallone, 1938) 34
Don Chisciotte (Don Quixote), Georg Wilhelm Pabst, 1933) 11, 68n
E lucean le stelle (Carmine Gallone, 1935) 34
Enrico V (Henry V), Laurence Olivier, 1944) 63n
Equatore (Gino Valori, 1938) 62
Fabiola (Alessandro Blasetti, 1948) 58
Fantasia (Fantasia), 1940) 51, 53, 74, 96-97, 126
Folies Bergère de Paris (Roy Del Ruth, 1935) 10n
Gente del Po (Michelangelo Antonioni, 1943-47) 125
Giovanni Strauss (Johann Strauss, k. u. k. Hofkapellmeister), Conrad Wiene, 1932) 9n
Giuseppe Verdi (Carmine Gallone, 1938) 62, 92
Gli sbandati (Francesco Maselli, 1955) 144n
Gli uccelli (The birds), Alfred Hitchcock, 1964) 166
Grand Hotel (Grand Hotel), Edmund Goulding, 1932) 68n
Guerra e pace (War and Peace), King Vidor, 1956) 153
I gangsters (The Killers), Robert Siodmak, 1946) 63n
Il barbiere di Siviglia (1911) 28-29
Il bidone (Federico Fellini, 1955) 154
Il cantante di Jazz (The Jazz singer), Alan Crosland, 1927) 25n
Il cantico dei cantici (The Song of Songs), Ruben Mamoulian, 1933) 94
Il deserto rosso (Michelangelo Antonioni, 1963) 166, 167n, 168
Il gattopardo (Luchino Visconti, 1963) 165-166, 169
Il milione (Le million), René Clair, 1933) 94
Il mulino del Po (Alberto Lattuada, 1949) 53-54, 98
Il pianeta proibito (Forbidden planet), Fred M. Wilcox, 1956) 170
Il primo dei pochi (Spitfire), Leslie Howard, 1942) 63n
Il principe consorte (Love parade), Ernst Lubitsch, 1929) 68
Il ribelle (None But The Lonely Heart), Clifford Odets, 1945) 63n
Il sogno di Butterfly (Carmine Gallone, 1939) 62
Il sogno di una notte di mezza estate (A Midsummer Night's Dream), William Dieterle, Max Reinhardt, 1935) 92
Il sorriso della vita (Sunny side up), David Butler, 1929) 68
Il tesoro dei faraoni (Kid Millions), Roy Del Ruth, 1934) 10n
Il trovatore (1908) 28
Il ventre della città (Francesco Di Cocco, 1932) 125
I migliori anni della nostra vita (The Best Years of Our Lives), William Wyler, 1946) 63n
I miserabili (Les misérables), Raymond Bernard, 1934) 68n
I promessi sposi (Mario Camerini, 1941) 54, 72-73, 98, 123
I racconti della luna pallida d'agosto (Ugetsu Monogatari), Kenji Mizoguchi, 1953) 149
I vinti (Michelangelo Antonioni, 1953) 148
Kiki (Sam Taylor, 1931) 10n
King Kong (Merian C. Cooper ed Ernest Beaumont Schoedsack, 1933) 77
La bella di Memphis (Memphis Belle), William Wyler, 1944) 63n
La bellezza del diavolo (La beauté du diable), René Clair, 1949) 58
La canzone del sole (Max Neufeld, 1933) 60
La carrozza d'oro (Le Carrosse d'or), Jean Renoir, 1952) 146
La febbre dell'oro (The Gold Rush), Charlie Chaplin, 1925) 31
La fiamma del peccato (Double Indemnity), Billy Wilder, 1944) 63n
La grande Caterina (The Rise of Catherine the Great), Vincent Korda, 1933) 68n, 70
La grande parata (The Big Parade), King Vidor, 1925) 4, 31
La jetée (Chris Marker, 1961) 166
La maschera di Dimitrios (The Mask of Demetrios), Jean Negulesco, 1944) 63n
La mia vita sei tu (Pietro Francisci, 1934) 10
Lampi sul Messico (Que viva Mexico!), Sergej Ėjzenštejn, 1931) 61n
La nostra città (Our Town), Sam Wood, 1940) 63n
La notte è per amare (The Night Is Young), Dudley Murphey, 1934) 10n

