

MARCO COSCI

LA MUSICA OLTRE LO SCHERMO E L'EDITORIA DEGLI ANNI CINQUANTA*

ABSTRACT

Che la musica giochi un ruolo cruciale nell'economia narrativa di un film è cosa nota. Che cosa succede però quando la musica esce dalla sala di proiezione? Quali forme assume senza le immagini in movimento? Come si trasformano le sue strategie di consumo? Il contributo mette a fuoco questi processi focalizzando in particolare l'attenzione sull'editoria musicale nel corso degli anni Cinquanta. Attraverso l'esame di alcuni casi significativi, sono discusse le modalità di presentazione del film attraverso le componenti paratestuali degli spartiti. Si analizzano poi le tipologie musicali adottate, mostrando le dirette connessioni con il coevo paesaggio sonoro *popular*. Si riflette infine sui processi di riappropriazione da parte del pubblico del testo filmico attraverso il medium musicale. Lo studio di questi testimoni getta infatti nuova luce sul consolidamento della memoria audio-visiva del film oltre lo schermo e sulla costruzione di nuovi spazi di consumo, oscillando tra la fruizione intima domestica fino alle nuove forme di socializzazione condivisa nei locali da ballo.

PAROLE CHIAVE musica per film, *domestication*, memoria, editoria musicale, intermedialità

SUMMARY

In a film narrative dimension, music plays a crucial role. What happens when film music is experienced without moving images? Which forms does it take? How are its strategies of consumption transformed? This article focuses on these processes, paying particular attention to music publishing during the 1950s. Through the examination of significant cases, I discuss the importance of paratextual elements of sheet music. I then examine the typologies of music adopted, showing the direct connections with the contemporary popular mediascape. Finally, I reflect on the processes of re-appropriation of the filmic text by the audience through the musical medium. The study of these sources sheds new light on the consolidation of an audio-visual memory of film beyond traditional cinematic domains, and on the construction of new spaces of use, oscillating between intimate domestic enjoyment and new forms of shared socialization in dance halls.

KEYWORDS film music, domestication, memory, music publishing, intermediality



Ricordi

Quando lo spettatore esce da un cinema, nove volte su dieci ricorda il volto del protagonista, la vicenda, gli episodi, la scena madre e magari, quando sia proprio un raffinato, il paesaggio [...]. Ma nessuno, o quasi nessuno, ricorda la musica che al film ha fatto da sottofondo e che in alcuni casi è anche intervenuta con una funzione espressiva insostituibile [...].¹

Con queste parole, dalle colonne del «Radiocorriere TV», nell'estate del 1957 si richiamava l'attenzione dei lettori – nonché potenziali ascoltatori – su un nuovo programma del secondo canale radiofonico: *Musica dallo schermo*, trasmissione che proponeva «motivi celebri e popolari tratti dalle migliori colonne sonore». Come spiegava l'articolo di presentazione della trasmissione, la musica cinematografica rappresentava nella seconda metà degli anni Cinquanta uno dei tanti generi «delle sette note», che in virtù dei risultati artistici di prim'ordine ottenuti, consentiva anche una fruizione extra-cinematografica, al di là della funzionalità audiovisiva. Di conseguenza ogni sera veniva preso in esame un film, perlopiù americano, e per mezz'ora si potevano ascoltare i brani strumentali tratti dalla colonna sonora. Al di là della strategia retorica di pubblicizzazione del programma, che evidentemente puntava a sottolineare, per contrasto, la novità del suo contenuto, viene da chiedersi se la fotografia catturata da questa, pur meritoria, trasmissione fosse effettivamente così fedele rispetto alla realtà.²

Non c'è dubbio che la componente musicale dei film sia passata a lungo sotto silenzio nelle pratiche discorsive intorno al cinema. Infatti, solo a partire degli anni Duemila si è assistito a un interessamento sempre più strutturato della comunità accademica nei confronti della musica per film, che ha dato l'avvio a un vero e proprio campo d'indagine: i Film Music Studies. Tuttavia questo non significa affatto che la musica proveniente dallo schermo fosse ignorata del tutto dai suoi spettatori e che quindi sia stata inascoltata. Come spesso capita, la sistematizzazione teorica arriva in seconda battuta rispetto alla pratica quotidiana; e, in effetti, vale la pena sondare in prospettiva pragmatica quale sia stato il reale impatto di questo fenomeno sonoro nei consumi dentro e, soprattutto, oltre la sala cinematografica.

Per iniziare ad 'ascoltare' il cinema nelle pratiche concrete di consumo, vorrei partire da un ricordo musicale filmico di natura strettamente personale. Qualche anno fa mi è capitato di consultare un'agenda in cui mia nonna segnava i principali appuntamenti o eventi particolari della sua tarda adolescenza: lezioni di

* Una prima versione di questo contributo è stata presentata al convegno internazionale *Italy and its Audiences: 1945 to the Present*, Oxford Brookes University, Oxford, 7-8 luglio 2016, con una relazione intitolata: *Le note del film: identità, memoria e consumi della musica oltre lo schermo*.

¹ *Musica dallo schermo*, «Radiocorriere TV» XXVI, 1957, p. 24

² *Musica dallo schermo* si inserisce infatti in una linea di programmazione musicale della RAI che già negli anni precedenti aveva proposto programmi simili, come è possibile leggere sempre dalle colonne del «Radiocorriere TV» a proposito di una trasmissione dall'omonimo titolo, con protagonista l'Orchestra di Carlo Savina.

pianoforte, incontri con le amiche, e molto cinema.³ Il 14 febbraio del 1943 si legge che era andata al cinema (dopo la lezione di armonia) a vedere *Stasera niente di nuovo*, il nuovo film diretto da Mario Mattoli. Ma non solo. Apprendiamo che del film «triste con la [Alida] Valli e [Carlo] Ninchi», ciò che forse l'aveva più colpita era la canzone. La performance canora della protagonista le era piaciuta così tanto che tra i suoi spartiti più cari, oltre alle sonate di Beethoven e Mozart, si trova ancora quello di *Ma l'amore no*, uno dei pochi brani che ha continuato a suonare al pianoforte fino a pochi anni fa. Quello che mi ha sempre colpito dei suoi ricordi legati a questa canzone è come le note suonate al pianoforte continuassero ad attivare un tipo di memoria affettiva, legata all'esperienza connessa alla visione del film; non solo il ricordo del film in sé, ma anche, e soprattutto, le sensazioni, le emozioni di quel pomeriggio, trascorso nei posti in galleria con l'amica d'infanzia. Si tratta di una dimensione mnestica rivissuta nel tempo grazie al semplice spartito, ogni volta che veniva posizionato sul leggio del pianoforte. Questo caso, che non ha certo la pretesa di essere rappresentativo, da un lato credo possa suggerire possibili strade di approfondimento per la ricerca etnografica,⁴ dall'altro, mette in luce come la lente sonora del consumo musicale, in particolare legato alle canzoni, si configura come un potenziale attivatore mnestico del consumo cinematografico. E per quanto possa essere parziale questo resoconto, credo che gli interrogativi che invita a porci rimangano comunque validi, e ribaltino il quadro fornito dal «Radiocorriere TV». In altre parole, siamo proprio sicuri che nessuno si ricordasse la musica ascoltata (e in qualche modo vista) dentro la sala cinematografica? Una volta uscita dalla sala, a quali trasformazioni era sottoposta e quali forme assumeva? E quali significati assumono oggi queste trasformazioni? Nel presente contributo vorrei provare a rispondere a queste domande prendendo quindi in considerazione non tanto la musica per come viene composta e fissata (e quindi esperita) all'interno di un film, la musica nel film, quanto piuttosto le pratiche di consumo una volta usciti dalla sala di proiezione, ovvero la musica fuori dal film. In particolare mi concentrerò sugli anni Cinquanta, decennio di massimo sviluppo del consumo cinematografico italiano,⁵ in cui la fruizione dei film non si limita alla sala di proiezione, ma continua attraverso catene di eventi e di media che amplificano la portata delle pellicole e ne consentono modalità di appropriazione da parte degli spettatori,

³ Si segnala il crescente interesse intorno a questa tipologia di testimonianze, utile per ricostruire le pratiche spettatoriali del passato; cfr. *Ephemera e cinema italiano. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Progetto di ricerca dipartimentale 2018, Università degli Studi di Udine.

⁴ Si veda il progetto di ricerca coordinato da Daniela Treveri Gennari, Catherine O'Rawe e Danielle Hipkins sul pubblico cinematografico italiano, dedicato proprio agli anni Cinquanta (HIPKINS *et al.*, «*Un mondo che pensavo impossibile*»). Attraverso il sito del progetto è possibile accedere a numerose memorie orali degli spettatori dell'epoca, che purtroppo non sono mai invitati a problematizzare nei loro ricordi il ruolo giocato dalla colonna sonora e dai consumi musicali connessi al cinema; <<http://italiancinemaaudiences.org>> (ultimo accesso 30 aprile 2019).

