

«Lo sfondo ai sentimenti di domani». Note sulla musica elettroacustica nel cinema italiano (1950–1980)

Maurizio Corbella

Una materia che sembra un'altra. Legno che sembra carne, stoffa che sembra roccia, carbone che sembra ferro, carta che sembra stoffa, plastica che sembra tutto. Si prepara lo sfondo ai sentimenti di domani.¹

Per quanto non si possano escludere retrodatazioni di carattere episodico, è con gli anni '50 che in Italia si diffondono un discorso e una pratica di musica per film legati a doppio filo agli sviluppi delle tecnologie di (ri)produzione sonora. In una fase storica in cui lo sviluppo della musica elettroacustica è strettamente collegato alla distribuzione geografica degli studi sperimentali di società radiotelevisive o centri di ricerca universitari, e Milano – con lo Studio di Fonologia Musicale della RAI (costituito nel 1955–56) – è l'avamposto dell'avanguardia musicale italiana, Roma si caratterizza piuttosto in quanto spazio centrifugo e parcellizzato: qui gli stabilimenti di postsincronizzazione cinematografica (Cinefonico Palatino, Fonorama, lo stabilimento Titanus di via Margutta, Fonolux, International Recording, Nis Film e altri) vengono gradualmente a costituirsi, negli anni '50 e '60, come polo d'attrazione per compositori interessati a sperimentare con le tecnologie elettroacustiche, dividendosi il ruolo con spazi istituzionali come la Discoteca di Stato e l'Istituto Superiore delle Poste e Telecomunicazioni, e luoghi più effimeri, costituiti grazie a iniziative semi-individuali, come il “centro elettronico” dell'Accademia Filarmonica, il *tape lab* dell'American Academy, lo Studio di Fonologia di Roma e lo Studio R7.²

Un capofila dello “specialismo”³ musicale cinematografico come Enzo Masetti (1893–1961) rileva già nel 1950 come il cinema metta a disposizione del musicista «mezzi di un'audacia incomparabile, di una originalità sconcertante. Voglio alludere a tutto ciò che si può fare in laboratorio, che si può fare in sede di registrazione e di mixage».⁴ Un allievo di Masetti come Mario Nascimbene (1913–2002) svilupperà l'intuizione del maestro portando a compimento nei primi anni '60 (ma sulla base di esperienze anteriori) il suo sistema denominato Mixerama, una sorta di proto-campionatore concettualmente non troppo distante dal Mellotron.⁵ È significativo che Nascimbene lavori continuativamente in produzioni statunitensi (sono gli anni della Hollywood sul Tevere) cimentandosi con sonorità “inaudite” o comunque “insolite” in film come *The Vikings (I vichinghi)*, 1958) e *Barabbas (Barabba)*, 1961) di Richard Fleischer. In anticipo sui tempi, Angelo Francesco Lavagnino (1909–1987) è tra i primi a piegare i metodi compositivi tradizionali alle esigenze e possibilità dello studio di registrazione.⁶ Nel 1955 scrive: «Il mondo elettrico mi aveva rivelata la POETICA DEL MICROFONO ed è su questa strada che oggi punto tutti i miei sforzi»;⁷ egli appare

¹ Michelangelo Antonioni, *Comincio a capire*, Il girasole, Catania, 1999, p. 53.

² Si vedano: Luigino Pizzaleo, *Musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, Edizioni Accademiche Italiane, Saarbrücken, 2014; Maurizio Corbella, “Paolo Ketoff e le radici cinematografiche dell'elettronica romana”, «AAA-TAC», 6, 2009, pp. 65–75; Id., “Gino Marinuzzi Jr: Electronics and Early Multimedia Mentality in Italy”, «Musica/Tecnologia», 8–9, 2015, pp. 95–133.

³ Sul concetto di specialismo musicale cinematografico, si veda Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi – LIM, Milano – Lucca, 2009, pp. 348–360.

⁴ Enzo Masetti, “Introduzione ai problemi della musica nel film”, in Id. (a cura di), *La musica nel film*, Edizioni Bianco e Nero, Roma, 1950 (Quaderni della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia), pp. 7–29: 22–23.

⁵ Si veda Mario Nascimbene, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia, 1992, pp. 226–229. Id., *L'impronta del suono. La mia musica per il cinema*, Longo, Ravenna, 2002, pp. 73–124.

⁶ Si veda Alessandro Cecchi, “Tecniche di sincronizzazione nella musica per film di Angelo Francesco Lavagnino: una prospettiva musicologica”, «Musica/Tecnologia», 8–9, 2015, pp. 57–93.

