

INTRODUZIONE

Nell'immaginario del grande pubblico, il nome di Nino Rota è indissolubilmente legato a quello di Federico Fellini, con il quale ha collaborato a partire da *Lo sceicco bianco* (1952) fino a *Prova d'orchestra* (1979), firmando le musiche per diciassette film del regista riminese. La carriera cinematografica del compositore, tuttavia, si è sviluppata ben oltre tale connubio: la sua filmografia comprende 157 titoli di 67 registi, tra i quali compaiono diversi tra i maggiori autori del cinema italiano e internazionale degli anni '40-'70, come Luchino Visconti, Francis Ford Coppola, King Vidor, Mario Monicelli, Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Eduardo De Filippo, Mario Soldati, Raffaele Matarazzo. Dopo un esordio precoce nel 1933 in *Treno popolare* di Matarazzo, a partire dai primi anni '40 fino alla morte, avvenuta nel 1979, Rota è stato ininterrottamente attivo nel panorama cinematografico, toccando il massimo di produttività con le 101 partiture per il cinema scritte tra il 1947 e il 1957. Durante la sua lunga carriera egli ha avuto modo di confrontarsi con modelli di produzione molto diversi, dal cinema d'autore a quello di genere, dal film a grande *budget* ai documentari televisivi, affermandosi come uno dei protagonisti di tre decenni tra i più intensi nella storia del cinema italiano (e non solo).

Il presente numero monografico si focalizza sulle musiche per film composte da Rota negli anni '40 e '50, un periodo molto prolifico per il compositore, ma raramente affrontato dalla letteratura musicologica, la quale si è concentrata prevalentemente sulla collaborazione con Fellini e sulle grandi produzioni dei due decenni successivi, dopo il discrimine segnato da *La dolce vita* (1960). Durante il primo ventennio della sua attività cinematografica, tuttavia, il compositore ha dato vita a un catalogo di quasi cento titoli in cui si evince, da un lato, il suo processo di maturazione artistica, influenzato fortemente dalle particolari condizioni creative che il lavoro per l'audiovisivo impone, dall'altro le sue capacità di lasciarsi proficuamente contaminare dalle tante sollecitazioni che provengono da una società in via di ricostruzione. In altre parole, nel primo Rota cinematografico si delineano i tratti caratteristici della sua scrittura musicale, i quali, pur trovando la loro più completa espressione nelle musiche per Fellini, assumono altre coloriture e altre profondità se ricondotti alla produzione filmica italiana, in special modo di registro popolare. Contestualizzando la sua attività nel sistema produttivo cinematografico e radiotelevisivo di quei decenni è stato inoltre possibile indagare il ruolo svolto da Rota nella definizione di generi, modalità narrative e tipologie di prodotti. Si è così messo in luce il suo apporto ai fenomeni socioculturali che hanno segnato il passaggio dalla realtà italiana dell'immediato dopoguerra all'affer-

mazione della società dei consumi, un processo veicolato in misura determinante dai *mass media* audiovisivi – cinema popolare, radio, televisione –, di cui Rota fu uno dei protagonisti.

La formulazione germinale di questo progetto ha trovato una prima espressione in un convegno internazionale che gli scriventi hanno curato nel maggio 2017 a Venezia per conto del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari, coinvolgendo come *partner* scientifici la Fondazione Giorgio Cini e l'Ateneo Veneto. Il convegno aveva l'obiettivo di porre in dialogo studiosi di diversi ambiti disciplinari, dalla musicologia ai *film studies* ai *media studies*, al fine di generare una riflessione a tutto tondo sul ruolo svolto da Rota nel cinema e nella radiotelevisione degli anni '40 e '50. Affiancava il convegno una retrospettiva di dodici film popolari italiani musicati dal compositore tra il 1945 e il 1955, proiettata presso la Casa del Cinema – Videoteca Pasinetti, grazie alla quale tanto gli studiosi, quanto gli appassionati hanno potuto ripercorrere un decennio dell'attività di Rota – un decennio fondativo, per collocazione cronologica e per la varietà delle collaborazioni – al di là delle grandi produzioni che gli avrebbero conferito fama internazionale. Questo complesso di iniziative è servito da laboratorio per sondare indirizzi e metodologie di ricerca, per definire le strade da percorrere nonché i limiti entro i quali approfondire le indagini. Gli esiti di tale lungo lavoro, dopo aver operato le necessarie selezioni, integrazioni, modifiche e ampliamenti, sono confluiti nel presente numero monografico, dove in parte si sono sviluppate ulteriormente le linee impostate con il convegno, in parte se ne sono intraprese di nuove, mentre alcune sono state infine abbandonate.

* * *

Gli otto contributi che compongono il numero sono organizzati su base tematica in tre sezioni, dedicate rispettivamente alla ricerca d'archivio, alla produzione cinematografica di Rota, nonché alle intersezioni da lui praticate tra musica per film, radio e industria della canzone. Nella prima sezione i saggi di Dinko Fabris e Giada Viviani indagano con finalità distinte alcune tipologie di documenti altrettanto differenziate: nel primo caso testimonianze diaristiche, memorie pubbliche e private, carteggi, interviste prodotti da diverse personalità e conservati presso vari fondi archivistici sono interrogati per ricostruire la storia dei rapporti del compositore con le famiglie Cecchi e d'Amico, in particolare nella durevole e feconda relazione – tanto d'amicizia, quanto professionale – con Suso, sceneggiatrice di alcuni film musicati da Rota. Nel contributo di Viviani, invece, oggetto di indagine è il ricco *corpus* di annotazioni verbali prodotte dal compositore come strumento del processo creativo, una prassi di lavoro che ne contraddistingue l'attività cinematografica rispetto al resto della sua produzione musicale, per la quale non si serviva di simili annotazioni. L'analisi sistematica delle fonti conservate nel fondo personale dell'autore presso la Fondazione Cini ha permesso di ricostruire l'evoluzione quantitativa e qualitativa delle annotazioni verbali relative alla

· II ·

musica per film di Rota dal 1933 al 1959, ponendo in luce il progressivo emergere nel compositore di una consapevolezza per le specificità del linguaggio cinematografico e del ruolo che la musica può svolgere nel sistema audiovisivo. I quattro contributi che compongono la seconda sezione entrano nel cuore dell'apporto di Rota al cinema italiano degli anni '40 e '50, investigato dai diversi studiosi vuoi sul piano della scrittura musicale, vuoi su quello del sistema produttivo. Apre la sezione Roberto Calabretto con un'indagine sui modi del «citazionismo» o dell'«autointertestualità» su cui si basa la prassi compositiva di Rota, ricostruendo in particolare i labirintici rapporti di antecedente-consequente tra la giovanile *Sinfonia sopra una canzone d'amore* e diverse sue musiche per film, dal *Birichino di papà* (1943) al *Gattopardo* (1963) alla versione definitiva della stessa *Sinfonia* (1972). Attraverso tale trasmigrazione dei medesimi materiali tematici si viene a creare una sostanziale porosità non solo tra generi musicali differenti, ma anche tra situazioni narrative quasi inconciliabili, dove, con una procedura che lo studioso riconosce come specifica del linguaggio cinematografico, non sono tanto i temi in sé ad essere determinanti, quanto la loro ricontestualizzazione in nuove situazioni drammatiche o musicali. La stessa questione della rielaborazione, sostituzione e riaffioramento di materiali preesistenti, propri o altrui, come componente fondativa della poetica di Rota incentrata sul pastiche e sull'effetto di «déjà entendu», in particolare nella musica scritta per il cinema, è indagata da Emilio Sala in prospettiva psicoanalitica con riferimento all'«objet petit a» lacaniano e all'«oggetto transizionale» di Winnicott. Tale tendenza, peculiare del pensiero compositivo di Rota *tout court*, assume una densità ineguagliata nel suo conubio artistico con Fellini, con il quale il musicista condivideva un profondo interesse per la psicoanalisi e l'esoterismo: nei film nati dalla loro collaborazione la presenza in filigrana dei «motivi guida» sostituiti in post-produzione agisce come una sorta di «ritorno del represso» e innesca catene associative che conferiscono significati simbolici agli oggetti sonori.

I due contributi di Antonio Ferrara e Paolo Noto – Dom Holdaway studiano invece l'attività di Rota in relazione al sistema produttivo del cinema italiano prendendo a riferimento, rispettivamente, gli anni '40 e '50. Ferrara si concentra sulla collaborazione del compositore con la Lux Film, di cui esamina il possibile influsso non solo sulla carriera di Rota, ma anche sulla messa a punto della sua prassi compositiva, con una particolare attenzione al ruolo svolto dalle scelte aziendali e dalle posizioni estetiche di Guido Gatti e Fedele d'Amico. La disamina delle musiche per film da lui composte per la Lux nel decennio considerato pone in luce l'importanza fondamentale di tale esperienza per la definizione delle sue tecniche di scrittura per il cinema, le quali nei loro tratti più caratteristici – citazionismo e intertestualità, rapporto con repertorio ottocentesco e musica di consumo, trattamento dei timbri strumentali – giungono a piena maturazione già con *Proibito rubare* (1948). Noto e Holdaway ricostruiscono invece il posizionamento di Rota nel mercato cinematografico italiano degli anni '50, analizzandone da un lato la collocazione rispetto alle fasce di segmentazione degli incassi, dall'altro tracciando le

reti professionali del compositore rispetto a società di produzione e a ulteriori professionisti del cinema (registi, sceneggiatori). Tale indagine ha permesso di tracciare il percorso di consolidamento svolto dalla carriera di Rota durante il decennio, dopo il quale sarebbe sveltata alle grandi produzioni degli anni '60, nonché ha messo in luce il suo apporto ai generi cinematografici che segnano i principali assi di cambiamento del cinema italiano a cavallo tra anni '50 e '60.

La terza e ultima sezione esplora le interrelazioni tra cinema, radio e industria della canzone come chiave interpretativa di alcune aree poco studiate della produzione di Rota, in particolare per quanto riguarda il suo modo di rapportarsi alle esigenze tecniche e di mercato dei *media* in cui si è trovato a operare. Angela Ida De Benedictis studia le opere create dal compositore per la radio con lo scopo di illustrare in quale misura le partiture abbiano tenuto conto dei limiti e delle potenzialità del suono registrato e riprodotto. La ricerca ha messo in luce un percorso di progressivo appropriamento del mezzo radiofonico compiuto da Rota nell'arco di un trentennio, dai primi anni '30 alla fine degli anni '50, senza tuttavia arrivare a una piena padronanza delle specificità del linguaggio, a differenza di quanto invece succede nella musica da lui scritta per il cinema o per la televisione. Si ravvisa da un lato un sostanziale travisamento del concetto di radiogenia, dall'altro un'irrisolta difficoltà di gestione della drammaturgia che agisce in assenza del piano visivo, due problemi che di fatto rendono i lavori considerati delle opere di teatro musicale "tradizionale" prestate al mezzo radiofonico. Concentrandosi sul medesimo arco temporale, Jacopo Tomatis affronta infine le canzoni scritte da Rota per il cinema trattandole come oggetti intermediali che si muovono all'interno di un sistema allora nascente dove si intersecano cinema sonoro, radio, industria della canzone ed editoria musicale. Tale contestualizzazione permette di interpretare le modalità di lavoro del compositore alla luce delle strategie e delle prassi del coevo sistema produttivo della musica d'intrattenimento, il quale aveva continue interazioni con quello cinematografico: le canzoni che comparivano nelle colonne sonore dei film, o che da esse venivano tratte, erano concepite per assumere significato attraverso i diversi *media* nei quali circolavano, ponendosi in relazione con il panorama della *popular music* allora in voga.

* * *

Di solito, quando si curano numeri monografici per le riviste accademiche, specialmente quando il lavoro di progettazione, composizione, valutazione e curatela richiede un tempo di maturazione piuttosto lungo, la sensazione finale è che restino fuori dal perimetro della ricerca più temi, più argomenti, più problemi di quanti se ne siano potuti includere. Una sensazione che diventa frustrazione nel caso di Nino Rota in ragione della vastità e dell'eterogeneità della sua produzione, della polivalenza della sua scrittura, della ricchezza delle sue collaborazioni, della popolarità della sua immagine pubblica. Le tre sezioni qui individuate possono pertanto coprire solo in forme parziali e del tutto insoddisfacenti le curiosità che emergono dallo scandaglio che abbiamo

lanciato nelle profondità della sua opera e che speriamo altri continueranno a monitorare in futuro.

C'è da dire che la letteratura di settore, sia in ambito cinematografico, sia in ambito musicologico, non è stata fino ad oggi generosa nei confronti del compositore, fatta eccezione per alcuni convegni e relative pubblicazioni degli atti occorsi in occasione degli anniversari della sua scomparsa (il ventennale nel 2001) o della sua nascita (il centenario nel 2011) e, come si diceva, per alcune indagini che hanno cercato di andare alla radice della sua collaborazione storica con Federico Fellini. Di quest'ultimo egli è diventato uno dei tanti *alterego*, con la conseguenza di vedersi schiacciata l'eredità artistica addosso a quella dell'ingombrante regista riminese, un po' come è capitato, almeno fino ai decenni più recenti, a interpreti raffinati e poliedrici come Giulietta Masina, Anita Ekberg o Marcello Mastroianni. Ecco, se nondimeno la grande vivacità dei cosiddetti *celebrity* o *star studies* ha consentito negli ultimi decenni di ricostruire a tutto tondo il valore sociale e culturale di personalità ad esempio come Mastroianni e Vitti, andando ben oltre i pur importanti connubi con Fellini o Antonioni, non si possono spendere le medesime parole per lo studio di altre professionalità cinematografiche altrettanto capitali come sono i compositori o i direttori della fotografia o, ancora, i montatori. Il paesaggio accademico appare, nei confronti delle figure qui convocate, decisamente più rarefatto.

Da questo punto di vista, per via dei caratteri di prolificità, duttilità, costanza, eterogeneità del suo lavoro, Rota potrebbe/dovrebbe assumere il ruolo di apripista per uno studio multidisciplinare sui protagonismi della musica per film che unisca le competenze «testuali» musicologiche e filmiche a quelle più «contestuali» portate in dote dai media, *production & cultural studies*, dalla sociologia, dalla storia sociale e – perché no – dall'antropologia e dall'etnografia. Scriviamo protagonismi e non protagonisti perché ciò che preme all'insieme di questi contributi non è erigere monumenti o individuare eccezionalità, ma catturare processi e dinamismi, trasformazioni e ibridismi, con la convinzione che talvolta scegliere un punto di osservazione unico (in questo caso l'opera di Nino Rota) possa aiutare a vedere un po' più nitidamente un panorama culturale ed artistico sfaccettato e disomogeneo, arricchendo di dettagli e di particolari quel paesaggio rarefatto di cui si è fatto cenno poc'anzi.

Va da sé che l'estrema popolarità del caso studio scelto può essere ancora più di aiuto perché consente di riflettere, in ultimo, attorno al concetto di popolare, da considerare sia nella sua estensione quantitativa, per la possibilità di abitare i canali di diffusione cinematografica, radiofonica e televisiva, toccando dunque la sensibilità di molte tipologie spettatoriali, sia nella sua perseveranza qualitativa, per la capacità di fondere e valorizzare generi musicali, generi cinematografici, tracciati narrativi, temperie culturali. Ne consegue che la scelta di concentrarsi sulla parte della produzione musicale di Rota che anticipa (o aggira) quella che inizia dalla *Dolce vita* propende ad assegnare al concetto di popolare non una dimensione di mera notorietà, ma di capa-

GIADA VIVIANI – MARCO DALLA GASSA

cià di accordarsi alle vene profonde che attraversano una comunità sociale e si manifestano in affioramenti inaspettati, coinvolgenti, sodali e realmente popolari.



DINKO FABRIS

«...COME L'ANGELO CUSTODE:
UNA GRANDE INVENZIONE»:
NINO ROTA E SUSO CECCHI,
PRIME COLLABORAZIONI E RETE FAMILIARE

ABSTRACT

L'amicizia tra il compositore Nino Rota e i membri delle famiglie Cecchi e d'Amico caratterizzò gli anni giovanili trascorsi a Roma da Rota tra il 1927 e il 1950. Su 158 film musicati da Rota, almeno 20 furono firmati come scenografo da Suso Cecchi, moglie di Fedele d'Amico e figlia di Emilio Cecchi. Oltre a numerose testimonianze diariistiche ed epistolari, un nucleo inedito di lettere e cartoline inviate da Rota a Cecchi e a sua moglie Leonetta Pieraccini, custodito presso l'Archivio Viesseux di Firerneze, permette di ricostruire le relazioni del compositore con un ambiente di alto livello intellettuale nell'Italia del primo dopoguerra. Nino e Suso non ebbero mai occasioni dirette di collaborazione sul set dei film firmati in comune, ma il soggetto dell'opera radiofonica *I due timidi* del 1950 sembra invece riecheggiare proprio la storia personale della nascita dell'amicizia tra i due giovani, quando Rota risiedeva nella pensione sullo stesso piano della casa dove Suso riceveva le prime lezioni di pianoforte.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, Suso Cecchi D'Amico, *I Due Timidi*, Emilio Cecchi, Leonetta Pieraccini

SUMMARY

The friendship between the composer Nino Rota and the members of the Cecchi and d'Amico families characterized the early years spent in Rome by Rota between 1927 and 1950. Out of 158 films set to music by Rota, at least 20 were signed as set designer by Suso Cecchi, wife of Fedele d'Amico and daughter of Emilio Cecchi. In addition to numerous diaries and correspondances, an unpublished nucleus of letters and postcards sent by Rota to Cecchi and his wife Leonetta Pieraccini, kept in the Viesseux Archive in Firerneze, allows us to reconstruct the composer's relations with a high-level intellectual milieu in the postwar period. Nino and Suso never had direct opportunities for collaboration on the set of films signed in common, but the subject of the radio opera *I due timidi* of 1950 seems instead to echo the personal story of the birth of friendship between the two young people, when Rota resided in the guest-house on the same floor as the house where Suso received his first piano lessons.

KEYWORDS Nino Rota, Suso Cecchi D'Amico, *I Due Timidi*, Emilio Cecchi, Leonetta Pieraccini



Nel catalogo dei 158 titoli di film musicati da Nino Rota tra il 1933 e il 1979, in una ventina compare il nome di Suso Cecchi d'Amico come sceneggiatrice. Poiché è ben nota la profonda amicizia che legò per tutta la vita Nino a Suso e agli altri membri della duplice «dinastia italiana» ossia «l'arcipelago Cecchi e d'Amico» (come la definirono nel 2010 Tullio Kezich e Alessandra Levantesi),¹ mi è sembrato necessario nel contesto di uno studio a più autori su Nino Rota nel cinema italiano prima della *Dolce Vita*, riconsiderare quella produzione, in particolare negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, alla luce delle numerose testimonianze della assidua frequentazione di queste due grandi personalità.

Tavola 1. *I film musicati da Nino Rota con sceneggiatura anche parziale di Suso Cecchi d'Amico*

1946

1) Mio Figlio Professore

regia: Renato Castellani

sceneggiatura: Fulvio Palmieri, Renato Castellani, **Emilio Cecchi**, Aldo De Benedetti, **Suso Cecchi D'Amico**, Aldo Fabrizi, Fulvio Palmieri, Fausto Tozzi

fonte musicale: RC10

2) Roma Città Libera / La Notte Porta Consiglio

regia: Marcello Pagliero

sceneggiatura: Marcello Pagliero, Ennio Flaiano, **Suso Cecchi D'Amico**, Cesare Zavattini, Pino Mercanti (da un'idea E. Flaiano)

fonte musicale: RC 12

1947

3) Il Delitto Di Giovanni Episcopo

regia: Alberto Lattuada

sceneggiatura: Alberto Lattuada, **Suso Cecchi D'Amico**, Federico Fellini, Aldo Fabrizi, Piero Tellini (dal romanzo di Gabriele D'Annunzio)

fonte musicale: RC16

4) Vivere in Pace

regia: Luigi Zampa

sceneggiatura: Luigi Zampa, **Suso Cecchi D'Amico**, Aldo Fabrizi, Piero Tellini

fonte musicale: RC11

1948

5) Proibito Rubare / Guaglio

regia: Luigi Comencini

sceneggiatura: Luigi Comencini, **Suso Cecchi D'Amico**, Aldo Buzzzi, Armando Curcio

fonte musicale: RC28

1949

6) Sotto Il Sole Di Roma

regia: Renato Castellani

sceneggiatura: Renato Castellani, Fausto Tozzi, Sergio Amidei, **Suso Cecchi D'Amico**, Ettore Margadonna, **Emilio Cecchi** (da un soggetto di R. Castellani e F. Tozzi)

fonte musicale: RC24

7) E' Primavera...

regia: Renato Castellani

sceneggiatura: Luigi Comencini, **Suso Cecchi D'Amico**, Aldo Buzzzi, Armando Curcio

fonte musicale: RC31

1950

8) E' più facile che un cammello

regia: Luigi Zampa

sceneggiatura: Vitaliano Brancati, **Suso Cecchi D'Amico**, Diego Fabbri, Giorgio Moser, Henry Jeanson (da un soggetto di Cesare Zavattini)

fonte musicale: RC37

1. Su queste personalità della cultura italiana si veda: KEZICH-LEVANTESI, *Una dinastia italiana*.

Tavola 1. (cont.)

1954

9) **Cento Anni D'Amore**

regia: Lionello De Felice

sceneggiatura: Lionello De Felice, Oreste Biancoli, Eduardo De Filippo, Franco Brusati, **Suso Cecchi D'Amico**, Alba Cespedes, Giuseppe Marotta, Vittorio Nino Novarese, Giorgio Prosperi, Guido Rocca, Pietro Paolo Trompeo, abrizio Sarazani, Vinceno Talarico, Gino Visentini, Lionello De Felice (da vari soggetti letterari adattati)

fonte musicale: RC79

10) **Senso**

regia: Luchino Visconti

sceneggiatura: **Suso Cecchi D'Amico**, Luciano Visconti, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, Tennessee Williams, Paul Bowles (dal racconto di Camillo Boito; musiche di Bruckner *adattate* da **Nino Rota**)

1954-1955

11) **Proibito**

regia: Mario Monicelli

sceneggiatura: Mario Monicelli, **Suso Cecchi D'Amico**, Giuseppe Mangione (dal romanzo "La Madre" di Grazia Deledda)

fonte musicale: ===

1957

12) **Le Notti Bianche / White Nights**

regia: Luchino Visconti

sceneggiatura: Luchino Visconti, **Suso Cecchi D'Amico** (dal romanzo di Fedor Dostoevskij)

fonte musicale: ==

1960

13) **Rocco and his Brothers / Rocco e i suoi Fratelli**

r: Luchino Visconti; s: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, **Suso Cecchi D'Amico**, Pasquale Festa Campanile, Mass Pratolini, Enrico Mediolì

(dal romanzo "Il Ponte della Ghisolfia" di Giovanni Testori)

fonte musicale: RC114

1961-1962

14) **I Due Nemici**

regia: Guy Hamilton

sceneggiatura: Luciano Vincenzoni, Age, Scarpelli, **Suso Cecchi D'Amico**

fonte musicale: RC120

1962

15) **Boccaccio '70**

* film ad episodi. **Suso Cecchi** figura solo nel I episodio (*Renzo e Luciana* r: Mario Monicelli musica di Piero Umilii; nel III episodio (*Il Lavoro*, r: Luchino Visconti musica di **Nino Rota** che musica anche l'episodio II (*Tentazioni del S Antonio* di F. Fellini ma Suso non è sceneggiatrice qui)

16) **Il Gattopardo**

regia: Luchino Visconti

sceneggiatura: **Suso Cecchi d'Amico**, Enrico Mediolì, Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile, Luchino Visconti (dal romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa)

fonte musicale: RC121

1967

17) **Spara Forte, Piu Forte...Non Capisco!**

regia: Eduardo De Filippo

sceneggiatura: **Suso Cecchi d'Amico**, Eduardo De Filippo (dalla commedia *Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo)

fonte musicale: RC126

18) **The Taming Of The Shrew / La Bisbetica Domata**

regia: Franco Zeffirelli

sceneggiatura: **Suso Cecchi d'Amico**, Franco Zeffirelli, Paul Dehn

fonte musicale: RC127

1976

19) **Caro Michele**

regia: Mario Monicelli

sceneggiatura: **Suso Cecchi d'Amico**, Tonino Guerra (dal romanzo di Natalia Ginzburg)

fonte musicale: RC140

I titoli elencati nella Tabella occupano i trent'anni dal 1946 al 1976, ma sono più numerosi nei primi 15 anni, con 13 titoli fino al fatidico 1960 della *Dolce vita*, anche perché come ricorda Fabrizio Borin, gli anni Cinquanta costitui-

rono un «vero record musicale per Rota che compone ben settantotto colonne sonore, quasi la metà dell'intera sua produzione».² Ed è proprio negli anni Cinquanta che i titoli della nostra Tabella mostrano registi che hanno segnato la storia del cinema come Monicelli e soprattutto Visconti, rispetto al decennio precedente rappresentato comunque da professionisti come Castellani, Zampa, Lattuada, Comencini, Pagliara e De Felice. Limiterò ulteriormente il mio rapido esame di questa produzione agli 8 film musicati negli anni tra il 1946 e il 1950, perché si tratta di date significative nella relazione tra Nino e Suso, soprattutto per la frequentazione assidua del compositore in casa d'Amico.

L'incontro tra Nino Rota e la famiglia Cecchi era avvenuto durante il suo periodo di studio a Roma con Casella dal 1927, quando aveva appena 16 anni, e per l'occasione la madre Ernesta si era a sua volta trasferita da Milano a Roma portando con sé l'altro figlio Gigi. Così la stessa Ernesta Rota Rinaldi ricorda il primo contatto con la famiglia Cecchi nella sua *Storia di Nino*:³

Da Margherita Sarfatti [una vecchia amica milanese organizzatrice di incontri con importanti intellettuali nel suo salotto romano] feci la conoscenza di Leonetta Cecchi, interessantissima donna, sensibile ad ogni forma d'arte, curiosa di Nino e alla caccia disinteressata di soggetti originali da ritrattare. Mi invitò a casa sua e a poco a poco tra le nostre famiglie, affini e armonizzanti per età e tendenze, si stabilì un'amicizia delle più salde e cordiali. La domenica si riuniva in casa Cecchi un gruppo di letterati e pittori dei più spregiudicati e divertenti [...] Nino e Gigi erano caporioni di gioco e farse. Di musica se ne parlava pochissimo e questo ci garbava molto, tuttavia Leonetta indisse una serata con i fiocchi nella quale Nino fece sentire il *Principe porcaro* su un pianino verticale afono [...]

In gratitudine della larga ospitalità dei nuovi amici mi interessai agli studi musicali di Suso, invero un po' negletti, e le diedi regolarmente lezione ottenendone progressi notevoli. Di rimando Leonetta volle farmi un ritratto, per quale posavo con piacere, perché Cecchi ci intratteneva gradevolmente e la sua conversazione, naturalmente superiore, mi teneva desta e distesa di spirito e perciò di faccia [...]

Aggiunge la stessa Ernesta poco più avanti:⁴

Fu un tempo beato quel soggiorno romano. A Milano, in famiglia, si veniva a settembre nella beata villeggiatura di Canzo, nel gran caldo dell'estate ci si ritrovava invece a Castiglioncello dove la combriccola monellesca Cecchi, d'Amico, Rota era al completo [...] Per noi grandi c'erano i genitori e in più personalità interessanti quali Pirandello, Bontempelli, Castelnuovo Tedesco e Casella [...]

2. BORIN, *La filmografia di Nino Rota*, p. XX.

3. Ernesta Rota Rinaldi, *Storia di Nino*, manoscritto edito in LOMBARDI, CUR., *Mio padre e Storia di Nino*, p. 55.

4. *Ibid.*

Tra l'altro nel 1931 Rota aveva composto per il gruppo di amici villeggianti le musiche di scena dell'*Isola disabitata* di Metastasio per la regia di Corrado Pavolini. Si era già diplomato in composizione con Casella al Conservatorio di Roma nel 1929 ed aveva avviato nello stesso 1931 la sua avventura americana con il soggiorno al Curtis Institute di Philadelphia.⁵

In realtà la prima impressione dei Cecchi sul talento musicale di Nino Rota era stata registrata all'anno 1928 nelle Agendine dalla pittrice Leonetta, moglie di Emilio Cecchi:⁶

È venuto in casa Nino, il piccolo musicista. Carino, semplice, abile. Notavamo queste sue qualità, lui partito. «Somiglia un po' a Wagner», ha notato Gargiulo. «Potrebbe anche esserlo», ha aggiunto Emilio, «se un genio deve venire, il posto è pronto per un musicista. Ci sono nella teoria delle arti certi ritmi, certi ritorni che non sono mai sbagliati. La musica accompagna sempre la filosofia dopo lo sboccio di arte letteraria [...] dico che se un talento grosso, ma grosso molto, deve ora venir fuori, mi pare che il posto spetti nella musica. Barilli, Bastianelli, Casella hanno ormai mancato all'appuntamento... Potrebbe darsi che arrivasse in tempo Nino Rota».

Peraltro fin dagli anni di guerra Ernesta Rota aveva ordinato e fatto circolare tra gli amici della cerchia Cecchi e d'Amico il suo diario, che in realtà intendeva esaltare la figura di musicista del figlio Nino, come sappiamo da una testimonianza di Steno del 1944: «Baldini mi fa leggere alcune pagine di un interessante diario della madre di Nino Rota. Il diario si intitola: *Parlo di Nino* (sull'ambiente Cecchi, d'Amico, Baldini, ecc.)».⁷

Incrociando le testimonianze diaristiche di Ernesta e di Leonetta, insieme ai carteggi, è possibile ricostruire passo dopo passo l'amicizia tra le due famiglie. Leonetta scrive del suo soggiorno a Milano del 5 e 6 settembre ospite in casa Rota:⁸

Soggiorno in casa di Ernesta Rota, madre di Nino. Anche lei musicista e musicomane sfrenata. O fa musica al pianoforte, o copia musica del figlio, o ascolta musica altrui, o ne parla. Un tipo, l'Ernesta, che avrebbe potuto servir di modello a un commediografo per una creazione a successo, di un genere Madame Sans-Gêne più signorile, intelligente e coltivato. I suoi interessi per ogni forma d'arte sono vivi e spontanei: i suoi giudizi, pronunciati con una sicurezza temeraria, posseggono sempre un'originalità spassosa. Tutto il suo modo di vivere è impregnato di uno stravagante miscuglio di fantasia e praticità: e sembra che la sua forte miopia collabori a mantenerla in un limbo di ombre ch'ella realizza a modo suo negli aspetti più bizzarri. Distratta all'estremo, sbaglia gli appuntamenti, perde la roba, scambia le persone.

5. La più aggiornata cronologia biografica di Rota è fornita in Appendice al volume LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Un timido protagonista*, pp. 179-204.
6. Cfr. CECCHI PIERACCINI, *Agendine. 1911-1929*, sub data 12 gennaio 1928. Sull'importanza documentaria delle 'agendine' di Leonetta si veda anche: CECCHI PIERACCINI, *Agendina di guerra*.
7. Cfr. STENO, *Sotto le stelle del '44*, p.110 (cit. anche in LOMBARDI, cur., *Mio padre e Storia di Nino*, p. 28).
8. CECCHI PIERACCINI, *Agendine. 1911-1929*, sub data: settembre 1928.



Figura 1. Ritratto di Ernesta Rota di Amerigo Bartoli (1954) che frequentava il circolo dei Cecchi negli stessi anni

Sopravvivono ben 45 lettere di Ernesta Rota a Leonetta Cecchi nel Gabinetto Vieusseux di Firenze, datate tra il 1929 e il 1953.⁹

Una domenica del febbraio 1929 viene registrata nelle *Agendine* di Leonetta la presenza a cena di Nino Rota che «suona ininterrottamente a memoria tutto quello che gli viene richiesto, da Bach a Beethoven, Mozart, Verdi, Rossini, Donizetti, o Wagner, o magari Strauss».¹⁰ Da quel momento diventa ospite fisso delle domeniche letterarie in casa Cecchi, durante le quali Leonetta con Bartoli e Longanesi disegnano, Rota suona e Cardarelli canta. Nel 1928 si erano incrociati i destini delle due ‘dinastie’, con il primo incontro estivo a Ca-

9. Firenze, Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, LCPI.81.

10. CECCHI PIERACCINI, *Agendine. 1911-1929*, sub data: febbraio 1929.

stigioncello tra Suso Cecchi e Fedele d'Amico che la prepara per gli esami di riparazione. Così il futuro critico e musicologo si aggiunge a Rota e Cardarelli nelle esecuzioni musicali degli amici villeggianti. Dunque il rapporto quasi di parentela, più che di amicizia, che legherà strettamente Rota e Suso e Fedele, si stabilì ben prima del matrimonio della Cecchi con d'Amico avvenuto nel 1938.

Se la minima differenza di età consentiva ai tre ragazzi di ritrovarsi nei divertimenti giovanili (Rota nato nel 1911, Fedele d'Amico nel 1912 e Suso Cecchi nel 1914) mi ha particolarmente sorpreso invece la forte relazione che si venne a stabilire tra il sedicenne Nino e i genitori Cecchi, Leonetta ed Emilio. Del resto, nei suoi primi anni a Roma, Nino Rota era stato sistemato dalla mamma, seguendo il consiglio dei Cecchi, in una pensioncina che si trovava sullo stesso pianerottolo della loro casa in Corso d'Italia: nei ricordi dei nipoti, si chiamava in origine «Pensione Shelley», ma fu poi forzatamente rinominata «Pensione Schiller» (con un innegabile virtuosismo letterario) in epoca d'intransigenza fascista.¹¹ Dunque Rota viveva praticamente con la famiglia Cecchi, pur pagando la sua pensione. Il carteggio depositato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, che riportiamo in Appendice, testimonia eloquentemente di questa affettuosa frequentazione di Nino Rota con Leonetta Cecchi Pieraccini (7 missive tra il 1928 e il 1975) e con Emilio Cecchi (9 missive tra il 1931 e il 1962).¹² Nel 1960 fu proprio Nino Rota a convincere Leonetta Cecchi Pieraccini a donare due violini al Conservatorio di Bari, da lui diretto, come risulta da un carteggio che si è conservato nell'Archivio dell'istituto.¹³

Com'è ampiamente noto, in particolare dagli studiosi di storia del cinema, la prima esperienza di compositore per il cinema di Rota con *Treno popolare*,

11. Notizie comunicatemi da Masolino d'Amico, che ringrazio per la gentile disponibilità. Per una straordinaria coincidenza, anche Mario Soldati – il futuro regista de *Le miserie del Signor Travet*, primo suo film del 1945 musicato da Nino Rota – era stato ospite della stessa pensione dalla fine del 1938: «Andai ad abitare in una pensione al corso d'Italia, da certi Cottich, triestini. La cameriera era marchigiana, di Fontanelli vicino a Jesi. Era lei, Checchina [...] Quando venni in Italia con la guerra, appena fu liberata Roma, cercai di Checchina. I Cottich erano tornati a Trieste, la pensione era passata ad altri proprietari, e si chiamava adesso, pensione Shelley...» (SOLDATI, *Lettere da Capri*, opera che vinse quell'anno il Premio Strega; citiamo dall'edizione Bompiani-Giunti 2018). Questa tardiva testimonianza sembra però mettere in dubbio gli antichi ricordi riferiti dal figlio di Suso Cecchi d'Amico sull'intitolazione della pensione di Corso d'Italia: il nome Shelley sarebbe intervenuto dopo quello della famiglia triestina Cottich (che suonava piuttosto germanico) e non prima di essere trasformato in tedesco (Schiller), ma la pensione potrebbe essere semplicemente tornata alla denominazione in onore del poeta inglese che aveva prima dell'avvento del fascismo. In tutti i modi si scopre così che aveva abitato sullo stesso pianerottolo di Emilio e Suso Cecchi anche un altro autorevole membro del gruppo di amicizie intorno ai Rota-Cecchi-d'Amico.
12. Firenze, Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" LCP I.80 (1-7) e E.C.I.1657(1-9). Si veda la nostra Appendice. Questo carteggio sarà pubblicato insieme all'intera corrispondenza di Nino Rota da Angela Annese, in un lavoro che attendiamo tutti con grande entusiasmo. Colgo l'occasione per ringraziare Masolino e Caterina d'Amico per avermi concesso l'autorizzazione a utilizzare i documenti della famiglia Cecchi d'Amico e per i preziosi suggerimenti.
13. Bari, Archivio di Stato, Archivio Storico del Conservatorio "N. Piccinni" di Bari, III. Finanza, II.Patrimonio. Beni "mobili", b.7.6 (anno 1960).

nel 1933 (felice sul piano umano perché aveva consentito a Nino - ormai tornato a vivere a Milano - di rivedere gli amici di Roma, tra cui Suso e Lele), risentì del fiasco del film di Matarazzo, tanto che trascorreranno dieci anni prima del suo ritorno nel mondo cinematografico.¹⁴ Dal dicembre 1937 con la sua chiamata come insegnante all'Istituto pareggiato di Taranto, Rota muta improvvisamente e drasticamente la sua collocazione geografica, trasferendosi in Puglia: passato dopo solo un anno ad insegnare all'allora Liceo musicale Piccinni di Bari, dal 1940 trascorrerà gran parte degli anni di guerra nel vicino borgo marinaro di Torre a Mare con la madre Ernesta, che lo aveva raggiunto in Puglia. Dal 1942 era stato richiamato nel mondo del cinema proprio da Matarazzo alla Lux Film, dov'era direttore artistico per la parte musicale Lele d'Amico, il quale cercò sempre di agevolare (o piuttosto di proteggere) l'amico Nino da un ambiente particolarmente inadatto al suo candore. Delle prime incerte ma fondamentali esperienze cinematografiche di Nino Rota ha riferito in maniera puntuale Antonio Ferrara nel volume di atti del Convegno dedicato a Rota a Napoli nel 2011.¹⁵ La sua indagine si ferma tuttavia a *Proibito rubare* del 1948, e ciò mi consente di collegarmi proprio a questo momento produttivo parlando dei titoli musicati da Rota in cui compare per la prima volta, come sceneggiatrice, Suso Cecchi d'Amico, a partire dal 1946 (Tavola 1).

In realtà, secondo le abitudini della produzione cinematografica di quei decenni, Suso non è mai indicata come sceneggiatrice unica per i 12 film elencati nella Tabella 1 fino al 1950; e anche dopo questa data, comparirà per la prima volta come unica sceneggiatrice (ma condividendo la responsabilità con il regista) ne *Le Notti bianche* di Visconti del 1957. Tra i tanti nomi che affollano la sezione sceneggiatura di quei primi 12 film, colpisce la presenza di Emilio Cecchi accanto alla figlia Suso in almeno due titoli, entrambi con regia di Castellani: *Mio figlio professore* del 1946 e *Sotto il sole di Roma* del 1949.

Il rapporto di Emilio Cecchi con il cinema è stato ricostruito in un convegno e una mostra intitolati «Cecchi al cinema», organizzati a Firenze per il centenario della sua nascita nel 1984 al Gabinetto Vieusseux, dove è confluito l'intero archivio di questo grande intellettuale e storico della letteratura.¹⁶ La passione giovanile come spettatore di cinema di Cecchi, lo portò a scrivere numerosi articoli dedicati a film e personaggi di quel mondo, fino al momento chiave della sua direzione artistica della Cines dall'aprile 1932 al novembre 1933, un periodo che vide tra l'altro (oltre alla già ricordata prima esperienza compositiva nel cinema di Rota) la creazione presso il Conservatorio di Santa Cecilia di Roma della prima Scuola di cinema italiana, che diverrà il Centro

14. Cfr. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*.

15. *Ibid.*

16. *Emilio Cecchi. Un discorso, una tavola rotonda, una mostra*. Anche Emilio Cecchi utilizzava la forma diaristica dei 'taccuini' (in parallelo con le 'agendine' della moglie Leonetta), ma il nome di Nino Rota vi compare solo nel 1942 associato ai nomi dei 'frequentatori abituali' del loro salotto letterario domestico, insieme a Brancati, Brandi, Longanesi, Manzini, Moravia, Morante, Pellizzi, Piovene, Praz e tanti altri: cfr. *Guida ai "Taccuini" di Emilio Cecchi*, p. 19.

sperimentale di cinematografia.¹⁷ E che si trattasse di una esperienza fondamentale per tutta la famiglia Cecchi lo ricorda la stessa Suso nel suo intervento al convegno del 1984:¹⁸

I miei ricordi di quel periodo mi riportano nei teatri di posa che affascinarono noi ragazzi, nei modesti camerini degli attori, e a tutto quel mondo che poi ho conosciuto bene quando era diventato più ricco e addirittura opulento negli anni del boom economico. Allora invece tutto si svolgeva in un'atmosfera molto familiare [...] Molti anni dopo, negli anni cinquanta, mio padre ebbe nella nuova Cines un incarico di consulente [...].