La pattuglia sperduta (Piero Nelli, 1954) 145, 150
La prova generale (Romano Scavolini, 1968) 168
L'argine (Corrado D'Errico, 1938) 62
La serva padrona (Giorgio Mannini, 1934) 9n
La sinfonia pastorale (*La Symphonie Pastorale*, Jean Delannoy, 1946) 99
La strada (Federico Fellini, 1954) 155n
La tentatrice (*The Sheik*, George Melford, 1921) 7
La terra trema (Luchino Visconti, 1948) 58
La tragedia della miniera (*Kameradschaft*, Georg Wilhelm Pabst, 1931) 68n
La vita futura (*Things to come*, William Cameron Menzies, 1936) 63n
La vita privata di Don Giovanni (*The Private Life of Don Juan*, Alexander Korda, 1934) 10n
La Wally (Guido Brignone, 1932) 34, 89, 90
L'eclisse (Michelangelo Antonioni, 1963) 166
L'elisir d'amore (Amleto Palermi, 1941) 34
Le notti di Cabiria (Federico Fellini, 1957) 154
L'eredità dello zio buonanima (Amleto Palermi, 1934) 10n
L'eterna armonia (*A song to remember*, Charles Vidor, 1945) 93
L'oro del demonio (*All That Money Can Buy*, William Dieterle, 1941) 63n
Lo straniero (*The Stranger*, Orson Welles, 1946) 63n
Luana la vergine sacra (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932) 68n, 69
Luci della città (*City Lights*, Charlie Chaplin) 112
Luci della ribalta (*Limelight*, Charlie Chaplin, 1952) 148
L'ultima avventura (Mario Camerini 1932) 122

Melodia del mondo (*Melodie der Welt*, Walter Ruttmann, 1929) 9n
Melodramma (Giorgio Simonelli, 1934) 10
Metropolis (Fritz Lang, 1927) 4
Monsieur Verdoux (Charlie Chaplin, 1952) 148
Musica in corso (Alfredo Leonardi, 1966) 171

Napoli è una canzone (Eugenio Perego, 1927) 30-31
Nelle tenebre della metropoli (*Hangover Square*, John Brahm, 1945) 63n
Notti bianche (Luchino Visconti, 1957) 143, 144n, 153

Obiettivo Burma! (*Objective Burma*, Raoul Walsh, 1944) 63n
O la borsa o la vita (Carlo Ludovico Bragaglia, 1933) 70
Ombre bianche (*White Shadows in the South Seas*, W. S. Van Dyke, 1928) 65n, 66
Organum Multiplum (Alfredo Leonardi, 1967) 171
Orgasmo (*Suspense*, Frank Tuttle, 1946) 63n

Paramount revue (*Paramount on Parade*, registi vari, 1930) 9
Parata di primavera (Géza von Bolváry, 1934) 10n
Partire (Amleto Palermi, 1938) 62
Pergolesi (Guido Brignone, 1932) 9n, 34
Per le vie di Parigi (*Quatorze juillet*, René Clair, 1933) 63, 68n, 70
Prima comunione (Alessandro Blasetti, 1950) 58

Quarto potere (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) 63n

Ramona (Edwin Carewe, 1928) 65n, 66
Rapsodia satanica (Nino Oxilia, 1917) 6
Riccardo III (*Richard III*, Laurence Olivier, 1955) 153

Ridi, pagliaccio! (Camillo Mastrocinque, 1941) 34
Rossini (Mario Bonnard, 1943) 34

Scarpe al sole (Augusto Genina, 1935) 71, 82-83, 115n
Scipione l'africano (Carmine Gallone, 1937) 12, 98, 115n
Seconda B (Goffredo Alessandrini, 1934) 10
Se l'inconscio si rivela/ribella, Alfredo Leonardi (1968) 173
Senso (Luchino Visconti, 1954) 142-143
Signora senza camelie (Michelangelo Antonioni, 1953) 145, 148-149
Sogno d'arte (*Liebesträume*, Heinz Hille, 1934) 62
S.O.S. Iceberg (*S.O.S. Eisberg*, Arnold Fanck, 1933) 68n, 70
Sotto i tetti di Parigi (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930) 111
Sua Altezza comanda (*Ihre Hoheit befiehlt*, Hanns Schwarz, 1931) 60