⁷ Angelo Francesco Lavagnino, “Un'esperienza di stereofonia”, in Antonio Petrucci (a cura di), *Cinemascope, Vistavision, Cinerama*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1955 (Quaderni della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia), pp. 167–174: 169.

consapevole delle possibilità offerte dallo studio d'incisione sia nei termini di costruzione virtuale di masse e spazi sonori, sia di manipolazione effettistica di suoni: come esempio del primo caso egli stesso cita il funerale di Otello nell'omonimo film di Orson Welles da lui musicato (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1951), in cui l'effetto di massa sonora è raggiunto attraverso la moltiplicazione in studio di un piccolo organico cameristico;⁸ per la seconda tipologia giova ricordare la scena del ballo di fine monda in *La risaia* (1956) di Raffaello Matarazzo, in cui, in corrispondenza del vorticoso volteggiare di Elsa Martinelli, Lavagnino innesta una fascia di suoni sintetici riverberati sul valzer dell'orchestrina paesana, a sottolineare il momento di alterazione di coscienza della protagonista. D'altra parte, Lavagnino è attratto dalle risorse di spazializzazione sonora multipista offerte dai nuovi formati panoramici cinematografici e lavora a esperimenti stereofonici nel documentario *Il continente perduto* (1955) di Enrico Gras, Giorgio Moser e Leonardo Bonzi, girato in Cinemascope e diventato un vero e proprio topos storiografico dello sperimentalismo sonoro nel cinema italiano.⁹

Il documentario è tra i generi più porosi nei confronti delle sonorità elettroacustiche in Italia: godendo di una legislazione favorevole tra i tardi anni '40 fino e la metà degli anni '60, e di una relativa indipendenza produttiva che lascia autonomia al compositore quale responsabile di tutti gli aspetti della sonorizzazione del film (escluse le voci narranti), il documentario può essere considerato l'avamposto dell'impiego di tecnologie e tecniche compositive elettroacustiche. Utile è guardare innanzi tutto ai film di divulgazione scientifica, che per i loro soggetti e la frequente presenza di animazioni e grafici si prestano a ospitare sonorità meccaniche e sintetiche, ai documentari di viaggio e d'arte, per arrivare infine al sottogenere principe del «paradigma tecnologico», ossia il documentario industriale.¹⁰ Accanto a quest'ultimo vanno annoverati anche i sottogeneri del documentario storico ed etnografico che, affidandosi sovente a compositori dell'avanguardia di stanza a Roma come Egisto Macchi e Daniele Paris, introducono avanzati procedimenti elettroacustici nelle colonne sonore.¹¹

Dal mondo del documentario proviene Virgilio Sabel, autore di uno dei primi soggetti fantascientifici in senso stretto del cinema italiano, alla base de *La morte viene dallo spazio* (1958) di Paolo Heusch. Indubbiamente influenzata dal modello hollywoodiano – che negli anni '50 attraversa la stagione aurea della *science fiction* – anche la fantascienza italiana sviluppa il suo repertorio di sonorità sintetiche ormai tipiche del genere.¹² Per il film di Heusch, Carlo Rustichelli (1916–2004) ricorre a impasti timbrici ben collaudati oltreoceano da colleghi quali Bernard Herrmann o Ferde Grofé, basati sull'organo elettrico, il vibrafono, lo xilofono e le Onde Martenot, strumento che in Italia (come già era accaduto nel decennio precedente in Francia) ricopre un ruolo analogo a quello del Theremin a

⁸ *Ivi*, p. 170.

⁹ *Ibidem*. Su questo film si veda Federico Vitella, «Continente perduto», «Quaderni del CSCI», 13, 2017, pp. 265–266.

¹⁰ Alessandro Cecchi, «A Music Semiotic Perspective on the Italian Industrial Cinema of the Economic Miracle: the Technology Paradigm and the Modes of Audiovisual Representation», in Annarita Colturato (ed.), *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around Cabiria Research Project*, Kaplan, Torino, 2014, pp. 241–263.

¹¹ Marco Cosci, «Listening to Another Italy: Egisto Macchi's New Music for Italian Documentaries of the 1960s», «Journal of Film Music», 8/1–2, 2015, pp. 109–125.

¹² Si veda Maurizio Corbella – Lorena Alessandrini, «Scoring the Space Terror: Music in Science Fiction Cinema during the Italian Economic Miracle», «Lied und populäre Kultur: Jahrbuch des Zentrums für Populäre Kultur und Musik», 64, 2019 (in stampa).

