

## Musica cinematografica e musicologia storica. Un oggetto intra-, inter-, extradisciplinare?\*

Und bald schon werden Historiker sich genötigt sehen,  
der Musikgeschichte ein neues Kapitel anzuhängen.  
Dieses Kapitel wird heißen: *Die Musik zum Film*.<sup>1</sup>  
HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT (1926)

**N**el suo *L'esperienza musicale e l'estetica* (1956), un testo influente nel pensiero estetico-musicale novecentesco, Massimo Mila negava qualsivoglia dignità artistica alla musica cinematografica, biasimandone la natura meramente funzionale.<sup>2</sup> Per un pensatore di formazione crociana, come Mila, l'impiego della musica al servizio di un altro linguaggio espressivo è da considerarsi estraneo alla sostanza dell'arte: «Il commento musicale del cinematografo», dichiara, è «una musica che resta, per così dire, al di qua degli interessi dell'estetica»; quella sua «diabolica abilità» di produrre effetti semantici, quel suo «cinismo espressivo», «non la eleva ancora alla dignità d'arte».<sup>3</sup>

1. Valore artistico e valore semantico, qualità estetica e qualità funzionale. Dicotomie come queste hanno permeato da capo a fondo la riflessione disciplinare sulla musica cinematografica lungo tutto il XX secolo. Sin dall'era del muto, l'argomento è stato dibattuto da

---

\* Questo contributo è stato letto in apertura del convegno *Musica e cinema. Oggetti, contesti e metodologie di indagine nella musica per film*, Università di Bologna, 5-6 novembre 2021, e riproposto in lingua inglese al convegno *Music and Visual Culture. Score, Stage & Screen*, The Biennial Baltic Musicological Conference, Vilnius, 6-8 ottobre 2022. Avevo in precedenza enunciato alcune idee qui esposte nella monografia *Dietro un velo di organza*, Torino, Accademia University Press, 2020.

<sup>1</sup> «E presto gli storici si vedranno obbligati ad aggiungere un nuovo capitolo alla storia della musica. Questo capitolo si chiamerà: *La musica per il film*», HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Die Musik zum Film*, «Die Musik», XVIII, 2 (1926), pp. 807-817: 817.

<sup>2</sup> Ecco lo storico passo dal cap. VIII, «Aspetti e applicazione del concetto di espressione involontaria»: «La volontà d'espressione da sola, scompagnata da quel fenomeno di emanazione involontaria in cui consiste l'espressione artistica, serve soltanto alla produzione di musiche illustrative a carattere utilitario, come, ad esempio, le partiture cinematografiche, nelle quali la musica viene abitualmente impiegata non per il suo valore artistico, bensì per il suo valore semantico, per le sue possibilità come linguaggio di pratica comunicazione», MASSIMO MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1956, p. 152.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 113, 153.

musicologi e compositori, nei quali ha destato e non cessa di destare interrogativi storiografici ed estetici che ne mettono in discussione di volta in volta l'appartenenza allo statuto disciplinare della musicologia, della filmologia, della storia della cultura, etc.

L'idea di includere lo studio della musica cinematografica nel campo disciplinare della musicologia ha sollevato non poche contraddizioni: finanche l'oscillare della sua definizione fra "musica da (o per il) cinema", "musica da (o per) film" etc. è spia di uno statuto problematico. Lungi dal costituire una oziosa disputa lessicale, l'antinomia musica "da cinema" *versus* "per film" (e per analogia, in tedesco "*Kinomusik*" *versus* "*Filmmusik*", in inglese "*mood music*" *versus* "*film score*") allude a una distinzione fondamentale nella letteratura cinematografico-musicale, che si delinea già nell'era del muto: quella fra musiche d'atmosfera, pensate per accompagnare situazioni filmiche stereotipate (ideate dunque per un uso sì cinematografico, ma per *nessun* film in particolare), e una partitura, sia essa originale *in toto* o in parte, concepita nondimeno in funzione di una pellicola ben precisa.<sup>4</sup> La distinzione lessicale fra musica "da cinema" e musica "per film" risolve ad ogni modo solo una parte del problema: non solo tende a presentare come antinomiche due soluzioni che, nella realtà, furono invece spesso coesistenti e compresenti, ma lascia fuori una enorme varietà di pratiche musicali *altre*: dall'improvvisazione estemporanea all'accompagnamento con dispositivi meccanici, dalla musica incidentale (in tedesco "*Inzidenzmusik*", in inglese "*source music*") all'impiego di canzoni o brani di repertorio (in inglese "*song score*", "*compilation soundtrack*"). Davanti a una tale eterogeneità di pratiche musicali – causa non di rado di confusioni terminologiche e metodologiche fra gli studiosi stessi – la preferenza, qui e nel prosieguo, per l'iperonimo "musica cinematografica"<sup>5</sup> ha il vantaggio, almeno per l'ambito di lingua italiana, di una equidistanza tanto da definizioni normative, che nel pretendere di definire l'essenza dell'oggetto ne determinino una inaccettabile *reductio ad unum*, quanto da generiche etichette (in italiano "colonna sonora", in inglese "*music score*", "*soundtrack*", etc.) divenute di uso comune nell'industria cinematografica ma prive di sostanza concettuale.

Ciò detto, che quello che Mila chiama «il commento musicale del cinematografo» – qualsiasi cosa sia con ciò inteso fra le pratiche che abbiamo or ora richiamate – potesse

<sup>4</sup> Per analoghe riflessioni in ambito germanofono e anglofono si vedano rispettivamente CLAUDIA BULLERJAHN, *Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm – Originalkompositionen der zwanziger Jahre*, in *Musik der zwanziger Jahre*, a cura di Werner Keil, Hildesheim, Olms, 1996, pp. 281-316: 282-283, e WILLIAM H. ROSAR, *Film Music. What's in a Name?*, «The Journal of Film Music», I, 1 (2002), pp. 1-18: 4.

