

ROBERTO CALABRETTO

Udine - Gorizia

## GLI ARCHIVI DELLA MUSICA CINEMATOGRAFICA IN ITALIA: UNO STRUMENTO INDISPENSABILE PER LA RICERCA

Non è facile aprire una riflessione sugli archivi della musica per film. La loro natura, difficilmente circoscrivibile all'interno delle consuete coordinate, e il loro numero esiguo rendono difficile tracciare delle tipologie che siano riconosciute universalmente. Solitamente un archivio di musica per film fa parte di qualche biblioteca che lo ospita al proprio interno in seguito a una donazione, ma molte volte si trova in sedi disperate, come i magazzini delle case di produzione cinematografica, discografica e delle sale. Molte volte può giacere nelle dimore degli stessi musicisti in situazioni non ottimali, se non di vero e proprio abbandono, per chiunque lo voglia consultare oppure studiare. La condizione di "inferiorità" vissuta o percepita dalla musica per film nei confronti di altri generi musicali ha fatto sì che questi archivi siano stati considerati per lungo tempo dai loro stessi proprietari o custodi privi di valore e non meritevoli di essere conservati, per cui molte volte sono anche stati mandati al macero senza alcuna preoccupazione.

A complicare ulteriormente le cose va sottolineato che i materiali presenti all'interno di un archivio di musica per film sono molto eterogenei e spesso dislocati in luoghi diversi per cui risulta difficile mettere organicamente in relazione i documenti cartacei con i supporti audio di diverso genere e con tutti i materiali appartenenti all'universo musicale cinematografico, come le sceneggiature, le copie SIAE oppure i quaderni contenenti i cosiddetti "M" di una partitura.<sup>1</sup> Il ricercatore deve così pazientemente disegnare una "mappa" e creare dei collegamenti fra questi luoghi al fine di ricostruire i percorsi molto complessi che portano all'allestimento di una colonna sonora cinematografica in cui ogni materiale è una testimonianza di primissimo piano al fine di tracciarne la genesi e la forma finale. La ricerca, allo stesso tempo, deve essere associata a forme di approccio alle diverse tipologie di documento molto diversificate: dalla tradizionale analisi del testo musicale a quella dei materiali sonori conservati nei diversi supporti

---

<sup>1</sup> G. PLENIZIO, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Napoli, Guida, 2006: «Stabilito il punto di inizio, il montatore con una matita bianca faceva una croce sopra il fotogramma di partenza e ci scriveva vicino M9 (che voleva dire semplicemente musica nove. Questo sistema di numerazione è ancora il più usato da noi. In molti paesi si impiegava una numerazione per rulli. Cioè 6M2 voleva dire sesto musica due). Il musicista prendeva appunti su un tavolino accanto o direttamente con il bloc-notes sulle ginocchia», p. 53. Motivo per cui risultava scontato seguire questa prassi per intitolare i diversi momenti di una partitura cinematografica.

audio senza trascurare le accortezze che devono essere adottate nei confronti di determinati documenti, come le copie SIAE che quasi sempre non sono corrette ed esenti da errori oppure i quadernetti di appunti e le annotazioni nelle sceneggiature che possono rivelarsi utilissimi.

Ma prima di affrontare tutti questi aspetti è necessario fare una breve premessa per ricordare quali siano le diverse fasi dell'allestimento di una colonna sonora e quali i materiali che via via si sedimentano e che dovrebbero essere raccolti all'interno di un archivio. Così com'è necessario ricordare le tre grandi epoche della musica per film – cinema muto, sonoro e avvento del digitale - che hanno comportato delle vere e proprie rivoluzioni copernicane dell'universo sonoro filmico in tutti i suoi aspetti. Nell'arco di un secolo, infatti, il pianista che improvvisava al pianoforte sotto lo schermo agli albori della settima arte ha ceduto il passo al compositore che, di fronte alla propria *Digital Audio Workstation*, compone in autonomia le sue "partiture" per un dato film. In mezzo a questi due estremi ci sono lunghi decenni in cui la musica è stata scritta e poi registrata su diversi supporti e con diverse modalità all'interno di complessi sistemi di produzione che via via sono stati a loro volta accantonati con l'avvento delle scritture digitali. Tre momenti ben distinti della storia della musica per film che sono stati caratterizzati da tipologie musicali molto distanti e, ovviamente, da documenti parimenti differenti che adesso andremo a esaminare ripercorrendo un iter storico.<sup>2</sup>

### *L'età del cinema muto*

Durante l'età del muto l'identità della musica per film è molto sfuggente e labile. L'accompagnamento sonoro delle immagini in movimento si basava su prassi esecutive spesso affidate alla libera e talvolta molto precaria improvvisazione affidata al solerte pianista sotto lo schermo che accompagnava le proiezioni seguendo dei *loci communes*.<sup>3</sup> Le partiture composte espressamente per un

---

<sup>2</sup> Questa nostra riflessione non si propone di definire lo stato dell'arte degli studi o delle riflessioni sistematiche sugli archivi della musica per film ma piuttosto affrontare i problemi che abbiamo anticipato. Per una contestualizzazione di quanto verremo ad affrontare, si veda: K. PRESTON LEONARD, *Using Resources for Silent Film Music*, «Fontes Artis Musicae», LXIII, 2016, pp. 259-276; M. COOKE - F. FORD, *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016 (e in particolare il contributo di K. DAUBNEY, *Studying Film Scores. Working in Archives and with Living Composers*, pp. 114-125).

<sup>3</sup> «Si sa che bisogna suonare l'armonium in tremolo quando il figlio di casa si è suicidato o quando Messina sprofonda nel terremoto. Si è anche imparato a distinguere tra veloce e lento, tra chiaro e scuro, ma la cosa essenziale è che la maniera con cui i bravi maestri di paese, dopo le fatiche giornaliere, possono fantasticare sul loro pianoforte, è stata nel cinema elevata a forma d'arte» (E. BLOCH, *Über Melodie im Kino*, in *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, pp. 185-186, traduzione dal tedesco tratta da E. SIMEON, *Per un pugno di note*, Rugginenti, Milano, 1995, p. 36). Tra le

film erano molto rare e scritte solo per quelli di grande importanza per cui le case di produzione potevano investire notevoli cifre anche per la loro componente musicale. Il più delle volte erano eseguite solo alla prima proiezione all'interno di teatri in grado di ospitare le orchestre, affidando poi ai pianisti le seguenti peregrinazioni delle pellicole nei cinema di periferia e delle città meno importanti. Una circostanza molto particolare per cui le musiche che tradizionalmente sono associate a determinati film – si pensi a quelle di Ildebrando Pizzetti e Manlio Mazza per *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1914) – hanno avuto in realtà un ruolo molto limitato e contenuto nella storia della loro vita e fruizione.<sup>4</sup>

In un simile contesto, in cui la musica scritta espressamente per un film era molto rara mentre imperversavano le improvvisazioni dei tanti pianisti dilettanti sotto lo schermo, le case di produzione e le riviste cinematografiche avevano ben presto ideato degli stratagemmi per migliorare l'accompagnamento sonoro delle immagini in movimento. Iniziarono così a distribuire i cosiddetti *cue sheets*, ossia dei 'fogli di indicazioni musicali' per le singole scene o per le macrosequenze di ogni film (figg. 1 e 2), che potevano agevolare la *performance* del musicista accompagnatore e le sue improvvisazioni.<sup>5</sup>

---

tante fonti in cui si trova descritta questa prassi, si veda il catalogo edito da D. ROBINSON, *Musique et cinéma muet*, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.

<sup>4</sup> In merito alla genesi e alle diverse 'peregrinazioni' del film di Pastrone e della partitura di Pizzetti, si veda il nostro *La partitura del 1914 tra equivoci e malintesi*, in *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovisio e A. Barbera, Milano, Il castoro [Museo nazionale del cinema], 2006, pp. 232-242.

<sup>5</sup> «All'inizio questi vari aiuti, dalle colonne riservate sui giornali ai veri e propri *cue sheets*, non riportavano tanto pezzi singoli d'autore, che potrebbero essere stati di arduo reperimento o di difficile esecuzione, bensì generiche indicazioni sul tipo di musica adatta all'atmosfera delle singole scene. [...] Successivamente si cominciarono a proporre titoli precisi, facenti riferimento alla corrente letteratura leggera ma anche ai brani classici più noti e, molto spesso, alla letteratura operistica» (SIMEON, *Per un pugno di note* cit., pp. 101-102).


  
 M. J. MINTZ (PATENT)
   
 JULY 31, 1923

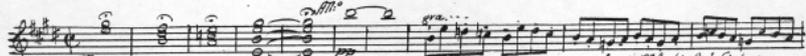
## DOUGLAS FAIRBANKS

in

# "THE THIEF OF BAGDAD"

A Fantasy of the Arabian Nights  
 Music compiled by James C. Bradford  
 Released by  
**UNITED ARTISTS CORPORATION**

1 PERSONNEL OF DIRECTION, ETC.....Midsummer Night's Dream (Mendelssohn).....2¼ Min



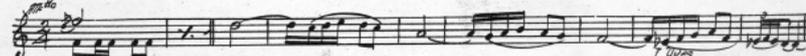
NOTE: If the personnel of direction and cast are not shown, omit this selection and start at No. 2.

2 (Title) DOUGLAS FAIRBANKS IN THE THIEF OF BAGDAD .....Balhama (Vitalis) .....1¼ Min



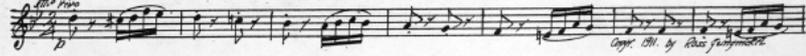
NOTE: Play first strain only.

3 (Title) A STREET IN BAGDAD.....Balhama (Vitalis) .....1¼ Min.

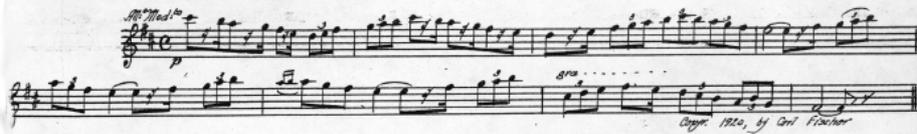


NOTE: Start at 2nd movement.

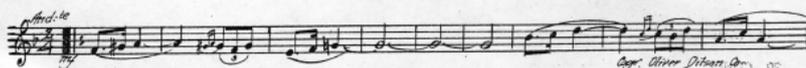
4 (Action) THIEF GRABS MAN AT WELL.....Overture Comique (Keler Bela).....1¼ Min.



5 (Action) THIEF WALKS AWAY LAUGHING.....THIEF THEME: Carnival March of the Gnomes (Schroeder) .2 Min.



6 (Action) MAGICIAN WITH BASKET.....Orientale (Amani) (Oboe Solo).....1¼ Min.



7 (Action) WOMAN APPEARS ON BALCONY.....In Minor Mode No. 2 (deKoven).....1¼ Min.



FIGURA 1 – J. C. BRADFORD, *The Thief of Bagdad* [cue sheet], Thematic Music Cue Sheets, 1929 (per *The Thief of Bagdad* di Raoul Walsh, 1924).