Hollywood.¹³ Inoltre Rustichelli – compositore non certo avvezzo a divagazioni sperimentali¹⁴ – si avventura persino in invenzioni sonore “concrete”, ricorrendo a un non meglio precisato suono di estintori per la resa del rombo dei razzi lanciati in orbita a contrastare la pioggia di asteroidi.¹⁵ Una dozzina di co-produzioni italo-internazionali a basso costo destinate al circuito delle terze visioni rende l’idea del “sottobosco” di compositori più o meno occasionalmente impegnati a mettere a punto soluzioni adatte a un genere fantascientifico nostrano che, pur senza mai davvero decollare, conosce momenti di exploit con titoli diventati poi di culto come *Terrore nello spazio* (1965) di Mario Bava – musica di Gino Marinuzzi Jr ed effetti sonori di Paolo Ketoff – e *L’umanoide* (1978) di Aldo Lado – musica di Ennio Morricone.¹⁶

Come è stato notato da più parti, il culmine della fantascienza italiana non è tuttavia raggiunto con la creazione di un genere a se stante, bensì attraverso la costante incorporazione e ibridazione di temi fantascientifici all’interno di altri generi.¹⁷ È proprio nel transito di topoi audiovisivi da un genere all’altro che si possono rintracciare gli esiti più originali dell’uso di musica elettroacustica nel cinema italiano. Si pensi agli incroci tra sci-fi, film d’inchiesta e commedia all’italiana in *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti, che ospita il jazz e gli effetti elettronici di Piero Umiliani, a *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass, con musiche di Piero Piccioni, o all’audace connubio tra musica elettronica e musica “in costume” rinascimentale di Gino Marinuzzi Jr per *La mandragola* (1965) di Alberto Lattuada.

La palestra per eccellenza di tali intrecci è il peplum, il più popolare e redditizio tra i generi italiani nel periodo del boom economico.¹⁸ Le fantasiose vicende dei vari Ercoli, Macisti, Ursus, e deità classicheggianti che popolano gli schermi – di per sé volte a esorcizzare la paura e la fascinazione per il nucleare, la cibernetica, la clonazione e altre tematiche di stretta attualità entro rassicuranti trame pseudo-mitologiche e supereroiche – rappresentano il terreno ideale per mettere a segno *pastiche* musicali in cui l’elettronica gioca un ruolo di primo piano. Spiccano in questo senso titoli come *Ercole alla conquista di Atlantide* (1960) di Vittorio Cottafavi e *Marte, dio della guerra* (1962) di Marcello Baldi, musicate dal già citato Gino Marinuzzi Jr, il quale in quegli stessi anni va sviluppando il Fonosynth, il primo sintetizzatore modulare artigianale costruito in area romana;¹⁹ *Maciste e la regina di Samar* (1964) di Giacomo Gentilomo, musica di Carlo Franci, e *Il gigante di Metropoli* (1961) di Umberto Scarpelli, in cui Armando Trovajoli compie un omaggio, neppure troppo velato, alla partitura di Miklos Rózsa per *Spellbound (Io ti salverò)*, (1945) di Alfred Hitchcock,

¹³ Un esempio precoce di utilizzo delle onde Martenot nel cinema italiano si ritrova nel documentario *Sicilia T.E.* (1956) di Pietro Benedetti, produzione dell’Istituto Nazionale Luce musicata da Roman Vlad: qui lo strumento elettronico è impiegato per sonorizzare le immagini della costruzione dei tralicci dell’alta tensione per le ferrovie siciliane. Sulle onde Martenot nel cinema francese, si veda Philippe Langlois, *Les cloches d’Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d’un art sonore*, Éditions MF, Paris, 2012, pp. 108–120. Sul Theremin nel cinema di fantascienza statunitense il contributo più accurato, che corregge molte imprecisioni diffuse, è James Wierzbicki, “Weird Vibrations: How the Theremin Gave Musical Voice to Hollywood’s Extraterrestrial ‘Others’”, «Journal of Popular Film and Television», 30, n. 3, 2002, pp. 125–135.