⁵ Sul consumo cinematografico degli anni Cinquanta si vedano almeno FANCHI – MOSCONI, *Spettatori. Forme di consumo* e FANCHI, *Audience caleidoscopiche*.

rinegoziando – spesso in forme ridotte – il portato del grande schermo. Questo decennio ci consente di mettere a fuoco una serie di processi che affondano le proprie radici negli anni Trenta, con gli albori del sonoro, ma che sono destinati a estinguersi nel corso degli anni Sessanta, sotto la spinta sempre più pervasiva della televisione da un lato, e del settore discografico dall'altro. Gli anni Cinquanta costituiscono quindi l'apice di un percorso che, nell'arco del ventennio precedente, definisce alcuni solidi paradigmi attorno ai quali si sono coagulate le strategie di fruizione musicale cinematografica della nazione.

Consumi musicali oltre la sala

A oggi la maggior parte degli studi dedicati alle colonne sonore si è concentrata in buona misura sulle dinamiche creative connesse alla composizione e all'articolazione della componente musicale dei film. Tale prospettiva ha quindi determinato una particolare attenzione soprattutto verso indagini di tipo analitico o studi contestuali, sempre comunque finalizzati a comprendere i meccanismi di produzione e funzionamento della musica all'interno del reticolo audiovisivo.⁶ Il mio obiettivo è provare invece a costruire uno spazio di riflessione, in prospettiva storica e sulla base delle fonti disponibili, che metta in relazione la musica per film con gli studi sul consumo cinematografico, che già da tempo si sono interrogati invece sui processi di ricezione e fruizione al di là della sala di proiezione canonica.⁷

In tempi recenti ci sono stati segni d'interesse in questo senso, rivolti tuttavia verso una specifica tipologia di musica per film: la musica preesistente. Fin dal cinema delle origini, tale musica si è configurata infatti come il medium privilegiato per forzare i confini architettonici ed esperienziali degli spazi convenzionali. Registi e produttori avevano presto capito che utilizzare un brano preesistente non solo ovviava alla composizione di un accompagnamento musicale *ex novo*, ma soprattutto era uno strumento in grado di appagare le aspettative dello spettatore, grazie al riconoscimento di una musica nota. Non c'è dubbio che questo tipo di musica funzioni bene proprio perché si porta dietro 'un pezzo di storia' all'interno del film, ma anche perché durante la proiezione le immagini e la musica si possono saldare in nuovi costrutti di significato, che a quel punto condizionano ascolti futuri. Jonathan Godsall, ad esempio, non solo ha approfondito le modalità con cui il cinema si è appunto appropriato di brani di musica preesistente, ma ha anche approfondito come questo processo finisca per avere degli

⁶ Non è questa la sede per una ricognizione bibliografica puntuale, ma a titolo di esempio si rimanda ai contributi delle due principali miscellanee prodotte negli ultimi anni, che restituiscono lo stato dell'arte sulle principali tendenze del settore: NEUMEYER, *The Oxford Handbook of Film Music Studies* e COOKE – FORD, *The Cambridge Companion to Film Music*.

⁷ Cfr. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta*; CARDONE, *Il consumo paracinematografico*; MOSCONI, *Un cinema "domestico"*. Calabretto individua alcune possibili linee di sviluppo intorno alla musica oltre lo schermo (CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, pp. 289-304).

effetti sull'ascolto di tali brani al di fuori del contesto cinematografico, attraverso metodologie d'indagine tipiche degli Audience Studies. A tal proposito lo studioso inglese ha coniato il termine 'post-existing music', per sottolineare come l'ascolto di un brano musicale all'interno di un film finisca per condizionare la nostra esperienza di ascoltatori oltre il film stesso.⁸ Un esempio su tutti: *Also Sprach Zarathustra* di Richard Strauss. Godsall mostra bene quanto da un lato il numero delle esecuzioni di tale poema sinfonico all'interno della manifestazione inglese dei Proms siano aumentate dell'80% dopo l'inclusione in *2001: Odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1968), dall'altro rileva quanto l'occorrenza nel film abbia inciso nella catena di significati attivati dalla musica, rafforzando il legame con il prologo del testo di Nietzsche, ma anche aggiungendo al contempo nuove associazioni legate alla rappresentazione dello spazio extra-terrestre.⁹ Il caso di Strauss è particolarmente emblematico perché solleva un'ulteriore questione cruciale, ovvero il ruolo giocato dall'arrangiamento musicale attraverso cui vengono attivati i processi di riconoscimento e citazione. In *2001* Kubrick richiamò il brano nella sua forma originale – in particolare nella versione dei Berliner Philharmoniker diretti da Herbert von Karajan –, ovvero secondo una modalità di citazione autosonica.¹⁰ In questo caso l'identità musicale di un dato brano non cambia sia che esso occorra all'interno di un film, sia che esso venga eseguito al di fuori di esso. Non a caso, le citazioni autosoniche sono la pratica intertestuale che il film di Kubrick contribuì a imporre a partire dalla fine degli anni Sessanta, in pieno accordo con una sempre maggiore disponibilità di registrazioni che il mercato discografico era in grado di offrire. Gli anni Sessanta sono il decennio di piena affermazione dell'oggetto disco, in quanto supporto privilegiato per la trasmissione e per il consumo di musica di massa. Perché si attivi un 'ascolto cinematografico' (*cinematic listening*) – ovvero quel processo di «simultaneous audition and envisioning», nel quale, come sostiene Michael Long, «aural gestures can trigger the construction or recall of particular image registers and the reverse»¹¹ – tuttavia, non è necessaria per forza una forma di citazione autosonica. Il principio di riconoscimento sonoro può benissimo passare attraverso forme di richiamo allosoniche. Ed è a queste forme che il presente saggio intende dedicare attenzione. L'oggetto d'indagine da me prescelto è il corpus di pubblicazioni musicali legate alla produzione cinematografica del secondo dopoguerra, con particolare riferimento agli anni Cinquanta. Si tratta del periodo chiave che precede l'affermazione definitiva dell'industria discografica, e che si basa su forme di fruizione che necessariamente vedono l'oggetto musicale ascoltato all'interno di un film ri-arrangiato secondo versioni alternative, che non coincidono mai con le musiche effettivamente fruiti durante la proiezione.

Com'è noto, la musica per film non dispone di un canale editoriale ufficiale che tramandi il testo redatto dal compositore in vista dell'incisione per il film, e

⁸ GODSALL, *Reeled In*, pp. 131-133.

⁹ GODSALL, *Reeled In*, pp. 142-144.

¹⁰ Sulla distinzione tra citazioni autosoniche e allosoniche nell'era della riproducibilità tecnica si veda il saggio seminale di Serge Lacasse (LACASSE, *Intertextuality and Hypertextuality*).

¹¹ LONG, *Beautiful Monsters*, p. 7.

ne possa di conseguenza assicurare altre possibili interpretazioni svincolate dal progetto iniziale.¹² Non è questa la sede per indagare e problematizzare le ragioni di questa lacuna, ma basti ricordare che «[la partitura] contribuisce a realizzare il progetto compositivo, ma non coincide con esso», dal momento che dopo la composizione su carta intervengono tutta una serie di operazioni che si sostanziano sì in una registrazione, anch'essa però spesso frutto di numerose ri-mediazioni.¹³ La cornice entro cui collocare i termini della questione è quella che Walter Ong, in riferimento alla parola, definisce l'era dell'oralità secondaria.¹⁴ Ovvero una nuova oralità che mostra delle forti somiglianze con quella più antica basata sul senso della comunità e sulla concentrazione del momento presente, ma che, al contrario di questa, mantiene un retroterra fortemente basato sull'uso della scrittura. Anche nel nostro caso, alle spalle del livello testuale normativo consegnato alla tradizione del film – per intenderci, l'esecuzione registrata sulla colonna sonora – è presente spesso il livello testuale su carta. Sebbene il progetto autoriale definitivo sia da considerarsi a tutti gli effetti la realizzazione musicale registrata e sincronizzata sulle immagini, allo stesso tempo ciò non toglie che dal testo cartaceo possano partire nuove linee di tradizione, svincolate dalla trasmissione filmica vera e propria. Ad esempio, i numeri musicali possono essere riarrangiati per un progetto discografico o una performance dal vivo, sotto forma di suite da concerto. Tuttavia, anche in questi ultimi casi, si tratta di testimoni musicali difficilmente reperibili, tramite canali editoriali di natura commerciale.