È evidente che questa esperienza del capofamiglia dovette avere un peso decisivo nell'avvio della professione di sceneggiatrice della figlia Suso, a partire dal 1946, con *Mio figlio professore* (che è proprio il primo titolo musicato da Rota nella nostra Tavola). Il ruolo di Suso resta comunque non protagonista nella pletora dei firmatari della sceneggiatura. Per quanto riguarda *Sotto il sole di Roma* del 1949, il film che segnò una «svolta nel cinema di Castellani», ricordava Ivo Perilli in una intervista a proposito di *Ragazzo* il film proto-neorealista da lui diretto:¹⁹

La sceneggiatura la facemmo io ed Emilio Cecchi [...] c'era la rappresentazione di un certo ambiente popolare italiano che l'Italia di quel periodo non voleva riconoscere [...] Qualche cosa che poi è servita anni dopo un pochetto, sempre a Emilio Cecchi e a Castellani, in *Sotto il sole di Roma*, qualche elemento è finito lì.

Per comprendere più a fondo la vera natura dei possibili rapporti tra compositore e sceneggiatrice proprio agli esordi delle rispettive carriere, ritengo importante percorrere il breve carteggio tra Nino Rota e i genitori di Suso, ancor prima di guardare alla loro comune produzione. Dopo aver commentato entusiasticamente la visione del film *Acciaio* – il discusso film del 1933, con le musiche di Malipiero, prodotto per la Cines da Emilio Cecchi che ne aveva anche curato la sceneggiatura –, Rota scrive da Firenze il 5 aprile 1934:²⁰

...Tutto il bene che volevo dire del mio soggiorno a Roma, della ospitalità vostra, della gioia di aver rivisto tutti voi e di essermi intrattenuto un po' con Cecchi, che, si può dire, non avevo più sentito parlare ^{con me} da quando entrò alla Cines, lascio nella penna e alla sua immaginazione.”

Le lettere di Nino Rota a Emilio Cecchi sono piene di ammirazione per

17. Nato su un'idea di Alessandro Blasetti e per iniziativa di Anton Giulio Bragaglia, nel 1931, come un settore dedicato alla recitazione del Conservatorio di Santa Cecilia in Roma, fu reso autonomo e denominato Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1935.
18. Intervento di Suso Cecchi d'Amico in *Emilio Cecchi. Un discorso, una tavola rotonda, una mostra*, pp. 39 e 42.
19. *Ibid.*, p. 45.
20. Nino Rota a Leonetta Cecchi Pieraccini del 5.IV.1934 (n. 4).

l'intellettuale che poteva seguirlo nei suoi interessi rivolti alle letterature del mondo, all'archeologia e alla storia dell'arte, e soprattutto alla musica (del cinema invece, non si fa mai menzione). Nella lettera inviata a Cecchi da Milano il 5 giugno 1937 descrive il suo entusiasmo per uno scritto di lui sul *Tristan* di Wagner:²¹

...quel suo pezzo su *Tristano*, di qualche tempo fa, mi è piaciuto infinitamente: volevo scriverglielo da un pezzo. Mi sembra l'unico modo per capire veramente Wagner, questo, e per poterlo prendere sul serio. Se Lei facesse degli altri pezzi di questa intonazione, magari sviluppandoli maggiormente, sulle altre opere wagneriane, sono certo che ne verrebbe fuori un volumetto, che sarebbe la cosa più preziosa scritta su Wagner. E il *Tristano* era la parte più difficile e delicata: figuriamoci cosa Lei potrebbe ricavare da una materia, in cui ci si può girare con meno preoccupazioni come in un *Parsifal* o in una *Trilogia*!

Come il cinema, anche la musica era una delle numerose competenze di Emilio Cecchi, che vi era stato introdotto dall'amico Ettore Bastianelli. Tuttavia nell'ultimo periodo della sua intensa attività Cecchi cercò di non disperdersi, evitando accuratamente di scrivere di musica (ed anche di cinema). Ancora durante gli anni più duri della guerra e della Repubblica di Salò, sia pure saltuariamente, Nino Rota - sempre alla presenza della madre Ernesta - improvvisava al pianoforte per il diletto dei Cecchi e si intratteneva a disquisire di argomenti musicali con Emilio.²² Addirittura quando Emilio Cecchi morì, il 5 settembre 1966, il suo feretro al cimitero del Verano fu provvisoriamente ospitato «nella tomba di famiglia dei Rota [...] per bontà di Nino».²³

Sappiamo che Rota aveva avviato una sua metodica corrispondenza (spesso basata sulle sue famose cartoline) sia con Suso Cecchi che con Lele d'Amico.²⁴ Mentre per Fedele d'Amico la vasta collezione epistolare, quasi interamente conservata dalla famiglia, consente di conoscere centinaia di missive ricevute dall'amico Nino, Suso non conservava le lettere in arrivo, tanto che perfino quelle ricevute dal marito - durante gli anni di lontananza per curarsi in Svizzera - sono quasi tutte disperse. Tuttavia già quelle in partenza spedite da Suso al marito, conservate e recentemente in parte pubblicate nella preziosa raccolta curata dai figli Masolino e Caterina, consentono di seguire quasi giornalmente la presenza di Rota questa volta nella casa romana della coppia e non più nella pensione.²⁵

21. Nino Rota a Emilio Cecchi del 5.VI.1937 (n. 2) in risposta a una lettera del 10.II.1937. A quel tempo la 'tetralogia' del *Ring* era comunemente definita «Trilogia», perché formata da tre parti precedute da un Prologo.

22. KEZICH - LEVANTESI, *Una dinastia italiana*, p. 452.

23. *Ibid.*, p. 577.

24. Già nel 1928 Nino concludeva la sua prima lettera a Leonetta Cecchi con il *post scriptum*: «dica alle bambine e a Dario che li saluto molto e scriverò loro», e nella successiva del 1931: «Ringrazio Suso della lettera...». Si veda *Appendice*.

25. *Suso a Lele. Lettere*. Come sottolinea nella sua prefazione al volume Cristina Comencini, Suso nelle lettere parla dell'ingresso in casa di Nino Rota come «il tuo terzo figlio che abita

È grazie a questa intensa corrispondenza conservata per gli anni dalla fine 1945 al 1947 che è possibile incrociare le vite di Suso e Nino, proprio negli anni delle prime collaborazioni di entrambi per gli stessi film. Naturalmente sarebbe ingenuo pensare che vi fosse alcun contatto o scambio, tra due settori così lontani nella produzione di un film, come la sceneggiatura e la colonna sonora; ed infatti la corrispondenza non cita mai esplicitamente il loro lavoro rispettivo nei titoli cinematografici in comune. Tuttavia quel che emerge dalla lettura è un ruolo chiave della figura di Rota come 'presenza' positiva nella casa temporaneamente senza capofamiglia dei d'Amico: gradualmente sempre più importante, fino a rendersi quasi indispensabile per un periodo almeno. Quanto a lui, il Rota descritto in cento aneddoti come perennemente affannato e in ritardo, di corsa tra treni persi e corriere su e giù tra Bari e Roma, evidentemente aveva eletto in quel periodo casa d'Amico come il luogo ideale dove comporre le sue musiche per i film ormai sempre più numerosi, anche se sempre mal pagati. È istruttivo a questo proposito rileggere le dichiarazioni di mamma Ernesta, dal suo *Diario* frammentario compilato negli stessi anni, in cui sembra assumersi in prima persona la responsabilità di far rispettare al figlio le troppe scadenze col cinema, fino al punto da dichiararsi in qualche caso addirittura coautrice delle musiche:²⁶

(25 dicembre 1945) Nino avrebbe avuto voglia d'un cinema, ma io lo tirai saggiamente da Suso a lavorare pel film. Lo studio di Lele è veramente delizioso, appartato, radioso [...] Nino ha composto assiduo, in tre ore, musiche che avrebbero dovuto essere puzzonate, ma che Nino fece carine ed eleganti: non è capace di puzzonate lui. Pace assoluta, essendo fuori Suso e i bambini [...]

(30 dicembre 1945) Poi raggiunsi Nino da Suso per spingerlo a realizzare e lavorammo tre ore buone

(1 gennaio 1946) Andai a raggiungere Nino da Suso e lavorammo sino alle diciotto. Poi venne a casa Suso e ci parlò del concerto orchestrale in occasione V° Congresso Comunista: quindi ci andai di volo. Dirigevo Pizzetti...

(23 marzo 1946) ...Nino...ha tentato di telefonare a Ponti e a Suso, ma erano assenti. Parlò poi con Elsa d'Amico e la pregò di farle telefonare da Suso e indagare e definire se si tratta di un film d'arte e che metta il conto di occuparsene...

Nelle annotazioni della madre, Rota sembra riuscire a concentrarsi solo in casa di Suso, segregato dalla inflessibile Ernesta, che poi descrive in maniera pomposa e sempre poco obiettiva la qualità delle composizioni del figlio nel

quando può con voi e ti tiene compagnia con la sua musica» (p. 6). Il primo arrivo di Nino Rota è segnalato da Suso a Lele il 4 dicembre 1945: «...Lo studio su è una ghiacciaia dove dopo domani s'irrigidirà il povero Nino (ha telegrafato che arriva giovedì)» (p. 21).

26. Tutte le citazioni dal *Diario* di Ernesta Rota Rinaldi, quando non diversamente indicato, sono tratte dal volume LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, in ordine cronologico, pp. 27-32.

film di turno, da lei esaminato al cinema. Da parte sua Suso, nelle lettere scritte al marito malato, evidenzia con crescente entusiasmo la presenza intensificata di Rota in casa: è evidente che lui la consola e incoraggia in un momento difficile. Non è improbabile che l'amico compositore avesse trovato la maniera più elegante per contribuire anche economicamente ai problemi della famiglia di lei, pagando la sua stanza come una pensione, oltre a costanti regali sempre molto apprezzati.²⁷

(20 settembre 1946) ...in questi giorni mi ha fatto da bambino il Nino il quale si diverte molto ad assistere alla sceneggiatura e soggetti. È sempre più simpatico il Nino. Non posso proprio pensare a non averlo più per casa.

Bisogna proprio trovi una casa dove si abbia più spazio, per noi, per i bambini e per gli ospiti che sono uno dei grossi pilastri della mia esistenza. Io non so se in bene o in male ma è così l'amicizia, la vera enorme amicizia è uno dei sentimenti ch'io provo con più slancio e che più mi fanno felice...

(30 settembre 1946) ...Stasera è tornato Nino. E mi ha portato in regalo da Milano (poiché io non ho voluto assolutamente che mi pagasse la "pensione" i giorni che si era qui soli, che si doveva rifar la stanza e si mangiava fuori. Sarebbe stato davvero grottesco) - una sottana di velluto che mi sta così bene ed è così carina che la lascio per inaugurarla insieme ponci mio. Sono sicura che ti piacerà.

Nino è sempre più simpatico e davvero sono stata felice di vederlo apparire. Gli dico sempre - ed è vero - che mi sembra il collegiale, e che appaga qui con la sua presenza il mio desiderio del collegio - lo amministro a bacchetta. Ed è disciplinatissimo.

(sabato 2? 194?) ...Stasera Nino è venuto a prendermi con un taxi e mi ha persuaso ad andare a vedere un film americano d'avanguardia assai bello. [...] Nino è sempre più simpatico e sono desolatissima che domani riparta. È un fratello dolcissimo che capisce tante cose - e di una generosità e di un'acutezza di sentimento straordinaria....

(20 giovedì ? 194?) Su c'è Nino, simpaticissimo. Quanto mi ha aiutato a passare quest'anno. Gliene sarò grata tutta la vita...

(domenica 23 marzo 1947) ...Abbiamo riso molto col Nino stasera commentando le reazioni di tutti i cinematografari per il tuo ritorno. Soldati sospira perché non potrà fare le telefonate la notte quando è nei guai; Castellani non vede l'ora perché tutto sommato è piuttosto geloso del lavoro che faccio al di fuori del suo (se lavorassi solo con lui saremmo tutti morti) e per il fatto di esserti amico sente di essere in vantaggio sugli altri col tuo appoggio.

Ad un certo punto sembra quasi che Suso voglia far scherzosamente ingelosire il marito, insistendo sulla possibilità che Rota resti a dormire da loro anche quando Lele sarà tornato (evidentemente non una prospettiva ideale

27. *Suso a Lele. Lettere*, 2016, citazioni in ordine cronologico, pp. 343-583.

per lui dopo quindici mesi di lontananza) e con frasi tipo:²⁸

...Nino mi ha trovato “risplendente” dice. Ha detto anche “formosa”. Che te ne pare? Zitto che nel riposo oggi mi pare di avere avuto un’idea per un soggetto che va benone. Ora appena viene Ponti glielo dico...

Dunque se lui considera casa d’Amico il luogo ideale per comporre le colonne sonore (forse anche per la possibilità di confrontarsi con Suso, particolarmente esperta del rapporto tra musica e film) anche per lei Nino, con la sua cultura vasta e aperta, è fonte di ispirazione per le sue sceneggiature.

Il documento dove Suso sembra condensare tutto il suo apprezzamento per la calda e affettuosa presenza di Rota in casa (e da cui ho tratto il titolo di questo mio scritto) è una lettera con data non completa ma probabilmente del 18 ottobre 1946:²⁹

Domattina Nino parte per S. Marino dove deve andare per uno strano film con protagonista Milloss! E nelle prossime ore tornerà a Torre a Mare. Cosa sinceramente che mi dispiace. Mi sembra di avere un pizzico di te con lui qui; e un figliolo grande piuttosto straordinario. Gli hanno fatto bene queste permanenze al Cantore. E’ sempre sempre più simpatico Nino, trasparente, puro, affettuoso. Io sono proprio contenta quando è qui. Mi dà tranquillità. Non me lo ricordo mai eppure è **un po’ come l’angelo custode. Una grande invenzione.** Vorrei poterlo tener sempre a portata di mano.

Nello stesso documento Suso parla anche di Matarazzo e in altri di Castellani e di Soldati, oltre che di tante altre personalità del cinema di quegli anni, ma sempre senza dare troppi riferimenti sui suoi lavori di collaborazione alla sceneggiatura, pur essendo al debutto. In questo contributo di tipo generale, non entrerà nell’analisi del contenuto musicale delle singole pellicole che videro insieme, per la prima volta, i nomi di Suso Cecchi d’Amico e Nino Rota. Sarà tuttavia utile osservare almeno rapidamente alcuni elementi distintivi.

Il primo film della Tavola 1, che rappresenta nel 1946 il primo lavoro condiviso di Nino e Suso, è *Mio figlio professore* di Castellani, che ha come protagonista Aldo Fabrizi in una parte strappalacrime.³⁰ La musica di Rota, come sempre nella sua prima produzione fino agli anni Cinquanta, è molto ricca nell’orchestrazione, e alterna musiche originali con interventi di musica della strada opportunamente allusivi: per esempio nella scena della scuola serale, nel giorno della nascita del figlio del custode protagonista (Orazio, impersonato da Fabrizi), una pianola meccanica suona una canzone di moda, ripresa più avanti in versione orchestrale da Rota. Più avanti nel film, quando Orazio porta il bambino già cresciuto nel parco, una banda suona nella cassarmonica dapprima un brano di Rossini poi uno di Verdi, annunciati da un appetito

28. *Ibid.*, p.513 (7 febbraio 1947).

29. *Ibid.*, p. 372 sgg.

30. *Mio figlio professore* è il nono film musicato da Nino Rota. Cfr. BORIN, *La dilmografia di Nino Rota*, pp. 16-18.

cartello (anche questi motivi sono più avanti ripresi con funzione ironica). Molto bello il tema dominante orchestrale, di vibrante patetismo tardoromantico, che torna più volte nei momenti principali, ma per molte sequenze non vi è alcun elemento sonoro. Un altro tema, più allegro e quasi canzonettistico, è usato con parsimonia. Non mancano parti buffe, come la scena dell'uccisione della gallina, con l'accompagnamento di una marcetta funebre, poi risolta come in un film-thriller (quando l'animale riesce a sfuggire al suo destino). La conclusione della vicenda è affidata ad un motivetto isolato di pianoforte solo, che si era ascoltato proprio all'inizio del film, prima della sequenza conclusiva a tutta orchestra, la quale mescola al tema principale anche il tema di una canzone evocativa («come pioveva»). Dunque si tratta di una scelta perfettamente simmetrica di pochi ma efficaci materiali musicali.

Nel suo *Diario* Ernesta Rota registrava il 7 dicembre 1946:³¹

Ho visto in visione privata *Mio figlio Professore*. Graziosissimo, all'altezza del *Travet*: regia di Castellani. Fabrizi in veste del padre, bravissimo. Ameno Soldati in una partecina di Professore, con dei baffoni divertenti. Anche Flaiano, in una partecina insignificante di Professore. Buonissima la musica di Nino, aderente, espressiva: ottima esecuzione diretta da Previtali. [...]

Nel successivo *Roma città libera* (sottotitolato *La notte porta consiglio*) di Pagliero, con la partecipazione di Vittorio De Sica,³² troviamo fin dall'inizio un commento musicale tipicamente rotiano: prima una banda, poi l'orchestra (diretta ancora una volta da Previtali) crea marcette divertenti per ambientare l'azione di un ladruncolo in una Roma notturna del tutto contemporanea (compare la scritta «Roma 1945»), cui segue una musica drammatica, per sottolineare l'angoscia di un uomo che tenta di suicidarsi. Su questo duplice percorso, faceto e drammatico, la musica di Rota riesce a creare una sorta di tappeto oscillante di grande suggestione, efficace per descrivere la voglia dei cittadini di ricominciare a vivere nella capitale appena liberata dagli Alleati, sia pure con le tante contraddizioni. Ad un tratto compare la canzone che introduce un altro personaggio drammatico, la sfortunata dattilografa che diviene apprendista prostituta, melodia che scopriamo tratta da temi del *Cappello di Paglia di Firenze*. Piccoli accenni a motivi jazzistici fanno infine presagire la futura struttura della partitura di *Napoli Milionaria!*

Anche su questo film abbiamo un commento entusiasta di Ernesta Rota, in data 3 febbraio del 1947:³³

Sono stata alla prima di *La notte porta consiglio* proiettato al Petruzzelli, bellissimo teatro, carico di gentaglia. Musica bellissima e molta, orchestrazione squisita, temi espressivi, ma che pasticcio di film! Flaiano aveva portato un soggetto carino e suscettibile di grandi effetti e ci si sono messi in cinque per

31. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 34.

32. *Roma città libera* è inserito come numero 11 in BORIN, *La filmografia di Nino Rota*, pp. 20-21.

33. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 34.

maneggiarlo, compresa Suso, che è ormai provetta nel genere e ne han fatto fuori un'insulsaggine nebulosa e sconclusionata...

Infine ne *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada, del 1947, troviamo un nuovo elemento interessante: la colonna sonora coinvolge oltre a Nino Rota anche Felice Lattuada, padre del regista e compositore che aveva già musicato altre pellicole all'esordio della carriera del figlio. Anzi nei titoli di testa originali compare solo Felice Lattuada con l'orchestra diretta da Previtali.³⁴ Il film è peraltro prodotto da Marcello d'Amico ed ha ancora come protagonista Fabrizi, mentre è notevole la presenza tra gli sceneggiatori, accanto a Suso Cecchi d'Amico, di un ancora giovane Federico Fellini.

Nei tre titoli che ho rapidamente esaminato viene non a caso descritta in tempi diversi la stessa città, Roma, che ritroveremo dopo pochi anni così mutata nella *Dolce vita*. È come se simbolicamente, nei tre episodi sceneggiati dalla d'Amico e musicati da Rota, fosse coerentemente descritto mezzo secolo di vita quotidiana in quella stessa Roma che aveva cullato la piena giovinezza sia di Suso che di Nino, insieme a un folto gruppo di comuni amici, che sarebbero stati tra i futuri protagonisti della cultura italiana del secondo dopoguerra.

Quando, nel preparare i materiali del presente studio, fui gentilmente accolto da Masolino d'Amico nella casa dove è tornato ad abitare, che era stata la residenza storica di Emilio Cecchi e della moglie Leonetta, mi ha molto colpito la percezione della prossimità, sullo stesso pianerottolo, della già menzionata «Pensione Shelley» (poi Schiller) che aveva accolto nel suo primo periodo di studi a Roma il giovanissimo Nino Rota. È facile credere che dalla sua stanza Nino potesse ascoltare i primi esercizi di pianoforte della poco più giovane Suso, e il figlio Masolino mi ha confermato che Rota utilizzava proprio quel pianoforte per i suoi studi, entrando familiarmente in casa.

Questa percezione di prossimità, con la descrizione del pianoforte in comune, mi ha fatto subito pensare all'ambientazione dell'opera radiofonica *I due timidi*, che segnò per la prima volta una vera e diretta collaborazione tra Suso e Nino, in qualità di librettista e compositore, segnalata al Prix Italia del 1950.³⁵ Alcune importanti pagine sono state dedicate a questo piccolo capolavoro, il cui commento musicale è giudicato da Angela De Benedictis «adatto ... forse più a una ribalta teatrale che alle onde radio [...] Di lì a due anni, infatti, *I due timidi* fu messa in scena a Londra, rappresentazione che inaugurerò

34. *Il delitto di Giovanni Episcopo* è il numero 17 in BORIN, *La filmografia di Nino Rota*, pp. 26-29. Come annota Enrico Comuzio: «Questo commento musicale è di Rota soltanto per metà: infatti è firmato assieme a Felice Lattuada, il padre del regista, valoroso compositore attivo per i primi film del figlio. Rota e Lattuada impostano un fondo sonoro [...] di toni cupi, sfocianti in un tema doloroso [...] una fatica interessante» (COMUZIO – VECCHI, cur., *138 1/2 I film di Nino Rota*, p. 118).

35. La partitura autografa di Nino Rota è intitolata *I due Timidi opera in un atto di Suso Cecchi d'Amico* e reca la dedica «Alla mia cara ispiratrice Ernesta Rota Rinaldi»: Venezia, Fondazione Cini, Archivio Nino Rota, Composizioni 085. L'opera costituisce il numero 81 in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo*, p. 42.

un nuovo corso “tradizionale” dell’operina». ³⁶ Più volte ripreso sulle scene teatrali dopo l’edizione di Strehler nel 1951, ³⁷ *I due timidi* si conferma infatti un riuscitissimo melodramma in atto unico, che giustamente Michele Dall’Ongaro associa al pucciniano *Gianni Schicchi*. ³⁸ Anche questo testo - come i tre film di poco precedenti che abbiamo ricordato - è ambientato in una Roma senza tempo definito, ma ormai passato, una città-villaggio abitata da una umanità semplice (gli ospiti e i lavoratori dell’umile albergo e la gente del cortile, tra cui il medico rappresenta la categoria sociale più elevata). Nella sua bella analisi dell’opera Emilio Sala chiarisce le differenze de *I due Timidi* di Cecchi e Rota rispetto all’omonima *pièce* ottocentesca di Labiche, autore che aveva del resto scritto anche l’originale de *Il cappello di paglia di Firenze* (e non per caso entrambi i lavori erano stati poi ripresi in film muti da René Claire). ³⁹

I due ‘timidi’ della storia sono il giovane Raimondo, che è giunto alla Pensione Guidetti «in via del Pozzo 53» perché innamorato di una ragazza che quasi non conosce, e la giovane Mariuccia che vive nello stesso stabile: per sentire Mariuccia suonare il pianoforte più da vicino, prenderà in fitto una camera che non gli serve, accontentandosi di quella peggiore. Entrambi sono talmente timidi che dopo vari accadimenti, pur innamorati l’uno dell’altra, si ritroveranno quasi senza accorgersene sposati con persone diverse, cui non hanno saputo dire di no. Questa dimensione psicologica del non sapersi opporre alle circostanze è esattamente quella che caratterizzava Nino Rota nei racconti dei suoi conoscenti e nei tanti aneddoti fioriti sul suo candore. E anche se Suso non ha mai mostrato un carattere che potremmo giudicare ‘timido’, il fatto che avesse iniziato a studiare il pianoforte nella casa di fronte alla pensione di Nino, proprio nel momento dell’arrivo di lui a Roma, potrebbe essere un indizio autobiografico stimolante. Un’ipotesi analoga era già stata formulata da Richard Dyer che aveva indicato: ⁴⁰

He was from his childhood a very close friend of Suso Cecchi d’Amico; in 1950 they co-wrote a short opera for radio, *I due timidi*, about a man and a woman too shy to tell each other they loved one another. It was Suso, already married to the music critic Fedele d’Amico, who kept in touch with Nino’s child.

36. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica*, p. 25.

37. Come scrive Francesco Lombardi: «L’Opera fu espressamente concepita per la fruizione radiofonica in quanto si trattava di una commissione della Radio Italiana (RAI) per il Prix Italia 1950. Solo successivamente, venne adattata per poter essere rappresentata in teatro ed assunse a denominazione di “Commedia lirica in un atto”».

38. Note di Michele Dall’Ongaro nel booklet allegato alla edizione discografica della prima emissione RAI del 1950 de *I due timidi*. *Opera radiofonica in versione originale su libretto di Suso Cecchi d’Amico* («Via Asiago 10» n.12, RAI, TWI CD A50627, 2006). Della versione teatrale, come opera in atto unico, esiste in commercio il cofanetto contenente insieme le due ‘opere radiofoniche’ di Rota, *I due timidi* e *La notte di un nevrastenico*: registrazione dal vivo al Teatro Sociale di Rovigo del 2003 dell’esecuzione diretta da Flavio Emilio Scogna (Bongiovanni, GB 2367/68-2).

39. SALA, “*I due timidi*” di Nino Rota.

40. DYER, *Nino Rota*, p. 32. Cit. anche in SALA, “*I due timidi*” di Nino Rota, p. 136.

Il riferimento finale è alla figlia di Nino Rota, Marina detta Nina, il segreto della cui esistenza fu svelato soltanto dopo la morte del compositore e proprio da Suso, nell'aprile del 1979, all'uscita dalla messa funebre per Rota. Come riassumono Kezich e Levantesi: «Suso rivela di aver seguito per quasi trent'anni le sorti della piccola Marina detta Nina, trasferitasi poi oltreoceano e riconosciuta *post mortem* proprio su intervento di Suso stessa».⁴¹ L'ipotesi di Dyer meriterebbe in realtà un ben maggiore approfondimento, anche alla luce della documentazione sugli stretti rapporti familiari tra i Rota e i Cecchi che ho solo parzialmente riassunto in questa sede, ma credo che per il momento se ne possa prendere in seria considerazione almeno un elemento: non mi riferisco certo alla mancata dichiarazione d'amore dei 'due timidi', poiché l'omosessualità di Rota esplicitata dallo stesso Dyer non lo renderebbe credibile, ma ad una sorta di gioco di sostituzione operato da Nino nei confronti del marito di Suso per quasi un anno e mezzo, un periodo decisivo per la scelta professionale di entrambi, probabilmente seguito dopo il 1948 dal rimpianto di un'epoca spensierata ormai passata per sempre. L'angelo custode di Suso era stato davvero una 'grande invenzione', da vivere insieme per un'ultima volta nella realtà virtuale del melodramma, per giunta radiofonico, quindi ancor più onirico e immaginario. Dopo il 1950, forse non per caso, diminuì improvvisamente la presenza di film in cui si trovano insieme i nomi di Suso e Nino, fino a diventare sporadica. E sporadica diverrà la frequentazione a casa d'Amico di Nino che, dopo la morte della madre nel 1954, si decise finalmente a procurarsi una propria casa tutta sua a Roma. Il 'piccolo musicista' era cresciuto.

APPENDICE: IL CARTEGGIO ROTA CECCHI NELL'ARCHIVIO VIESSEUX DI FIRENZE

Riportiamo qui di seguito i documenti più significativi della corrispondenza tra Nino Rota e i coniugi Cecchi negli anni tra il 1928 e il 1975. Oltre a vere lettere sono compresi telegrammi e le consuete 'cartoline' di Nino Rota. La collocazione è la seguente: Firenze, Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo, Fondo E. Cecchi LCP I.80 (1-7): Lettere di Nino Rota a Leonetta Cecchi Pieraccini, e E.C.I.1657(1-9): Lettere di Nino Rota a Emilio Cecchi.

Questa corrispondenza andrebbe incrociata con le Lettere di Ernesta Rota Rinaldi a Leonetta Cecchi Peraccini (ivi, LCP I.81) e con la corrispondenza in arrivo a Nino Rota conservata solo in minima parte presso l'Archivio Nino Rota della Fondazione Cini di Venezia.

La trascrizione adotta norme elementari di edizioni di carteggi contemporanei, indicando gli elementi essenziali e il cambio pagina o carta (con la barra verticale |).

41. KEZICH – LEVANTESI, *Una dinastia italiana*, p. 512.

A) Lettere di Nino Rota a Leonetta Cecchi Pieraccini

1. Cartolina postale con timbro, a Leonetta Cecchi, Corso d'Italia 11, Roma

Firenze via Repetti 3 (Presso Castelnuovo)

27/IV/1928

Cara Signora,

La mia partenza è stata così affrettata che non ho neppure potuto fare una corsa a salutare loro tutti. L'ultimo giorno ancora ho ammucchiato un sacco di cose da concludere, fra le quali girare da un capo all'altro di Roma con una cartella piena di libri da rendere mi ha preso tutta la giornata di cui avevo deciso di dedicarne una parte a loro. Mi è proprio rincresciuto. Ora a Firenze mi trovo bene come ogni volta che ci sono stato, e gli amici Castelnuovo sono carissimi. Giro tutto il giorno con la guida | del Touring in mano, come un inglese. Domenica torno a Milano e starò presso mia zia in Viale S. Michele del Carso 17-Milano. Dica alle bambine e a Dario che li saluto molto e che scriverò loro.

Al Signor Cecchi e a lei un saluto molto affettuoso

Da Nino.

2. Cartolina postale affrancata con timbro *Piroscafo* «Alla Signora Leonetta Cecchi Corso d'Italia 11 Roma Italia»⁴²

Sull'Augustus 2/1/1931

Cara Signora,

non arrivo a mandarle un saluto prima di lasciare l'Italia, ma glene voglio mandare almeno prima di lasciare l'Europa. Non ho potuto prima perché tutto è stato movimentatissimo, tanto i preliminari del viaggio che il viaggio stesso; e questo è tuttora movimentato. Però dovrebbe vedere l'aereo Nino essere il più stabile non fra i viaggiatori novelli, ma fra i più antichi lupi. Ringrazio Suso della lettera. Cecchi | me ne ha scritta una lunga che mi ha fatto un grandissimo piacere. La ringrazio delle lettere che ha scritto per me e della pena che si è data; mi saranno certo utilissime. Un abbraccio a Ditta e Suso; a Dario; e uno a Lei di cuore dal suo

Nino

42. Nella cartolina sono menzionati 3 dei 4 figli di Emilio Cecchi (1884-1966) e della pittrice Leonetta Pieraccini (1882-1977): Giuditta detta Ditta (1913-1966), Giovanna detta Suso (1914 - 2010); Dario (1918-1992). Il quarto figlio Mario in realtà era nato e morto nel 1912.

3. Lettera di 2 facciate (*recto-verso*) a Leonetta Cecchi Pieraccini, Roma

Lanzo 17 Aprile 1923

Cara Signora,

eccomi qui a Lanzo dove sono venuto subito contando di mettermi a lavorare un po'sul serio. Il viaggio da Roma è stato buonissimo malgrado l'affollamento festivo. Non ho molto di nuovo da dire da che l'ho lasciata, solo che a Roma mi sono divertito molto e che il soggiorno in casa loro è per me un ricordo carissimo e indimenticabile. Mi dispiace solo che in quei giorni mi sentissi così insipido e poco sveglio, insomma non come avrei voluto essere con loro, e questo forse anche un po' per colpa degli amici e dei concerti che mi sperperavano un po' di qua e di là, senza che io sapessi o potessi farne a meno. | Dica alle ragazze che la loro compagnia è stata deliziosa e che lo dirò meglio quando scriverò a loro, e a Dario che gli voglio molto bene e che dipinga: le sue cose mi piacciono davvero moltissimo.

Ho parlato di *Acciaio* con qualche persona abbastanza intelligente e ne sono tutti pieni di ammirazione. Del giudizio degli altri non mi sono interessato. Vorrei sapere da uno dei tre figli notizie con particolari della prima di *Acciaio* e le aspetto con impazienza. Non voglio dilungarmi ^{ancora} per dirle tutta la mia riconoscenza, che è grandissima, per la gioia e il godimento che mi ha dato questa settimana (anzi due) passata con loro, e le mando un affettuoso abbraccio anche per Cecchi e i ragazzi. Il Suo Nino

N.B. mi ha commosso quella valigia fatta con tutti i sentimenti; grazie.

4. Lettera di 2 facciate (*recto-verso*) a Leonetta Cecchi Pieraccini, Roma

Cara Signora,

eccomi a Firenze, dove ho fatto molto bene a scrivere prima per avere una camera simpatica (è sul lungarno e c'è dentro perfino un pianoforte). Lele è accampato in un buco dove non ci si può rigirare. Il viaggio naturalmente è stato simpatico e affiatato.

Qui, dopo i deliziosi e riposanti giorni di Roma, mi trovo coinvolto di nuovo in un turbine di musica e di musicisti, con una percentuale di un quarto d'ora di musica possibile su due ore di supplizii. Per fortuna però fino alle cinque circa riesco a stare in giro, a veder Firenze o al cinema.

Malipiero, del concerto italiano, è stato la cosa migliore; Casella diresse del suo peggio, e del suo pezzo non si capiva niente.

Ho visto la mia [?] Rita e la mia [?] Luisa sempre serene nella loro casa linda e rosea, non fosse per i disegni di L.C.P, che vi dominano incontrastati.

Ho incontrato la Signora anzi contessa Contini ieri al concerto di un chitarrista spagnuolo; |quindi si sentiva proprio nel suo brodo. Ci siamo dati a grandi effusioni; è sempre amena e sorprendente. Mi ha invitato per una gita a Siena venerdì insieme a Casella, che non le risparmia le sue cordialità festivaesche. Qui si vive di ritagli di tempo; ora vorrei andare alla prova del famoso Marketich.

DINKO FABRIS

Tutto il bene che volevo dire del mio soggiorno a Roma, della ospitalità vostra, della gioia di aver rivisto tutti voi e di essermi intrattenuto un po' con Cecchi, che, si può dire, non avevo più sentito parlare ^{con me} da quando entrò alla Cines, lascio nella penna e alla sua immaginazione.

Un abbraccio alle ragazze a Dario, a cui scriverò quanto prima.

Tante cose affettuose a Cecchi; un abbraccio a Lei e un grazio di cuore dal Suo Nino

Firenze 5 IV 1934

A lato: Scusi la busta rimediata alla pensione.

5. Cartolina (sul recto: Museo Teatrale alla Scala di Milano) a Leonetta Cecchi Pieraccini, Roma

Signora Leonetta Cecchi m/n Biancamano

Genova

20 VII 1936

Cara Signora, ricevo la Sua cartolina e cado dalle nuvole. La mamma è al Lido di Venezia con quell'amica tedesca; ho riconosciuto la scrittura e ho letto io la Sua cartolina!

Temo che la mamma non faccia in tempo a scrivere e io non voglio che Lei parta senza il nostro augurio di buon viaggio e di buona fortuna! Spero durante l'estate o l'autunno di vedere i ragazzi e Cecchi in qualche modo e di sapere cosa faranno i ragazzi. Io sono in alto mare colla tesi di laurea e sto qui a scoppiare in città. Infinite care cose e augurii. L'abbraccio il Suo Nino.

6. Cartolina (sul recto: Lago Maggiore) a Leonetta Cecchi Pieraccini, Roma

Signora Leonetta Cecchi

Corso d'Italia 11

Roma

11 VIII 1940 Vezzo Panorama (Stresa)

Cara Leonetta, i ricordi su Pascarella sono garbatissimi e vivissimi: li segno a ogni puntata e sembra di vederlo e sentirlo parlare. [parole cassate] Com-movono proprio: sopra tutto per chi, come me, ne serba il ricordo, sia pure fuggevole. Spero vedervi presto. Qui si sta deliziosamente. C'è la distesa del campo di golf e il lago che bastano ad appagare l'occhio. Io lavoro, qualche volta. Care cose a tutti!

Un abbraccio da

Nino.

7. Cartolina (sul recto: Vienna panoramica col canale a colori) a Leonetta Cecchi Pieraccini, Roma

Gent.ma Signora
Leonetta Cecchi Pieraccini
Corso d'Italia 11
ROMA
(Italia)

affettuosi pensieri
da Vienna
Nino
15 VI 975

B) Lettere di Nino Rota a Emilio Cecchi:

1. Lettera a Emilio Cecchi, Roma
(*annotazione del destinatario a matita: "risp.15 sett.1931"*)

9.IX.1931

Lomnago per due giorni soltanto

Caro Cecchi,
ho letto e riletto "Un allevamento di alligatori" che trovo straordinario. So che le costa fatica questo raccogliere e coordinare impressioni, ma credo che non si può raggiungere altrimenti una maniera di esprimersi così profonda e che non si dimentica più.
Sto per ripartire per l'America e mi pesa terribilmente, se penso che devo andare a seppellirmi a Filadelfia.
Scrivo a Suso. Mi saluti tutti i Suoi. La ricorda e l'abbraccia il Suo Nino

2. Lettera a Emilio Cecchi, Roma
(*annotazione del destinatario: "risp. 10 febr.1937"*)

Milano 5 VI 1937

Caro Cecchi,
quel suo pezzo su Tristano, di qualche tempo fa, mi è piaciuto infinitamente: volevo scriverglielo da un pezzo. Mi sembra l'unico modo per capire veramente Wagner, questo, e per poterlo prendere sul serio. Se Lei facesse degli altri pezzi di questa intonazione, magari sviluppandoli maggiormente, sulle altre opere wagneriane, sono certo che ne verrebbe fuori un volumetto, che sarebbe

la cosa più preziosa scritta su Wagner. E il Tristano era la parte più difficile e delicata: figuriamoci cosa Lei potrebbe ricavare da una materia, in cui ci si può girare con meno preoccupazioni come in un Parsifal o in una Trilogia!

Ho trovato la terza Sonata per pianoforte di Bastianelli: piena di estro genuino e di forte convinzione; attrae e interessa, nonostante il suo analfabetismo e la sua incoscienza, e fa comprendere più che mai come la musica “ben fatta”, che siamo ormai abituati a sentire, sia composta e di seconda mano. Peccato non poter conoscere altre cose del Bastianelli!

Io sto bene e lavoro: ho seminato diverse cose ma spero presto di concluderne qualcuna. Mi saluti tutti col solito affetto. Un abbraccio a Lei . Suo aff.mo

Nino

3. Lettera di 2 carte (3 facciate) a Emilio Cecchi, Roma

Taranto 28 II 1939

Caro Cecchi,

avevo in mente di scriverLe da un pezzo. Ma ho da fare come mai. Si sono accumulate in questi mesi tutte le cose più impreviste. Prima di tutto la Sinfonia da finire per l'esecuzione che avrà luogo a Venezia ai primi di aprile: e prima deve andare dall'editore per il materiale d'orchestra. La spedisco man mano, a pezzetti. Poi un altro mio lavoro d'orchestra, fatto diversi anni fa, è stato messo in programma, senza preavviso, da un direttore inglese alla Radio di Londra (per il 13 marzo. London Regional) e nel riguardare questa vecchia partitura m'è venuta la tentazione di fare una quantità di ritocchi. Ho anche strumentato per piccola orchestra quella Sonata per flauto e arpa, che Lei ha sentito l'altra sera, e la faranno a Firenze a ^{una} di quelle solite disastrose Rassegne di musica contemporanea. Ma se non c'era l'impegno forse non l'avrei mai finita. Se non c'è qualche ragione impellente, che mi spinga ad arrivare in fondo ai miei lavori, li finisco mentalmente, o in abbozzo, rallentando poi il passo nella stesura definitiva ~~fino~~ a a tal punto da non riuscire [parola casata] più a tenere in moto la macchina | del lavoro continuativo e da crearmi un'ossessione.

Non può credere il piacere che m'ha fatto la Sua cartolina. A Lei piacciono le cose più piacciono anche a me, in musica, e che la mia Sonata le abbia fatto buona impressione è per me un segno molto bello.

