

ALESSANDRO BRATUS

RITORNO ALL'ARCHIVIO: UN CONTRIBUTO ALLA RICOSTRUZIONE DELLE PRASSI PRODUTTIVE DEL CINEMA POPOLARE ITALIANO ATTRAVERSO IL FONDO KOJUCHAROV

ABSTRACT

L'articolo presenta alcuni casi di studio sulla produzione di musica per film di Vassil Kojucharov – compositore attivo negli ambienti del film popolare e di genere tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta –, sulla base dei documenti conservati presso l'associazione Nomus di Milano. Lo studio di queste fonti è inquadrato all'interno del concetto di modularità, inteso tanto come principio strutturale per interpretare lo sviluppo formale della musica nella cinematografia di genere, quanto come *framework* concettuale più ampio per affrontare gli oggetti della *popular culture*, nel loro intreccio tra istanze estetiche, produttive e comunicative. Nell'esplorazione di questo complesso di fonti sulla produzione cinematografica di questo compositore, un approccio modulare si rivela un potente strumento analitico e metodologico per la comprensione dei processi tipici della produzione dei prodotti popolari a basso costo, oltre a suggerire indicazioni per l'organizzazione e la schedatura del Fondo Kojucharov stesso.

PAROLE CHIAVE Musica per film; cinema popolare italiano; Vassil Kojucharov; modularità; *popular culture*

SUMMARY

The article focuses on some case studies related to Vassil Kojucharov's production of film music – a composer operating in the late Sixties and first Seventies Italian genre and popular cinema – according to the documents from his archive, preserved in the shelves of the Nomus association in Milan. The study of these sources is framed within the umbrella-term 'modularity', meaning both the structural principle behind the formal configuration of the music in genre film and a broader concept to frame the products of *popular culture*, characterized by a network of mutually intertwined aesthetical, industrial and communicative stances. The modular approach to the documents in the personal archive of the composer can be a powerful methodological and analytical tool to understand the production processes of low budget popular cinema, and can suggest useful indications regarding the description and the organization of the items within the archive.

KEYWORDS Film music; Italian popular cinema; Vassil Kojucharov; modularity; *popular culture*



1. Tra i media: la modularità nella *popular music* e nella musica per film

Quest'articolo prosegue il resoconto della ricerca in corso sul fondo archivistico dedicato alla musica per film del maestro Vassil Kojucharov, attualmente conservato presso l'associazione Nomus di Milano (www.nomusassociazione.org), dove sono in corso le operazioni di catalogazione e digitalizzazione.¹ Il lavoro sta seguendo un percorso non lineare e indipendente dalla cronologia dei lavori o dalla datazione dei documenti, bensì si sta muovendo lungo traiettorie concentriche, dettate dalla natura e dalla struttura interna del fondo stesso. L'organizzazione per cartelle dedicate a un singolo film, così come la presenza di una fitta rete di rimandi interni, è segnale di una prassi compositiva nella quale il riuso e la costruzione di una biblioteca personale di effetti e soluzioni sonore sono fondamentali, e di conseguenza hanno ispirato la mia modalità di approccio allo studio del fondo stesso. Gli stessi criteri orienteranno auspicabilmente anche le soluzioni operative per la sistemazione del materiale al termine del processo di schedatura e inventariazione. Attenersi a una linea del genere significa considerare in primo luogo l'opera del musicista non tanto per la sua rilevanza in sé, quanto in quanto parte di una prassi produttiva della quale il suo lavoro si pone come testimonianza, concentrata in particolar modo sugli ambiti del cinema popolare e del film di genere. Inoltre il fondo possiede un livello di completezza e di coerenza notevoli, una circostanza che permette una ricostruzione anche minuziosa della genesi e delle fasi di lavorazione della colonna sonora come prodotto di complessi passaggi di natura espressiva, tecnica ed economica. Lo scopo della mia ricerca non è una valorizzazione dell'operato del compositore in quanto figura eccezionale, bensì la ricostruzione delle relazioni interne alle sue carte e ai suoi nastri come mezzi per giungere a una comprensione più profonda delle connessioni che si attivavano tra figure tecniche, artistiche e imprenditoriali negli ambienti della produzione musicale e cinematografica a basso-medio budget. Il punto di arrivo di tale sforzo è cercare di delineare le coordinate per una più approfondita ricostruzione di una prospettiva integrata della vicenda storica dei media in Italia, in cui diverse industrie condividono logiche, prassi, figure tecniche e luoghi di produzione.²

¹ Un primo riferimento alla figura di Vassil Kojucharov, alle tipologie dei materiali e alle prospettive aperte a livello di ricerca sulla musica per film si può trovare in BRATUS, *Industry and Craftsmanship*, del quale il presente contributo si propone come un complemento ed espansione dal punto di vista metodologico e concettuale.

² Alcuni tentativi sono già stati condotti in questa direzione, ma da prospettive di tipo storico o mediologico, come negli esempi di FORGACS – GUNDLE, *Mass Culture and Italian Society*; VALENTINI, *Presenze sonore*; ORTOLOVA, *Il secolo dei media*. Sotto un profilo sistemico, però, un'attenzione specifica per la musica in quanto punto di aggregazione per strategie di promozione e diffusione in senso cross-mediale rimane una prospettiva ancora da indagare.

Il principio strutturale e concettuale della modularità si pone, in quest'ambito, non solo quale conseguenza di un pensiero leitmotivico a partire dal quale le colonne sonore sono spesso composte, bensì diventa una chiave di lettura più profonda rispetto al ruolo stesso della musica nel complesso audiovisivo. Per Manovich, ad esempio, negli oggetti della *popular culture* contemporanea:

This principle can be called “fractal structure of new media”. Just as fractal has the same structure on different scales, a new media object has the same modular structure throughout. [...] The object themselves can be combined into even larger objects – again, without losing their independence.³

Pur se sviluppata con in mente il funzionamento comunicativo dei nuovi media, l'osservazione di Manovich sulla modularità ben si adatta al cinema popolare e di genere, in particolare alla relazione di tipo frattalico tra specifiche componenti linguistiche, i singoli artefatti mediali e le formazioni discorsive più ampie, come la stessa categorizzazione dei prodotti culturali in generi ben distinti.⁴ Se, come scrive Locatelli, il genere

è un *frame* socio-cognitivo attivato dalle caratteristiche intertestuali di un prodotto culturale che organizza la nostra esperienza di fruizione in funzione del nostro ruolo sociale, dei diversi contesti discorsivi di riferimento e dei piaceri che in questi contesti ci sono concessi, e di conseguenza diventa rilevante capire anche quale valore assegniamo al prodotto di genere e all'esperienza stessa della loro fruizione⁵

anche la musica per il film di genere dovrà rispondere alle stesse caratteristiche di plasticità formale e di trasversalità in grado di incidere su una pluralità di contesti e pubblici. Il suo valore è, sotto questo profilo, proporzionale al grado di aderenza alla situazione narrata, così come alla capacità di reinterpretare la convenzione adattandosi di volta in volta alla specifica situazione presentata sullo schermo. Se la presenza di una logica modulare è supportata dai meccanismi alla base della produzione e delle necessità narrative proprie della musica per film,⁶ anche gli studi relativi ai meccanismi cognitivi ne conferma la rilevanza. L'individuazione di una serie di aree del cervello dedicate al processo di precise tipologie di stimoli (musicali, verbali, visivi) ribadisce come la fruizione di oggetti multimediali si configuri come un'esperienza olistica, in cui la sintesi tra le varie componenti è demandata alle inferenze da parte del fruitore.⁷

Nel corso del testo si terrà come punto di riferimento nodale il concetto della modularità, intesa come possibilità per i prodotti culturali di strutturarsi in

³ MANOVICH, *The Language of New Media*, p. 30.

⁴ La proposta di concezione modulare nella caratterizzazione della musica per i film di genere ben si sposa con la visione complessa del genere cinematografico proposta da Rick Altman, quale prodotto dell'intersezione tra istanze espressive, situazioni e luoghi narrativi ricorrenti, necessità pratiche della produzione (ALTMAN, *Film/Genre*).

⁵ LOCATELLI, *Perché noir*, p. 11.

⁶ WALUS, *Modular Structures in Film Music*.

⁷ COHEN, *Film music*. Cfr. anche JUSLIN – VÄSTFJÄLL, *Emotional responses to music*; JUSLIN, *From everyday emotions*.

oggetti complessi a partire dall'interazione tra parti individuali precisamente definite e connotate, siano esse di natura melodica, ritmica, timbrica, motivica, strutturale o narratologica. In un contesto come quello della *popular culture* la presenza della modularità come principio organizzatore risponde alle esigenze di replicabilità dei processi, contemporaneità tra la lavorazione delle singole componenti, assemblaggio come organizzazione delle parti staccante nell'oggetto finito. In una situazione produttiva del genere:

complexity has taken the form of a database aesthetic, in which the narrative is divided into discrete segments and subjected to complex articulations. These films, which I am calling 'modular narratives', articulate a sense of time as divisible and subject to manipulation. They suggest both the pleasures and the threats offered by a modular conception of time. 'Modular narrative' and 'database narrative' are terms applicable to narratives that foreground the relationship between the temporality of the story and the order of its telling.⁸

Ciò si riflette anche nelle modalità di ricezione, la cui esperienza è determinata dalla risposta a stimoli puntuali appartenenti a un'espressione di tipo convenzionale; ciò si applica in particolar modo alla dimensione aurale, come ha dimostrato il lavoro di Lamie Duddenhoffer sul cinema horror e sulla rilevanza della risposta corporea nel generare uno specifico portato emozionale a partire dalla sua costruzione audiovisiva.⁹ Nella loro aderenza a una serie di codici convenzionali, delle singole componenti può variare l'intensità assoluta e la rilevanza relativa, ma per il resto esse tenderanno comunque a funzionare individualmente e a far emergere la specificità espressiva dell'oggetto a partire dalla loro interazione in quanto unità in sé concluse.

Il riferimento al termine-chiave «modularità» fornirà il filo conduttore per affrontare gli aspetti caratteristici del lavoro di Vassil Kojucharov nell'ambito della musica per film e costituirà la base concettuale per le pratiche di catalogazione, digitalizzazione e organizzazione dei materiali del suo fondo archivistico: da un lato nell'indagine sui modi di appropriazione e personalizzazione delle convenzioni esistenti (e sulla costituzione di queste in quanto fenomeni stilistici, ma anche acustici, timbrici, materici), dall'altro lato quale strumento per interpretare le connessioni tra industrie mediali diverse, la cui logica sembra modellata in base alle reti relazionali dei singoli professionisti, specialmente nel caso italiano in cui non si rileva la presenza di un'industria dell'intrattenimento rigidamente strutturata. Se, infatti, il lavoro su unità indipendenti è una delle tecniche fondamentali nella scrittura della musica per il cinema, è vero che nelle mani di Kojucharov il principio sembra animare i più diversi aspetti del suo operato, e probabilmente anche quello di tanti altri professionisti che si muovevano nei circuiti della produzione che è stata definita, in alternativa alle prassi *mainstream* e d'autore, «di profondità».¹⁰ È in quest'ambito che si possono vedere i segni di una prassi produttiva e artigianale in cui le ragioni dell'economia di mezzi e materiali

⁸ CAMERON, *Modular Narratives*, p. 1.

⁹ DUDDENHOFER, *Embodiment and Horror Cinema*.

¹⁰ DELLA CASA, *I generi di profondità*.

diventavano un limite contro cui scontrarsi quotidianamente, ma anche lo stimolo per elaborare una personale cifra espressiva. In uno dei pochissimi paragrafi dedicati alla musica del compositore di cui si trovi traccia nella letteratura internazionale, Kristopher Spencer propone proprio questa qualità composita quale tratto distintivo della musica di Kojucharov. Descrivendo la traccia *Crossing Border* – dalla colonna sonora di *Una lunga fila di croci* – ne sottolinea l'efficacia proprio in quanto brano composto da due parti indipendenti e provviste di una precisa caratterizzazione.¹¹ In una tipologia di espressione artistica in cui «l'estensione non implica [...] necessariamente la complessità»¹² la capacità di orchestratore di Kojucharov è ingrediente essenziale nella costruzione di uno «spessore sinfonico» del tutto evidente e rilevato nelle sue partiture, tanto da diventare cifra stilistica.

