

Musica, suono e processi produttivi nel cinema italiano (1950-75): considerazioni introduttive¹

Maurizio Corbella e Ilario Meandri

Questo doppio numero monografico si concentra sugli assetti artigianali e industriali che caratterizzano i processi produttivi della musica e del suono nel cinema italiano durante il periodo 1950-75.

Inquadrato in una prospettiva sonora e musicale, il cinema appare come un dominio tecnologico che spalanca almeno due direttrici d'indagine complementari: (1) comprendere la storia delle tecnologie del suono in relazione alla storia produttiva delle industrie cinematografiche locali; (2) analizzare in quali modi i musicisti si misurano con le tecnologie cinematografiche e quanto queste informano i processi compositivi. In accordo con questa duplice prospettiva si è tentato di fare emergere tratti peculiari del sistema produttivo italiano che possano tornare utili come termini di comparazione con altri contesti.

Che nell'ambito delle tecnologie sonore (specialmente cinematografiche) vi sia una tensione tra istanze locali e globali è un dato comunemente accettato, sebbene la letteratura in questo campo sia ancora sostanzialmente giovane e non uniformemente distribuita: fatta eccezione per l'ambiente hollywoodiano, infatti, l'indagine sulla storia delle tecnologie sonore del cinema in Europa muove solo oggi i primi passi. Una sostanziale spinta in questa direzione nel panorama delle ricerche italiane è stata resa possibile dalla recente emersione di archivi e fondi privati relativi all'attività di compositori, tecnici e studi, e dall'indagine sulle memorie orali. Appare oggi auspicabile incrociare approcci di tipo archivistico, filologico, storiografico, tecnologico ed etnografico ed è questa prospettiva ad aver orientato il progetto di questo numero.

La recente ricerca in ambito internazionale sta portando alla luce l'esistenza di pratiche assai ricche e sfaccettate a seconda dei contesti storici e geografici. Anche in presenza di prassi standardizzate, come nel caso del cinema, la storia del suono cinematografico e della musica per film si manifesta essenzialmente attraverso una serie di fenomeni di adattamento: differenti contesti propongono pratiche multiformi

¹ Gli autori hanno elaborato la presente introduzione in stretta cooperazione tra loro e pertanto ne condividono integralmente il contenuto, il metodo e le prospettive. La stesura è stata tuttavia così organizzata: Ilario Meandri ha scritto i capoversi 4-7 e 10-11; Maurizio Corbella ha scritto i capoversi 1-3, 8-9 e 12-16.

mi, soluzioni tecniche originali cui si intrecciano le peculiari concezioni artistiche e stilistiche concatenate a ogni sistema produttivo. In altre parole, la rapida adozione di un'innovazione tecnologica può superficialmente apparire come un tratto globale; ma un'indagine più attenta rivela sovente lo stesso fenomeno come globale, determinato dall'incontro tra pratiche più antiche che propongono una risposta originale all'innovazione tecnologica, quando non una resistenza o, spesso, un'assimilazione *sui generis*.

Le difficoltà metodologiche cui va incontro una storiografia che voglia rendere conto di questa stratificazione sono significative. Occorre infatti mantenere un difficile equilibrio tra due opposte prospettive che etichettiamo come *determinismo tecnologico* ed *ecceso particolaristico*. Stando alla prima prospettiva la storia del cambiamento tecnologico avrebbe una precedenza eziologica sullo studio della prassi. Stando alla seconda, solo una profonda comprensione dell'adattamento di una prassi pre-esistente può far luce sul particolare uso di uno strumento tecnologico, poiché l'uso delle macchine assume sfumature e talora caratteristiche strutturali distinte a seconda delle relazioni instauratesi tra tecnici, registi e compositori in un dato contesto produttivo. La reciprocità di queste due prospettive va sempre valutata caso per caso. Proviamo a esemplificare come queste attitudini divergenti si manifestano sia nelle pratiche che nei processi di post-produzione sonora e musicale in Italia nel periodo in esame.