Lo spartito tra riduzione e *domestication*

Fino a buona parte degli anni Sessanta, il prodotto più facilmente consultabile per poter riascoltare la colonna sonora fuori dalla sala è dunque lo spartito musicale, attraverso cui il grande pubblico può interpretare o anche solo ascoltare un dato brano.¹⁵ Si tratta di edizioni che ripropongono un ri-arrangiamento del materiale musicale da un punto di vista formale e, soprattutto, sul fronte dell'organico prescelto. La funzione di questi spartiti non è quella di fornire uno strumento per provare a replicare la forma orchestrale originale ascoltata in sala, quanto piuttosto offrire una versione alternativa in grado di essere declinata sulla base degli strumenti a disposizione. Il punto focale della questione è infatti trovare delle modalità testuali che consentano ai fruitori, e più in generale a potenziali nuovi consumatori, di appropriarsi del film (e della sua colonna sonora) non solo in mancanza di altri mezzi tecnologici, ma anche secondo modalità che adattino

¹² Sul problema della musica per film e le questioni connesse a un'eventuale realizzazione editoriale si veda WINTERS, *Catching Dreams*.

¹³ MEANDRI, *Italian Recording*, p. 86.

¹⁴ ONG, *Oralità e scrittura*.

¹⁵ Gli spartiti musicali legati alla produzione cinematografica sono da comprendere all'interno del più vasto settore editoriale legato alle canzoni. Sulla fortuna di questo segmento dell'industria culturale si veda TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, p. 112.

quell'esperienza cinematografica ai differenti ambienti della vita quotidiana, da quello privato casalingo fino a quello semipubblico delle sale da ballo.

Si tratta di processi sempre più al centro del dibattito mediologico, interessato a comprendere come il cinema e gli altri media si trasformino di fronte al continuo progresso tecnologico. Tali processi possono essere approfonditi ponendo l'attenzione sui cambiamenti in termini di contenuto secondo il concetto di rimediazione, teorizzato da Jay Bolter e Richard Grusin,¹⁶ o sottolineando la discontinuità degli elementi contestuali, come è il caso della rilocalizzazione proposta da Francesco Casetti, che pone l'accento sul tipo di (nuova) esperienza e sullo spazio in cui essa si consuma.¹⁷ Nella nostra prospettiva, sembra essere ancor più utile il concetto di *domestication*, paradigma impostosi nell'ultimo trentennio, con l'obiettivo di studiare come le nuove tecnologie entrino appunto negli ambienti domestici. Mediante il filtro della *domestication* è possibile comprendere come «le tecnologie della comunicazione, fortemente implicate nell'attività di riproduzione sociale, non [siano] semplici oggetti ma [assumano] il ruolo di mediatori delle conoscenze sociali e culturali all'interno dell'unità domestica»¹⁸. In un orizzonte musicologico, il processo della *domestication* non è certo una novità dei nuovi media, ma trova un raggio di applicazione soprattutto nelle pratiche compositive di riadattamento dell'organico d'esecuzione. Il canone musicale è colmo di esempi che mostrano l'estrema malleabilità del concetto di trascrizione, ovvero una forma di arrangiamento che, in via di principio, intrattiene uno stretto rapporto di fedeltà rispetto alla composizione musicale di partenza.¹⁹ Basti pensare soprattutto alla fortuna delle riduzioni pianistiche, per buona parte dell'Ottocento, del repertorio sinfonico. Non c'è dubbio che prima dell'avvento della registrazione simili forme di trascrizione costituissero l'unico modo di rendere fruibile un brano all'interno delle mura domestiche, o in spazi pubblici, senza dispiegare un'intera compagine orchestrale. Ma per la nostra indagine ancora più calzante è il fenomeno editoriale degli spartiti operistici per canto e pianoforte o per solo pianoforte; tra tutti i generi musicali, quello operistico intrattiene il rapporto di maggiore prossimità rispetto alla settima arte, in quanto spettacolo multimediale. Come mette ben in mostra Thomas Christensen, tali spartiti sul finire del diciottesimo secolo divennero «the primary means by which most amateur musicians came to know, judge, and reproduce works they could experience – if they were luck – only one or two times in live performances».²⁰ Attraverso tale processo di 'addomesticazione', prima dell'avvento del fonografo e della radio, lo spartito apriva così una nuova dimensione spaziale ed esperienziale

¹⁶ BOLTER – GRUSIN, *Remediation*.

¹⁷ CASETTI, *La galassia Lumière*, pp. 33-71.

¹⁸ COLA *et. al*, *Media, tecnologie e vita quotidiana*, p. 18. Per un inquadramento teorico dei possibili meccanismi di appropriazione della tecnologia si veda MOSCONI, *Un cinema "domestico"*, pp. 25-35. In questa prospettiva, si rimanda allo studio PENATI, *Il focolare elettronico*, per approfondire le strategie di radicamento domestico della televisione in Italia a metà degli anni Cinquanta.

¹⁹ Tra i contributi più recenti si veda il volume KREGOR, *Liszt as Transcriber*.

²⁰ CHRISTENSEN, *Public Music in Private Spaces* p. 84.

privata, contrapposta a quella tradizionale pubblica tipica del teatro: dall'opera come spettacolo, all'opera come letteratura musicale.²¹

Se, da un lato, sono evidenti gli elementi di continuità tra lo spartito cinematografico e quello operistico, occorre ugualmente mettere in luce quelli di discontinuità, perché il teatro in musica – in quanto, appunto, musicale – non richiede nella riduzione canto-pianoforte un completo stravolgimento dal punto di vista formale rispetto alla partitura originale. Differente invece è il caso di uno spartito che deve confrontarsi con una colonna sonora che occupa in minima parte uno spettacolo perlopiù parlato ed è caratterizzata da brani strumentali, quasi sempre privi di un'autonomia al di là del rapporto di sincronizzazione con le immagini in movimento. Un film per essere esperito fuori dalla sala deve essere compresso in un'unità comunicativa più breve, in grado comunque di richiamarne i contorni dell'ipotesto cinematografico. Rispetto ai cineromanzi, e più in generale ai rotocalchi, che possono sfruttare il richiamo agli attori protagonisti attraverso la riproduzione fotografica, l'editoria musicale trova un altro elemento dall'altrettanto forte componente identitaria nel tema ricorrente. La maggior parte delle partiture composte per il cinema sono infatti costruite attorno a pochi temi, spesso legati ai personaggi principali, che oltre a essere ricordati facilmente dallo spettatore, possono essere estrapolati con facilità e consentono di riadattare un'intera partitura allo spazio ridotto dello spartito.²²

A distanza di più di mezzo secolo, un buon punto di partenza per una ricognizione generale può essere allora iniziare dai testimoni musicali conservati, per cercare di capire attraverso l'esame testuale cosa abbia rappresentato queste edizioni musicali in un momento cruciale del secondo dopoguerra italiano. All'interno del sistema bibliotecario italiano sono ancora conservati circa 700 spartiti, limitatamente al decennio degli anni Cinquanta, un quantitativo considerevole dei quali si trova presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e la Bibliomediateca Mario Gromo di Torino. Si tratta di pubblicazioni fino a oggi trascurate dall'indagine critica, proprio perché non conformi alle intenzioni del compositore, attraverso le quali è però possibile definire i contorni di un fenomeno piuttosto pervasivo. Tale fenomeno coinvolge tutti i principali editori musicali dell'epoca, concentrati nell'area della Galleria del Corso di Milano, ovvero il principale centro produttivo della nazione.²³ In testa alla scala produttiva si posiziona una delle principali case editrici musicali dell'epoca, le Edizioni Curci, affiancate poi da editori più o meno grandi, come ad esempio Ricordi, Bixio, Accordo, Fama e Suvini Zerboni. Inoltre, nonostante il progresso tecnologico legato all'industria discografica, lo spartito non perde il suo interesse negli anni Cinquanta, ma anzi diventa una cartina di tornasole utile per leggere le trasformazioni dei consumi cinematografici e medialti nell'incipiente processo di modernizzazione italiana. È

²¹ Accanto a questo tipo di riduzioni, va segnalato inoltre, anche considerata la sua importanza nella cultura musicale popolare italiana, il fenomeno delle rielaborazioni operistiche per banda: FERRETTI, *L'opera in piazza* e SIRCH, *Trascrizioni, pot-pourri, fantasie*.

²² Sul principio del tema ricorrente si veda almeno CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, pp. 111-116.