Ho passato delle ore bellissime leggendo quello straordinario “Rape of the lock”. Il Pope mi sembra un po' un Parini inglese; certo però la sua poesia ha una profondità e trasparenza di risonanze quali non ricordo d'aver sentito se non in qualche epigramma di Callimaco o degli altri epigrammisti greci. O mi sbaglio? Verrebbe la tentazione di farne qualcosa con musica: ma forse sarebbe impossibile dar voce e canto a questo mondo. Lo vedrei meglio come balletto. Naturalmente un balletto sui generis; qualcosa che superi, e nello stesso tempo, sintetizzi la pantomima imitativa e la danza “pura” a forma chiusa.

Vedesse che belle cose ci sono qui al Museo! Vasi attici, vasi italici, vasi laconici stupendi; delle tavolette ex voto di Locri, che sono tra le cose più belle. E quello che c'è poi nei magazzini e che vien fuori a poco a poco. Un certo fondo bianco, di cui non | Si può parlare perché il direttore non l'ha ancora "pubblicato"... Una meraviglia.

Perché Lei non viene qua? Anzi perché non fa un giro da queste parti? Dopo quelle che Lei ha fatto sulla Grecia, credo che sulla Magna Grecia potrebbe venir fuori qualcosa, se non di più bello, certamente di assolutamente inaspettato e nuovo. Ma so che ora Lei ha molta carne al fuoco, e molto sostanziosa anche.

Ho letto delle bellissime cose sul Messico ^{nel Corriere} e mi è sembrato particolarmente felice quel pezzo su Melville.

Spero tanto vedervi presto tutti: forse nelle vacanze di Pasqua, reduce dai miei viaggi quasi professionali. [parole cancellate e sopra:] L'idea di andar sul posto per ascoltare mia musica mi dà noia come mi dovessi spogliare in pubblico. Ma ho constatato che, quando si varano le nuove cose, se non si è sul posto per far fronte agli imprevisti musicali, gli altri lasciano andare le cose a [parole cancellate] catafascio con la massima indifferenza. E poi così si usa... Un abbraccio a tutti. Tante care cose a Lei dal Suo aff.mo

Nino

4. Cartolina del British Museum (sul recto: vaso attico con scena di danza) ma timbro postale da Parigi

Emilio e Leonetta Cecchi
Corso d'Italia 11
Roma

Un affettuoso saluto dal vostro
Nino R.
Parigi 15 X 1948

5. Telegramma di Nino Rota a Emilio Cecchi, Roma

AUGURI GROSSI AFFETTUOSI NINO 14 luglio 1953 Brignole scalo.

6. Telegramma di Nino Rota a Emilio Cecchi, Roma

PENSIERI AUGURI AFFETTUOSISSIMI NINO 14 luglio 1956 Bari.

7. Lettera (su carta intestata «Cons Piccinni Ba Il Direttore») a Emilio Cecchi, Roma

Bari 16 V 960

Carissimo,

nella mia solita “carriera”, non del libertino, ma dello zingaro, non mi è riuscito nemmeno di mettere un bigliettino tra i dischi di Beethoven, prima di partire per Bari. E invece ricevo da Lei una bella lettera! Che mi ricorda i bei tempi nei quali più spesso si ascoltava e si faceva musica insieme, con nostalgia. L'occasione perfetta per ascoltare le due stupende fantasie op.102 spero venga presto e quando ci sia anch'io!

Con molto sentimento d'affetto (come l'indimenticabile Adagio)

Suo N[i]no

8. Cartolina (intestata «Conservatorio di Bari Il Direttore») a Emilio Cecchi, Roma

(*annotazione del destinatario*: “risp. 19 genn. 1962”)

Bari 9 genn 1962

Carissimo Emilio, molti anni fa (per la cronaca, trenta se non trentuno) Lei mi fece sul terrazzo prospiciente Villa Borghese due bellissime fotografie (credo con la Leika).

E sono ancora le uniche che io esibisca con piacere! Di una avevo un buon esemplare, dal quale ho potuto far fare delle copie. Dell'altra invece ho solo un ritaglio quasi inservibile. So che, nel Suo ordine esemplare, Lei conserva molti o tutti i negativi delle foto da Lei fatte. Forse ci sono anche questi? Potrebbe cercarmeli e prestarmeli per qualche giorno? Mi farebbe un regalone. Glielo scrivo ora da qui, perché quando La vedrò posso dimenticarmene, come me /segue a lato

ne sono dimentica finora! Quindi non stia a rispondermi. Verrò presto a Roma. Intanto a Lei e a Leonetta il mio abbraccio

aff.mo

Nino

9. Telegramma di Nino Rota a Emilio Cecchi, Roma

(*annotazione del destinatario*: «risp.17 luglio 1962»)

Bari 14 luglio 1962

TANTI TANTI AUGURI PENSIERI AFFETTUOSI ARRIVEDERCI PRE-
STO NINO.

BIBLIOGRAFIA

- Emilio Cecchi. Un discorso, una tavola rotonda, una mostra (15 dicembre 1984-5 gennaio 1985)*, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze 1985 («Quaderni della Antologia Vieusseux» 2).
- Guida ai "Taccuini" di Emilio Cecchi*, Mondadori, Milano 1977
- Suso a Lele. Lettere (Dicembre 1945-Marzo 1947)*, a cura di Silvia e Masolino d'Amico, Bompiani, Milano 2016.
- BORIN, Fabrizio, *La filmografia di Nino Rota*, Olschki, Firenze 1999.
- CECCHI PIERACCINI, Leonetta, *Agendina di guerra*, Longanesi, Milano 1964.
- , Leonetta, *Agendine. 1911-1929*, a cura di Isabella d'Amico con Introduzione di Masolino d'Amico, Sellerio, Palermo 2015.
- COMUZIO, Ermanno – VECCHI, Paolo, a cura di, *138 1/2 I film di Nino Rota*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1986.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT/De Sono, Torino 2005.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, London 2010.
- FERRARA, Antonio, *Rota e i suoi primi film: canzoni, pastiche e leitmotiv*, in *L'altro Novecento di Nino Rota*. Atti dei convegni di Napoli e Roma nel centenario della nascita, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 271-301.
- KEZICH, Tullio – LEVANTESI, Alessandra, *Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi-d'Amico tra cultura, politica e società*, Garzanti, Milano 2010.
- LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota dai documenti*, Olschki, Firenze 2000.
- , a cura di, *Mio padre e Storia di Nino*, Tipolito Lui, Reggio 1999.
- , a cura di, *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Olschki, Firenze 2009.
- , a cura di, *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino 2012.
- SALA, Emilio, *"I due timidi" di Nino Rota. Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema, teatro e televisione*, in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Un timido protagonista*, pp. 125-148.
- SOLDATI, Mario, *Lettere da Capri*, Garzanti, Milano 1954 (nuova ed.).

DINKO FABRIS

Bompiani-Giunti 2018, disponibile online: <https://books.google.it/books?id=gj5nDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Mario+Soldati+Lettere+da+Capri+1954&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwjU9OP-N8uPdAhUphaYKHaOUAYoQ6AEIKDAA#v=snippet&q=Checchi-na%20opensione%20shelley&f=false>

STENO [Stefano Venzina], *Sotto le stelle del '44*, a cura di Tullio Kezich, Sellerio Palermo 1993.



NOTA BIOGRAFICA Dinko Fabris, PhD all'Università di Londra, è professore associato di Storia della Musica all'Università della Basilicata (con ASN di I fascia) e dal 2022 Full Professor di Early Music Performance all'Università di Leiden. È stato presidente dell'International Musicological Society. Dal 2020 dirige anche il Dipartimento di ricerca editoria e comunicazione del Teatro di San Carlo a Napoli e collabora con ANVUR.

BIOGRAPHICAL NOTE Dinko Fabris, PhD at the University of London, is Associated Professor at the University of Basilicata (with National Scientific Abilitation as Full Professor). Since 2022 he is Full Professor of Early Music Performance at the University of Leiden. Past President of the International Musicological Society, since 2020 he is head of the Department of research publishing and communication of San Carlo Opera House in Naples and a collaborator of the agency ANVUR.

GIADA VIVIANI

BLOCK-NOTES DI UN COMPOSITORE.
IL RUOLO DELLE ANNOTAZIONI VERBALI
NELLA GENESI DELLE MUSICHE PER FILM
DI NINO ROTA (1933-59)

ABSTRACT

L'approccio di Nino Rota alla composizione è stato spesso descritto come un atto apparentemente inconsapevole, dettato da un'ispirazione innata e quasi soprannaturale. Tale concezione trae origine da dichiarazioni rilasciate dallo stesso compositore e da Federico Fellini, poi frequentemente riprese in maniera acritica dalla bibliografia sull'autore. Il presente contributo analizza invece le fonti d'archivio conservate presso il fondo personale del compositore al fine di ricostruire su base documentaria il processo creativo di Nino Rota, con un focus specifico sulla musica per film. La ricerca è incentrata sulle 113 pellicole musicate da Rota tra il 1933 e il 1959 compresi, un periodo cruciale per la maturazione della sua scrittura per il cinema. In particolare, lo studio delle annotazioni verbali ha messo in luce una forte consapevolezza da parte dell'autore delle peculiarità della musica per film, del ruolo da essa svolta nella narrazione cinematografica e delle possibili interazioni con le altre componenti del sistema audiovisivo.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, musica per film, cinema italiano (anni '40-'50), processo creativo, musica e sistema audiovisivo

SUMMARY

Nino Rota's approach to composition has often been described as an apparently unconscious action, driven by an innate and almost supernatural inspiration. This conception originates from statements made by the composer himself and Federico Fellini, which are then frequently taken up uncritically by musicologists and music critics. The following paper, on the other hand, analyses the archival sources kept in the composer's personal collection in order to reconstruct Nino Rota's creative process on a documentary basis, dealing specifically with film music. The research focused on the 113 films set to music by Rota between 1933 and 1959 inclusive, a crucial period for the maturation of his writing for the cinema. In particular, the study of Rota's autograph annotations revealed his strong awareness of the peculiarities of film music, its role in film narration and its possible interactions with other components of the audiovisual system.

KEYWORDS Nino Rota, film music, italian cinema (1940s-1950s), creative process, music and audiovisual system



1. Il «maghino» della musica per film: obiettivi della ricerca e stato dell'arte

Candido, fanciullesco, angelico, magico, ma anche trasognato, distratto, spontaneo, disarmante: dagli esordi fino ai necrologi tale è l'immagine che la critica ha tratteggiato di Nino Rota, *enfant prodige* come compositore di musica 'colta', «giovanissimo» debuttante nel mondo cinematografico e, per l'intera esistenza, essere senza età, sospeso in una dimensione altra, estranea e quasi inaccessibile rispetto al resto delle persone.¹ Dotato di una musicalità innata e pervasiva, coincidente con la sua stessa natura, Rota era visto come il detentore di una misteriosa virtù infusa quasi per atto divino, ricevuta già compiuta e pertanto non soggetta alle evoluzioni, agli apprendistati, alle parabole consuete di ogni carriera artistica. Quest'aura «fatata» deve il suo consolidarsi nell'opinione pubblica soprattutto alle dichiarazioni di Federico Fellini, il quale descrisse il rapporto personale e il lungo connubio artistico con il proprio «amico magico» usando una terminologia che rimandava in maniera palese alla dimensione medianica, conformemente all'interesse per

* L'idea germinale per il presente studio è nata da una conversazione con Marco Dalla Gassa durante la preparazione del convegno *Prima della Dolce vita. Nino Rota nel cinema popolare italiano del secondo dopoguerra* (Venezia, 23-25 maggio 2017); senza quell'intuizione iniziale e le successive, stimolanti discussioni la mia ricerca non avrebbe assunto l'attuale configurazione. Le indagini si sono svolte all'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini (Venezia), presso il quale è conservato il Fondo Nino Rota: il mio sentito ringraziamento va innanzitutto al direttore Gianmario Borio per l'ospitalità e il supporto accordatomi, nonché a Francisco Rocca, attuale curatore del Fondo Rota, e ai miei ex colleghi Angela Carone e Tommaso Maggiolo, i quali si sono sempre adoperati per rendermi agevole il lavoro. Una formulazione provvisoria degli esiti della ricerca sono stati presentati il 20 maggio 2019 alla Sapienza, nell'ambito dei *Colloquia 2019* di musicologia: a Franco Piperno, Andrea Chegai e Antonio Rostagno rivolgo i miei ringraziamenti sia per l'invito, sia per le stimolanti discussioni che hanno seguito il mio intervento, le quali hanno apportato un contributo rilevante alle ulteriori evoluzioni dell'indagine. Vari sono i colleghi e amici che, negli ultimi anni, sono stati disposti a confrontarsi con me in maniera proficua su un ampio novero di questioni: Angela Annese, Fabrizio Borin, Roberto Calabretto, Marco Cosci, Fabrizio Della Seta, Dinko Fabris, Armando Ianniello, Veniero Rizzardi, Nicola Scardicchio, Emilio Sala, Carlo Serra. Un ultimo, riconoscente ringraziamento va a Giovanni Morelli, iniziatore degli studi su Nino Rota, il cui lascito intellettuale costituisce una ricchissima miniera di idee ancora in gran parte inesplorate dalla musicologia: le mie ricerche, in questo come in altri campi, non possono che continuare a cercare un dialogo con lui. Il saggio è dedicato con affetto e gratitudine ad Antonio Rostagno, prematuramente scomparso il 30 settembre 2021, con il quale in innumerevoli occasioni avevo discusso di Nino Rota.

1. Del presunto «fanciullismo» di Nino Rota scrisse per primo Alberto Savinio in una recensione apparsa su «Voci» il 28 ottobre 1944, dove è formulata la concezione che il musicista «non partecipa della comune specie umana», idea poi ricorrente nella pubblicistica che commenterà l'opera e la personalità del compositore fino alla sua scomparsa. Un'ampia antologia è disponibile in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, in cui è stata ristampata sia la recensione di Savinio (pp. 22-24), sia quella del 1933, anonima, dedicata a *Treno popolare*, contenente il riferimento a un «giovanissimo Nino Rota» (pp. 1-2). Per quanto riguarda la recezione nella stampa di lingua inglese cfr. Matteo Sansone, «*Godfather of Italian Music*»: Rota nella critica angloamericana, in TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, pp. 319-332.

lo spiritismo maturato dal regista soprattutto a partire dagli anni Sessanta.² Mentalmente assente ma allo stesso tempo inspiegabilmente preciso e affidabile, Rota è descritto da Fellini come «assistito da qualcosa di impercettibile» che lo proteggeva alla stregua di un «involucro magico», permettendogli di attraversare indenne – e inconsapevole – ogni difficoltà senza mai perdere quell'«aria un po' fatata che lo circondava, come di vaga attesa di un prodigio». Così, seguendo la tradizione che vuole gli animi candidi in contatto con la verità ultraterrena, il regista attribuiva al compositore il dono di dire inaspettatamente «delle cose acutissime, profonde», di formulare «giudizi di un'esattezza impressionante sugli uomini e sulle cose. Come i bambini, come gli uomini semplici, come certi sensitivi, come certa gente innocente e candida, diceva improvvisamente delle cose abbaglianti...».³

Nelle narrazioni di Fellini, il rimando a simili categorie svolgeva un ruolo fondamentale non solo per descrivere la personalità di Rota e la sua condotta nella quotidianità, ma anche per illustrarne l'atto creativo, che secondo il regista avveniva in una sorta *trance* indotta da un'ispirazione proveniente da un mondo altro, interiore o ultraterreno. Oltre al lessico impiegato, con l'utilizzo di termini e locuzioni fortemente connotati in senso spiritico, è significativa la precisazione riguardo al momento della giornata di massima creatività per il compositore, ossia le ore crepuscolari, quelle «che seguivano il tramonto»: allora sembrava avvenire una sorta di estraneazione dalla realtà, con Rota proiettato – anche piuttosto *ex abrupto* – in una dimensione altra, diventando lui stesso inaccessibile ai propri interlocutori.

Io mi mettevo lì presso il piano, a raccontargli il film a spiegargli che cosa avevo voluto dire con questa o quell'immagine con questa o quella sequenza, a suggerirgli come questa o quell'immagine avrebbero dovuto essere commentate musicalmente; ma lui non mi seguiva, si distraeva, pur se annuiva, pur se diceva di sì con grandi cenni di assenso. In realtà stava stabilendo il contatto con se stesso, con il suo mondo interno, con i motivi musicali che già aveva dentro di sé. Le sue ore più creative erano quelle che seguivano il tramonto, dalle cinque o le sei alle nove. In quelle ore era straordinariamente creativo, quelle ore favorivano il suo talento, il suo estro, la sua vocazione. Improvvisamente, nel mezzo del discorso, metteva le mani sul pianoforte e partiva, come un medium, come un vero artista. Si produceva come una rottura del contatto, e sentivi che non ti seguiva più, non ti ascoltava più, come se i concetti, le

2. KEZICH, *Federico*, pp. 216-222, 248-251; RICCI, cur., *Federico Fellini*, p. 263; FELLINI, *Intervista sul cinema*, pp. 9-10; FELLINI, *Il libro dei sogni*, pp. 13-14; FELLINI, *Fare un film*, pp. 88-92. A monte dell'incontro tra Rota e Fellini si colloca, d'altronde, una comune propensione per l'esoterismo, di cui si registrano le prime tracce già all'inizio degli anni Cinquanta (LOMBARDI, *Pirati? Sirene?*); sugli interessi esoterici di Rota si vedano: VINAY, *Fellini/Rota*; Bruno Cerchio, «*Aladino e la lampada magica*»: un caso di incomprensione critica, in MORELLI, cur., *Storia del candore*, pp. 333-340; Nicola Scardicchio, *Il mistero della natività ne «Il Natale degli Innocenti» di Nino Rota. Simboli e rivelazione*, in *ibid.*, pp. 341-354; Giovanni Guanti, *Depositum custodi: Nino Rota guardiano della tradizione (non soltanto musicale)*, in LOMBARDI, cur., *Nino Rota*, pp. 17-23; Nicola Scardicchio, *La luce iniziatica della lampada di Aladino nell'opera di Nino Rota e Vinci Verginelli*, in *ibid.*, pp. 93-111.
3. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 202.

spiegazioni, i suggerimenti ostacolassero il corso creativo.

Quando si destava io gli dicevo «È bellissimo!». Ma lui mi rispondeva «Non me lo ricordo già più». Erano delle catastrofi, alle quali in seguito facemmo fronte con i magnetofoni, con i registratori. Ma bisognava metterli in azione senza che se ne accorgesse, altrimenti il contatto con la sfera celeste si interrompeva...⁴

La rappresentazione di Rota come veicolo medianico tra una musica ultraterrena e la realizzazione di questa nel concreto di una partitura è completata dall'idea, spesso sottolineata da Fellini, della fondamentale inconsapevolezza e, forse, disinteresse da parte del compositore nei confronti dei contenuti narrativi e visivi del film, di cui, a detta del regista, il musicista non sentiva la necessità di conoscere alcun particolare se non i dati tecnici necessari alla sincronizzazione con l'immagine. Dotato di un pensiero astratto ed esclusivamente musicale, Rota sarebbe dunque riuscito a creare un'esatta trasposizione sonora del senso, carattere, atmosfera e ritmo delle sequenze video senza comprendere a livello razionale quanto vedeva, bensì trovando la giusta ispirazione attraverso le vie infallibili dell'inconscio, ossia grazie a un processo misterioso e quasi magico di totale sintonizzazione con le esigenze del regista e del film stesso.⁵

Nino non aveva bisogno di vedere i miei film. Durante le proiezioni, infatti, si addormentava spesso, cadeva in un sonno profondo, dal quale si risvegliava improvvisamente per dirmi, magari, fissandosi sull'immagine che gli passava in quel momento davanti agli occhi: «Com'è bello quell'albero!». Poi era costretto a vederli, dieci, venti volte, alla moviola, per studiare i tempi, i ritmi, ma era come se non li vedesse. Aveva un'immaginazione geometrica, una visione musicale da volta celeste, per cui non aveva bisogno di vedere le immagini dei miei film. Quando gli chiedevo quali motivi aveva in mente per commentare questa o quella sequenza, avvertivo chiaramente che le immagini non lo riguardavano: il suo era un mondo interno, in cui la realtà aveva scarsa possibilità di accesso.⁶

Con l'immagine di un Rota inconsapevole durante il compiersi dell'atto creativo, candido nel rapportarsi sia alla materia che agli altri artefici dell'opera cinematografica, Fellini non intendeva affatto sminuirne il valore, ma, al

4. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 203.
5. Un'analoga meraviglia di fronte alle vie misteriose con cui Rota perveniva a una precisa corrispondenza tra musica e film è espressa, seppure senza il riferimento all'inconscio, anche dal regista Mario Soldati, il quale a proposito della loro lunga e proficua collaborazione esclamava: «era lui che la faceva [la musica], ma a me sembrava di essere io, che la facessi io», per poi specificare che «questa impressione ce l'ha ancora Fellini» (PELLEGRINI, cur., *Colonna sonora*, p. 51). Quest'ultimo, d'altronde, non mancò di affermarlo in termini assolutamente espliciti, asserendo che «Nino diventa uno strumento e uno ha l'illusione, un po' ridicola, di fare la colonna sonora, tanto Nino si inserisce con un'esattezza totale, tanto diventa la musica che serve in quel momento» (DE SANTI, cur., *Dedicato a Nino Rota*, p. 28).
6. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 203.

contrario, voleva sottolineare come il compositore fosse «un vero artista», poiché era proprio grazie a simili caratteristiche che sarebbe riuscito ad entrare in contatto medianico con la dimensione ultraterrena dell'ispirazione e a farsene tramite presso collaboratori e ascoltatori. Su tali aneddoti il regista proiettava infatti la propria convinzione secondo cui l'atto creativo troverebbe l'autenticità più pura nella dimensione irrazionale, in quanto la fonte della vera arte sarebbe da ricercarsi nell'inconscio e non necessariamente nella padronanza tecnica di mezzi e linguaggi, né in una pianificazione oculata delle strutture e della narrazione.⁷ Benché sia risaputo quanto le dichiarazioni di Fellini siano da filtrare, visto che fungevano per lui da strumento di autorappresentazione e di intenzionale trasfigurazione della realtà, le sue descrizioni di Rota hanno tuttavia influenzato in maniera pervasiva la recezione della figura e dell'opera del compositore, contribuendo al cristallizzarsi di quell'idea di candore, ingenuità fanciullesca, dimensione fatata che, chiamata a designarlo fin dalle origini della sua parabola artistica, è finita per assurgere a categoria critica per lo studio della produzione rotiana⁸.

Già Giovanni Morelli, in realtà, ci ha messi in guardia riguardo alle «aperture problematiche sulla questione del candore creativo di Nino Rota e sul candido gioco delle sue smodate spontaneità», sottolineando la dimensione di «“mitificazione” del candore del musicista milanese» che avrebbe portato alla nascita di una sorta di «leggenda Nino Rota» in cui «a farla da padrona, nella leggenda, è la labilità della memoria consequenziale, quella che memorizza lo stringersi dei fatti in un sistema di relazioni causali»⁹. Pure le interviste al compositore lasciano trapelare qui e là una consapevolezza artistica e intellettuale di ben altra natura, a partire dalle sue dichiarazioni per la stampa inglese in occasione dell'uscita di *The Glass Mountain* (1948), dove compara i sistemi produttivi della cinematografia italiana e britannica rallegrandosi di come in quest'ultima fosse stato finalmente messo nelle condizioni di prendersi il tempo necessario «to study the subject and the characters and the moods: to write music designed to catch the spirit of the story, the atmosphere, to give point and emphasis to the drama and its development»¹⁰. Ancora più articolate le considerazioni formulate da Rota a proposito del suo lavoro a *Guerra e pace* di King Vidor (1955), in cui commenta per esteso e con competenza le scelte registiche, realizzate o meno, i cambiamenti avvenuti nella trasposizione da romanzo in film, la drammaturgia di quest'ultimo, il ruolo della musica, le difficoltà tecniche connesse alla produzione italoamericana, denotando quindi una profonda comprensione dei vari aspetti in gioco e volontà di trattare con cura ogni dettaglio della scrittura per il cinema.¹¹ Non sono poche, infine, le interviste nelle quali Rota ribadisce il proprio interesse

7. FELLINI, *Su La dolce vita*, p. 9; FELLINI, *Fellini on Fellini*, p. 159; FELLINI, *Fare un film*, pp. 57-68, 158-159; RICCI, cur., *Federico Fellini*, pp. 116-117.

8. MORELLI, cur., *Storia del candore*, VINAY, *Fellini/Rota*, LOMBARDI, cur., *Nino Rota*; TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, pp. 73-91.

9. RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 23-24; 28-29.

10. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 46.

11. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 67-71.

per i problemi e limiti imposti al compositore dalla musica per film, da lui ritenuti altrettanto stimolanti quanto quelli specifici del teatro dell'opera o del balletto,¹² inoltre nei carteggi con i parenti e gli amici a lui più vicini sono frequenti i riferimenti alla fruizione di proiezioni cinematografiche, talvolta poste al centro di brevi discussioni.¹³ Il mondo del cinema, il suo linguaggio, la sua estetica erano quindi tutt'altro che estranei al musicista, né, come affermava Fellini, le immagini e i contenuti narrativi incontravano presso di lui una totale indifferenza.

A partire da simili presupposti, il presente studio vuole interrogarsi sulle modalità del processo creativo in Nino Rota, in particolare per quanto riguarda la musica per film: l'obiettivo consiste nella ricostruzione della sua prassi di scrittura in rapporto al mezzo cinematografico, appurando, nello specifico, in quale modo – razionale o irrazionale – raggiungesse quei risultati di perfetta aderenza espressiva, narrativa e cinetica al film, ovvero quanto fosse consapevole delle peculiarità del linguaggio audiovisivo o se invece agisse a livello istintivo, come asseriva Fellini.¹⁴ Il fulcro dell'interesse risiederà nella prima metà della sua carriera cinematografica, ossia dall'esordio (1933) e dalle prime esperienze sistematiche degli anni Quaranta fino all'apice raggiunto con *La dolce vita*, nel 1960, dopo il quale il compositore cambiò approccio nei confronti di tale attività e, dai ritmi di lavoro convulsi caratteristici dei due decenni iniziali, poté passare a una maggiore selezione dei film da mettere in musica.¹⁵ Si tratta di un periodo cruciale per la maturazione di Rota in quanto autore cinematografico, poiché, come ha osservato per primo Calabretto, fu proprio attraverso la continuità e la mole dell'impegno da lui sostenuto negli anni Quaranta e Cinquanta che egli sviluppò una scrittura pienamente funzionale alla destinazione filmica, riuscendo inoltre a mettere a punto una propria inconfondibile cifra stilistica, la quale «consiste nella perfetta aderenza della musica alle immagini, nella grande capacità che i temi hanno di ricordare situazioni, emozioni, stati d'animo».¹⁶ Secondo lo studioso, infatti, il primo ventennio di attività di Rota nell'industria cinematografica, in particolare presso la casa Lux Film, non solo costituì uno «straordinario apprendistato» sfociato nella «realizzazione di alcune colonne sonore eccelse», ma pose inol-

12. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 172-175; MICELI, *Musica e cinema*, pp. 465-468; FABRIS, cur., *Nino Rota compositore del nostro tempo*, p. 97.

13. LOMBARDI, cur., *Nino Rota*, pp. 75-100. Una disamina dettagliata delle menzioni a film presenti nelle lettere tra il compositore e le persone a lui più vicine è stata presentata da Angela Annesse nel contributo *Il primo incontro di Rota con il cinema nelle fonti d'archivio*, letto al convegno *Prima della Dolce vita. Nino Rota e il popolare tra cinema, radio e TV*, svoltosi a Venezia il 24-25 maggio 2017 (Univesità Ca' Foscari, Fondazione Giorgio Cini, Ateneo Veneto).

14. Anche secondo Mario Soldati, Rota vi perveniva per vie tendenzialmente istintive, grazie alla sua capacità di immedesimarsi «talmente nel soggetto, negli attori, nella trama, nel film, in quello che è il film» da dare al regista «l'impressione di essere lui a dare l'idea, mentre invece non è lui» (PELLEGRINI, cur., *Colonna sonora*, p. 51).

15. BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*, pp. XXI; XXXIII-XXXVII; LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 151, 172, 196.

16. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux*, p. 96.

tre le basi per il fecondo connubio artistico con Fellini, apice della parabola artistica del compositore nell'ambito della musica per film.¹⁷

L'analisi delle pellicole alle quali Rota lavorò nel periodo iniziale della sua carriera, affrontata nello specifico da Antonio Ferrara, ha portato ulteriore conferma alle affermazioni di Calabretto: fin dagli esordi il musicista si è premurato di realizzare una precisa corrispondenza tra le proprie partiture e quanto accadeva a livello visivo, dapprima concentrandosi prevalentemente sulla ricerca di una mera contemporaneità degli eventi, qual è il caso già con *Treno popolare* (1933),¹⁸ per estendere presto l'attenzione a questioni drammaturgiche dimostrando «una disponibilità totale a ideare procedimenti compositivi funzionali alle esigenze della narrazione filmica», come avviene in *Zazà* (1943).¹⁹ Un'altra tappa fondamentale nell'evoluzione della scrittura cinematografica del nostro autore fu quindi segnata da *Le miserie del signor Travet* (1946), dove secondo Calabretto «già si possono cogliere alcune caratteristiche della musica filmica di Rota che poi ritroveremo nel corso di tutta la sua produzione», confermando ulteriormente «come egli non sia stato solo il musicista di Fellini e come alcuni suoi lavori che hanno preceduto la nascita di quel fortunatissimo e straordinario binomio vadano comunque annoverati tra le cose più rappresentative del suo stile». ²⁰ Ferrara ha infine identificato in *Proibito rubare* (1948) il momento in cui «il processo di maturazione del compositore» è da considerarsi «pienamente compiuto», in quanto qui «padroneggia con disinvoltura la tecnica leitmotivica, arrivando a superare anche gli automatismi legati all'associazione tema/personaggio, e sfrutta con disinvoltura le possibilità compilative offerte dalla musica per film». ²¹

Tali indagini, preliminari alla presente ricerca, stabiliscono delle importanti coordinate per orientarsi all'interno dell'evoluzione compiuta da Rota durante la fase iniziale dell'attività in ambito cinematografico, tuttavia non rispondono alle questioni da noi sollevate sulla consapevolezza e modalità di lavoro dell'autore poiché si basano sull'esame del solo prodotto finito, ossia della versione del film – e della colonna sonora – distribuita nelle sale. Negli ultimi vent'anni, in realtà, il processo creativo di Nino Rota è stato spesso oggetto di studio – in particolare per quanto riguarda la produzione cinematografica – grazie alla sopravvivenza di un ricco *corpus* di fonti genetiche all'interno dell'archivio personale del compositore, acquisito e reso pubbli-

17. CALABRETTO, *Tra malintesi ed equivoci*, p. 101.

18. Antonio Ferrara osserva, ad esempio, come a dispetto delle dichiarazioni di Rota riguardo alla propria incapacità di calcolare correttamente le equivalenze tra secondi e minuti (LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 207), «la visione del film [Treno popolare] rivela una tale quantità di sincroni, che può essere determinata solo da un preciso e rigoroso minutaggio. In un primo momento Rota avrà anche sbagliato le lunghezze, ma nel lavoro definitivo deve aver prestato, invece, molta attenzione alla riuscita dei numerosi punti di incontro tra la musica e le immagini presenti nella pellicola» (TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, p. 284).

19. TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, p. 291.

20. TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, p. 318.

21. TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, pp. 291, 298.

camente accessibile dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia a partire dalla seconda metà degli anni '90.²² Dopo un pionieristico saggio di Morelli su *La dolce vita* e, marginalmente, su *Otto e mezzo*,²³ dove un fondamentale tassello della trattazione è costituito dagli appunti verbali relativi alle fasi iniziali della composizione, è stato lo stesso Calabretto a sviluppare un approccio basato sulla critica genetica per studiare la musica per film di Nino Rota, facendo ricorso all'ampia disponibilità di testimonianze documentarie del processo creativo conservate all'interno del Fondo Nino Rota. Lo stesso metodo è stato quindi adottato dalle pubblicazioni più recenti,²⁴ le quali, oltre a continuare a servirsene per indagare le partiture cinematografiche, l'hanno esteso anche al resto della produzione di Rota, ampliando così lo sguardo ai numerosi generi da lui praticati: musica da camera e sinfonica, pezzi per pianoforte solo, concerti, oratori, messe, musica incidentale, composizioni radiofoniche, balletti, opere liriche e teatro musicale.²⁵

La letteratura scientifica degli ultimi anni ha dunque tratteggiato un panorama variegato, tuttavia l'interesse si è focalizzato quasi esclusivamente su alcuni titoli o gruppi di titoli, oppure sulla collaborazione di Rota con singoli registi (prevalentemente Fellini, Visconti, Coppola), ponendo l'accento soprattutto sul modo in cui il compositore ha contribuito a progetti artistici altrui. Manca invece a tutt'oggi uno studio sistematico che investighi il processo creativo della musica per film rotiana nel suo complesso e specificità, interrogandosi su come egli si sia rapportato in quanto autore a questo fondamentale segmento della propria produzione, in quale misura abbia maturato consapevolezza nei confronti del linguaggio cinematografico e quali espedienti compositivi abbia eventualmente elaborato per farvi fronte. Nelle prossime pagine si cercherà quindi di ricostruire l'evoluzione delle modalità di lavoro di Rota nell'ambito della musica per film, in maniera da individuarne le origini ed esaminarne le eventuali fasi, riflettendo sulle tempistiche e sui percorsi da lui tracciati nei primi vent'anni di attività, i quali, come già rilevato da Calabretto e Ferrara, hanno costituito il periodo fondante per la definizione del suo stile. Si appurerà inoltre se e in quale modo il processo creativo delle partiture destinate al cinema si contraddistingua rispetto alla scrittura per il teatro o la sala da concerto e se, in caso affermativo, un diverso approccio abbia condotto all'ideazione di strumenti peculiari in ausilio alla composizione. Infine, si valuterà se determinati registi o generi cinematografici abbiano svolto un ruolo nell'elaborazione da parte di Rota di un metodo di lavoro specifico per

22. LOMBARDI, *Pirati? Sirene?*, p. 145. La scheda illustrativa del Fondo Nino Rota e il relativo catalogo on-line possono essere consultati al seguente link: <http://archivi.cini.it/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000018/nino-rota.html> (ultimo accesso: 13 febbraio 2022). Parziali descrizioni delle fonti sono fornite nei due cataloghi usciti a stampa, dedicati rispettivamente alla sua produzione cinematografica (BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*) e alla musica non filmica (LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo*).

23. MORELLI, cur., *Storia del candore*, pp. 355-429.

24. LOMBARDI, cur., *Nino Rota*; TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*; VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*.

25. CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*.

la musica per film, o se, invece, egli non vi sia pervenuto a prescindere tanto dalle personalità artistiche con cui si trovò a collaborare, quanto dalle tipologie delle pellicole da lui musicate.

2. La prassi compositiva rotiana nella musica per film (1933-59): quadro generale

Costituiscono il punto di partenza per la presente indagine le fonti genetiche a noi pervenute, reperibili quasi esclusivamente all'interno del Fondo Nino Rota: al netto di un tasso di dispersione di gran lunga maggiore osservabile nella musica non per film, la disamina di simili materiali permette di rilevare subito una differenza significativa tra i due macrogruppi in cui si divide la produzione del compositore, ovvero l'importanza rivestita dagli appunti verbali nel processo creativo delle partiture cinematografiche, laddove per il resto delle sue opere non si riscontra un analogo utilizzo di questo strumento. Se infatti si considerano le 113 pellicole musicate da Rota tra il 1933 e il 1959 compresi,²⁶ in ben 59 casi – pari al 52,2% – è possibile riscontrare l'esistenza di annotazioni verbali che fungono da mezzo per la genesi compositiva, scritte quasi esclusivamente a mano, in matita o a penna biro, su quaderni pentagrammati, fogli sparsi o block-notes (cfr. Tabella 1);²⁷ oltre ad espletare alcune fasi del processo creativo, tali annotazioni interagiscono con le fonti musicali attraverso una rete di rimandi reciproci attuati tramite parole, brevi frasi e cronometraggi che ricorrono nelle une e nelle altre, dimostrando come Rota alternasse i momenti di elaborazione del proprio pensiero in forma verbale e quelli di messa a punto della realizzazione sonora. Tenendo conto della facilità con cui fogli sparsi o quaderni e block-notes impiegati per appunti e schizzi sono soggetti alla distruzione o allo smarrimento, il numero cospicuo dei testimoni sopravvissuti ci induce a ipotizzare che perlomeno dal 1945 in poi, datazione del primo esemplare a noi pervenuto, Rota abbia utilizzato le annotazioni verbali in funzione del processo creativo in maniera pressoché sistematica, come suggerirebbe anche il fatto che, in tutta la sua produzione cinematografica, le fonti musicali mostrino peculiarità analoghe, ossia contengano quasi sempre dei rimandi ad annotazioni esterne a prescindere dall'attuale sopravvivenza o meno di fogli, block-notes o quaderni. Appare indubbio, dunque, che gli appunti verbali abbiano rappresentato per lui una componente fondamentale – forse imprescindibile, da un certo momento in poi – della sua prassi compositiva per il cinema, costituendo inoltre uno strumento ad essa specifico, in quanto non ne è attestato l'utilizzo nell'*iter* gene-

26. BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*, pp. XXXIII-XXXVI. Si sono escluse dal conteggio le produzioni televisive: *Quei figuri di tanti anni fa* (1956, regia di Eduardo De Filippo), *Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* (1957, regia di Mario Soldati).

27. Per analoghe considerazioni sulla produzione cinematografica di Rota successiva al 1959 cfr. VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*, Table 2, p. 38.

tico delle opere per il teatro o la sala da concerto, per le quali non solo non ci sono pervenuti materiali di questo genere, ma nelle relative fonti musicali non affiorano nemmeno i segnali di una loro eventuale esistenza.