Per quanto riguarda le pratiche, prendiamo ad esempio il caso della sincronizzazione degli effetti sonori: la scuola dei sonorizzatori e rumoristi italiani si plasma nel Dopoguerra in stretta relazione con le forti limitazioni imposte dal sonoro ottico (tra le tante: due soli *takes* di registrazione possibili – uno per banda – e la necessità di sonorizzare la scena segmentando il film ad anelli). Da qui l'abilità del sonorizzatore di produrre sincroni precisi al primo *take* e di realizzare gli effetti sonori (in questo caso i cosiddetti «rumori sala») con pochissimi oggetti sonori, compensando le limitazioni tecnologiche con un'inventiva difficilmente rinvenibile nelle più ricche prassi di sonorizzazione d'oltreoceano². Allo stesso tempo si osserva come il progressivo consolidarsi di un limite e delle ingegnose soluzioni concepite per ovviarvi, si consolidino come tratti di stile che resistono nel tempo anche quando le limitazioni tecniche siano superate: è quanto accade, per esempio, con l'introduzione della 'marcia indietro' sui proiettori e del *punch-in* in registrazione sui *recorders* utilizzati per la sonorizzazione degli effetti in Italia a partire dai tardi anni Sessanta. La prassi locale mostra in questo caso un'inerzia che mitiga la discontinuità di innovazione tecnica sul piano globale. D'altra parte, l'introduzione del *punch-in* sui magnetofoni 35 mm utilizzati per il missaggio (cfr. *Appendice tecnica*, Figg. 4-5) è un caso in cui la tecnica *determina* inequivocabilmente un mutamento nella prassi³. Da questo momento il rullo cessa di costituire un'unità lavorata nella sua interezza, come quando al fonico era imposto di memorizzare l'intera catena di movimenti dei *faders* da capo a fine, l'uno conseguenza dell'altro. Dalla fine degli anni Sessanta in avanti, per i fonici di missaggio diventa infatti più pratico scomporre il rullo in segmenti più piccoli: l'introduzione del *punch-in*

² Cfr. I. Meandri, *International Recording (1959-1969). Indagine sulle memorie orali*, Kaplan, Torino 2013, pp. 89-98.

³ Ivi, pp. 64-69.

rende le sequenze, se non le singole scene, più autonome e la discontinuità all'interno di un rullo si trasforma in tratto riconoscibile. La tecnica ha in questo caso un effetto dirompente, che produce un momento di forte discontinuità nella prassi.

Simile discorso può essere applicato all'analisi macroscopica dei processi produttivi. Si consideri, per esempio, l'introduzione di procedimenti di sintesi e manipolazione sonora di natura elettroacustica, che ha certamente un impatto globale sulla post-produzione cinematografica, poiché imprime un mutamento nella prassi e una rinegoziazione dei ruoli e delle competenze tra regista, compositore e tecnici. Correndo il rischio di una semplificazione eccessiva, si può altresì osservare in area statunitense una tendenza che – a partire da episodi spartiacque come *Pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, F. M. Wilcox 1956) e *Gli uccelli* (*The Birds*, A. Hitchcock 1963), in cui il compositore che si occupa di elettronica mette in momentanea crisi l'organizzazione post-produttiva distribuita tra Sound e Music Department, imponendo assetti estemporanei che durano il tempo di una produzione ma costituiscono precedenti importanti per futuri sviluppi⁴ – conduce progressivamente alla nascita di funzioni di raccordo e mediazione nella catena produttiva tra compositore e dipartimenti musicali e sonori, fino all'emergere della nozione di *sound design* negli anni Settanta⁵. In Italia ciò avviene con modalità diverse per via di una varietà di fattori locali: la conformazione più cangiante e meno industrializzata della catena post-produttiva, il peso assunto dai registi nell'interpretazione dei processi, e infine il differente ruolo socio-culturale dei compositori rispetto ai colleghi d'oltreoceano. Paradossalmente i musicisti danno vita a una fitta produzione teorica in cui si interrogano – proponendo audaci soluzioni – sulle limitazioni d'azione loro imposte dai cicli e dalle condizioni produttive, ma al contempo le pratiche procedono in maniera raramente conforme a tali teorizzazioni e necessitano di essere sondate caso per caso, tenendo sempre ben presente le tensioni innescate dall'acceso dibattito intellettuale sullo sfondo. L'emergenza di sistemi di sintesi elettroacustica di tipo artigianale o 'casalingo', spesso facenti capo a un singolo compositore o tecnico e dotati di vari gradi di complessità e funzionalità, ha finora ricevuto scarsa attenzione storiografica, anche per la difficile reperibilità di fonti e testimonianze: si pensi a casi come il Mixerama di Mario Nascimbene, il Fonosynth di Gino Marinuzzi Jr (di cui si tratta in questo numero), il Synket di Paolo Ketoff (impiegato nel cinema da Egisto Macchi ed Ennio Morricone con l'essenziale collaborazione di un compositore-performer come Walter Branchi), fino a generatori artigianali (e.g. i circuiti di Franco Potenza, lo «scopacordo» o la fisarmonica elettronica di Marinuzzi e via dicendo) che emergono in modo aneddotico dalle memorie orali ma che hanno limitata possibilità di sedimentarsi in veri e propri oggetti di studio. Allo stesso tempo siamo solo all'inizio nel tracciare l'introduzione e il grado di penetrazione nella prassi, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, di sintetizzatori com-