²³ Non a caso soprannominata da Franco Fabbri la "Tin Pan Alley" nostrana, FABBRI, *Around the Clock*, pp. 7-8.

difficile definire una mappatura accurata del fenomeno non potendo contare su dati di vendita del mercato editoriale. Tuttavia è significativo che all'inizio degli anni Sessanta il fenomeno sembri essere ancora piuttosto diffuso, stando alla testimonianza di un'influente pubblicazione dell'epoca come *Le canzoni della cattiva coscienza*, firmata da Michele Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona e Giorgio De Maria.²⁴ Al di là delle prese di posizione apertamente critiche e del giudizio negativo degli autori, dal nostro punto di vista è comunque interessante la diretta attestazione dell'incidenza ancora considerevole di queste pubblicazioni nel settore editoriale delle canzoni, malgrado il boom del 45 giri.²⁵

Dalle pagine di quel libro emerge in filigrana un altro dato interessante per definire il campo di applicazione degli spartiti. Come rilevava, sempre piuttosto polemicamente, Liberovici, attraverso questi arrangiamenti su carta si forniva in realtà una traccia molto approssimativa per quella fetta di musicisti che si affidava soprattutto al proprio orecchio.²⁶ Nonostante un buon grado di prescrittività dal punto di vista notazionale, non abbiamo infatti a che fare con testi normativi in vista della performance. Anche quando il musicista sapeva leggere la musica, questo tipo di arrangiamenti presupponevano comunque una competenza ritmica già acquisita per interpretare correttamente i ritmi di ballo indicati.²⁷ Per certi versi, ci muoviamo in un campo affine ai cosiddetti *stock arrangements*, ovvero quegli arrangiamenti pubblicati soprattutto tra gli anni Venti e Trenta, che fornivano alle jazz band uno scheletro rudimentale in modo da poter far circolare le ultime hit dal vivo.²⁸ Anche in questo caso per affrontare consapevolmente questo tipo di edizioni è necessaria una competenza stilistica che vada al di là della pagina scritta, che ha la funzione di essere mero supporto mnemonico.

Tuttavia la questione della memoria non gioca solo un ruolo chiave per gli esecutori all'interno delle dinamiche performative, ma è forse ancor più centrale nelle dinamiche di fruizione e riconoscimento da parte degli ascoltatori. Si è già detto di come l'editoria sfrutti le ricorrenze tematiche tipiche della scrittura musicale cinematografica nelle strategie di riduzione del film e della sua colonna sonora. Si è però tralasciato un dato altrettanto importante. I temi per fissarsi in maniera indelebile nella mente di un pubblico sempre più massificato devono subire un'ulteriore trasformazione: devono diventare delle canzoni.

La quasi totalità degli spartiti prodotti a cavallo degli anni Trenta e Cinquanta è infatti modulata sul modello formale di riferimento della *popular music*, sia che il film effettivamente contenga canzoni al suo interno, come per esempio è il caso di *Ma l'amore no* sopracitato, sia che il film presenti esclusivamente interventi di

²⁴ STRANIERO *et al.*, *Le canzoni della cattiva coscienza*.

²⁵ Com'è noto, sul finire degli anni Cinquanta si assiste a una vera e propria esplosione del settore discografico, grazie al nuovo supporto del 45 giri – più piccolo, resistente ed economico – che si impone sul mercato con una tiratura che passa dai 3 milioni del 1951 ai 17 del 1958; TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, p. 138.

²⁶ LIBEROVICI, *La pappa musicale quotidiana*, p. 151.

²⁷ TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, pp. 111-112.

²⁸ Sull'importanza di questa tipologia di arrangiamenti nella pratica dei complessi orchestrali jazz si segnala CLARK JR., *Archie Bleyer*.

natura orchestrale, come in *Scandalo al sole*, *Luci della ribalta* o *Poveri ma belli*, che saranno discussi in più avanti. Le ragioni di questo standard vanno rintracciate in un sistema produttivo che a partire dagli anni Trenta, con l'introduzione del cinema sonoro, intuisce le potenzialità di un'integrazione sistemica tra editoria musicale, industria cinematografica e universo radiofonico. La canzone è il dispositivo intermediale che non solo mette d'accordo cinema, radio e mercato musicale da un punto di vista commerciale, ma è anche l'elemento chiave che determina un nuovo regime percettivo, in cui lo spettatore è anche ascoltatore.²⁹ Rick Altman individua a tal proposito alcuni principi caratteristici della *popular music* in ambito cinematografico – che funzionano altrettanto bene per il nostro caso paracinematografico –, che aiutano a spiegarne il grande successo: *linguistic dependence; predictability; singability; rememberability; active physical involmente*.³⁰

Se è anche vero che lo spettatore medio non si ricordava minimamente della partitura orchestrale di sottofondo, come sembrava suggerire il «Radiocorriere TV», altrettanto non si può dire per le canzoni da film, elemento identitario di una pellicola, spesso a partire dal titolo eponimo. Non a caso sulle stesse pagine del «Radiocorriere TV», in cui si promuoveva la novità e l'originalità di un programma come *Musica dallo schermo*, si riscontra negli anni precedenti una massiccia presenza di musica cinematografica nei palinsesti dell'Eiar prima e della Rai dopo, secondo la formula delle canzoni da film e rivista. Non stupisce quindi che anche il mercato editoriale musicale – cartaceo e fonografico – si assesti su questo standard. Ma quali sono le conseguenze di questa convenzione? Cosa comporta in termini musicali ed extra-musicali? E quale relazione continua a sussistere tra la colonna sonora di un film e il suo spartito? Per rispondere a queste domande, nel prossimo paragrafo vedremo più da vicino come si presentano tali spartiti, per cercare di capire come e se prendano il posto del film una volta usciti dalla sala di proiezione.

Il testo della canzone, il paratesto del film

Dal momento che lo spartito cinematografico segue il modello della canzone, oltre alla componente musicale, è necessario che ne presenti anche una verbale, sia che nel film occorra effettivamente una canzone interpretata da uno dei protagonisti, sia che sia presente anche solo un tema ricorrente strumentale. I formati più diffusi in commercio sono due: quello del canto-mandolino o fisarmonica,³¹ di dimensione più ridotta (24×17 cm), e quello del canto e pianoforte, di formato

²⁹ VALENTINI, *Presenze sonore*, p. 9, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti per i rapporti tra cinema e radio nell'Italia degli anni Trenta.

³⁰ ALTMAN, *Cinema and Popular Song*, pp. 24-25.

³¹ Evidente retaggio della pratica ottocentesca di diffondere a mezzo stampa canzoni in italiano e in dialetto, mediante spartiti economici, pubblicati spesso in fogli volanti, detti appunto 'mandolini'; cfr. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, pp. 30-31.

leggermente più grande (33×24 cm). Nel primo caso lo spartito presenta il testo verbale, la melodia e le sigle degli accordi; nel secondo, invece, la melodia, sopra cui, nella maggior parte dei casi, sono riportate le parole, viene armonizzata per esteso, secondo un arrangiamento pianistico. A questi due modelli si affiancano inoltre alcune edizioni, quasi sempre fuori commercio, le cosiddette orchestre, che includono, oltre alla parte vocale, anche le parti staccate delle diverse sezioni strumentali. Queste ultime sono edizioni evidentemente pensate per un consumo non casalingo, inviate solo ai direttori delle orchestre per essere eseguite, appunto, nelle sale da ballo.³²

La questione dei ritmi da ballo è uno degli elementi primari nella definizione dell'identità musicale di un determinato brano. Negli spartiti, sotto al titolo della canzone, è sempre riportata l'indicazione del genere musicale-coreutico di riferimento (fox-trot, fox moderato, slow, valzer lento, ecc.), che serve a inquadrare istantaneamente il suo carattere e il passo giusto di riferimento. Essi sono il veicolo attraverso cui esperire la musica cinematografica nella dimensione del ballo, anche quando il ballo non è componente essenziale del film. Che si tratti di uno slow intimo o di un più frenetico mambo, è evidente che lo spartito, fin dal primo contatto, debba attivare una dimensione coreutica che potrà essere soddisfatta tanto in contesti privati, quanto in ambienti pubblici. Non a caso, nelle quarte di copertina, sono riportati gli incipit musicali per altri possibili acquisti, precisando sempre il ritmo ballabile di riferimento.

Che ci sia un legame diretto tra la formula della canzone da film e la dimensione del ballo lo si capisce bene attraverso una raccolta pubblicata nel 1954 da Curci: *50 canzoni americane da films*, con due sottotitoli ancor più significativi che campeggiano in copertina: *6 ore di musica ballabile!* e *Tutti i ritmi di danza!* In questo caso, si punta a un fruitore non tanto interessato a portarsi fuori dalla sala un 'pezzo' musicale di un film in particolare, quanto a riattivare un generico orizzonte cinematografico di taglio internazionale, in questo caso neanche troppo aggiornato, trattandosi di brani degli anni Trenta e Quaranta. Una raccolta come questa della Curci ci aiuta a mettere in luce due elementi cruciali dell'editoria musicale italiana di questi anni. Punto primo: la fascinazione per ritmi di balli provenienti dal continente americano si riflette anche nella produzione nostrana che contribuisce a lanciare vere e proprie mode musicali, a partire da *'musical moments'* cinematografici di grande successo. Basti pensare al celebre bajon (*El negro zumbon*) interpretato sullo schermo da Silvana Mangano, in *Anna* di Alberto Lattuada (1951), o al *Mambo bacan* lanciato da Sophia Loren nella *Donna del fiume* di Mario Soldati (1954), brani composti da Armando Trovajoli. In entrambi i casi, la sala cinematografica diviene lo spazio di incubazione di fenomeni musicali che sono esportabili grazie alle nuove versioni musicali eseguite nelle sale da ballo e dalle orchestre radiofoniche. In questo processo di riadattamento, ancora una volta, risulta essere centrale lo spartito, che è l'oggetto in grado di innescare il circuito continuo tra la sala di proiezione e quella da ballo, attraverso i riadattamenti delle orchestre radiofoniche e dei locali. Tanto la

³² FACCI – SODDU, *Il Festival di Sanremo*, p. 52.

musica appare quasi secondaria nel contesto audiovisivo e serve a focalizzare l'attenzione e a liberare l'eccezionalità fisica delle due protagoniste, quanto essa diventa il mezzo per replicare la performance nella normalità dell'esperienza quotidiana direttamente vissuta dai fruitori.