Interpretando le informazioni sintetizzate nella Tabella 1, si possono trarre alcune conseguenze rilevanti per la definizione di un quadro complessivo del fenomeno: innanzitutto, come appena osservato, si constata che il ricorso di Rota ad annotazioni verbali risale pressoché agli inizi stessi della sua carriera di compositore cinematografico, essendo il primo esempio a noi pervenuto (*Lo sbaglio di essere vivo*, 1945) preceduto esclusivamente dall'esperienza isolata di *Treno popolare* (1933) e da altri cinque titoli usciti tra il 1942 e il 1943 (*Il birichino di papà*, *Giorno di nozze*, *La donna della montagna*, *La freccia nel fianco*, *Zazà*), per i quali invece non si sono conservati appunti. Sebbene lo stato delle fonti di questi sei film risulti piuttosto lacunosa, poiché mancano completamente per due di essi (*Treno popolare*, *La freccia nel fianco*) e per i restanti quattro è testimoniata solo una parte dei numeri musicali, nei manoscritti tutt'ora esistenti non si rilevano tracce che rimandino ad annotazioni verbali esterne se non, forse, in un caso, ossia nel «Finale» di *Giorno di nozze*, dove compaiono alcuni minutaggi riportati in partitura, un elemento che, come vedremo, tenderà a porsi in rapporto con un'analisi scritta del decorso cronologico delle sequenze video. Dopo il 1945 si riscontra una presenza piuttosto regolare di annotazioni verbali, di cui contiamo da uno a tre esempi ogni anno fino al significativo incremento che si registra a partire dal 1952, tuttavia, se intersechiamo questi dati con l'elenco completo della filmografia di Rota,²⁸ l'incidenza si dimostra reattivamente bassa rispetto al numero totale di pellicole da lui musicate nel primo decennio di attività (cfr. Grafico 1): a parte gli anni 1945 e 1946, per ognuno dei quali ci sono pervenute annotazioni verbali relativi a un film sui, rispettivamente, due e tre prodotti, i due casi del 1947 si pongono infatti in netta minoranza rispetto ai dodici titoli complessivi, così i tre del 1948 e del 1951 contro, rispettivamente, otto e dieci, mentre leggermente migliori sono i rapporti per gli anni 1949 (tre su sei) e 1950 (due su cinque). Tali percentuali potrebbero forse aumentare se considerassimo i minutaggi e i riferimenti a precisi momenti delle sequenze video, annotati nelle fonti musicali di quasi tutti i film, come un indizio dell'esistenza di appunti verbali 'esterni' andati smarriti, ma si tratta di tracce talvolta piuttosto labili e poco sistematiche, limitate a poche occorrenze nel corso di intere partiture.²⁹

All'altezza del 1952 spicca invece un improvviso incremento nel tasso di sopravvivenza degli appunti verbali, che da questo momento fino al 1959 compreso si collocano sempre al di sopra del 50%, giungendo in diversi casi a sfiorare la totalità o quasi dei titoli prodotti in un determinato anno: tali materiali ci sono infatti pervenuti per sette su tredici film complessivi nel 1952,

28. BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*, pp. XXXIII-XXXVI.

29. Escludendo *Albergo Luna camera 34* (1947) e *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), dei quali non è conservato alcun materiale genetico, nel periodo in questione solo *Un americano in vacanza* (1945), *Sotto il sole di Roma* (1947), *Gli uomini sono nemici* (1947), *Vanità* (1947) e *Totò al giro d'Italia* (1948) presentano delle fonti musicali del tutto prive di simili glosse.

tredecim su sedici nel 1953, sei su nove nel 1954, cinque su otto nel 1955, quattro su quattro nel 1956, sette su otto nel 1957 e due su tre nel 1959, mentre nel 1958 Rota non firmò alcuna partitura cinematografica. In questo secondo periodo sono inoltre più solidi gli indizi a favore dell'ipotesi che le annotazioni verbali sopravvissute costituiscano solo una parte di quelle originariamente esistenti, poiché le fonti musicali dei film per i quali non si sono conservate non differiscono in modo significativo dalle altre, se non per delle condizioni più lacunose in generale: anche se pervenute in forma spesso frammentaria, tutte però contengono quei minutaggi e riferimenti ad accadimenti del video attraverso i quali, nei casi in cui le annotazioni verbali ci sono rimaste, si instaura un dialogo tra queste ultime e le partiture. Quanto osservato finora induce dunque a ritenere che a partire dai primi anni Cinquanta tale tipo di interrelazione tra fonti genetiche di diversa natura – testuali e musicali – abbia costituito un elemento fondamentale del processo creativo rotiano per il cinema, a prescindere dall'attuale esistenza di annotazioni verbali 'esterne', mentre nel decennio precedente il compositore sembrerebbe essere ricorso a questa modalità di lavoro in maniera meno sistematica, plausibilmente mettendola a punto un po' per volta e senza un piano prestabilito. Lo scarto tra la prima e la seconda fase parrebbe riflessa anche nella tipologia del supporto impiegato per la scrittura delle annotazioni verbali, poiché inizialmente esse non disponevano di una propria autonomia, bensì comparivano inframmezzate agli abbozzi dei numeri musicali all'interno di piccoli quaderni pentagrammati, venendo spesso vergate a matita e successivamente cancellate per lasciare spazio alla sovrascrittura della musica o di ulteriori annotazioni. Con il volgere del decennio, invece, diventano più frequenti fogli volanti e block-notes interamente dedicati al calcolo dei minutaggi e all'analisi del film sequenza per sequenza, con indicati gli accadimenti visivi maggiormente rilevanti, la connotazione di situazioni o personaggi, accenni a fattori tecnici come dissolvenze, movimenti della macchina da presa, inquadrature, i primi spunti riguardanti temi musicali, persino alcuni riferimenti alla colonna sonora registrata in presa diretta (il cosiddetto «play-back»). Qui le annotazioni verbali giungono a un'estensione e a una complessità inedite rispetto agli esempi degli anni Quaranta, acquisendo inoltre piena autonomia in quanto momento specifico del processo creativo, la cui funzione – come vedremo – non si esaurisce affatto nel semplice approntamento dei numeri musicali.

I dati racchiusi della Tabella 1 permettono infine di formulare una risposta riguardo alle connessioni eventualmente esistenti tra singoli registi o case di produzione e la scelta di elaborare parte del processo creativo sotto forma di annotazioni verbali. L'ipotesi che ha trovato credito in passato attribuisce a Fellini il merito di aver indotto Rota «to keep a notebook of musical themes for each film» per far fronte alla nota smemoratezza del compositore,³⁰ tuttavia l'insussistenza di questa affermazione appare evidente anche dalla sola cronologia tracciata nella Tabella 1, poiché il primo esempio di block-notes a noi pervenuto (per *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, 1951) è

30. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 178.

anteriore, sebbene di poco, all'inizio del loro sodalizio artistico, inaugurato con *Lo sceicco bianco* (1952), mentre le annotazioni verbali più antiche in nostro possesso risalgono a ben sette anni prima (*Lo sbaglio di essere vivo*, 1945). In realtà, tra gli autori di musica per film era diffusa all'epoca la prassi di appuntare per iscritto – su fogli, quaderni o block-notes – le informazioni riguardanti la collocazione e la durata dei brani da comporre: il processo creativo era preceduto da una sessione di lavoro sulla pellicola (definita «spotting session», nella terminologia hollywoodiana), durante la quale, con l'aiuto del montatore, erano individuati con esattezza i fotogrammi cui doveva corrispondere una data musica.³¹ Non sappiamo se Rota sia entrato in contatto per la prima volta con tale *modus operandi* durante la collaborazione con Carlo Ludovico Bragaglia per *Lo sbaglio di essere vivo*, ma di certo non si è limitato ad adottarlo esclusivamente con questo regista, con il quale tornò a collaborare solo in un'altra occasione, nel 1947 (*Albergo Luna, camera 34*), bensì l'ha estesa a un ampio novero di film senza alcun apparente legame con chi ne firmava la direzione. Amplissima è infatti la gamma di registi con i quali Rota si è trovato a lavorare nei primi vent'anni della sua carriera cinematografica, mentre non emergono ancora quei rapporti preferenziali – soprattutto con Fellini, ma anche De Filippo, Visconti e Zeffirelli – che caratterizzeranno i due decenni successivi, poiché le 113 pellicole uscite tra il 1933 e il 1959 con musiche di Rota hanno visto alternarsi alla loro direzione ben cinquantaquattro artisti diversi, nella maggior parte dei casi incaricati esclusivamente di uno o due titoli a testa (cfr. Tabella 2). Solo pochi nomi si stagliano rispetto a una media così bassa, ossia, innanzitutto, Mario Soldati, in quest'arco di tempo affiancato dal compositore in nove film, dopodiché seguono Mario Monicelli con sette e Carlo Borghesio con sei, mentre Castellani, Coletti, De Filippo, Fellini e Zampa si fermano a cinque occorrenze ciascuno, Bianchi, Lattuada, Matarazzo a quattro, infine Gentilomo e Vanzina a tre.

Confrontando i titoli per i quali abbiamo fonti contenenti annotazioni verbali con il nome dei rispettivi registi e il numero complessivo di film con musiche di Rota diretti da ognuno di loro, non emergono connessioni significative: la presenza di tali materiali non è legata ad autori specifici a discapito di altri, né la quantità complessiva dei lavori da loro firmati ha un qualsiv-

31. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, pp. 93-102; POOL – WRIGHT, *A Research Guide to Film*, pp. 35-36) Una diretta testimonianza di tale prassi ci è fornita dal compositore Gianfranco Plenizio: «Per la scelta dei punti musica si lavorava di solito con la pellicola – chiamata comunemente “fotografico” – e un rudimentale sonoro con la “presa diretta” dei dialoghi. (Una musica può partire all'inizio di una sequenza o all'interno di una sequenza già avviata su un “evento” importante. Ma può anche iniziare dopo – o durante – una battuta significativa di un attore). Stabilito il punto di inizio, il montatore con una matita bianca faceva una croce sopra il fotogramma di partenza e ci scriveva vicino M9. (Che voleva dire semplicemente musica nove. Questo sistema di numerazione è ancora il più usato da noi. In altri paesi si impiegava una numerazione per rulli. Cioè 6M2 voleva dire rullo sesto musica due). Poi azzerava il contametri. Il musicista prendeva appunti su un tavolinetto lì accanto o direttamente con il bloc-notes sulle ginocchia. Una manopola poteva mandare la pellicola avanti o indietro fino a fermarla sul fotogramma voluto» (PLENIZIO, *Musica per film*, p. 53).

glia impatto sul tasso di sopravvivenza delle fonti, il quale sembra dipendere esclusivamente dal caso. Ci sono pervenute annotazioni verbali per film che costituiscono l'unico esempio di collaborazione tra Rota e il regista in questione (*L'amante di Paride* di Allegrét, *Musoduro* di Bennati, *Ragazze al mare* di Biagetti, solo per menzionare i primi in base alla Tabella 2), mentre in altre situazioni analoghe ciò non è avvenuto (*Amanti senza nome* di Franciolini, *Totò al giro d'Italia* di Mattoli, *Vanità* di Pàstina...), nel caso di Alberto Lattuada non ne rimane alcuna su ben quattro titoli, invece gli appunti per i quattro film di Bianchi e per i cinque di Coletti si sono conservati interamente, di numerosi registi, infine, una parte dei lavori prodotti dispone di annotazioni verbali e un'altra ne è carente.³² Eccetto le considerazioni discusse sopra riguardo alla differente attestazione di tali materiali genetici a seconda del decennio di appartenenza – più rari negli anni Quaranta, numerosi negli anni Cinquanta –, non si osservano particolari fattori che abbiano influito sulla loro creazione o sopravvivenza: è del tutto irrilevante il genere cinematografico, di cui Rota palesemente non tiene conto nel decidere sia quale approccio compositivo adottare, sia quanto impegno dedicare alla scrittura. Allo stesso modo non rivestono alcun ruolo le case di produzione, le quali, pur con una certa predominanza della Lux Film, maggiormente evidente negli anni Quaranta, quando Rota fu «il compositore di fiducia della casa»,³³ si alternano senza preferenze tanto tra i lavori di cui possediamo annotazioni verbali, quanto tra i titoli che ne sono del tutto privi.

Un unico elemento di discriminazione sembra affiorare se consideriamo la provenienza geografica delle produzioni e, soprattutto, dei registi: mentre, infatti, nel caso degli autori italiani la nazionalità delle case cinematografiche (quasi sempre italiane o, al limite, in coproduzione con una o più compagnie estere) è del tutto ininfluenza, per gli stranieri – presenti peraltro in misura nettamente minoritaria, essendo solo in tredici sui cinquantaquattro registi complessivi, per un totale di sedici film su 113 – il tasso di dispersione o di mancata esistenza di annotazioni verbali risulta decisamente più elevato. Se tali materiali ci sono pervenuti per due dei cinque film prodotti in Italia (*L'amante di Paride* di Allegrét e *Mambo* di Rossen, mentre non ne abbiamo per *La diga sul Pacifico* di Clément, *Guerra e pace* di Vidor e *Fanciulle di lusso* di Vorhaus), con le collaborazioni italo-straniere la percentuale crolla invece a un solo esempio sui sei totali (*Star of India* di Lubin conserva dei fogli annotati, al contrario ne sono del tutto privi *Plein soleil* di Clément, *Peppino e Violetta* di Cloche,

32. Oltre a Lattuada, la presenza di annotazioni verbali è insolitamente bassa anche per i film di Renato Castellani (ne è provvisto uno solo su cinque) e di Raffaello Matarazzo (uno su quattro): forse non è privo di rilevanza il fatto che tutti e tre abbiano collaborato con Rota esclusivamente nel periodo iniziale della sua carriera cinematografica, in particolare l'ultimo ne ha diretti i primi tre titoli, usciti uno nel 1933 e due nel 1942. Per diversi dei loro film, inoltre, lo stato delle fonti si presenta lacunoso in generale, cosicché non è del tutto da escludersi che per alcuni di essi siano originariamente esistite delle annotazioni verbali.

33. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux*; TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, p. 306.

La legge è legge di Maudet, *Me li mangio vivi!* e *Il nemico pubblico n. 1* di Verneuil), giungendo alla completa assenza di annotazioni verbali per i cinque film prodotti interamente all'estero (*The Hidden Room* di Dmytryk, *Valley of the Eagles* di Young, *White Corridors* e *Something Money can't buy* di Jackson, *Venetian Byrd* di Thomas, tutti di produzione inglese tranne *Valley of Eagles*, una coproduzione anglosvedese).

In due casi, per *The Hidden Room* (1949) e *Valley of the Eagles* (1951), la mancanza di appunti manoscritti di pugno di Rota è in un certo senso compensata dall'esistenza di dattiloscritti interamente in inglese che riportano i «Music measurements» per alcuni rulli di montaggio (nel caso di *The Hidden Room*) o dell'intero film (per *Valley of the Eagles*), uno strumento di lavoro allora usuale nel sistema produttivo del cinema anglosassone.³⁴ Le sequenze vi sono analizzate in base agli accadimenti e alle battute del parlato più rilevanti, ai quali sono fatte corrispondere le misure della pellicola, espresse in piedi, e la traduzione di queste ultime in calcoli cronometrici; come consueto all'estero, i brani musicali sono identificati secondo il loro ordine di successione non a partire dall'inizio del film, bensì all'interno dei singoli rulli (ad esempio, 4M1 indica il primo brano del quarto rullo). Tali materiali furono allestiti dall'*équipe* della produzione e inviati a Rota, il quale, con ogni probabilità, non ebbe modo di analizzare la pellicola alla moviola né di avvalersi del contatto diretto con il regista, come sappiamo accadeva invece con i film girati in Italia, cosicché il compositore non fu nelle condizioni di formulare delle proprie annotazioni. È plausibile che le modalità di lavoro siano state analoghe per tutte le produzioni e coproduzioni straniere cui Rota offrì il proprio contributo, il che spiegherebbe l'esiguo tasso di sopravvivenza di note autografe per tali film, mentre la carenza di «Music measurements» presso l'archivio del compositore può forse dipendere dal fatto che, in linea di massima, era la casa di produzione a detenerne la proprietà. Visto lo stato lacunoso delle fonti, non è possibile in questa sede tratteggiare delle considerazioni generali su differenze e analogie tra i dattiloscritti dei «Music measurements» e gli appunti manoscritti redatti da Rota, in particolare per quanto concerne il modo in cui le due diverse tipologie di fonti si rapportano con il processo compositivo. Come vedremo nelle prossime pagine, tuttavia, l'evoluzione compiuta dalle annotazioni del compositore sembrerebbe denotare un approccio più sfaccettato e consapevole del ruolo attivo svolto dalla musica nella compagine audiovisiva del film, soprattutto a partire dai primi anni Cinquanta, laddove i «Music measurements» a noi pervenuti paiono strumenti di lavoro meramente funzionali a definire parametri come durata, collocazione e carattere dei singoli brani.

Questi dati, assieme alle considerazioni esposte nelle righe precedenti, inducono a ritenere che Rota avesse adottato lo strumento delle annotazioni verbali dopo essere entrato in contatto con le modalità di lavoro allora diffuse nel sistema produttivo del cinema italiano, dove – in maniera analoga alle «spotting sessions» hollywoodiane – era consueto redigere delle note scrit-

34. POOL – WRIGHT, *A Research Guide to Film*, pp. 35-36.

te per stabilire le esigenze extramusicali di cui il compositore doveva tenere conto. A partire dall'uso più saltuario degli anni Quaranta fino al ricorso pressoché sistematico del decennio successivo, Rota avrebbe però sviluppato le potenzialità di simili annotazioni ben oltre le loro funzioni originarie, rendendole uno strumento complesso di elaborazione del processo compositivo secondo un'ottica audiovisiva, come avremo modo di approfondire nelle prossime pagine. I dati emersi dalla ricerca suggeriscono inoltre che egli sia giunto a tali esiti per via sostanzialmente autonoma, quale frutto di un proprio percorso artistico condotto senza particolari influssi da parte di registi, case di produzione o generi cinematografici, eccetto una chiara propensione – con ogni probabilità di natura pratica – per i titoli inseriti nel sistema produttivo italiano.

3. L'evoluzione delle annotazioni verbali: dall'impiego saltuario all'uso sistematico (1945-51)

Dopo il quadro generale tracciato finora, entriamo nel merito dei contenuti di tali annotazioni, di cui investigheremo la funzione svolta all'interno del processo creativo e l'evoluzione attraversata prima di stabilizzarsi in una conformazione matura e standardizzata, diventando una componente essenziale e caratterizzante del metodo compositivo utilizzato da Rota in ambito cinematografico. L'analisi sistematica di questi materiali rivela infatti un chiaro percorso di progressivo incremento della complessità e della differenziazione dei piani sui quali le annotazioni verbali agiscono, nonché muta il rapporto instaurato tra di esse e le fonti musicali lasciando emergere un parallelo cambiamento nella concezione dei brani stessi, dapprima trattati quale pezzi autonomi a mo' di musica incidentale per poi essere investiti di una valenza audiovisiva.³⁵ A differenza del repentino aumento nel numero dei film per i quali ci sono pervenute annotazioni verbali, avvenuto, come abbiamo visto, all'altezza del 1952, la loro evoluzione contenutistica e funzionale si è compiuta in maniera graduale lungo un'arcata di tempo che si estende grossomodo dal 1945 al 1951, ovvero dalle più antiche testimonianze a noi note di tale modalità di lavoro fino ai primi esempi della sua definitiva messa a punto in film come *Era lui... Sì! Sì!* e *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, a cui si affiancano, per le forti analogie denotate dalle fonti musicali, i coevi *Anna e Filumena Marturano*.

Mostra già motivi di grande interesse il primo caso di annotazioni verbali a noi pervenute, ossia un piccolo quaderno pentagrammato di formato oblungo (14,4 × 19,8 cm) contenente gli abbozzi per le musiche de *Lo sbaglio di essere vivo*, inframmezzati da brevi descrizioni di quanto avviene a livello visivo in singole sequenze, spezzoni di dialogo, qualche sintetica indicazione

35. CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*; IANNIELLO, *Il Gattopardo*; TORTORA, cur., *L'altro Novecento di Nino Rota*, pp. 271-301, 303-318.

sulla caratterizzazione generale dei pezzi musicali, alcuni conteggi di durate o della collocazione temporale di specifici eventi rispetto all'inizio del rullo di montaggio o della sequenza. Seppur raramente, capita di quando in quando che queste indicazioni cronometriche siano poi riprese all'interno degli abbozzi continuativi a segnare una corrispondenza tra gli accadimenti individuati come rilevanti e la rispettiva resa musicale (non sappiamo se tali rimandi comparissero anche nelle fonti musicali corrispondenti alle successive fasi genetiche, in quanto sono andate tutte disperse, con la sola eccezione, appunto, del quadernetto pentagrammato qui sotto esame). Poiché analoghi computi compaiono già nella partitura orchestrale del «Finale» di *Giorno di nozze* (1942), non è da escludersi che il ricorso alle annotazioni verbali come ausilio del processo compositivo sia da anticiparsi di un paio d'anni, tuttavia sembra plausibile che solo nel corso del lavoro a *Lo sbaglio di essere vivo* Rota sia pervenuto all'idea di farne uno strumento abituale – se non ancora sistematico – del proprio *modus operandi*, come testimonierebbe lo schema da lui riportato a p. 9 per calcolare le durate in base alla lunghezza di tratti di pellicola misurati in metri («mm.») e centimetri («cc.»):

1 minuto = 27 mm. 40 cc.
 mm 27,40 = 1 minuto
 mm 13,70 = ½ minuto
 mm 54,80 = 2 minuti
 mm 60 = 2'11"
 mm 40 = 1'27" (circa)

In tutte le tipologie di annotazioni verbali pervenuteci non si osservano ulteriori esempi di simili rapporti di conversione, quindi il compositore sembrerebbe averne preso nota in questa circostanza e in seguito, al bisogno, abbia continuato a farvi riferimento senza avvertire la necessità di tornare a calcolarli, finché non sono divenuti per lui un fatto acquisito. Oltre ai computi cronometrici, nel quadernetto pentagrammato per *Lo sbaglio di essere vivo* Rota getta le basi per la prassi di lavoro che caratterizzerà la sua maturità artistica,³⁶ qui riconoscibile *in nuce*: innanzitutto, per i singoli brani musicali, identificati da cifre arabe, annota una caratterizzazione musicale più o meno generica con lo scopo di fissarne l'atmosfera complessiva, come si legge a pp. 6-7 (ad esempio: «3) Musichetta radio», «5) Marcia funebre», «9) Pezzo brillante» «10) Valzer Chopin»). Per alcuni di essi calcola già a questo stadio la durata totale che devono raggiungere, dopodiché segna qualche spunto melodico per le sequenze contenute nel primo rullo di montaggio, contestualizzandoli attraverso brevi descrizioni verbali di quanto accade a livello visivo e citazioni di frammenti del dialogo tra gli attori. Come già riscontrato per partiture cinematografiche composte da Rota in epoche successive,³⁷ anche in questi primi anni la sua procedura di lavoro prevedeva la visione alla moviola del film da

36. VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*.

37. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 171, 203; CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*; KEZICH, *La dolce vita*, p. 118; RIZZARDI, cur., *L'UNDICESIMA MUSA*, p. 190; VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*.

musicare, il quale si trovava di norma in uno stadio di montaggio definitivo o, a seconda dei casi, prossimo ad esserlo, giacché talvolta si riscontrano leggere divergenze rispetto alle pellicole messe in circolazione, oppure il compositore stesso ha annotato in fase di scrittura dei riferimenti a tagli e modifiche apportate o da apportarsi rispetto alla versione da lui utilizzata (rimanendo all'interno dei limiti cronologici fissati per la presente ricerca, ciò avviene, ad esempio, in *Fuga in Francia*, *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, *Mambo*, *Città di notte*, *Il momento più bello*, *Ragazze al mare*, *Fortunella*).

Dopo aver impostato il carattere complessivo dei vari pezzi, precisandone in diversi casi la durata e alcune idee più specifiche sulla realizzazione musicale (si legge, ad esempio, a p. 2: «2 o tre strofe con tonalità diverse all'ultima lei fa gorgheggi come nel Birichino e si decide a entrare»), Rota inizia un lavoro più dettagliato sui singoli brani attraverso un procedimento a strati, ovvero cancellando via via gli stadi più antichi, redatti in matita, per riscriverci sopra sempre in matita o, verso la fine del processo creativo, in penna a biro. A causa di tali sovrapposizioni e della massiccia rimozione di materiali non è sempre agevole ricostruire l'iter seguito dal compositore, tuttavia la sopravvivenza di alcune delle prime fasi sulle quali non si sono aggiunti ulteriori interventi, così come, in altri casi, la possibilità di decifrare le annotazioni semicancellate rimaste visibili sotto alle riscritture successive, ci permettono di comprendere quali fossero i passaggi attraverso cui i brani erano progressivamente elaborati. Prima di redigere l'abozzo musicale comprensivo dell'intero pezzo, Rota annota la durata complessiva e le collocazioni temporali di singoli fatti significativi, nonché fissa qualche punto di riferimento riportando alcuni frammenti di dialogo e tracciando delle veloci descrizioni di quanto accade nella sequenza, mentre dal punto di vista musicale imposta a grandi linee i brani mediante sintetiche indicazioni formulate a parole, talvolta inframmezzate da elementi tematici o moduli ritmici scritti in notazione musicale. Il compositore lavora in tal modo su pressoché ogni pezzo procedendo dall'uno all'altro in base al loro ordine di successione nel film, dopodiché nella quartultima pagina del quaderno annota un nuovo elenco dei nn. 1-10, per i quali specifica ulteriori cronometraggi, descrizioni degli accadimenti e frammenti di dialogo, materiali tematici e qualche appunto verbale su come strutturare il discorso musicale. Ciò attesterebbe che Rota, dopo aver concluso almeno una visione integrale del film, sia tornato a esaminare la pellicola alla moviola un'altra volta, interamente o forse solo in parte, al fine di riscrivere, modificare o perfezionare quanto già composto così da assecondare con maggiore esattezza le esigenze della sequenza interessata, un procedimento che sarà usuale nelle partiture cinematografiche della sua maturità artistica.

A partire da *Lo sbaglio di essere vivo*, per tutti i film di cui conserviamo simili quaderni pentagrammati dove gli appunti verbali si alternano agli abbozzi continuativi (ovvero all'incirca fino al 1951, con il caso isolato di *La bella di Roma* nel 1955), la prassi di lavoro rimane sostanzialmente uguale, salvo incrementare progressivamente la complessità e la minuziosità delle annotazioni, pianificando con accuratezza sempre maggiore gli sviluppi musicali di ogni

pezzo e il rapporto tra questi e il contenuto visivo delle sequenze. Rispetto a quanto appena illustrato, la sopravvivenza di fonti musicali per i film successivi a *Lo sbaglio di essere vivo* ci permette di aggiungere delle considerazioni sull'eventuale interazione tra appunti verbali, abbozzi e stesure orchestrali, così da comprenderne il ruolo all'interno del processo compositivo. Nei titoli prodotti fino al 1948 compreso l'analisi comparata dei diversi tipi di materiale genetico mette in luce una relazione di tipo consequenziale, con una separazione abbastanza nitida delle fasi in cui ognuno di essi agisce: dapprima avviene la visione del film alla moviola, durante la quale Rota prende nota a grandi linee di quanto avviene e dell'atmosfera sonora da conferire, segue una grossolana impostazione dei pezzi attraverso brevi descrizioni verbali e spunti tematici, dopodiché passa all'elaborazione dell'abbozzo ed infine alla stesura della partitura orchestrale. Questi ultimi contengono di quando in quando delle indicazioni cronometriche sia riferite alla durata complessiva dei brani, sia a momenti intermedi con cui la musica deve sincronizzarsi, così come compaiono singole parole o locuzioni che rimandano a quanto si vede nella pellicola in un dato istante (ad esempio, nella versione orchestrale del n. 12 in *Arrivederci, papà!* si leggono le seguenti glosse, collocate al di sopra del pentagramma superiore in diversi punti della partitura: «Bechi a terra», «finestra», «bambola», «parla», «orsetto», «bambola occhiata»). Ciò tuttavia non succede in maniera sistematica, bensì simili interventi tendono a concentrarsi in pochi pezzi, talvolta solo uno o due nell'intera colonna sonora, mentre gli altri ne sono completamente privi; allo stesso modo, non si notano differenze significative tra i film di questo periodo, ovvero, a prescindere dalla sopravvivenza di annotazioni verbali, gli abbozzi e le partiture orchestrali possono o meno presentare cronometraggi e glosse, i quali sono in ogni caso poco numerosi e sempre limitati a una percentuale decisamente minoritaria di brani.

Tali elementi – il rapporto consequenziale tra annotazioni verbali e fonti musicali, la presenza discontinua di cronometraggi e glosse in queste ultime – inducono a ritenere che in questi primi anni Rota concepisse i 'numeri' della colonna sonora secondo un'ottica ancora prettamente musicale, ossia come pezzi in sé compiuti e formalmente autosufficienti, rapportati al film in maniera analoga alla musica incidentale nel teatro di parola, un genere a lui familiare avendolo praticato con una certa assiduità fin dagli anni Venti³⁸. Ne fornisce la comprova l'attenzione di natura funzionale da lui rivolta alla pellicola, analizzata nelle annotazioni verbali non tanto sotto gli aspetti drammaturgici o narrativi, quanto piuttosto con lo scopo di calcolare le durate complessive dei brani, stabilire la collocazione temporale di singoli eventi all'interno delle sequenze, fissare punti di riferimento visivi o uditivi come particolari oggetti inquadrati dalla macchina da presa, un movimento o un'azione specifici compiuti da uno o più attori, frasi del parlato rilevanti per il contenuto o la posizione rispetto al trascorrere degli accadimenti; quasi mai, in questa fase, compaiono riferimenti a rumori o effetti sonori. La musica è finalizzata alla resa dell'atmosfera generale di una data situazione attraver-

38. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo*, pp. XIII-XVI.

so le caratteristiche della sua scrittura (condotta melodica, armonia, profilo ritmico, orchestrazione) e, in parte, facendo ricorso a temi che identificano personaggi o entità concrete e astratte, concepiti a loro volta in termini piuttosto generici, come attestano le loro denominazioni (troviamo, ad esempio, un «tema del ladro» nel quaderno pentagrammato per *Vivere in pace*, oppure un «tema della abdicazione» in quello per *I pirati di Capri*). In alcuni casi, piuttosto rari in questo periodo, il brano è invece plasmato in maniera precisa sui movimenti dell'attore, come si può vedere nelle annotazioni verbali per il n. 8a del film *Arrivederci papà!*:

Bechi che beve e poi si china (fagotto)* un periodo e mezzo di “Canto perché” interrotto dalla rottura del lampione, parlato, seguito dall'arpeggio e apparizione dei bambini (un periodo) – Via dei giardini, tema dei bambini suonato dal fagotto (un periodo e un inciso – poi colpo vibraf. e trillo sdoppiamento numero).

*accompagnato da pizzicati (il primo sf mentre Bechi posa la bottiglia)

Qui a diversi accadimenti del visivo Rota fa corrispondere l'ingresso di strumenti musicali (fagotto e vibrafono), l'articolazione sintattica di melodie e temi («un periodo e mezzo di “Canto perché”», «un periodo e un inciso» del tema dei bambini), elementi gestuali (il colpo del vibrafono e lo sforzato), figurazioni (l'arpeggio e il trillo), il tipo di accompagnamento (pizzicati). In questi stessi anni inizia però ad affiorare anche un barlume di interesse per le componenti specifiche del linguaggio cinematografico, come si evince dal fatto che negli appunti verbali del quadernetto e tra le glosse annotate sulle fonti musicali, soprattutto nelle partiture orchestrali, il compositore inserisce degli sporadici riferimenti a dissolvenze (nel n. 27 di *Arrivederci papà!*, n. 11 di *Senza pietà*, n. 9 di *Campane a martello*), a tipi di inquadrature («lui P. P.» e «M. P.» in *Senza pietà*, «(P.P. ragazza)» in *Fuga in Francia*), a movimenti della macchina da presa o degli attori rispetto all'obiettivo («dopo preghiera carrello verso Agostina che singhiozza» in *Campane a martello*, «[...] esce di campo», «la ragazza si muove verso P. P.» in *Fuga in Francia*). Solo all'altezza del 1948, ne *I pirati di Capri*, troviamo per la prima volta una menzione esplicita a suoni del play-back e a musiche preesistenti di cui Rota deve tenere conto per elaborare i brani che li andranno a sostituire o a sovrapporvisi: nelle annotazioni verbali redatte su alcuni fogli sparsi il pezzo n. 1, dopo aver enunciato il tema associato al personaggio del barone von Holstein, ingloba un elemento del sonoro e quindi prosegue prendendo a modello del materiale musicale inciso su disco («Prima inciso Holstein forte tenuto – poi sotto squillo dei borbonici poi calata come nel disco fino alla fine»), una modalità di lavoro che sarà consueta del compositore negli anni successivi, per raggiungere l'apice con la densa trama di citazioni e rifacimenti *à la manière de* messa in atto ne *La dolce vita*.³⁹

Rispetto agli anni precedenti, con i film prodotti nel 1948 inizia ad emer-

39. DYER, *Nino Rota*, pp. 4-19, 61-80, 202-204; SALA, *Ossessione sonora*; LOMBARDI, cur., *Nino Rota*, pp. 125-148; SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà entendu-Effect*; MORELLI, cur., *Storia del candore*, pp. 355-429; VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*, pp. 125-207.

gere anche una modalità di lavoro maggiormente sistematica e dettagliata, come risulta evidente in tutti e tre i casi per i quali ci sono pervenute delle annotazioni verbali, ossia *Campane a martello*, *Eroe della strada* e, soprattutto, *I pirati di Capri*. Per ognuno di essi si è conservato l'ormai consueto quaderno pentagrammato dove si sovrappongono diverse fasi genetiche, dapprima i cronometraggi degli elementi rilevanti e le descrizioni degli accadimenti di una data sequenza in matita, dopodiché, sempre in matita, l'impostazione a grandi linee dei brani musicali ed infine, sovrascritta a penna dopo aver cancellato gli stadi precedenti, la stesura dell'abbozzo continuativo. Riscontriamo inoltre per la prima volta un comportamento che, qui ancora occasionale, diventerà presto peculiare della prassi compositiva impiegata da Rota in ambito cinematografico, ossia la tendenza a lavorare per approcci successivi, tornando su uno stesso numero musicale o sezione della pellicola in momenti distinti per metterne progressivamente a fuoco diversi aspetti. Oltre a procedere per strati, nel caso di alcuni pezzi, sequenze o rulli di montaggio la scrittura è infatti perfezionata per singoli blocchi di annotazioni che si collocano a distanza di pagine all'interno del quaderno pentagrammato: nel passaggio dall'uno all'altro Rota riesamina gli accadimenti audiovisivi in lunghe descrizioni redatte *ex novo*, raffina maggiormente il calcolo dei minutaggi ed infine stabilisce in maniera più capillare e accurata la futura condotta della partitura attraverso ulteriori osservazioni sul carattere dei pezzi, l'indicazione di elementi tematici, moduli ritmici, condotte armoniche, accenni di orchestrazione. Tale modo di agire attesta che il compositore ha guardato questi film alla moviola a più riprese, ricavando da ogni visione nuove informazioni e idee da utilizzare per la scrittura della musica, la quale inizia quindi ad essere maggiormente influenzata dalla pellicola pur rimandandone ancora sostanzialmente autonoma.

In generale, nei luoghi in cui gli stadi più antichi si sono preservati o sono rimasti decifrabili al di sotto delle stratificazioni si osserva un incremento nella lunghezza e minuziosità degli appunti, i quali danno conto per esteso di quanto succede a livello video e, in parte, audio (Rota continua a focalizzare l'attenzione sugli interventi del parlato, solo assai raramente prende nota di effetti sonori o musiche già presenti nel play-back). Analogamente, la collocazione temporale dei singoli eventi rispetto all'inizio della sequenza o del rullo di montaggio tende ad essere determinata con maggiore precisione, poiché il calcolo dei minutaggi, sebbene non ancora condotto in maniera sistematica su tutte le sequenze, avviene secondo una trama nettamente più capillare. Anche la definizione degli svolgimenti musicali attraverso un'enunciazione verbale si compie in questi tre film con un'ampiezza e precisione maggiori rispetto a prima, espletando così una parte del processo compositivo senza fare ricorso alla notazione musicale, ovvero prima di passare alla fase degli abbozzi. Ne leggiamo un esempio particolarmente articolato nei fogli annotati per *I pirati di Capri*, al terzo brano del nono rullo, per il quale Rota imposta lo scheletro armonico:

Il metà
 del tema
 della regina
 abdicazione
 sospeso sulla dominante
 che risolve d'inganno mi
 in do # minore
 inganno
 poi nel prossimo
 in do magg.

Tuttavia, la scarsa presenza di rimandi tra le annotazioni verbali e le fonti musicali, le quali risultano pressoché prive di glosse, suggerisce che ancora a quest'altezza egli continuasse a trattarle come appartenenti a momenti distinti del processo creativo, instaurando tra le une e le altre un rapporto di consequenzialità lineare e non una reciproca interazione. Permane, dunque, una concezione dei brani prossima alla musica incidentale, dove il film costituisce il punto di partenza per definire i parametri entro i quali il compositore deve attenersi per quanto riguarda la durata complessiva dei 'numeri', l'atmosfera generale, la formulazione di spunti tematici relativi a personaggi o situazioni, in alcuni casi anche l'impostazione di andamenti ritmici o melodici che rispecchiano i movimenti degli attori, per poi tuttavia sviluppare i brani come partiture autonome e concluse in sé, rispondenti a una logica formale e sintattica puramente musicali.

Tale concezione inizia a mostrare i primi accenni di cambiamento già l'anno successivo, sia nei film per i quali si sono conservate annotazioni verbali (*Due mogli sono troppe*, *È primavera*, *Quel bandito sono io!*), sia in quelli testimoniati solo attraverso fonti musicali (*Come scopersi l'America*, *Napoli milionaria*):⁴⁰ anche questi ultimi, infatti, denotano fin da un primo sguardo una presenza sensibilmente maggiore di glosse e cronometraggi, il che attesta un'accresciuta sensibilità da parte del compositore per l'interazione tra i contenuti audiovisivi della pellicola e la musica da lui scritta. Per quanto invece riguarda i primi tre titoli, è interessante innanzitutto rilevare come il ricorso a fogli sparsi per prendere appunti, prassi testimoniata per la prima volta l'anno precedente con *I pirati di Capri*, inizi ad affiancare l'ormai abituale utilizzo di quaderni pentagrammati per poi giungere in brevissimo tempo a soppiantarli, coinvolgendo presto anche un'ulteriore tipologia di fonte, ossia il block-notes. Non si tratta di una mera questione di supporto, ma, al contrario, tale sostituzione manifesta pure un mutato atteggiamento nei confronti dell'annotazione

40. L'unico a richiedere un discorso a parte è *The Hidden Room*, per il quale si sono conservate solo pochissime fonti musicali, presenti presso il Fondo Nino Rota della Fondazione Giorgio Cini in riproduzione fotografica, nonché un dattiloscritto interamente in inglese contenente i «Music measurements» per diversi rulli di montaggio. Pur rappresentando sicuramente un importante strumento di lavoro, le annotazioni del dattiloscritto sembrano non interagire con le fonti musicali, poiché queste si presentano del tutto prive di glosse e minutaggi, tuttavia il loro ridotto tasso di sopravvivenza ci impedisce di trarre conclusioni più generali sul comportamento tenuto dal compositore in questo caso specifico.

verbale, la quale acquista così uno spazio interamente dedicato dove svolgersi per estensioni maggiori, senza la necessità di cancellare gli stadi genetici più antichi affinché i nuovi siano scritti sopra. Ciò comporta, da un lato, che si riduce la stratificazione verticale degli interventi su una stessa facciata in favore di una loro dislocazione orizzontale attraverso la fonte, tornando anche più volte, a distanza di pagine, a rielaborare ulteriormente un medesimo brano, d'altro lato le annotazioni verbali guadagnano autonomia rispetto agli abbozzi musicali, con i quali nei quaderni pentagrammati dovevano condividere gli spazi, acquisendo in tal modo la possibilità di interagire con essi in termini comparativi e di operare in parallelo all'interno del processo genetico, effettuando uno scambio reciproco di informazioni.

Le annotazioni verbali per questi tre film non agiscono ancora in maniera sistematica, però contengono spesso analisi più ampie e dettagliate delle sequenze, con numerosi cronometraggi poi ripresi in ampia misura negli abbozzi continuativi e nelle partiture orchestrali. Aumentano inoltre il livello di approfondimento e la minuzia con cui, in più situazioni, le musiche sono impostate su base descrittiva: stabilita in termini sintetici l'atmosfera generale, i brani sono spesso imbastiti attraverso la definizione dei nuclei tematici e dell'intelaiatura dell'accompagnamento, per entrambi dei quali Rota fissa già a questa altezza diversi particolari dell'orchestrazione, pianificando quindi a parole come completare il resto della partitura. A tale incremento di esplicitazione del processo creativo, forse ora gestito con maggiore ponderazione e consapevolezza, si accompagna un aumento dell'attenzione nei confronti del linguaggio cinematografico, di cui il compositore tiene conto per crearvi un corrispettivo a livello musicale. Oltre ai numerosi rimandi a dissolvenze rinvenibili nelle fonti musicali, nei lavori cinematografici del 1949 Rota inizia infatti a prendere nota anche delle inquadrature e dei movimenti della macchina da presa, come si legge ad esempio negli appunti relativi al quarto rullo di montaggio di *Quel bandito sono io!*: «da inizio carrello», «P.P. Antonio con fiori», «Controcampo della famiglia (panoramica subitanea)», «centro dissolvenza interno albergo». In maniera analoga, emerge qui per la prima volta la volontà di relazionarsi attivamente con gli effetti sonori, vuoi con l'obiettivo di ricrearli attraverso la scrittura musicale (nelle partiture orchestrali di *Come scopersi l'America*, sulla prima facciata del n. 28 si legge, in alto a sinistra: «Fare rulli tamburo fischi Ninchi»), vuoi per inglobarli nel brano stesso come materiale con cui interagire in termini musicali (nel n. 1 di *Napoli milionaria* Rota prescrive il trattamento da riservarsi ai rumori ambientali: «ecc. per 30" o 35" poi seguitare con tremolato e voci o grida di venditori, oppure: [...] voce di bambino vocalizzata»). Compaiono infine in questi film alcune tra le prime testimonianze di una prassi compositiva tipica di Rota sia in ambito cinematografico, sia nel resto della sua produzione, a prescindere dal genere di appartenenza, ossia l'utilizzo consapevole di materiali preesistenti, tanto propri quanto altrui, i quali a seconda delle diverse necessità possono essere ripresi tali e quali, inseriti a mo' di citazione all'interno di un nuovo contesto, parodiati oppure interamente riscritti mantenendo solo un'aura di *déjà*

entendu.⁴¹ Tra gli esempi più evidenti, menzioniamo due casi rinvenibili nei fogli sparsi contenenti le annotazioni per *Due mogli sono troppe*: per il n. 16 Rota stabilisce di riutilizzare un proprio tema dai *Pirati di Capri*, mentre al n. 14 fa riferimento alle musiche del play-back, segnando di riutilizzarle o di sostituirle ricreandone la scrittura («Armonica (già esistente o da rifare: canzone “Ti voglio baciare”)»).