In questo contesto la canzone, o meglio la *popular music* come modello di produzione culturale, rappresenta sicuramente un punto di riferimento importante per le prassi operative che vedremo impiegate da Kojucharov nel suo lavoro per il cinema. Ciò dimostra una continuità e una contiguità tra industrie mediali sempre più stretta man mano che ci si avvicina alle produzioni con *budget* limitato e con poche pretese dal punto di vista estetico. Gli stessi studi di registrazione, gli stessi musicisti, le stesse procedure tecniche spesso sono parte della prassi quotidiana del mondo della musica pop e di quella cinematografica, che in questo periodo trovano un terreno di incontro importante grazie all'affermazione della colonna sonora in quanto genere discografico provvisto di un suo mercato e di un nucleo di appassionati.¹³ Non è qui sotto indagine la canzone in quanto tale, con le sue valenze specifiche in quanto oggetto pre-esistente integrato nella narrazione cinematografica,¹⁴ bensì i meccanismi strutturali della canzone in quanto strumento strutturante l'esperienza audiovisiva attraverso la dimensione sonora. È sul terreno delle forme, infatti, che la *popular music* dimostra una vicinanza non episodica con i meccanismi di tipo ripetitivo fondamentali per definire il profilo strutturale degli oggetti delle *popular culture*, così come descritti in primo luogo da Richard Middleton fin dai primi anni Ottanta¹⁵ e in seguito acquisiti da gran parte della letteratura successiva di taglio analitico su questi repertori.¹⁶ In questi ambiti mediali la presenza di logiche di tipo modulare dirige l'attenzione dello studioso non solamente sulla presenza della ripetizione in sé, ma anche sulla messa in sequenza di elementi strutturali di diverso tipo, estensione, ruolo, in grado di istituire relazioni puntuali tra le diverse parti di un'unità discorsiva più ampia. La canzone, sotto questo profilo, rappresenta un precedente importante

¹¹ SPENCER, *Film and Television Scores*, p. 147.

¹² MICELI, *Musica per film*, p. 617.

¹³ SMITH, *The Sound of Commerce*, pp. 131-153.

¹⁴ Per tutto quanto concerne questo uso della canzone del cinema, e per una serie di casi analitici affrontati con raffinatezza e profondità, si rimanda a DYER, *In the Space of a Song*.

¹⁵ MIDDLETON, *Play it Again Sam*.

¹⁶ Si può ricordare, tra i primi esempi di applicazione sistematica dei concetti delineati da Middleton, la riflessione di Franco Fabbri sulla presenza di specifiche «strategie dell'attenzione» nel repertorio dei Beatles (FABBRI, *Forme e modelli nelle canzoni dei Beatles*).

in quanto genere espressivo nel quale ripetizione e modularità si trovano a giocare ruoli complementari, dirigendo la percezione dell'ascoltatore verso la continuità o la discontinuità nei flussi sonori e verbali, e contribuendo a definire la formazione di significati come processo in continuo divenire.¹⁷ L'architettura cognitiva ed esperienziale della canzone, in quanto dispositivo che si muove tra i poli della ripetizione/variazione e contrasto/modularità, può essere messa in relazione con il progetto comunicativo di un film e della sua colonna sonora. In una lettura deleuziana della funzione della ripresa di elementi all'interno di una struttura modulare, la presenza di alcuni elementi definibili come 'refrain' agisce territorializzando i contenuti delle forme espressive, organizzandoli in modo che facciano parte di aggregati semantici più ampi:

the refrain is a 'prism, a crystal of space-time', something that acts upon that which surrounds it and, by virtue of of this, extracts various vibrations, decompositions, projections, or transformation from it. The refrain also possesses a catalytic function, which not only increases the speed of exchanges and the reactions in the things that surrounds it but it also assures indirect interactions between elements devoid of so-called natural affinity and, thereby, forms organized masses.¹⁸

Nel corso delle prossime pagine si andrà a disegnare un percorso in cui si illustrerà come procedimenti di questa natura siano impiegati nella produzione della musica per film di Vassil Kojucharov, e se ne dimostrerà il potenziale per indicare delle strade potenzialmente fruttuose per lo sviluppo delle ricerche nel campo della musica per film, tanto sul fronte analitico, quanto su quello storico. In primo luogo, la modularità rappresenta un mezzo per affrontare la colonna sonora nel suo complesso in quanto struttura musicale provvista di una propria logica complessiva e di una precisa direzionalità, risultante dalla successione e dall'alternanza dei motivi che si riconoscono al suo interno. In secondo luogo, per rintracciare i connotati strutturali della composizione interna delle singole idee musicali, formate in modo da offrire l'opportunità per molteplici possibilità di combinazione tra singoli blocchi motivici e di accompagnamento. In terzo luogo, la modularità si propone in questi film come ricorrenza di convenzioni espressive appartenenti a uno specifico genere, dove alla presenza delle medesime situazioni corrisponde l'uso di costrutti melodici, timbrici, sonori in parte o del tutto sovrapponibili. In un simile regime comunicativo, la presenza di stimoli altamente formalizzati può essere assimilata all'uso di elementi musicali preesistenti, determinando anche una specifica modalità di ricezione del film, in particolare quello di destinazione popolare, nella misura in cui

encourages perceivers to *explore* and to *investigate* that film and its intertexts. This investigative mode of consumption involves understanding and engaging with the film's material structure as a somewhat interactive, changeable form:

¹⁷ BRATUS, *Kaleidoscoping the Simple*, pp. 13-23.

¹⁸ REDNER, *Deleuze and Film Music*, p. 89.

one that may be paused, rewound, slowed down, and so on, but also combined in various ways with other texts within the perceiver's overall experience.¹⁹

Infine, la modularità è in questo repertorio anche un effetto delle prassi tecnologiche di duplicazione e montaggio tanto sul piano della temporalità – quindi della messa in successione e sincronizzazione delle idee musicali con gli eventi del film – quanto su quello della stratificazione di strumenti e timbri. In questa quadruplice accezione, il concetto sembra avere il potenziale per delineare il proseguimento del lavoro di ricerca sul Fondo Kojucharov, in particolare, e proporre alcuni spunti applicabili alla produzione di musica per film nell'ambito più ampio della produzione di genere degli anni Sessanta-Settanta.

2. La modularità nella composizione: macroforma e processo creativo della musica per film

La prima declinazione dell'idea di modularità percepibile all'interno del film come struttura audiovisiva si esprime nella presenza di idee musicali che si distribuiscono nel corso della pellicola in accordo con le sue specifiche esigenze narrative e di densità espressiva.²⁰ I parametri in gioco in tale successione sono principalmente due, melodico e timbrico, e la loro connessione con istanze di tipo denotativo o connotativo non è rigida, perlomeno per quanto si può desumere dai materiali conservati nel Fondo Kojucharov. Non sempre, infatti, si riesce a collegare in maniera biunivoca la presenza di un'idea musicale a un determinato personaggio, tanto quanto non è possibile connettere una particolare idea timbrica e sonora a quello che Ronald Rodman definisce, in *Jaws*, uno spazio «for signification outside of the storyworld of the film».²¹ La distinzione tra un livello «interno» ed «esterno» alla narrazione, infatti, disegna una soglia – la cui definizione come parte di un'opposizione diegetico/extradiegetico ha conosciuto una certa fortuna nelle analisi dell'audiovisivo – continuamente attraversata e neutralizzata nel momento dell'esperienza del prodotto filmico, obbligando a una costante negoziazione tra elemento sonoro e significato. Non si vuole con ciò sostenere che non esista nel film un livello di espressione convenzionale che è parte di un linguaggio audiovisivo, bensì lasciare aperta la possibilità di una continua ridefinizione delle sue coordinate nel corso della fruizione di un complesso multimediale. Come spiega Alessandro Cecchi ripercorrendo la celeberrima scena della doccia di *Psycho*:

La musica, per quanto sia chiara la sua posizione rispetto alla diegesi, non esaurisce in questo la sua funzione; al contrario essa determina l'audiovisione proprio nella sua capacità raffigurativa, dunque influisce sulla possibilità stessa di inferire una diegesi, cui naturalmente collaborano in egual misura le urla della

¹⁹ GODSALL, *Reeled In*, p. 167.

²⁰ WALUS, *Modular Structures in Film Music*; SCHNELLER, *Easy to Cut*; MÜLLER – PLEBUCH, *Toward a Prehistory of Film Music*.

²¹ RODMAN, *The Popular Song*, p. 124.

donna, il rumore dell'acqua che scorre, lo strappo metallico della tenda e la caduta del corpo agonizzante. Il senso stesso dei suoni diegetici viene riconfigurato nella interazione con la musica extradiegetica. [...] Noi facciamo esperienza della soglia nella stretta misura in cui ne constatiamo la secondarietà dal punto di vista dell'esperienza estetica del film, che è esperienza dell'audiovisione.²²

Avevo già avuto occasione di sottolineare questa caratteristica in una sequenza di *Django il bastardo*, nel quale è proprio la mobilità e l'inafferrabilità del personaggio a richiedere l'identificazione del protagonista con elementi musicali via via diversi e cangianti, basati ora sul timbro, ora sulla riproposizione di materiale melodico.²³ Aggiungerei a queste possibili varianti almeno quelle legate al tempo metronomico, ulteriore parametro 'secondario' che assume una rilevanza di primo piano nel momento in cui ha la funzione di veicolare il grado di urgenza di un determinato stato emotivo, anche indipendentemente dagli elementi melodici e legati alla tessitura.

L'ottica da cui procede il presente lavoro, in altre parole, propone di 'superare il tematismo' quale categoria interpretativa della musica per film non tanto (o non solo) nell'ottica di prassi che si allontanano da quelle più diffuse e convenzionali.²⁴ Si delinea, invece, un percorso di avvicinamento alla colonna sonora in quanto sistema di riferimenti facenti parte di un universo espressivo formalizzato a più livelli, non necessariamente gerarchici: la musica per film, le convenzioni di genere, il linguaggio del singolo compositore, le necessità narrative del singolo film, il legame con le forme della *popular culture*, quali ad esempio la canzone. Il processo «isotopico», secondo la definizione di Calabretto,²⁵ in altre parole, non si svilupperebbe solo all'interno della singola partitura, bensì nel seno di un sistema comunicativo e mediale stratificato e policentrico, contraddistinto da una pluralità di istanze che si contemperano reciprocamente. Proprio la convenzionalità a cui la colonna sonora è costretta nel cinema popolare e di genere sembra suggerire le caratteristiche e le modalità di lavoro seguite da Kojucharov, e indicare la modularità quale punto di aggregazione per le funzioni – in primo luogo comunicative – che la colonna audio riveste nel complesso audiovisivo. Nell'ambito di una produzione culturale sempre più fortemente industrializzata e convenzionale, la funzione degli elementi costitutivi la comunicazione sembra sopravvivere la necessità di una loro qualità estetica intrinseca, rendendoli sempre più simili a *musique d'ameblement* non: «più da godere per la loro singolarità o per i segni della pretesa genialità dell'artefice, ma da usare secondo la precisa funzione imposta dalla loro forma».²⁶ Il gioco ironico dell'estetica di un musicista come Satie lascia, nella musica per film, spazio a un tipo di trasmissione di un messaggio in cui la modularità diventa anche una qualità che permette di adattare la partitura – al limite – anche a versioni diverse dello stesso oggetto audiovisivo, senza

²² CECCHI, *Diegetico vs. extradiegetico*.

²³ BRATUS, *Industry and Craftsmanship*, p. 213.

²⁴ CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, pp. 142-152.

²⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁶ GERACI, *Dalla mauvaise musique alla musique d'amusement*, p. 76.

perdere per questo nulla in termini di efficacia.²⁷ Dal punto di vista dell'indagine storica – così come sotto il profilo metodologico –, una simile possibilità di lettura dei materiali d'archivio permette di ricostruire in un'ottica sistemica il legame tra ragioni estetiche e tecnologiche nella scrittura della musica per film, in quanto prodotto intellettuale e risultato di un processo materiale di elaborazione degli artefatti mediali.

Una dimostrazione di come il principio della modularità vada a prendere corpo nella struttura macroformale di *Django il bastardo* (Sergio Garrone, 1969) viene mostrata nella seguente Tabella 1. Nella prima colonna è riportata la sequenza dei diversi momenti musicali del film, indicati dalla sigla «M» seguita da un numero progressivo, nella seconda colonna è indicata la connessione del singolo momento musicale con i documenti conservati nella cartella identificata dalla dicitura «Django il bastardo e Sartana» del Fondo Kojucharov.²⁸ Nella terza colonna sono riportati i casi nei quali vi è un trasferimento *reel-to-reel* (identificati nei quaderni di sincronizzazione con la sigla «RR»), di materiali già registrati, che vengono riproposti identici in diversi punti del film, mentre nell'ultima colonna sono riportati i casi di duplicazione di numeri musicali dalla colonna sonora di altri film. In tondo, tra parentesi quadre, ho indicato i casi nei quali il riferimento alla partitura è indicato nel documento stesso, come variante o parte di una struttura più ampia che funziona quale matrice primaria per diversi *take* di registrazione. In corsivo, sempre tra quadre, ho riportato le indicazioni relative agli M la cui identificazione con un documento non è supportata da evidenze archivistiche, ma risulta chiara all'ascolto.

Ciò che colpisce da una visione complessiva di questa tabella è la constatazione che il film possa essere visto come una struttura 'a imbuto' dal punto di vista della distribuzione delle idee musicali, caratterizzato dalla graduale preminenza assunta dalle idee provenienti dalle partiture-base per i numeri M6 (corrispondente al documento KOJ musica 007) e M18 (KOJ musica 004). La seconda di queste idee è costantemente associata alla figura di Alida, e funziona quindi come un vero e proprio motivo-personaggio; la sua distribuzione è costante nel corso del film, e segnala la connessione con il protagonista in un rapporto di amore non ricambiato. M6 è l'idea musicale che ritorna più volte nel corso del film: si tratta, nella sua forma-base, di una sequenza musicale complessa, caratterizzata da sei momenti musicali diversi per dinamica, timbro, carattere espressivo.

²⁷ TRUDU, Cinéma, p. 97.