Punto secondo: considerati i consumi cinematografici degli anni Cinquanta, caratterizzati da un alto tasso di pellicole provenienti dagli Stati Uniti,³³ non stupisce riscontare nel corpus di spartiti conservati una incidenza di canzoni americane pari a circa il 75 per cento di tutto il settore, frutto anche degli accordi tra editori italiani e stranieri. Il che ci porta a un'altra considerazione: nei casi in cui la canzone sia mutuata da un film straniero, le parole originali, sebbene siano spesso riportate, devono comunque essere tradotte in italiano, riadattandole alle trasformazioni linguistiche determinate dalla distribuzione italiana. Questo è il caso ad esempio di *Scandalo al sole* (*A Summer Place*, Delmer Daves, 1959), che già di per sé esemplifica la pratica di riadattare una melodia orchestrale alla forma canzone.³⁴ Inoltre, nel passaggio dall'inglese all'italiano (Tavola 1), la dinamica amorosa del film, nata al riparo di un 'Summer Place', viene ribaltata in un legame vissuto all'aria aperta, appunto, sotto la luce di un sole d'estate.

Tavola 1. *Max Steiner, A summer place (Scandalo al sole). Testo*

Tu, il sole e tu: così s'incontrano vita e favola mentre tu sorridi a me, stupenda e splendida in quest'attimo che l'amore ci sa dar. Con il sole d'estate nasce l'amore: sempre così sarà! Tu, il sole e tu: due vite cercano, incontrandosi, di sperare e trovare quest'amor	There's a SUMMER PLACE Where it may rain or storm Yet I'm safe and warm For within that summer place Yours arms reach out to me And my heart is free From all care, for it knows There are no gloomy skies When seen through the eyes Of those who are blessed with love And the sweet secret of A SUMMER PLACE Is that it's anywhere When two people share All their hopes, all their dreams, all their love
---	--

Tuttavia anche quando la canzone occorre nel film in una determinata forma, non è detto che lo spartito sia fedele al testo filmico. Il brano d'amore *S'agapo* cantato in greco da Sophia Loren ne *Il ragazzo del delfino* (*Boy on a Dolphin*, Jean Negulescu, 1957) – brano peraltro inciso dalla stessa Loren per la RCA Italiana nella versione greca originale³⁵ – è riadattato per la pubblicazione musicale sulla base del testo dello spartito dell'edizione inglese, tradotto poi in italiano, a conferma degli accordi commerciali tra l'editoria musicale americana e quella

³³ Si veda in proposito l'appendice documentaria contenuta nella *Storia del cinema italiano* edita da Marsilio, che attesta un'incidenza dei film americani intorno al 50% del mercato italiano; cfr. BERNARDI, cur., *Statistiche cinematografiche, culturali e dei consumi*, pp. 658-659.

³⁴ Max Steiner, *Scandalo al sole: slow / testo italiano di Franchi, Mogol, Calibi; testo originale di Mack Discant*, Edizioni musicali Radio Record Ricordi, Milano 1960.

³⁵ Sophia Loren, *S'agapo / Adoro te*, 45 giri, RCA Italiana, 45N 0585, 1957.

italiana per i film d'Oltreoceano.³⁶ D'altra parte il legame verbale è forse l'elemento più fluido nel passaggio dallo schermo alla carta. Gran parte delle canzoni ruotano soprattutto attorno a tematiche amorose, senza esibire una forte sottolineatura del testo filmico, al punto che, se non fosse per l'esplicita affiliazione al film data dal titolo di apertura, i testi dei brani potrebbero essere adattati a nuovi contesti con una certa facilità. Come abbiamo già visto, il vero legame intertestuale con il film di riferimento è dato soprattutto dal materiale melodico, che è perlopiù presente sotto forma di tema ricorrente strumentale, ri-arrangiato nella veste poetico-musicale della canzone. Ed è nell'identità melodica che la canzone è in grado di attivare una serie di rimandi intertestuali con il film, promuovendo una dimensione mnestica di tipo audiovisivo.³⁷ Ma non solo. Un posto significativo credo possa essere attribuito alla copertina dello spartito.

Al contrario del coevo 78 giri, che nel corso degli anni Cinquanta, pur aumentando la propria tiratura, non aveva ancora a disposizione un ricco apparato iconografico pubblicitario – i dischi sono infatti contenuti in buste piuttosto asettiche – queste edizioni puntano sulla spettacolarità. Attraverso colori sgargianti e fotografie che riproducono gli attori protagonisti del film, lo spartito attiva la curiosità del consumatore quasi alla stregua di un manifesto in miniatura.³⁸ La copertina rientra a pieno titolo nella categoria di paratesto che, come spiega Gérard Genette, non costituisce solo una zona di transizione tra il testo e ciò che ne è al di fuori, ma anche una zona di transazione, ovvero un «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito più o meno ben compreso e realizzato, di far accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati».³⁹ La copertina è una chiave di accesso quindi che ha il compito di stimolare multisensorialmente l'esecutore, per provare a riattivare il fascino audio-visivo del testo filmico. Non solo fornisce materiale musicale per la performance, ma deve anche richiamare una serie di elementi visivi per ricreare una sorta di aura cinematografica, al di fuori del contesto della proiezione. Non a caso nella prima pagina vengono riportate le stesse informazioni che di norma trovano posto nei manifesti pubblicitari del film: particolari sul formato dello schermo, sul colore e tutti gli estremi della produzione (regista, attori, produttori), ovvero tutti quegli elementi che esulano dal versante strettamente musicale, ma utili qualora uno voglia risalire, attraverso lo spartito musicale, al film di partenza. Non è infatti da escludere che lo spartito, concepito per essere acquistato all'interno di una logica seriale

³⁶ Friedhofer, Hugo W., *S'agapò: (boy on a dolphin) / testo inglese di P.F. Webster; testo italiano di Devilli*, Edizioni Curci, Milano 1957.

³⁷ Elena Mosconi sottolinea l'importanza degli spartiti delle canzoni per il cinema in una prospettiva pragmatica legata ai piaceri della memoria, in linea con le forme di cinefilia popolare contemporanee (cfr. MOSCONI, *Tracce sonore*, pp. 30-31).

³⁸ Sulla pluralità dei livelli di lettura del manifesto cinematografico si veda DELLA TORRE, *Invito al cinema*, pp. 12-14.

³⁹ GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, pp. 3-4. Per una più ampia discussione delle categorie testuali proposte da Genette in ambito musicale si rimanda a CARACI VELA, *La filologia musicale*, vol. II, e in particolare al secondo capitolo: pp. 61-70.

sulla base delle raccolte e dei continui suggerimenti pubblicitari, sia anche il mezzo attraverso cui traghettare nuovi spettatori all'interno della sala cinematografica, a partire da quella 'musicale'.

Cinema e musica rappresentano compartimenti sempre più interconnessi di un'industria culturale che fa dell'intermedialità il proprio punto di forza, potendo di conseguenza alimentare un immaginario costantemente sospeso tra questi due settori di produzione. Ciò lo si capisce bene consultando anche gli spartiti di canzoni che non sono derivati dalla colonna sonora di un film. Gli editori italiani intuiscono il potenziale pubblicitario del cinema per accrescere l'interesse di un brano, e quindi dello spartito. Questo è il caso dell'edizione canto-mandolino o fisarmonica di *Anema e Core* delle Edizioni Musical Film (1950), che invece di sottolineare il rapporto tra il brano di Salvatore D'Esposito e il film omonimo, punta al successo che il brano incontra presso un pubblico d'eccezione: Bob Taylor e Barbara Stanwich [sic.]. La copertina propone i due attori seduti a un tavolo apparecchiato mentre «ascoltano in un locale di Capri "Anema e core" cantata da Scarola», come specifica la didascalia.⁴⁰ Simile è il caso di *Non t'aspetterò stasera*, che non può contare su alcuna relazione diretta con un film ma è comunque «la canzone che piace a Gregory Peck», ritratto insieme a Nilla Pizzi, mentre «si congratula [con la cantante] dopo averlo ascoltato» (Figura 1).⁴¹ Si tratta quindi di due pretesti senza nessuna ragione precisa di ordine puramente testuale, ma in cui il paratesto prende il sopravvento, attraverso le fotografie dei divi hollywoodiani sulla copertina, e mette in relazione, *in absentia*, l'immaginario cinematografico e il medium musicale.