⁴ Cfr. M. Corbella, *Suono elettroacustico e generi cinematografici: da cliché a elemento strutturale*, in I. Meandri, A. Valle (a cura di), *Suono/Immagine/Genere*, Kaplan, Torino 2011, pp. 29-48: 40-48.

⁵ Cfr. M. Corbella, *Sound Design: Emergence and Rise of a 'Technically Ordinary' Term*, in G. Cestino, I. Pustijanac (eds.), *Proceedings of the highSCORE Festival*, highSCORE New Music Center, Pavia (prossima pubblicazione).

mercials come il Moog, spesso declinato in impieghi ‘umoristici’ e talora di difficile rilevazione all’ascolto, o anche l’uso di strumentazione elettroacustica di generazione precedente, come organi elettronici di produzione nazionale e internazionale, o ancora Theremin e Ondes Martenot. Su un piano diverso ma analogamente caratterizzante la prassi italiana del periodo, va menzionata la costituzione di formazioni ‘ibride’, tipicamente composte da due o più compositori, per venire incontro alle esigenze di un dato film o regista, spesso scaturite da ragioni di adattamento della prassi post-produttiva rispetto al mutamento dei paesaggi sonori di riferimento: accanto ai casi ‘autoriali’ più o meno approfonditi dalle cronache, come l’affidamento delle musiche de *Il deserto rosso* (M. Antonioni 1964) a Vittorio Gelmetti e Giovanni Fusco, fino al caso limite di *Zabriskie Point* (M. Antonioni 1970), in cui la figura del ‘compositore’ è sostituita da quella del regista che commissiona, sceglie e monta differenti performance improvvisate, esistono svariati casi di prassi più sfumate, in cui compositori diversi per formazione si occupano di aspetti complementari della produzione.

Di fronte a una tale proliferazione dello spettro d’indagine, inversamente proporzionale all’emergenza di riscontri documentari, il numero si pone il problema di individuare i presupposti per un’analisi storiografica che sia comunque in grado di restituire la duplicità di direttrici (tecniche e compositive) messe in luce all’inizio. Esso è pertanto costituito in due blocchi idealmente speculari, in cui i primi due saggi sondano aspetti della post-produzione sonora dal punto di vista della storia industriale (Biondo-Meandri) e della testimonianza biografica (Savina), i successivi tre saggi (Cecchi, Corbella, Cosci) affrontano aspetti dell’approccio alle tecnologie cinematografiche nelle poetiche di tre compositori, mentre il saggio conclusivo (Calabretto) si concentra sulla ricezione in ambito italiano di modalità di integrazione tra musica elettronica e tecnologie cinematografiche provenienti dall’Europa orientale. Il numero si conclude con un’appendice tecnica che riporta alcuni documenti emersi relativamente all’International Recording e alla Fonolux, che consentono di osservare l’evoluzione delle principali tecnologie audio in uso negli stabilimenti di post-produzione sonora.