<sup>5</sup> L'espressione è adottata, fra gli altri, da ROBERTO CALABRETTO, *Appunti per una possibile teoria della musica per film*, «Musica e storia», XVII, 3 (2009), pp. 511-565.

divenire a un dato momento un oggetto di studio della musicologia storica, tradizionalmente intesa come «lo studio storico della musica d'arte di tradizione scritta»,<sup>6</sup> non poteva che essere un risultato di natura conflittuale, definito dal concorso di istanze divergenti e a tratti inconciliabili. Le molteplici forme d'impiego della musica nel cinema hanno obbligato sin dal principio gli studiosi a confrontarsi con modi di rappresentare e concettualizzare la musica non riconducibili in linea di principio al paradigma musicologico-storico di matrice adleriana. Alludiamo a quel nucleo concettuale centrale della moderna *Musikwissenschaft* – edificata da Guido Adler<sup>7</sup> a fine Ottocento sul modello positivista delle *Naturwissenschaften*, e ancora dominante fino almeno agli anni Sessanta del Novecento – che identificava la storia della musica con l'indagine storica dell'opera d'arte musicale condotta a partire da concreti «oggetti di ricerca», descrivibili come «dati di natura».<sup>8</sup> È un singolare paradosso, ricco di conseguenze ai fini del nostro discorso, il fatto che la nascita della musicologia su basi positivistiche, nel periodo decisivo di istituzionalizzazione delle discipline accademiche tra il 1870 e il 1910, rivelasse un'intrinseca radice interdisciplinare, come ben hanno evidenziato Julie Thompson Klein e Robert Frodean. Essa si basò sin dal principio su prestiti disciplinari: dalla storia dell'arte desunse il concetto di storia dello stile e dagli studi letterari prese a prestito i metodi della paleografia e della filologia. Mise l'accento su di una storiografia di stampo positivista: suo oggetto di studio era un artefatto in sé concluso e il concetto di evoluzione stilistica vi assunse un rilievo centrale.<sup>9</sup>

Ora, se osservata alla luce del paradigma positivista, l'agenda storiografica di gran parte della musica cinematografica non può che avere il suo *vulnus* principale nello stato altamente problematico delle fonti. Se mi è consentito prendere ad esempio il mio campo di studi specialistico – la musica dell'era del muto – giova ricordare che la grande parte delle musiche per i film di quell'epoca, come molte delle pellicole cui si accompagnavano, non esiste più. Rarissime sono le partiture manoscritte con l'orchestrazione prevista dal loro autore (fra i pochi esemplari, la partitura di Luigi Mancinelli per *Frate Sole* di Ugo Falena, 1918, e quella di Gottfried Huppertz per *Metropolis* di Fritz Lang, 1927); più frequenti sono le

---

<sup>6</sup> Così TILMAN SEEBASS, *Musicologia - Di chi e per chi? Il nostro compito nel nuovo secolo*, «Il Saggiatore musicale», VI, 1-2 (1999), pp. 225-234: 225 nota 1.

<sup>7</sup> Cfr. GUIDO ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I (1885), pp. 5-20.

<sup>8</sup> FRANCO ALBERTO GALLO, *Historia civilis e cultural heritage*, «Il Saggiatore musicale», VIII, 1 (2001), pp. 15-20: 16.

<sup>9</sup> Cfr. JULIE THOMPSON KLEIN - ROBERT FRODEAN, *Interdisciplining Humanities. A Historical Overview*, in *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, 2ª ed. a cura di Robert Frodean, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 144-156: 147-148.

riduzioni pianistiche (ad esempio quella di Edmund Meisel per *Bronenosec Potěmkin* di Sergej Ejzenštejn, 1926), realizzate tuttavia talvolta in un diverso contesto e con tutt'altro scopo. Dall'epoca del muto è giunta invece ai nostri giorni una moltitudine di musiche d'atmosfera a uso delle compilazioni, che per loro natura potevano collocarsi a monte di una "illustrazione musicale" (com'è il caso della *Filmharmonie* di Werner Richard Heymann, 1927), sia derivarne *a posteriori* (come nel caso della *Fantastisch-romantische Suite* di Hans Erdmman, tratta dalla partitura, andata perduta, per *Nosferatu* di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922). Documenti musicali di così varia fattura, che occupano fasi talora diversissime nel processo produttivo, sollevano enormi problemi storiografici allorché vengono iscritti in una narrazione storica orientata al concetto di *opus*. L'ubiquità della musica d'atmosfera è infatti la regola: essa non è che un canovaccio, un testo a progettualità debole, una istruzione operativa situata a monte di un ulteriore processo poetico, quello dell'accompagnamento musicale della proiezione in sala.

Ulteriori fattori sanciscono l'estraneità di ampi capitoli della musica cinematografica al modello estetico dell'opera d'arte musicale: alcuni di tipo pragmatico-contestuale, altri di natura testuale, altri ancora di natura teorico-estetica.

Per prima cosa, la fruizione della musica d'accompagnamento di un film non corrisponde più alla sola norma di comportamento che il modello estetico riteneva appropriata dinanzi a un'opera d'arte, vale a dire la pura contemplazione, l'ascolto dimentico di sé e del mondo. L'oggetto-musica, tanto nel cinema muto quanto nell'era del sonoro, non si trova più isolato, staccato dall'ambiente circostante; non è oggetto di una forma di attenzione diretta ed esclusiva, volta all'appagamento estetico. Al contrario, è relegato in secondo piano ed inserito in una cornice impropria, che lo deforma.

Un secondo aspetto ha a che vedere con le peculiari condizioni d'esistenza della musica nell'era del muto, che di tante problematicità rappresenta una vera e propria *mise en abîme*. Relegata com'è al rango di perenne attività improvvisativa o compilativa, la musica eseguita dal vivo in accompagnamento alle proiezioni filmiche non può assumere il carattere di *opus*. La musica d'accompagnamento alle proiezioni mute si esaurisce nella prassi, anzi in una varietà di prassi esecutive: è un'attività, un processo in perenne divenire, un far musica che non si costituisce quasi mai come opera. La transitorietà temporale è la sua normale condizione d'esistenza. Alla musica per il cinema muto manca pertanto uno dei

caratteri costitutivi del modello estetico, vale a dire, il momento della sua solidificazione in un artefatto conchiuso.<sup>10</sup>

C'è poi un ulteriore fattore "antiestetico", che può dirsi trasversale tanto all'epoca del muto quanto al sonoro e che discende paradossalmente dalle ambizioni artistiche del cinema in quanto tale. L'attribuzione di uno statuto estetico al testo cinematografico nel suo insieme, come opera d'arte totale, implica un riposizionamento gerarchico della componente musicale: «Io dico di proposito il "film d'arte", e non la musica per film artistica, perché la musica appartiene per l'appunto al film d'arte», ammetteva Hans Erdmann a metà anni Venti.<sup>11</sup> Abbandonata la pretesa di elevare la componente musicale delle proiezioni cinematografiche al livello della musica da concerto, essa si trova derubricata alla categoria di "musica applicata". L'aspetto dirimente è la sua *funzionalità*, il suo servire a uno scopo posto fuori di sé. A differenza della musica assoluta, l'accompagnamento musicale di una proiezione cinematografica non è un'individualità fondata in sé stessa – l'*opus perfectum et absolutum*, nella proverbiale definizione di Nikolaus Listenius – ma è parte di una totalità più ampia e sovraordinata a cui deve sottomettersi. «Sulla base di questa premessa – scrive nel 1929 Frank Warschauer – si deve intendere la prassi della musica cinematografica. Essa si colloca nella "Terra di mezzo" (*Zwischenreich*) dell'arte».<sup>12</sup> Questa "Terra di mezzo" è il regno della *Gebrauchsmusik*: non un'arte avente scopo in sé, bensì una raffinata pratica artigianale la cui definizione poggia su un delicato compromesso fra autonomia e funzionalità, fra "valore artistico" e "valore d'uso".