**Commento musicale del film**  
**AURORA**  
Concertazione e direzione del Maestro ESTILL

<p><b>ATTO PRIMO</b></p> <p>TIRONI - Crepuscolo          GUIRAND - Final          MANNO - Serenata amorosa          BETTINELLI - Ultime Rose          CHARPENTIER - Impressions d'Italie - Sérénade</p>	<p>MEYER - Blue River          DEBUSSY - Andante dú Quatuor          WIDOR - Conte d'Avril</p> <p><b>ATTO SECONDO</b></p> <p>ALBERGONI - Culla e palpiti          SCHMITT - La promenade à travers le tableau</p>
---	---

**IL NUOVO MODELLO DELLA**

**CITROËN**  
ITALIANA

*È la macchina utilitaria più perfetta e viene consegnata alla clientela completa di tutti i più moderni perfezionamenti ed accessori :*

Servo - Freno Westingouse -  
 Ammortizzatori con attacco al fuso a snodo - Filtra benzina -  
 Filtra olio - Depuratore aria ecc.

13

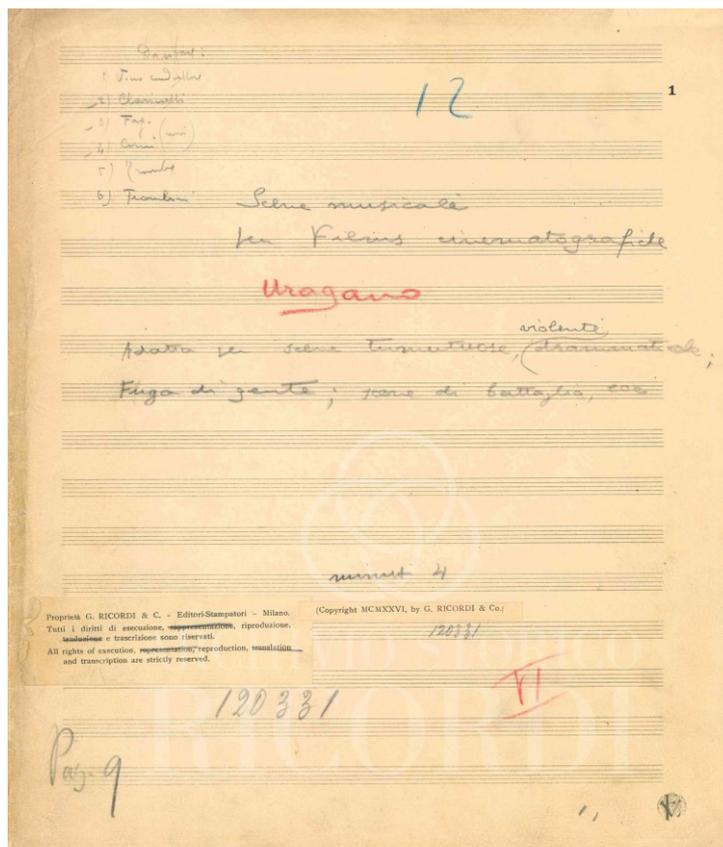
<p>GOURDON - Au pied de l'Olympe          BULISTEIN - Bal Costume          SCHUBERT - Ave Maria</p> <p><b>ATTO TERZO</b></p> <p>WIDOR - Marche Nuptiale          LALO - Divertissement - Finale          DE MICHELI - Marcietta          DE MICHELI - Canzone villereccia          BUSSER - Petite suite          GODARD - Conte Amusant</p> <p><b>ATTO QUARTO</b></p> <p>PINCK MANGIAGALLI - Il Carillon Magico          DONALDSON - Some day you'll say - O. K.          GOUWIN - Shrimp's Dance          LUTZ - Pas de Quatre          WARMS - When y' are near me          JONCHEY - Scherzo Varie          BILLI - Sur le vagues          CRISENOLO - Danza burlesca          GABRIEL-MARIE - L'Onde tragique</p> <p><b>ATTO QUINTO</b></p> <p>BICCHIERAI - Sacrificio di Nidia          FRANK - Piece Héroique          MASSENET - Eve          ZANDONAI - Melenis          ARMANDOLO - Primavera d'Amore</p>	 <p style="font-size: 2em; font-weight: bold; margin: 0;">C. LOTTI</p> <p style="font-weight: bold; margin: 0;">CONCESSIONARIO</p> <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> <p style="font-weight: bold; margin: 0;">FIRENZE - Via Strozzi, 2</p>
---	--

14

FIGURA 2 – Elenco di brani compilati per *Aurora* di Friedrich Wilhelm Murnau (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Immagine tratta da M. TARGA, *La prassi della compilazione musicale nel cinema muto italiano*, in *Musica per film. Riflessioni storico-teoriche*, a cura di R. Calabretto, numero monografico di «Musica e Storia», XVII, 2009, pp. 673-693: 690. In merito a questa tipologia

A partire dagli anni Venti e sull'onda di questo fenomeno, iniziarono poi a fiorire delle 'cineteche musicali' contenenti le cosiddette "musiche d'atmosfera", che potevano fornire un ulteriore aiuto per l'allestimento del commento sonoro dei diversi film (figg. 3a-b).



di materiali, utile è la consultazione dei cataloghi online dell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino: <http://www2.museocinema.it/collezioni/fondiarchivistici.aspx> (ultimo accesso a questo e a tutti i link di questo contributo, 30.09.2022).

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Uragano'. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument: Flauto (Flute), Oboe, Clarinet, Tromba (Trumpet), Tromba (Horn), Piano, Violini (Violins), Viola, Violoncello (Cello), and Contrabbasso (Double Bass). The music is in a dramatic, stormy style, with various dynamics and articulations. The title 'Uragano' is written at the top, and the tempo marking 'Adagio' is also present. The score is divided into measures, with some measures containing red markings and annotations.

FIGURE 3A E 3B – *Uragano* - «Adatta per le scene tumultuose, violente, drammatiche; Fuga di gente; scene di battaglia, ecc.», partitura di Franco Vittadini (frontespizio e c. 1, 1924).<sup>7</sup>

In Italia, l'edizione più importante è sicuramente quella di Casa Ricordi, *Biblioteca Cinema. Scene musicali per films cinematografiche*, curata da Franco Vittadini.

Il frontespizio di questa raccolta recita:

Ciascuna di queste *Scene musicali* corrisponde a una determinata situazione, o ad uno stato d'animo particolare, e può essere adattata, senza distinzione di luogo né di epoca a tutte le scene. La loro durata può essere modificata per mezzo di *tagli* o di *da capo* facoltativi e la loro intensità può ugualmente essere proporzionata a quella dell'azione aumentando o diminuendo i coloriti. Solo i tempi debbono essere rigorosamente rispettati, se si vuole conservare il carattere proprio a ciascun pezzo. La durata di queste *Scene musicali* potrà anche, volendo, essere cronometrizzata per regolarle sul metraggio delle *films* attenendosi al preciso movimento metronomico indicato per ogni scena musicale.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Archivio Storico Ricordi, Milano: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/partiture/4599>, per gentile concessione.

<sup>8</sup> F. VITTADINI, *Biblioteca cinema: Scene musicali per films cinematografiche*, Milano, Ricordi, 1926.

Accanto a quella di Casa Ricordi, le raccolte che riuscirono ad acquisire la fama maggiore furono il *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (1920), curato da Edith Lang e George West, *Motion Picture Moods for Pianists and Organist* (1924), che reca invece la firma di Ernö Rapée, e soprattutto la celeberrima *Kinothek* (*Kinobibliothek*) di Giuseppe Becce (1919-1929; fig. 4), costituita da ben dodici volumi.<sup>9</sup>

The image shows a page of a musical score. At the top left, there is a small box with the text 'Aufführungsberechtigt vorbehalten'. In the center, the word 'PIANO' is written in a bold, serif font. To the right, there is a diamond-shaped logo with the text 'KINOTHEK III'. Below this, the title '10 Visione notturna — Nüchtliche Vision' is written in a bold, serif font, followed by 'Andante'. The score itself consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef, with various notes and rests. The second system has a treble clef and a bass clef, with various notes and rests. There are dynamic markings like 'pp', 'f', and 'p' throughout. At the bottom of the second system, there is a small instruction 'Hier durchschneiden'.

FIGURA 4 – G. BECCE, *Kinobibliothek, Notte misteriosa, III/10*, 1919.<sup>10</sup>

Le sceneggiature musicali nascevano, quindi, sulla base di una prassi compilatoria per cui le singole illustrazioni potevano essere manomesse-riadattate a seconda delle esigenze particolari a cui erano finalizzate e, di conseguenza, si prestavano a essere utilizzate in tutte le situazioni simili appartenenti a film diversi. Un *escamotage* efficacissimo che fu ben presto adottato ovunque.<sup>11</sup> Il sistema

<sup>9</sup> E. LANG - G. WEST, *Musical Accompaniment of Moving Pictures*, Boston - New York, The Boston Music Company - Schirmer, 1920 (ristampa: New York, Arno Press, 1970); E. RAPÉE, *Motion Picture Moods for Pianists and Organist*, New York, Schirmer, 1924 (ristampa: New York, Arno Press, 1974); G. BECCE, *Kinobibliothek*, Berlin, Schlesinger, 1919.

<sup>10</sup> <https://www.sfsma.org/wp-content/uploads/2018/06/Notte-Misteriosa-G-Becce.pdf>, già riprodotta in SIMEON, *Per un pugno di note* cit., p. 83.

<sup>11</sup> «Nel 1915 lavoravo al Cinema Mozart. Davano il film *Therèse Raquin*. Per questo mi serviva un'atmosfera notturna, fantastica, ma non riuscivo a trovare niente di buono e buttai giù qualcosa io stesso. Così nacque il primo numero: *Notte misteriosa*. In maniera simile andò con la maggioranza degli altri pezzi. Alla fine erano diventati tanti; alla fine avevo trovato che praticamente questi pezzi erano sempre utilizzabili, poiché si davano sempre situazioni filmiche simili: sembrò utile darli alle stampe» (così Giuseppe Becce in SIMEON, *Per un pugno di note* cit., p. 104).

editoriale, in questo modo, assumeva un ruolo di primaria importanza nel promuovere delle modalità esecutive che potremmo definire come un'improvvisazione mediata.

Per lunghi decenni questo universo è stato trascurato oppure affrontato con molta superficialità e talvolta pressapochismo. Solo a partire dagli anni '70 è iniziata una notevole fioritura di studi e la *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) ha evidenziato le pratiche quanto mai eterogenee, anche quelle musicali, che affollavano questo universo e andavano necessariamente studiate e ripensate a partire da nuovi presupposti metodologici. Gli archivi cinematografici hanno iniziato a raccogliere importanti collezioni di musica per il muto, com'è accaduto alla Library of Congress di Washington, al Museum of Modern Arts (MoMA) di New York,<sup>12</sup> e alla Eyl/Van Houten Collection presso il Nederlands Filmmuseum, per ricordare le più importanti. In Italia qualche materiale è rinvenibile nella Biblioteca della Cineteca di Bologna e in quella della Cineteca del Friuli di Gemona (UD) che, non a caso, sono le istituzioni promotrici di due importantissimi festival dedicati al cinema muto: *Il cinema ritrovato* e *Le giornate del cinema muto*.