Il saggio di Ilario Meandri e Paolo Biondo ricostruisce il profilo biografico di un imprenditore che ebbe grande influenza sugli assetti industriali del cinema Italiano, Giuseppe Antonino Biondo – fondatore della RCA Italiana e dell’International Recording. Per realizzare tale ricostruzione, il saggio incrocia materiale archivistico e le memorie orali di Paolo Biondo, figlio di Giuseppe Antonino e per molti anni a capo dello studio romano. La vicenda biografica di G. A. Biondo fa luce sul grado di connessione e di problematicità esistente tra i mondi della radiofonia, del cinema, dell’industria discografica e della nascente televisione e mette in luce come, a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, il tentativo di plasmare il paesaggio mediale italiano sia al centro di precise strategie industriali e di rilevanti scelte politico-economiche (quali ad esempio i legami che emergono tra la discografia e il Piano Marshall).

Federico Savina, tra i fonici più noti in Italia, è spesso citato nei tre saggi che costituiscono il blocco centrale del numero, dedicati ad altrettanti compositori che intrattennero con lui collaborazioni professionali. Il suo ruolo di testimone è stato fondamentale e per certi versi seminale in questi anni, permettendo di ricostruire lo stato delle tecnologie del suono cinematografico a Roma tra gli anni Cinquanta

e Sessanta e spesso consentendo l'emersione di altre testimonianze e protagonisti di quel periodo. L'inclusione di un contributo a sua firma deriva proprio dalla necessità di riconoscere come legittimo il punto di vista di un tecnico del suono che è portatore di una visione complementare a quella dei compositori. Ci interessa conoscere come Savina ascoltasse, recepisce e partecipasse al lavoro dei «Maestri» – come l'autore ancora oggi li chiama, configurando così un rapporto di rispettosa distanza e gerarchia, pur all'interno di uno spirito da «bottega artigianale» più volte evocato nel suo saggio.

Il blocco centrale dispone i tre compositori individuati come casi di studio in un'ideale sequenza cronologica, che aiuta a comprendere come tre figure nate nell'arco temporale di quasi una generazione – 1909: Lavagnino; 1920: Marinuzzi; 1928: Macchi – abbiano interpretato la medesima stagione cinematografica approcciandosi in modi distinti al dato tecnologico. Si è evitato appositamente di trattare di compositori particolarmente noti, vuoi per la consacrazione ricevuta nel campo cinematografico, vuoi per essere stati investiti in anni recenti del ruolo di interpreti privilegiati del rapporto tra neoavanguardie musicali e cinema: se alla prima categoria appartengono naturalmente Nino Rota (1911-79) ed Ennio Morricone (n. 1928), che per decenni sono state le uniche figure ammesse, mai senza una certa resistenza, nel novero dei compositori studiati dalla musicologia storica, alla seconda – che è una categoria retrospettiva, creata ex-post allorché ci si accorse di avere trascurato l'importanza del cinema nello studio delle neoavanguardie musicali – è recentemente assunto Vittorio Gelmetti (1926-92), il più prolifico teorico dell'uso del cinema come mezzo di sperimentazione musicale nell'Italia degli anni Sessanta, che può vantare collaborazioni prestigiose con il cinema d'autore e *underground*, dal già ricordato Antonioni, ai fratelli Taviani, ad Ansano Giannarelli, a Romano Scavolini⁶. Nel tentativo di reagire a un paradigma autoriale che rende difficile la penetrazione storiografica in un sottobosco per molti versi ancora inesplorato, abbiamo preferito optare per l'indagine su compositori che sono rappresentativi della varietà che la ricerca musicale in ambito cinematografico assunse nell'Italia del periodo in esame. La relazione di ciascun compositore con la tecnologia è stata poi affrontata a partire da materiale archivistico e privilegiando punti focali diversi a seconda dello stato delle fonti e della tipologia di figura analizzata.