Partendo da tali assunti, logico corollario dell'orizzonte metodologico della disciplina ancora fino agli anni Settanta del secolo scorso, chi intenda scrivere una storia della musica cinematografica dovrebbe rassegnarsi a comporre, per così dire, una storia minore: un discorso sulla musica extraterritoriale rispetto al paradigma adleriano dell'opera d'arte musicale. Si tratterebbe di una disciplina povera, destinata a occupare un territorio marginale della grande narrazione della «storia della tradizione della musica d'arte in Occidente»;<sup>13</sup> la sua genesi, le sue fonti, i suoi generi non solo la separano dal modello egemone, ma propongono trasformazioni che investono la nozione stessa di musica, al punto da obbli-

---

<sup>10</sup> Per una ontologia dell'opera musicale si veda ALESSANDRO ARBO, *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, «Aisthesis», VI, 3 (2013), pp. 21-44.

<sup>11</sup> HANS ERDMANN, *Die Woche*, «Reichsfilmbblatt», IV, 2 (9 gennaio 1926), p. 36.

<sup>12</sup> FRANK WARSCHAUER, *Filmmusik*, «Musikblätter des Anbruch», XI, 3 (marzo 1929): *Leichte Musik*, pp. 130-134.

<sup>13</sup> Così Karol Berger in FABRIZIO DELLA SETA [et al.], *La musicologia europea oggi. Quale identità?*, «Il Saggiatore musicale», XIII, 2 (2006), pp. 307-348: 314.

gare gli studiosi più rigorosi a propendere, sull'esempio di Mila, per una *extradisciplinarietà* dell'oggetto "musica cinematografica" dal campo della musicologia storica.<sup>14</sup>

Col senno di poi, possiamo dire che perché la musica cinematografica uscisse dalla "Terra di mezzo" per guadagnarsi un seggio nel consesso degli oggetti disciplinari si sarebbe reso necessario, come vedremo nel prosieguo, più di un rivolgimento alle fondamenta della *Musikwissenschaft*. Ma il risultato finale, si badi bene, ha visto non già il giacobino di ieri ascendere all'appannaggio reale per titoli acquisiti, bensì l'instaurarsi di un regime affatto nuovo: fuor di metafora, se la musica cinematografica pare in procinto di occupare una salda posizione nell'odierno assetto degli studi musicologici ciò è da attribuirsi non all'inattesa scoperta di un suo plusvalore inerentemente estetico, bensì a un ben più profondo mutamento intercorso alla musicologia storica nella sua costituzione epistemologica. Nelle pagine che seguono andremo alla radice di questo cambio di paradigma, seppure non del tutto risolto e non esente da spinte centrifughe.

2. In considerazione di quel suo intrinseco iato dagli oggetti "canonici" – è il caso di dirlo – della musicologia storica, gli studi sulla musica cinematografica sono venuti costituendosi negli ultimi cinquant'anni, a cavallo fra XX e XXI secolo, muovendo dai paesi anglosassoni con la consapevolezza di occupare un campo disciplinare con proprie peculiarità. Un campo ibrido, com'è nella sua definizione, che unisce entrambi i termini "*film*" e "*music*" in funzione attributiva. (Anche in area anglofona, nondimeno, la dicitura "*film music*" convive con quelle di "*film's music*", "*music for film*", "*music in film*", "*cinema music*", "*music score*", etc., a dimostrazione di una problematicità tutt'altro che risolta.)<sup>15</sup>

Pionieri dei *film music studies* sono stati filmologi, come Claudia Gorbman e Kathryn Kalinak, o musicisti come Martin Miller Marks (pianista per il muto) e Gillian B. Anderson (compositrice e direttrice d'orchestra): rari, non a caso, i musicologi di formazione accademica; sul fronte italiano, Sergio Miceli, unico fra i musicologi della sua generazione.<sup>16</sup> La variegata provenienza dei padri fondatori si rispecchia nel discorso epistemologico sui *film*

<sup>14</sup> Nello sposare il severo giudizio crociano, val la pena sottolinearlo, Mila contraddiceva sé stesso e il proprio interesse giovanile per la musica cinematografica; un interesse concretizzatosi già nel 1933 nel saggio *Musica e cinematografo*, «Pegaso», V, 2 (1933), pp. 152-160.

<sup>15</sup> Cfr. W. H. ROSAR, *Film Music. What's in a Name?* cit.

<sup>16</sup> Con le seguenti parole lo ritrae Maurizio Corbella in introduzione a SERGIO MICELI, *Morricone, la musica, il cinema*, nuova edizione a cura di Maurizio Corbella, Milano, Ricordi-LIM, 2021: «Quanto all'autore, egli è semmai inquadabile come un *outsider* della musicologia italiana, che si mosse, non per sua scelta, prevalentemente ai margini dell'accademia, come ai margini vi rimase la disciplina di cui era stato il massimo rappresentante, nonché il moderno fondatore in Italia» (pp. 6-7).

*music studies*; quest'ultimo ha messo l'accento più di tutto sulla natura *interdisciplinare* del suo oggetto, sul suo collocarsi, per citare Peter Franklin, in un «sito disciplinare (*cross-disciplinary site*) a cavallo fra ben tre categorie di studiosi: musicologi accademici, teorici della cultura e filmologi». <sup>17</sup> Sulla stessa linea anche James Buhler, secondo il quale lo studio della musica e del suono nel cinema si situerebbe «nello spazio interdisciplinare fra filmologia e musicologia». <sup>18</sup>

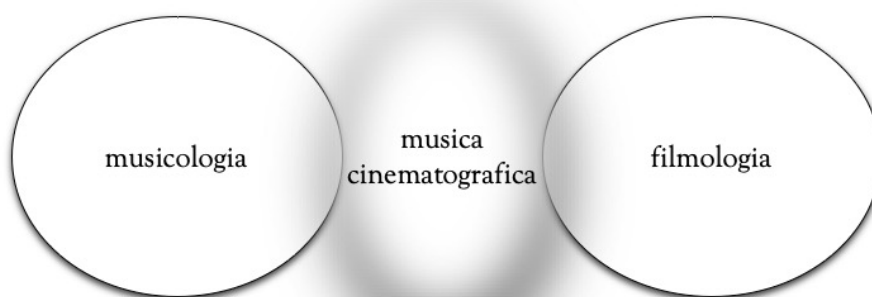


Fig. 1 La musica cinematografica come oggetto “interdisciplinare”

La definizione della musica cinematografica come oggetto interdisciplinare (fig. 1) è certamente seducente, ma vaga – una vaghezza connotata a molte retoriche sulla interdisciplinarietà. Si parla, con le usuali metafore geopolitiche, di “confini”, “spazi” o “siti” fra diversi “territori”, <sup>19</sup> con il rischio di ingenerare confusione. Se è infatti chiaro che un oggetto di studio possa essere comune a più discipline (e la musica cinematografica è senz'altro fra questi), è meno scontato intendersi su cosa voglia dire studiarlo con un «metodo interdisciplinare» o addirittura «non-disciplinare». <sup>20</sup> Cosa potrà mai essere un metodo “non disciplinare”? Come immaginarsi – si chiede polemicamente William Rosar <sup>21</sup> –

<sup>17</sup> PETER FRANKLIN, recensione ad ANNETTE DAVISON, *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, «Popular Music», XXIV, 2 (maggio 2005), pp. 295-298: 295.