Con le pellicole prodotte nel 1949, dunque, Rota non solo sviluppa un approccio compositivo più particolareggiato e consapevole, ma denota anche una maggiore attenzione nei confronti delle peculiarità del linguaggio cinematografico, di cui cerca di creare un corrispettivo nelle partiture iniziando così ad agire in una dimensione audiovisiva, distaccandosi dalla precedente logica prossima alla musica incidentale. Simili tendenze si accentuano ulteriormente con i film a cui lavora nel 1950: anche qui, com'era già successo l'anno precedente, i medesimi fenomeni si osservano sia nei film di cui ci sono pervenute solo le fonti musicali (*Donne e briganti*, *È arrivato il cavaliere*, *È più facile che un cammello...*), sia in quelli per i quali si sono conservate annotazioni verbali, redatte vuoi su fogli sparsi (*Vita da cani*), vuoi su quaderno pentagrammato (*Il monello della strada*), ormai uno degli ultimi esempi di tale tipologia di fonte (tornerà ancora solo in *Totò e i re di Roma*, del 1951, ed infine in *La bella di Roma*, del 1955). Tutti questi titoli sono accomunati da una genesi complessa, attuata per interventi successivi che generano spesso una densa stratificazione di versioni sovrapposte, dove la più recente in parte cancella le precedenti, mentre in altri casi Rota torna a riconsiderare gli stessi pezzi o sequenze in diversi momenti, a distanza di pagine, dopo aver portato avanti il lavoro su altre sezioni del film.

Una stretta interazione tra gli accadimenti della pellicola e la scrittura musicale emerge già nei primi tre film, in particolare *È più facile che un cammello...*, forse il primo caso così sistematico, i cui abbozzi e partiture orchestrali sono costellati di glosse e minutaggi che connettono specifici passaggi, battute, anche singole figurazioni o accordi a eventi visivi (movimenti degli attori o della macchina da presa, cambi d'inquadratura, dissolvenze) o a frammenti del parlato. Ciò trova un riscontro determinante nelle annotazioni verbali per *Il monello della strada* e *Vita da cani*, le quali ci permettono di appurare come tutti i rimandi presenti nelle fonti musicali (glosse, minutaggi) derivino dalle minuziose analisi cronometriche e contenutistiche delle sequenze svolte nei fogli sparsi e nel quaderno pentagrammato, dove si leggono le medesime diciture. In questi film la rete dei punti di riferimento individuati nella pellicola si infittisce sensibilmente, in particolare ne *Il monello della strada*: qui i numeri musicali, brevi e caratteristici, tendono a seguire da vicino la recitazione di Macario, raggiungendo l'apice nel n. 21 con il resoconto degli accadimenti misurati a distanza di soli 3", indicazioni poi in parte riprese nelle fonti musicali. La scrittura dei brani è impostata in maniera da corrispondere al piano visivo non solo con gli andamenti melodici, ritmici o gestuali, ma anche sotto

41. SALA, *Ossessione sonora*; LOMBARDI, cur., *Nino Rota*, pp. 125-148; SALA, *Palimpsest, Meditation, Déjà entendu-Effect*.

il profilo armonico e strutturale: negli schizzi musicali del n. 3 redatti nel quaderno pentagrammato, dopo aver appuntato a mo' di glossa, sopra o in mezzo ai rigli, «45'' attacca panino all'unisono», «50'' perforatrice in moto», «12'' cambio della perforatrice» e così via, alla fine Rota ha annotato di continuare il pezzo ripetendo «la stessa cosa in altri toni (re^b – sol) ad ogni cambiamento (panino, perforatrice, ecc.)». Questa densità d'interazione emerge fin dalle prime fasi di lavoro, ossia nelle analisi sviluppate per via verbale, come si legge nei due esempi sottostanti, entrambi tratti, ancora una volta, dal quaderno pentagrammato relativo a *Il monello della strada*:

N. 11C Dopo ragazzo "Tribù di piedi neri: all'armi!!"	o Terzo colpo in testa (basso) e rimanere su nota bassa durante tutto il coretto coretto cantato Danza indiana con tam tam – poi da 15'' motivo Macario solo bassetto nella buca 18'' a 19'' i ragazzini che rispondono a poco [a poco (crescendo fino a) 20'' a 24'' ragazzo che grida "Fuoco!" 30'' 34'' "Mi arrendo mi arrendo" 34'' 37½'' "Cessate il fuoco" fine
Da qui tema ragazzini sopra chiassoso con sotto forte tromboni tema Macario	
N. 42 – Nota vibrato sf acuta ferma con tremolo per alcune battute (fino a 10'') poi tremolo che si muove 19'' bambini (temino orso dolce, Cor ingl., 4 battute) 29'' Macario alla finestra (temino Macario fag.) segue tremoli o movimento tremoli 44'' tema ragazza (4 battute) segue nota tremoli sotto dialogo con rag finirlo su accordi diversi di 5+ per fare movimento tremoli ½ tono sopra e tenerlo fino a 1'12'' 1'12'' fine dialogo – tema ragazza che va dal bambino che dorme (sempre con tremoli) 1'27'' fine rullo attacca	
N 43	

Nel primo caso l'attenzione del compositore è focalizzata prevalentemente sui movimenti e sulle battute dei personaggi, la cui posizione rispetto all'inizio del brano è calcolata in un fitto reticolo di minutaggi espressi in secondi o frazioni di secondo; la musica vi reagisce in maniera mimetica enunciando al momento opportuno i temi relativi a Macario e ai bambini, connotati da un punto di vista espressivo attraverso il colore via via assunto dall'orchestrazione. Nel secondo caso si assiste a una scena più estesa e meno dinamica, priva di azioni brusche e caratterizzata da arcate più ampie che si rispecchiano in minutaggi maggiormente distanziati; ad ognuno degli eventi cronometrati corrisponde l'ingresso di un tema di cui è specificato il trattamento in termini di orchestrazione, estensione, carattere oppure armonia, mentre l'atmosfera complessiva del pezzo, omogenea dall'inizio alla fine, è dominata dalla sonorità dei tremoli.

Oltre a considerare i movimenti degli attori e i contenuti delle sequenze, ne *Il monello della strada* e in *Vita da cani* Rota continua a sviluppare un approccio che analizza le varie componenti del film in maniera integrata: a quest'altezza il linguaggio cinematografico è ormai entrato a far parte della sua concezione compositiva, in cui la scrittura musicale interagisce con le inquadrature, le dissolvenze e i movimenti della macchina da presa così da creare una partitura che agisca a livello audiovisivo, non più organizzata in base a logiche formali autonome. Analogamente, risultano diffusi in questi film i riferimenti ai pezzi presenti nel play-back, alcuni da lasciare anche nella versione definitiva della colonna sonora (per il n. 7 di *Vita da cani*, ad esempio, annota: «Pezzo soldatini (c'è già playback!)»), altri da riscrivere tenendo conto dell'estensione del brano e, in linea di massima, delle sue caratteristiche musicali (ancora in *Vita da cani*, al n. 12, denominato «Tango "Paquito lindo"», si legge: «(misurarlo) → 53 comporre musica e parti»). Emerge infine l'intervento di Rota su momenti sonori che mancano di una struttura chiusa, i quali creano nello spettatore l'impressione di eventi estemporanei, non preparati da un compositore, come l'atto di accordarsi di una banda fuori campo (*Vita da cani*, n. 10: «banda che si accorda internamente»), oppure delle prove di canto che Rota stesso registra con l'attrice (*Vita da cani*, n. 22: «Prova di Lollobrigida con Fabrizi che le insegna al piano. Da fare con Lollobr.»), casi ancora isolati e non particolarmente complessi che però preludono alle articolate scritture di effetti sonori o episodi apparentemente improvvisati quali si incontrano nello stile rotiano maturo.⁴²

Giunti ai lavori cinematografici prodotti nel 1951, l'evoluzione della prassi compositiva rotiana per la musica per film è ormai pervenuta alla sua messa a punto pressoché definitiva per quanto riguarda l'ampiezza e la complessità delle annotazioni verbali, il ruolo da loro svolto nel processo creativo nonché la densità dell'interazione tra queste e le fonti musicali, indice della volontà, da parte di Rota, di proiettare la colonna sonora in una dimensione audiovisiva e non meramente di commento 'esterno' alla pellicola. Si assesta a questo punto l'utilizzo di block-notes e fogli quali strumenti abituali per l'elaborazione di appunti verbali, mentre i quaderni pentagrammati cadono definitivamente in disuso dopo *Totò e i re di Roma* (1951) e *La bella di Roma* (1955): come già osservato, tale cambio di supporto non è da ricondursi solo all'esigenza di maggiori spazi per sviluppare su carta annotazioni ormai divenute più ampie e articolate di quanto potesse avvenire nei quaderni pentagrammati, ma anche alla volontà di instaurare un rapporto di reciproca interazione tra gli appunti verbali e le fonti musicali, in particolare gli abbozzi, i quali pertanto non corrispondono più a momenti genetici distinti e consequenziali, bensì agiscono spesso in parallelo. I fenomeni già attestati nelle pellicole uscite nei due anni precedenti trovano qui un ulteriore sviluppo in termini sia quantitativi che qualitativi, raggiungendo un nuovo livello di complessità e sistematicità che risulta evidente anche nei film di cui non ci sono pervenute annotazioni verbali, per la maggior parte connotati da una massiccia presenza di glosse nelle

42. VIVIANI, *Nino Rota: La dolce vita*.

fonti musicali. Tra di essi, sono soprattutto *Anna e Filumena Marturano* a prestare una spiccata attenzione alla corrispondenza tra la scrittura musicale e i contenuti visivi delle sequenze, impostata mediante una fitta rete di cronometraggi e glosse riportate su abbozzi e partiture orchestrali, indizio dell'esistenza di annotazioni esterne con ogni evidenza andate smarrite.

Costituisce invece un caso a sé il film di produzione anglosvedese *Valley of the Eagles*, diretto da Terence Young, per il quale si sono conservati due fascicoli di dattiloscritti intitolati, rispettivamente, «Music Measurements Reel 7» e «Music Measurements Later Music Session», quest'ultimo datato «17th May, 1951». In entrambi, le sequenze – nel primo caso relative solo al primo rullo, nel secondo all'intero film – sono analizzate in maniera minuziosa per quanto riguarda gli accadimenti più rilevanti sotto il profilo visivo e narrativo, talvolta coincidenti con passi del parlato, citati per esteso, nonché è dato conto di alcuni movimenti della macchina da presa, inquadrature e dissolvenze; le durate e la collocazione temporale dei vari eventi rispetto all'inizio del rullo sono calcolati su tre colonne che specificano la lunghezza delle porzioni di pellicola, espressa in piedi («Footage»), con specificata accanto l'equivalenza in minuti («Mins.») e secondi («Secs»). In entrambi i fascicoli, prodotti dall'*equipe* della produzione, il testo dattiloscritto è di quando in quando punteggiato da annotazioni a matita di pugno di Rota, scritte in italiano, contenenti idee sul trattamento compositivo da riservare a specifici pezzi della colonna sonora. Minutaggi e glosse autografe formulate tanto in italiano quanto in inglese costellano invece con insolita densità le fonti musicali, interessando nella stessa misura abbozzi e partiture orchestrali, i quali sono peraltro caratterizzati da una genesi complessa condotta per sovrapposizione di stesure, interventi massicci di riscrittura, modifiche o cassature di interi passaggi, mentre ulteriori operazioni di impatto anche non trascurabile sono programmate in forma verbale, per essere realizzate in un momento successivo (si legge, ad esempio, l'intenzione di suddividere un 'numero' in più pezzi, di eliminare o aggiungere battute, di apportare tagli, sostituire o sopprimere un intero brano). In alcuni casi le annotazioni non sono finalizzate al solo uso privato da parte del compositore, ma sono rivolte all'*equipe* della produzione per comunicare delle istruzioni riguardanti l'esecuzione e la registrazione della musica, svoltesi con ogni probabilità in assenza dell'autore (ad esempio, in calce alla partitura orchestrale del brano 2M3 si trova l'appunto autografo: «This music has to be repeated for 3M3 and has to be played a little quieter»). Di norma, comunque, attraverso il sistematico utilizzo di glosse e minutaggi all'interno di abbozzi e partiture Rota intesse una fitta rete di relazioni con le informazioni sui contenuti visivi e narrativi riportate nei dattiloscritti, i quali pertanto assumono nella sua prassi di lavoro la medesima funzione solitamente ricoperta dalle annotazioni da lui redatte su fogli sparsi o block-notes.

Tra gli altri film a cui il compositore lavorò nel 1951, sono però soprattutto due a costituire delle pietre miliari nell'evoluzione illustrata in queste pagine, ossia la commedia *Era lui... Sì! Sì!* e il cavalleresco *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*: per entrambi il processo creativo si svolge in ampia parte

negli appunti verbali, dove, grazie a descrizioni rese più precise dal ricorso alle denominazioni dei temi identificanti, nonché a spunti melodici e moduli ritmici scritti in notazione musicale, i singoli brani raggiungono una definizione già piuttosto dettagliata per quanto riguarda il carattere, l'orchestrazione, il percorso delle modulazioni, infine i tratti armonici, ritmici e melodici più rilevanti (tra i numerosi esempi che si possono addurre, in linea di massima più lunghi e articolati, riportiamo solo una frase relativa al brano 8m2 di *Era lui... Sì! Sì!*, la quale ha il pregio di rendere in estrema sintesi un'idea del fenomeno: «Entrata Isa cominciare do si do mi si sib sol un po' pieno con slancio e seguire fino a fine della seconda frase acc. di nona dominante sul re»). Numero per numero, la scrittura musicale è costantemente posta in relazione con accadimenti di diverso tipo, siano essi movimenti, gesti o sguardi degli attori («o' Mano alla fronte Walter (motivo timidezza)»; «1'16'' si volta di scatto (accordo fermo deviato stupefatto)»; «sincrono con → 14'' gattino – poi Walter dà i calci al gattino»; «Elisenda esce di campo»; «21'' mendicante che guarda biecamente (cominciare basso tremoli crescendo)»; «7'' (la ragazza che guarda il sultano entrare coi 4 figli)», frammenti del parlato («finire frase a 10'' e tenere accordo fino a 12'' o 13'' su lei che dice “Ed ora mi lasci lavorare”»; «Guerrino alza gli occhi “Vorrei una cosa tanto lontana... mia madre...” violini violini violini»), inquadrature, dissolvenze o movimenti della macchina da presa («Panoramica di 3 metri circa»; «panoramica la segue per le scale»; «10'' fine dissolvenza»; «carrello a fine dialogo Costanza»; «C.L. gole»; «1'5'' fine – continuare un po' oltre dissolvenza su Elisenda allo specchio»), silenzi o effetti sonori (silenzio; «o vede orso tappeto (barrito orso intramezzato da ossessione esquimese)»; «o' rumore macchina che arriva»; «musica più oltre può imitare nella discesa reiterata l'urlo del lupo»). A loro volta, le fonti musicali di entrambi i film riprendono tali informazioni e le inseriscono a tappeto nelle partiture sotto forma di glosse e minutaggi, instaurando così una strettissima interazione con le annotazioni verbali, le quali, da un lato, ne avevano già predisposto la scrittura assolvendo alle fasi iniziali del processo creativo, dall'altro fungono da ponte tra i contenuti della pellicola e la musica che vi si deve affiancare, spostando l'atto della composizione entro una concezione audiovisiva dove la colonna sonora è chiamata ad essere funzionale all'economia del film, prima ancora che aderire alla logica specifica del linguaggio musicale.

Tali precise corrispondenze tra girato e musica si basano sulle ormai consuete analisi delle sequenze, qui però condotte a livelli di ampiezza, approfondimento e sistematicità finora sconosciuti, come si riscontra in particolare nelle annotazioni relative a *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, le quali occupano un ragguardevole numero di pagine tra un block-notes interamente dedicato ad esse e diversi fogli sparsi, le cui caratteristiche fisiche della carta ne fanno escludere la provenienza dallo stesso block-notes. In continuità con le tendenze assestatesi nella sua prassi di lavoro a partire dal 1949, Rota focalizza l'attenzione su tutti gli aspetti a noi già familiari, ossia gli eventi più significativi sul piano visivo e sonoro quali movimenti degli attori, battute del parlato, inquadrature, movimenti della macchina da presa, dissolven-

ze, suoni o musiche del play-back. Due, tuttavia, sono i fattori di novità qui osservabili nell'approccio del compositore: innanzitutto, si nota un sensibile incremento dell'interesse per le componenti specifiche del linguaggio cinematografico, come, appunto, le inquadrature, i movimenti della macchina da presa e le dissolvenze, che Rota negli appunti per questi due film registra con una frequenza decisamente superiore rispetto a ogni altro titolo precedente, tenendone poi conto per la definizione della scrittura musicale. L'aspetto di maggiore rilievo consiste però nell'emergere di un'inedita attenzione per la psicologia dei personaggi e per gli sviluppi della narrazione, seguiti sia nel tempo presente di una data situazione, sia nelle connessioni con il passato e con uno sguardo alle evoluzioni nel futuro, informazioni che il compositore utilizza per connotare la musica non solo in rapporto con la sequenza in cui il brano andrà inserito, ma anche con quanto precede e seguirà, in maniera da creare una rete di rimandi tra diversi momenti del film. Ciò si riscontra soprattutto ne *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, dove, oltre ad appuntarsi – come consueto – l'atmosfera generale di una situazione, Rota scandaglia anche i moti dell'anima dei personaggi, studiando la caratterizzazione emotiva di sguardi, gesti, movimenti, tono di voce, sottotesti del parlato (alcuni esempi tra i molti: «(musica bassa perché qualche battuta di dialogo sarcastica)»; «Guerrino davanti a tribuna Elisenda (massimo amore)»; «(voce della madre che lo chiama) (musica appassionata-dolorante deve far piangere)»; «a P.P. espressione terrore Alcina che cade annullata»; «Pinamonte che corre salendo ferocemente ridendo»). Per la prima volta, infine, Rota fa caso ai meccanismi narrativi alla base del film, ad esempio prendendo nota di una «svolta drammatica» nel corso del n. 25 oppure, nel n. 37, esplicitando il valore metaforico di un'ambientazione rispetto all'economia complessiva della vicenda («Guerrino e Brunello arriviamo alle Gole (musica cupa statica) → le Gole dove tutti incappano – le gole del peccato»). Con tali atteggiamenti Rota dimostra di aver raggiunto una piena consapevolezza del ruolo che la musica può svolgere nel film, spingendosi ben oltre la funzione di commento all'immagine: raggiunta ormai da uno-due anni una dimensione audiovisiva nella scrittura delle partiture cinematografiche, le quali non aderiscono più a una logica esclusivamente musicale, ma plasmano la propria articolazione interna sugli accadimenti video a cui devono rapportarsi, in *Era lui... Sì! Sì!* e *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino* la colonna sonora diventa un fattore attivo della narrazione, in grado di fornire allo spettatore informazioni aggiuntive rispetto a quanto espresso dalle immagini in un dato momento, come i più intimi moti dell'animo dei personaggi, il significato di una sequenza rispetto all'intera trama, reminiscenze di situazioni precedenti o premonizioni degli svolgimenti successivi.

4. Il consolidamento delle annotazioni verbali quale strumento specifico della composizione per il cinema (1951-59)

A partire di qui per tutti gli anni Cinquanta la prassi di lavoro rotiana per la scrittura di musica per film rimane pressoché immutata nel metodo, mentre si osservano fluttuazioni nella sistematicità dell'approccio, che di titolo in titolo può variare in maniera sensibile a prescindere dal regista, casa di produzione, genere cinematografico, anno di creazione, alternando casi in cui il compositore ha operato in maniera più affrettata ad altri in cui ha raggiunto altissimi livelli di minuziosità e approfondimento (attenendoci ai soli film di Fellini, ad esempio, l'attenzione riservata da Rota a *Lo sceicco bianco* non spicca particolarmente rispetto alle pellicole di altri registi, mentre il processo compositivo per *I vitelloni* denota una cura mai riscontrata prima – e raramente dopo –, con *La strada* si torna suppergiù al livello de *Lo sceicco bianco*, con *Il bidone* si colloca sotto la media e ne *Le notti di Cabiria* ha un comportamento discontinuo, molto dettagliato in alcuni numeri e sbrigativo in altri). A prescindere da tali variazioni quantitative, tra i 61 film musicati da Rota dal 1952 fino alla fine del decennio permangono diversi tratti comuni nel metodo di lavoro, a partire dal ruolo ormai determinante svolto dalle annotazioni verbali nel processo genetico quale strumento finalizzato non solo all'analisi della pellicola, ma soprattutto alla pianificazione delle partiture nei loro tratti melodici, ritmici, armonici, formali, di orchestrazione. Ormai dotati di un supporto autonomo sotto forma di fogli sparsi o di block-notes, tali appunti assumono mediamente un'estensione e un grado di complessità maggiori rispetto al decennio precedente e denotano per lo più una genesi elaborata, svolta per fasi successive, durante la quale interagiscono con le fonti musicali (prevalentemente con gli abbozzi) indirizzandone la scrittura e assimilandone a loro volta i contributi, cosicché la progressiva messa a punto del brano passa per l'azione parallela della formulazione del pensiero compositivo attraverso le parole e la sua realizzazione in notazione musicale. A questo livello della parabola artistica di Rota le annotazioni verbali possono essere dunque considerate uno strumento imprescindibile alla sua prassi di lavoro in ambito cinematografico: oltre all'importanza e complessità della loro funzione, lo attesterebbe anche il tasso di sopravvivenza nettamente superiore rispetto al decennio 1942-51, come già osservato nelle pagine precedenti (cfr. Grafico 1), nonché gli indizi di una loro probabile esistenza riscontrabili nelle fonti musicali dei film per i quali non ci sono pervenuti.

Da un punto di vista contenutistico, in questi anni le annotazioni raggiungono tendenzialmente un elevato grado di approfondimento e minuziosità nell'analisi delle sequenze e nell'impostazione dei numeri musicali, denotando da parte di Rota l'acquisizione di una piena consapevolezza delle specificità del linguaggio cinematografico e del ruolo che la musica può svolgere in rapporto ad esso. I comportamenti compositivi osservati già a partire dagli ultimi anni Quaranta assumono ora una nuova dimensione in termini di sistematicità e complessità, lasciando emergere una concezione complessiva della

colonna sonora che travalica i confini dei singoli pezzi: innanzitutto, si assesta una gestione sfaccettata dell'aspetto sonoro, dove Rota esercita le proprie prerogative autoriali non solo sulle pagine scritte *ex novo*, ma anche su ulteriori oggetti così da giocare con una gamma variegata di possibilità tra la musica e il rumore, nonché tra composizioni originali, imitazioni stilistiche, rifacimenti, parodie, citazioni. Costante, infatti, è l'interesse per i brani già presenti nel play-back, di cui Rota rileva tanto le caratteristiche di scrittura, quanto la funzione assolta nella sequenza e nell'economia del film, al fine di decidere di caso in caso se mantenerli tali e quali, menzionandone l'utilizzo negli elenchi depositati alla S.I.A.E. (alcuni esempi tra i molti, in *Noi due soli*: «Walzer disco (valzer delle candele) (valzer dei noccioli)»); *La domenica della buona gente*: «La Fiore che canta "Nammì, Nammì" – trovare»; *La grande speranza*: «da comandante che è entrato si comincia a sentire il canto di Natale del negro (play back fatto all'Ist Luce)», oppure se sottoporli a parziali rielaborazioni, ad esempio nell'orchestrazione o in alcuni tratti ritmici o melodici (*Ragazze da marito*: «Scalinatella (inizio monotono quasi a sfottò)»; *Gli italiani sono matti*: «"La fiera di Mastr'Andrea" con chitarra tamburello e campanello»), se contaminarli con altri materiali musicali e/o sonori (*I vitelloni*: «8) Ave Maria 52" impasta con: 9) Marcia nuziale Mendelssohn 53" impasta con fischio treno sulla stessa nota»), se riscriverli mantenendone la riconoscibilità (*Un ladro in paradiso*: «Presepe ("Tu scendi dalle stelle" parafrasato)»), se sostituirli con un nuovo pezzo che vi alluda creando un effetto di *déjà entendu* (*Ragazze al mare*: «Cesare che suona il piano (Concerto di Varsavia – imitazione in questo gusto)»), infine se comporre una partitura nuova e del tutto diversa in cui siano mantenuti solo alcuni criteri di durata, scansione interna, eventualmente di andamento e carattere generale (*Ragazze da marito*: «(vedere di fare rumba allo stesso tempo)»).

Oltre ai numeri scritti in modo da essere percepiti dallo spettatore in quanto brani musicali a tutti gli effetti, ossia formalmente compiuti e in sé coerenti per quanto finalizzati all'interazione con l'immagine, negli anni Cinquanta Rota fa spesso ricorso anche a trattamenti compositivi volti a creare un'impressione di estemporaneità, come se i suoni emessi fossero prodotti autonomamente, quasi improvvisando, da personaggi presenti nella sequenza, oppure creando effetti al limite del rumore. Già apparso nel 1950, nel decennio successivo tale espediente diventa uno strumento adottato con piena consapevolezza sia dell'apporto che è in grado di recare al film, sia delle diverse sfumature in cui può essere modulato. Si hanno così i suoni ordinari di ogni *ensemble* strumentale, organizzati in maniera da interagire con quanto accade nella sequenza e che poi possono sfociare senza soluzione di continuità in un brano strutturato (*Cent'anni d'amore*: «da interno teatro – accordatura orchestra leggera – sincronizzare con battute De Sica, Mariella con effetti comici di contrasto (striduli alle battute galanti ecc.) 47" [dopo battuta di Cimara "l'unica persona per bene che avessi mai conosciuta"] colpo bacchetta del maestro e attacco della Sinfonia (qualche accordo imponente – poi un allegro, tipo Nozze di Figaro, che prosegue dissolvendo 59" fine)», oppure frammenti

apparentemente da ricondursi all'improvvisazione di un musicista (*Londra chiama Polo Nord*: «Interno fisarmonichina casa Lauders suona lentamente quasi solo accordi senza tasti»; *Ragazze al mare*: «alcuni accordi (chitarra) improvvisati (mentre ridono)»), esecuzioni che sembrano aver luogo in presa diretta, tale è l'aderenza agli accadimenti visivi al di là della logica musicale (*La legge è legge*: «Musica come di un suonatore nel bistreau durante tutta la scena di Fernandel Chitarra sola: ogni volta che lui si alza la musica si ferma (come stesse per accadere qualcosa) quando si siede la musica riprende – [musica di canzone non veloce: sentimentale, le fermate devono essere brusche (e non alla fine di una frase musicale) [...] il chitarrista deve dare l'impressione di seguire]), pezzi volutamente sconclusionati, quasi sorti per caso senza un solido pensiero compositivo alla base (*La regina di Saba*: «spunto pesante un po' grottesco da cui prendere avvio una specie di can-can sabeo (quasi orchestra da taverna con timbri strani – un po' incoerente più cosa da percussione un po' aritmica e non armonica)), infine pagine che giocano sul discrimine tra musica strutturata ed effetto sonoro (*L'amante di Paride*: [più effetto che musica quasi musica delle sfere immobile]); *Le due orfanelle*: «Pezzo strettamente imitativo dell'entrata della diligenza (con sonagli) – poco musicale – più onomatopeico»).

Lo stesso rumore, d'altronde, era diventato fin dal 1949 un elemento sul quale Rota poteva esercitare la propria autorialità, prerogativa di cui negli anni Cinquanta si avvale di frequente, o gestendo in prima persona la presenza di alcuni rumori nella colonna sonora (*Mambo*, n. 32A: «[Lasciare senza musica la mattina dopo e qualche effetto di campana nella notte fino a dialogo con la suocera]; n. 35: «[non mettere musica sulla terrazza di Roma ma solo campane e uccelli]), o ricreandoli attraverso la scrittura musicale e sfruttando così l'ambiguità tra l'una e l'altra dimensione (*Fortunella*, n. 5: «(clakson farlo con organo suggestivo e prolungato, dolce»; n. 9: «accordo del clakson del principe, ma più musicale lungo (anziché effetto)). Nella maggior parte dei casi si assiste invece a una vera e propria interazione tra musica e rumori in modo dar vita a un'unica partitura sonora: «Pentole che cadono dal didietro della macchina. Subito dialogo Peppino e Crocchio (per 10" circa) [seguire accompagnamento pentole che cadono] (con qualche modulazione) i due poi corrono dietro la macchina vociando e gridando 17" macchina che va perdendo pentole (da qui motivo si sovrappone all'accompagnamento) 33" fine» (*Ragazze da marito*); «1'05" morti carrello a terra con luce del riflettore a terra – accordo o cosa tenuta che lasci sentire il vento e le foglie sparse» (*Londra chiama Polo Nord*); «corsetta con temino Fortun. e intercalati da acc. clakson che poi perdura come eco nel resto del pezzo sul tema di Fort. che deve sempre essere fatto a soli, semplice e vivace» (*Fortunella*, n. 5); «tema di Fortunella alternato con echi accordo clakson» (*Fortunella*, n. 9); «modellino esterno stazione si sentono i vagiti del bambino nota immobile glaciale tenuta immobile – si deve sentire il vagito del bambino diss → da qui comincia il tema [...] Macario batte l'incudine (40" viene il nonno e tocca il girello) tema conchiude bene marcato con colpi Macario» (*Italia piccola*). Disposto all'occorrenza a

far arretrare o addirittura tacere la musica per dar spazio agli effetti sonori, Rota in alcuni casi ricorre infine anche al silenzio trattandolo come un mezzo compositivo a pieno titolo, in grado di conferire a determinate situazioni una connotazione espressiva secondo lui più efficace di quanto avrebbe ottenuto utilizzando gli espedienti consueti; ciò avviene, ad esempio, al n. 21 di *Ragazze da marito* («[scena un po' sgradevole dove non metterei musica]»), o in misura particolarmente sistematica in *Un ettaro di cielo*, dove «pause di silenzio» ricorrono più volte attraverso la pellicola.

Non solo brani di chiara responsabilità autoriale e strutturalmente compiuti, dunque, ma tra le musiche per film rotiane degli anni Cinquanta si annoverano anche partiture in cui il compositore instaura un variegato rapporto con materiali preesistenti, propri o altrui, così come episodi di forma aperta, dove si gioca sul discrimine con l'improvvisazione, l'esecuzione estemporanea o l'effetto sonoro, infine pagine in cui la scrittura musicale dialoga con il rumore, giungendo talvolta a confondersi con esso o a dissolversi nel silenzio. A una tale concezione a tutto tondo della colonna sonora corrisponde un atteggiamento altrettanto differenziato e complesso nei confronti dei contenuti visivi, narrativi e drammatici della pellicola, che Rota analizza in maniera spesso assai dettagliata al fine di scandagliarne i vari risvolti e di indagarne le ragioni più profonde, dimostrando di non accontentarsi di una lettura superficiale del film. La corrispondenza da lui perseguita tra musica e immagine intende infatti andare oltre la mera mimesi, per cercare di plasmare la scrittura non solo sugli accadimenti esteriori, ma anche sulla psicologia dei personaggi e sul significato delle singole situazioni nell'economia complessiva della vicenda, che Rota mediante la musica di volta in volta asseconda o contraddice, svela o cela in base al tipo di apporto con cui vuole contribuire alla drammaturgia del film. Si rafforza inoltre la sua attenzione per i mezzi peculiari del linguaggio cinematografico, nei confronti dei quali denota ormai piena consapevolezza: all'interno delle annotazioni verbali ricorrono con costanza osservazioni riguardo a inquadrature, movimenti della macchina da presa, dissolvenze, di cui è spesso sottolineata la funzione non solo tecnica, ma anche espressiva (*Anni facili*: «Visioni di Roma con crescente capogiro – fino grandi case moderne – panoramiche girevoli. 52” diss – interno valigie carrello su Taranto 57” “Mi gira la testa»). Non sempre il compositore ne crea un esatto rispecchiamento nella scrittura musicale, ma in diversi casi decide invece di introdurre delle leggere discrepanze, ad esempio anticipando inquadrature (*L'amante di Paride*: «iniziare questo pezzo due secondi prima dell'Olimpo») o legando due sequenze oltre la dissolvenza (*Guerra e pace*: «andare oltre la dissolvenza»; *Fortunella* «farlo a cavallo dissolv.»).

È tuttavia nei confronti della connotazione psicologica di personaggi e situazioni, nonché dei meccanismi narrativi che l'approccio di Rota raggiunge i massimi livelli di complessità, approfondimento e consapevolezza: l'analisi dei contenuti dei film e la riflessione su come la musica debba contribuire a tali aspetti assumono negli anni Cinquanta un grado di elaborazione fino ad allora inedito, con la volontà di penetrare i moventi più reconditi della vicenda

e cogliere i nessi spesso esistenti tra elementi, personaggi, situazioni dislocati in momenti diversi del film. A seconda dei casi la musica potrà quindi alludervi in maniera più o meno esplicita, oppure farne percepire solo il sentore, lasciar presagire esiti futuri o far affiorare ricordi, sollecitare reminiscenze di fatti antecedenti; in altre parole, le sequenze e le musiche che vi devono essere associate non sono mai considerate in sé, bensì in un'ottica che abbraccia le dinamiche complesse attraverso le quali si dipana la narrazione. L'esempio più evidente è costituito dalle premonizioni, ossia dalla scelta, da parte di Rota, di connotare la scrittura di alcuni brani in modo da suggerire allo spettatore le conseguenze a lungo termine di quanto sta accadendo, anche in apparente contrasto con il carattere della situazione contingente: in *Ragazze da marito* una scaramuccia che sembrerebbe spensierata non è valutata dal compositore in quanto tale, bensì per le sue ripercussioni negative sul futuro di uno dei personaggi («scena di baci sullo scoglione di Gina e Claudio 4° bacione 8° lei poi dà schiaffone e si tuffa – e lui a pesce appresso a lei – (risultato: rimarrà incinta) 28°»); in *Divisione Folgore* una sequenza potenzialmente priva di significati profondi viene tinta della futura condizione psichica dei soldati («visione aerei che si sono levati in volo [introdurre musica un po' maestosa – e drammatica forse, che preluda alla delusione delle truppe che saranno portate in Africa anziché a Malta]»); in *Città di notte*, oltre all'analisi delle condizioni interiori della protagonista, Rota si sofferma a sottolineare come tali moti psichici la condurranno a tentare il suicidio, aspetto di cui intende dare la percezione attraverso la musica («Marina è innamorata ma disperata perché non riesce a farsi prendere sul serio – e si forma fantasmi del dolore, che ingrandendosi la porteranno al suicidio»; «o» Marina che cammina nelle strade – segue tema della fuga, ma più contenuto e indicatore di tragedia»). Pure nel presente della narrazione Rota si adopera per penetrare oltre il dato superficiale, con la volontà di comprendere e valorizzare le varie sfaccettature di una situazione, soprattutto per quanto concerne la componente emotiva: ciò riguarda in particolare le ambientazioni, le quali negli appunti del compositore risultano quasi antropomorfizzate tanta è l'accuratezza con cui incarnano lo stato d'animo dei personaggi coinvolti in quel momento o di lì a poco (*Divisione Folgore*: «Africa – panoramica sui paracadute tolti dai militari e ammucchiati in segno di non uso da parte loro [musica esprimente desolazione del luogo ventoso e amarezza e delusione per i militari che diventeranno di fanteria]»; *Città di notte*: «Panoramiche di Roma vecchia – Roma moderna periferia – capannone – finestrella [calore – desiderio di rinfresco – musica dapprima depressa e languida – poi più animata e più lieta e piena, per interrompersi bruscamente a finestra illuminata (con le inferriate cui segue interno magazzino)»), nonché per il ruolo attivo da esse assunto nell'indurre nello spettatore una precisa percezione di come sta per volgere la trama (*La grande speranza*: «più che descrivere il sorgere del sole, descrivere il pericolo che aumenta con la luce – musica misteriosa»; *Divisione Folgore*: «misterioso – deserto di notte – senso di allarme»).

Se una tale attenzione è dedicata a ogni elemento della narrazione cinema-

tografica, l'apice di approfondimento psicologico è indubbiamente raggiunto con la caratterizzazione dei personaggi, a partire dalla delineazione dell'indole che li connota a monte della vicenda (un esempio tra tutti, in *Città di notte*: «Adriano è il prototipo del mondo esistenzialista – lei è lineare – il tema è quello del blues lui è un tipo esaltato nella fantasia erotica»). L'interesse di Rota è però catalizzato in misura ancora maggiore dal modo in cui i personaggi reagiscono psichicamente nelle varie circostanze, ovvero qual è il loro stato d'animo in una determinata situazione (*I sette dell'Orsa maggiore*: «22" interno cabina, Silvani che scrive alla madre – rivelando che si è sposato di nascosto – non essendogli permesso – lettera molto patetica – musica leggerissima perché sotto la voce di lui un filo che non si sente quasi – è una lettera quasi di addio e di raccomandazione per il figlio che lascia»; *Londra chiama Polo Nord*: «Carrello avanti su Lauders tormentato e dolorante nell'anima che cerca, guarda su e giù per trovare il modo di suicidarsi»; *Italia piccola*: «lei è incinta e il padre ancora non lo sa – lo stato d'animo suo è di sofferenza non sfogata ma intima»), oppure la risposta emotiva a un avvenimento già accaduto o percepito come imminente (*Città di notte*: «47"½ entra Lidia – il padre va incontro a Lidia e parla – noi vediamo Loredana, la piccola, sul letto, che si sveglia poi sente le voci – musica deve esprimere una specie di incubo della bambina – tema dell'attesa del padre»; «uomo da poco inondato e sopraffatto da evento che lo tocca e lo mette in drammatico imbarazzo»; «tema del padre intimo – patetico con note sgradevoli – indagine nella vita privata della figlia»). In tutti i casi il compositore non si limita mai a considerazioni sbrigative o stereotipate, ma, come emerge anche dalle poche citazioni riportate, cerca di analizzare ogni soggetto e circostanza nel loro specifico, scandagliandone i moventi più profondi e ponendo in luce le più svariate sfaccettature, tanto nella contingenza della sequenza sotto la sua lente in quel momento, quanto da un'ottica comprensiva che tiene conto degli antefatti e degli interi sviluppi del film. Se ne ha la controprova più evidente nell'inesauribile attitudine di Rota a inventare nuove sfumature per qualificare gli innumerevoli temi dell'amore che inevitabilmente ricorrono in ogni pellicola, senza cedere a *cliché*, banalizzare o costruirsi una prassi da applicare acriticamente, bensì interpretando di volta in volta gli eventi con sguardo fresco e sempre con la stessa volontà di comprenderli a fondo nelle loro specificità e nel ruolo da essi rivestito all'interno della drammaturgia. Se ne può ricavare un'idea dal breve catalogo a seguire, dove sono raccolte alcune delle definizioni contenute nelle annotazioni degli anni Cinquanta, le quali esemplificano la varietà di *nuances* e di tipologie di amore registrate da Rota, da quello incipiente a quello realizzato, dal sentimentale all'appassionato al sensuale, dall'affetto materno all'assenza di amore, alla sua perdita o, infine, alla rinuncia, con tutta una serie di varianti e gradazioni intermedie:

«Primo accenno amore (appena appena)» (*La grande speranza*); «aleggia il motivetto d'amore leggerissimo (amore leggero molto giovanile)» (*Anni fa-*

cili); «Tema d'amore felice» (*Gli Italiani sono matti*); «amore sconfinato, ma sempre semplice (strappaventricolo)»; «Andrea e Isabella amore normale ma un po' contrastato»; «musica cambia: motivo tranquillo ma di amore intenso» (*Ragazze al mare*); «tema amoroso sentimentale napoletano della ragazza un po' patetico (quasi drammatico) bel motivo, caldo» (*Un ladro in paradiso*); «tema amore sensuale» (*Italia piccola*); «tema appassionato amore» (*Noi due soli*); «tema dell'amore appassionato con slancio» (*Città di notte*); «qui passionale, di una passionalità nuova per Marina, massima intensità di desiderio di attrazione» (*Città di notte*); «tema dell'amore brodoso, basso, pacchiano» (*La nave delle donne maledette*); «musica cafona, d'amore e di thrill mista» (*I vitelloni*); «amore maternità»; «Finale bis (maternità felice e amore trionfante)» (*Il momento più bello*); «nostalgico d'amore» (*Londra chiama Polo Nord*); «amore nostalgico e amarezza» (*Il momento più bello*); «amore più nel ricordo» (*Le notti bianche*); «frase d'amore triste ma rassegnata – ma sempre appassionata» (*Gli Italiani sono matti*); «Rinuncia d'amore (ma il cuore piange)» (*Il momento più bello*).