¹⁴ Per sua stessa ammissione: «Solo negli anni Sessanta ho compreso che la musica elettronica poteva essere un colore orchestrale in più da aggiungere a quelli dell’orchestra tradizionale»; Carlo Rustichelli intervistato in Susanna Buffa, *Un musicista per il cinema. Carlo Rustichelli, un profilo artistico*, Carocci, Roma, 2004, p. 117.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Mi riferisco, tra le altre, alla serie di pellicole di Antonio Margheriti – *Space-Men* (1960), *Il pianeta degli uomini spenti* (1961) e la tetralogia “Gamma Uno” (musicata da Lavagnino) *I criminali della galassia* (1966), *I diafanoidi vengono da Marte* (1966), *Il pianeta errante* (1966), *La morte viene dal pianeta Aytin* (1967) –, *L’ultimo uomo sulla Terra* (1964) di Ubaldo Ragona, *I pianeti contro di noi* (1962) di Romano Ferrara e *Il tunnel sotto il mondo* (1969) di Luigi Cozzi.

¹⁷ Su questo tema si veda il numero monografico di «Science Fiction Studies», 42, 2015. In particolare: Arielle Saiber – Umberto Rossi, “Italian SF. Dark Matter or Black Hole?”, pp. 209–216; Eliot Chayt, “Revisiting Italian Post-Neorealist Science-Fiction Cinema (1963–74)”, pp. 322–338; Robert Rushing, “The Weight of History. Immunity and the Nation in Italian Science-Fiction Cinema”, pp. 339–352.

¹⁸ Sul peplum come «fantascienza *au rebours*» si veda Vittorio Spinazzola, “Ercole alla conquista degli schermi”, in Id. (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano, 1963, pp. 75–111.

¹⁹ Per un profilo completo sul contributo elettronico del compositore, si vedano: Maurizio Corbella, “Gino Marinuzzi Jr: Electronics and Early Multimedia Mentality”, op. cit.; Id., “Gino Marinuzzi Jr”, «Quaderni del CSCI», 13, 2017, pp. 248–249.

come noto una delle prime produzioni hollywoodiane a ospitare il Theremin. Trovajoli “parafrasa” entrambi i temi principali di Rószta e così facendo richiama, riconfigurandolo, il conflitto tra amore e scienza al centro del soggetto psicanalitico di Hitchcock in un conflitto tra bene e male intorno al tema della clonazione: il cosiddetto “tema del bianco” di *Spellbound*,²⁰ che dà corpo sonoro al mistero celato dietro alle amnesie di John Ballantyne (Gregory Peck), diventa nella rivisitazione di Trovajoli la “voce” della scienza che tenta di «svelare il segreto della morte»;²¹ analogamente, il tema d’amore che spinge Constance (Ingrid Bergman) oltre i limiti della scienza, diventa il tema della principessa Mercedes (Bella Cortez), l’innocente figlia del malvagio re Yotar (Roldano Lupi) che è salvata dall’eroe Obro (Gordon Mitchell).

Il capitolo più denso nell’incrocio tra cinema italiano e musica elettronica è senz’altro costituito dal cinema d’autore. Alcuni esempi sono più noti di altri, come la partitura elettronica messa a punto da Vittorio Gelmetti, in collaborazione con Michelangelo Antonioni per *Il deserto rosso* (1964), snodo fondamentale nell’evoluzione della poetica del suono cinematografico del regista ferrarese.²² L’impiego dell’elettronica a collegare la nevrosi di Giuliana (Monica Vitti) con il paesaggio sonoro industriale circostante segna un passaggio cruciale nella metamorfosi relazionale tra il soggetto e l’ambiente: le code elettroniche che ossessionano la protagonista, che cerca di rifugiarsi in un luogo della mente in cui tutta la natura canta, appaiono come elementi di una riflessione poetica sulle conseguenze inquietanti dell’industrializzazione selvaggia degli anni del boom. Il suono elettronico si candida a essere una componente essenziale di quello «sfondo ai sentimenti di domani» di cui parla Antonioni nel passo citato in esergo a questo articolo.

Di segno molto diverso e perlopiù passato sotto traccia, ma non meno denso di implicazioni culturali, è l’interesse mostrato da Federico Fellini per il suono elettronico, che conosce un incremento progressivo attraverso la sua produzione degli anni ’60, da *La dolce vita* (1960) a *8 ½* (1963) a *Giulietta degli spiriti* (1965), e raggiunge il suo apice in *Fellini-Satyricon* (1969).²³ L’attrazione quasi ludica, istintiva e non mediata di Fellini per l’elettronica, sicuramente più esoterico di quello di Antonioni, costituisce un capitolo rilevante nell’elaborazione della inesauribile macchina onirica che è il suo cinema.