<sup>18</sup> JAMES BUHLER, recensione ad ANNETTE DAVISON, *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, «Twentieth Century Music», III, 1 (2007), pp. 145-149: 145.

<sup>19</sup> Si veda JULIE THOMPSON KLEIN, *Typologies of Interdisciplinarity*, in *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity* cit., pp. 21-34.

<sup>20</sup> Così David Neumeyer, citando Kathryn Kalinak, in *Introduction a Music and Cinema*, a cura di James Buhler, Caryl Flinn e David Neumeyer, Hanover (NH), Wesleyan University Press, 2000, pp. 1-29: 7.

<sup>21</sup> WILLIAM H. ROSAR, *Film Studies in Musicology. Disciplinarity vs. Interdisciplinarity*, «The Journal of Film Music», II, 2-4 (2009), pp. 99-125: 103.

il gesto di uno studioso formatosi in una disciplina accademica che pretenda di trarre conclusioni pertinenti ad altre discipline in virtù di un malinteso senso di “inter-” o “non-disciplinarietà”? Più che un metodo che si collochi «fra» o addirittura «al di là delle discipline»,<sup>22</sup> occorrerebbe piuttosto mettere in comune le specifiche competenze disciplinari tanto dei musicologi quanto dei filmologi. L’oggetto “musica cinematografica” andrebbe definito piuttosto come «*multidisciplinare*»,<sup>23</sup> perché non occupa una “terra di nessuno” fra le discipline, ma è in condivisione fra più discipline (fig. 2), quindi fra più categorie di studiosi, ciascuna delle quali si curva su di esso non *senza un metodo*, bensì con specifiche competenze, con un lessico tecnico e una metodologia *iuxta propria principia*.

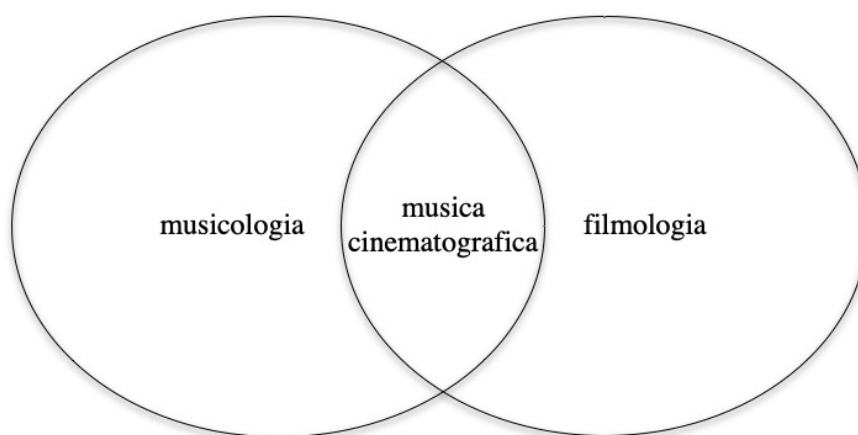


Fig. 2 La musica cinematografica come oggetto “multidisciplinare”

La consapevolezza dello statuto multidisciplinare della musica cinematografica dovrebbe trovare risposta in quella «pluralità dei metodi», che secondo Tilman Seebass «è, oggi, uno dei caratteri salienti delle discipline umanistiche».<sup>24</sup> Ciò vuol dire che, per citare David Neumeyer, «al fine di trarre il massimo vantaggio dalle risorse intellettuali disponibili, ogni studioso dovrebbe acquisire familiarità con le bibliografie specifiche e le metodologie di ciascuno dei due campi».<sup>25</sup> Occorrerebbe *in primis* un confronto fra i rispettivi meta-linguaggi, vale a dire la conoscenza del vocabolario e del lessico specifico con i quali le

<sup>22</sup> D. NEUMEYER, *Introduction* cit., p. 4.

<sup>23</sup> W. H. ROSAR, *Film Studies in Musicology* cit., p. 103.

<sup>24</sup> T. SEEBASS, *Musicologia - Di chi e per chi?* cit., p. 226.

<sup>25</sup> D. NEUMEYER, *Introduction* cit., p. 2.



diverse comunità di studiosi tentano di descrivere il loro oggetto di studio. Ma qui sorgono le prime difficoltà. Scriveva in proposito Martin Miller Marks all'inizio degli anni Ottanta:

Dal momento che il film comunica (almeno in potenza) mediante la congiunzione di segnali visivi e uditivi, la ricerca nel campo della musica per film esige la comprensione non di uno, bensì di due sistemi di comunicazione non verbale, nonché del lessico precario con cui tentiamo di descrivere a parole ciascuno di essi. In questa era di studi specialistici, pochi studiosi hanno acquisito competenze sufficienti a dominare poco più della metà della materia.<sup>26</sup>

Il consolidamento di una comune base terminologica e lessicale – dato che sembra doversi dire ancora in via di acquisizione per l'ambito di lingua italiana non diversamente che per quello di lingua inglese<sup>27</sup> – è l'ineludibile presupposto per lo sviluppo di una metodologia *autenticamente* interdisciplinare.<sup>28</sup> Espressione, questa, con cui intendere una metodologia «ibrida ad alta specializzazione disciplinare»,<sup>29</sup> fondata su una «sistematica integrazione della conoscenza»<sup>30</sup> e resa possibile dalla definizione congiunta di variabili e categorie, strutture tematiche comuni, basi concettuali e metalinguistiche condivise fra più comunità di studiosi.

Una metodologia autenticamente (e non solo retoricamente) interdisciplinare dovrebbe tradursi insomma in un «pluralismo dei metodi»,<sup>31</sup> un «multispecialismo»<sup>32</sup> che è esattamente l'opposto di quella vagheggiata “non disciplinarità”. Una metodologia ibrida e

<sup>26</sup> MARTIN MILLER MARKS, *Film Music. The Material, Literature and Present State of Research*, «Journal of the University Film and Video Association», XXXIV, 1 (inverno 1982), pp. 282-325: 282-283.