²⁸ Proprio per meglio rispondere alla necessità di mettere relazione i singoli numeri musicali all'interno del fondo, l'unità archivistica di base considerata nella catalogazione preliminare è il singolo documento relativo a un numero musicale. Fanno ovviamente eccezione i quaderni di sincronizzazione, gli schizzi e i documenti che si riferiscono a un intero film. A tutte queste fonti è stata associata una sigla di catalogazione che inizia con «KOJ musica» seguito da tre cifre progressive, mentre i nastri sono catalogati antepponendo la sigla «KOJ nastro» e tre cifre progressive.

Tabella 1. *Struttura macroformale della colonna sonora di Django il bastardo*

N°	RIFERIMENTO ALLA PARTITURA	TRASFERIMENTI DAI NASTRI PER LO STESSO FILM	TRASFERIMENTI DA ALTRE FONTI
Titoli	KOJ musica 002		
M1	[KOJ musica 007]		
M2		RR 1x10 M21 (KOJ musica 005)	
M3	[KOJ musica 007]		
M4		RR 1x1 M3, M13 [KOJ musica 007]	
M5	[KOJ musica 006]		
M6	KOJ musica 007		
M7	KOJ musica 003		
M8	[KOJ musica 004]		
M9	[KOJ musica 004]		
M10			RR 1x1 [da fonte sconosciuta] ²⁹
M11	[KOJ musica 006]		
M12		RR per M41B II col. [KOJ musica 007]	
M13 ³⁰	[KOJ musica 007]		
M14	[KOJ musica 007]		
M15	[KOJ musica 004]		
M16			RR M8 <i>Dio perdoni</i> ; M13 <i>Tre croci</i> ³¹ RR M8 <i>Dio perdoni</i>
M17			
M18	KOJ musica 004		
M19	[KOJ musica 007]		
M20	[KOJ musica 006]		
M21	KOJ musica 005		
M22			RRM49 <i>Dio perdoni</i> RRM30 <i>5 per l'inferno</i>
M23			
M24	[KOJ musica 006]		
M25	KOJ musica 006		
M26	[KOJ musica 007]		
M27	KOJ musica 008		
M28	[solo rullante → improvvisazione in studio?]		
M29			RR M10 <i>Tre croci</i>
M30	[KOJ musica 004]		
M31		RR M13 [KOJ musica 007]	
M32	[KOJ musica 007]		
M32a	[KOJ musica 007]		
M33			RR M34 <i>Dio perdoni</i>
M34		RR M50 [KOJ musica 011]	
M35	[KOJ musica 004]		
M36	[KOJ musica 007]		
M37	[KOJ musica 007]		
M38	[KOJ musica 007]		
M39	[KOJ musica 004]		
M40			RR M7 <i>Tre croci</i>
M41		RR M12 [KOJ musica 007]	
M42		RR M47 [KOJ musica 007]	
M43		RR M6 [KOJ musica 007]	
M44			RR M25 <i>Tre croci</i> [organo solo → improvvisazione in studio?]
M45			RR M14 <i>Tre croci</i>
M46			
M47	[KOJ musica 007]		
M48	KOJ musica 010		
M49	[KOJ musica 004]		
M50	KOJ musica 011		

²⁹ Nel quaderno di sincronizzazione è definita «musica saloon».

³⁰ Numero musicale eliminato dalla colonna sonora del film.

³¹ L'indicazione è presente nel quaderno di sincronizzazione, ma la musica presente nella colonna sonora è differente da entrambi i numeri che sono lì richiamati.

È proprio questa struttura 'a pannelli' a suggerirne un uso associato a funzioni differenti nel corso del film, che permettono di riproporre porzioni diverse in numerose occasioni (i numeri collegati a questo numero musicale sono complessivamente venti, su un totale di 51 momenti musicali). Si vedrà in seguito come questa sequenza avrà un ruolo importante anche in altri film, proprio per le sue specifiche caratteristiche strutturali. Sebbene tali idee appaiano sempre in connessione con la presenza di Django, sono via via associate a situazioni che evidenziano l'imprendibilità del pistolero, in modo da caratterizzare la sua identità musicale con modalità mai stabili e prevedibili. Ad esempio in M1 l'idea melodica principale di questo numero musicale è eseguita una volta e poi ripetuta da capo fino a b. 18, in corrispondenza con l'arrivo di Django in paese e la promessa pubblica di morte per i suoi nemici. Pochi minuti dopo, con M3, la stessa partitura è eseguita dalle bb. 25 a 32, quando il protagonista trova Hawkins; nella sequenza seguente lo stesso materiale sonoro viene brevemente evocato quando il pistolero viene inquadrato tra il pubblico che assiste al macabro spettacolo della roulette russa con la dinamite.

Le idee musicali di cui si è appena descritta la presenza nel corso del film sono le uniche ricorrenti per tutta la sua durata. Nel corso dello sviluppo narrativo della pellicola queste sono alternate a una molteplicità di altri spunti, in una traiettoria che vede la massima concentrazione di motivi musicali diversi nella prima parte del film (sono, ad esempio, sei idee musicali diverse nell'intervallo di tempo tra i titoli e M10, e cinque nell'intervallo tra M21 e M30), mentre una graduale spinta verso una sempre maggiore uniformità della colonna sonora informa lo sviluppo complessivo della trama sonora della pellicola. Il film come struttura macroformale sembra così percorrere una linea che conduce dal complesso al semplice, dal plurimo al singolo, un dato strutturale profondo che può essere associato anche alle modalità di costruzione proprie del film di genere. Se, infatti, le premesse di ogni titolo sono diverse e ruotano intorno a spunti narrativi differenti, la parabola narrativa di film appartenenti a questa tipologia tenderà inevitabilmente a risolversi nella celebrazione finale del protagonista. Per continuare il parallelo con la canzone, potremmo paragonare le idee musicali contenute nei documenti KOJ musica 004 e 007 a elementi ritornellati di uno sviluppo macroformale complesso, attorno ai quali ruotano e si alternano una serie di altri elementi che ne caratterizzano lo specifico svolgimento. Nei suoi materiali di base, quindi, la musica per film rivela la sua qualità di oggetto modulare, nel quale i singoli componenti sono prodotti individualmente per diventare parte di unità più ampie. Questo tipo di logica affonda le sue radici nei caratteristici processi produttivi della *popular culture*, che tendono a ottimizzare le fasi di lavorazione e a procedere per livelli tra loro il più possibile indipendenti, in modo da favorire anche la contemporaneità nell'elaborazione delle diverse componenti. In particolare ciò si applica alla musica, che troverà una sintesi con le immagini – un'operazione per nulla meccanica e spesso, al contrario, foriera di risultati inaspettati –

solamente nel momento decisivo del montaggio, mentre per il resto del tempo la lavorazione dei due flussi medialti avviene separatamente.³²

3. Modularità nella microforma: punti di sincronizzazione e strutturazione interna dei motivi

Un secondo livello di applicazione del principio modulare alla musica per film di Kojucharov si può riscontrare nel modo di scrivere e strutturare i singoli motivi. È a questo livello di dettaglio che si rivela la profondità di applicazione di una logica modulare da parte del compositore, in cui la progressiva rifrazione degli stessi nuclei strutturali porta, da un lato, ad avvicinarsi a una procedura ‘frattale’ della costruzione musicale, e dall’altro lato a ripensare il concetto stesso di materiale musicale. Con le dovute differenze di contesto e scala nelle procedure applicate, si può tracciare un parallelo con le tecniche che Marshall Heiser ricostruisce a proposito del progetto *Smile* di Brian Wilson, in cui le singole componenti modulari diventano:

the primary artefacts of a compositional process adopted by Wilson during this project – not unlike *musique concrete* – whereby musical idea fragments could be transformed (long before any final song form has been envisaged) into, not only, ephemeral sound waves to be heard, but also, pieces of tape to be touched, seen, held, scrutinized, torn apart and recombined like pieces of clay shaped by an artist’s hand.³³

La trasformazione che porta a una sempre maggiore aderenza tra l’atto della composizione e la possibilità di fissare i suoni, modellarli, comporli in senso orizzontale o verticale, è anche coerente con il tentativo – che si può scorgere in contropunto nella volontà del compositore di organizzare l’archiviazione della propria musica da film facendola attraversare da una serie di richiami interni espliciti – di costruire una vera e propria raccolta personale di *stock music*. Tale desiderio, lo si vedrà meglio anche nel paragrafo successivo, porterà a far sì che esistano all’interno del Fondo Kojucharov alcuni materiali che hanno un certo grado di specificità rispetto al singolo film, altri che hanno un’aderenza più lasca a un genere, altri ancora connotano una specifica situazione narrativa, e possono quindi essere applicati a situazioni ricorrenti, indipendentemente dal genere di riferimento.

Ma, ben prima di arrivare a questo grado di considerazione dell’idea di modularità, è la stessa struttura audiovisiva nella quale la musica viene a inserirsi con un ruolo importante a richiedere un’organizzazione dei materiali sonori per blocchi ed elementi cadenzati dalle azioni sullo schermo. È il caso dei punti di sincronizzazione stretta, veri e propri momenti di obbligata corrispondenza tra evento musicale e immagine, a offrire l’opportunità per esemplificare, nel concreto,

³² CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, pp. 195-202; SAVINA, *Cicognini*.

³³ HEISER, *SMiLE: Brian Wilson’s Musical Mosaic*.

come una scrittura di questo tipo si sviluppi, dal progetto iniziale e fino alla pagina orchestrata. Nel caso di Kojucharov queste indicazioni sono riportate non in veri e propri *cue sheets*, ma sopravvivono prima annotati nei quaderni di sincronizzazione e poi riportati nella partitura, usata infine dallo stesso compositore in studio di registrazione per dirigere i brani da mandare al montaggio. Nella cartella che raccoglie i materiali relativi a *Tre croci per non morire* (Sergio Garrone, 1968), ad esempio, la traiettoria dei singoli numeri musicali – dagli schizzi e abbozzi fino alla partitura mandata ai copisti per estrarre le parti – sopravvive in modo particolarmente completo e permette di ripercorrere piuttosto agevolmente il metodo di lavoro usato dal compositore.

Il momento musicale marcato come M7 (nel film inserito a 00:09:16) è particolarmente adatto a dimostrare questo processo: si tratta di una sequenza unica nel suo genere all'interno del film, perché accompagna il sogno del protagonista che, in un rapido *flashback* narrativo, presenta agli spettatori gli avvenimenti del suo passato. È articolata, come apprendiamo dal quaderno di sincronizzazione (KOJ musica 067), in cinque momenti principali, corrispondenti ad altrettanti punti di sincro, precisamente misurati e marcati con le lettere da a/ a e/:

RULLO 2	
M-7 il sogno	
a/ fine tende (1° piano ragazza)	0'62
b/ spero [musica rallent - il Verità]	0'20
c/ fine call.	0'39
d/ inizio tende	0'45
e/ pistola	0'49 1/2 (10)
F. M7	1'10
M-8 repert.	
	2'14

Figura 1. Quaderno di sincronizzazione per *Tre croci per non morire*, c. 2r (KOJ musica 067), appunti per M7

A questo primo appunto, basato su serie di indicazioni ricavate probabilmente dalla sceneggiatura, dalle indicazioni del regista e dalla visione dei giornalieri o di un primo provvisorio montato dell'intera pellicola, segue la scrittura del singolo numero musicale. Il primo problema che ci si trova ad affrontare è quello relativo ai sincroni, ovvero inscrivere nella struttura del tempo musicale, organizzato periodicamente, una serie di avvenimenti che andranno a essere ordinati

all'interno di un qualche tipo di griglia metrica. In un primo schizzo relativo a questo aspetto (KOJ musica 074), vediamo come Kojucharov misuri il tempo tra i differenti punti di sincronizzazione costruendo una struttura di battute in cui ogni cambio di tempo è funzionale a far corrispondere scansione metrica e punto di sincronizzazione. Su questa base poi costruisce una scansione più regolare, optando per una soluzione che permetta di far cadere in posizioni simmetriche della battuta – ovvero in entrambi i casi sul terzo tempo – i sincroni a 6,5" (/a) e 39" (/c) e di incrociare il terzo punto di sincronizzazione con la ripresa del 4/4 iniziale. La corrispondenza tra a/ e c/ è un elemento importante dal punto di vista della sintassi audiovisiva: entrambi introducono la presenza di elementi visivi simili, e saranno accompagnati dalla ripresa dello stesso impasto timbrico e da idee melodiche assimilabili. Inoltre, la seconda soluzione richiede meno cambi di metro a parità di tempo metronomico, risultando preferibile anche perché più agevole per la lettura da parte dei musicisti in studio.

Esempio 1. *Tre croci per non morire*, M7. Schizzi per la sincronizzazione (KOJ musica 074)

♩ = 63

The image displays several musical staves with time signatures and synchronization points. The first staff shows a sequence of time signatures: 3/4, 4/4, 5/4, 4/4, 2/4, and 4/4. Synchronization points are marked at 0'6,5", 0'20", and 0'39". The second staff shows 4/4, 2/4, 4/4, and 4/4, with synchronization points at 0'45" and 0'49,5". The third staff shows 4/4, 3/4, and 4/4, with synchronization points at 0'6,5", 0'20", and 0'45". The fourth staff shows 4/4, 4/4, and 4/4, with synchronization points at 0'39", 0'45", and 0'49,5". The fifth staff shows 4/4, 4/4, and 4/4, with synchronization points at 0'10" and 0'49,5".