5. Conclusioni

Tutt'altro che un «fanciullino», dunque, né un «maghino in contatto con un'altra dimensione»,⁴³ un essere «adorabile, incantato, angelico, clownesco, magico, proverbialmente candido»⁴⁴ del tutto ignaro dei contenuti visivi e narrativi dei film ma in grado di sintonizzarsi con le intenzioni più autentiche del regista grazie all'intuizione soprannaturale propria dei *medium*, con la medesima capacità di entrare in contatto diretto con il vero «come i bambini, come gli uomini semplici, come certi sensitivi, come certa gente innocente e candida».⁴⁵ Dalle ricerche illustrate in queste pagine emerge un'immagine di Rota ben diversa da quella alimentata *in primis* da Fellini, ma anche da giornalisti, critici musicali, collaboratori, amici e, in fondo, dal compositore stesso, fino ad entrare come un assioma nella letteratura scientifica. Sotto la proverbiale apparenza di candore e ingenuità si cela invece un artista estremamente consapevole del proprio operato e delle peculiarità dell'oggetto che sta trattando, come dimostra la specificità e la complessità degli strumenti da lui elaborati per gestire il processo compositivo della musica per film, dei quali al contrario non si trova alcuna traccia nella sua produzione non cinematografica.

Il presente studio ha dimostrato come Rota si sia inizialmente posto in una linea di continuità rispetto alla prassi allora corrente nel sistema produttivo italiano, in base alla quale i compositori riassumevano sotto forma di annotazioni verbali le informazioni essenziali per la scrittura dei brani, ossia i punti esatti di inizio e di fine di ogni pezzo, le durate, le sincronizzazioni, il carattere complessivo della musica nelle varie situazioni. A partire di qui, senza rilevanti influssi da parte di singoli registi, generi cinematografici o case

43. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp.23, 171.

44. RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 23.

45. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 202.

di produzione, Rota ha gradualmente cercato di tracciare un proprio autonomo percorso artistico a partire dai tentativi più saltuari degli anni Quaranta al progressivo aumento di complessità nella seconda metà del decennio, fino a raggiungere un atteggiamento sistematico e articolato all'inizio degli anni Cinquanta, quando le annotazioni verbali erano ormai diventate un mezzo imprescindibile della sua prassi compositiva in ambito cinematografico.

Come abbiamo visto, nel corso della loro evoluzione tali appunti sono maturati non solo nei contenuti, sempre più ricchi e differenziati, ma anche per quanto riguarda l'importanza del ruolo da essi svolto all'interno del processo genetico e il grado di interazione con le fonti musicali. Parallelamente, è cresciuta la consapevolezza di Rota nei confronti delle specificità del linguaggio cinematografico, con il quale la sua scrittura ha progressivamente imparato a interagire, passando così da un approccio ancora prossimo alla musica incidentale, genere a lui familiare, a una concezione più prettamente audiovisiva. Allo stesso modo, il graduale apprendimento dei meccanismi narrativi dei film è andata di pari passo con la presa di coscienza del contributo che la musica vi può apportare, anche grazie a un'apertura degli orizzonti compositivi oltre il confezionamento di brani originali e strutturalmente conclusi per ricorrere spesso anche a ulteriori procedimenti, come parodie o riscritture di pezzi noti, rielaborazione di materiali preesistenti, creazione di episodi apparentemente estemporanei, integrazione nelle partiture di effetti sonori, rumori, silenzio.

La disamina delle annotazioni verbali ci ha dunque permesso di entrare direttamente nella fucina del compositore e di ricostruirne in maniera capillare le modalità di lavoro, così da comprendere in qual modo e con quanta consapevolezza egli sia giunto ad attuare quel «senso di fusione assoluta del film con la musica» decantato da Mario Soldati in quanto «molto raro».⁴⁶ Non l'intuizione geniale di un «maghino», ma un percorso artistico tenace, articolato, graduale, frutto di una ricerca portata avanti negli anni per progressivi raffinamenti e senza mai accontentarsi di soluzioni scontate o dettate dalla consuetudine; è così che, ancor prima delle feconde collaborazioni con Fellini, Visconti, Zeffirelli o Coppola, Rota è riuscito a rendere la propria musica per film «un elemento di coesione narrativa e drammaturgica delle immagini» in grado di apportare a quest'ultime «uno spessore semantico di grande peso», divenendo, nelle sue migliori espressioni, «una presenza mediatrice fra i fatti narrati e le immagini stesse».⁴⁷

46. PELLEGRINI, cur., *Colonna sonora*, p. 51.

47. CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*, p. 44.

Tabella 1. Annotazioni verbali per i film di Nino Rota (1933-59)

ANNO	FILM	REGISTA	CASA DI PRODUZIONE (NAZIONALITÀ)	TIPOLOGIA DELLE FONTI CON ANNOTAZIONI VERBALI
1945	<i>Lo sbaglio di essere vivo</i>	Carlo Ludovico Bragaglia	Cineconsorzio (IT)	Quaderno pentagrammato
1946	<i>Le miserie del signor Travet</i>	Mario Soldati	Pan Film (IT)	Abbozzi continuativi
1947	<i>Arrivederci, papà!</i>	Camillo Mastrocinque	Lorenzo Pegoraro (IT)	Abbozzi continuativi
	<i>Vivere in pace</i>	Luigi Zampa	Lux Film (IT)	Quaderno pentagrammato
1948	<i>Campane a martello</i>	Luigi Zampa	Lux Film (IT)	Quaderno pentagrammato
	<i>L'eroe della strada</i>	Carlo Borghesio	Lux Film (IT)	Quaderno pentagrammato
	<i>I pirati di Capri</i>	Giuseppe Maria Scotese	Industrie Cinematografiche Sociali (IT)	Quaderno pentagrammato + fogli
1949	<i>Due mogli sono troppe</i>	Carlo Borghesio	Cines / Vic Film (IT / EN)	Quaderno pentagrammato + fogli
	<i>È primavera</i>	Renato Castellani	Universalcine (IT)	Quaderno pentagrammato
	<i>Quel bandito sono io!</i>	Mario Soldati	Lux Film / Renown (IT / EN)	Fogli
1950	<i>Il monello di strada</i>	Carlo Borghesio	Lux Film (IT)	Quaderno pentagrammato
	<i>Vita da cani</i>	Stefano Vanzina, Mario Monicelli	Carlo Ponti Cinematografica (IT)	Fogli
1951	<i>Era lui... Sì! Sì!</i>	Vittorio Metz, Marcello Marchesi	Prod. Film Amato (IT)	Fogli
	<i>Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino</i>	Pietro Francisi	Oro Film (IT)	Block-notes + fogli
	<i>Totò e i re di Roma</i>	Stefano Vanzina, Mario Monicelli	Golden Film / Humanitas Film (IT)	Quaderno pentagrammato + fogli
1952	<i>Un ladro in paradiso</i>	Domenico Paolella	Giuseppe Amato (IT)	Fogli
	<i>Noi due soli</i>	Marino Girolami	Lux Film / Produzione Cinematografica Mambretti (IT)	Fogli
	<i>Marito e moglie</i>	Eduardo De Filippo	Film Costellazione (IT)	Fogli
	<i>Ragazze da marito</i>	Eduardo De Filippo	Domenico Forges Davanzati (IT)	Block-notes
	<i>La regina di Saba</i>	Pietro Francisi	Oro Film (IT)	Block-notes
	<i>Lo sceicco bianco</i>	Federico Fellini	P.D.C.-O.F.I (IT)	Fogli
	<i>I sette dell'Orsa maggiore</i>	Duilio Coletti	Valentia Film, Carlo Ponti, Dino De Laurentiis (IT)	Block-notes

1953	<i>L'amante di Paride</i>	Marc Allégret	Cino Del Duca Produzioni Cinematografiche Europee (IT)	Fogli
	<i>Anni facili</i>	Luigi Zampa	Ponti-De Laurentiis Cinematografica (IT)	Fogli
	<i>Cento anni d'amore</i>	Lionello De Felice	Cines (IT)	Fogli
	<i>La domenica della buona gente</i>	Anton Giulio Majano	Trionfalcine (IT)	Fogli
	<i>La grande speranza</i>	Duilio Coletti	Excelsa Film (IT)	Fogli
	<i>La mano dello straniero</i>	Mario Soldati	Rizzoli Film / Milo Film (IT / EN)	Fogli
	<i>Musoduro</i>	Giuseppe Bennati	Produzione Cinematografica Mambretti (IT)	Fogli
	<i>La nave delle donne maledette</i>	Raffaello Matarazzo	Excelsa Film (IT)	Fogli
	<i>Scampolo '53</i>	Giorgio Bianchi	Peg Produzione Film / Cité Film (IT / FR)	Fogli
	<i>La stella dell'India</i>	Arthur Lubin	Titanus / Raymond Stross (EN / IT)	Fogli
	<i>Gli uomini, che mascalzoni!</i>	Glauco Pellegrini	Imperial Film (IT)	Fogli
	<i>Via Padova 46</i>	Giorgio Bianchi	Edo Film (IT)	Fogli
	<i>I vitelloni</i>	Federico Fellini	Peg Film / Cité Film (IT / FR)	Fogli
1954	<i>Appassionatamente</i>	Giacomo Gentilomo	Rizzoli Film (IT)	Fogli
	<i>Bella, non piangere!</i>	David Carbonari	Excelsa Film (IT)	Fogli
	<i>Divisione folgore</i>	Duilio Coletti	Esedra Compagnia Cinematografica Italiana (IT)	Block-notes
	<i>Le due orfanelle</i>	Giacomo Gentilomo	Rizzoli Film / Francinex (IT / FR)	Fogli
	<i>Mambo</i>	Robert Rossen	Ponti-De Laurentiis Cinematografica (IT)	Fogli
	<i>La vergine moderna</i>	Marcello Pagliero	Sirio Film (IT)	Fogli
1955	<i>Accadde al penitenziario</i>	Giorgio Bianchi	Fortunia Film (IT)	Fogli
	<i>La bella di Roma</i>	Luigi Comencini	Lux Film (IT)	Quaderno pentagrammato
	<i>Un eroe dei nostri tempi</i>	Mario Monicelli	Vides / Titanus (IT)	Fogli
	<i>Londra chiama Polo Nord</i>	Duilio Coletti	Excelsa Film (IT)	Fogli
	<i>La via del successo... con le donne</i>	Giorgio Bianchi	Serena Film (IT)	Annotazioni verbalì all'interno degli abbozzi continuativi
1956	<i>Città di notte</i>	Leopoldo Trieste	Trionfalcine (IT)	Fogli
	<i>La diga sul Pacifico</i>	René Clément	De Laurentiis Cinematografica (IT)	Fogli
	<i>Il momento più bello</i>	Luciano Emmer	Illiria Film / Gladiator Film (IT / FR)	Fogli
	<i>Ragazze al mare</i>	Giuliano Biagetti	Carlo Spararo Film (IT)	Fogli

1957	<i>Un ettaro di cielo</i>	Aglaucio Casadio	Vides Cinematografica / Lux Film (IT)	Fogli
	<i>Fortunella</i>	Eduardo De Filippo	Dino De Laurentiis Cinematografica / Les Films Marceau (IT / FR)	Block-notes
	<i>Italia piccola</i>	Mario Soldati	Fortunia Film (IT)	Block-notes
	<i>Gli italiani sono matti</i>	Duilio Coletti	Labor Film Produzione / Union Film (IT / ES)	Fogli
	<i>La legge è legge</i>	Christian-Jacque	Vides Cinematografica / Les Films Ariane Filmsonor / France Cinéma (IT / FR)	Fogli
	<i>Il medico e lo stregone</i>	Mario Monicelli	Royal Film / Francinex (IT / FR)	Fogli
	<i>Le notti bianche</i>	Luchino Visconti	CI.AS. / Vides Cinematografica / Intermondia Film (IT / FR)	Fogli
	1959	<i>Europa di notte</i>	Alessandro Blasetti	Avers Film (IT / FR)
<i>La grande guerra</i>		Mario Monicelli	Dino De Laurentiis Cinematografica / Gray Film (IT / FR)	Block-notes + fogli

Grafico 1. Tasso di sopravvivenza degli appunti verbali per i film di Nino Rota (1933-59)

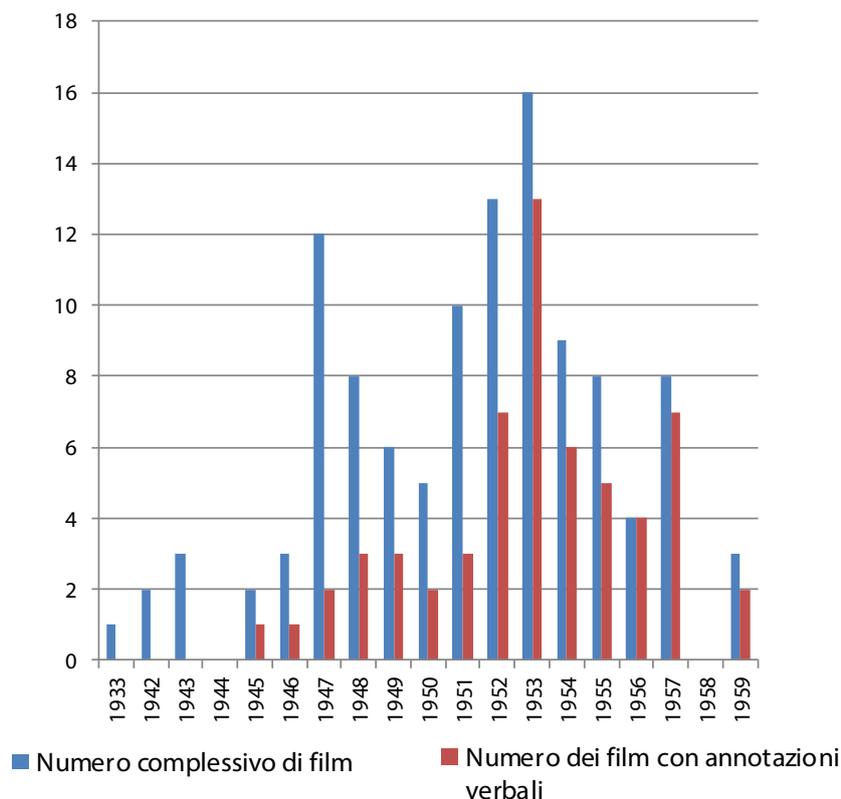


Tabella 2. Frequenza di collaborazione tra i registri e Nino Rota (1933-59)

	REGISTI	NUMERO COMPLESSIVO DI FILM CON MUSICHE DI ROTA (NAZIONALITÀ DELLA PRODUZIONE)	FILM PER I QUALI ESISTONO ANNOTAZIONI VERBALI (NAZIONALITÀ DELLA PRODUZIONE)
1	Allegrét, Marc	1 (IT)	1 (IT)
2	Bennati, Giuseppe	1 (IT)	1 (IT)
3	Biagetti, Giuliano	1 (IT)	1 (IT)
4	Bianchi, Giorgio	4 (IT)	4 (IT)
5	Blasetti, Alessandro	1 (IT-FR)	1 (IT-FR)
6	Borghesio, Carlo	6 (IT)	3 (IT)
7	Bragaglia, Carlo Ludovico	2 (IT)	1 (IT)
8	Camerini, Mario	2 (IT; IT-EN)	0
9	Carbonari, David	1 (IT)	1 (IT)
10	Casadio, Aglaucio	1 (IT)	1 (IT)
11	Cass, Henry	1 (IT-EN)	0
12	Castellani, Renato	5 (IT)	1 (IT)
13	Clément, René	2 (IT; IT-FR)	0
14	Cloche, Maurice	1 (IT-FR)	0
15	Coletti, Duilio	5 (IT; IT-ES)	5 (IT; IT-ES)
16	Comencini, Luigi	2 (IT)	1 (IT)
17	De Felice, Lionello	1 (IT)	1 (IT)
18	De Filippo, Eduardo	5 (IT; IT-FR)	3 (IT; IT-FR)
19	Dmytryk, Edward	1 (EN)	0
20	Emmer, Luciano	1 (IT-FR)	1 (IT-FR)
21	Fellini, Federico	5 (IT; IT-FR)	2 (IT; IT-FR)
22	Franciolini, Gianni	1 (IT)	0
23	Francisi, Pietro	2 (IT)	2 (IT)
24	Gentilomo, Giacomo	3 (IT; IT-FR)	2 (IT; IT-FR)
25	Giannini, Ettore	1 (IT-FR)	0
26	Girolami, Marino	2 (IT)	1 (IT)
27	Jackson, Patrick	2 (EN)	0
28	Lattuada, Alberto	4 (IT)	0
29	Lubin, Arthur	1 (IT-EN)	1 (IT-EN)
30	Majano, Anton Giulio	1 (IT)	1 (IT)
31	Marchesi, Marcello	1 (IT)	1 (IT)
32	Mastrocinque, Camillo	2 (IT)	1 (IT)
33	Matarazzo, Raffaello	4 (IT)	1 (IT)
34	Mattoli, Mario	1 (IT)	0
35	Maudet, Christian (Christian-Jaque)	1 (IT-FR)	0
36	Metz, Vittorio	1 (IT)	1 (IT)
37	Monicelli, Mario	7 (IT; IT-FR)	5 (IT; IT-FR)
38	Pagliero, Marcello	2 (IT)	1 (IT)
39	Pàstina, Giorgio	1 (IT)	0
40	Paolella, Domenico	1 (IT)	1 (IT)
41	Pellegrini, Glauco	1 (IT)	1 (IT)
42	Rossen, Robert	1 (IT)	1 (IT)
43	Rossi, Franco	1 (IT)	0

44	Scotese, Giuseppe Maria	1 (IT)	1
45	Soldati, Mario	9 (IT; IT-EN)	4 (IT; IT-EN)
46	Thomas, Ralph	1 (EN)	0
47	Trieste, Leopoldo	1 (IT)	1 (IT)
48	Vanzina, Stefano (Steno)	3 (IT)	2 (IT)
49	Verneuil, Henri	2 (IT-FR)	0
50	Vidor, King	1 (IT)	0
51	Visconti, Luchino	2 (IT; IT-FR)	1 (IT-FR)
52	Vorhaus, Bernard	1 (IT)	0
53	Young, Terence	1 (EN-S)	0
54	Zampa, Luigi	5 (IT; IT-FR)	3 (IT)

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

Per il presente contributo si sono studiate le fonti genetiche delle musiche per film scritte da Nino Rota tra il 1933 e il 1959 compresi, con la sola esclusione delle produzioni televisive (*Quei figuri di tanti anni fa*, 1956; *Viaggio lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini*, 1957). Per l'elenco cronologico dei film e una descrizione preliminare delle fonti si rimanda a BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*, dove si possono trovare anche le attuali collocazioni dei materiali. Tutte le fonti esaminate nel presente contributo sono conservate all'interno del Fondo Nino Rota, presso la Fondazione Giorgio Cini Venezia: per la scheda illustrativa del fondo e il relativo catalogo on-line si veda <http://archivi.cini.it/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000018/nino-rota.html> (ultimo accesso: 13 febbraio 2022).

Letteratura secondaria

BORIN, Fabrizio, a cura di, *La filmografia di Nino Rota*, Olschki, Firenze 1999.

CALABRETTO, Roberto, *Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in *Lux Film*, a cura di Alberto Farassino, Il Castoro, Milano 2000, pp. 89-101.

———, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per Il gattopardo*, «AA-A-TAC», 5 (2008), pp. 21-125.

———, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010.

GIADA VIVIANI

- , *Tra malintesi ed equivoci: La generazione dell'ottanta e il cinema. Uno sguardo sugli anni trenta*. «AAM-TAC», 9 (2012), pp. 97-110.
- DE SANTI, Pier Marco (cur.) *Dedicato a Nino Rota. Autografi, partiture, manifesti e fotografie per la storia di un grande musicista*, Giunti, Firenze 1990.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Palgrave MacMillan, London 2010.
- FABRIS, Dinko, a cura di, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, Orchestra Sinfonica di Bari, Bari 1987.
- FELLINI, Federico, *Fare un film*, Einaudi, Torino 2015.
- , *Fellini on Fellini*, Da Capo Press, New York 1996.
- , *Il libro dei sogni*, a cura di Tullio Kezich e Vittorio Boarini, Rizzoli, Milano 2007.
- , *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Bari 2004.
- , *Su La dolce vita la parola a Fellini*, «Bianco e Nero», 21/1-2 (1960), pp. 1-18.
- IANNIELLO, Armando, *Il Gattopardo di Luchino Visconti con musica di Nino Rota: aspetti della drammaturgia audiovisiva*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2014-15.
- KEZICH, Tullio, *La dolce vita di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1960.
- , *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2002.
- LOMBARDI, Francesco, *Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini*, «AAM-TAC», 4 (2007), pp. 145-151.
- , a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: Il caso Nino Rota. Dai documenti*, Olschki, Firenze 2000.
- , a cura di, *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Olschki, Firenze 2009.
- , a cura di, *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino 2012.
- MICELI, Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Bulzoni Roma 2010.
- , *Musica per film: storia, estetica, analisi, tipologie*, LIM/Ricordi, Lucca/Milano 2009.
- MORELLI, Giovanni, a cura di, *Storia del candore. Studi in memoria di Nino*

Rota nel ventesimo della scomparsa, Olschki, Firenze 2001.

PELLEGRINI, Glauco (cur.), *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, in *Colonna sonora*, a cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1967, pp. 18-53.

PLENZIO, Gianfranco, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2006.

POOL, Jeannie G. – WRIGHT, H. Stephen, *A Research Guide to Film and Television Music in the United States*, The Scarecrow Press, Lanham / Toronto / Plymouth 2011.

RICCI, Giuseppe (cur.), *Federico Fellini: il libro dei miei sogni. Atti del convegno*, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2008.

RIZZARDI, Veniero, a cura di, *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001.

SALA, Emilio, *Palimpsest, Mediation, Déjà entendu-Effect: The Musical Dramaturgy of Federico Fellini and Nino Rota's La dolce vita*, in *Music, Authorship, Narration, and Art Cinema in Europe: 1940s to 1980s*, ed. Michael Baumgartner and Ewelina Boczkowska, Routledge, New York (forthcoming).

———, *Ossessione sonora, mimetismo e familiarità perturbata nelle musiche di Nino Rota per La dolce vita di Fellini*, «AAM-TAC», 7 (2010), pp. 127-140.

TORTORA, DANIELA, a cura di, *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti dei Convegni nel centenario della nascita*, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014.

VINAY, Gianfranco, *Fellini/Rota: Innocence et ésotérisme*, in *Musique et images au cinéma*, a cura di Marie-Noëlle Masson e Gilles Mouëllic, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003, pp. 49-55.

VIVIANI, Giada, *Nino Rota: La dolce vita. Sources of the Creative Process*, Brepolis, Turnhout 2018.



GIADA VIVIANI

NOTA BIOGRAFICA Laureatasi in Musicologia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, Giada Viviani ha conseguito un dottorato in Musicologia presso l'Università di Friburgo in Svizzera e un secondo dottorato in Storia delle arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Attualmente è ricercatrice presso l'Università di Genova. I suoi ambiti di ricerca comprendono l'opera italiana dal Seicento all'Ottocento, la filologia musicale, le avanguardie italiane del Novecento e la musica per film.

BIOGRAPHICAL NOTE Giada Viviani, after graduating with a degree in Musicology from Ca' Foscari University in Venice, Italy, received her Ph.D in Musicology from the Fribourg University in Switzerland and a second Ph.D in art history from Ca' Foscari University. She is currently tenure-track assistant professor at University of Genoa. The focus of her research is in 17th-19th Century Italian Opera, music philology, 20th Century classical Italian music, and film music.

ROBERTO CALABRETTO

I FANTASMI DELLA SINFONIA SOPRA UNA CANZONE D'AMORE NELLA MUSICA PER FILM DI NINO ROTA

ABSTRACT

La partitura del *Gattopardo* rappresenta un interessante caso d'indagine per verificare la maniera con cui Rota si rapportava alla produzione musicale cinematografica. Nata da abbozzi sinfonici giovanili e anticipata da presenze tematiche in alcuni film precedenti l'uscita del capolavoro di Luchino Visconti, questa partitura si offre come un tipico esempio del *modus operandi* di Rota, in cui le autocitazioni si rincorrono dando luogo a un labirinto di situazioni difficilmente districabili. Ecco perché la suggestiva immagine dei «fantasmi» ben esemplifica un simile processo creativo. Ma questa colonna sonora rappresenta, allo stesso tempo, un esempio paradigmatico di 'funzionalità' alle immagini in movimento e di interpretazione delle stesse per cui può ben essere ritenuta come uno dei migliori esempi di musica cinematografica del secondo dopoguerra.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, musica per film, cinema italiano

SUMMARY

The *Gattopardo* score represents an interesting case study to verify Rota's interaction with film music production. Born from giovanile symphonic sketches and anticipated by thematic presences in some films preceding Luchino Visconti's masterpiece, this score offers itself as a typical example of Rota's *modus operandi*, in which self-quotations chase each other, giving rise to a labyrinth of situations that are difficult to untangle. This is why the suggestive image of 'ghosts' well exemplifies such a creative process. However, this soundtrack is, at the same time, a paradigmatic example of 'functionality' of moving images and their interpretation, so that it can be considered as one of the best examples of post World War II film music.

KEYWORDS Nino Rota, Luchino Visconti, *The Gattopardo*, film music, italian cinema



«Questo è il tema del Gattopardo...»

Le modalità e la genesi delle musiche del *Gattopardo* di Luchino Visconti (1963) sono fin troppo note. La colonna sonora del film, a più riprese posta sotto gli occhi della critica, è stata spesso indagata in tutta la sua complessità e nelle sue molteplici sfaccettature.¹ Anche Nino Rota, nel corso della propria esistenza, ne aveva più volte parlato all'interno di molte interviste mettendo in risalto le singolari modalità con cui egli collaborava con Visconti nell'allestimento delle musiche dei suoi film.

Allora suonando, facendogli sentire vari temi, perché io, poi, 'imbroglio', ho suonato un tema di una Sinfonia che non avevo neanche mai scritta, ma che avevo fatto nel '44-'45... Era un mio ricordo di... Proprio di... gioventù [sorride]. Una Sinfonia, così, romantica... Basti dire che non l'avevo neanche mai scritta, tanto ero poco convinto, stilisticamente... Però era una di quelle cose che mi era riuscita. Gli ho suonato questo tema e lui: «Questo è il tema del *Gattopardo*». Allora, ho detto, già che ci siamo vediamo se tutto questo tempo – il terzo – va bene per il film (la Sinfonia era in quattro tempi), e alla fine Visconti ha detto che andava benissimo, quella sarebbe stata la *Sinfonia del Gattopardo*. Ecco per dire... Sono andato al polo opposto. Prima ho 'aggiustato' i classici, poi ho composto la musica apposta per il film, e alla fine sono andato a prendere le mie cose 'classiche', insomma, una musica preesistente. Ed è giusto, perché nel film di Visconti le scene hanno una durata 'astratta', non necessaria... È necessaria, direi, alla sua mentalità.²

Non era la prima volta che il compositore era riuscito a convincere il regi-

1. A tal fine, ci sia permesso di citare il nostro CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*. Si veda anche MICELI, *Le musiche del film* e IANNIELLO, *Il Gattopardo*.
2. *Colloquio con Nino Rota*, in MICELI, *Musica e cinema*, pp. 463-464. Questo episodio ricorre sovente nella bibliografia rotiana. Anche Pier Marco De Santi lo cita nel proprio volume. «Un giorno ci siamo messi in casa di Luchino a cercare tra le mie passate composizioni e tra i miei temi. Luchino mi diceva anche dei temi che si avvicinavano alla sua idea. Mi ricordo che ho suonato dei brani del *Faust* di Gounod, dei temi di Massenet, dei temi di Wagner. A un certo punto, distrattamente, per associazione di idee, ho cominciato a suonare – come se fosse un brano di altri compositori – l'*Adagio*, il terzo tempo di una *Sinfonia* che avevo scritto nel 1946-47. Visconti ne fu entusiasta e disse che quella era la musica di *Gattopardo*. Non solo, dopo che gli feci ascoltare il quarto tempo, *Allegro molto agitato*, vi individuò immediatamente le caratteristiche adeguate per la lunga sequenza del viaggio a Donnafugata» (Nino Rota in DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 120). Anche in un'intervista rilasciata a Gideon Bachmann, nell'indicare questa musica come la migliore da lui composta, Rota ha detto: «La *Sinfonia* l'avevo composta prima del film. Visconti, all'inizio, voleva servirsi di un'opera del repertorio classico. Mi chiese anche gentilmente se avevo qualche idea e di pensare a qualcosa. Mi misi allora a suonare alcuni pezzi dell'Ottocento, ma non andava bene niente. Ad un certo punto suonai anche la mia *Sinfonia* e lui disse: «Ecco, questa va bene!». Avevo suonato l'*Adagio* e poi l'*Allegro*. Visconti pensò che questi fossero i temi ideali per i personaggi del film» (Nino Rota in *Roma, 11 febbraio 1964. Lavorare con Federico*, a cura di Roberto Calabretto, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 197). Viene, infine, citato anche da Bruno Moretti nel documentario dedicato a Nino Rota di Mario Monicelli, anche se il musicista riporta delle inesattezze nell'indicare i luoghi della *Sinfonia* che sono entrati a far parte del film (Cfr. MONICELLI, *Nino Rota*).

sta delle proprie scelte e, anche in altre occasioni, lo aveva costretto a rivedere le proprie opinioni e prese di posizione. Per *Senso* (1954), infatti, Visconti in un primo tempo voleva servirsi della musica di uno dei maggiori rappresentanti della tradizione sinfonica tardo ottocentesca da lui tanto amata: Johannes Brahms. In una seduta preliminare di lavoro aveva, pertanto, chiesto a Rota di suonargli la *Terza Sinfonia* e, ascoltando il primo tema del terzo movimento, si era rivolto a lui con la singolare richiesta di «allungare il tema».³ Seguendo i suoi consigli, la scelta era così ricaduta sulla *Settima Sinfonia* di Bruckner che regala al film i bellissimi temi dei suoi due primi movimenti, 'aggiustati' per l'occasione, giungendo a condizionare la stessa struttura del racconto.⁴

La 'grande madre' di future colonne sonore

La *Sinfonia* di cui parla Rota nell'intervista a Sergio Miceli, uno dei momenti più significativi e conosciuti del suo catalogo, è la *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. Stando alle sue parole, quest'opera venne alla luce nella prima metà degli anni quaranta, rimanendo in fase di abbozzo.⁵ «Basti dire che non l'avevo neanche mai scritta, tanto ero poco convinto stilisticamente...», aveva confidato il musicista.⁶ I canoni del sinfonismo europeo, assunti in maniera originale, in quest'opera si uniscono ad alcuni elementi tipici della scrittura rotiana quali, in particolar modo, la grande cantabilità e la fluidità melodica che saranno cifre inconfondibili del suo stile. Questa *Sinfonia*, che noi vorremmo definire come la 'grande madre' di alcune celebri colonne sonore del compositore milanese, si trova in una posizione molto particolare all'interno del catalogo di Rota.

Essa, infatti, si presenta come un luogo da cui partono e si irradiano molteplici traiettorie musicali con direzionalità opposte e, nel complesso caleidoscopio dei prestiti interni che affolla il catalogo rotiano, occupa senza dubbio una posizione singolare. Da un lato, infatti, la scrittura dei suoi diversi movimenti è avvenuta gradualmente all'interno di un gruppo di film disparati a cui Rota in un secondo momento ha conferito una veste sinfonica; dall'altro la musica della *Sinfonia* è stata utilizzata in altre partiture cinematografiche dopo la sua stesura e il raggiungimento di una forma definitiva. Si trova, per-

3. «Caro, senti, io posso curare questo lavoro – rispose così Rota –, ma non posso fare delle aggiunte a una cosa di Brahms... Non si può manomettere...». [...] Così abbiamo cercato qualcos'altro. E gli ho detto: "Guarda, se tu hai delle sequenze che durano venti minuti, devi trovare un autore che per venti minuti non ti cambia atmosfera: è Bruckner". Così, è stata usata una *Sinfonia* di Bruckner, e ho trovato il modo di 'manometterla' - senza manometterla - perché la successione del pensiero dell'autore rimane sempre salva e riempie queste sequenze chilometriche... Così abbiamo fatto questo lavoro» (*Colloquio con Nino Rota*, in MICELI, *Musica*, pp. 462-463).
4. Per quanto riguarda la realizzazione della musica di *Senso*, si veda CALABRETTO, *Luchino Visconti*, pp. 75-135.
5. Nel Catalogo Ricordi, la *Sinfonia* risulta datata 1947.
6. *Colloquio con Nino Rota*, in MICELI, *Musica e cinema*, p. 463.

tanto, collocata in un singolare crinale che ci permette di cogliere un lungo arco della filmografia rotiana. Proprio per questo l'abbiamo definita come una 'grande madre', invisibile ma pur sempre presente nella mente di Rota che ne utilizza i suoi diversi temi nel corso di un ventennio per poi ricomporli dopo l'uscita del capolavoro di Luchino Visconti. Ecco perché abbiamo utilizzato la suggestiva immagine dei fantasmi per evocare questa sua singolare presenza.

La *Sinfonia sopra una canzone d'amore* si articola in quattro movimenti: *Allegro*, *Allegro vivace*, *Andante sostenuto* e *Allegro con impeto*.⁷ Solo il secondo movimento non è entrato a far parte di alcuna colonna sonora mentre l'*Andante sostenuto* è quello che è stato maggiormente utilizzato in sede cinematografica. Esso si basa sul «Tema d'amore»,⁸ caratterizzato da una grande cantabilità: i violini intonano una melodia molto semplice e, allo stesso tempo, estesa che si dispone all'interno di un intervallo di decima. La sua articolazione prevede un seguito di gruppi di battute disposte simmetricamente secondo lo schema 5+5+5 con la melodia affidata ai violini primi.

La struttura della frase prevede una prima esposizione (Esempio 1; bb. 1-5):⁹

Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Andante sostenuto*, bb. 1-5. «Tema d'amore»)

Andante sostenuto

la ripetizione (Esempio 2; bb. 6-11):

7. Sue incisioni discografiche sono state realizzate dall'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Massimo De Bernard (Nuova Era 7063, Milano 1992), dall'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo diretta da Marzio Conti (Chandos, CHAN 100090, Colchester 2003) e, infine, dall'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", *Rota Orchestral Works*, Decca, 2017 diretta da Giuseppe Grazioli.
8. Tutte le definizioni dei temi della *Sinfonia* riportati nel corso del capitolo sono del sottoscritto e, di conseguenza, molto soggettive.
9. Questo e gli esempi musicali seguenti sono tratti da ROTA, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*.

Esempio 2. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Andante sostenuto*, bb. 6-11. «Tema d'amore»

e la seguente elaborazione (Esempio 3; bb. 12-17). A battuta 15 la melodia giunge all'apice, preparata dall'accelerando delle figurazioni puntate:

Esempio 3. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Andante sostenuto*, bb. 12-17. «Tema d'amore»

per poi distendersi nella scaletta discendente (Esempio 4).

Esempio 4. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Andante sostenuto*, bb. 18-23. «Tema d'amore»

The musical score for Example 4 shows the first movement of Nino Rota's Symphony on a Love Song. The score is for strings and woodwinds. The Violin Solo part is marked "1° Solo" and "Calmò" with a "pp" dynamic. The Violin I and II parts are marked "p". The Viola part has a "dim. . . a . . . poco . . . a . . . poco" marking. The Violoncello and Contrabasso parts are marked "p".

Il secondo tema del movimento, «Tema sensuale» (Esempio 5-6), disegna invece una melodia fiorita dalle tinte popolari e mediterranee la cui articolazione e strumentazione differiscono da quelle del tema precedente. Una terzina di semicrome e una quartina di crome conferiscono al tema delle movenze ornamentali all'interno di un'articolazione molto regolare che procede per gruppi di 2+2 // 2+2 battute secondo una progressione discendente. L'esposizione, inoltre, è affidata all'oboe per cui la dialettica del movimento fra il «Tema d'amore» e «Tema sensuale» si realizza anche nella contrapposizione dei due timbri: rispettivamente archi e fiati.

Esempio 5-6. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Andante sostenuto*, bb. 26-31. «Tema sensuale»

The musical score for Example 5-6 shows the second movement of Nino Rota's Symphony on a Love Song. The score is for Oboe I and II. The Oboe I part is marked "1°" and "p, espr." with a triplet of eighth notes. The Oboe II part is marked "3" with a triplet of eighth notes.

Sempre in questo movimento, nel suo secondo episodio *Un poco animato, con vaghezza*, troviamo alcuni gruppi di sestine di semicrome dall'andamento scorrevole che in sede cinematografica ben si prestano ad assolvere una funzione di collegamento (Esempio 7). La sezione degli archi di questo «Tema scorrevole» presenta una struttura imitativa a canone mentre il tempo in $\frac{6}{8}$ si

distacca ulteriormente dall'impianto metrico dei due temi precedenti, in $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$, in modo da conferire a questo tema una sua identità ben definita.

Esempio 7. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Andante sostenuto* bb. 44-48. «Tema scorrevole»

Un poco animato, con vaghezza

Div.

p

pp

Anche l'*Allegro* iniziale è stato utilizzato nelle colonne sonore di alcuni film (Esempio 8). Il suo tema d'apertura, assecondando una costante della poetica rotiana, ricorda quello celebre della *Moldava* di Bedřich Smetana, con la sua enfasi e la grande cantabilità. Gli altri due, invece, hanno un ritmo maggiormente marcato e vivace. Comune a tutti è l'articolazione della melodia che procede simmetricamente per gruppi regolari di battute. Nello sviluppo, i due temi principali dialogano reciprocamente.

Esempio 8. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro*, bb. 1-6

Infine abbiamo l'*Allegro impetuoso* (Esempio 9) il cui tema d'apertura, «Tema eroico», presenta un levare in 6/8 molto incisivo dalle marcate tinte eroiche che sono enfatizzate dall'indiscutibile abilità con cui Rota sapeva utilizzare le possibilità dell'orchestra. Anche in questo caso il tema è articolato in maniera molto regolare: 3+3 // 2+2 e 3+3 // 2+2 battute ed è accompagnato da una frase scorrevole che poi Rota utilizzerà come elemento motivico separato nel corso della partitura del *Gattopardo*.

Nel corso del movimento i diversi temi che lo attraversano sono disposti assecondando una struttura architettonica.

Ogni tema si incastra con le rispettive elaborazioni, secondo un piano tonale, per il raggiungimento di un nuovo grado, così da assumere la duplice funzione di conclusione di un episodio tematico e inizio di una nuova esposizione. Quest'ultima può avere per oggetto una variazione del tema precedente o, in alcuni casi, la presentazione di un nuovo tema. Tutto ciò rimane nei numeri per il film desunti dall'ultimo movimento della sinfonia.¹⁰

Motivo per cui l'intero movimento acquista idealmente la fisionomia della forma rondò in cui il tema principale si pone come il ritornello e gli altri temi via via si avvicinano. Il «Tema eroico» (Esempio 10-11), articolato nell'arco di venti battute, dialoga con la frase scorrevole che anticipa il secondo tema del movimento, «Tema appassionato» che ha un andamento simile e parimenti si basa su un ostinato come elemento costitutivo fondamentale, e funge da elemento di collegamento con gli altri due temi del movimento: il «Tema bucolico» e il «Tema del Principe».

10. IANNIELLO, *Il Gattopardo*, p. 21.

Esempio 9. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Allegro impetuoso*, bb. 1-7. «Tema eroico»

Allegretto impetuoso

The musical score is arranged in two systems of four staves each. The staves are labeled on the left as Violini, Viole, V.celli, and C.bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegretto impetuoso'. The music features a 'Tema eroico' with a strong, rhythmic character. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The first system shows the initial entry of the theme with *f* dynamics. The second system shows the continuation of the theme, with *mp* dynamics and 'Div.' markings indicating a change in articulation or phrasing. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Esempio 10-11. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 20-34. «Tema appassionato»

Il primo è una variazione del «Tema eroico» con i valori dilatati (Esempio 12). La strumentazione affidata ai legni conferisce alla melodia delle caratteristiche molto particolari e diverse da quelle originarie.¹¹

Il secondo (Esempio 13-14) ha una melodia che procede in maniera molto classica in gruppi di 4+4 battute ed è esaltata quando viene esposta dal corno. Si tratta di una tipica pagina dalle atmosfere tardo-ottocentesche: evidenti appaiono le sue reminiscenze brahmsiane, con l'utilizzo del corno nella delineazione della melodia.