<sup>27</sup> Basti ritornare con la mente alle oscillazioni terminologiche richiamate in apertura di questo scritto. Per l'ambito di lingua inglese, dovrà ammettere David Neumeyer ancora nel 2000: «I filmologi (che spesso giungono al cinema da studi letterari) hanno avuto scarso incentivo ad apprendere il lessico altamente specializzato di ciò che viene percepito, a torto o a ragione, come un elemento “secondario” della produzione e rappresentazione filmica. Altrettanto modesto sembra essere l'impulso dei musicologi ad apprendere strategie di lettura dei film o a studiare le circostanze della loro produzione e ricezione, dal momento che la musica cinematografica non occupa alcun posto nel canone “ufficiale” della musica del Ventesimo secolo», D. NEUMEYER, *Introduction* cit., p. 2.

<sup>28</sup> Sulla *full o true interdisciplinarity* in opposizione a varie forme di “pseudointerdisciplinarietà” cfr. MARGARET BODEN, *What is Interdisciplinarity?*, in *Interdisciplinarity and the Organization of Knowledge in Europe*, a cura di Richard Cunningham, Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities, 1999, pp. 13-24.

<sup>29</sup> Traduciamo così liberamente l'espressione «specialized interdisciplinary bridge», di SUSAN COZZENS, *Making Disciplines Disappear in STS*, in *Visions of STS. Counterpoints in Science, Technology, and Society Studies*, a cura di Stephen H. Cutcliffe e Carl Mitcham, Albany, State University of New York Press, 2001, pp. 51-64.

<sup>30</sup> Cfr. J. T. KLEIN, *Typologies of Interdisciplinarity* cit., p. 29.

<sup>31</sup> T. SEEBASS, *Musicologia - Di chi e per chi?* cit., p. 226.

<sup>32</sup> Si prenda a mo' d'esempio l'impostazione teorica degli studi sull'arte orale come oggetto multidisciplinare fra critica letteraria, (etno)musicologia, studi teatrali, estetica, linguistica, *performance studies*, adottata in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, Torino, Accademia University Press, 2020.

ad alta specializzazione disciplinare trova la sua immagine più appropriata non in una “terra di nessuno”, bensì in un «ponte gettato fra diversi territori disciplinari»,<sup>33</sup> che rimangono tuttavia saldi nei loro fondamenti. È dunque da sottoscrivere la seguente affermazione di Neumeyer: «Lo studio della musica cinematografica avrebbe bisogno di adottare un approccio di squadra»;<sup>34</sup> un approccio che, nell'incrociare metodi d'indagine afferenti a più discipline, sia in grado di desumere dagli oggetti aspetti formali e contenutistici che si disvelano solo a una lettura condivisa. Si pensi, per fare solo un esempio, a quali diversificate competenze richieda l'analisi della gamma di effetti estetici che si possono dare fra banda visiva e banda acustica, dai sincronismi ritmici, alle poliritmie audiovisive, alle congruenze agogiche; dalle sinestesie visive, alle sinestesie spaziali, alle cromoestesie.

Se cooperazione in *team work*, pluralismo dei metodi e multispecialismo sono i presupposti per uno studio pienamente interdisciplinare della musica cinematografica, non può che apparire un controsenso il gesto di chi, immaginando i *film music studies* come uno spazio a sé, un «sito fra», se non «al di là» dei consolidati territori disciplinari, ha pensato di sancirne in via definitiva l'extraterritorialità, come fosse un'isola da rivendicare per via di secessione, assegnandole un nuovo nome e una bandiera. È così che, negli ultimi vent'anni, è gradualmente entrata nell'uso l'espressione *film musicology* (coniata a quanto pare nel 2000 da Kate Daubney e ripresa da Annette Davison nel 2004),<sup>35</sup> ad indicare non più un campo di studi ibrido e «ad alta specializzazione disciplinare», ma una disciplina accademica a sé stante, distinta e separata tanto dalla musicologia quanto dalla filmologia (fig. 3). Sebbene la stessa Daubney abbia ammesso di aver coniato l'espressione per caso e senza una riflessione epistemologica preliminare,<sup>36</sup> l'espressione è diventata ricorrente da parte di filmologi con competenze musicali che rivendicano l'autonomia di questo nuovo spazio disciplinare separato dalla musicologia. Ne è derivato un dibattito sullo statuto dei *film music studies*, fra chi ne sostiene l'appartenenza al territorio della musicologia e chi ne immagina invece la collocazione al di fuori dei confini di quest'ultima.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> JERRY A. JACOBS, *The Need for Disciplines in the Modern Research University*, in *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity* cit., pp. 35-39: 36. Si veda anche Klein e la sua definizione di *bridge building* come «ponte fra discipline concluse e salde», J. T. KLEIN, *Typologies of Interdisciplinarity* cit., p. 26.

<sup>34</sup> D. NEUMEYER, *Introduction* cit., p. 8.

<sup>35</sup> KATE DAUBNEY, *Max Steiner's "Now, Voyager". A Film Score Guide*, Westport (CT), Greenwood Press, 2000; ANNETTE DAVISON, *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice. Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s*, Aldershot, Ashgate, 2004.

<sup>36</sup> Cfr. W. H. ROSAR, *Film Studies in Musicology* cit., p. 101.

La posta in gioco è alta: se la *film musicology* si costituisse davvero come disciplina a sé stante, la musica cinematografica sarebbe condannata al perpetuo esilio, in quanto oggetto estraneo alla Musicologia propriamente detta. E così, paradossalmente, quella extradisciplinarità cacciata dalla porta rientrerebbe dalla finestra. Saremmo al cospetto di quello che Jerry Jacobs ha chiamato «il paradosso della interdisciplinarità»:<sup>38</sup> nel rivendicare le peculiarità di un campo di studi ibrido e di un oggetto multifaccettato, gli studiosi sono talora portati a restringere al massimo il campo visivo e a rinchiudere la presunta area interdisciplinare dentro una «nicchia»<sup>39</sup> che si rivela ancor più ristretta dei sistemi disciplinari di cui si biasima la limitatezza.