Dal salotto alla sala da ballo

Lo standard editoriale prevedeva la pubblicazione tendenzialmente in bifoli, che nell'arco di due pagine – almeno per quanto riguarda lo spartito voce e pianoforte e quello canto-fisarmonica o mandolino – devono esaurire il materiale musicale, prima che l'esecutore/ascoltatore possa passare al brano successivo prontamente suggerito nell'ultima pagina. Sebbene gli spartiti riportino sempre un ritmo di ballo, il mercato editoriale presenta anche pubblicazioni orientate verso un tipo di fruitore più incline alle pratiche di consumo della musica d'arte, piuttosto che a quelle dall'universo *popular*.

⁴⁰ Salvatore D'Esposito, *Anema e core / musica di S. D'Esposito; testo di T. Manlio*, Edizioni Musical Film, Roma 1950.

⁴¹ Giovanni D'Anzi, *Non t'aspetterò stasera / parole di M. Galdieri; musica di G. D'Anzi*, D'Anzi Editore, Milano 1952.



Figura 1. Giovanni D'Anzi, *Non t'aspetterò stasera* / parole di M. Galdieri; musica di G. D'Anzi, D'Anzi Editore, Milano 1952, p. 1. (su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze)

Un caso interessante da questo punto di vista riguarda il tema principale tratto dal film di Charlie Chaplin *Luci della ribalta* (*Limelight*, 1953). In linea con la prassi dell'epoca, la musica composta da Chaplin stesso è proposta sotto forma di canzone-valzer lento dal titolo *Eternamente* (*Eternally*, nella versione originale

inglese),⁴² che tra l'altro si posizionò in testa alla classifica discografica italiana del 1953.⁴³ Accanto alla canonica edizione per canto e pianoforte, lo stesso editore, Accordo, diede alle stampe altre due versioni dal titolo *Arlecchinata*, che presentano un arrangiamento per pianoforte solo e per pianoforte e violino. Al contrario di quanto accade negli spartiti-canzone, i cui arrangiatori sono sempre anonimi, in questo caso sono indicati gli autori della «libera trascrizione» a partire dalla musica di Chaplin: Luciano Sangiorgi, per la versione pianistica, ed Ernesto Nicelli, per quella violinistica.⁴⁴ Si tratta di due musicisti attivi nelle coeve orchestre radiofoniche dell'Eiar e della Rai e interessati a ibridare il repertorio *popular* cantato di quegli anni attraverso arrangiamenti esclusivamente strumentali, come testimoniano le numerose incisioni discografiche sopravvissute.⁴⁵ Nonostante i due musicisti optino per una trascrizione che forza le maglie della forma canzone – in questo caso basata sull'alternanza strofa-ritornello –, optando per una forma di carattere più rapsodico, è interessante rilevare l'importanza che le edizioni per voce e pianoforte continuano a mantenere anche in questo contesto. La versione per violino di Nicelli è infatti modulata sull'edizione canto e pianoforte di *Eternamente* conservando lo stesso impianto tonale – si bemolle minore per la strofa, e la tonalità parallela maggiore per il ritornello – e mutuando sempre dallo spartito la condotta melodica della linea vocale per la realizzazione della parte violinistica nelle sezioni principali (Esempi 1 e 2).

Rispetto alla versione vocale, nei due arrangiamenti strumentali compaiono anche sezioni aggiuntive, contrastanti dal punto di vista armonico e agogico, che offrono all'esecutore la possibilità di mettere in mostra le proprie doti tecniche, attraverso passaggi fortemente idiomati e dal carattere virtuosistico. In questi arrangiamenti di *Arlecchinata* si eccede la forma materiale del bifoglio, per dare la possibilità all'esecutore e all'ascoltatore di ri-immaginare il tema del film in un universo sonoro più articolato dal punto di vista timbrico e formale. Entrambe le versioni del brano puntano a un performer tecnicamente più abile – musicisti professionisti o studenti di conservatorio –, che fruisce lo spartito come se si trattasse di un testo musicale del repertorio d'arte, e non come un semplice attivatore mnemonico per processi musicali di natura audiotattile. In trascrizioni di questo tipo si sente l'eco della strategia pirotecnica tipicamente ottocentesca di rimodulare brani pianistici d'effetto sulla base delle arie di opere in voga del momento, mescolata, tuttavia, con le trasformazioni del paesaggio sonoro di metà Novecento. Sulla copertina della versione pianistica curata da Sangiorgi, oltre a una sua

⁴² Charlie Chaplin, *Eternamente (Arlecchinata): valzer lento: il celebre tema musicale del film "Luci della ribalta" / musica di Charlie Chaplin; parole italiane di Ardo*, Accordo, Milano 1953.

⁴³ <http://www.hitparadeitalia.it/hp_yends/hpe1953.htm> (ultimo accesso 30 aprile 2019).

⁴⁴ Charlie Chaplin, *Arlecchinata: Dal film Luci della ribalta (Limelight). Libera trascrizione per violino e pianoforte di Ernesto Nicelli*, Accordo, Milano 1953; Id., *Arlecchinata: Dal film Luci della ribalta (Limelight). Libera trascrizione per pianoforte di Luciano Sangiorgi*, Accordo, Milano 1953.

⁴⁵ Cfr. FABRI, *Il Trentennio*, p. 240. Per un approfondimento dei processi di ibridazione del repertorio d'arte sulla base degli arrangiamenti conservati presso l'Archivio Musicale Rai (Torino) si veda MALVANO, *L'arte di arrangiar(si)*.

fotografia in abito da concerto, campeggia anche l'immagine di un vinile con una scritta che certifica come l'«edizione [sia] conforme al disco Durium AI 10128» (Figura 2).

Esempio 1. Charlie Chaplin, *Eternamente (Arlecchinata)*, testo italiano di Ardo, Accordo, Milano, 1953, bb. 8-22. (©1953 Bourne Co. Renewed. All Rights Reserved International Copyright Secured – ASCAP Sub Editore per l'Italia: Café Concerto srl – Via G. Revere 9 – 20123 Milano – Italy)

Tempo di Valzer lento
STROFA

Se ci se - pa - rò nel - la vi - ta il de - stin, an - che se lon -
tan, noi sa - re - mo vi - cin. Que - sto no - stro a - mor
— è gran - de e non po - trà mo - rir!

Esempio 2. Charlie Chaplin, *Arlecchinata*, libera trascrizione per violino e pianoforte di Ernesto Nicelli, Accordo Milano, 1953, bb. 5-19 (©1953 Bourne Co. (Renewed) All Rights Reserved International Copyright Secured – ASCA– Sub Editore per l'Italia: Café Concerto srl – Via G. Revere 9 – 20123 Milano – Italy)

The image displays a musical score for Violin II and Piano. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It is divided into three systems. The first system is labeled 'II. Corda' and includes a dynamic marking of *p* *sentito*. The notation features various musical symbols such as slurs, accents, and fingering indications (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 8^{va}). The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in both the right and left hands. The second system continues the melodic development in the violin part and the harmonic support in the piano. The third system concludes the excerpt with a triplet of eighth notes in the violin and a more complex rhythmic pattern in the piano accompaniment.



Figura 2. Charlie Chaplin, *Arlecchinata: Dal film Luci della ribalta (Limelight)*. Libera trascrizione per pianoforte di Luciano Sangiorgi, Accordo, Milano, 1953, p. 1 (su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo / Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze)

Di norma, il legame tra editoria e industria discografica è un elemento sottolineato negli spartiti attraverso l'indicazione posta in corrispondenza della piegatura del bifolio, che segnala le etichette presso cui è possibile reperire quella canzone di successo. Fin dagli anni Trenta, tutte le principali case discografiche iniziano infatti a pubblicare dischi contenenti temi e motivi tratti dalle colonne

sonore di maggior successo, come testimonia, ad esempio, la rubrica *Dischi di film* curata da Maria Tibaldi Chiesa sulla rivista «Cinema».⁴⁶ Nel caso dell'edizione di Sangiorgi il suggerimento discografico acquista però un'altra sfumatura di significato, che anticipa una tendenza sempre più caratteristica del panorama *popular* dei decenni successivi: ovvero quella di vincolare una canzone a un solo interprete, in un'incisione di riferimento. Sullo spartito di *Arlecchinata* si inizia a cogliere il segno di modernizzazione di un paesaggio sonoro sempre più condizionato dalla discografia, in cui l'interesse di un brano sta anche nella possibilità di misurarne il grado di autenticità sulla base di una particolare interpretazione – in questo caso curata dallo stesso trascrittore-interprete – disponibile sul mercato.