11. «Infatti si può osservare come il ritmo in levare del primo tema, basato sui salti compiuti dai valori di croma – minima, venga elaborato e variato a favore di un andamento per grado congiunto stabilito su bicordi di semiminima puntata. Anche dal punto di vista timbrico si può notare il cambio di sezione che passa dagli archi ai legni per cui si può sottolineare una diversità di carattere esistente tra i due temi» (IANNIELLO, *Il Gattopardo*, p. 25).

Esempio 12. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 114-119. «Tema bucolico»

Fl. I
Fl. II
Fl. III
Ob.
C.i.

Esempio 13-14. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 44-61. «Tema del Principe»

C.i.
Cl.
Cl.B.
Fg.

Un ultimo tema, «Tema misterioso» (Esempio 15-16), prevede un'articolazione semplicissima di 2 + 2 + 2 + 2 battute che danno vita ad una semplice melodia ascendente per grado congiunto.

Esempio 15-16. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 106-112. «Tema misterioso»

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 106-112. The instruments are Cl., Cl.B., Fg., and Cor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The woodwinds play a simple ascending melodic line: Cl. B4, Cl.B. B3, Fg. B2, Cor. B3. The dynamics are marked *pp* for the first two measures and *pp* for the next two. The Cor part has a double bar line and a fermata in the fourth measure. The second system shows measures 113-116. The woodwinds continue the melodic line. Dynamics are marked *(pp)* for the first two measures and *p* for the last two. The Cor part has a dynamic marking of *mp* for the first two measures, *p* for the next, and *pp* for the last. The Cor part has a double bar line and a fermata in the fourth measure.

Da questa rapidissima e sommaria descrizione dei momenti nevralgici della partitura, avremo poi modo di vedere come mai proprio questi temi abbiano trovato una grande fortuna in sede cinematografica. Al momento, varrà la pena anticipare le sorti a cui sono andati incontro in un largo arco di tempo, ossia tra gli anni quaranta e sessanta, quando sono entrati a far parte di molte colonne sonore.

Schematizzando abbiamo:

<i>Allegro</i>	<i>La donna della montagna</i> (Renato Castellani (1943); <i>The Glass Mountain</i> (<i>La montagna di cristallo</i> , Henri Cass Edoardo Anton, 1949); <i>Lo sceicco bianco</i> (Federico Fellini, 1952).
<i>Allegro vivace</i>	
<i>Andante sostenuto</i>	<i>Il birichino di papà</i> (Raffaello Matarazzo, 1942). <i>Proibito rubare</i> (Luigi Comencini, 1948). <i>Il Gattopardo</i> (Luchino Visconti, 1963).
<i>Allegro con impeto</i>	<i>Il Gattopardo</i> (Luchino Visconti, 1963).

Le prime tracce di questa musica risalgono, pertanto, ai primi anni quaranta quando i temi di due suoi movimenti entrarono a far parte dei film di Castellani e Matarazzo. Allora il giovane Rota non aveva nemmeno scritto gli abbozzi della *Sinfonia* che arriveranno pochi anni dopo e in cui alcuni temi fondamentali dei suoi quattro movimenti si trovano allo stato frammentario.

Esempio 17. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. Abbozzi¹²



La *Sinfonia* non fu ultimata e, come Rota stesso ha più volte confidato, fu lasciata nel cassetto per lunghi anni. Alcuni futuri temi, però, hanno fornito il materiale per realizzare le colonne sonore di *Proibito rubare*, *The Glass Mountain*, indirettamente, dello *Sceicco bianco* per arrivare fino al *Gattopardo*. Allo stesso tempo, questo labirinto di situazioni apre ulteriori percorsi. Come ben sottolinea Ianniello, anche i ballabili del capolavoro di Visconti erano già stati

12. Questo e gli altri manoscritti sono riportati per gentile concessione del Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

utilizzati in *Appassionatamente* di Giacomo Gentilomo (1954)¹³ e in *Un americano in vacanza* di Luigi Zampa (1946)¹⁴ mentre nel *Giornalino di Gian Burrasca* di Lina Wertmüller (1965) fa capolino la *Quadriglia* nel *Ballo dei Lancieri*.

Quando Rota decide finalmente di iniziare il processo di orchestrazione della *Sinfonia sopra una canzone d'amore* egli, pertanto, aveva in mente non solo gli abbozzi ma anche, soprattutto, la colonna musicale dei film di cui abbiamo parlato. Si arriva così al 17 giugno 1972 quando, sulla scia dei successi che il capolavoro di Visconti aveva riscosso, la *Sinfonia* fu eseguita all'Auditorium del Foro Italico di Roma, fregiandosi del sottotitolo *Per Il gattopardo*.

È pertanto sbagliato quello che abitualmente si legge a proposito della musica del capolavoro di Visconti per cui la sua colonna sonora sarebbe tratta dalla musica di una Sinfonia giovanile di Nino Rota.¹⁵ La situazione è molto più complessa e vede un seguito di crocevia per cui questi materiali sono passati dalla colonna sonora alla partitura sinfonica e viceversa secondo modalità pressoché uniche e di grande interesse.

«Il cinema non possiede le virgolette...»

Nel dar luogo a questo complesso di situazioni, Nino Rota si rivela essere un compositore dalla profonda vocazione cinematografica. Il cinema, com'è noto, si è sempre alimentato di citazioni provenienti da molti universi ma, a differenza delle opere letterarie, come sottolinea Antonio Costa, «non possiede le

13. «In *Appassionatamente* il momento in cui si ascolta il *Valzer del commiato* è poco dopo l'inizio del film, quando il protagonista, Andrea, ammira il ritratto di Elena, di cui è innamorato, e comincia a simulare un ballo sulle note del valzer. In questo caso l'impiego della musica è da intendersi come extradiegetico, poiché non c'è alcun elemento che possa suggerire il fatto che Andrea stia ascoltando il valzer in quel preciso momento. La funzione della musica, in questo caso, è quella di trasmettere lo stato d'animo del protagonista, sublimato totalmente nel ritratto di Elena. Questo momento del film viene ulteriormente rafforzato dalla combinazione tra la traccia musicale e il movimento compiuto dalla macchina da presa che riprende dall'alto l'intera sequenza» (IANNIELLO, *Il Gattopardo*, p. 67).
14. «Diverso è il caso di *Un americano in vacanza* in cui la chiave ermeneutica del valzer può essere, contemporaneamente, diegetica ed extradiegetica. Questo perché la sequenza di riferimento è quella in cui la protagonista, Maria, si trova davanti allo specchio, mentre una dissolvenza la fa apparire con l'abito da ballo indossato durante la festa, dove ha conosciuto Dick e con il quale ha ballato, appunto, il valzer. Nel momento in cui Maria è davanti allo specchio si percepisce nuovamente la melodia del valzer; quella melodia che, inglobata nel momento introspettivo del personaggio, darà allo spettatore la dimensione imprescindibile del ballo e la portata emotiva del sentimento sbocciato per Dick. Quando Maria sente bussare alla porta si interrompe la magia del momento che il valzer aveva saputo creare. La musica non si arresta, prosegue nel suo evolversi con un significato differente da quello iniziale. Infatti il sottofondo musicale evidenzia lo stato di profonda ansia di Maria, la quale ha paura di perdere tutto» (*ibid.*, p. 68).
15. «Nell'immediato dopoguerra, Rota aveva scritto la *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, dal cui primo movimento aveva tratto spunti per le musiche de *La leggenda della montagna di cristallo*. È da questa stessa *Sinfonia* che, in pieno accordo con Visconti, trae la colonna sonora de *Il Gattopardo*» (DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 149).

virgolette o meglio ne fa (e ne può fare) abitualmente a meno».¹⁶ In questa forma esplicita e diretta d'intertestualità, volendo riprendere Gérard Genette,¹⁷ ogni racconto cinematografico realizza pertanto una vera e propria lettura dei materiali musicali di cui si serve, contestualizzandoli e ri-contestualizzandoli facendo assumere loro delle caratteristiche che non possedevano nella loro destinazione originaria.¹⁸

Questa situazione spesso si riflette anche nella musica che molti registi hanno utilizzato nel proprio cinema tessendo nascoste e complesse trame di rimandi. Basti pensare a *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock, 1954) in cui la musica di Franz Waxman si unisce ad un seguito di brani preesistenti di Leonard Bernstein, Ray Evans, Richard Rodgers e Harry Warren. Waxman, allo stesso tempo, si autocita, inserendo citazioni dalle colonne musica di *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*, George Stevens, 1951) ed *Elephant Walk* (*La pista degli elefanti*, William Dieterle, 1954) creando in tal modo una drammaturgia filmica molto particolare, che apre ampi margini d'interpretazione da parte del pubblico. Gilles Mouëllic ricorda, d'altro canto, la singolare citazione della musica di *Le mépris* di Jean-Luc Godard (*Il disprezzo*, 1963) realizzata da Martin Scorsese in *Casino* (*Casinò*, 1995) e scrive: «L'ampia partitura di Georges Delerue, ripresa qui nella sua orchestrazione originale, provoca nello spettatore la sensazione molto confusa di una sovrapposizione d'immagini, o piuttosto di una stratificazione vicina alle *Histoire(s) du cinéma* (1998) di Godard [che] fa affidamento alla musica per mostrare tutta la potenza del cinema».¹⁹

L'operazione di Rota è però diversa da quelle realizzate da Waxman, Godard e Scorsese. Le continue citazioni e riprese dei temi della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, infatti, non obbediscono a una ricerca di segreti rimandi simbolici oppure all'allestimento di una particolare drammaturgia sonora. Fluttuano, invece, da un film all'altro solo ed esclusivamente grazie a delle ragioni musicali per cui la sapiente mano artigianale di Rota riesce ad adattarle di volta in volta ai diversi contesti in cui si trovano a far parte. Una situazione che ricorda l'efficace definizione di «autointertestualità» di Maria Caraci Vela che, a tal fine, parla di «un fenomeno ampiamente attestato nella storia della musica, [che] può rispondere a strategie compositive molto diverse, può entrare a far parte integrante della poetica e delle tecniche costruttive ed elaborative di un compositore, e prestarsi ad essere studiata con gli strumenti della filologia d'autore».²⁰

È pertanto sbagliato dire, come spesso è stato fatto superficialmente e a torto, che Rota «o cita gli altri, o cita se stesso»²¹ riducendo questa sua propensione che è la linfa vitale del suo linguaggio cinematografico al semplice

16. COSTA, *Nel corpo dell'immagine*, p. 36. Cfr. inoltre COMPAGNON, *La seconde main*, p. 27.

17. Cfr. GENETTE, *Palimpsestes*.

18. Cfr. GUAGNELINI – RE, *Visioni di altre visioni*, p. 6.

19. MOUËLLIC, *La musica al cinema*, p. 45.

20. CARACI VELA, *La filologia musicale*, p. 141. Si veda anche la ricchissima nota con le indicazioni bibliografiche a piè pagina.

21. Morando Morandini, in COMUZIO – VECCHI, *138 1/2 I film di Nino Rota*, p. 40.

plagio. La sua vocazione verso il *pastiche* e la contaminazione dei generi, lo rendeva infatti «un compositore spugna, inconsapevole plagiario, continua enciclopedia di citazioni proprie ed altrui che renderebbero compito disperato ogni tentativo di individuare realmente la percentuale di musica già scritta contenuta nelle sue partiture». ²²

Ma è la stessa scrittura di Rota che si presta a simili operazioni di citazionismo. La maniera con cui i suoi temi affollano la sua filmografia potrebbe far pensare, con le dovute cautele, a un procedimento leitmotivico, a cui il cinema italiano dei primi anni del secondo dopoguerra aveva costantemente fatto riferimento nell'allestimento delle proprie colonne sonore ma che non è del tutto adeguato a caratterizzare le sue partiture. I loro temi principali, infatti, sono organizzati in modo particolare: spesso si presentano senza soluzione di continuità, altrove 'dialogano' reciprocamente per seguire da vicino e commentare le vicende dei protagonisti, spesso si presentano in maniera frammentaria: in genere rifuggono dalla classica esposizione che invece altri compositori adottano assecondando una prassi della musica assoluta che non sempre funziona in sede cinematografica. Se molte volte questi temi sono esposti compiutamente nella loro lunghezza, rivelandosi preziosi strumenti per organizzare il film da un punto di vista narrativo, altrove, nei momenti vibranti del racconto, vanno invece incontro a delle significative variazioni. Inoltre, quale circostanza maggiormente importante ai fini del nostro percorso, spesso sono affiancati da un seguito di motivi che liberamente interagiscono con i temi stessi dando luogo a un continuo gioco poliedrico in cui le citazioni possono inserirsi liberamente e con grande facilità.

Le metamorfosi del «Tema scorrevole»

Il nostro excursus parte così dal 1943 con *Birichino di papà* di Matarazzo, ²³ un film dalle tinte 'alla Gianburrasca' ambientato in ambiente collegiale in cui la protagonista, Claretta Gelli, è una ragazzina fortemente insubordinata nel

22. FABRIS, *La musica non filmica di Nino Rota*, p. 717. Non va poi dimenticato che il confronto e il rimando fra i due cataloghi si rende necessario anche per le continue e reciproche citazioni attuate e per i reciproci prestiti. «Fu così che piano, piano», ricorda Miklós Rózsa, «mi divenne chiaro come tanti temi da lui scritti per il repertorio operistico, sinfonico, cameristico prendevano vita diversa nelle sue colonne sonore, spesso all'insaputa dei registi stessi: oppure che i motivi della sua musica seria appartenevano già a questo o a quel film più o meno noto. In sostanza, Rota voleva dimostrarmi con la sua musica che per lui non esisteva alcun diaframma tra il comporre per il cinema e il comporre per la scena o la sala da concerto» (Miklós Rózsa, in DE SANTI, *Nino Rota*, p. 8). Questa naturale propensione all'assimilazione di stilemi musicali altrui era ancor più accresciuta dalle sue abitudini compositive. Basti pensare alla consuetudine di scrivere con la radio accesa, per esempio, che portava a un continuo affiorare di idee musicali nella sua mente, di cui poi egli ignorava la provenienza.

23. Il soggetto di questo film è tratto dall'omonimo romanzo di KOCH, *Papas Junge* (trad. it. KOCH, *Il birichino di papà*).

rifiutare le regole e l'autoritarismo degli adulti. La costruzione del racconto prevede una singolare costruzione a blocchi per cui scene cantate si alternano ad altre comiche e addirittura patetiche, come quella con cui le due sorelle si consolano a vicenda.²⁴ Proprio le performance vocali sono lo strumento con cui Nicoletta rivendica la propria libertà. La musica, pertanto, occupa lunghi segmenti del racconto e, sin dalla prima scena, troviamo la protagonista intonare la *Canzone del calesse* che riflette la sua personalità e il suo carattere. Ma Nicoletta, nella sua permanenza all'interno del collegio, interpreta anche una vera e propria canzone di protesta nei confronti della maestra, *La maestra se ne va*, i cui versi esaltano allo stesso tempo la sua ingenuità: «Per la gioventù ci vuole l'allegria / senza libertà / c'è solo malinconia, / salti in quantità / con canti a profusione / danno ai nostri cuori / la felicità...». Nicoletta si esibisce anche in vocalizzi dal sapore rossiniano mentre nel finale canta una *Ninna nanna* per consolare la sorella tradita dal marito nei suoi primi momenti di nozze.

Come ben sottolinea Antonio Ferrara, anche in questo film

tutti i temi utilizzati per le elaborazioni leitmotiviche sono prelevati esclusivamente dalle canzoni. Qui, però, il materiale tematico è più diversificato ed è pienamente sfruttato da Rota. Al di là della canzone della *Ninna nanna*, associabile a due identiche occorrenze – all'inizio e alla fine del film – nelle due scene sentimentali tra la sorella della protagonista e suo marito, i due temi principali, entrambi associati a Nicola, la protagonista, sono un tema cantabile prelevato dal ritornello della *Canzone del calesse*, utilizzato principalmente nella prima parte del film (quella ambientata nella casa di campagna della protagonista), e un tema di carattere ritmico, prelevato dalla strofa della *Maestra se ne va...*, presente, invece, negli inserti del collegio.²⁵

Questo film è citato da Richard Dyer come uno dei tanti esempi di riutilizzo di materiale musicale. L'autore della monografia, nella tabella da lui compilata per mettere in risalto la maniera con cui «Rota re-used his own material», segnala che parte della colonna sonora del film di Matarazzo comparirà anche nello sceneggiato televisivo *Il giornalino di Gian Burrasca*. Dyer non riporta, però, quali luoghi della partitura siano stati riutilizzati.²⁶

Un breve frammento della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, tratto dal terzo movimento, compare nel numero 12 della partitura del film (*Da Livia che prepara la valigia a Nicola che grida "Aiuto"*) in apertura a chiusura della classica struttura tripartita A-B-A con cui spesso Rota organizza i propri interventi musicali in sede cinematografica.

La citazione appare nella scena in cui Lidia, la notte precedente il matrimonio, prepara la valigia e parla con suo padre. Le sestine conferiscono un carattere malinconico alla scena che poi si conclude con il grido di Nicoletta,

24. «Una scena assai bella, e anche molto osée nella sua realtà puramente schermica» (APRÀ, *Capolavori di massa*, p. 20).

25. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 282.

26. DYER, *Nino Rota*, p. 202.

parimenti triste perché ha avuto un incubo premonitore del suo ingresso in collegio (Esempio 18). L'utilizzo del frammento, come ben sottolinea Ferrara, non ha un particolare peso nell'economia della partitura e si limita a creare un'atmosfera fungendo allo stesso tempo da collegamento fra i diversi momenti della partitura stessa.²⁷

L'utilizzo di questo tema all'interno del *Gattopardo* è molto più interessante e significativo. Una sua citazione compare nelle sequenze XXXVIII e XXXIX del film, quando Tancredi e Angelica si trovano all'interno di un salone abbandonato di Palazzo Salina. Anche in questo caso il tema, «Tema scorrevole», s'inserisce all'interno di un gruppo di segmenti motivici contribuendo in maniera significativa a sottolineare l'atmosfera sensuale che aleggia costantemente attorno a questa scena che vede Angelica e Tancredi abbracciati.

Seguiamo attentamente i momenti che vedono il suo ingresso dal *découpage* del film curato da David Bruni.

Un breve carrello indietro, combinato con una panoramica da destra a sinistra, escludendo di campo Tancredi, accompagna Angelica, in abito rosso, la quale si arresta al centro della stanza in M. F. frontale. Parte un carrello avanti – che curva immediatamente a destra – combinato con una panoramica da sinistra a destra: Angelica è adesso in M. F. S. quasi di spalle e Tancredi, visibile per un istante durante il movimento, è poi nuovamente escluso di campo. Angelica si allontana, di spalle alla m.d.p., entrando nella stanza adiacente, tenuta in campo da un movimento di carrello indietro lievemente obliquo verso sinistra cui si combina nella direzione opposta (da sinistra a destra): Tancredi, rientrando in campo da sinistra, la raggiunge. Assestamento panoramico alto-basso: i due sono abbracciati, in C. M. Angelica si allontana di nuovo dal giovane, rientrando nella prima stanza, accompagnata da un carrello laterale da sinistra verso destra combinato con una panoramica nella stessa direzione fino a M. F. S. quasi di spalle.²⁸

La musica ben accompagna i movimenti interni all'inquadratura e con più efficacia s'inserisce nel gioco a incastro con gli altri motivi del numero che rivelano una coerenza maggiore di quello precedente e un'articolazione che non rispetta la meccanicità scontata dell'articolazione formale tripartita. Il tema, infatti, s'accompagna ad altri due momenti dell'*Andante sostenuto*: il tema principale, «Tema d'amore», e il «Tema sensuale» (Esempio 19).

27. «Nella partitura del *Birichino di papà* il pezzo, però, ha uno scarso peso nell'economia drammaturgica del film, non è riconducibile a nessun altro numero musicale e appare sostanzialmente isolato; fuori contesto rispetto ai tratti leggeri della commedia e poco idoneo alle specifiche caratteristiche della sequenza. Se si pone in relazione con l'impianto generale dell'allestimento musicale, il pezzo non valica dunque la semplice funzione compilativa. Pur restando fedele all'imperativo dettato dalle misure cronometriche – la durata della musica coincide precisamente con la lunghezza della sequenza, di poco superiore al minuto e mezzo –, si ha l'impressione che il compositore abbia 'approfittato' di questo spazio per soddisfare una propria urgenza creativa» (FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 284).

28. BRUNI, *Découpage e fotostoria*, p. 170.

Esempio 18. Nino Rota, *Il birichino di papà*. Da *Livia che prepara la valigia a Nicola che grida "Aiuto!"*²⁹

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled 'N. 12 - Livia che prepara la valigia a Nicola che grida "Aiuto!"'. Below the title, the tempo is marked 'allegretto mesto, un poco agitato'. The score consists of ten staves. The first staff is for a vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for a piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff is for a violin, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is for a viola, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff is for a cello, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The sixth staff is for a double bass, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The seventh staff is for a flute, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The eighth staff is for a clarinet, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The ninth staff is for a bassoon, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The tenth staff is for a contrabassoon, starting with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

La scena inizia con l'arrivo di Angelica e il seguente bacio con Tancredi: Rota fa sapientemente partire il «Tema d'amore» nel suo momento di massima intensità, ossia dalla sua seconda frase, a cui segue l'arcata melodia discendente del «Tema sensuale». La scontata prevedibilità di una ripresa del tema principale viene però evitata proprio dall'inserimento del «Tema scorrevole» che permette una ripresa maestosa del «Tema sensuale» a cui funge pur sempre da contrappunto. Questi raffinatissimi intarsi sonori proseguono nella

29. Nino Rota, *Il birichino di papà*, Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

Esempio 19. Nino Rota, *Il Gattopardo*, N.19. *Entrata di Angelica*, bb. 20-26)³⁰

chiusa in cui il «Tema d'amore» chiude enfaticamente la scena con le terzine arabeggianti a contrappuntare il suo canto. La sapienza compositiva di Rota in simili situazioni è veramente magistrale e permette alla musica di agire con le immagini in movimento in maniera sorprendente.

Il numero della partitura di Rota, il 19, riferito a questa scena si presenta così articolato in questo modo:

19. *Angelica e Tancredi. Sostenuto appassionato.*

Sostenuto appassionato: «Tema d'amore» (bb. 1-9);

Lo stesso tempo: «Tema sensuale» (bb. 10-19);

A tempo un poco animato: «Tema scorrevole» (bb. 20-37);

Largamente: «Tema sensuale» (bb. 38-47) ; «Tema d'amore» (bb. 48-52).

Contrariamente a quanto accadeva nel film di Matarazzo, i frammenti motivici costituiscono un puzzle molto più organico e articolato in grado di rispettare i tempi e i cambi di inquadratura della pellicola.

Il «Tema sensuale»

Il secondo tema dell'*Andante sostenuto*, che abbiamo definito come «Tema sensuale», con la terzina di semicrome e una quartina di crome è anch'esso anticipato nel film di Comencini in cui compare ripetutamente quasi fosse un *Leitmotiv* della colonna sonora. In questa pellicola il regista narra le vicende di un sacerdote, interpretato da un giovanissimo Adolfo Celi, diretto in Afri-

30. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

ca per una missione evangelizzatrice e in procinto di imbarcarsi da Napoli.³¹ Egli, però, si deve fermare in città perché un gruppo di scugnizzi gli ha rubato la valigia. Decide così di fare della città partenopea la sua nuova missione e diviene *Zi' preveve*.³² In un film in cui la denuncia sociale espressa dal crudo realismo dei codici figurativi fa pendant all'umorismo con cui viene ritratta la vita degli scugnizzi napoletani,³³ la musica di Rota si presta ad assumere delle connotazioni sentimentali e contribuisce a fare di *Proibito rubare* una commedia lacrimevole dal moralismo edificante. Il film, infatti, non è esente da luoghi comuni e stereotipi tipici del 'neorealismo rosa' che sono pur sempre riscattati dalla presenza di sentimenti schietti e sinceri alla cui messa in risalto concorre senza dubbio la musica (Esempio 20).

Anche in questo caso, parimenti a quanto era accaduto con il film di Matarazzo la colonna sonora non esercita un ruolo di primo piano nell'economia generale del film, a conferma di come il regista, «idealmente solidale con altri cineasti cui negli anni si è visto più o meno legittimamente associato, come Monicelli e Risi, sembra attribuire alla musica un ruolo ancillare, di lineare sostegno espressivo e/o informatico, ben allineato a una concezione classica di commento musicale inteso come valore aggiunto, proficua integrazione, ma “senza delega”».³⁴ Motivo per cui Rota, nella sua consueta abilità, ricorre a un efficace bozzettismo di citazioni di filastrocche infantili e di atmosfere partenopee relegando pur sempre la musica ad essere una cornice sonora del film.³⁵

Il consueto procedimento di composizione e scomposizione dei materiali tematici, una delle vere e proprie chiavi del linguaggio compositivo di Nino Rota, fa sì che anche questo tema riaffiori ancora nella partitura del *Gattopardo*

31. «Come molte altre pellicole rotiane di quell'epoca, il film [*Proibito rubare*] non è un capolavoro e oltretutto registra un misero incasso. Si confronta, però, con i due pilastri sui quali si sostiene il cinema italiano del dopoguerra: la rappresentazione della dura realtà del momento, raffigurata emblematicamente dalla città di Napoli e dai suoi scugnizzi, e la relazione con il cinema hollywoodiano, sancita dall'esplicito richiamo al film *Boys Town* (*La città dei ragazzi*, Norman Taurog, 1938)» (FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 295).
32. «Ribaltando l'assunto del film hollywoodiano, nel quale un prete realmente esistito, padre Flanagan interpretato da Spencer Tracy, costruisce una *Boys Town* per sottrarre alla strada i giovani emarginati, in questa vicenda non è l'uomo di chiesa ad aiutare i ragazzi, ma è, in realtà, Peppiniello (il più piccolo degli scugnizzi) che – di nascosto e autonomamente – decide di destinare i proventi della vendita degli orologi preziosi rubati dai suoi compagni per la nascita di questa versione partenopea della città dei ragazzi» (*ibid.*).
33. «Dopo *Bambini di città* [1946], Comencini continua dunque a rivolgere il suo sguardo sul mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, anticipando quello che sarà uno dei temi portanti della sua carriera quarantennale e che gli frutterà la definizione – corretta o meno – di “regista dei bambini”» (LEGGI, *Proibito rubare*, p. 104).
34. BASSETTI, *La musica di Comencini*, p. 90. Queste parole fanno pendant con quelle rilasciate dallo stesso regista all'interno di un'intervista in cui ha paragonato la musica alla scenografia dichiarando che «la musica in questo modo non può più chiamarsi musica, è un contributo all'effetto evocativo globale chiamato cinema. [...] Per dirla in breve, la musica deve scomparire come entità autonoma nella globalità del linguaggio cinematografico» (COMENCINI, *Musica da film*, p. 162).
35. Forse per questi motivi, Sara Leggi definisce le musiche di Rota «complementari» aggiungendo che sarebbero «accattivanti, [...] ora briose, ora struggenti» (LEGGI, *Proibito rubare*, p. 106).

Esempio 20. Nino Rota, *Proibito rubare*. *Titoli di testa*

in cui assume, però, delle movenze molto diverse lontane dal sentimentalismo e dal moralismo edificante del film di Comencini. Il «Tema sensuale» (Esempio 21) richiama, infatti, atmosfere mediterranee e, non a caso, si presenta sin dai titoli di testa in dissolvenza incrociata con le voci che provengo dagli interni del Palazzo del Principe Salina in cui la famiglia sta recitando il rosario pomeridiano. Il tema delinea una melodia fiorita e, in tal modo, si rivela molto efficace nel chiudere l'«*Ouverture*» dei titoli di testa e aprire, allo stesso tempo, la scena seguente con una dissolvenza acustica incrociata che, da un lato, affievolisce la musica e, dall'altro, permette alle voci di entrare progressivamente in primo piano.

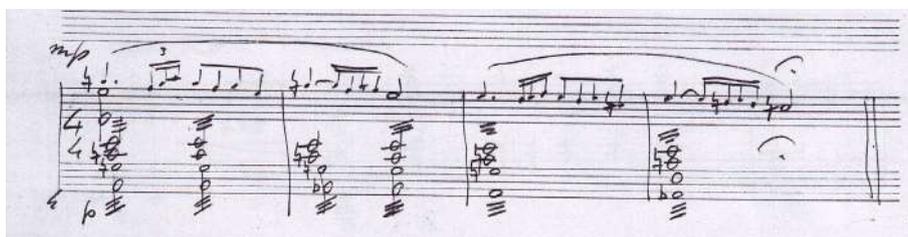
Anche nel corso del capolavoro di Visconti il tema ricorre più volte ma, a differenza delle sue comparse in *Proibito rubare*, non assume mai delle movenze banalmente leitmotiviche ma piuttosto si associa sempre ad altri temi in un sapiente gioco d'incastri, come abbiamo visto nella scena con Tancredi e Angelica protagonisti.³⁶ Segno, questo, di una maturità compositiva acquisita che lascia alle proprie spalle il mestiere e la routine che invece caratterizzavano le scelte compositive precedenti. Nel corso del *Gattopardo*, questa citazione entra a far parte di un nutrito numero di sequenze accomunate da un sentimento amoroso molto variegato: contiene, infatti, una marcata sensualità che caratterizza alcuni personaggi ma anche la Sicilia, a cui si unisce un parimenti evidente sconforto dato dalla fuggevole mancanza insita in questo fascino. Un sentimento che, ancora una volta, va al di là della malinconica impotenza di *Zi' prevete* a realizzare la sua missione in terra partenopea.

36. Nel corso del film, il tema ricorre molte volte. Chiude la seconda sequenza musicale, nella trasferta notturna a Palermo del Principe e Padre Pirrone quando don Fabrizio si intrattiene con la prostituta; lo ritroviamo quando Tancredi saluta lo 'zione' e la cugina Concetta, innamorata di lui, per unirsi ai Garibaldini; intercala il dialogo di don Fabrizio con Padre Pirrone; avrebbe dovuto comparire nei sogni del Principe durante il viaggio dei Salina a Donnafugata (la scena fu infatti tagliata in sede di montaggio); accompagna l'entrata di Angelica in casa Salina a Donnafugata e la scena con Angelica e Tancredi che esplorano la parte disabitata del palazzo di Donnafugata; ricompare durante il dialogo fra il piemontese Chevalley e il Principe Salina che gli chiarisce le motivazioni del suo rifiuto a far parte del nuovo parlamento italiano e spiega la vara natura dei siciliani.

Il «Tema d'amore»

Il «Tema sensuale» fa pendant al «Tema d'amore» (Esempio 22), protagonista della partitura, in un rapporto di antecedente-consequente all'interno di un grande e unico periodo. Il «Tema d'amore», vero e proprio baricentro della colonna sonora del *Gattopardo*, completa i temi dell'*Andante sostenuto* della *Sinfonia* che poi sono entrati a far parte della grande forma madre della musica per film di Rota. Non a caso, si presenta durante lo scorrimento dei titoli di testa, dopo il ponte di collegamento sull'immagine fissa del palazzo, sull'immagine fissa del palazzo verso il quale la macchina da presa muove con una carrellata.

Esempio 21. Nino Rota, *Il Gattopardo*. N. 1, bb. 71-74. «Tema sensuale»³⁷



L'*Andante cantabile*, come si può desumere, appare subito contraddistinto da una marcata cantabilità confermando la grande e nota vena melodica di Rota. Lo si ritrova, inoltre, in riferimento al personaggio di Tancredi in interazione con altri temi secondo le modalità precedentemente illustrate,³⁸ e per sigillare il sentimento d'amore che unisce il giovane ad Angelica.³⁹ Magistrale la sua comparsa nel momento in cui Claudia Cardinale entra in casa Salina a Donnafugata. Il «Tema d'amore» si presenta con un *Andante* in cui emerge, con un effetto molto lirico, la voce di un violino solista. Ancora una volta il numero si presenta in forma tripartita, con il «Tema d'amore» intercalato dal «Tema sensuale» nel momento in cui Angelica si dirige verso il Principe. La lentezza dei movimenti della protagonista è efficacemente accompagnata dalla musica che si riflette nello sguardo di Tancredi, letteralmente incantato

37. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

38. Si veda il momento della partenza di Tancredi per unirsi ai Garibaldini quando saluta il Principe e anche la sopraccitata sequenza, poi tagliata, del *picknick* della famiglia Salina in viaggio a Donnafugata.

39. Nel corso del film, il tema accompagna anche la fugace presenza della signora Sedara, la sopraccitata scena in cui Angelica e Tancredi si inseguono nelle sale vuote del palazzo di Donnafugata e in quella seguente, nel dialogo fra Cavriaghi e Concetta e in quello del Principe con Chevalley. La sua ultima comparsa subentra nell'epilogo del film quando, all'alba dopo la festa, Don Fabrizio con il bastone in mano s'incammina verso casa. La sequenza è intercalata da rumori: il tintinnio di un campanello, i passi, i rintocchi di una campana in lontananza. Una scarica di fucile, sempre in lontananza, fa dire a Don Calogero: «Bell'esercito, fa sul serio. È proprio quello che ci voleva!». Lo troviamo, infine, in chiusura, sullo scorrimento dei titoli di testa.

dalla sua bellezza, e di Concetta. La partitura è molto annotata e Rota indica i momenti centrali della sequenza. La ripresa del tema A' inizia nel momento in cui «Angelica si volta verso Tancredi».

Seguiamo attentamente il *découpage* di questa sequenza. Il «Tema d'amore» 'esplode' all'inizio quando appare Angelica.

265. [...] Improvvisamente, Concetta rimane pietrificata, rivolgendo lo sguardo davanti a sé. Anche Tancredi si gira verso la m.d.p.

266. P.A. frontale. A destra, Angelica entra nel salone, vestita di un abito candido, e guarda davanti a sé.

267. Proseguimento finale della 265. La m.d.p. si avvicina ai volti di Tancredi e di Concetta con un rapido carrello avanti fino a P.P. frontale : Tancredi appare rapito dalla bellezza della giovane figlia di Don Calogero (F.C.); Concetta è molto preoccupata per la reazione che l'arrivo della ragazza sta provocando sul cugino.

268. P.P. Don Fabrizio, di profilo verso destra, indirizza uno sguardo di stupefatta ammirazione verso Angelica (F.C.).

269. P.P. Angelica, di tre quarti verso sinistra, china il capo mordendosi le labbra, accompagnata da un assestamento panoramico alto-basso.

270. M.P.P. Don Ciccio Tumeo, di profilo verso destra, indirizza uno sguardo ammirato verso la giovane, poi si volge di spalle.

271. P.A. Sulla destra, Angelica di tre quarti verso sinistra, guarda davanti a sé. A sinistra, in primo piano, un vaso con fiori gialli.

272. M.P. P. frontale. A sinistra, Francesco Paolo, sorridente, si aggiusta il papillon, mentre anche Padre Pirrone si volge a destra verso Angelica (F.C.).

273. M.P.P. Angelica, bellissima, si sposta di profilo accompagnata da un carrello laterale da destra sinistra combinato con una panoramica nella stessa direzione, transitando al di là del vaso di fiori.

274. P.P. frontale. La Principessa guarda Angelica, lodandone – ma in modo contenuto – la bellezza.

275. P.P. Don Calogero si gira verso destra, rivolgendosi alla Principessa (quasi completamente F.C.), poi si alza.

276. C.M. Una panoramica da sinistra a destra accompagna lo spostamento di Angelica che, quasi di spalle, si avvicina alla Principessa, alzata per salutarla e si inginocchia. Alcuni ospiti, in F.I. e in P.A. di spalle, assistono, mani dietro la schiena, al trionfale ingresso di Angelica, osservata anche da altri membri di casa Salina, sullo sfondo vicino alla parete.

277. M.P.P. Attacco sul movimento di Angelica che, sulla destra quasi frontale, si rialza – assestamento panoramico basso-alto –, e bacia la Principessa, che si trova sulla sinistra quasi di spalle, sulle guance. Dietro Angelica, vi è il Principe in M. F. frontale.

278. M.F. A sinistra, la Principessa, di tre quarti verso destra, si complimenta con la giovane, di fronte a lei. Al centro e a destra, l'arciprete e il Principe in M.F.L. frontale, assistono al colloquio tra le due. Mentre la Principessa agita il ventaglio per farsi aria, Angelica, di spalle, va a salutare Don Fabrizio, accompagnata da un lieve assestamento panoramico sinistra-destra.

Esempio 22. Nino Rota, *Il Gattopardo*, n. 11 Entrata di Angelica, bb. 1-8. «Tema d'amore»⁴⁰



La sezione B della sequenza musicale vede invece la comparsa del «Tema sensuale», nella sua consueta funzione di cerniera fra presenze tematiche diverse (Esempio 23).

279. M.P.P. frontale. A sinistra, il Principe sorride ammirato ad Angelica, che si trova davanti a lui, in P. P. di nuca sulla destra. Sullo sfondo, si intravedono il precettore e Francesco Paolo in M.F. frontale, in prossimità dei margini laterali dell'inq.

280. M.P.P. Sulla destra, Angelica, di tre quarti verso sinistra, risponde alle parole del Principe che si trova di fronte a lei. Al centro, Don Calogero, in M.F. frontale, assiste compiaciuto al dialogo tra la figlia e Don Fabrizio. La giovane, sorridente, si volge indicando il padre; poi - accompagnata da un carrello laterale da destra verso sinistra combinato con una panoramica nella stessa direzione che esclude di campo Don Calogero e il Principe, dopo aver scoperto Tancredi, il quale si è inchinato - si porta verso Concetta, in P.A. frontale sulla sinistra.

Chiude la sequenza ancora il «Tema d'amore» (Esempio 24) che alla fine viene bruscamente interrotto dalla voce del cameriere che invita i commensali a sedersi a tavola dicendo «Pran pron».

281. M.F.S. Sulla destra, Angelica, di profilo verso sinistra e, di fronte a lei Concetta, stanno dialogando amichevolmente, osservate da Padre Pirrone che, sulla sinistra di profilo, saluta a sua volta la giovane, dopo che questa ha scambiato due baci sulle guance con la Principessina. Sullo sfondo, in C.M., Francesco Paolo, mani lungo i fianchi, assiste alla scena. Angelica e Concetta indirizzano lo sguardo sulla destra, verso Tancredi (F.C.).

282. P.P. Tancredi, di tre quarti verso sinistra, ha lo sguardo fisso su Angelica

40. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

Esempio 23. Nino Rota, *Il Gattopardo*, n. 11 *Entrata di Angelica*, bb. 20-25. «Tema sensuale»⁴¹



(F.C.). Un carrello indietro include in campo anche Don Calogero, il quale si avvicina in M.F.S. frontale e presenta al giovane la figlia, entrata in campo da sinistra in M.P.P. di scorcio sulla prosecuzione del movimento di carrello con assestamento panoramico finale destra-sinistra. Tancredi, inchinandosi, prende tra le proprie le mani di Angelica, trattenendole a lungo e indirizza uno sguardo rapito verso la giovane, che appare affascinata dal nipote del Principe. Don Calogero, sorridendo, batte una mano sulla spalla del Conte Tancredi.