#### *Gli archivi del cinema muto*

In questi archivi sono raccolti i materiali che abbiamo descritto, ossia: partiture di alcuni film, raccolte di *cue sheet*, 'cineteche musicali', incisioni discografiche e testimonianze dell'epoca raccolte in articoli che possono risultare utili per capire la qualità e i modelli delle improvvisazioni degli interpreti. Questi materiali hanno favorito la nascita di studi teorici e di carattere analitico che hanno offerto un'immagine plausibile dell'accompagnamento sonoro delle immagini silenziose lasciando da parte i modelli obsoleti fino allora in vigore.<sup>13</sup> Ma, quale circostanza di maggiore interesse, hanno promosso la ricostruzione della prassi musicale dell'epoca, tradizionalmente trascurata anche nei blasonati festival cinematografici. La nascita di questi archivi, pertanto, ha avuto una duplice ricaduta: da un punto di vista divulgativo ha permesso la conoscenza di repertori, pratiche esecutive, modalità di raffronto con le immagini in movimento prima pressoché sconosciute al pubblico e agli studiosi; da un punto di vista didattico ha creato i presupposti per studiare nel concreto l'universo sonoro della musica per film formando gli interpreti che si devono cimentare sotto lo schermo per accompagnare le proiezioni. Non a caso, in alcuni festival promossi dalle cineteche sono nati dei corsi di formazione espressamente rivolti allo studio della musica per il

---

<sup>12</sup> G. B. ANDERSON, *Music for Silent Films 1894-1929. A Guide*, Washington, Library of Congress, 1988. Il volume dispone di 6 appendici che elencano le consistenze di vari Istituti conservatori americani. Una versione .pdf è scaricabile alla pagina <https://www.loc.gov/item/87026248/>.

<sup>13</sup> Su tutti si veda R. ALTMAN, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004.

cinema muto che hanno attirato molti giovani musicisti desiderosi di conoscere questo universo.

Alle *Giornate del Cinema muto* del 2003 è stato così proposto il film *Chang: La Jungla misteriosa* (Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper 1927) seguendo il *cue sheet* compilato alla sua uscita. Nel 1997, all'interno della rassegna *Musica e Cinema* del Gran Teatro "La Fenice" di Venezia il 29 novembre 1997, Paolo Furlani si è invece basato sulla *Kinothek* di Bece per creare l'accompagnamento sonoro di *Edgar Allan Poe* di David W. Griffith (1909), operando un montaggio fra materiali musicali secondo la prassi compilatoria dell'epoca (fig. 5).

Accompagnamento alla proiezione del film  
EDGAR ALLAN POE di D. Griffith (1909)  
con musiche di G. Bece montate da P. Furlani (1997)

1

G. Bece  
Orch. vom Komponist

0.00 titolo Andante un poco mosso (liberamente) (♩ = 60) 0.40  
Tutti Archi. Clar. ff Archi. Clar. Tutti

5 0.20 Archi. Legni 0.30 Tutti *cresc.*

10 Archi. Legni Tutti 0.40 Archi. Legni 0.50 *cresc.*

15 *aria VI* 35 1.00

40 *toche* *caprice* 1.20

1.30 1.36

FIGURA 5 – P. FURLANI, *Edgar Allan Poe*, 1997.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Copia della partitura gentilmente fornitaci dal compositore.

Gillian Anderson, compositrice assidua in questo genere di operazioni, ha ricostruito molte partiture sulla base di rigorose ricerche d'archivio che hanno portato ad un approccio filologico del documento musicale cinematografico.

Significativa, da questo punto di vista, la sua edizione di *Intolerance* di David W. Griffith (1916) la cui partitura è stata allestita attraverso le singole parti, il confronto degli abbozzi con gli schizzi, rinvenuti in diverse sedi, e con interventi ex-novo coerenti con l'originale. Questa operazione è stata ampiamente descritta nel corso del celebre *Convegno Internazionale di Studi Musica & Cinema*, tenutosi all'Accademia Chigiana di Siena nel 1990, in un intervento che, con grande lungimiranza e accortezza, ha affrontato una serie di problemi connessi alle operazioni di restauro della musica da film per il cinema muto.<sup>15</sup>

Anderson concludeva il suo intervento con queste parole:

In summary: silent film scores contain information about the existence of any kind of accompaniment, about film's organization, about the wording of its intertitles, about projection speed, about the absolute or possible lengths of scenes, and about styles of musical presentation and accompaniment (or absence of accompaniment). In less than a decade we have travelled from a complete separation between film and music specialists to an expanding working relationship. It is probably not too dangerous to predict that the next decade will bring even more intensive collaboration between various specialist and that the number of serious monographs and articles on film music will continue to escalate.<sup>16</sup>

In questo modo, Anderson apriva una prospettiva di grande interesse secondo la quale la partitura originale non solo offriva la musica con cui la pellicola era stata proiettata, ma aiutava a ricostruire anche il testo filmico, facilitando, se non permettendo, quello della pellicola.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> A tal fine si veda ANDERSON, *The Silent Film Score: a Potent New Source of Information for Film Scholars*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Musica & Cinema*, a cura di S. Miceli, Firenze, Olschki, 1992, pp. 35-45; EAD., «Niente musica fino al punto indicato»: la ricostruzione di *Intolerance* con la partitura di Joseph Carl Breil, «Griffithiana», XXXVIII/XXXIX, 1990, pp. 141-157; G. B. ANDERSON - P. C. CARLI, *Intolerance: Music*, in *The Griffith Project*, IX, a cura di P. Cherchi Usai, London, British Film Institute, 2005, pp. 75-80.

<sup>16</sup> ANDERSON, *The Silent Film Score* cit., p. 45. Della Anderson si veda anche *Putting the Experience of the World at the Nation's Command: Music at the Library of Congress, 1800-1917*, «Journal of the American Musicological Society», XLII, 1989, pp. 108-149.

<sup>17</sup> Non è questo l'unico caso. «È per esempio basandosi sulla musica di Eduard Erdmann per *Nosferatu* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922] che Heller ha scoperto come la pellicola dovesse proiettarsi alla velocità di 18 fotogrammi al secondo anziché di 16 come pretendevano gli 'esperti' basandosi sulla presunta velocità originaria delle cineprese a manovella del tempo» (E. COMUZIO, *La musica dell'imperatore salvata dal diluvio: Honegger e il Napoleon*, «Cineforum», XXX, 294,

Paolo Cherchi Usai, non a caso, aveva così commentato quell'evento:

Il terzo ritrovamento ha dato la svolta definitiva al progetto. Ritrovamento plurimo: lo spartito originale, per pianoforte (189 pagine), di *Intolerance* è nello stato del Minnesota; al Museum of Modern Art ci sono invece quattordici parti strumentali. Brani originali alternati ad adattamenti da Verdi, Čaikovskij, Wagner, Beethoven, per un totale di 5757 battute. Alcune delle partiture contengono indicazioni che permettono di stabilire quali battute corrispondono a quale inquadratura; per 88 volte lungo lo spartito Breil e Griffith hanno segnato metronomicamente il tempo delle battute, così che è possibile calcolare alla frazione di secondo, e in qualche caso al fotogramma, la durata delle inquadrature.<sup>18</sup>

Commentando quest'operazione, Anderson dichiarava le proprie scelte evidenziando la dialettica che agisce alla base delle operazioni di restauro musicale-cinematografico. Da un lato definiva come 'edizioni erudite' quelle nate da una ricostruzione filologica; dall'altro come 'edizioni di rappresentazione' quelle in cui l'originale poteva essere "manomesso" con tagli e omissioni, se non completamente ignorato sulla base di scelte molto discutibili ma, purtroppo allora e ancor più oggi, sempre più in voga.

Non a caso, un'altra edizione della partitura di *Intolerance* realizzata da Carl Davis è nata da presupposti completamente differenti, e a nostro avviso molto discutibili, che *Griffithiana* ha raccolto all'interno di un dibattito.

Il problema, quando si ricorre alle partiture d'epoca – aveva esordito Kevin Brownlow –, è che nel frattempo quella musica spesso è diventata banale. La si è sentita talmente tanto alla radio e alla televisione che ha perso tutto il suo impatto. Un inseguimento accompagnato dalla *Cavalcata delle Walkirie* è inaccettabile per un pubblico moderno. [...] Non dimenticare che il nostro obiettivo principale – notava d'altro canto David Gill – è restituire a questi film il pubblico che un tempo avevano e che poi hanno perduto; portare in sala gente che non attraverserebbe la strada per entrare in un cinema, tanto meno per vedere un film muto.

Il problema con la partitura di Breil – continuava David Gill – è che, non essendo un'entità unica, ma una compilazione musicale, è fatta di pezzi di Wagner e Čajkovskij, frammenti lirici, canzoni popolari, noti brani classici e via di seguito. Non ci può essere coesione con una partitura del genere. Nel caso di uno svolgimento narrativo molto più semplice, come quello di *The Birth of a nation* o anche di *Way Down East*, può ancora

---

1990, pp. 35-39: 36). A tal fine si veda anche B. HELLER, *La musica per "La Festa di Nosferatu"*, Le Giornate del Cinema Muto, Pordenone, 1981.

<sup>18</sup> P. CHERCHI USAI, *Un "Intolerance" così non lo avete visto mai*, «Segnocinema», X/41, 1990, p. 55.

funzionare. Ma questo senso di travolgente impeto narrativo è praticamente impossibile da ottenere con un accompagnamento basato su una compilazione.<sup>19</sup>

Abbiamo, pertanto, due atteggiamenti opposti: da un lato quello di Gillian Anderson che mira alla ricostruzione dell' "originale" – usando questo termine con le dovute cautele – sulla base di scrupolose ricerche d'archivio e confronto dei relativi materiali; dall'altro quello di Davis e dei suoi collaboratori che concepiscono l'opera come un soggetto aperto a diversi generi di intervento: «Il nostro obiettivo – chiosava Carl Davis – non è mai stato quello di dire al pubblico: “Ecco qua l'originale”. Questo è ciò che fa Gillian [Anderson]. E io penso che le sue siano operazioni ammirevoli e valide. Ma l'obiettivo che noi ci poniamo è abbastanza diverso».<sup>20</sup>

Una posizione lecita, ma a nostro avviso molto precaria e pericolosa soprattutto quando queste forme di accompagnamento sono pensate per pellicole che, al contrario, sono scrupolosamente restaurate e proiettate secondo modalità e all'interno di sale conformi a quelle di inizi secolo proprio per restituire l'originale del testo filmico. In questo modo si crea una pericolosa dialettica audiovisiva per cui la musica e le immagini appartengono a universi completamente differenti.