Nel caso di Lavagnino, Alessandro Cecchi approfondisce un versante per certi versi para-tecnologico, cioè il modo in cui la nozione di sincronizzazione audiovisiva è declinata nei processi compositivi di un musicista che giunse al cinema relativamente tardi (il primo lungometraggio con sue musiche è del 1948) ma diventò velocemente

⁶ Dell'attività cinematografica Gelmetti ci si è occupati a più riprese e da varie prospettive negli ultimi anni. Cfr. in particolare: M. Alunno, *Vittorio Gelmetti: sperimentazione e cinema*, in S. Miceli (a cura di), *La musica nel cinema. Tematiche e metodi di ricerca*, «Civiltà musicale», 51-52, gennaio-agosto 2004, pp. 190-203; G. De Mezzo, *Scritti, colloqui e opere su nastro di Vittorio Gelmetti*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Trento 2003; M. Corbella, *New 'Topoi' through Electroacoustic Sound: The Alienated Condition in Italian Auteur Cinema of the 1960s*, in N. Panos, G. Athanasopoulos, P. Nelson (eds.), *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle* (University of Edinburgh 2012), The International Project on Music and Dance Semiotics, Edinburgh 2013, pp. 383-393; R. Calabretto, *Antonioni e la musica*, Marsilio, Venezia 2012 (Saggi. Cinema), pp. 137-162.

uno specialista del grande schermo, anche grazie a tecniche forgiate ad hoc per adattarsi al processo di post-produzione cinematografica.

Gino Marinuzzi Jr è probabilmente il compositore meno noto tra i tre, ma forse quello che più inquadra la centralità della tecnologia come elemento di raccordo tra attività di sonorizzazione cinematografica e sperimentazione nel campo della musica elettronica. Il caso della sua rimozione storiografica, anticipato da una sorta di 'autorimozione' del compositore dalla scena musicale romana che per alcuni anni l'aveva visto protagonista, viene affrontato da Maurizio Corbella come opportunità per riallacciare i nodi di una ricerca sulla musica elettronica storica pregiudizialmente non contraria, anzi imbevuta, dei media audiovisivi.

Egisto Macchi è invece una delle figure trainanti dell'avanguardia musicale di area romana. Inquadrato sotto il profilo cinematografico, ambito in cui Macchi fu estremamente prolifico, soprattutto se consideriamo le svariate centinaia di documentari per cui compose musiche, il dato tecnologico assume caratteristiche particolari, che evidenziano un'esigenza di controllo su tutti gli strati della 'colonna sonora'. Oltre a mettere in luce una prassi compositiva che innalza il nastro magnetico alla stessa stregua dello strumento cartaceo, Marco Cosci si addentra nella riflessione teorica inedita del musicista sul medium filmico e la mette in relazione con un caso di studio significativo per la libertà insolita di cui gode il compositore: *The Assassination of Trotsky* (J. Losey 1972).

Che la sintesi sonora abbia tra le sue genealogie il supporto ottico cinematografico è cosa nota a partire dalle sperimentazioni condotte sin dagli anni Venti. La sintesi ottica ha una storia parallela rispetto a quella elettronica, spesso appannaggio di *film-makers* e, più raramente, di compositori. Eppure in area russa, insieme all'area tedesca una delle culle della sintesi ottica e del suono disegnato, la sperimentazione elettroacustica si sviluppò organicamente al medium cinematografico, portando alla realizzazione del sintetizzatore ottico ANS presso lo Studio di Mosca. Le vicende riguardanti l'ANS sono per lo più note in Occidente per via indiretta, attraverso la testimonianza di Eduard N. Artem'ev, che ne fece uso in alcune celebri collaborazioni con Andrej Tarkovskij. Il contributo di Roberto Calabretto apre invece un inedito collegamento con lo scenario italiano, indagando le testimonianze emerse dall'analisi di un evento finora trascurato dalla storiografia musicale: il Convegno Internazionale dei Centri Sperimentali di Musica Elettronica (Firenze, 1968), in cui Evgenij A. Murzin presenta l'ANS mettendo chiaramente in luce il legame strutturale con il cinema.

I curatori ringraziano Anna K. Windisch per il supporto in fase di revisione degli articoli in lingua e nella cura dell'appendice in tedesco, Marco Ligabue e Paolo Zavagna per il prezioso contributo in fase di revisione critica. Questo lavoro è stato supportato dalla Fondazione Levi, Venezia, nell'ambito del progetto ICSA (Italian Cinema Sound Archives).