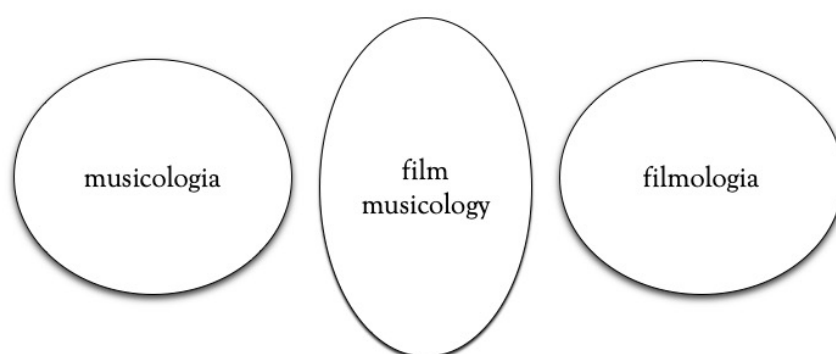


Fig. 3 La “film musicology” come autonomo campo disciplinare

3. La diffusione del «pensiero “territoriale”» nel discorso epistemologico – osservava Seebass alla fine degli anni Novanta a proposito dei rapporti fra musicologia storica ed etnomusicologia, ma il ragionamento può essere trasferito *mutatis mutandis* al nostro oggetto – ha a che fare anzitutto «col sistema formativo e la politica universitaria»; ma la sua ragione profonda sta spesso «nell’ansia di non saper padroneggiare l’Altro: donde la spinta a trincerarsi dietro meccanismi di difesa».<sup>40</sup> In effetti, il tentativo di alcuni rappresentanti dei *film music studies* di costituire un autonomo campo disciplinare affonda le radici in un generico sospetto verso la musicologia storica tradizionale. I *film music studies* hanno bisogno di

<sup>37</sup> Oltre al già citato W. H. ROSAR, *Film Studies in Musicology*, si vedano CHLOÉ HUVET, *La musicologie du cinéma. Enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques*, «Intersections», XXXVI, 1 (2016), pp. 53-84 per l’ambito francofono, e MICHAEL WALTER, *Musikwissenschaft und ihr Gegenstand*, «Archiv für Musikwissenschaft», LXIX, 4 (2012), pp. 293-303 per quello di lingua tedesca.

<sup>38</sup> J. A. JACOBS, *The Need for Disciplines* cit., p. 36.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> T. SEEBASS, *Musicologia – Di chi e per chi?* cit., p. 226.

trovare il loro terreno fondativo in uno «spazio al di fuori della disciplina», come scrive Neumeyer, poiché quest'ultima appare ai loro occhi preoccupata solo di salvaguardare un canone immutabile di opere d'arte musicali incentrato su Beethoven.<sup>41</sup> Sembra di essere ancora fermi all'obiezione di Mila e alle prevedibili riserve di una musicologia di «matrice estetica»:<sup>42</sup> per una musicologia storica che intenda sé stessa come storia dell'opera d'arte musicale, le modalità d'impiego della musica nel cinematografo non possono che ricadere al di fuori del proprio campo d'interesse.<sup>43</sup> Ne consegue a rigor di logica che chi voglia occuparsi di questo strano oggetto non potrà che collocarsi, come era costretto ad ammettere Marks negli anni Ottanta, «alla periferia della musicologia».<sup>44</sup>

Ora, tuttavia, la questione cruciale su quale sia il terreno fondativo dei *film music studies*, se essi siano un ramo cresciuto sul tronco della musicologia storica, o su quello dei *cinema studies* (come sostiene ad esempio, non senza ragioni, Claudia Gorbman)<sup>45</sup> o ancora se siano un arbusto a sé stante, passa dalla risposta che diamo alla domanda: cos'è la musicologia storica oggi? Il ritratto che ne fanno alcuni – una disciplina preoccupata solo di salvaguardare un canone immutabile di opere d'arte musicali incentrato su Beethoven – corrisponde a verità o è da considerarsi, come sostiene Rosar, una «volgare caricatura»?<sup>46</sup> È ancora valida, in altre parole, l'«ipoteca estetica»?

Vien fatto di dubitare se la sconsolante conclusione di Neumeyer – «lo studio della musica per film è destinato a rimanere sempre marginale poiché la sua irriducibile interdisciplinarietà la rende aliena tanto ad una disciplina quanto all'altra»<sup>47</sup> – non scaturisca, oltre che da una discutibile definizione di 'interdisciplinarietà' (la «nicchia» secessionista, anziché il «ponte»), soprattutto da una visione limitata della musicologia storica, che gl'impedisce di prender atto di un mutato orientamento ormai divenuto realtà negli sviluppi della disciplina dell'ultimo trentennio:<sup>48</sup> una «svolta copernicana» – per citare Tobias Janz – che possiamo riassumere nel passaggio dal paradigma estetologico di matrice adleriana, che

<sup>41</sup> Cfr. D. NEUMEYER, *Introduction* cit., p. 3.

<sup>42</sup> SERGIO MICELI, *Storiografia musicale italiana e musica del cinema*, «Musica/Realtà», L, 2 (1996), pp. 191-204: 192.

<sup>43</sup> Di «moralismo storiografico» in ossequio a principi attuativi di una legge estetica parla a questo proposito GIOVANNI MORELLI, *Premessa alla periodizzazione (XIX secolo-Prima Guerra mondiale)*, in *Round Table VI: Forme di volgarizzazione musicale nel XIX secolo e fino alla Prima Guerra mondiale*, in *Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia (Bologna 1987)*, a cura di Angelo Pompilio [et al.], 3 voll., Torino, EDT, 1990, vol. I: *Round Tables*, pp. 427-444: 444 nota 34.

<sup>44</sup> M. M. MARKS, *Film Music* cit., p. 4.

<sup>45</sup> Dal convegno *Reviewing the Canon. Borrowed Music in Films*, Stanford University, 2003, cit. in W. H. ROSAR, *Film Studies in Musicology* cit., p. 108.

<sup>46</sup> W. H. ROSAR, *Film Studies in Musicology* cit., p. 102.

<sup>47</sup> D. NEUMEYER, *Introduction* cit., p. 2.

intendeva restrittivamente la musicologia storica come storia dell'opera d'arte musicale, a un paradigma culturologico, che intende la musicologia storica come storia della cultura musicale (o meglio: delle culture musicali).<sup>49</sup> Se la prima, e il giudizio di Mila sta lì a dimostrarlo, aveva negato al «commento musicale del cinematografo» lo statuto di oggetto musicologico, in virtù della sua estraneità al postulato dell'autonomia dell'arte, la seconda può a buon diritto includere nel suo campo di studio uno spettro di fenomeni, dalla “musica applicata”, alla “musica d'uso”, alla “popular music”, che non si lasciano sussumere entro la limitata definizione di opera d'arte musicale in senso enfatico, ma le cui «traiettorie storiche», per citare Richard Middleton, costituiscono nondimeno «una parte integrante della più ampia biografia di una cultura». <sup>50</sup> Non solo. Se il paradigma estetologico, da Adler in poi, si caratterizzava per l'individuazione e l'analisi di un testo notazionale come fondamento materiale dell'opera d'arte musicale, la seconda – ci ricorda Barbara Boisits – si estende da tempo alla storia delle pratiche esecutive, così come alla ricostruzione dei contesti storici e dei processi di ricezione in senso ampio.<sup>51</sup> La messa in crisi della musicologia di stampo positivista ha coinciso infatti con un ampliamento dei tradizionali orizzonti della disciplina: ciò è avvenuto ancora una volta prendendo a prestito, con atteggiamento intrinsecamente interdisciplinare, metodi e paradigmi da altri campi del sapere:<sup>52</sup> dagli studi della *performance* alla teoria dei *media*, all'informatica musicale; dalla semiotica ai settori scientifico-sistematici dell'acustica, della fisiologia, della psicologia; dall'antropologia alla sociologia, agli studi culturali e di genere. Secondo Karol Berger, i «fatti musicali» di cui puntiamo oggi a scrivere la storia comprendono le «esecuzioni reali», i «testi composti», come pure «le esperienze e le interpretazioni che ascoltatori e lettori derivano da quelle esecuzioni e da quei testi»; ma i fatti musicali devono contemplare «anche le pratiche sociali entro le quali tali azioni hanno luogo», «le caratteristiche individuali e le vicende delle persone agenti nel mondo della musica, nonché le circostanze sociali nelle quali esse agiscono. E,