Tabu (*A Story of the South Seas*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1931) 12
T'amerò sempre (Mario Camerini, 1933) 77, 122
Tempo massimo (Mario Mattòli, 1934) 10
The city (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939) 63n
Tormento (*Die Nacht der Entscheidung*, Dimitri Buchowetzki, 1931) 10n
Tosca (Jean Renoir, 1941) 34
Trafalgar (*The Divine Lady*, W. S. Van Dyke, 1929) 66
Treno popolare (Raffaello Matarazzo, 1933) 68n, 69
Tre ragazze da marito (*Slightly Used*, Archie Mayo, 1927) 7
Twice a Man (Gregory Markopoulos, 1963) 169n

Un colpo di pistola (Renato Castellani, 1942) 119
Uomini e topi (*Of Mice and Men*, Lewis Milestone, 1939) 63n

Vecchia guardia (Alessandro Blasetti, 1935) 10n
Vele ammainate (Anton Giulio Bragaglia, 1931) 122
Venere bionda (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932) 68n, 69
Verso Hollywood (*Going Hollywood*, Raoul Walsch, 1933) 10n
Vicino alle stelle (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933) 10n
Viva le donne (*Footlight Parade*, Lloyd Bacon, 1933) 10n
Viva Villa! (Jack Conway e Howard Hawks, 1934) 10

White Flood (David Wolff, Robert Stebbins, Lionel Berman, 1940) 63n

Zouzou, la venere negra (*Zouzou*, Marc Allegret, 1934) 10n

**Edizioni Fondazione Levi, Venezia
Nuove collane**

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiquae Musicae Libri

La collana 'Antiquae Musicae Libri' intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltrech  dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale

Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages
Proceedings of the conference
Venice, Italy, 26-29 January 2017
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin,
Roman Hankeln and Marco Gozzi

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468
Antiquae Musicae Libri, 1
ISBN 978-88-7552-063-2

Bessarion and music.
Concepts, theoretical sources and styles
Bessarione e la musica.

Concezione, fonti teoriche e stili
Proceedings of the international meeting
Venice, 10-11 november 2018
edited by Silvia Tessari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Antiquae Musicae Libri, 2
ISBN 978-88-7552-074-8

Musico perfetto, Gioseffo Zarlino.

His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475
Antiquae Musicae Libri, 3
ISBN 978-887552-067-0

Libreria musicale

La collana   dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indagher  i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni musicali e culturali, la filiera delle professionalit  che coinvolge. Studier  lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale

Annarita Colturato, direttrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo

Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Premio Pier Luigi Gaiatto

La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto' per ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012 istituendo una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un'adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale

Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni

Divitiae salutis sapientia et scientia

Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1
ISBN 978-88-7552-068-7

Quaderni di musica per film

I "Quaderni di musica per film" della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intendono aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccogliono, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

Comitato editoriale

Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni

Archivi sonori del cinema:

Progetto ICOSA Italian Cinema Sound Archives
Ilario Meandri, Luca Cossettini,
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77
Quaderni di musica per film, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Critica della musica per film.

Un film, un regista, un compositore

a cura di Roberto Calabretto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429
Quaderni di musica per film, 2
ISBN 978-88-7552-070-0

La musica nei critofilm di Ragghianti

a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78
Quaderni di musica per film, 3
ISBN 978-88-7552-071-7

La musica nel cinema di animazione sovietico

Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354
Quaderni di musica per film, 4
ISBN 978-88-7552-084-7

Quaderni di etnomusicologia

I "Quaderni di etnomusicologia" della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l'edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzione di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili.

Comitato editoriale

Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni

Reflecting on Hornbostel-Sachs's *Versuch a century later*

Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015
edited by Cristina Ghirardini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341
Quaderni di etnomusicologia, 1
ISBN 978-88-7552-066-2

Beyta Dimdim: storia, tradizione e struttura di un canto epico curdo

Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248
Quaderni di etnomusicologia, 2
ISBN 978-88-7552-083-0

Quaderni di storia della musica ebraica

Scopo principale della collana "Quaderni di storia della musica ebraica" è quello di promuovere la ricerca e lo studio delle tradizioni musicali ebraiche, in particolar modo – ma certo non esclusivamente – per quanto riguarda i repertori tradizionali liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta che si sono formati a cavallo tra seconda metà del Diciottesimo secolo e la prima metà del Ventesimo secolo a seguito del fenomeno di emancipazione sociale e politica della minoranza ebraica.