Labels for synchronization points include: "tende", "ragazza, vec[c]hio", "sparo rallent", "tende", and "pistola".

Segue a questo primo documento per M7 un abbozzo su quattro pentagrammi, nel quale si cominciano a schizzare le prime idee riguardo a nuclei tematici e arrangiamento, con l'indicazione schematica delle armonie e dei nuclei motivici principali. Di particolare interesse le prime due battute dei due pentagrammi più in alto: nel primo, con affiancato le indicazioni *Cel[esta] / Arpa* si trovano tre segmenti diagonali, alternati verso il basso e verso l'alto, a incrociarsi per tre volte, mentre nel pentagramma sottostante (*Vib[rafono] / P[iano]f[orte] / Cl[arinetto]*), le righe e gli incroci sono molto più fitti.

RITORNO ALL'ARCHIVIO

Esempio 2. *Tre croci per non morire*, M7. Trascrizione dell'abozzo per la partitura orchestrale, bb. 1/7 (KOJ musica o83, c. 1r)

Figura 2. *Tre croci per non morire*, M7. Partitura manoscritta, bb. 1/6 (KOJ musica o76, c. 1r)

Il significato di questa annotazione è chiaro solo a un confronto con la partitura (KOJ musica 076); le rispettive parti sono occupate da glissandi e veloci movimenti alternati, discendenti e ascendenti, con movimenti per moto contrario tra celesta e arpa. Movimenti paralleli sono invece scritti per il secondo gruppo strumentale, anche se l'indicazione *a piacere* lascia intravedere la possibilità di una non perfetta sincronia tra le parti, con l'effetto potenziale di un più vivace *interlocking* ritmico.

Il processo di scrittura per questo numero mette in luce la centralità dell'elemento temporale dei sincroni quale punto di partenza per una scrittura in cui gli elementi-base sono determinati *a priori* da una logica narrativa di carattere visivo. La struttura musicale si origina da blocchi separati che corrispondono alle immagini, si origina a partire da una precisa impalcatura metrica, che permette di far convergere la logica interna dei due linguaggi mediali coinvolti verso un fine espressivo comune.

Un secondo esempio, tratto dalla colonna sonora per *Dio perdoni la mia pistola* (Mario Gariazzo, 1969) dimostra come un pensiero modulare possa essere ritrovato anche nella strutturazione interna dei temi, suggerendo un ulteriore punto di contatto particolarmente stretto tra le prassi della scrittura della musica per film e della canzone. Il tipo di scrittura usata per il tema, infatti, sembra adombrare la vicinanza con una tipologia di decorso formale in cui i principi della ripetizione e del contrasto a livello microformale si dimostrano predominanti su quello dell'idea melodica in quanto elemento indipendente. Quest'ultima, al contrario, diventa punto di partenza per molteplici applicazioni, in primo luogo legate alla replicabilità dei numeri musicali all'interno del film e su disco.³⁴

Esempio 3. Trascrizione del tema principale del film *Dio perdoni la mia pistola*. In grassetto i punti di sincronizzazione stretta, in corsivo i momenti di corrispondenza con la fine degli interventi musicali (Fine Musica)

The image shows a musical score for the film *Dio perdoni la mia pistola*. It consists of two staves. The top staff is for 'Armonica = flauto in Sol (8va)' and the bottom staff is for 'Voce'. The music is in 12/8 time. Below the staves, there are several time markers in italics: | FM6 10" | **sync. fischio M3 7"** | **FM7 1'16"** | **FM2 12"** | **FM34 59"** | **FM18 19"**. Below the second staff, there are more time markers: | **FM12 1'12"** | **sync. M12 44,5"** | **FM14 1'33"**. The markers indicate points of synchronization and correspondence with the end of musical interventions.

Il tipo di organizzazione della melodia a partire da brevi motivi (al massimo una battuta), permette a un solo tema di poter essere agevolmente trasformato in sequenze diverse del film, dato che offre molteplici punti in cui può essere interrotto, o i cui punti culminanti possono corrispondere con momenti significativi a livello visivo. Come ricorda Miceli, è proprio la brevità di tali elementi costitutivi, insieme alla loro perspicuità, a suggerirne l'utilità all'interno del film come struttura narrativa: «la concisione connaturata rende il motivo una forma ideale

³⁴ A questo proposito, si cfr. come la stessa logica informi la lettura di Jeff Smith della colonna sonora di Ennio Morricone per *Il buono, il brutto, il cattivo* (SMITH, *The Sound of Commerce*, pp. 133-141).

per l'applicazione al film anche in funzione leitmotivica [...], poiché si adatta alle frammentazioni narratologiche più esasperate».³⁵

In grassetto nell'esempio precedente sono stati indicati i punti di sincronizzazione stretta segnati nella partitura di M1 (KOJ musica 022) o nel quaderno di sincronizzazione (KOJ musica 021), e quindi fissati *a priori* quando al compositore è stata richiesta la partitura. È questa la fase che Federico Savina definisce l'elaborazione del brogliaccio del film, ovvero «un promemoria che avrebbe permesso al compositore, una volta rientrato a casa e messosi al lavoro, di ricrearsi 'mentalmente' il film che avrebbe rivisto proiettato solo dopo giorni o settimane e solo in sala di registrazione».³⁶ Ma è interessante notare che sia proprio la scrittura frammentata e modulare della melodia a favorire, nel risultato audiovisivo, l'emergere di moltissimi altri punti di corrispondenza 'involontaria', ma non per questo percettivamente meno rilevanti per lo spettatore. Un'analisi attenta del film rivela, infatti, la moltiplicazione dei momenti di articolazione formale della struttura audiovisiva che si genera in primo luogo per effetto di una struttura fraseologica giocata su una stratificazione di ripetizioni a periodicità sempre più stretta. Se, infatti, possiamo suddividere il tema in due periodi (bb. 3/6, 9/12), ciascuno caratterizzato da una relazione tra le sue frasi di tipo antecedente-consequente, a livello di semifrase (quindi a livello di battuta, quando non di due unità metriche della durata di mezza battuta, come nel caso delle bb. 5/6) sono invece la ripetizione e la progressione a proporsi quali principi strutturanti. A ciò si aggiunga l'estrema omogeneità dal punto di vista ritmico dell'intera idea musicale: gli antecedenti (bb. 3/4 e 9/10) condividono lo stesso impianto della durata di un'intera battuta, mentre i conseguenti (bb. 5/6 e 11/12) sono composti dall'alternanza tra la figurazione croma puntata-semicroma-croma e le tre crome.

L'esempio di *Dio perdoni la mia pistola* dimostra, infine, un tipo di permeabilità tra prassi produttive che circolano tra diverse industrie dell'intrattenimento. Come ha dimostrato Jeff Smith nel capitolo dedicato al binomio Morricone/Leone del suo volume *The Sound Of Commerce*, si assiste in quegli anni, in particolare grazie al genere dello *spaghetti western*, a una

broader reconfiguration of image and sound in late sixties visual media, one that reversed their normal hierarchy. [...] That the theme for *The Good, the Bad, and the Ugly* was a massive radio hit only proves Morricone's efficacy in negotiating the boundaries between classical scoring practices and popular musical demands.³⁷

In questo quadro possiamo far entrare anche la canzone *A Man Called Texas*, che accompagna i titoli di testa di *Dio perdoni la mia pistola* nell'interpretazione di Raoul Lo Vecchio, un cantante specializzato nell'interpretazione delle canzoni associate a questo genere cinematografico.³⁸ Oltre a testimoniare la stretta

³⁵ MICELI, *Musica per film*, p. 612.

³⁶ SAVINA, *Cicognini*, p. 44.

³⁷ SMITH, *The Sound of Commerce*, p. 153.

³⁸ Uno sguardo alla pagina dedicata a Lo Vecchio su *Internet Movie Database* può dare l'idea del suo grado di specializzazione: <http://www.imdb.com/name/nm0522452/?ref_=fn_al_nm_1>.

familiarità tra diverse industrie mediali, in particolare quella cinematografica e discografica che in questi decenni lavorano a strettissimo contatto, va notata almeno un'altra caratteristica comune al tema principale del film e ai più celebri esempi del genere, in particolare con quelli morriconiani. Dal punto di vista formale la melodia portante scritta da Kojucharov dimostra una plasticità che ne favorisce l'impiego in diverse situazioni narrative, dato che in quella struttura fluida e continua sono chiaramente riconoscibili tre nuclei diversi, elaborati attraverso la tecnica della progressione.

Ne risulta una struttura altamente modulare, adattissima alla canzone così come all'applicazione cinematografica, dove la grande presenza di eventi sonori facilmente riconoscibili e segmentabili favorisce l'emergere di punti di sincronia con le immagini sullo schermo, con la conseguenza di creare a livello percettivo una struttura ad alta densità di informazione per lo spettatore. Tornando al paragone con Morricone – sempre sulla scorta di Jeff Smith³⁹ – la logica che anima una scrittura di questo tipo si rivela piuttosto diversa: la destinazione “secondaria” nel caso di *The Good, the Bad and the Ugly* è l'LP, mentre per una produzione a basso budget e destinata a una circolazione nelle sale più periferiche il riferimento è la canzone, al limite pubblicata su disco a 45 giri. Anche nel caso del cinema di genere esisteva evidentemente una gerarchia interna, che distingueva prodotti destinati a pubblici diversi e supportati da investimenti di entità differente, con conseguenze sul piano della costruzione formale.

Un documento molto interessante che riguarda *Dio perdoni la mia pistola* è, infine, la carta catalogata KOJ musica 027, che riporta sulla prima pagina la dicitura *Sigle vari* [sic]. Nelle pagine riportate nella Figura 3 si possono osservare alcuni frammenti di materiale che, pur non essendo direttamente tratti dal tema iniziale, ne riprendono il profilo e la sequenza intervallare. I frammenti M39, M45, M26 e M36 condividono la stessa radice della seconda semifrase del tema, ne regolarizzano l'impianto ritmico e ne mantengono invariato il decorso complessivo. Da un confronto con il quaderno di sincronizzazione (KOJ musica 021) emerge che entrambi i gruppi motivico-tematici sono strettamente associati all'apparizione di specifici personaggi (Texas nel caso dei frammenti musicali citati in testa al paragrafo e i 'nanetti' nel caso degli altri). Nel primo caso, inoltre, è significativa la relazione che queste varianti del motivo intrattengono, in particolare, con l'assenza a livello visivo del personaggio di cui sono il simbolo sonoro: nelle sequenze accompagnate da questi frammenti musicali il protagonista è infatti nascosto o travestito, rimane solo la melodia a ricordare allo spettatore la sua presenza. La stessa idea melodica, spogliata qui della sua configurazione ritmica caratteristica, rimane pur sempre riconoscibile, e sottolinea un'omologia nella finalità comunicativa tra visivo e sonoro espressa da ciascuna componente nei modi che le sono propri: la prima negando la presenza del personaggio sullo schermo, la seconda modificando i caratteri della melodia e chiamando in causa

La pagina riporta 13 film, realizzati tra il 1965 e il 1969, che lo vedono in veste di performer delle canzoni dei titoli di testa.

³⁹ SMITH, *The Sound of Commerce*, pp. 140-141.

la memoria dello spettatore in un gioco di complicità con il personaggio principale. È proprio la tensione tra la ripetitività dello stimolo proposto e la sua qualità mobile, cangiante, a disegnare il processo di elevazione del protagonista a personaggio provvisto di una caratura mitica. Si rileva qui una delle caratteristiche riconoscibili a largo raggio come proprie del cinema popolare: la concentrazione su figure titaniche e solitarie, la cui eccezionalità viene costruita anche attraverso la sinergia tra elementi sonori e visivi.⁴⁰

The image shows a handwritten musical score on a single sheet of paper. The score is organized into several systems, each corresponding to a different instrument or section. The instruments listed are Trombone, Ottavino, Fagotto, Organo, Tromba sola, Clarinetto, and Clarinetto basso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Trombone:** Measures 23 and 24, with a duration of 0'4" - 23 and 0'8" - 24.
- Ottavino and Fagotto:** Measures 28, 30, and 44, with a duration of 0'4" and a rehearsal mark (RR 3v).
- Organo:** Measure 48, with a duration of 0'3 1/2 and a rehearsal mark (RR 8v). The instruction "Chiesa #" is written below the staff.
- Tromba sola:** Measure 26, with a duration of 0'5".
- Ottavino:** Measure 36, with a duration of 0'5" and the instruction "Chiesa PP".
- Clarinetto:** Measure 39, with a duration of 0'5".
- Clarinetto basso:** Measure 45, with a duration of 0'5".
- Ottavino, Tromba, and Fagotto:** Measure 29, with durations of 0'2 1/2" and 0'3 1/4".

Several measure numbers (26, 39, 45) are circled in red. The score is written in a cursive hand with red ink for measure numbers and some annotations.

Figura 3. Schizzo identificato come *Sigle vari* [sic], dai materiali per *Dio perdoni la mia pistola* (KOJ musica 027, cc. 1v, 2r)

⁴⁰ SCHEURER, *Music and Mythmaking in Film*.