#### *L'avvento del sonoro*

L'avvento del sonoro ha rivoluzionato l'intero sistema produttivo della musica per film che, quale circostanza che a noi maggiormente interessa, ha iniziato ad avere una propria scrittura e a sedimentarsi all'interno di vere e proprie partiture. Le diverse fasi dell'allestimento di una colonna sonora possono essere suddivise in tre macro aree: 1) la riproduzione: il musicista si confronta con il regista e con gli altri membri dell'équipe per definire le caratteristiche generali dei propri interventi; 2) la scrittura: il compositore scrive la partitura; e 3) la post-produzione: la musica viene registrata, missata e montata, con tutti i cambiamenti a cui può andare incontro l'originale in ogni passaggio, per poi essere a sua volta montata nel film e missata con tutte le altre componenti.

Già nel 1935, a pochi anni dall'avvento del sonoro, Daniele Amfitheatrof schematizzava in questo modo il processo produttivo di una colonna sonora:

---

<sup>19</sup> R. MERRITT, *Opera senza parole: la musica per il cinema muto. Intervista con Carl Davis, Kevin Brownlow & David Gill*, «Griffithiana», XIV/40/42, ottobre 1991, pp. 157-181: 157-159.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

1	<i>Collaborazione fra regista e musicista.</i>	Già a partire dalla stesura della sceneggiatura, il regista deve tener ben presente «l'aiuto che il commento musicale gli può dare per creare una data atmosfera che sostenga l'azione, l'accompagni e faccia nascere nello spettatore determinati stati d'animo». Motivo per cui l'allestimento musicale necessita di un adeguato numero di giorni.
2	<i>Piano di lavorazione.</i>	Nello stabilire il piano di lavorazione vanno stabiliti i tempi necessari per l'allestimento della partitura.
3	<i>Impiego di orchestre.</i>	Amfiteatrof raccomanda l'impiego di buone formazioni e di bravi direttori che «abbiano pratica di microfono», ancora una volta invitando a non trascurare il minimo dettaglio di ogni operazione.
4	<i>Registrazione delle musiche.</i>	« <i>Seduta di lettura della musica.</i> Si legge tutta la musica che si dovrà registrare, senza l'intervento dell'ingegnere acustico: correzione degli errori nelle parti, eventuali modifiche della musica e dell'orchestrazione, tagli, ecc. <i>Seduta di registrazione.</i> Prima prova di sincronismo con proiezione del film sullo schermo [...]; seconda prova diretta da un sostituto per dar modo al direttore d'orchestra di ascoltare in cuffia la riproduzione del brano [...]; eventuale terza prova per il direttore d'orchestra per controllare l'effetto delle correzioni apportate; quarta prova definitiva per l'ingegnere acustico; registrazione del brano».
5	<i>Controllo delle colonne sonore registrate.</i>	«Il maestro, per poter controllare la bontà delle colonne registrate sotto la sua direzione, dovrebbe disporre di un locale con un impianto assolutamente perfetto di riproduzione, che non abbia alcun rumore di fondo e "soffio" nell'altoparlante».
6	<i>Mixage.</i>	«Il <i>mixage</i> è una delle fasi più delicate della lavorazione del sonoro. Sarebbe indispensabile che chi ha scritto e diretto la musica del film assistesse assieme al regista al <i>mixage</i> e fosse assolutamente intransigente sui risultati da conseguire. Un brano mixato male va senz'altro rifatto. Bisogna ricordarsi che un pezzo di musica mixato corrisponde alla <i>fotografia della fotografia del suono reale</i> ».
7	<i>Montaggio e stampa colonne.</i>	«Il musicista dovrà far molta attenzione al montaggio delle colonne. Effetti squisiti possono andar

		perduti per un montaggio errato della colonna sonora rispetto alla pellicola visiva». <sup>21</sup>
8	<i>Diffusione del film</i>	Il compositore deve pretendere che il proprio nome figuri nei titoli del film.

I diversi segmenti di questa filiera sono rintracciabili all'interno di una vasta mole di documenti che in maniera sintetica possono essere assunti seguendo la tripartizione che abbiamo indicato.

#### *La riproduzione: sceneggiature e minute*

Il momento della riproduzione di norma vede il compositore confrontarsi con il regista ed eventualmente con gli altri membri della *troupe* per definire le caratteristiche e le funzioni che la musica dovrà avere nel corso del film. Questa fase, talvolta, è ricostruibile dalle sceneggiature dei compositori in cui si possono trovare annotazioni e indicazioni di vario genere a margine delle diverse sequenze. In un nostro recente lavoro dedicato ai rapporti di Ildebrando Pizzetti con il cinema, abbiamo avuto modo di constatare come il compositore segnasse con grande cura e attenzione nelle pagine delle proprie sceneggiature le caratteristiche degli interventi musicali. Talvolta scriveva dei pentagrammi veri e propri con gli abbozzi dei temi della futura partitura.

La sceneggiatura, pertanto, consegna le intenzioni con cui il compositore aveva iniziato a pensare la colonna sonora e permette di ricostruire la prima fase della sua genesi. Parimenti importanti sono le sceneggiature su cui lavorano i registi che, per quanto raramente, possono contenere delle indicazioni di carattere musicale. Basti pensare a quelle di Pier Paolo Pasolini che contengono spesso riferimenti alla musica e, nei suoi primi film, agli amati repertori bachiani. Ecco allora il coro «disperato e solenne» della *Matthäus Passion*, BWV 244 («*Wir setzen uns mit Tränen nieder*») che ricorre più volte in *Accattone* (1961), divenendo un preciso indicatore del compimento del tragico che attraversa il film.<sup>22</sup> Preziose indicazioni sono offerte soprattutto dalla sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo* (1964). In un primo tempo, Pasolini aveva pensato a una colonna sonora molto meno diversificata di quella finale, come si evince dalla sceneggiatura, affollata da indicazioni come: «musica profetica di Bach (o il motivo profetico di Bach)», «musica altissima di Bach, canto di angeli (musica altissima di Bach)», «musica gioiosa di Mozart», «motivo della morte di Bach», «adagio di Telemann», «suono di tromba (motivo di Bach)», «boato che si dilegua e si perde in una

<sup>21</sup> D. AMFITHEATROF, *La musica nel film*, «Lo Schermo», I, 2, 1935, pp. 32-37. Questo schema e alcune considerazioni fatte nel corso di questo paragrafo sono tratte dal nostro *Schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, 2010; i passi tra virgolette sono di Amfiteatrof.

<sup>22</sup> «Il suono disperato e solenne della musica di Bach. Ancora qualche passo: poi gli agenti li parano» (P. P. PASOLINI, *Accattone* [Sceneggiature e trascrizioni], in ID., *Per il cinema*, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, p. 141.

musica colma di sacra allegrezza (Mozart) o musica religiosamente allegra di Mozart».<sup>23</sup> Non possiamo sapere a quali opere Pasolini facesse riferimento, data la natura generica di simili indicazioni. Egli, comunque, in un secondo momento arricchì e diversificò notevolmente le scelte attingendo ai repertori popolari verisimilmente suggeritigli davanti alla moviola da Elsa Morante, come al solito preziosa consulente per le scelte di carattere musicale del suo cinema.

Abbiamo, poi, le minute manoscritte in cui i compositori riportano i cosiddetti “M” della loro partitura, ossia le sezioni in cui la musica interviene nel contesto della narrazione filmica che sono accompagnate dalle indicazioni numeriche M1, M2 e via dicendo. Queste minute (fig. 6) contengono brevi e sommarie indicazioni, soprattutto a livello di corrispondenze dei minutaggi fra musica e immagini, che possono però risultare utili sempre ai fini della ricostruzione della genesi della musica di un film.

Cronaca di un amore		
I R		
1) Titoli	m. 48	Sax e P. o box e P. 2 m.
2) Liceo di Ferrara	16	
piccolo accenno		
3) Tennis		
4) Da quando si allontana il custode		3. torna e c. azz. int. SS. fine
interruzione	a	0.30
Ripresa fino al parlato		
Fine		1.20
5) Casa Argenti - Esterni e interni-corridoro		
<del>5) interno casa Argenti</del>		
<del>Quando Vittoria si appresta a scrivere</del>		
6) Teatro Alla Scala : da quando Paola si stacca dal marito		0.30
Tema d'al. idroscalo		
Romanza P.f solo		
7) Girotta alla "Pensione Guida"		
8) idroscalo : da quando si stringono la mano fino alla fine della sequenza		0.
Si interrompe		1.20
Ripresa		1.40
Alterato		4.25
Fine in S.L.		5.50
III R		
9) Paola torna dal telefono		T. fischie
10) Planetario		idem
11) Al Parco		idem
12) Garage e tram - Girotta		idem
Interrompe a Jazz		
IV R		
13) Tabarin		Improvviso P.f solo
V R		
14) Inseguimento : dal taxi che si muove		2.20 ?
15) Camera da letto		
Interruzione		3.15
Ripresa		3.30
A Jazz		4.00
Fine		5.00
VI R		
16) Casa Fontana : ritorno di Paola - da quando resta sola fino a quando torna il marito		2.25

FIGURA 6 – G. FUSCO, Minuta per *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, 1950.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Cfr. PASOLINI, *Il Vangelo secondo Matteo*, in ID., *Per il cinema* cit., I, pp. 485-652.

<sup>24</sup> Archivio “Giovanni Fusco”, Fondazione “Ugo e Olga Levi” Venezia.

Questi appunti, talvolta, possono essere raccolti all'interno di quadernetti o *block notes*, come era solito fare Nino Rota che li teneva al suo fianco anche quando andava alla moviola e si segnava appunti in seguito allo scambio di opinioni con la *troupe*.<sup>25</sup>

#### *La produzione: partiture e dischi*

In questa fase abbiamo a che fare con le partiture contenenti la musica vera e propria che poi entra a far parte della colonna sonora cinematografica. Un tempo queste partiture, come tutti i materiali musicali cinematografici, erano obsolete e, di conseguenza, non erano conservate. Solo a partire dagli anni Novanta alcune istituzioni hanno iniziato a raccoglierle, *in primis* la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia che ha dato vita all’Archivio “Nino Rota”, primo in ambito italiano espressamente dedicato a un compositore cinematografico, aprendo nuove prospettive per il settore e indicando un vero e proprio *modus operandi*.<sup>26</sup> Nel corso del tempo sono poi nati altri archivi dedicati ai protagonisti della musica per film del cinema italiano, tra cui: “Giovanni Fusco” della Fondazione “Ugo e Olga Levi” di Venezia, “Angelo F. Lavagnino” e “Carlo Savina” della Biblioteca “Luigi Chiarini” del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, “Mario Nascimbene” del Comune di Orsogna di Chieti e “Riz Ortolani” di Pesaro, solo per citare quelli disseminati nel territorio nazionale.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Un’eccellente esemplificazione del processo creativo di Rota si può rinvenire nel volume curato da G. VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita. Sources of the Creative Process*, Turnhout, Brepols, 2018.