---

<sup>48</sup> Basterà qui citare il convegno *La storia della musica. Prospettive del secolo XXI*, Università di Bologna, 17-18 novembre 2000, i cui atti si leggono sul «Saggiatore musicale», VIII (2001), e il ciclo di conferenze *Historische Musikwissenschaft*, Università di Vienna, 2012, i cui contributi sono confluiti nel volume *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, a cura di Michele Calella e Nikolaus Urbanek, Stuttgart, Metzler, 2013.

<sup>49</sup> Cfr. TOBIAS JANZ, *Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?*, in *Historische Musikwissenschaft* cit., pp. 57-81.

<sup>50</sup> RICHARD MIDDLETON, *Musicologia storica e musica di consumo*, «Il Saggiatore musicale», XI, 2 (2004), pp. 395-408: 396.

<sup>51</sup> Cfr. BARBARA BOISITS, *Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute*, in *Historische Musikwissenschaft* cit., pp. 35-55.

<sup>52</sup> Cfr. J. T. KLEIN - R. FRODEMAN, *Interdisciplining Humanities* cit., p. 148.

inoltre, il carattere di un musicista e la sua identità (sessuale razziale economica sociale nazionale religiosa), gli atteggiamenti sociali e politici del suo *milieu*.<sup>53</sup>

Se questa è la moderna agenda musicologica, non vi è ragione perché i *film music studies* debbano ricercare il loro terreno di fondazione al di fuori della musicologia storica – una disciplina che sin dalla sua fondazione su basi positivistiche, e ancor di più nella svolta epistemologica avvenuta a cavallo del nuovo millennio, si è segnalata per una notevole apertura dei propri orizzonti, una natura dinamica e «porosa», aperta all’«amalgama intellettuale con idee, metafore e metodi presi in prestito da altri campi del sapere».<sup>54</sup> Vi sono invece le condizioni perché lo studio della musica cinematografica, oltre a rivelare le sue potenzialità come campo interdisciplinare «ibrido e ad alta specializzazione», possa essere riconosciuto come un modello epistemologico per la musicologia *tout court*. La musica cinematografica può non solo ritenersi a buon diritto un oggetto *intradisciplinare*<sup>55</sup> per una moderna musicologia storica libera da ipoteche estetiche, ma essa merita di essere considerata una questione «ipermusicologica», attinente cioè a «un’identità specificamente disciplinare»,<sup>56</sup> come il caso di studio per antonomasia di una musicologia storica intesa come *historia civilis*, per usare qui un nobile concetto di Franco Alberto Gallo:<sup>57</sup> un’indagine storiografica del patrimonio musicale in quanto «eredità culturale»,<sup>58</sup> che contemperi un approccio testuale e contestuale, che persegua in maniera paritaria le ricerche filologiche e lo studio delle tecniche esecutive, che completi l’analisi immanente dei documenti cinematografico-musicali con la ricostruzione storica delle pratiche performative, che sappia collocare l’oggetto di ricerca nel maggior numero di co-testi verbali, filmici e musicali.

L’integrazione della “musica cinematografica” nell’alveo della musicologia storica, che va di pari passo con la progressiva istituzionalizzazione del settore disciplinare nei quadri accademici, non può invece limitarsi alla “canonizzazione” dei suoi oggetti. Il rischio maggiore sarebbe quello di scambiare lo studio della musica cinematografica con una ricerca storica che faccia luce esclusivamente su partiture originali e sul caso “eccezionale”

<sup>53</sup> Berger in DELLA SETA [et al.], *La musicologia europea oggi* cit., p. 316.

<sup>54</sup> J. A. JACOBS, *The Need for Disciplines* cit., p. 36.

<sup>55</sup> Val la pena sottolineare come alle medesime conclusioni giunga il saggio di C. HUVET, *La Musicologie du cinéma* cit., nel descrivere per l’ambito francofono un analogo itinerario della musica cinematografica da «oggetto di studio indegno della musicologia» (p. 58) alle recenti «aperture (intra)disciplinari» (p. 63) nella direzione di una *musicologie du cinéma* pienamente istituzionalizzata nel campo della musicologia storica.

<sup>56</sup> Stefano Castelvechi in DELLA SETA [et al.], *La musicologia europea oggi* cit., p. 334.

<sup>57</sup> F. A. GALLO, *Historia civilis e cultural heritage* cit., p. 17.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

della collaborazione di compositori di prima grandezza. Vi è stato un tempo, come ha scritto Rick Altman, in cui gli storici della musica per film, «saltavano regolarmente da un film artisticamente di successo a un altro»<sup>59</sup> componendo così *a posteriori* un canone di opere selezionate secondo astratti criteri di matrice estetica, riassumibili nel cosiddetto «auteurist bias»: <sup>60</sup> come in una sorta di riflesso condizionato, la musicologia storica cercava sé stessa nella musica cinematografica, per riferire di partiture originali, tutte di compositori di provenienza colta, unite in una sorta di canone minore di opere filmico-musicali.

È oggi esigenza condivisa, scrive invece Altman, ridefinire la base ontologica di ciò che chiamiamo “musica cinematografica” «a partire da nuovi oggetti e nuovi programmi». <sup>61</sup> Occorre prendere atto di un nuovo paradigma storiografico, impostosi anzitutto in campo filmologico dalla storica conferenza dell’International Federation of Film Archives (FIAP) a Brighton nel 1978 e teso a ricomprendere la storia del cinema in una più ampia prospettiva contestuale: la storia del film intesa come storia di testi a sé stanti, selezionati in base a criteri di «eccellenza estetica e valore artistico», <sup>62</sup> è ormai superata e ricompresa nella prospettiva di una storia del cinema, nella quale hanno un peso non meno importante considerazioni derivanti dalla storia dell’economia, dell’architettura, della politica, della tecnica, etc.