È il cinema d’autore del periodo del Sessantotto a produrre gli impieghi più audaci di risorse elettroacustiche. La fioritura di soggetti a carattere distopico permette una rivisitazione di topoi fantascientifici ormai codificati ma spesso rivisitati in chiave satirico-grottesca quando non apertamente tragica, dando luogo a inedite e per certi versi effimere aggregazioni di senso: è il caso di titoli come *La morte ha fatto l’uovo* (1967) di Giulio Questi, in cui Bruno Maderna mette a segno un vero e proprio pastiche poli-stilistico attraverso il montaggio e la manipolazione elettroacustica di frammenti musicali in parte tratti da sue composizioni pre-esistenti; de *Il seme dell’uomo* (1969) di Marco Ferreri, che si serve di *In Tune*, un’installazione elettronica realizzata a Roma nel 1967 da Richard Teitelbaum (membro di Musica Elettronica Viva), spingendosi oltre un suo mero uso effettistico;²⁴ o di *H2S* (1969) di Roberto Faenza, in cui Morricone gioca con intrecci “kitsch” tra elettronica e strumenti acustici per sonorizzare l’impostazione quasi espressionistica della narrazione. La progressiva diffusione di tecnologie (semi)portatili a partire dalla fine degli anni ’60, coincide, in Italia come altrove, con una rapida normalizzazione delle sonorità elettroacustiche, che diventano una

²⁰ Si veda Nathan Platte, “Music for *Spellbound*. A Contested Collaboration”, «The Journal of Musicology», 28, n. 4, Fall 2011, pp. 418–463.

²¹ Così recita la didascalia in apertura del film: «...quando gli scienziati di Metropolis tentarono di svelare il segreto della morte la natura si ribellò e fu la distruzione...».

²² Si vedano, tra gli altri: Roberto Calabretto, *Antonioni e la musica*, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 137–162; Maurizio Corbella, “Sperimentazione elettroacustica e cinema d’autore in Italia negli anni Sessanta. Due casi di studio”, «Comunicazioni sociali», 1, 2011, pp. 93–101; Alessandro Cecchi, “The Industrial Soundscape between Fiction and Documentary Film in Italy’s Long 1960s”, «Journal of Film Music», 8, n. 1–2, 2015, pp. 89–108.

²³ Maurizio Corbella, “Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini’s Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s”, «Music and the Moving Image», 4, n. 3, Fall 2011, pp. 14–30; Emilio Sala, “An Ethno-Electronic Soundscape. Nino Rota’s Music for *Fellini-Satyricon* (1969)”, «Music and the Moving Image», 11, n. 3, Fall 2018, pp. 1–21.

²⁴ Si veda Maurizio Corbella, “Sperimentazione elettroacustica e cinema d’autore”, op. cit.

risorsa frequente e relativamente accessibile per i musicisti cinematografici. Sulla scorta di ciò si fa strada, principalmente nel cinema politico, una nuova cifra di “realismo sonoro” caratterizzato dall’inclusione di elementi sintetico-bruitistici nelle compagini orchestrali, spesso realizzati grazie alla diffusione del Synket, il sintetizzatore portatile realizzato in pochi pezzi unici da Paolo Ketoff,²⁵ presso una ristretta cerchia di compositori: Morricone lo utilizza tra gli altri in *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone, *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, e *L’istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971) di Damiano Damiani; Piccioni in *Il caso Mattei* (1972) di Francesco Rosi; Macchi in *The Assassination of Trotsky* (*L’assassinio di Trotsky*, 1972) di Joseph Losey, *Bronte: Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) e *Il delitto Matteotti* (1973) di Florestano Vancini.

La normalizzazione dell’elettronica passa anche attraverso la sua incorporazione nella *popular music*, specialmente in quelle correnti del rock psichedelico e progressivo che contestualmente segnano la stagione del cinema di genere degli anni ’70. Un caso su tutti: la musica dei Goblin per il cinema dell’orrore di Dario Argento è in grado di recepire dalla stagione precedente i principali impieghi distopici e alienanti del suono elettroacustico trasferendoli al contempo su un piano di maggiore “fruibilità” musicale. Le melodie dei temi di *Profondo rosso* (1975) e *Suspiria* (1977), in altre termini, non sono di per sé “dissonanti”, anzi si possono “cantare” e rimangono ostinatamente nelle orecchie: ma l’elettronica che ne è parte si insinua come ingrediente ormai ineludibile di una partecipazione perturbata all’esperienza cinematografica.

²⁵ Si veda la scheda da me dedicata a Ketoff in questo fascicolo.