Se rielaborazioni del genere puntano a un tipo di esecutore maturo, il mercato editoriale offre anche materiale per le mani meno esperte. A partire dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta, l'editore Curci pubblica una collana in più fascicoli dal titolo *Ore di svago al pianoforte*, che propone una selezione antologica di «motivi celebri da films, operette e danze moderne, facilitati per la gioventù». Come per l'antologia Curci dedicata alle canzoni dei film americani, anche in questo caso si sottolinea, a partire dal titolo, la grande quantità e varietà dell'offerta misurabile in termini di 'ore' di svago, a indicare un consumo continuativo che non si focalizza sul singolo brano, ma su un universo sonoro ininterrotto, tipico dell'intrattenimento contemporaneo. Le canzoni da film si inseriscono stabilmente nel repertorio che scandisce tutte le fasi della vita musicale di un 'performer', dagli anni della formazione fino alla piena liberazione corporea attraverso i piaceri del ballo dell'età adulta.

Fino ad ora abbiamo visto come intorno al dispositivo-spartito si concentrino le attenzioni di settori differenti dell'industria culturale dell'epoca, interessati a consolidare una rete di relazioni virtuose tra produzione cinematografica ed editoria musicale. Tuttavia le case di produzione intuiscono fin dagli esordi del sonoro il potenziale economico offerto dal mercato musicale e aprono apposite sezioni editoriali per sfruttare e gestire autonomamente i diritti connessi alla componente musicale dei propri film.⁴⁷

Da questo punto di vista è particolarmente interessante l'operazione condotta dalla Titanus per la promozione del film *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957), uno dei film di maggiore incassi della stagione 1956-57.⁴⁸ Com'è noto, la casa produttrice cinematografica a partire dal 1954 si era lanciata nel campo dell'editoria musicale dedicata alla pubblicazione degli spartiti delle musiche dei propri film, per poi passare al ramo dell'industria discografica nel decennio successivo con l'espansione definitiva del 45 giri.⁴⁹

⁴⁶ CALABRETTO, *Disco, cinema e musica da film*, p. 651.

⁴⁷ Di grande interesse è il caso della Cines, casa produttrice del primo film sonoro, che stabilisce un modello di riferimento per la massimizzazione dei profitti nel settore cinematografico musicale; cfr. MOSCONI, *L'altra Pittaluga*.

⁴⁸ BERNARDI, cur., *Statistiche cinematografiche, culturali e dei consumi*, p. 660.

⁴⁹ DI CHIARA, *Generi e industria cinematografica*, pp. 250-251.

Nell'opuscolo offerto come supplemento alla rivista l'«Eco della Canzone» (1957) le Edizioni musicali Titanus lanciano per l'appunto il *Grande Concorso Titanus "Poveri ma Belli"*, per il lancio in profondità del film. Si tratta di

un concorso aperto a tutti i complessi grandi e piccoli, che agiscono in sale celebri e in sale dal nome meno conosciuto, nelle grandi città e nel più piccolo comune d'Italia. Il concorso consiste in un referendum indetto tra il pubblico, che sarà chiamato a dare il suo giudizio sulle orchestre che eseguiranno la canzone *Poveri ma belli*.

Il concorso è apertamente indirizzato ai maestri direttori dei complessi che operano su territorio nazionale, sia in sale pubbliche, sia in locali privati. Non solo verrà premiata la miglior orchestra, il maestro direttore e il miglior cantante, ma nel locale dove suona l'orchestra vincitrice verrà organizzato un grande veglione con tutti i protagonisti del film, il regista e il compositore delle musiche.

L'organizzazione di questo concorso ci consente di osservare alcuni aspetti importanti nella politica musicale di questi anni. Nonostante in *Poveri ma belli* si veicoli soprattutto la novità tecnologica del disco, dispositivo che attiva sia i piaceri dell'ascolto intimo nelle sale d'ascolto dei negozi, sia quelli legati al ballo in situazioni di fruizione collettiva, la promozione del film è affidata ancora alle forme derivate dallo spartito, un oggetto per certi versi meno moderno e 'contemporaneo', ma più facilmente adattabile allo standard dei consumi musicali diffusi sulla penisola. Ci troviamo in un momento cruciale di passaggio: il disco non si è ancora imposto come mezzo privilegiato di diffusione musicale e pertanto, più che scommettere su un'unica versione affidata a un determinato interprete, si punta alla moltiplicazione delle versioni attraverso cui è possibile mappare il territorio dei consumi musicali. Al regolamento del concorso è infatti accluso lo spartito-orchestrina dei due brani associati al film, per l'appunto l'omonimo *Poveri ma belli* e *Ancora un mambo*, che, in linea con le pubblicazioni dell'epoca, sono pensati per dare vita a una molteplicità di esecuzioni, e quindi di differenti appropriazioni.

Sia il brano *Poveri ma belli* che *Ancora un mambo* occorrono nel film solo in forme strumentali, secondo quando predisposto da Giorgio Fabor nella partitura orchestrale originale. Tuttavia, come abbiamo visto, per attivare la memoria del film al di fuori dalla sala è necessario ristrutturare il film secondo le forme della canzone, rispettivamente un fox e un mambo. Il testo di *Poveri ma belli* non ha legami forti con il film, se non per accenni continui alla romanità dell'ambientazione a Piazza Navona e, soprattutto, per il riferimento all'omonimo titolo attraverso il verso «I veri romani son poveri ma belli». Lo spartito veicola un brano potenziale, che 'incorpora' le forme differenti legate gli arrangiamenti musicali declinati dal vivo dalle orchestre nella sala da ballo. Questo tipo di musiche attiva una memoria creata *ex-post*, che si basa sulla musica del film come un dispositivo fluido in grado di ibridare il piacere della visione, o quanto meno del suo ricordo, con il piacere della esperienza affidata al ballo in un nuovo spazio di consumo. Il veglione con il cast organizzato per la serata di premiazione sintetizza al meglio l'ubiquità della musica cinematografica in due sale di riferimento, quella di proiezione prima, e quella da ballo poi. Non ci troviamo ancora di fronte alla

rivoluzione del disco che determinerà un diverso approccio al medium musicale, sostituendo la politica delle interpretazioni plurime con un'unica incisione ufficiale che deve trasmettere un testo musicale definito e riproducibile meccanicamente.

Tale tendenza viene comunque raccolta dagli stessi spartiti che iniziano a promuovere più che il film, il cantante interprete del brano di successo, come è il caso di *Bernardine*, tratto dal film *La donna del sogno* (*Bernardine*, Henri Levin, 1957), canzone promossa come «un grande successo in America di Pat Boone e in Italia di Johnny Dorelli»⁵⁰ – entrambi catturati in ritratti fotografici sulla copertina –, o come accade per uno dei brani chiave del musicarello *Urlatori alla sbarra* (Lucio Fulci, 1960), *Impazzivo per te*, inciso dal suo autore, Adriano Celentano, su dischi Jolly-Verve.⁵¹ Le copertine non rincorrono più il modello del manifesto cinematografico, ma ormai devono fare i conti con le copertine dei dischi, che nel frattempo stanno acquisendo anche una nuova veste visiva molto più accattivante, focalizzandosi sempre più sull'interprete, vero elemento identitario per il film e la sua colonna sonora.

Non c'è dubbio che l'avvento del 45 giri, e l'affermazione del 33 giri in seguito, determineranno una modalità di ascolto e di esportazione della colonna sonora più prossima all'esperienza musicale vissuta dentro sala cinematografica. Anche quando il testo inciso su vinile spesso non corrisponde esattamente alle musiche montate effettivamente all'interno del film, il progetto discografico tende comunque ad avvicinarsi il più possibile alle conformazioni musicali concepite dal compositore, e dai suoi collaboratori, all'origine. Ciononostante, come spero di aver mostrato, queste edizioni si rivelano essere dei dispositivi altrettanto interessanti per osservare i processi di adattamento dell'oggetto musicale una volta usciti dal cinema, in un momento di svolta per la vita produttiva e sociale del Paese. Anche se lo spartito non può garantire un alto tasso di fedeltà alle strategie musicali ascoltate all'interno del film, esso le converte attraverso una serie di atti creativi in cui gli spettatori e i consumatori sono parte attiva di un'operazione in continua evoluzione, senza un chiaro punto di stabilità.

Al contrario della perfettibilità tecnologica garantita dal disco, testi musicali del genere assicurarono, e in parte lo fanno ancora, una nuova vita del film personalizzabile a seconda dei contesti e dei gusti.⁵² In linea con gli attuali dibattiti

⁵⁰ Johnny Mercer, *Bernardine dal film "La donna del sogno" / testo originale e musica di Johnny Mercer; testo italiano di M. Panzeri*, Edizioni musicali Aromando, Milano 1957.

⁵¹ Adriano Celentano, *Impazzivo per te: rumba-rock / testo di M. Del Prete; musica di A. Celentano*, Edir, Milano 1960.