<sup>26</sup> Come abbiamo dichiarato sin dalle primissime battute di questo nostro saggio, il nostro sguardo è rivolto principalmente alla realtà italiana. Motivo per cui il ruolo pionieristico della Fondazione “Cini” va contestualizzato in questo ambito. A livello internazionale ricordiamo, a titolo esemplificativo, la Film Music Collection alla University of California (<https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ft5p30040x/>), avviata già partire dalla metà degli anni Settanta. A tal fine rinviamo alla sezione *Approaching Film Music* (<https://www.cambridge.org/core/books/the-cambridge-companion-to-film-music/29EF7768254DC66C91B498EACCFAB989>), in *The Cambridge Companion to Film Music* cit., e in particolare al capitolo di DAUBNEY già citato a nota 2.

<sup>27</sup> Una prima ricognizione dei fondi musicali cinematografici esistenti nel territorio nazionale è stata compiuta all’interno di una sessione del Convegno *La storiografia musicale e la musica per film*, tenutosi alla Fondazione “Ugo e Olga Levi” di Venezia il 27-28 maggio 2011. Di particolare interesse l’intervento di Lucia Ludovica de Nardo e Federico Savina che hanno messo a fuoco alcuni problemi in cui si sono imbattuti nel catalogare il Fondo Lavagnino rapportandosi ai materiali inerenti le diverse fasi dell’allestimento sonoro: «La catalogazione di questi materiali riveste difficoltà per la frammentazione nel film della composizione musicale nello svolgimento delle singole esposizioni tematiche, spettacolari o di puro supporto diegetico alla immagine. La particolarità della consultazione è di poter accostare la contemporanea visione del film alla lettura dei

Queste partiture sono articolate in una sequenza di M e solitamente contengono indicazioni cronometriche e riferimenti di ogni genere alle immagini in movimento (figg. 7 e 8).<sup>28</sup>

FIGURA 7 – G. FUSCO, Partitura per *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, 1955 (part.).<sup>29</sup>

brogliacci e della partitura e per alcuni di queste poter ascoltare direttamente la registrazione originale riportata su CD» (F. SAVINA - L. L. DE NARDO, *I Fondi di Musica per Film alla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma*, [https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/10/Abstract\\_maggio\\_2011.pdf](https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/10/Abstract_maggio_2011.pdf)). De Nardo, in particolar modo, sottolineava come la natura funzionale ed eterodiretta dei materiali musicali cinematografici rendesse aleatoria la nozione di ‘manoscritto musicale’ e poco funzionale alla ricostruzione della colonne sonora.

<sup>28</sup> Angelina Zhivova, a proposito della partitura di Vladimir Deševov per il film di animazione *Počta* (Michail Cečanovskij, 1964), sottolinea che a fianco delle tradizionali parti orchestrali ci sono due righe aggiuntive: una, nel margine inferiore, intitolata «sullo schermo» comprende le indicazioni relative al piano visivo; l'altra, soprastante, «voce» o «conference» le notazioni relative ai dialoghi (A. ZHIVOVA, *La musica nel cinema di animazione sovietico*, Tesi di dottorato in Storia dell'arte, Cinema, Media audiovisivi, Musica, Università degli Studi di Udine, 2020, p. 22).

<sup>29</sup> Archivio “Giovanni Fusco” della “Fondazione Ugo e Olga Levi” di Venezia.



Figura 8 – N. ROTA, Partitura per *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, 1963 (part.).<sup>30</sup>

Queste partiture, allo stesso tempo, sono molto precarie e instabili. Alcuni M, infatti, possono essere stati eliminati nella postproduzione, soprattutto quando la pellicola va alla moviola, com'è accaduto per quella di Rota per il *Gattopardo* di Luchino Visconti (1963) il cui settimo numero accompagnava la sequenza all'interno della locanda in cui la famiglia dei Salina si è fermata durante il viaggio a Donnafugata. La *Sceneggiatura* del film prevede alcune scene, dalla XIV alla XIX, in cui il Principe rivive nel sogno i fatti recenti accaduti in Sicilia che sono state tagliate. Proprio la lettura dei documenti di Rota, partitura e *block notes*, rivela in maniera chiara che Visconti aveva sicuramente girato queste scene, mettendole da parte in un secondo tempo in quanto verisimilmente alteravano gli equilibri del racconto. Non solo: questi appunti e la stessa partitura musicale contengono delle precise indicazioni che fanno riferimento a queste scene con indicazioni cronometriche e riferimenti ben precisi, a testimonianza del loro confronto molto attento con la pellicola.

Una simile documentazione, circostanza ahimè rara se non pressoché unica nella storia della musica per film, risulta essere importante anche per la soluzione di problemi non strettamente di carattere musicale come quello del restauro della pellicola. Nella copia del capolavoro di Visconti, contraddistinta da un lavoro scrupolosissimo nei confronti delle immagini, la scena della partenza di Tancredi da Villa Salina è letteralmente rovinata da un taglio molto brusco della musica di

<sup>30</sup> Archivio "Nino Rota" della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia; per gentile concessione.

Rota in corrispondenza della scala discendente di crome con cui si chiude il relativo M (fig. 9). La dominante non riesce ad approdare alla tonica e per di più si arresta su un fortissimo del tutto innaturale e sgradevole. I problemi che possono essere subentrati in fase di restauro non giustificano un simile scempio che il semplice confronto con la partitura rotiana avrebbe potuto evitare.



FIGURA 9 – N. ROTA, Partitura per *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, 1963 (part.).<sup>31</sup>

Non va altresì trascurato che la musica di un film è documentata anche all'interno delle cosiddette "Copie SIAE" (fig. 10) che, nella maggior parte dei casi, sono inattendibili in quanto consegnate con negligenza, spesso in forma di abbozzo e, il più delle volte, nella versione per pianoforte. Talvolta contengono addirittura materiali totalmente estranei al film cui dovrebbero appartenere e possono risultare molto fuorvianti per chi è in procinto di studiare la genesi di una partitura cinematografica. Parimenti i programmi e bollettini di dichiarazione SIAE che, da un lato, possono offrire indicazioni utilissime soprattutto per la ricostruzione delle musiche di repertorio ma che, dall'altro, non sempre sono attendibili nella loro consistenza e precisione dei dati offerti.

<sup>31</sup> Archivio "Nino Rota" della Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia; per gentile concessione.

Handwritten musical score for "Cronaca di un amore" by Michelangelo Antonioni, 1950. The score is for Saxophone Alto and Piano. It features a title "Cronaca di un amore" and a tempo marking "Moderato, ma libero..". The score includes a SIAE stamp dated 17 MAG 1951, No. 54004. The music is written in G major and 4/4 time, with various dynamics and articulations like "aggressivo" and "simili".

FIGURA 10 – G. FUSCO, Copia SIAE di *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, 1950.<sup>32</sup>

Per la ricostruzione delle musiche di repertorio, risulta invece essere utile la consultazione della discoteca privata dei registi che può illuminare la maniera con cui hanno utilizzato questi repertori, anche sulla base dei loro appunti sulle copertine dei dischi stessi. Basti pensare ad alcuni film di Pasolini, come *Medea* (1969), *Edipo re* (1967) e soprattutto *I racconti di Canterbury* (1973), la cui colonna sonora è nata da alcune incisioni discografiche.

Mentre giravo il film ho scelto anche le musiche, naturalmente popolari. Ho comperato moltissimi dischi di canti popolari inglesi, scozzesi e Morricone ne ha fatto una trascrizione tecnica con strumenti popolari. Solo in certi casi ha composto direttamente sempre partendo da temi popolari. Si è trattato dello stesso principio usato per il *Decameron*, dove tutta la musica proviene dal folklore napoletano. La musica popolare non ha storia; il suo livello culturale si pone oltre agli eventi storici; è sempre preistorica. Anche quando se ne conosce la data di nascita, la sua collocazione è fuori dalla storia.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Archivio "Giovanni Fusco" della Fondazione "Ugo e Olga Levi" di Venezia.

<sup>33</sup> *Entretien avec Pier Paolo Pasolini*, a cura di A. Cornand e D. Maillet, «La Revue du cinéma», in P. P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, p. 274.

La discoteca di un regista anche se non contiene le soluzioni musicali adottate in qualche film può comunque risultare utile per chiarire il suo universo sonoro e, di conseguenza, capire le sue scelte musicali. Nelle nostre ricerche, la consultazione di quella di Michelangelo Antonioni ci ha permesso di verificare il suo amore nutrito nei confronti della musica jazz che poi ritroviamo, con diverse declinazioni, in molti suoi film.

A completare il quadro, bisogna citare le edizioni a stampa che alcune case, Sikorski, Schott e altre, hanno sempre più iniziato a promuovere per i concerti dedicati alla musica cinematografica e che il più delle volte consistono in una versione sinfonica della partitura originaria. La musica cinematografica di Dmitrij Šostakovič è stata spesso sottoposta a simili operazioni. Basti pensare alle imponenti musiche per l'*Amleto* di Grigorij Kozincev (*Gamlet*, 1964) da cui Lev Atovmjan ha creato l'omonima *Suite* orchestrale riadattando questa partitura alle nuove esigenze della sala da concerto. Le edizioni a stampa, allo stesso tempo, dovrebbero iniziare a sperimentare forme di rappresentazione della complessità della musica per film che siano in grado di racchiudere la molteplicità delle destinazioni a cui spesso è chiamata.

Basti pensare alle musiche scritte da Riccardo Zandonai per *Principessa Tarakanova* di Fëdor Ozep e Mario Soldati (1938). Favorita dalla sua stessa struttura che prevede pagine sinfoniche, imitazioni “neoclassiche”, brani per banda e altri appartenenti alla civiltà musicale veneziana (le musiche che accompagnano il Carnevale in cui troviamo alcune celebri melodie, come *La biondina in gondoleta* di Giovanni Battista Perucchini), questa partitura ha dato luogo a una serie di molteplici versioni di cui solo la consultazione dei materiali presenti all'Archivio “Riccardo Zandonai» permette la ricostruzione.<sup>34</sup>

Schematizzando, abbiamo:

- 1) Partitura del film per pianoforte;<sup>35</sup>
- 2) Partitura del film per orchestra;
- 3) *Inno di Elisabetta*, *Inno di Caterina* e *Inno di Elisabetta* per canto e pianoforte;
- 4) *Canzone di Elisabetta*, *Carnevale a Venezia*, *Sinfonietta* per pianoforte;
- 5) *Minuetto* per clavicembalo;
- 6) Partiture per banda: *Inno a Elisabetta di Polonia*, per banda;
- 7) *Sinfonietta settecentesca*, per piccola orchestra;
- 9) *Trio per pianoforte, violino e violoncello* delle Edizioni Salabert (1939).
- 10) Rifacimento teatrale su libretto di Arturo Rossato.

---

<sup>34</sup> Per la descrizione degli autografi, estratti, copie manoscritte ed edizioni a stampa si veda D. CESCOTTI, *Riccardo Zandonai. Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, pp. 335-340.