3. Modularità e generi: l'ubiquità di Django

Il progetto di costruzione di una propria riserva di soluzioni musicali pronte all'uso, in grado di adattarsi a varie situazioni narrative al di là dei generi e delle specificità dei singoli film, è uno dei più promettenti motivi di interesse del Fondo Kojucharov nel suo insieme. Nel diagramma seguente, basandomi su una prima parziale ricognizione sui quaderni di sincronizzazione e su altri documenti sinottici relativi alle pellicole del musicista che testimoniano l'impiego in più occasioni di tracce già incise, ho provato a rendere visivamente l'intreccio risultante dalle relazioni tra un primo gruppo di quattordici titoli risalenti a un periodo che va dal 1966 al 1972. Naturalmente quello che un quadro del genere non chiarisce è la qualità di queste relazioni, la sostanza musicale dei numeri che vengono ripresi; fornisce in ogni caso un colpo d'occhio interessante per capire come le connessioni interne al fondo travalichino i confini di genere, per disegnare traiettorie di connotazione musicale più ampie e articolate.

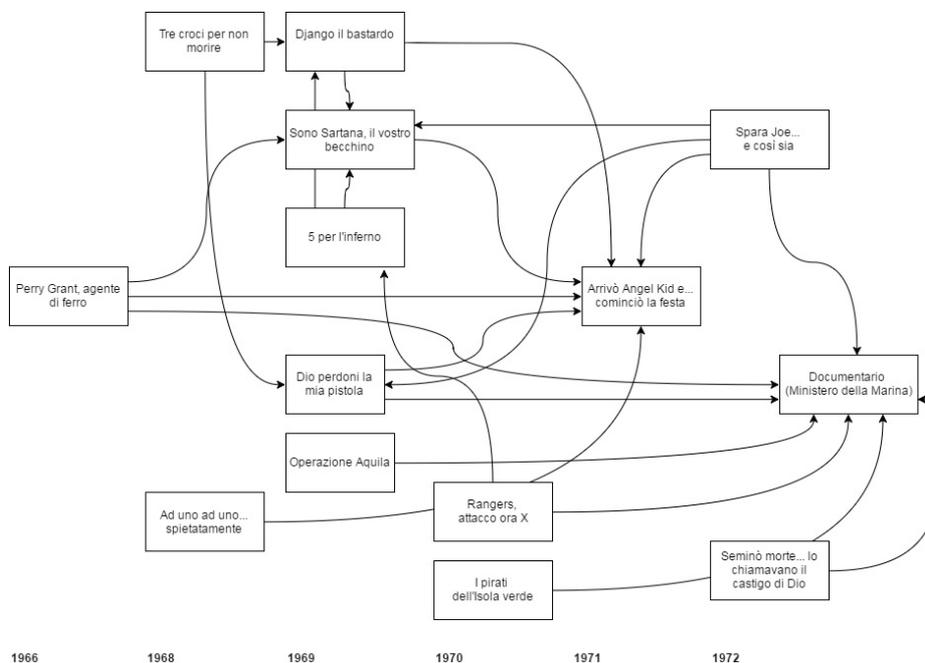


Figura 4. La circolazione dei materiali registrati tra i film del Fondo Kojucharov, allo stato attuale dello studio

La presenza di frecce – che segnalano i prestiti da un film all'altro – non solo orientate verso destra ma anche verso sinistra non contraddicono la reversibilità del tempo, bensì sono il risultato di progetti che hanno debuttato nelle sale qualche tempo dopo la loro realizzazione, e per questa ragione si trovavano a far già parte del bagaglio di soluzioni a disposizione del compositore. È il caso, ad esempio, di *Spara Joe... e così sia* (Emilio P. Miraglia, 1972), al quale le carte si riferiscono fin da due film del 1969, *Dio perdoni la mia pistola* e *Sono Sartana, il vostro beccchino* (Giuliano Carnimeo), o di *Rangers, attacco ora X* (Roberto

Bianchi Montero), a i cui materiali richiamano le carte relative a *5 per l'inferno* (Gianfranco Parolini, 1969). Lo schema evidenzia anche come tutti i film qui presi in considerazione possano essere ricondotti a una forma di narrazione modulare più ampia, quella del cinema popolare come insieme di convenzioni ed elementi linguistici che fanno parte di un contesto comunicativo comune. In una simile situazione non conta solo la presenza di ambientazioni simili (che giustificerebbero di per sé la presenza di elementi condivisi), ma anche quella di situazioni musicate in maniera simile e in grado di definire un livello di convenzionalità a più ampio raggio, legata a specifiche situazioni narrative (la tensione per un evento imminente, l'inseguimento, la situazione grottesca ecc.). Una simile circostanza contribuisce a frantumare ulteriormente la 'granularità' del principio modulare rinvenibile nella struttura musicale di questi film, e li iscrive nell'orizzonte di una *popular culture* che ne determina le modalità narrative ed espressive. A questo proposito, si segnala come una tale logica produttiva e un'integrazione sempre più profonda tra il film, il suo stile e il suo potenziale commerciale (tramite la ricerca di un ritorno economico al botteghino assicurato dal riferimento a convenzioni e aspettative largamente condivise), sembra prefigurare quello che diventerà il modello per i cosiddetti *high concept film* hollywoodiani dei decenni successivi:

Given their marketability and the reliance upon past successes, it is probable that the high concept films would be more popular than other films. In addition, given their modularity and 'recycled' quality, statistical modeling, based upon condensing the film into several constitutive variables, might be able to predict their boxoffice performance with more precision than for the 'low concept' films.⁴¹

Il film di genere, se da un lato – per povertà di investimenti – non presenta i caratteri di sinergia tra diversi media che definisce il fenomeno inquadrato da Wyatt nella produzione *mainstream* statunitense a partire dalla metà degli anni Settanta, dall'altro lato sembra anticipare la natura 'statistica' dei suoi elementi costitutivi (quanti più sono, più efficacemente possono impattare su un pubblico appassionato al genere, o ai generi, di riferimento), che trova la sua ragione tanto in motivazioni che hanno a che fare con la riconoscibilità del prodotto, quanto con l'economia espressiva e di mezzi.

In un simile contesto produttivo la circolazione degli stessi numeri musicali non avviene solamente tra film appartenenti allo stesso genere cinematografico. La logica dei rimandi interni all'archivio personale di Kojucharov – interpretato anche come tentativo di costruzione di un personale repertorio di *stock music* – si allarga fino a comprendere anche film che tra loro non hanno alcuna connessione apparente. È quello che succede, ad esempio, con il numero musicale rubricato come M39 (e la sua prosecuzione, M39A) tratto da *Perry Grant, agente di ferro*, nella sequenza nella quale l'agente prima scopre il laboratorio per confezionare i dollari falsi nella casa del suo avversario (01:07:32) e poi fa saltare la cassaforte per recuperare il prototipo dell'arma con la quale lo 'scienziato pazzo' Aaron Yosipovic intende sottomettere al suo dominio il mondo (01:09:30). Se ne

⁴¹ WYATT, *High Concept*, ch. 1.

testimonia l'uso prima nella colonna sonora di *Arrivò Angel Kid... e cominciò la festa*, versione italiana del *western* americano *The Wicked Die Slow* (William K. Hennigar, 1968 – distribuito in Italia nel 1972), vero e proprio caso di *compiled score*⁴² interamente basato sulla produzione precedente del compositore.⁴³ Lo stesso numero musicale è usato nuovamente in *Sono Sartana, il vostro becchino*, nella sequenza del duello nel saloon (01:27:07) che termina con l'assassinio dello sceriffo nascosto in una nicchia coperta da un quadro (01:29:24). In questo secondo caso la traccia musicale, composta da un bordone dissonante ed eventi sonori improvvisi con il compito di creare suspense, viene usata come materiale grezzo; viene infatti tagliata dopo i primi 20" e missata insieme alla colonna effetti e dialoghi, così da adattarsi al nuovo contesto. A fare da *trait d'union* tra gli usi dello stesso materiale sonoro è la ricorrenza di situazioni simili dal punto di vista narrativo. In questo caso il confronto del personaggio con elementi ancora ignoti, insieme alla comune ambientazione in stanze buie, sono elementi sufficienti per dare l'avvio a un processo di significazione della musica, che arriva così ad anticipare con le sue specifiche connotazioni (e il divenire segno convenzionale nell'idioletto del compositore) quanto vedremo sullo schermo.

In altre occasioni la natura convenzionale del numero musicale si unisce alla presenza di elementi strutturali utili a cadenzare lo svolgimento di una particolare scena attraverso l'uso di punti di sincronizzazione stretta. È questo il caso, ad esempio del sesto numero musicale composto per *Django il bastardo* (KOJ musica 007). Una panoramica degli usi di questo numero musicale attraverso i generi potrà offrire un ulteriore esempio di come esista, perlomeno un questo tipo di produzione seriale e standardizzata, la possibilità per numeri musicali anche molto estesi di circolare in diversi contesti narrativi, sfruttandone le caratteristiche strutturali. Il principio modulare della costruzione di M6, d'altronde, favorisce un simile processo di riuso. Nel quaderno di sincronizzazione relativo a questo titolo (KOJ musica 001) gli appunti del compositore riportano la presenza di sei punti di sincronizzazione stretta con l'immagine, marcati con le lettere maiuscole da A a F, che accompagnano la comparsa di Django all'esterno della casa di Howard Ross, uno degli ufficiali che avevano tradito la sua unità durante la Guerra di Secessione. Il numero costruisce un crescendo di tensione drammatica che accompagna l'omicidio di Ross da parte del pistolero solitario, con momenti di corrispondenza tra visivo e sonoro distribuiti a 1'06", 1'35,5", 2'03,5", 3'06,5", 3'18,5", 3'26,5" (quest'ultimo segna anche la fine dell'intero numero musicale).

⁴² KASSABIAN, *Hearing Film*.

⁴³ BRATUS, *Industry and Craftsmanship*, pp. 113-115.

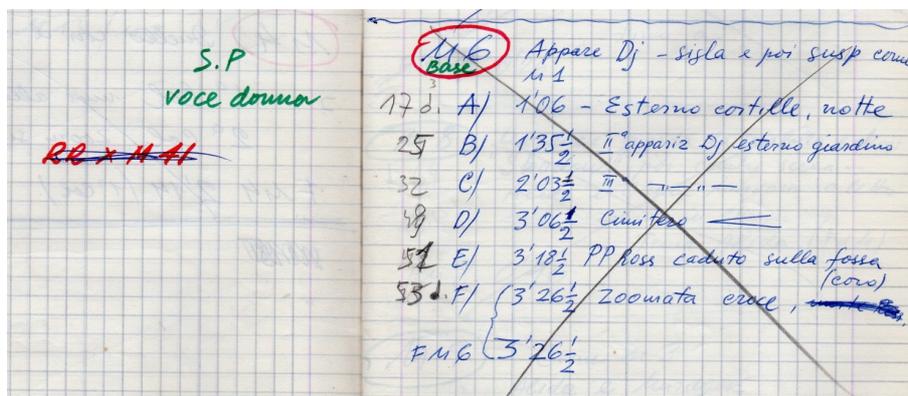


Figura 5. *Django il bastardo*, quaderno di sincronizzazione (KOJ musica 001), pagine 3 verso e 4 recto (dettaglio)

Due particolari spiccano nella figura sopra riportata. Il primo è la presenza dei numeri corrispondenti alle lettere che indicano i principali punti di svolgimento della sequenza sullo schermo, con l'indicazione alla sinistra del numero di battuta alle quali quella durata corrisponde (l'indicazione metronomica implicita è 60 BPM). Un secondo particolare è l'annotazione in verde sul verso della pagina 3, che riporta l'indicazione «S.P.[.] / voce donna», con la quale si è soliti indicare la presenza di una parte incisa su una pista separata (lo scioglimento dell'acronimo è probabilmente «singola pista») rispetto al resto del numero musicale, così da poterla trattare indipendentemente a livello di post-produzione, tipicamente aggiungendo riverberi o *delay*. In questo caso la parte vocale è un lungo vocalizzo, cantato da una voce femminile, che serve anche come segnale della qualità superumana e misteriosa del personaggio di Django, da tutti ritenuto morto, caratterizzandolo come entità tra l'ordinario e il soprannaturale, tornata dall'oltretomba per soddisfare la sua sete di vendetta.

Già nel corso di *Django il bastardo* l'articolazione interna di questo numero musicale è usata numerose volte per ottenere diversi effetti, di volta in volta estraendo da questa 'base' le battute che servono per accompagnare altre sequenze musicali, spesso adattando il tempo metronomico per accomodare la presenza di durate non necessariamente allineate a quelle dell'incisione di partenze. Come si può osservare nell'ultima pagina della partitura per M6, nella quale sono elencate le riprese interne al film dello stesso materiale musicale, in quasi tutte le occasioni dal numero principale vengono estrapolate battute che comprendono due o più punti di sincronizzazione (con l'eccezione di M1, M26 e M38, che ne contengono uno solo, e M37, che non ne comprende nessuno).