Comitato editoriale

Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni

Affrancati dal ghetto

Il repertorio musicale colto dell'ebraismo

italiano dopo l'epoca dei ghetti
Ricerche d'archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321
Quaderni di storia della musica ebraica, 1
ISBN 978-88-7552-060-1

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all'anatomia artistica o all'estetica del cinema... La collana "Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli" si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

Comitato editoriale

Laurent Feneyrou, direttore
Maurizio Agamennone
Carmelo Alberti
Fabrizio Borin
Roberto Calabretto
Giovanni De Zorzi
Andrea Liberovici
Paolo Pinamonti
Ellen Rosand
Emilio Sala
Gianfranco Vinay
Giada Viviani
Luca Zoppelli

Pubblicazioni

Trenta giorni ha Settembre *ovvero*

i pellegrini alla Mecca della musica rara

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1
ISBN 978-88-7552-080-9

La porta sul retro *ovvero*

Le Salon des Refusés *ovvero* Tutte le feste al tempio (della musica rara)

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2006
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2
ISBN 978-88-7552-081-6

Hello, Mr. Fogg!

**Il giro musicale del mondo in cinquantadue
sabati *idest Harmonia caelestis seu
Melodiae musicae per decursum totius anni
adhibendae ad cultum humanae voluptatis
ac venetiarum civitatis***

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi
di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3
ISBN 978 88 7552 082 3

Ricerche AlumniLevi

La collana “Ricerche AlumniLevi” ospita
gli scritti degli “AlumniLevi”, il gruppo di
dottorandi in musicologia che negli anni
hanno frequentato i seminari Levi Campus
organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana

Roberto Calabretto
Michel Imberly
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Paolo De Matteis
Angelina Zhivova

Pubblicazioni

**Le ricerche degli *Alumni LEVICampus*:
la giovane musicologia a confronto**
a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325
Ricerche AlumniLevi, 1
ISBN 978-88-7552-073-1

**Le ricerche degli *AlumniLEVI*:
la giovane musicologia tra riflessioni,
dibattiti e prospettive**
a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 227
Ricerche AlumniLevi, 2
ISBN 978-88-7552-100-4

Studi musicali moderni

La sezione “Studi Musicali Moderni” si
occupa di un arco cronologico che va dal
Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca
trasversali ai tradizionali filoni di ricerca.
La sua attività parte con due assi: il primo,
che si intitola *Racconti di vita e di musica*,
intende raccogliere, promuovere e studiare
memorie e autobiografie di persone la cui vita
è strettamente legata alla musica. Il secondo
asse, che si intitola *Romanze e canzoni*,
intende indagare sulla vastissima produzione di
romanze e canzoni che è stata una componente
centrale della cultura musicale europea tra
metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale

Massimo Privitera, direttore
Carlida Steffan
Paolo Russo

All'indirizzo internet
<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.
Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.
I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

Musica e cinema nei periodici italiani

Ricognizioni storiografiche, 1

La collana *Quaderni di Musica per Film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intende aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccoglie, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati, che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

Musica e cinema nei periodici italiani intende fornire uno sguardo laterale alla storia della musica per film, e lo fa a partire dal censimento di articoli pubblicati su diverse riviste italiane, cinematografiche e musicali, nel corso di circa quarant'anni: dalla fine degli anni Venti fino alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso. A questa prima ricognizione storiografica ne seguiranno successive che, portando avanti la linea temporale presa in considerazione, estenderanno l'indagine ad altri periodici e, eventualmente, a ulteriori ambiti di ricerca.

INDICE Davide Croff, *Presentazione*; Antonio Ferrara, *Introduzione*; Daniela Castaldo, *Prime riflessioni sulla musica in alcuni periodici italiani di critica cinematografica: il caso di Cinematografo (1927-1931) e Cinema Illustrazione (1930-1939)*; Francesco Finocchiaro, *«Il nemico è alle porte!»*. *La musica per film nella critica cinematografica del Ventennio nero*; Antonio Ferrara, *Il cinema nei periodici musicali italiani (1930-1950)*; Umberto Fasolato, *Il contributo della critica musicale italiana alla definizione del paesaggio sonoro nei film degli anni '50: il caso di Cinema Nuovo*; Maurizio Corbella, *Filmercritica 1960-1970. Bilancio di un decennio d'interesse per il suono cinematografico*; Indice dei nomi. Indice dei film.