<sup>35</sup> Scorrendo questa partitura si notano significativi tagli con annotazioni autografe come: «Nella partitura [orchestra] è stata tagliata questa ripresa per ragioni cronometriche» (R. ZANDONAI, *Principessa Tarakanova*, Archivio “Riccardo Zandonai”, Rovereto).

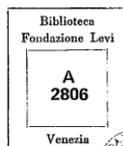
Una situazione pressoché unica nel genere che testimonia a quali sorti possa andare incontro una partitura cinematografica, in questo caso sin dal suo concepimento. Un'edizione della partitura di *Principessa Tarakanova* dovrebbe mettere in risalto questo complesso reticolo che, in un formato elettronico, potrebbe visualizzare le differenti versioni della medesima composizione evidenziando come la diversa destinazione comporti atteggiamenti compositivi differenti. Un'operazione analoga a quella che Arbie Orenstein ha realizzato con i *Quadri di un'esposizione* per le edizioni Eulenburg in cui sono visualizzate le due versioni della partitura.<sup>36</sup> Oltre a mettere in risalto le differenti destinazioni di una partitura cinematografica, una simile edizione potrebbe visualizzare le diverse versioni della colonna musica di un film permettendo al pubblico e, soprattutto, agli studiosi di verificare l'iter che ha portato il compositore e il regista a scegliere l'adeguato commento sonoro per un dato film e a scartare altre soluzioni. Una simile idea è stata sfruttata dalla *Cité de la musique – Philharmonie de Paris* quando, in occasione della mostra *Les musiques de films*, sono stati allestiti diversi schermi in cui erano proiettati alcuni film d'interesse musicale. Il pubblico che assisteva alla proiezione aveva la possibilità di scegliere quale colonna sonora ascoltare tra quelle che avevano accompagnato le diverse fasi dell'allestimento del film e operare un raffronto tra le stesse. Una situazione estremamente interessante, soprattutto da un punto di vista didattico, in quanto permetteva di verificare in diretta la capacità delle diverse colonne sonore di interagire con le immagini in movimento e di capire perché il regista ne aveva scelto una.

Del tutto diverse le cosiddette “partitutine” che contenevano il tema musicale principale di un film e si prestavano a una fruizione salottiera. Nella biblioteca della Fondazione “Ugo e Olga Levi” di Venezia è presente una significativa raccolta di questi materiali in cui si trovano i grandi temi dei film di Charlie Chaplin e di altri registi in voga nei primi decenni del secondo dopoguerra.

---

<sup>36</sup> Modest Petrovic Mussorgsky, *Tableaux d'une exposition*, orchestrated by Maurice Ravel, Mainz – London, Ernst Eulenburg, 1994. Devo al prof. Daniele Furlati, che ringrazio vivamente, la segnalazione dell'esistenza di questa edizione della partitura.

UN FILM  
*prodotto, diretto e interpretato da* **LUCI DELLA RIBALTA**  
**CHARLIE CHAPLIN** (LIMELIGHT)



# 3 scherzi

PER PIANOFORTE E CANTO

1. - LA CANZONE DELLA SARDINA
2. - CANZONE DI PRIMAVERA
3. - IL DOMATORE DI PULCI

Testo originale e Musica di  
**CHARLIE CHAPLIN**

Testo italiano di ARDO



FIGURA 11 – C. CHAPLIN, *Tre scherzi per pianoforte e canto*, Milano, Accordo, 1953.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Biblioteca “Milner” della Fondazione “Ugo e Olga Levi” di Venezia.

Simili materiali, non ancora sufficientemente indagati, sono importantissimi per ricostruire la vita musicale dei salotti e i repertori che circolavano al loro interno. Anche la musica per film con i temi dei grandi compositori era entrata a far parte di questo universo, pronto ad accogliere e divulgare le pagine musicali amate dal pubblico.

Da quanto stiamo vedendo, risulta molto problematico definire correttamente cosa sia l'oggetto musicale da cui nasce la colonna sonora di un film. Come abbiamo visto, un simile oggetto nasce da una serie di relazioni, una vera e propria rete, fra documenti diversi che lo studioso deve saper ripercorrere e collegare al fine di ricreare l'iter che porta una partitura in sala di registrazione. Da questo punto di vista, diventerebbe importante la creazione di una piattaforma in grado di collegare i diversi archivi di musica per film permettendo l'immediata visualizzazione di questo genere di relazioni che il ricercatore deve intuire e ipotizzare con faticose ricerche. A partire da una previa definizione delle tipologie di documenti, da noi semplicemente abbozzata, la piattaforma potrebbe così creare le relazioni fra gli stessi aprendo possibilità di studio e di ricerca difficilmente prevedibili. Alcuni collegamenti, infatti, sono spontanei e immediati: una partitura musicale cinematografica deve essere rapportata a tutti i materiali preparatori, come i quadernetti di appunti e le annotazioni nelle sceneggiature, e al racconto filmico per cui è stata pensata. Motivo per cui creare una rete di collegamento fra questi diversi generi di materiali può risultare utilissimo per visualizzare immediatamente come da un abbozzo si sia passati alla partitura vera e propria e alla colonna sonora nel momento in cui è stata associata alle immagini in movimento nelle fasi della postproduzione. Non solo. Com'è noto, la musica per film vive costantemente di prestiti e si alimenta di forme più o meno mascherate di citazionismo che la messa in rete dei diversi archivi può facilmente aiutare ad identificare per ricostruire la genesi che ha portato all'allestimento di una determinata colonna sonora.

Un primo passo, in tal senso, è stato realizzato dal progetto *Cabiria – Census, Cataloguing and Study of Manuscript and Printed Music for the Cinema in Piedmont* nato all'interno dell'Università di Torino che, a partire dal censimento dei documenti musicali manoscritti e a stampa per film conservati nelle istituzioni piemontesi, ha portato alla creazione di una base di dati catalografica liberamente accessibile e corredata dalle immagini digitali dei documenti catalogati. In questo modo è stato reso possibile lo studio di questi materiali – ben 107 manoscritti e 2754 stampe individuati in oltre 300 istituzioni e spesso ignoti alla comunità scientifica oggi consultabili sul catalogo elettronico accessibile *online* – che hanno reso Torino una delle capitali del cinema italiano.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Cfr. <http://www.progetto-cabiria.eu/il-progetto/introduzione>. Le notizie che abbiamo riportato sul progetto sono tratte da questo sito. Notizie maggiormente dettagliate si possono trovare in A. COLTURATO, *Un progetto dell'Università di Torino: Cabiria – Census*,

### *La postproduzione*

La musica poi entra in sala di registrazione e, un tempo, passava attraverso le mani del copista, un'altra figura molto importante della "bottega" cinematografica. Molti compositori che hanno lavorato nel cinema italiano, a tal fine, ricordano il leggendario Donato Salone, copista della gran parte dei musicisti cinematografici italiani, che Ennio Morricone ha esaltato per essere stato l'inventore di un espediente in grado di trasformare il metraggio di una pellicola in secondi.<sup>39</sup> Forse a lui pensava Federico Fellini in *Prova d'orchestra* (1978) nelle primissime battute del film quando vediamo un vecchietto sistemare le parti nei leggi degli orchestrali. Anche questi materiali risultano essere molto importanti per la ricostruzione di una colonna sonora, considerate le abitudini di molti compositori di correggere le parti di una loro opera durante le prove se non addirittura in sede di registrazione.<sup>40</sup>

Oltre alla registrazione della musica, e alle sue seguenti operazioni di montaggio e mixage che però non sono documentabili, la postproduzione vede l'ingresso dei rumori nella colonna sonora. Ilario Meandri anni fa ha dato vita al progetto *Italian Cinema Sound Archive* (ICSA; fig. 12) che ha raccolto l'archivio sonoro di celebri studi di rumoristi del cinema italiano. Questo progetto «ha avuto per oggetto la conservazione e lo studio di oggetti e documenti sonori del repertorio rumori sala, rumori ambienti e rumori speciali degli studi di registrazione del cinema italiano (1959-1979)»<sup>41</sup> e ha permesso di ricostruire una prassi

---

*Cataloguing and Study of Manuscript and Printed Music for the Cinema in Piedmont*, in *Suono/Immagine/Genere*, a cura di I. Meandri e A. Valle, Torino, Kaplan, 2011, pp. 232-242; A. COLTURATO, "Cabiria" Research Project (University of Turin), in *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around "Cabiria" Research Project*, a cura di A. Colturato, Torino, Kaplan, 2014, pp. 13-25.

<sup>39</sup> «Siccome il montatore fornisce in genere i metri, posso dirvi un sistema per sveltere il calcolo. Non è una mia invenzione ma di una persona che si occupa di copiatura delle parti. Qualsiasi misura in metri deve essere moltiplicata per un numero fisso – 22 – e così ottenete i secondi. Naturalmente questo vale per la pellicola 35mm del cinema, che scorre a 24 fotogrammi al secondo, contro i 25 fotogrammi al secondo dello scorrimento per uso televisivo» (E. MORRICONE - S. MICELI, *Comporre per il cinema*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 68).

<sup>40</sup> Il Fondo "Salone" è conservato nella Biblioteca "Luigi Chiarini" della Scuola Nazionale di Cinema. Zhivova, nel suo lavoro di ricerca, ha trovato materiali d'incomparabile interesse presso l'archivio dell'Orchestra Sinfonica Cinematografica Statale Russa di Mosca (*Rossijskij gosudarstvennij orkestr kinemanografii*).

<sup>41</sup> I. MEANDRI - L. COSSETTINI - C. GHIRARDINI - A. MOLINARI, *Archivi sonori del cinema: Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi (Quaderni di Musica per film, 1), 2020, p. 9. Il volume è scaricabile da [http://archivio.fondazionelevi.it/record/59236/files/ICSA\\_ICSA\\_Italian\\_Cinema\\_Sound\\_Archives\\_12\\_2020.pdf](http://archivio.fondazionelevi.it/record/59236/files/ICSA_ICSA_Italian_Cinema_Sound_Archives_12_2020.pdf).

e un universo fondamentali per la definizione del paesaggio sonoro cinematografico italiano.