Comune alle diverse situazioni è il fatto di trovarsi ad accompagnare azioni in cui vi è la presenza di punti di *climax* drammatico ai quali la musica fornisce una particolare enfasi, mentre riporta allo spettatore la caratterizzazione sonora della figura del personaggio principale. La costruzione di questo numero musicale è, quindi, tanto significativa di una necessità drammatica relativa alla singola scena, quanto – più in generale – usata per evidenziare le qualità del protagonista del film.

Nella ripresa della stessa registrazione per i numeri musicali M46 e M47 di *Sono Sartana, il vostro becchino* i punti di sincronizzazione non rispettano i tempi originali della sequenza di *Django*, ma vengono estrapolati in modo da adattarsi a una lunga sequenza di combattimento tra il protagonista e i suoi avversari, contraddistinta proprio dalla presenza di lunghe fasi di suspense punteggiate da occasionali momenti di eccitazione visiva e sonora.

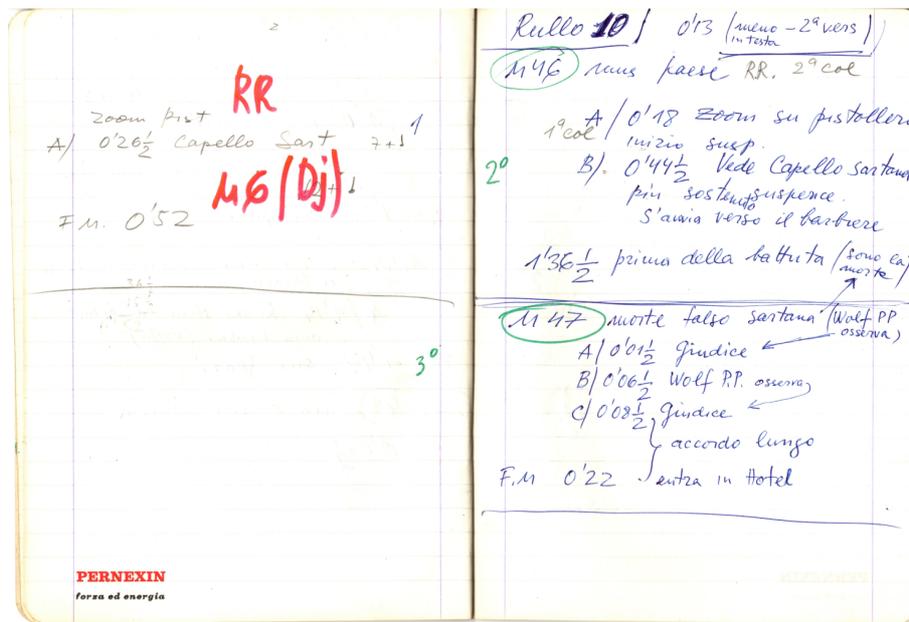


Figura 7. *Sono Sartana, il vostro becchino*, quaderno di sincronizzazione, pagina 16 verso e 17 recto

La sequenza tratta da questo secondo film sembra ispirarsi molto da vicino a una delle sequenze centrali di *Django il bastardo*, a cui si può accomunare per ambientazione (un villaggio del West) e situazione drammatica (il conflitto tra un gruppo organizzato di avversari e l'eroe).⁴⁴ La somiglianza tra le due situazioni ha probabilmente favorito il riuso della stessa musica, una circostanza rafforzata dal fatto che si sta discutendo di due film realizzati in un periodo di tempo particolarmente ristretto (lo si vedrà nel paragrafo successivo). D'altro canto, più che

⁴⁴ Per una analisi dettagliata di questo numero e della sua genesi, si v. BRATUS, *Industry and Craftsmanship*.

la caratterizzazione attraverso la musica della situazione drammatica, sembra qui importante la natura della scena, che richiede la presenza di uno sfondo costante su cui sbalzare singole occorrenze di subitaneo riempimento dello spazio sonoro. La qualità modulare del numero musicale, in sintesi, sembra in questo caso essere più importante della condivisione di convenzioni narrative e di un immaginario comune: quello che conta è il fatto di potersi adattare a una scena in cui siano richiesti momenti di stretta corrispondenza tra la scena musicale e la narrazione per immagini. Ne abbiamo una prova in un successivo uso della stessa registrazione per un film come *I pirati dell'Isola verde* (Ferdinando Baldi, 1970): qui il numero tratto da *Django* viene usato per accompagnare il primo momento musicale del film, descritta come «mus.[ica] misteriosa d'ambiente / un po' suspens.[e]».

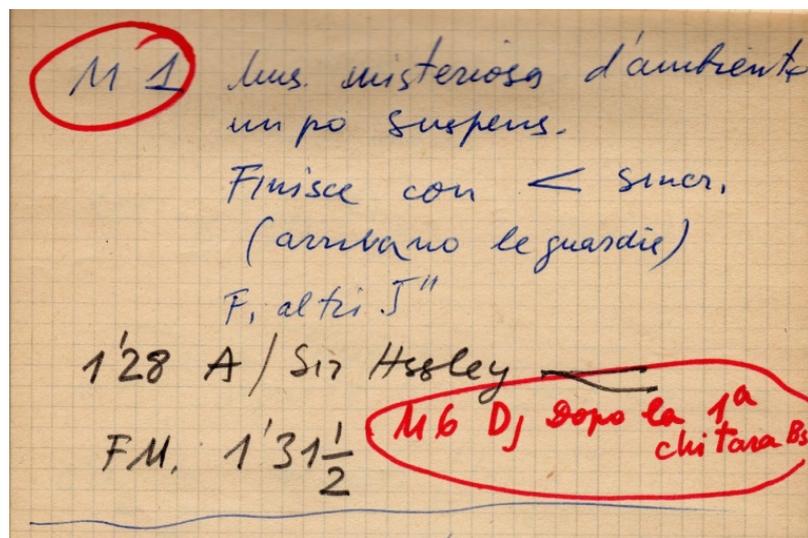


Figura 8. *I pirati dell'Isola verde*, quaderno di sincronizzazione, pagina 1 recto, dettaglio

L'indicazione riportata da Kojucharov per il riuso dà istruzioni per iniziare la ripresa della registrazione di M6 «dopo la 1° chitar[r]a Bs», ovvero da b. 9 del numero principale. Lo scarto tra i tempi delle due registrazioni – 8 battute e tre semicrome, che sono la durata della prima frase musicale di M6, durano 35" – permette di far corrispondere il punto di sincronizzazione identificato nella figura soprastante con la lettera A (1'28 A | Sir Huxley) con il punto C della sequenza originale, che si posizionava a 2'03,5". Ancora una volta è la presenza di una congruenza doppia, di ordine drammatico e sintattico, a determinare le modalità di reimpiego della stessa registrazione, anche in un film di ambientazione lontanissima da quella del film per il quale era stata composta originariamente. Una simile considerazione può essere fatta a proposito di altre due occasioni in cui lo stesso numero musicale viene ripreso ne *I pirati dell'Isola verde*, M32 e M42; entrambe le occorrenze sono molto più brevi, ma contengono un evento violento che giustifica la presenza di un improvviso ispessimento della componente sonora del film (rispettivamente una coltellata e la combustione di una

miccia fino all'esplosione). In entrambi i casi si ripropone una situazione di tensione celata da un'apparente quiete.

L'ultima occasione in cui ho potuto ritrovare l'uso dello stesso numero musicale si trova nella colonna sonora per il già citato *Arrivò Angel Kid... e cominciò la festa*, che vede il brano M6 di *Django il bastardo* usato durante il secondo momento musicale, ad accompagnare una partita poker.⁴⁵ La colonna sonora per questa sequenza richiede, stando alle informazioni appuntate sulle carte di sincronizzazione, 4'24" di musica, mentre l'intero numero musicale tratto da *Django il bastardo* ha una durata di soli 3'26": ecco allora che si giunge al compromesso di far seguire a questo primo numero musicale il brano M2 dalla colonna sonora di *Sono Sartana, il vostro becchino*, che ha analoghe connotazioni (si ambienta in un paese nel West in cui si sta preparando un avvenimento drammatico). Anche in questo caso siamo di fronte a una situazione per la quale è semplice immaginare un accompagnamento musicale per gran parte omogeneo ma tensivo, con improvvisi punti di intensificazione nei momenti in cui vengono svelate le carte dei giocatori. La situazione drammatica sembra nuovamente avere la meglio sulla presenza di una specifica caratterizzazione musicale per la scena che si sta svolgendo sullo schermo: al contrario è la struttura della sequenza e la parcellizzazione dell'azione drammatica in parti distinte a permettere il riuso dello stesso materiale musicale. La modularità della costituzione interna del numero musicale è essenziale per determinare la sua possibilità di accompagnare diverse situazioni drammatiche specifiche, accomunate da una struttura profonda che favorisce la ripresa e la rielaborazione degli stessi materiali. Non tanto il genere, allora, sarà importante come contesto per la circolazione delle stesse idee musicali, quanto la presenza di situazioni filmiche caratterizzate da una strutturazione temporale simile.

4. Modularità e processi produttivi nel film di genere

Al quadro delle modalità di elaborazione della colonna sonora che rimandano a una concezione modulare del lavoro di scrittura e incisione dei numeri musicali si può aggiungere una riflessione conclusiva sui processi produttivi. La stratificazione e il lavoro su blocchi timbrici specifici è la cifra distintiva della parte di lavoro che si svolge all'interno dello studio di registrazione, che permette tanto il raggiungimento del risultato sonoro desiderato in fase di registrazione, quanto la realizzazione di un prodotto funzionale alle successive operazioni di montaggio e bilanciamento delle diverse componenti aurali della colonna sonora. Sotto questo profilo si vedrà come il metodo di lavoro di Kojucharov testimoni una vicinanza con tecniche di produzione tipiche della produzione discografica della canzone *popular*, in primo luogo relative all'isolamento delle parti solistiche. Si trattava, d'altronde, di un genere di produzione che lo stesso compositore aveva praticato – come sappiamo dalle testimonianze della moglie Maria Grazia Birelli

⁴⁵ Si v. a questo proposito le carte KOJ musica 018, KOJ musica 019 e KOJ musica 020.

–, anche grazie all'amicizia con una serie di autori di primo piano, in particolare con una figura come quella di Giuseppe Cassia. La canzone può entrare nella colonna sonora come elemento indipendente da quanto scritto dal compositore, ma – come vedremo nell'esempio tratto di *Perry Grant* – ne diventa un complemento essenziale alla definizione stilistica e musicale. Infine, la messa a punto della colonna sonora come flusso di lavoro che procede in modo indipendente dall'elaborazione della componente visiva riconduce la realizzazione del film nel suo complesso a un principio di composizione tra i diversi elementi medialità che possono essere considerati, ognuno, un prodotto finito e indipendente a livello di filiera produttiva, pur se sarà poi la loro sintesi in un complesso multimediali a renderli fruibili. Da questo punto di vista, almeno per quanto attiene la configurazione e l'organizzazione dei nastri Fondo Kojucharov, si può osservare come questi abbiano una vicenda che travalica e, a volte, trascende quella del singolo film.

Riguardo alla logica modulare della sovrapposizione timbrica, la stratificazione della scrittura musicale sulla carta testimonia la lavorazione della colonna sonora nel suo complesso, come dimostra un ulteriore documento presente nella busta relativa a *Tre croci per non morire* (KOJ musica 079). Sul *recto* di questa carta si trova l'indicazione degli strumenti necessari per il primo turno di registrazione (in tutto 17), con l'indicazione di una serie di nomi che rappresentavano probabilmente i musicisti 'di fiducia' del compositore. Il *verso* della carta riporta un elenco più ridotto (14 elementi, senza Cordovox, e 2 trombe), relativo al secondo turno di registrazione, che apprendiamo dovesse avere la durata di solamente un'ora: i musicisti in questo momento erano già pratici dei pezzi e del loro carattere, e si poteva quindi ipotizzare di chiudere la sessione in un tempo così breve. L'ultima parte del foglio reca l'indicazione «restano per sovrapposizione [sic] / 1 ch[itarra] / 1 tromba / 1 arm[onica] a bocca».

