



« 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

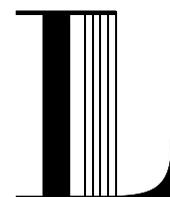
Musica e cinema nei periodici italiani
Ricognizioni storiografiche, 1

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

-
- 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* (1963) 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 Ęjzenštejn 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 pigrizie 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 Ějzenštejn, 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:
- musica pleonastica: onomatopeica e, per *Einfühlung*, patetica
 - 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].

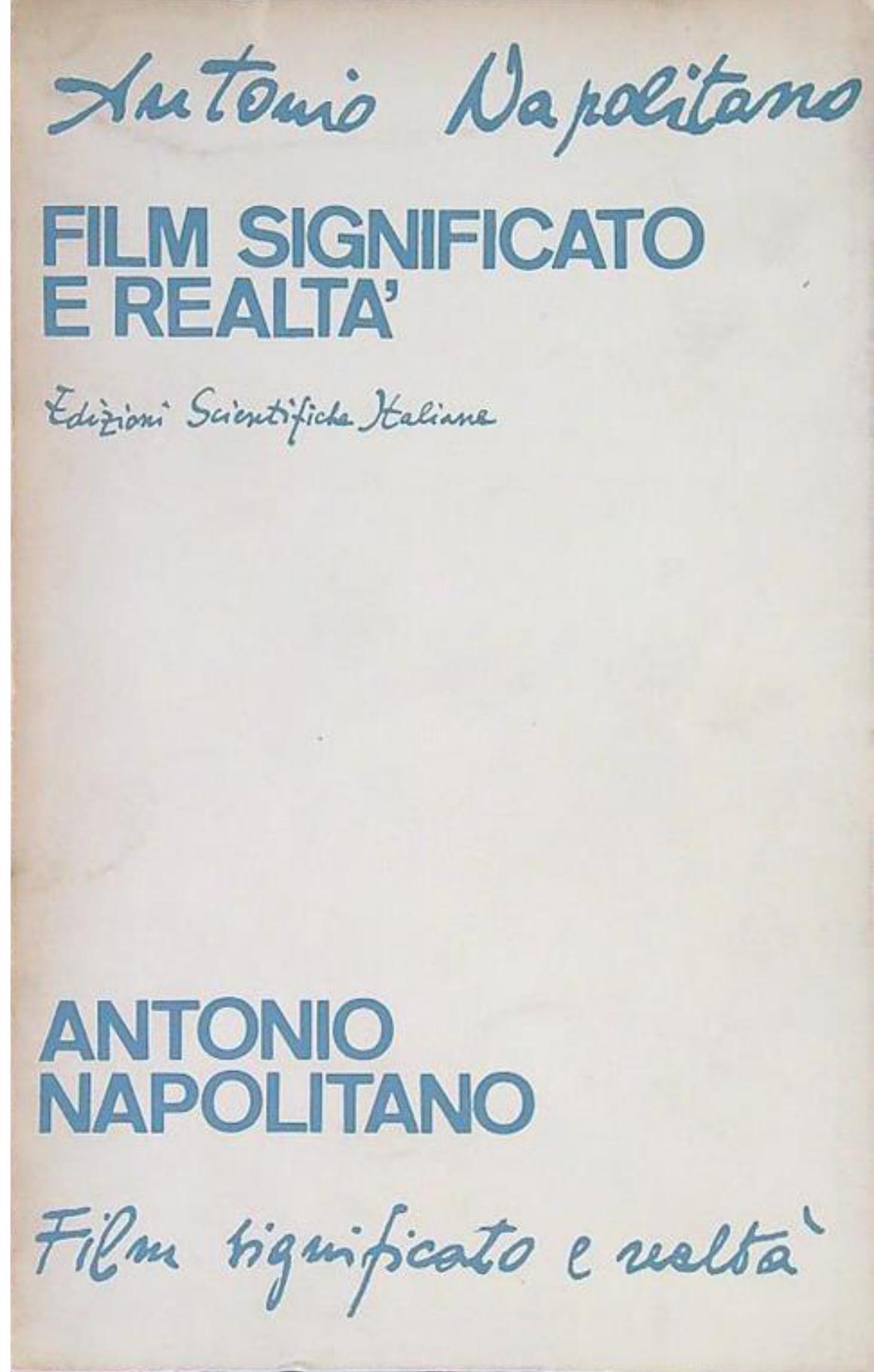
12. Qui Napolitano parafrasa una tesi di Victor Ségalen [1902, 57-90].

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 Galmetti: 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 Galmetti*, 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).