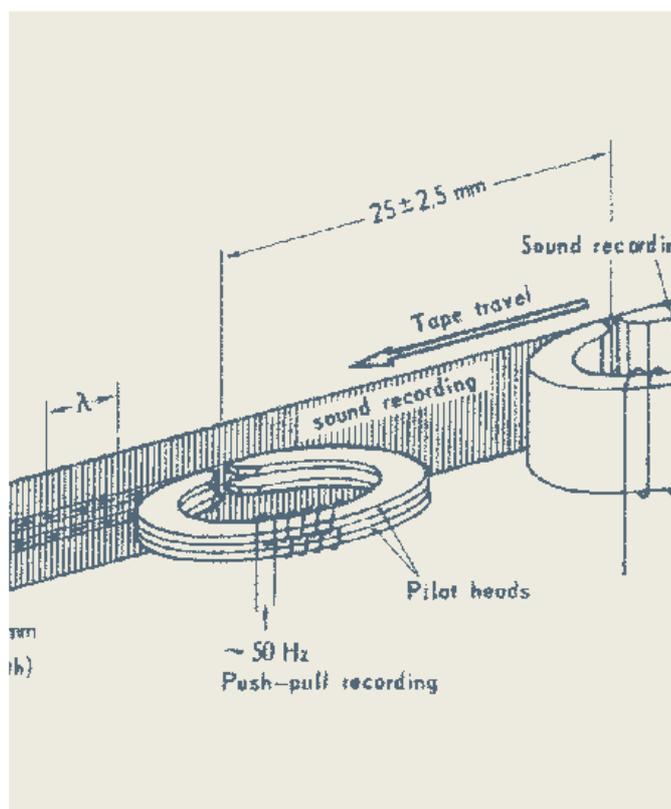


FIGURA 12 – *Italian Cinema Sound Archive*, copertina del volume.<sup>42</sup>

L'eterogeneità di tutti questi materiali rende sempre più necessario creare una rete di archivi che renda possibile ripercorrere le relazioni dinamiche che esistono fra i diversi momenti della catena produttiva con la complessa rete di rimandi che abbiamo descritto. Ma, come abbiamo visto ripetutamente nel corso di queste pagine, dai materiali d'archivio possono giungere notizie fondamentali per il restauro di una partitura ma anche di una pellicola cinematografica. Ecco perché un archivio sulla musica per film dovrebbe avere al suo interno un laboratorio. La storia dell'audio cinematografico, nonostante possa essere contenuta in poco più di un secolo di vita, è incredibilmente complessa. Noi non riusciamo a ricostruire in alcun modo la natura del suono del cinema di decenni fa se non disponiamo di adeguate strumentazioni per decodificare nastri, colonne sonore e dischi dell'epoca. Motivo per cui la ricerca deve rapportarsi alle tecnologie del tempo in cui una colonna sonora era stata registrata.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

Una situazione che Michel Chion ha ben evidenziato a proposito del restauro dell'*Atalante* di Jean Vigo (1934):

Bien entendu, je n'avance cette dernière idée qu'avec prudence: le film de Vigo ne sonnait pas à l'époque de sa sortie, dans ses différentes versions, comme il sonnera aux oreilles des années cinquante, quand on l'a ressorti en rétablissant la musique de Jaubert et en abandonnant la chanson à la mode *le Chaland qui passe*, et à celle des années quatre-vingt-dix, quand on l'a restauré et, pour le son, nettoyé et clarifié. Toute la chaîne de reproduction sonore était alors différente, et la couleur des amplificateurs et des haut-parleurs – sensiblement plus ronde et pas seulement plus sourde – n'avait rien à voir avec celle d'aujourd'hui. Sans même parler de l'indispensable relativisation historique et culturelle, qu'il convient de faire (un spectateur des années trente n'entendait pas les sons comme il les entend aujourd'hui, certaines techniques ou certaines combinaisons sonores étant pour lui nouvelles, et d'autres familières), il faut prendre acte d'une différence de son qui, à mon avis, était encore plus radicale que la différence d'image. La distinction à faire est que le public et les cinéphiles sont aujourd'hui, même très vaguement, sensibilisés à cette dernière: ils se doutent qu'on ne peut pas complètement juger de l'image de ce temps-là avec les conditions de projection actuelle.<sup>43</sup>

Una situazione molto problematica che dovrebbe essere al centro delle attenzioni di coloro che pubblicano le versioni in DVD di simili film in cui la componente sonora è letteralmente ricreata a partire dai nuovi supporti che rendono irriconoscibile il paesaggio sonoro che aveva accompagnato il film nella sua versione originale.

Questo, a nostro avviso, è molto importante in quanto chiama direttamente in causa le competenze che un musicologo deve possedere quando si trova a dover fronteggiare simili problemi. Al fine di evitare situazioni incresciose che rendono irriconoscibile il paesaggio sonoro di un determinato film – gli esempi a tal fine sono purtroppo molti e vanno da quello del western all'italiana di Sergio Leone<sup>44</sup> a quello del cinema di Andrej Tarkovskij che sono stati pesantemente

---

<sup>43</sup> M. CHION, *Le son de «L'Atalante», un vitrail*, in *L'Atalante. Un film de Jean Vigo*, a cura di N. Bourgeois, B. Benoliel, S. de Loppinot, Paris, Cinémathèque française et Pôle Méditerranéen d'Éducation Cinématographique, 2000, pp. 119-131: 129-130.

<sup>44</sup> «Prendiamo ora in considerazione l'edizione in Dvd realizzata dalla casa di distribuzione Cine Video Corporation del *Buono, il Brutto, il Cattivo* di Sergio Leone (1966). Come spesso accade nel cinema del regista italiano, la musica in questo film gioca un ruolo di primo piano nel ritmo del montaggio, così come gli elementi concreti, il carillon, la voce umana e i rumori si relazionano in maniera così stretta con l'immagine da divenire un elemento narrativo fondamentale. Il film è stato restaurato nel 2000 e la colonna sonora ha mantenuto il formato monofonico originario. Rielaborata nel multicanale, è stata missata con scelte discutibili. In particolar modo, la colonna musicale presenta aspetti molto problematici, in quanto il materiale è stato probabilmente estrapolato da incisioni finalizzate alla pubblicazione musicale e non mantiene una coerenza con lo sviluppo della colonna sonora originale» (CALABRETTO, *Lo schermo sonoro* cit., p. 274).

manomessi – proprio il musicologo dovrebbe vagliare la correttezza di simili edizioni sulla base di complesse analisi laboratoriali volte a ricostruire la reale identità sonora di questi film. Parimenti a quanto avevamo rilevato nei confronti del cinema muto, anche nelle copie restaurate di questi film si possono evidenziare delle discrepanze fra le immagini, rigorosamente ripristinate secondo i tradizionali canoni, e la colonna sonora, in cui invece si fanno strada licenze arbitrarie molto pericolose.

### *L'avvento del digitale*

L'avvento del digitale, come abbiamo anticipato nelle primissime battute del nostro percorso, nel rivoluzionare il processo produttivo della musica per film ha comportato ripercussioni fortemente problematiche all'interno del nostro campo d'indagine.

Varrà allora pena brevemente ricordare che nel 1981 è stato definito il protocollo di comunicazione digitale MIDI (*Music Instrument Digital Interface*), il più utilizzato e facilmente accessibile in ambito musicale, che ha permesso l'interazione tra gli strumenti elettronici o le tastiere e il *software* di scrittura digitale. Il MIDI ha aperto la strada agli strumenti virtuali, poi giunti a una prima standardizzazione quindici anni dopo, nel 1996, con i VST (*Virtual Studio Technology*), uno standard di *plug-in* musicali integrati in *Cubase* ideato dall'azienda di *software* Steinberg che ha portato alla creazione di *VST Instruments*, il formato che ha avuto maggiore fortuna.

I *Virtual Instruments* sono tutti gli strumenti che riproducono suoni analogici in forma digitale attraverso l'uso di determinati *software* di interfaccia utente, detti "plug-in". Possono essere ottenuti attraverso il processo di sintesi oppure da campioni preregistrati in studio. I primi sono applicazioni *software* che, grazie a una raccolta di algoritmi, possono ricreare il timbro di uno strumento analogico. Caratteristica essenziale di questa categoria è il processo di sintesi, attraverso il quale il *plug-in* è in grado di generare segnali digitali più o meno complessi. I VIs campionati, invece, sono strumenti virtuali ottenuti grazie all'utilizzo di campioni (*sample*) di strumenti reali suonati da veri musicisti e registrati in studio. Questi *sample* sono poi elaborati dal software che, modellando tutti i parametri presenti nell'esecuzione, restituisce un suono quanto più corrispondente al vero. Il loro obiettivo principale è infatti quello di emulare gli strumenti musicali.<sup>45</sup> L'allestimento di queste librerie prevede un primo momento in cui tutti i suoni sono registrati, in camera anecoica o in ambiente: ogni nota è registrata con diverse articolazioni (legato, staccato, marcato, sforzato) e dinamiche (*p*, *pp*, *f*, *ff*...); le

---

<sup>45</sup> Nella definizione di queste tipologie mi sono rifatto alla tesi di laurea di un mio allievo. Cfr. D. PASQUAL, *Virtual Instruments nel cinema*, Tesi di Laurea magistrale in Comunicazione multimediale e tecnologie dell'informazione, Università degli Studi di Udine, a. a. 2019-2020.

sezioni di strumenti sono realmente registrate in gruppo e anche la spazializzazione del suono è ottenuta con un algoritmo di riverbero a convoluzione.

Il compositore cinematografico, contrariamente a quanto accadeva in passato, oggi possiede un laboratorio, formato da un computer, una tastiera, moduli di sintesi e dall'attrezzatura audio per ascoltare il prodotto finale, che lo rende in grado di allestire una colonna sonora autonomamente. La scomparsa del diaframma tra le diverse fasi di lavorazione del film, da un lato comporta un'ottimizzazione dei tempi e dei costi dell'allestimento sonoro, dall'altro ha di fatto abolito la divisione dei ruoli per cui regista e compositore ora divengono coautori delle scelte musicali e sonore di una determinata pellicola.

Ma ciò che a noi maggiormente interessa in questa sede è verificare le ripercussioni che questa nuova era ha avuto in merito ai problemi di cui ci stiamo occupando. Ripercussioni di cui il progetto di ricerca d'interesse nazionale *New music writing processes for cinema. Recording studios, digital media and composition practices* che vede la collaborazione di tre atenei (Università di Udine, Genova e Torino) e due conservatori (Trieste e Rovigo) ha iniziato a indagare.<sup>46</sup> Uno dei nodi problematici da cui il progetto si è sviluppato – il passaggio dai supporti cartacei agli strumenti informatici che oggi hanno letteralmente invaso l'universo sonoro cinematografico – è stato la constatazione della labilità delle fonti, le quali tengono raramente traccia delle diverse fasi genetiche che precedentemente erano pur sempre individuabili e che ora sono soggette al rischio di una rapida obsolescenza. Motivo per cui uno degli obiettivi specifici porterà alla «realizzazione di un sistema informativo per la navigazione nei dati catalografici relativi a risorse documentali, oggetti e strumenti musicali (analogici, elettronici o digitali) utilizzati nel processo compositivo della musica per film».<sup>47</sup>

La catalogazione delle fonti primarie, assieme alla pubblicazione di copie conservative o di studio, qualora libere da diritti, unitamente alla disponibilità di un sistema informativo che possa localizzare digitalmente le risorse menzionate in pubblicazioni multimodali, oltre a rendere tali fonti documentali disponibili a un vasto pubblico, consente di rispondere in maniera sostanziale al problema dell'accesso alle fonti primarie, stimolando la comunità scientifica alla diffusione delle stesse e alla conduzione di ulteriori studi e consentendo, tramite l'interoperabilità fornita dall'adozione del paradigma

---

<sup>46</sup> I membri del progetto di ricerca sono: Marco Biscarini, Nicola Buso, Roberto Calabretto, Luca Cossettini, Daniele Furlati, Ilario Meandri, Giada Viviani. Il testo riportato in questo paragrafo è tratto dal testo del progetto che vede l'*équipe* di ricerca firmataria.