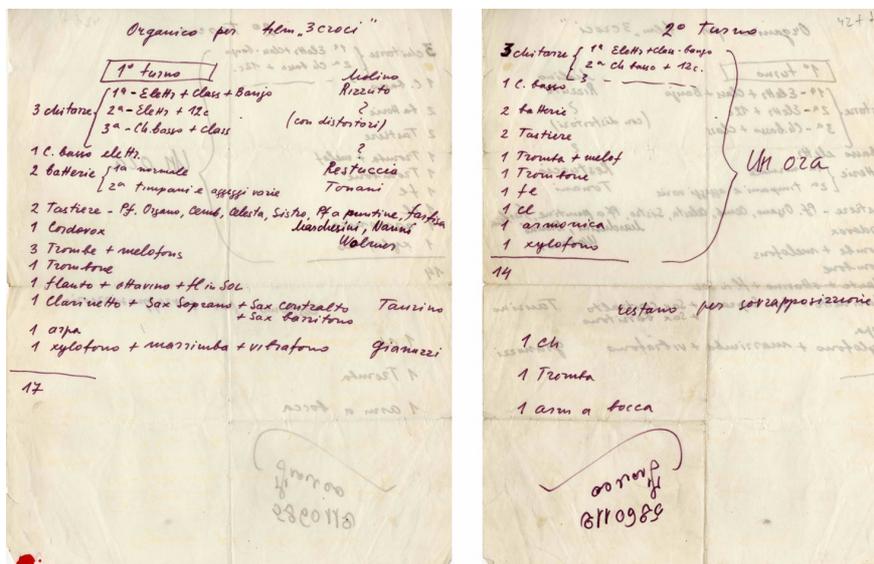


Figura 9. Appunti per le sessioni di registrazione della colonna sonora di *Tre croci per non morire* (KOJ musica 079)

Dato il carattere solistico degli strumenti si può ipotizzare che questi fossero registrati su pista singola (nei materiali per altri film si trova l'indicazione «S.P.» in casi del tutto simili),⁴⁶ per essere disponibili a essere trattati individualmente, così da mantenere la possibilità di agire individualmente su di essi in sede di missaggio. Anche dal punto di vista della registrazione e produzione, la concezione della colonna sonora mantiene una struttura di tipo modulare, in senso sincronico e non diacronico, proprio per permettere una più agevole lavorazione e un grado di malleabilità più alto in vista del *sound design* della colonna audio nel suo insieme. Si tratta di una tecnica frequentemente usata anche nella *popular music*, che permette di sottolineare il ruolo centrale della voce attraverso un trattamento separato dagli strumenti nel processo di incisione, con l'uso di effetti e tecniche in grado di sottolinearne la presenza e il rilievo timbrico.

Riguardo all'entrata delle forme della *popular music* nella colonna sonora, possiamo in questa sede richiamare un pezzo strumentale che però replica fedelmente la logica e la struttura della canzone, inserito quale elemento narrativo nella vicenda di *Perry Grant, agente di ferro* (Luigi Capuano, 1966). Il filone a cui appartiene questa pellicola è quello dei film di spionaggio ispirati alla fortunatissima serie con protagonista il personaggio dell'agente segreto James Bond, dalla quale vengono ripresi gli elementi più riconoscibili e d'impatto: lo stile di vita lussuoso e libertino, l'atteggiamento spavaldo, la prontezza di riflessi e di reazione, l'enfasi sulla preparazione fisica e tecnica che permette di superare avversari fisicamente più forti o di risolvere con un'azione decisiva situazioni di pericolo, fino a sventare i progetti criminali dell'antagonista di turno. Un ruolo prominente nell'organizzazione sonora e narrativa del film è affidata a un brano che il protagonista ascolta alla radio in diverse occasioni: nelle sequenze speculari all'inizio e alla fine della storia, mentre Perry Grant si trova sulla spiaggia insieme alla ragazza di turno – che capiamo essere la situazione 'normale' della sua vita tra una missione e l'altra –, nell'accompagnamento ai titoli di testa, nella scena in cui l'agente 'aggancia' Paula durante un party a New York (00:26:57). La canzone viene annunciata dallo *speaker* radiofonico come «*Torna a casa Joe* di Mary Wong», ed è usata come segnale in codice per indicare a Grant di mettersi in contatto con il capo della sua agenzia. Nella scena del party il brano apre l'esibizione del gruppo musicale che viene mostrato sullo schermo (The Planets), offrendo un altro esempio significativo di intreccio tra produzione cinematografica e *popular music*.

La documentazione conservata nel Fondo Kojucharov rispetto a questo film è lacunosa: in primo luogo manca il quaderno di sincronizzazione, in secondo luogo le partiture conservate coprono solamente una parte dei momenti musicali del film (nello specifico gli M 6, 35, 38, 34, 47, 49, 50), in terzo luogo l'unico nastro conservato riporta solamente una parte delle musiche presenti nel film. In particolare spiccano per la loro assenza proprio le registrazioni e qualsiasi schizzo o partitura relativa alla canzone che ha una parte così cruciale nell'intreccio, per la quale si può forse ipotizzare un'origine diversa. Non è improbabile che questa sia

⁴⁶ Cfr. BRATUS, *Industry and Craftsmanship*, p. 119.

stata, infatti, registrata e composta dal gruppo stesso su richiesta della produzione del film, non soddisfatta dal carattere maggiormente jazzistico e più da *big band* di quanto scritto e inciso sotto la responsabilità del maestro di origine bulgara, usando come contrapartita proprio la possibilità di comparire nel film. Con all'attivo un solo LP (*The Planets*, ARC SA 20, 1967), il gruppo di origine pugliese – attivo perlopiù nell'area romana alla fine degli anni Sessanta – conosce il suo momento di notorietà maggiore quando, dopo aver vinto il Festival degli Sconosciuti di Ariccia, viene notato da Teddy Reno che li scrittura per accompagnare i concerti della moglie Rita Pavone.⁴⁷ Insieme a lei compariranno in *Rita la zanzara* (1967, diretto da Lina Wertmüller con lo pseudonimo di Giorge [sic] Brown) e parteciperanno anche a qualche trasmissione televisiva, oltre a lavorare come turnisti all'interno della RCA. È possibile che attraverso le proprie conoscenze romane il gruppo arrivi a inserirsi negli ambienti della cinematografia, arrivando anche a collaborare con produzioni a basso *budget* come quella di *Perry Grant, agente di ferro*.

Permette di avanzare una simile ipotesi il confronto tra i documenti che accompagnano le registrazioni presenti nel Fondo Kojucharov e il risultato finale nel film. La quarta traccia riportata nella bobina relativa a *Perry Grant* (KOJ nastro 012) è associata al titolo *Strade di NY*, e la sua logica collocazione all'interno del film potrebbe essere o nel corso dei titoli di testa – ambientati proprio nella Grande Mela –, oppure durante la sequenza che introduce il dialogo tra l'agente e il responsabile della fantomatica agenzia PK, tra l'altro sulle stesse immagini già presentate nel corso dei titoli di testa (00:07:21). In realtà, alla prima sequenza viene sottoposto lo strumentale *Torna a casa Joe*, mentre alla seconda un pezzo dal carattere molto più *bebop* rispetto a quanto risulta nella registrazione delle musiche per il film, forse tratta da un'incisione preesistente di cui però non è stato possibile rintracciare l'origine, ma le cui caratteristiche stilistiche sembrano indicare una provenienza diversa. Non è difficile, cercando di collocare in un unico quadro tutte le informazioni finora raccolte, intuire un conflitto tra quanto consegnato dal compositore e quanto ritenuto adatto dalla produzione del film, e immaginare un contributo non accreditato da parte dei The Planets alla colonna sonora del film.⁴⁸ Sotto questo profilo la scelta di Kojucharov di non conservare questi brani nella propria copia delle incisioni per il film (che risale a un periodo di molto successivo all'incisione; il riversamento dei nastri è, infatti, datato 15 settembre 1970) risponderebbe in pieno all'intenzione di costruire una *personal library* senza appropriarsi di quanto non gli apparteneva.

Un ulteriore esempio piuttosto chiaro della posizione della colonna sonora nel quadro di un processo produttivo più ampio del singolo film è fornito dall'occasionale accorpamento – nell'organizzazione originale delle carte lasciate dal

⁴⁷ Le informazioni sono tratte da Grog, *The Planets 1967*, Verso la stratosfera blog, 10 marzo 2013 <<http://verso-la-stratosfera.blogspot.it/2013/03/the-planets-1967.html>> (consultato il 31 ottobre 2016).

⁴⁸ A questo proposito si ricorda che lo studio romano della Dirmaphon, in via Pola 6, nasceva proprio nello stesso luogo degli studi della RCA prima del trasferimento nei nuovi studi della Tiburtina.

compositore – dei documenti relativi a più di una pellicola all'interno di una stessa busta. È il caso della busta su cui compare la dicitura «Django il bastardo e Sartana», che non indica un apparentamento tra i due film dal punto di vista del materiale musicale o del genere, bensì una semplice coincidenza cronologica. Dalle note interne dei nastri conservate nel fondo del compositore si desume che le colonne sonore per questi due film siano state realizzate in tempi molto ristretti, nello stesso studio di registrazione, e in periodi contigui:

Tabella 2. Dati dei nastri conservati nel Fondo Kojucharov relativi a *Django il bastardo* e *Sono Sartana, il vostro becchino*, ricavati dalle note di accompagnamento alle bobine

NASTRO	FILM	SPECIFICHE	STUDIO DI REGISTRAZIONE	DATA	CLIENTE
KOJ nastro 005	<i>Django il bastardo</i>	Mix mono 15	Dirmaphon	23 ottobre 1969	Tigielle
KOJ nastro 006	<i>Django il bastardo</i>	Mix mono 15	Dirmaphon	23 ottobre 1969	Tigielle
KOJ nastro 001	<i>Django il bastardo</i>	Copia mono 7½	Dirmaphon	27 ottobre 1969	Tigielle
KOJ nastro 002	<i>Django il bastardo</i>	[Copia mono] 7½	Dirmaphon	[27 ottobre 1969]	[Tigielle] ⁴⁹
KOJ nastro 003	<i>Sono Sartana, il vostro becchino</i>	Copia mono 7½	Dirmaphon	30 ottobre 1969	Ambrosiana
KOJ nastro 004	<i>Sono Sartana, il vostro becchino</i>	Copia mono 7½	Dirmaphon	30 ottobre 1969	Ambrosiana
KOJ nastro 007	<i>Sono Sartana, il vostro becchino</i>	Mix mono 15	Dirmaphon	18 maggio 1972	
KOJ nastro 008	<i>Sono Sartana, il vostro becchino</i>	Mix mono 15	Dirmaphon	18 maggio 1972	
KOJ nastro 009	<i>Sono Sartana, il vostro becchino</i>	Mix mono 15	Dirmaphon	18 maggio 1972	

Gli ultimi tre nastri sono copie posteriori, probabilmente fatte realizzare dallo stesso Kojucharov per il suo archivio personale,⁵⁰ come segnala anche la mancanza dell'indicazione del cliente nelle note di accompagnamento. Gli altri nastri, invece, sono stati riversati e missati nell'arco degli ultimi dieci giorni dell'ottobre del 1969, per due committenti diversi (Tigielle 33 e Società Ambrosiana Cinematografica), sulla base del materiale realizzato in sessioni di registrazione avvenute presumibilmente nei giorni immediatamente precedenti. Se a questo si aggiunge l'assenza di partiture relative a *Sono Sartana, il vostro becchino* tra le carte del compositore, mentre sono presenti solamente degli abbozzi riferiti ad alcuni numeri musicali, emerge il quadro di un periodo di lavorazione febbrile, nel corso del quale non è escluso che qualche documento possa essere andato perso. La vicinanza cronologica tra le registrazioni, inoltre, sottolinea anche la rilevanza della collaborazione tra il compositore e lo studio di registrazione come *asset* fondamentale della produzione della colonna sonora. Data la continuità che emerge dai nastri presenti nel fondo archivistico del compositore, la società proprietaria della sala (per la maggior parte si tratta della Dirmaphon, sita in Via Pola 6 a Roma) e Kojucharov sembrano formare un team produttivo indipendente nei confronti

⁴⁹ I dati tra quadre sono stati integrati sulla base del nastro corrispondente, nel quale si trova la prima parte della colonna sonora.

⁵⁰ Si è già accennato a un caso simile a proposito dei nastri di *Perry Grant, agente di ferro*.

delle società di produzione cinematografica. Sotto tale profilo la realizzazione della colonna sonora sembra seguire un itinerario separato dal resto della lavorazione del film, frutto del lavoro in un particolare luogo e in connessione con uno specifico tecnico del suono (Giovanni Fornari), il cui scopo è realizzare un primo 'prodotto finito' che, a sua volta, sarà componente costitutiva per un ulteriore artefatto mediale. Se considerato da questo punto di vista, il processo produttivo del film appare sempre più chiaramente operazione in cui vengono a sovrapporsi una pluralità di componenti indipendenti (immagini, colonna dialoghi, rumori), che trovano un momento di sintesi nel momento del montaggio, durante il quale i flussi di lavoro, fino a questo momento separati, hanno modo di incontrarsi e diventare parte di un progetto narrativo unitario.