⁵² Come hanno messo bene in evidenza gli studi dedicati al Festival, nel primo decennio di attività un elemento chiave per capire le tensioni tra i tradizionalisti e le spinte modernizzatrici ('melodisti' vs 'urlatori') è proprio l'orchestra. Dal 1953 al 1971 la stessa canzone veniva riproposta due volte affidata a cantanti e complessi orchestrali differenti. L'esibizione con doppia orchestra sintetizzava le contrapposizioni tra sensibilità e pubblici differenti in un Paese alle prese con un profondo rinnovamento musicale e generazionale. Oltre al lavoro di SODDU – FACCI, *Il Festival di Sanremo*, si vedano anche i contributi di Roberto Agostini (AGOSTINI, *The Italian Canzone* e AGOSTINI, *Sanremo Effects*), che mettono a fuoco anche questioni legate all'arrangiamento nella presentazione dei brani per doppia orchestra.

sulla testualità e socialità musicale, più che di spartiti normativi in senso classico, si tratta di copioni (*scripts*),⁵³ che possono essere aggiustati all'occorrenza e acquistano così vite e identità differenti nella fugacità della performance dal vivo. Il ricordo del film attraverso la musica diventa così un processo performativo, non solo nell'accezione musicale, ma anche, e soprattutto, nel senso austiniiano del termine (*performative*), ovvero come un atto comunicativo che agisce direttamente sulla realtà in maniera non neutrale, secondo modalità di appropriazione attive, messe in atto da esecutori e fruitori. Mediante lo spartito, si crea così un nuovo spazio cinetico musicale, in continua trasformazione: uno spazio del ricordo, sospeso tra il pubblico e il privato, tra la sala di proiezione e quella da ballo (senza escludere il salotto domestico). Uno spazio audio-visivo che nella fluidità della realizzazione, del risentire e del ridire *quasi* le stesse cose, non smette di far vivere il film, e la sua musica, oltre lo schermo ogni volta in maniera diversa.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINI, R., *The Italian Canzone and the Sanremo Festival: Change and Continuity Made in Italy*, «Popular Music», 26/3 (2007), pp. 389-408.
- AGOSTINI, R., *Sanremo Effects: The Festival and the Italian Canzone (1950s-1960s)*, in *Made in Italy: Studies in Popular Music*, ed. by F. Fabbri and G. Plastino, Routledge, New York 2014, pp. 28-40.
- ALTMAN R., *Cinema and Popular Song: The Lost Tradition*, in *Soundtrack Available*, ed. by P. Robertson Wojcik and A. Knight, Duke University Press, Durham – London 2001, pp. 19-30.
- BERNARDI, S., a cura di, *Statistiche cinematografiche, culturali e dei consumi*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, Marsilio, Venezia 2004, pp. 651-672.
- BOLTER, J. D. – GRUSIN, R., *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2013.
- CALABRETTO, R., *Disco, cinema e musica da film*, in *Ri-mediazione dei documenti sonori*, a cura di S. Canazza e M. Casadei Turrone Monti, Forum, Udine 2006, pp. 641-664.
- CALABRETTO, R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio, Venezia 2010.
- CARACI VELA, M., *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. II: *Approfondimenti*, Lim, Lucca 2009.

⁵³ Pur non condividendo del tutto l'estrema relativizzazione del testo musicale sostenuta negli ultimi anni da Nicholas Cook, credo che, limitatamente ai testi musicali discussi in questo contributo, sia efficace il filtro euristico offerto dallo script di derivazione teatrale e cinematografica, per comprendere l'estrema fluidità tra il testo notato sugli spartiti e l'effettiva interpretazione a essi connessa (cfr. COOK, *Beyond the Score*, p. 260).

- CARDONE, L., *Il consumo paracinematografico*, in *Storia del cinema italiano*, vol. IX, a cura di S. Bernardi, Marsilio, Venezia 2004, pp. 352-361.
- CASSETTI, F., *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- CHRISTENSEN, T., *Public Music in Private Spaces. Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera*, in *Music and the Cultures of Print*, ed. by K. Van Orden, Garland, New York 2000, pp. 67-94.
- CLARK JR., J.L., *Archie Bleyer and the Lost Influence of Stock Arrangements in Jazz*, «American Music», 27/2 (2009), pp. 138-179.
- COLA, M. – PRARIO, B. – RICHERI, G., *Media, tecnologie e vita quotidiana: la domestication*, Carocci, Roma 2010.
- COOK, N., *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, London 2013.
- COOKE, M. – FORD, F., *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 2016.
- DE BERTI, R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- DELLA TORRE, R., *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano (1895-1930)*, EDUCatt, Milano 2014.
- DI CHIARA, F., *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.
- FABBRI, F., *Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958*, in *La musica alla radio, 1924-1954. Storia, e etti, contesti in prospettiva europea*, a cura di A. I. De Benedictis, Bulzoni Editore, Roma 2015 pp. 225-243.
- FABBRI, F., *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Utet, Torino 2008.
- FACCI, S. – SODDU, P., *Il Festival di Sanremo: parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011.
- FANCHI, M. – MOSCONI, E., *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Marsilio, Venezia 2002.
- FANCHI, M., *Audience caleidoscopiche. Le trasformazioni del pubblico e del consumo di cinema*, «Cinema e Storia», 6/1 (2016), pp. 227-238.
- FERRETTI, L., *L'opera in piazza: per una drammaturgia delle trascrizioni operative per banda*, «Studi urbinati», 66 (1993-94), pp. 447-486.
- GENETTE, G., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. *Seuils*, Éditions du Seuils, Paris, 1987).

- GODSALL, J., *Reeled In. Pre-existing Music in Narrative Film*, Routledge, New York 2018.
- HIPKINS, D. – CULHANE, S. – DIBELTULO, S. – TREVERI GENNARI, D. – O'RAWE, C., «Un mondo che pensavo impossibile». *Al cinema in Italia negli anni Cinquanta*, «Cinema e Storia», 6/1 (2016), pp. 215-226.
- KREGOR, J., *Listz as Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2012.
- LACASSE, S., *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, in *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. by M. Talbot, Liverpool University Press, Liverpool 2000, pp. 35-58.
- LIBEROVICI, S., *La pappa musicale quotidiana*, in STRANIERO *et al.*, *Le canzoni della cattiva coscienza*, pp. 107-170.
- LONG, M., *Beautiful Monsters. Imagining the Classic in Musical Media*, University of California Press, Berkeley 2008.
- MALVANO, A., *L'arte di arrangiar(si). Trascrizione e adattamenti storici dell'Archivio Musicale Rai*, Lim, Lucca 2015.
- MEANDRI, I., *Italian Recording. Indagine sulle memorie orali*, Kaplan, Torino 2013.
- MOSCONI, E., *Tracce sonore: gli spartiti delle canzoni per il cinema*, in *Fogli sonori. Gli spartiti della Biblioteca "Luigi Chiarini"*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2012, pp. 19-33.
- MOSCONI, E., *L'altra Pittaluga: le canzoni nelle commedie della Cines*, «Immagine. Note di storia del cinema», 16 (2017), pp. 61-99.
- MOSCONI, E., *Un cinema "domestico". Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, EDUCatt, Milano 2018.
- NEUMEYER, D., *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, Oxford – New York 2013.
- ONG, W., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.
- PENATI, C., *Il focolare elettronico: televisione italiana delle origini e culture di visione*, Vita e Pensiero, Milano 2013.
- SIRCH, L., *Trascrizioni, pot-pourri, fantasie, ricordanze di brani d'opera. Aspetti drammaturgici e formali*, in *Ponchielli e la musica per banda*, a cura di L. Sirsch, ETS, Pisa 2005, pp. 149-184.
- STRANIERO M.L. – JONA E. – LIBEROVICI S. – DE MARIA, G., *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964.
- TOMATIS, J., *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano 2019.

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

WINTERS, B., *Catching Dreams: Editing Film Scores for Publication*, «*Journal of the Royal Musical Association*», 82/1 (2007), pp. 115–140.



NOTA BIOGRAFICA Marco Cosci è assegnista di ricerca presso l'Università di Pavia, dove insegna Musica per il cinema e l'audiovisivo. Di recente ha curato *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori* («Quaderni del CSCI», n. 15, con Roberto Calabretto e Elena Mosconi), 2019 e sta pubblicando una monografia sul processo creativo delle musiche composte da Egisto Macchi per *The Assassination of Trotsky* di Joseph Losey (Brepols).

BIOGRAPHICAL NOTE Marco Cosci is a Research Fellow at the University of Pavia, where he teaches Film Music. He recently co-edited *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori* («Quaderni del CSCI», n. 15, 2019, with Roberto Calabretto and Elena Mosconi) and he is currently completing a volume on the compositional process of Egisto Macchi's original score for *The Assassination of Trotsky* by Joseph Losey (Brepols, forthcoming).