<sup>47</sup> «Nel fare questo, è stato adottato come base di partenza un sistema informativo dedicato agli strumenti musicali e ai documenti etnomusicologici poiché la catalogazione di risorse relative alle prassi di tradizione orale, e il complesso rapporto che si istituisce tra oralità e scrittura nei repertori di interesse etnomusicologico, pongono problemi molto simili a quelli che si possono riscontrare nella documentazione delle prassi neo-aurali delle nuove "scritture" musicali per il cinema» (*New music writing processes for cinema. Recording studios, digital media and composition practices*, PRIN, 2022).

*Linked Open Data* e la possibilità di interrogare il portale con *query* federate, di rivelare correlazioni inattese tra documenti afferenti a diversi progetti di ricerca. Il sistema informativo consentirà così un accesso multi-istituzione e multi-utente in grado di supportare, anche oltre l'estensione temporale del progetto PRIN, campagne di catalogazione di più enti e unità di ricerca, pubbliche e private, che nel corso e in seguito al progetto PRIN facciano richiesta di utilizzo, costituendosi in consorzio per il mantenimento a lungo termine del sistema informativo.<sup>48</sup>

Da questo punto di vista le potenzialità della messa in rete dei materiali consentiranno il raggiungimento di una serie di vantaggi impensabili precedentemente permettendo, in particolar modo, la visualizzazione delle diverse relazioni delle componenti che in un simile universo divengono sempre più frequenti e variabili e rischiano di mettere in discussione la nozione stessa 'partitura' musicale.

#### *Le diverse forme di divulgazione della musica per film*

La divulgazione della musica per film passa attraverso molti canali, a partire dalla critica contenuta nei periodici. Un'importante ricognizione, a tal fine, è stata avviata da un gruppo di ricerca attivo all'interno della Fondazione "Ugo e Olga Levi" di Venezia che si propone di esaminare le recensioni che hanno affollato le riviste musicologiche e cinematografiche e i periodici in genere. La ricerca, articolata in censimento, catalogazione e analisi degli articoli, ha portato all'allestimento di una scheda bibliografica all'interno di un archivio digitale permettendo una consultazione più agevole e lo studio comparato delle fonti catalogate.<sup>49</sup> Nella biblioteca della Fondazione veneziana sono stati acquisiti i fondi dei principali musicologi italiani dediti allo studio della musica cinematografica, Sergio Miceli, Sergio Bassetti ed Ennio Simeon, che sono degli strumenti parimenti importanti per lo studio della disciplina.

Un altro canale di diffusione della musica per film, un tempo molto diffuso, sono le registrazioni discografiche che spesso obbediscono a finalità di carattere divulgativo a scapito di veri e propri requisiti scientifici.

Già nel 1992, Alain Garel scriveva che:

Il est impossible de trouver les enregistrements originaux, quantité de 'masters' et même de copies ayant disparu, et qu'il est tout aussi impossible d'exploiter nombre de ceux retrouvés à cause de leur mauvaise qualité technique. La solution est alors de ré-enregistrer la musique comme le font parfois les Anglais et les Américains, mais cela entraîne évidemment des frais dont l'amortissement est toujours aléatoire et risque de ne pas satisfaire le 'filméomane', soit parce que l'interprétation, au même titre que pour une œuvre classique, n'est pas bonne, soit parce qu'elle est trop différente de celle de la

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Cfr. <https://archivio.fondazionelevi.it/collection/Schede%20critiche%20musicali%20film?ln=it>.

bande-son du film qui constitue naturellement la version de référence.<sup>50</sup>

I problemi che Garel sollevava confermano quanto la dizione *original motion picture soundtrack* spesso posta in quelle etichette possa risultare ingannevole: quei dischi, infatti, contengono la registrazione di una colonna sonora che, nella maggioranza dei casi, non va identificata con quella presente all'interno di una pellicola. Il disco, infatti, utilizza la musica della registrazione sonora del film nella sua interezza e senza le operazioni di montaggio che invece inevitabilmente subentrano nell'allestimento della colonna sonora vera e propria. In questo modo, la musica di un film può essere ascoltata anche senza l'ausilio delle immagini in movimento in quanto conserva una sua autonomia formale che le garantisce le sue articolazioni interne. Le funzioni di questi dischi sono di carattere divulgativo e la loro utilità si risolve solo per la ricostruzione della popolarità a cui la musica per film è andata incontro sin dai primissimi anni della sua storia.

Etichette come Intrada, Silva Screen, Tadlow e Varèse, si sono invece contraddistinte per aver adottato una strategia culturale di scrupoloso e filologico recupero delle colonne sonore originali. Spesso hanno anche riproposto brani scartati, oppure versioni alternative di un medesimo brano, che sono materiali molto utili per l'edizione critica di un film. Da questo punto di vista, è estremamente significativo il caso di *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni (1970), un film che ha conosciuto molte vicissitudini nelle fasi di registrazione e missaggio. Molti materiali per la realizzazione della colonna sonora – analogamente a quanto era successo con *Blow-up* (1966) – erano stati accantonati dal regista, suscitando lo stupore e la rabbia dei Pink Floyd, che avevano visto inseriti nella colonna sonora solo tre dei brani registrati. L'edizione discografica del 1997 non solo annovera i pezzi inediti del complesso, ma anche quattro versioni di Jerry Garcia della celebre *Love Scene* che permettono di capire le giuste e motivate ragioni per cui il regista aveva scartato quei materiali.<sup>51</sup>

Spesso in questi dischi la colonna sonora originale è letteralmente manomessa da arrangiamenti di vario genere che la rendono fruibile in svariati contesti ma che non hanno nulla a che fare con la musica originale. Basti pensare a un'iniziativa realizzata anni or sono dal quotidiano *L'Unità* che ha portato alla pubblicazione di alcuni CD dedicati genericamente a *Hollywood, Cinema e Rock, Il grande freddo*, cercando comun denominatori all'interno della produzione musicale cinematografica per poter proporre i grandi temi di queste tradizioni in un contesto domestico. Ma anche nel ricchissimo catalogo della CAM, la gloriosa casa discografica del cinema italiano, troviamo CD come *Pinocchio e i grandi libri al cinema*, al

---

<sup>50</sup> A. GAREL, *La préservation de la musique de film*, in «CinémAction», 62, 1992, p. 210 (numero monografico: *La musique à l'écran*).

<sup>51</sup> *Zabriskie Point, Music from the original motion picture*, Turner Entertainment, 1997, 812272462-2.

cui interno si possono curiosamente trovare i temi di Fiorenzo Carpi per *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini (1972) accanto a quelli di Carlo Rustichelli per *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini.

A completare il quadro di queste forme di divulgazione, abbiamo poi dei singolari programmi di sala, ossia dei fogli con il tema principale di un film, spesso una canzone, con delle immagini e qualche nota di carattere didascalico distribuiti al pubblico presente in sala (fig. 13).<sup>52</sup> Una tradizione tipica delle sale cinematografiche austriache che Paolo Caneppele ha ben illustrato nel corso di un intervento al sopraccitato convegno di studi *La storiografia musicale e la musica per film*, tenutosi alla Fondazione “Ugo e Olga Levi” di Venezia.



FIGURA 13 – Programma di *Liebeswalzer* di Wilhelm Thiele, 1930.<sup>53</sup>

I materiali inerenti alle proiezioni sono di grandissimo interesse. In occasione dell'uscita nelle sale austriache del film *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) la Warner Columbia aveva spedito ai proiezionisti un documento con le “Istruzioni per la proiezione”. In esso sono date precise indicazioni sull'uso della musica di sottofondo da usare durante le pause della proiezione e prima e dopo

<sup>52</sup> Nel programma sono riprodotti i testi della canzone che dà il titolo al film, *Liebeswalzer*, e di *Du bist das süßeste Mädel der Welt!* Di ambedue sono riportate le battute iniziali delle melodie.

<sup>53</sup> Austrian Film Museum – Wien; per gentile concessione.

lo spettacolo. Si tratta di un documento d'incomparabile valore, che ci è stato segnalato sempre da Caneppele, che si pone come una testimonianza sulle modalità con cui si rapportava la sala cinematografica nei confronti di un capolavoro della storia del cinema.

Caro signor proiezionista,

una cura estrema è stata investita nell'aspetto visivo di BARRY LYNDON; sia nelle riprese, sia negli arredi, nella gradazione delle tonalità cromatiche come anche in tutte le altre fasi del lavoro di sviluppo e stampa, come anche nella registrazione del sonoro. Questo prodotto è ora nelle Vostre mani e la Vostra attenzione nei riguardi della messa a fuoco, qualità del sonoro e di un'accurata manipolazione della copia ripagherà tutte queste attenzioni.

Il documento prosegue indicando il formato di proiezione, i valori ottimali di riflessione della luce dello schermo, la durata complessiva del film e dei singoli tempi in cui è suddiviso. Sono poi offerte delle indicazioni riguardanti la presenza della musica in sala:

C'è da sperare che siate equipaggiati con un impianto per la riproduzione dei dischi a 33 giri.

a) Vi preghiamo di utilizzare il lato 1 del disco prima che il film inizi.

b) Durante la pausa, suonate il lato 2, avendo l'accortezza di evitare di riprodurre il primo brano musicale contenuto su questo lato. Potrete suonare interamente il lato 2 fino in fondo.

c) Se voleste mettere della musica anche dopo la proiezione, mettete nuovamente brani suonati durante la pausa.

Ringraziandovi porgiamo i nostri gentili saluti.<sup>54</sup>

Il desiderio del regista di avvolgere il proprio capolavoro con la musica, come accadrà con *Shining* (1980) e la musica di György Ligeti che addirittura anticipa la proiezione in sala, è documentato da questo semplice e allo stesso tempo importantissimo foglio che testimonia quanto importanti siano i materiali che concorrono a illustrare le genesi, la divulgazione e la stessa fruizione della musica cinematografica.

A conclusione di queste brevi pagine, in cui abbiamo cercato di avviare un dibattito in merito a dei problemi a nostro avviso di centrale interesse senza la minima pretesa di essere giunti a delle conclusioni, risulta evidente come la presa di coscienza della specificità degli archivi della musica per film sia una condizione essenziale per lo sviluppo della disciplina e di una corretta prassi esecutiva, soprattutto per la musica del cinema muto. Le caratteristiche di simili archivi, come abbiamo ribadito più volte nel corso di queste pagine, nasce dalla diversità dei materiali presenti al loro interno che rende complesso il loro studio, importante

---

<sup>54</sup> Austrian Film Museum – Wien.

la presenza di un laboratorio per lo studio dei documenti audio, sempre più necessaria la condivisione delle diverse fonti attraverso le enormi potenzialità della rete e, in un non lontano futuro, di edizioni critiche che possano mettere in risalto la specificità della musica per film stessa.

*roberto.calabretto@uniud.it*