5. (Ancora parziali) conclusioni. Visibilità e invisibilità nella storiografia della musica per film

La ricerca sul fondo archivistico personale di musica per film di Vassil Kojucharov, la sua catalogazione e digitalizzazione, passa necessariamente attraverso una comprensione dei processi appena delineati. Per questo motivo il lavoro interpretativo e la ricerca su prime, parziali porzioni di carte e registrazioni si ritiene essere un momento di rilevanza centrale per arrivare alla migliore organizzazione possibile del suo materiale, così da trarre informazioni non sono relative alla prassi e all'idioletto personale del compositore, ma anche al contesto nel quale si muoveva. Un primo livello di indagine si potrà sviluppare attraverso il completamento della mappatura dei numeri musicali usati in diversi film e delle connotazioni che questi assumono nell'associazione con situazioni e ambientazioni differenti. La digitalizzazione e la descrizione delle fonti secondo uno schema formalizzato, nel quale i singoli documenti non sono solamente parte di un progetto di replica digitale dell'organizzazione lasciata dal compositore, risponde alla finalità pratica di mettere in luce un linguaggio personale che si esprime nella creazione di una libreria di *stock music*. L'inserimento delle informazioni in un database relazionale potrà fornire un'indicizzazione delle informazioni a diversi livelli, basata sulle logiche di lavoro proprie del compositore stesso, in linea con l'esigenza di flessibilità richiesta dal trattamento degli archivi personali:

we recognized that ultimately 'best practices' in this domain resist standardization: personal archiving is by nature a personal system, and effective archives are good at supporting values that form the underlying function and structure of the personal archive. Any digital system that attempts to replicate or complement analog archiving activity must take these factors into account in designing effective systems.⁵¹

L'uso di sistemi informatici può, inoltre, essere funzionale alla considerazione delle traiettorie che uniscono documenti diversi sia attraverso il richiamo

⁵¹ KAYE *et al.*, *To Have and to Hold*, p. 284.

esplicito, sia grazie a caratteristiche relative al suono o alla presenza di particolari configurazioni armonico-melodiche ricorrenti. L'estrazione automatica delle principali caratteristiche timbriche e spettrali dei singoli numeri musicali registrati del Fondo Kojucharov – possibile attraverso l'uso di software e *plugin* specifici – rappresenta una delle possibili strade lungo le quali la ricerca potrà proseguire, e offrire occasioni per mettere a ulteriore frutto la struttura relazionale del database che raccoglierà i materiali digitalizzati. Una piattaforma informatica *ad hoc*, infatti, potrebbe non limitarsi a riportare e mettere in connessione le caratteristiche materiali dei documenti, ma fungere da vera e propria matrice nella quale far confluire e rendere comparabili tipologie di informazioni eterogenee. Ciò risponde anche a un interesse analitico che – in particolare nel caso degli oggetti multimediali – deve necessariamente allargare il suo sguardo al maggior numero di parametri possibili.⁵² Ad esempio, le annotazioni riportate nei quaderni di sincronizzazione relativi ai singoli M forniscono una riserva di descrittori preziosa per la ricostruzione delle connessioni intenzionali tra significati, immagini ed elementi sonori. All'interno di un database di questo tipo tali indicazioni possono essere usate per 'taggare' i numeri musicali associati a uno specifico ambito, situazione, necessità espressiva, nel tentativo di far emergere gli elementi specifici del linguaggio usato dal compositore, risultato di una tensione tra il rispetto delle convenzioni e il proprio personale modo di comporre e dirigere i musicisti in studio.

Sotto questo profilo la centralità dei processi di lavorazione del film che emergono dalle informazioni ricavabili dal Fondo Kojucharov è chiarissima, e riporta alla radice artigianale delle prassi cinematografiche nell'Italia degli anni Sessanta, in primo luogo in quelle relative alla musica e al suono. In un ambiente in cui non esistevano scuole, ma sicuramente vi erano figure centrali (nel caso presente probabilmente quella di Nino Rota, che secondo la vedova del musicista è stato il primo accesso al mondo della musica per film per Vassil Kojucharov), e in cui la produzione cinematografica aveva raggiunto livelli quantitativi ragguardevoli, un ragionamento che riparta da quanta parte del processo produttivo non ci è nota, da quanto rischia di essere dimenticato, può oltrepassare i limiti di una visione della storiografia attuale della musica per film in Italia, troppo spesso focalizzata esclusivamente sul cinema d'autore o sui nomi più celebri. Un fondo archivistico come quello di Kojucharov ci ricorda che il sommerso è, inevitabilmente, più di quanto siamo abituati a considerare, e riporta la ricerca storica alla vocazione di delineare scenari in movimento, contraddistinti da un grado di complessità che non si può supporre essere minore di quello del presente.

Il confronto con un autore come Kojucharov permette di toccare con mano, di misurare quanta parte della filiera produttiva del cinema popolare degli anni Sessanta e Settanta sia di difficile ricostruzione, dato che ci costringe ad apprezzare un ambiente industriale fortemente caratterizzato dalla presenza di regole non scritte e consuetudini. L'interesse per un contesto produttivo di questo genere, d'altro canto, permette di tracciare le coordinate di modalità di

⁵² TAN *et al.*, *Future Research Directions*, p. 393.

realizzazione dei prodotti mediali quantitativamente molto rilevanti in quei decenni e di restituire la plasticità di un ambiente in cui era determinante la capacità di stabilire contatti e scambi tra diverse industrie mediali. Lo suggeriscono, ad esempio, le ipotesi avanzate discutendo di *Perry Grant, agente di ferro* a proposito delle connessioni tra produzione discografica e cinematografica, in quanto parti complementari di un contesto nel quale musicisti, autori, professionisti in vari ruoli artistici o tecnici circolavano costantemente.⁵³ Il lavoro di ricostruzione di questo genere di reti relazionali è per forza di cose affidato a un procedimento indiziario, o alle testimonianze di eventuali testimoni diretti, che in questo caso non si è ancora riusciti a rintracciare. Il fatto che si trattasse di produzioni destinate ai circuiti della seconda o terza visione, la maggiore fragilità delle realtà industriali coinvolte, il trasferimento o la riconversione degli studi di registrazione rendono particolarmente difficoltoso questo sforzo. Infine, va anche messa in conto la presenza di un paradigma estetico che ha privilegiato l'interesse per la componente autoriale (e individuale) nel cinema a discapito di un interesse per le sue condizioni di produzione in quanto sforzo collettivo, che ha animato una parte della storiografia:

underpinned by a notion of auteurist 'paternity' as the default explanatory metaphor of Italian film history, and which leads to a dismissive tone in the discussion of genre films, not to mention a disdain for the audience for such films.⁵⁴

La musica per film, nella sua qualità di industria separata ma allo stesso tempo parte di un panorama produttivo multimediale, può offrire un contributo significativo alla non semplice ricostruzione di una storia integrata dei media e delle loro prassi produttive nel nostro Paese, proprio perché si pone a cavallo tra livelli espressivi ed economici, reti relazionali e necessità tecniche di natura molto diversificata. La posta in gioco non è solamente quella di documentare la presenza di pratiche a basso e medio budget, in contrapposizione a quelle più prestigiose o d'autore, bensì dimostrare le contiguità tra diversi livelli espressivi nella produzione culturale del tempo. Se *a posteriori* le distinzioni originate da un dato economico sembrano anche determinare la fortuna critica successiva e le interpretazioni seriori nei confronti di particolari film o generi, i prodotti del cinema popolare ci restituiscono l'immagine di ambienti interconnessi e movimenti dinamici di persone e idee, capaci di restituire al presente la complessità del passato in tutta la sua multiforme eterogeneità.

⁵³ Sebbene una storia delle connessioni tra i due ambienti non sia ancora stata indagata sistematicamente, valga qui ricordare, a titolo esemplare, la vicenda di Ennio Morricone – sotto questo profilo tutt'altro che eccezionale. Com'è noto, il musicista romano iniziò la sua carriera professionale come arrangiatore per la RCA prima di diventare celebre in qualità di compositore di colonne sonore (FABBRI-PLASTINO, *Provisionally Popular*).

⁵⁴ O'LEARY-RAWE, *Against Realism*, p. 107.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, R., *Film/Genre*, Palgrave Macmillan, London 2011.
- BRATUS, A., *Industry and Craftsmanship in Popular Cinema: An Initial Exploration of Vassil Kojucharov's Archive*, «Journal of Film Music», 6/2 (2016), pp. 111-126.
- BRATUS, A., *Kaleidoscoping the Simple: Graphic Representations and Form in The Black Key's "Lonely Boy"*, «El Oído pensante», 4/1 (2016), <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/7403/7571>> (consultato il 1 novembre 2016).
- CALABRETTO, R., *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010.
- CAMERON, A., *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Springer, Berlin 2008.
- CECCHI, A., *Diegetico vs. extradiegetico: revisione critica di un'opposizione concettuale in vista di una teoria dell'audiovisione*, sito web *Worlds of Audio-Vision*, pubblicazione del 2010, <http://www-5.unipv.it/wav/index.php?option=com_content&view=article&id=71> (consultato il 21 settembre 2016).
- COHEN, A.J., *Film music: perspectives from cognitive psychology*, in *Music and cinema*, ed. by J. Buhler, C. Flinn and D. Neumeyer, University Press of New England Hanover, NH 2000, pp. 360-377.
- DELLA CASA, S., *I generi di profondità*, in *Storia del cinema italiano. Vol. X: 1960-1964*, a cura di G. De Vincenti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 294-305.
- DUDDENHOFER, L., *Embodiment and Horror Cinema*, Springer, Berlin 2014.
- DYER, R., *In the Space of a Song. The Uses of Song in Film*, Routledge, Abingdon 2012.
- FABBRI, F., *Forme e modelli nelle canzoni dei Beatles*, in F. FABBRI, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 53-79.
- FABBRI, F. – PLASTINO, G., *Provisionally Popular. A Conversation with Ennio Morricone*, in *Made in Italy. Studies in Popular Music*, ed. by F. Fabbri and G. Plastino, Routledge, New York 2014, pp. 223-233.
- FORGACS, D.A. – GUNDLE, S., *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- GERACI, T., *Dalla mauvaise musique alla musique d'amusement. Satie e l'estetica del consumismo*, in G. BORIO – M. CASADEI TURRONI MONTI, *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, LIM, Lucca 2001, pp. 45-84.

- GODSALL, J., *Reeled In. Pre-existing Music in Narrative Film*, Routledge, Abingdon 2019.
- HEISER, M., *SMiLE: Brian Wilson's Musical Mosaic*, «Journal on the Art of Record Production», 7 (2012), <<http://arpjournal.com/smile-brian-wilson%E2%80%99s-musical-mosaic>> (consultato il 14 febbraio 2018).
- JUSLIN, P.N., *From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions*, «Physics of Life Reviews», 10/3 (2013), pp. 235-266.
- JUSLIN, P.N. – VÄSTFJÄLL, D., *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*, «Behavioral and Brain Sciences», 31 (2008), pp. 559-621.
- KASSABIAN, A., *Hearing Film. Tracking Identification in Contemporary Hollywood Film Music*, Routledge, New York 2001.
- KAYE, J.'J.' – VERTESI, J. – AVERY, S. – DAFOE, A. – DAVID, S. – ONAGA, L. – ROSERO, I. – PINCH, T., *To Have and to Hold: Exploring the Personal Archiv*, Proceedings of CHI 2006, pp. 275-284.
- LOCATELLI, M., *Perché noir. Come funziona un genere cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano 2011.
- MANOVICH, L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2001.
- MICELI, S., *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2009.
- MIDDLETON, R., 'Play it Again Sam': *Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music*, *Popular Music*, 3, (1983), pp. 235-270.
- MÜLLER, J. – PLEBUCH T., *Toward a Prehistory of Film Music: Hans Erdmann's Score for Nosferatu and the Idea of Modular Form*, *Journal of Film Music*, 6/1 (2013), pp. 31-48.
- O'LEARY, A. – O'RAWE, C., *Against Realism: On a 'Certain Tendency' in Italian Film Criticism*, «Journal of Modern Italian Studies», 16/1 (2011), pp. 107-128.
- ORTOLEVA, P., *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- REDNER, G., *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*, Intellect, Bristol 2011.
- RODMAN, R., *The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film*, in P. POWRIE – R.J. STILWELL, *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 119-136.
- SAVINA, F., *Cicognini, Rota, Lavagnino, Savina, Trovajoli: tecniche di post-produzione a confronto*, «Musica/Tecnologia», VIII/IX (2015), pp. 39-55.
- SCHEURER, T.E., *Music and Mythmaking in Film*, McFarland, Jefferson 2008.

- SCHNELLER, T., *Easy to Cut: Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann*, *Journal of Film Music*, 5/1 (2012), pp. 127-151.
- SMITH, J., *The Sound of Commerce. Marketing Popular Film Music*, Columbia University Press, Berkeley 1998.
- SPENCER, K., *Film and Television Scores, 1950-1979: A Critical Survey by Genre*, McFarland & Company, Jefferson 2014.
- TAN, S.-L. – COHEN, A.J. – LIPSCOMB, S.D. – KENDALL, R.A., *Future Research Directions for Music and Sound in Multimedia*, in *The Psychology of Music in Multimedia*, ed. by S.-L. Tan, A.J. Cohen, S.D. Lipscomb and R.A. Kendall, Oxford 2013, Oxford University Press, pp. 391-405.
- TRUDU, A., *Cinéma: partitura 'cinematografica' o musique d'ameublement?*, in G. BORIO – M. CASADEI TURRONI MONTI, *Erik Satie e la Parigi del suo tempo*, LIM, Lucca 2001, pp. 85-99.
- VALENTINI, P., *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007.
- WALUS, B.P., *Modular Structures in Film Music: The Answer to Synchronization Problems?*, «*Journal of Film Music*», 4/2 (2011), pp. 125-154.
- WYATT, J., *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 2010.



NOTA BIOGRAFICA Alessandro Bratus è attualmente Professore associato in Etnomusicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (Cremona). Il suo campo di ricerca e didattica è quello dell'analisi dei prodotti discografici e audiovisivi della *popular culture* italiana e angloamericana nel secondo dopoguerra.

BIOGRAPHICAL NOTE Alessandro Bratus is currently Associate Professor in Ethnomusicology at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia (Cremona). His teaching and research activities are focused on analytical approaches to music and audiovisual media in Anglo-American and Italian popular culture since the 1960s.