Discendendo da queste premesse, si è imposta in maniera crescente anche nella storiografia musicale una prospettiva non bidimensionale, appiattita cioè su testi notazionali analizzati, per così dire, *in vitro*, separati dalla loro esistenza materiale, ma «tridimensionale», <sup>63</sup> attenta cioè alla dimensione pragmatico-performativa della musica nel cinema.

Sul piano della storia della composizione, di questa innovativa prospettiva storiografica si sono proficuamente giovati vari studi che hanno visto la luce nell’ultimo decennio. Fra i molti esempi annoverabili, citiamo il volume *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, <sup>64</sup> nel quale si segnalano gli studi di Julie Brown sulla musica nel cinema britannico, di Christopher Natzén sul cinema svedese, di Marco

---

<sup>59</sup> RICK ALTMAN, *Silent Film Sound*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 6.

<sup>60</sup> Cfr. MAURIZIO CORBELLA, *Introduzione. La compilation soundtrack come ipotesi di lavoro sulla storia della musica nel cinema italiano*, in *La compilation soundtrack nel cinema sonoro italiano*, a cura di Maurizio Corbella, «Schermi», IV, 7 (gennaio-giugno 2020), pp. 7-26.

<sup>61</sup> R. ALTMAN, *Silent Film Sound* cit., p. 7.

<sup>62</sup> THOMAS ELSAESSER, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1990, p. 2.

<sup>63</sup> RICK ALTMAN, Prefazione a *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, a cura di Claus Tieber e Anna K. Windisch, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. x-xiii: xi.

<sup>64</sup> *The Sounds of Silent Films* cit.

Targa sul cinema italiano, di Urszula Biel sull'Alta Slesia (oggi Polonia), di Claus Tieber e Anna K. Windisch sul cinema austriaco, di James Buhler e Catrin Watts sul cinema americano, di Olympia Bhatt sul cinema indiano. Le implicazioni storiografiche del volume sono destinate ad avere un crescente rilievo nella prospettiva di una microstoria della musica cinematografica: «una storia, o meglio, una serie di storie su scala ridotta, che anziché tracciare presunti sviluppi filogenetici punti a isolare e ingrandire gli elementi minimi del quadro macroscopico generale».<sup>65</sup>

Quell'auspicata ridefinizione dell'essenza della musica cinematografica è la linea guida degli studi che hanno visto la luce nel quadro del Progetto *Cabiria* dell'Università di Torino (2008-) e che concorrono a formare la miscellanea *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*.<sup>66</sup> Specifici contributi in chiave metodologica sono offerti da Emilio Sala sulle fonti notazionali dell'epoca del muto, Roberto Calabretto sull'identità della musica per film, Ilario Meandri sui processi di post-produzione sonora, Angelo Orcalli sulle fonti audiovisive, Silvia Caratti e Flavia Ingrosso sui problemi di catalogazione.

Se dall'ambito del cinema muto passiamo a considerare l'era del sonoro, s'impone all'attenzione l'impostazione del numero monografico *Film Music Histories and Ethnographies*,<sup>67</sup> a cura di Alessandro Cecchi e Maurizio Corbella, per la lungimirante integrazione di prospettive storiche ed etnografiche nell'indagine dei processi produttivi alla base del cinema italiano, sullo sfondo della trasformazione del sistema dei *media* italiani fra gli anni Cinquanta e Settanta.

Il panorama di questo rinnovato approccio culturologico alla musica cinematografica non può che completarsi con lo studio delle fonti critiche. L'indagine della critica giornalistica si è rivelata una tappa essenziale per restituire alla musica cinematografica il suo indispensabile orizzonte storico e leggere i problemi estetici della musica per il cinema nello specchio della critica coeva; vale a dire, recuperando il lessico dei contemporanei, ricostruendone i concetti e le categorie. Siano qui menzionati per le fonti di lingua italiana il progetto *La critica musicale e la musica per film*, coordinato da Roberto Calabretto, con sede

<sup>65</sup> FRANCESCO FINOCCHIARO, *Dietro un velo di organza*, Torino, Accademia University Press, 2020, p. 8.

<sup>66</sup> *Film Music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*, a cura di Annarita Colturato, Torino, Kaplan, 2014. Il progetto di ricerca ha visto il censimento e la catalogazione della musica per il cinema conservata in Piemonte; i risultati sono raccolti in una banca dati ad accesso libero: <http://www.progetto-cabiria.eu/index.php> (ultimo accesso 7 febbraio 2024).

<sup>67</sup> *Film Music Histories and Ethnographies. New Perspectives on Italian Cinema of the Long 1960s*, «Journal of Film Music», VIII, 1-2 (2015), a cura di Alessandro Cecchi e Maurizio Corbella, con contributi di Matteo Giuggioli, Alessandro Bratus, Ilario Meandri e Marco Cosci.



alla Fondazione “Ugo e Olga Levi” di Venezia,<sup>68</sup> e per quelle di lingua tedesca il progetto di ricerca FWF *Film Music as a Problem in German Print Journalism (1907-1930)*, condotto da chi scrive nell’Università di Vienna fra il 2016 e il 2019.<sup>69</sup>

La ridefinizione degli oggetti di studio, l’opzione per una “microstoriografia”, il confronto “multispecialistico” con i metodi di altre discipline sono solo alcuni dei tasselli di un cambiamento epistemologico strutturale, che impone di considerare la ricerca sulla musica cinematografica non un esperimento dall’esito incerto lungo le strade di una nuova disciplina tutta da definire, bensì una questione “ipermusicologica”, attinente alla specifica identità della disciplina musicologica. Lungi dal rappresentare una “nicchia” o una “terra di nessuno” fra diversi campi del sapere, lo studio della musica cinematografica ha tutto il diritto di costituirsi come specifico orientamento disciplinare della musicologia storica del XXI secolo, onorando così quel mandato assegnatole quasi cento anni fa da Hans Heinz Stuckenschmidt.

#### NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l’autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l’assenso alla pubblicazione.

---

<sup>68</sup> L’operazione di spoglio e schedatura dei periodici italiani è confluita nell’archivio digitale *LEVIdata*: <https://archivio.fondazionelevi.it> (ultimo accesso 7 febbraio 2024).

<sup>69</sup> I documenti sono stati raccolti in trascrizione *full-text* nell’*FMJ Archive*, una banca dati digitale in libero accesso, realizzata in collaborazione con la Deutsche Kinemathek di Berlino e il progetto Phaidra della Biblioteca dell’Università di Vienna. Cfr. *FMJ Archive*, a cura di Francesco Finocchiaro, 2018, <https://muwidb.univie.ac.at/filmmusik/editor/artikel.php> (ultimo accesso 7 febbraio 2024).