283. M.P.P. L'anziano domestico Mimì – quasi frontale – fa qualche passo verso sinistra e, rivolto agli invitati (F.C.), li esorta ad accomodarsi a tavola.⁴²

La donna della montagna e La montagna di cristallo

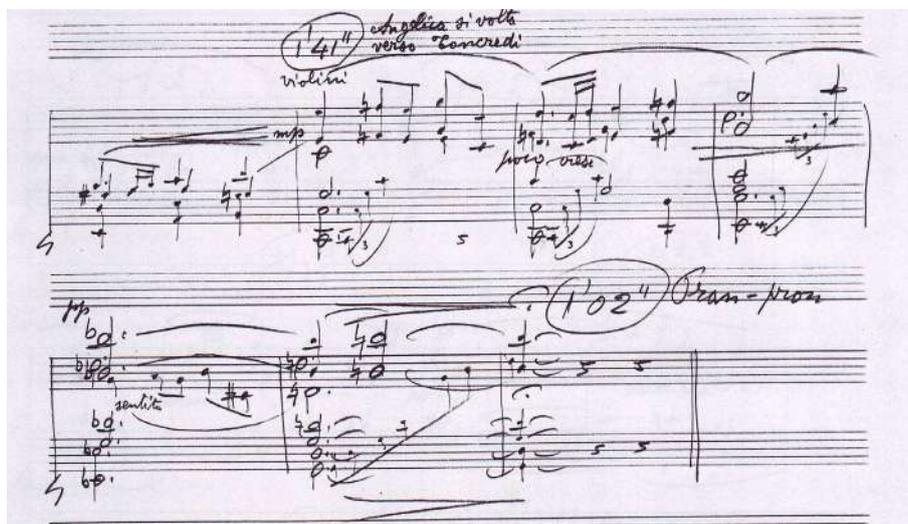
Il tema principale dell'*Allegro* iniziale compare invece in due pellicole degli anni quaranta: *La donna della montagna* e *La montagna di cristallo*. Nel film di Castellani, «un film incompiuto per cause di forza maggiore (gli ultimi eventi bellici) ma interessante come anello intermedio per capire bene il passaggio di Castellani dal regno del cosiddetto 'calligrafismo' a quello del cosiddetto 'realismo rosa'»,⁴³ la musica compare in più sequenze. Dopo i titoli di testa, accompagna la scena in cui Zosi scrive la lettera a Rodolfo ritraendo, forse retoricamente, il suo stato d'animo e la sua disperazione con delle figurazioni agitate e in levare, e quella che gli autografi di Rota definiscono come *Primavera al ruscello*.

41. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

42. BRUNI, *Découpage e fotostoria*, pp.131; 134-135.

43. TRASATI, *Renato Castellani*, pp. 33-34.

Esempio 24. *Il Gattopardo*, n. 11 *Entrata di Angelica*, bb. 26-32⁴⁴



Una delle sequenze più riuscite, anche grazie all'apporto della musica, è quella in cui Marina Berti, dopo i lunghi mesi invernali trascorsi nella baita facendo una vita grama, innamorata di un uomo che invece la odia, esce in una splendida giornata di primavera. È qui che esplode un magnifico brano sinfonico, a commento della felicità della donna e della piacevolezza del paesaggio. Quella musica è stata composta in casa mia.⁴⁵

Esempio 25. Nino Rota, *La donna della montagna*. *Primavera al ruscello*



Lo stesso tema diviene uno dei *Leitmotive* di *The Glass Mountain*,⁴⁶ un

44. Fono Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

45. Renato Castellani in DE SANTI, *Nino Rota*, p. 31.

46. «La storia, melodrammatica, aveva qualcosa di analogo a un film precedente che avevo musicato per Castellani: *La donna della montagna*. In tutti e due i casi la montagna era, appunto, il paesaggio ostile e meraviglioso che faceva da sfondo a una tormentata vicenda

film che conobbe uno straordinario successo grazie anche alla sua musica.⁴⁷ Il tema della *Sinfonia*, «un tema dolce e patetico, che si accompagna all'amore romantico dei due giovani» come lo definisce Rota, è uno dei *Leitmotive* del film, accanto alla notissima canzone *La Montanara* – vera e propria chiave di lettura del racconto stesso che sarà eseguita dalla voce di un interprete d'eccezione: Tito Gobbi –,⁴⁸ al motivo *The Legend of the Glass Mountain*, composto espressamente per il film che connota le situazioni tragiche presenti al

d'amore. Per questa produzione anglo-italiana era necessario un commento sinfonico, con l'impiego della grande orchestra. Avevo da poco scritto la mia *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, dove il primo movimento ruotava attorno al tema principale de *La donna della montagna*. [Il film, infatti, precede di due anni la stesura degli abbozzi che, come Rota aveva dichiarato, risalirebbero al 1944-45] Così, dato che non avevo molto tempo, per i numerosi impegni cinematografici presi, decisi di adoperare, con tagli e aggiustature, il primo tempo di quella *Sinfonia* appena composta. Anche il «Tema d'amore» cantato da Gobbi viene da lì, ed è intramezzato dal ritornello della canzone popolare *La montanara*. [...] La colonna sonora di *La leggenda della montagna di cristallo* fu eseguita dall'orchestra e dal coro del teatro La Fenice di Venezia, diretti da Previtali, molto bene, con me che suonavo gli assolo al pianoforte. Con *La montanara* avevo fatto un po' come Caikovskij con i temi del nostro folclore per il *Capriccio italiano*. Ma non c'è stato niente da fare: insieme al successo mi è arrivata la mia prima accusa di plagio. E ne sono rimasto amareggiato, anche se poi il tribunale mi ha dato ragione» (Parole di Nino Rota, in DE SANTI, *Nino Rota*, pp. 48-50). La complessa genesi di questo film è ricostruibile da un lungo seguito di lettere e, come annota Erica Buzzo, proprio quelle di Nino Rota si rivelano essere quelle di maggior interesse. Non affrontiamo, in questa sede, questo genere di problemi che Erica Buzzo ha risolto nel suo eccellente lavoro di tesi di laurea. Preme, invece, sottolineare come queste lettere siano anche una fonte preziosa per conoscere le modalità di lavoro allora vigenti in Inghilterra. Scrive Rota: «L'esecuzione risulta stupenda e magniloquente. Qui sono molto contenti e il regista vorrebbe addirittura che io pensassi a piantare qui le tende»; «Domani ho il primo giorno di incisione. Il posto dove si incide la musica è bellissimo: vicino al Tamigi in mezzo a prati pettinati per sport: un gruppo di edifici civettuoli e modernissimi, senza inutile grandiosità. [...] Ma hai bisogno che ti descriva come si svolge il lavoro perché vale la pena. Tutto ha un'importanza enorme e una quantità di persone serissime è adibita alle varie mansioni»; «Le incisioni e il sonoro che si sente qui nei cinematografi è semplicemente spettacoloso. Speriamo che anche il mio riesca così» (Lettere di Nino Rota alla madre, senza indicazione di data tranne la terza dell'11 settembre 1948, in BUZZO, *Genesi ed elaborazione*, pp. 267; 270-271; 280).

47. «Per oltre un anno la radio inglese diffuse, ogni giorno a ore prestabilite, l'intera colonna sonora; le incisioni discografiche superarono ogni record di vendita; le riduzioni per pianoforte della partitura andarono a ruba. Critica e pubblico ne parlarono in termini entusiastici, addirittura paragonandole al *Concerto di Varsavia* scritto da Addinsell per il film *Dangerous Moonlight*, o alla *Rapsodia di Cornovaglia* di Bath per il film *Love Story*, o al *Sogno di Olwen* di Williams per il film *While I Live*» (DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 48).
48. «Geniale, nel senso della voracità ispirativa della idea-Fenice, della icona-Fenice, quale Circe maga seduttrice e levatrice, balia, *nurse* di espressioni artistiche latenti [...] è forse la combinazione embriologica di un film, un film la cui natura *mélo* s'innalza spontaneamente al quadrato proprio nella misura in cui va ad annidare la sua ragion d'essere, la *ragion d'esserci* come film, in una rappresentazione immaginaria ma reale, vera e falsa nel suo essere tutta 'girata' lì, della Fenice. Un film tanto poco noto e amato in Italia, quanto beniamino *best-seller* nelle vaste sale del Regno Unito (ove non si dà cittadino maschio o femmina dai cinquant'anni in su che, al solo accenno della canzone del film, non sobbalzi e subito sopra ci canticchi appassionatamente» (MORELLI, *Una Fenice*, pp. 156; 158).

suo interno, e infine a *Wayfarer*, assunta come motivo che segna la nascita della collaborazione fra Richard e Bruce.⁴⁹ Nel continuo gioco con cui questi quattro temi si presentano, fatto spesso di reciproci scambi e di dissolvenze che permettono di passare dall'uno all'altro senza soluzione di continuità, la partitura accompagna le immagini fornendo, in particolar modo, un efficace sostegno drammaturgico alla narrazione.⁵⁰

Il tema della *Sinfonia*, motivo conduttore dell'opera prevista nella sceneggiatura, accompagna i momenti della collaborazione tra il compositore, Richard Wilder, e il librettista, Bruce McLeod.⁵¹ Nel corso del film lo troviamo, pertanto, *in fieri* permettendoci di cogliere la sua genesi e le valenze di cui vuole farsi portatore. Il tema diviene proiezione dell'immaginario femminile del compositore – «una donna follemente innamorata... Innocente... ma non fredda. Maria è irresistibile... lei è davvero la donna mortale cui tutti gli uomini ritornano... lei è come Elena di Troia, Cleopatra, Isotta, Lily», confida il Richard a Bruce eseguendo il tema al pianoforte – e accompagna il racconto di Alida della montagna di cristallo, i momenti della stesura dell'opera e la scena finale quando gli sciatori giungono in soccorso di Anne. Oltre, ovviamente, alla rappresentazione dell'opera stessa al teatro «La Fenice» di Venezia. Il tema è citato solo per poche battute e va incontro a impercettibili microvariazioni, secondo la tipica e abituale prassi cinematografica. Solo durante la rappresentazione finale dell'opera, sono intonati nella loro interezza da Tito ed Elena durante il loro duetto.

49. In un breve appunto di lavoro, Rota commenta le proprie scelte musicali e, in particolar modo, i temi che compaiono nel corso del racconto. «Eccovi la leggenda ed ecco la musica di Richard [che Richard vi sente alzare intorno si accompagna nella mente]. Leggenda. Avrete notato come sfondo a questo racconto tre idee musicali, o meglio tre ambizioni di idee musicali: [più una quarta a] un tema dolce e patetico, che si accompagna all'amore romantico dei due giovani; [un tema] un tema più drammatico ed accentuato: [quello il richiamo] quello dell'amore implacabile anche oltre la morte e in [mezzo ad essi] intervallato a questi temi, mutevole e pur sempre presente, il tema della Montagna di cristallo, derivato dalla canzone "Montanara". [Prima] Ora sereno ed agreste: ora misterioso e insistente come [il richiamo] l'eco della montagna e il richiamo dello [morta innamorata] spirito [della mor] della [donna] amante morta: Appena di passaggio è accennato un motivo gaio e scintillante: quello dell'amore fatuo e mondano. [Passa del tempo. Richard ritorna a Londra: ritrova la casa, la mogliettina; il pianoforte] Non dimenticate questi temi [per] (ci penserà il film caso mai a farveli ricordare) perché essi si imprimono nel subcosciente di Richard [quando egli di questa leggenda vorrà, più tardi, farne un'opera] ed egli ve li ritroverà e svilupperà quando [di questa leggenda ne farà un'opera] più tardi, di questa leggenda ne farà un'opera» (BUZZO, *Genesis ed elaborazione*, pp. 216-217).

50. Moltissime furono le recensioni che accolsero entusiasticamente la colonna sonora di questo film, definita addirittura come «la più grande partitura musicale di tutti i tempi» (cfr. «The Cinema Studio», 22 settembre 1948). Per la fortuna del film e della sua musica, si veda comunque LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 40-61.

51. «Listen to the theme again... - dirà Richard a Bruce - it is stated over simple sustaining accompaniment of strings and harp arpeggios; later upper strings play a counter melody that...».

Tavola 1. *Presenze tematiche della Sinfonia nel film*

INQUADRATURE	SCENA	TEMA
11-12	Scorrimento dei titoli di testa.	1a ⁵²
fine 108	Alida racconta a Richard la leggenda della montagna di cristallo.	1a ⁵³
117-119	Alida racconta a Richard la leggenda della montagna di cristallo.	2 ⁵⁴ + 1b
170-173 ⁵⁵	Richard spiega a Bruce come intende mettere in musica la leggenda e caratterizzare il personaggio di Maria.	2 ⁵⁶ //1a-1b-1a // 1a // 1b
fine 175-177	Richard lungo un sentiero sulla riva di un fiume.	2 ⁵⁷ (segue) -1b
272-274	Richard e Tito durante il provino al Teatro La Fenice di Venezia.	1a
fine 334-335	Inizia la rappresentazione dell'opera in teatro.	1a-1b
342-350	Rappresentazione dell'opera. Duetto Tito ed Elena. I Atto.	1a-1b Tito 1a-1b Elena 1 Tito 2 Elena 3 ⁵⁸
374-377	Rappresentazione dell'opera. Aria di Tito. III Atto.	2-1a
397-399	Fine della rappresentazione dell'opera.	1a
429	Campo lungo sulle montagne.	1a ⁵⁹
457-460	Il gruppo di sciatori in soccorso di Anna ripartono.	1a-1b

A completare le presenze del tema principale dell'*Allegro*, vanno infine citati i velati accenni nel «Tema di Wanda» dello *Sceicco bianco* di Fellini.

52. In questo caso vengono ripetute le due battute con la linea melodica discendente, con un breve raccordo finale.
53. Qui viene meno la terza frase.
54. L'esecuzione, in questo caso, è poco incisiva.
55. La musica procede con qualche interruzione.
56. Ancora una leggera variazione.
57. In questo caso la musica, senza soluzione di continuità passa dall'esecuzione al pianoforte a quella orchestrale. Dal livello interno passa, pertanto, a quello esterno.
58. Si tratta di una cadenza che conclude il duetto.
59. Il tema è solo accennato.

L'Allegro impetuoso

L'*Allegro impetuoso* finale della *Sinfonia* negli abbozzi si presenta in modo vago. Qui viene accennato solamente il tema d'apertura il quale, allo stesso tempo, presenta un'idea del ritmo in $\frac{6}{8}$ che poi verrà assunto nella colonna sonora del film e nella *Sinfonia*, mutando radicalmente la propria fisionomia. In questo caso, il contatto con le immagini del film è stato rilevante e ha fatto assumere alla musica quelle caratteristiche che rendono la sequenza del *Viaggio a Donnafugata* del *Gattopardo* esemplare. La genesi di questo movimento conferma che Rota non ha semplicemente utilizzato i temi di una sua composizione preesistente adattandoli alle esigenze delle immagini in movimento, come abitualmente viene detto; al contrario, ha lavorato su dei materiali appena abbozzati da cui ha ricavato alcune partiture cinematografiche che, in un secondo momento, sono state utilizzate per la composizione della *Sinfonia*. Non a caso, questa rivela una struttura episodica, scandita da cambi di tempo e tonalità che molto ricordano le procedure del montaggio cinematografico e anche la presentazione dei diversi temi talvolta viene privata degli abituali ponti modulanti, per cui senza soluzione di continuità assistiamo alla loro esposizione. Allo stesso tempo, alcuni accorgimenti espressamente richiesti dalle immagini in movimento nella partitura sinfonica vengono meno. Prendiamo in esame il numero 6 della musica del *Gattopardo* e, seguendo le annotazioni di Rota nella partitura, poniamolo poi a confronto con il quarto movimento della *Sinfonia* (Tavola 2).

La partitura del *Gattopardo*, come si può vedere, è articolata in un gruppo di sequenze in corrispondenza agli eventi del *Viaggio a Donnafugata*. Allo stesso tempo, il decorso musicale non ha propriamente una forma episodica, sorretta dalle variazioni del materiale tematico, ma bensì una struttura architettonica con un continuo seguito di ripetizioni e di progressioni, animate dalla tensione del movimento tonica-dominante che permette, di volta in volta, di aprire nuove prospettive. Da questo punto di vista, risultano essere di particolare efficacia le comparse del «Tema eroico» che viene presentato in diverse tonalità e all'interno di continue progressioni, giustificabili solo dalla funzione del tema stesso nel contesto del racconto, che gli permettono di interagire efficacemente con le immagini in movimento:

b. 1	Mi minore
b. 40	Do minore
b. 144	Si minore
b. 214	Re minore
b. 283	Mi Minore

Tavola 2. Gattopardo, numero 6, in rapporto alle annotazioni di Rota

BB.	TEMI	ANNOTAZIONI NELLA PARTITURA	SITUAZIONE
1-10	«Tema eroico» con «frase scorrevole».	Allegro impetuoso.	Battaglia a Palermo.
11-26	Progressione con «frase scorrevole».	9" Tancredi.	Viene sottolineata la presenza di Tancredi.
27-32	«Tema eroico», senza la frase scorrevole. Il tema viene ripetuto alla quarta.	20'21"	Ancora la battaglia. Viene messa in risalto l'esplosione. Stasi.
	Inciso iniziale dei titoli di testa.	Tancredi ferito. Un poco sostenuto.	La battaglia riprende.
33-39 40-49	«Tema eroico» . Progressione con frase scorrevole.	48" A tempo.	I Garibadini forzano la porta del convento.
50-60			Entrano nel convento.
61-78 79-82	«Tema appassionato». Ostinato al basso.	54" 1'9" Diss. carrozze che salgono il monte.	Dissolvenza.
83-98	«Tema del Principe».	1'33" Dialogo	Le battute finali permettono l'ingresso del dialogo.
		1'40"	Dialogo.
99-107	Accordi con frase scorrevole al basso.		
		1'54"	
108-124	«Tema appassionato».	2'8" Esterno; carrozze più alte sul monte.	La ripetizione è in sincrono con il cambio d'inquadratura.
125-143	«Tema del Principe».	2'40" Posto di guardia. A tempo.	Quartiere garibadino. Tensione.
144-165	«Tema eroico». Progressione con l'incipit del tema.	2'58"; 3'10"; 3'21"	La carrozze sono ferme. Tensione.
166-213	«Tema misterioso» e «Tema bucolico». La terza volta «Tema bucolico» variato.	3'37"	
			Tancredi e Garibaldini. Tensione.
214-240	«Tema eroico» variato con progressione.		Dialogo con le guardie. Tancredi ordina di aprire il blocco.
241-282	«Frase scorrevole» variata e tema appassionato. «Tema eroico» con «frase scorrevole».	4'30"-31" Appena trattenuto.	Le carrozze passano.
283-302	«Tema appassionato».	5' Carrozze in piena corsa.	
303-321	«Tema del Principe».	Con grandezza.	In dissolvenza con il brusio della gente.
322-334	Accordi finali.	5'20" Circa.	

Esempio 26. Nino Rota, *Il Gattopardo*. «Tema eroico»

Nella *Sinfonia sopra una canzone d'amore* queste situazioni, in parte, vengono meno anche se la natura cinematografica di questa partitura è pur sempre evidente. La musica del *Viaggio a Donnafugata* e l'*Allegro impetuoso* della *Sinfonia* procedono per lunghi tratti parallelamente e presentano i medesimi materiali in un arco di tempo pressoché identico.⁶⁰ Ciononostante è diversa la maniera con cui questi sono esposti. Il frequente ricorso alle progressioni, la costante iterazione dei medesimi motivi, l'utilizzo di frammenti spesso estrapolati dal loro contesto originale e, in genere, la struttura ad incastro che la musica del *Gattopardo* ripetutamente ostenta, nella partitura lasciano invece il posto ad un decorso maggiormente fluido e continuo. Questa è sommariamente suddivisa in un seguito di sezioni, dove il «Tema eroico» funge idealmente da *refrain* del movimento. Posto a confronto con la colonna musicale del film, e mettendo in risalto le corrispondenze, l'*Allegro impetuoso* può essere raffigurato in questo modo.

60. L'*Allegro impetuoso* della *Sinfonia* dura circa sette minuti, mentre la sequenza del *Viaggio a Donnafugata* cinque minuti e venti secondi. Se però si considera che l'*Allegro* termina con la citazione del primo tema del movimento iniziale, si può constatare che le loro durate sono pressoché uguali e differiscono solo di pochi secondi.

Tavola 3. *Analisi della Sinfonia in rapporto a Viaggio a Donnafugata*

<i>Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso</i>	TEMI	<i>Viaggio a Donnafugata</i>
bb. 1-20	«Tema eroico» con «frase scorrevole».	bb. 283-302
bb. 21-39	«Tema appassionato».	bb. 61-98
bb. 40-43	«Tema Principe». Crescendo.	
bb. 80-179	«Tema eroico». «Tema misterioso» e «Tema bucolico». «Tema misterioso» e «Tema bucolico». «Tema misterioso» e «Tema bucolico» variato. «Tema eroico».	bb. 144-240
bb. 180-271	«Tema bucolico», «Tema Principe», «Tema misterioso».	
bb. 272-367	Seconda frase. «Tema eroico». «Tema Principe». Crescendo.	bb. 240-334
bb. 368-389	«Tema eroico». Progressione con l' <i>incipit</i> del tema.	
bb. 390-418	Primo tema dell'Allegro iniziale della Sinfonia.	

Come si può vedere, la partitura della *Sinfonia* fa riferimento, in particolare modo, alla seconda parte della musica pensata per il film. I materiali sono accostati con un sapiente lavoro di natura artigianale che permette di ricomporre in maniera diversa i temi pensati per la colonna sonora. In particolare modo, è facile constatare come Rota si serva inizialmente del «Tema eroico» così come si presenta nel momento di massima tensione, ossia nella 'stretta' finale alle bb. 283-302 del *Viaggio a Donnafugata*, per poi collegarlo al «Tema appassionato» e al «Tema del Principe». Ricompare nuovamente dopo un crescendo e, senza soluzione di continuità, porta alla lunga sezione con il dialogo fra il «Tema misterioso» e il «Tema bucolico», per poi chiudere la sezione stessa. A questo punto subentra un episodio di circa cento battute, bb. 180-271, che invece non figura nella sequenza del *Viaggio a Donnafugata*. Qui la musica assume una veste maggiormente sinfonica, permettendo alle diverse idee melodiche di dialogare liberamente senza le 'costrizioni' del montaggio che aveva invece condizionato i precedenti momenti. Dopo questa parentesi, le due partiture tornano a procedere parallelamente. Quasi fosse una perorazione finale, ricompare nuovamente il «Tema eroico» che, a sua volta, porta alla citazione del primo tema del movimento iniziale della *Sinfonia*.

L'ultimo movimento della *Sinfonia* presta al film di Visconti anche gli altri suoi temi: il «Tema del Principe»,⁶¹ inevitabilmente associato a Don Fabrizio, il

61. Il «Tema del Principe» si presenta sin dallo scorrimento dei titoli di testa e poi accompagna le vicende del protagonista del film: il suo viaggio in carrozza con Padre Pirrone a Palermo, il suo dialogo con il gesuita nel suo studio, nella lunga sequenza musicale del viaggio a

«Tema misterioso» che, nel corso del film, ha una funzione di collegamento e di preparazione all'esposizione degli altri temi,⁶² e i due rimanenti che hanno una presenza molto più episodica: il «Tema appassionato»⁶³ e il «Tema bucolico».⁶⁴

I ricordi di un fonico

Un ulteriore passaggio di questo iter che abbiamo cercato di definire nel corso di queste pagine permette di completare le singolari peripezie che questa *Sinfonia* ha conosciuto nel corso del tempo. Si tratta della sua *Suite sinfonica*, di cui Rota stesso aveva redatto una prima versione affidandola alla direzione di Carlo Savina.⁶⁵ Questa partitura è articolata in un seguito di movimenti che ripercorrono i luoghi maggiormente significativi della musica del film - *Allegro maestoso* (titoli di testa) e *Viaggio a Donnafugata* - per poi presentare un trittico di balli: *Mazurka*, *Valzer del commiato* e *Galop*. In un fascicolo a parte si trova, poi, il *Valzer* verdiano. I titoli di testa rispecchiano la lunghezza della partitura cinematografica, mentre il secondo episodio presenta un numero inferiore di battute,⁶⁶ offrendo una versione maggiormente concisa della sequenza centrale. È questo l'unico intervento significativo di questa *Suite* che, nel complesso, sembra riproporre in maniera fedele l'originale.

Una seconda versione è stata, poi, compilata da Nicola Scardicchio articola in un seguito di otto episodi che, quale motivo d'interesse, propone alcuni materiali che poi non sono entrati a far parte del film: il n. 7 *I sogni del Principe* e il n. 21 *Amore e ambizione*. Accanto ai due momenti maggiormente significativi della pellicola, i titoli di testa e il *Viaggio a Donnafugata*, la partitura verte in particolar modo sui numeri dedicati al «Tema di Angelica e Tancredi» che è il baricentro dell'intera *Suite*.⁶⁷

Donnafugata e nel picknick, nella battuta di caccia con Don Ciccio Tumeo e quando Don Fabrizio lo libera, nel momento del congedo di Chavalley.

62. Non a caso lo troviamo ancora una volta nella sequenza del viaggio a Donnafugata e del seguente picknick, quando il Principe libera don Ciccio dalla prigione e nel momento della partenza di Chavalley. In tutte queste situazioni la sua funzione di cerniera fra i diversi temi si rivela essere molto efficace nell'economia del film.
63. Il «Tema appassionato» lo troviamo nel viaggio a Donnafugata, nel picknick, e nei dialoghi con Chavalley.
64. Ance il «Tema bucolico» compare nel viaggio a Donnafugata, nella scena del picknick, alla fine della caccia con don Ciccio e alla partenza di Chavalley.
65. La copia di questa partitura si trova presso il Fondo «Carlo Savina» della Biblioteca «Luigi Chiarini» di Roma e, grazie alla disponibilità del prof. Federico, fratello di Carlo e docente alla Scuola Nazionale del Cinema, abbiamo potuto consultarla e studiarla.
66. Le battute sono, infatti, 227 contro le 334 della versione cinematografica.
67. Quest'opera ha conosciuto molte esecuzioni e incisioni discografiche, alcune di grande successo. Tra le tante ricordiamo quelle di Franco Ferrara con l'Orchestra Sinfonica di Santa Cecilia; Riccardo Muti con la Bayerische Rundkunft; Gianluigi Gemetti con l'Orchestra Filarmonica di Montecarlo; Murad Kažlaev con la Grande Orchestra dei Concerti della Radio e della televisione di Stato di Mosca.

In questo complesso labirinto di situazioni va citato un episodio che ci ha confidato Federico Savina, fratello di Carlo, uno dei fonici con cui Rota e Visconti hanno lavorato per lungo tempo.

Il maestro è mancato nell'arco di una settimana in cui io ero a Praga per seguire un'incisione per conto della Cam. Da un po' di tempo lui aveva preso dimora nella clinica Madonna del Rosario in Corso Francia, libero di entrare e uscire ma seguito direttamente dai medici soprattutto nelle ore notturne. Settimane prima mi aveva chiesto se con le parti del secondo movimento della sua *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, entrate a far parte della colonna sonora del *Gattopardo*, si sarebbe potuto ricostruire l'intero movimento della *Sinfonia*. A giorni alterni andavo in clinica con un Nagra e una cuffia e gli presentavo il lavoro che di volta in volta mi chiedeva. Partii per Praga ma quando tornai non lo trovai più. Non potei completare il lavoro e nella mia agenda riportai che "quanto fatto rimarrà incompleto come succede quando un'artista vola in cielo accompagnato da tutte le sue creazioni".⁶⁸

Un ultimo tassello, quindi, a completare questo quadro che ci presenta una situazione del tutto singolare per cui Rota pensava di ritornare alla sua *Sinfonia* a partire dalla registrazione della colonna sonora del film.

«Je est un autre»

Nel corso di queste pagine ci siamo avventurati in un'operazione molto insidiosa che ha messo in risalto le modalità con cui Nino Rota dava vita a molte colonne sonore che hanno costellato la sua attività creativa. Il gioco del citazionismo con cui egli riusciva a occultare il proprio io e a nascondere il proprio gesto creativo è stato ben messo in evidenza in un suo magistrale saggio da Giovanni Morelli, profondo esegeta della musica rotiana.⁶⁹ Rintracciare le fonti di una partitura di Rota, come abbiamo cercato di fare in queste pagine a partire dalla sua *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, significa entrare in un complesso gioco labirintico di specchi in cui è impossibile trovare l'antecedente-consequente tali sono i rimandi e le relazioni di memoria che la musica comporta nella mente degli stessi spettatori. Proprio questo gioco testimonia una prassi compositiva singolare immortalata nelle tante immagini che vedono Rota intento a comporre in una sorta di trance sonnambula, quasi addormentato al pianoforte mentre improvvisava o addirittura quando dirigeva. Questo suo modo di vivere la musica, difficilmente ritrovabile nei tanti compositori cinematografici a lui coevi, ha giustamente immortalato la sua figura nella storia del cinema.

68. Federico Savina in conversazione privata, Roma 12 marzo 2017.

69. MORELLI, *Mackie? Messer?*

BIBLIOGRAFIA

- APRÀ, Adriano, *Capolavori di massa*, in *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, a cura di Adriano Aprà e Claudio Carabba, Guaraldi, Rimini – Firenze 1976, pp. 9-36.
- BASSETTI, Sergio, *La musica di Comencini*, in *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007, pp. 90-100.
- BRUNI, David, *Découpage e fotostoria* in *Il gattopardo*, a cura di Lino Micciché, Electa, Napoli 1996, pp. 83-215.
- BUZZO, Erica, *Genesi ed elaborazione di una leggenda musicale: Tito Gobbi e Nino Rota in un fortunato mélo inglese (The Glass Mountain, 1948)*, Tesi di Laurea in Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Venezia, a.a. 2006-2007
- CALABRETTO, Roberto *La Sinfonia sopra una canzone d'amore per il Gattopardo*, «AAA • TAC», 5 (2008), pp. 21-125.
- , *Luchino Visconti: Senso, musica di Nino Rota*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 75-135.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici, vol. II*, LIM, Lucca 2009.
- COMENCINI, Luigi, *Musica da film*, in ID., *Il cinema secondo me. Scritti e interviste (1974-1992)*, a cura di Adriano Aprà, Il castoro, Milano 2008 (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana), pp. 161-163.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- COMUZIO, Ermanno – VECCHI, Paolo, *138 1/2 I film di Nino Rota*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1986.
- COSTA, Antonio, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di Ilvelise Perriola, Marsilio, Venezia 2002.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Bari 1983.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, film and feeling*, British Film Institute – Palgrave Macmillan, Londra 2010.
- FABRIS, Dinko, *La musica non filmica di Nino Rota*, in *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele D'Amico*, vol. II, a cura di Agostino Ziino, Olschki, Firenze 1991, pp. 705-733.

ROBERTO CALABRETTO

FERRARA, Antonio, *Rota e i suoi primi film. Canzoni, pastiche e Leitmotiv*, in *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti del Convegno nel centenario della nascita*, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 271-301.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

GUAGNELINI, Giovanni – RE, Valentina, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007.

IANNIELLO, Armando, *Il Gattopardo di Luchino Visconti con musica di Nino Rota: aspetti della drammaturgia audiovisiva*, Tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2014-15.

KOCH, Henny *Papas Junge*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1905.

KOCH, Henny, *Il birichino di papà*, trad. it. Maria Campanari, presentazione di Grazia Deledda, Solmi, Milano 1909.

LEGGI, Sara, *Proibito rubare*, in Luigi Comencini. *Il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007, pp. 103-106.

LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota*, Olschki, Firenze 2000 (Studi di Musica veneta. Archivio Nino Rota, II).

MICELI, Sergio, *Le musiche del film. Una breve analisi*, in *Il gattopardo*, a cura di Lino Micciché, Electa, Napoli 1996, pp. 28-39.

———, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze 2000.

MONICELLI, Mario, *Nino Rota*, Istituto Luce CL00248, 2000.

MORELLI, Giovanni, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 2001, pp. 355-429 (Archivio Nino Rota, 3).

MORELLI, Giovanni, *Una Fenice che mai seppe aedo/idoleggiare*, in *La Fenice 1792-1996: teatro, musica e storia*, a cura di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio, Venezia 2003.

MOUËLLIC, Gilles *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, trad. it. di Elga Mugellini, Lindau, Torino 2005.

RIZZARDI, Veniero, a cura di, *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Cidim RAI Eri, Roma 2001.

ROTA, Nino, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, Ricordi, Milano 1980.

TRASATTI, Sergio, *Renato Castellani*, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, Firenze 1984.



NOTA BIOGRAFICA Roberto Calabretto è professore associato all'Università di Udine in cui insegna discipline musicologiche. I suoi lavori vertono sulla musica del Novecento italiano e prendono in esame le funzioni della musica nell'universo degli audiovisivi, in particolar modo nel cinema. Ha edito *Lo schermo sonoro* che ha ricevuto lusinghieri consensi.

BIOGRAPHICAL NOTE Roberto Calabretto is associate professor at the University of Udine where he teaches musicology. His work focuses on 20th century Italian music and examines the issues connected with the role of music in audio-visual language, particularly in cinema. He has edited *The Sonorous Screen. Music for Films* which was glowingly received.

EMILIO SALA

NINO ROTA E IL ‘MOTIVO GUIDA’ COME ‘OGGETTO PERDUTO’

ABSTRACT

Com'è noto, Fellini faceva un uso abbondante e alquanto peculiare dei ‘motivi guida’ («guide-tracks» o «temp-tracks») già sul set durante le riprese del film. Naturalmente i brani musicali utilizzati erano ancora provvisori e non tutti composti da o concordati con Nino Rota. In post-produzione il regista e il compositore si confrontavano per negoziare – talora in modo abbastanza conflittuale – quali ‘motivi guida’ conservare e quali sostituire con brani nuovi ideati da Rota sul modello dei precedenti. In questo processo di imitazione e di sostituzione, l'altrettanto noto attaccamento di Fellini all'universo sonoro della copia di lavorazione del film assume una rilevanza psicanalitica: il processo ‘transizionale’ (nel senso di Donald W. Winnicott) di oggettivizzazione e simbolizzazione che si compie nella post-produzione trasforma le temp-tracks e i materiali sonori usati sul set in presenze fantasmatiche che talora (ri)emergono nella versione finale del film. L'obiettivo del mio lavoro è quello di abbozzare una teoria psicanalitica per cercare di interpretare il ruolo giocato dai ‘motivi guida’ nel processo di formazione del film sia all'interno della collaborazione creativa tra Fellini e Rota, sia all'interno del dispositivo cinematografico in quanto tale.

PAROLE CHIAVE *Temp-track*, *objet petit a*, oggetto transizionale, *pastiche*, *déjà-entendu*

SUMMARY

As is known, Fellini made abundant and equally peculiar use of guide-tracks or temp-tracks already on the set during the film shootings. Naturally, the cues utilized were still provisory and were not all composed by or agreed with Nino Rota. During the post-production the director and the composer met to negotiate – sometimes in a conflictual manner – which temp-tracks to keep and which ones to replace with new cues created by Rota based on the previous mock-ups. In this process of imitation and substitution, Fellini's well known attachment to the sound universe of the work-in-progress cut assume a psychoanalytic connotation: The transitional process (using Donald W. Winnicott's concept) of objectivization and symbolization in the post-production transforms the temp-tracks and the sonic materials used on set in fantasmatic presences which sometimes (re)emerge in the film's final version. The aim of my paper is to sketch a psychoanalytical theory in order to try to interpret the role played by temp-tracks in the film's definition process both within Fellini and Rota's creative collaboration, and inside the cinematic apparatus itself.

KEYWORDS *Temp-track*, *objet petit a*, transitional object, *pastiche*, *déjà-entendu*



Tra i nodi che ho cercato di sciogliere nei tre principali articoli da me dedicati al «Nino Rota numero due» – ossia al Rota che, per dirla con Fedele D’Amico, esercita «il mestiere di ‘rifare’ le musiche altrui» – quello che mi sembra più ingarbugliato ma interessante, e su cui vorrei tornare in questa sede, è certamente la possibile risonanza psicanalitica che il passaggio dal «numero uno» al «numero due» sembra portare con sé. Ho già commentato¹ la lettera che D’Amico scrisse da Arona il 30 aprile 1946 a Ernesta Rota Rinaldi, madre di Nino e librettista del *Cappello di paglia di Firenze*. Quest’ultima aveva comunicato al critico musicale più vicino al figlio il compimento della loro (sua e di Nino) «farsa musicale» che venne terminata appunto alla fine dell’aprile 1946, anche se verrà poi rappresentata solo nel 1955. Nella sua lettera a D’Amico (datata 11 aprile 1946), Ernesta scrisse tra l’altro che Nino era ormai molto legato al mondo del cinema e che pensava di destinare la neonata «farsa musicale» alla pellicola (cosa che poi non avvenne ma che mi pare altamente significativa).²

Lo ‘scandalo’ del Rota ‘numero due’

Il cappello fu giudicato piuttosto severamente da D’Amico che vi trova confermata quella tendenza al *pastiche* già emersa nell’*Ariodante* (1942) e nelle varie musiche per film che Rota incominciava a sfornare una dopo l’altra,³ tendenza che secondo lui spingerebbe il *modus operandi* rotiano verso una specie di montaggio «di rifacimenti, di “falsi”, più o meno deliziosamente fatti»; «una collezione di falsi, da Donizetti a Francesco Paolo Tosti e a Cilea; a cosa serve, Dio solo lo sa».⁴ Questa presa di posizione è tutt’altro che isolata. Quando Rota suonò al pianoforte il primo atto dell’*Ariodante* a casa di Casella, nel novembre del 1941, le reazioni degli astanti furono unanimemente negative:

Silenzio glaciale. Era un rospo troppo grosso. Poi Casella cominciò le sue rimostranze. Come mai Nino con i suoi precedenti si fosse lasciato andare in una china così pericolosa. E patatì e patatà. Previtati, camminando su e giù, dichiara francamente che non gli piace, che è musica di studio, per cui si vede che uno si è calato nell’Ottocento fino al collo per venirne fuori con codesto anacronismo. Casella diceva che Nino gli aveva presentato un problema insolubile. Che da un fesso non si sarebbe meravigliato, ma, da parte di Nino, era insostenibile. Petrassi diceva: Caro Nino, questo è un cattivo scherzo.⁵

1. SALA, «*I Due timidi*», pp. 130-132.
2. Tale lettera, inedita, è conservata presso gli eredi D’Amico.
3. Dopo un episodio isolato risalente al 1933 (le musiche per il *Treno popolare* di Raffaello Mattarazzo), Rota si mise a comporre regolarmente per il cinema solo a partire dal 1942.
4. SALA, «*I Due timidi*», p. 132.
5. Questa nota del diario di Ernesta Rota Rinaldi, datata 8 novembre 1941, è stata pubblicata in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. XI.

D'Amico, Casella, Previtali, Petrassi: tutto l'ambiente 'modernista' (anche se non necessariamente 'd'avanguardia') – quello della 'generazione dell'Ottanta' e post – si sentì quasi tradito dalla svolta del Rota 'numero due', ma noi – oggi – che non guardiamo più il modernismo con le lenti del 'progresso linguistico' e della 'medium specificity', che siamo figli del cosiddetto 'post-modernismo', riconosciamo retroattivamente che aveva ragione lui, il 'numero due', e che quello che negli anni 1942-1946 poté sembrare un passo indietro fu invece uno straordinario balzo in avanti. Resta il fatto che per capire la musica per film di Rota è necessario enfatizzare quella svolta anche nell'ottica del gruppo di coloro che erano più vicini al compositore milanese. Non so se Guido Gatti fosse presente alla *soirée* a casa di Casella (probabilmente sì), ma commentando l'effetto che produsse l'*Ariodante* sull'ambiente degli amici e patrocinatori di Rota ribadisce lo stesso sconcerto. L'immagine della giovane promessa della musica colta nostrana era stata fino a quel momento posta sotto l'egida di «una certa tradizione formalistica, ravvivata da un gusto fine e da una viva sensibilità»; in particolare Gatti fa riferimento alla «influenza della moderna musica francese [...] ma temperata da una naturale vena melodica di gusto italiano». Ma poi ecco il 'trauma': «in un cielo sì terso e idillico scoppia all'improvviso il fulmine *Ariodante*: sorpresa, sgomento, impossibilità di legare il presente al passato, di coordinare le nuove alle precedenti impressioni». ⁶ Nel suo articolo Gatti suggerisce che possa essere stato il melodramma a 'traviare' Rota, spingendolo verso una sorta di camaleontismo neotradizionalista, ma in queste pagine considero piuttosto l'ipotesi che il Rota 'numero due' sia venuto fuori soprattutto dal cinema e dagli altri media con cui egli si trovò sempre più spesso a collaborare.

In un lavoro incentrato sui *Due timidi* (1950), un'opera radiofonica che venne poi adattata anche per il teatro e la televisione, ho cercato di mostrare come l'emersione del Rota 'numero due' fosse legata a doppio filo all'esperienza della 'mediatizzazione' e della 'intermedialità'.⁷ Negli altri due studi citati, mi sono invece concentrato sui riverberi appunto psicanalitici del nuovo *modus operandi* rotiano nell'ambito della cinematografia felliniana:⁸ nozioni come quelle di 'déjà entendu', di 'inconscio acustico' e di 'memoria mediatizzata' hanno orientato la mia ricerca e sono diventate anche oggetti di riflessione. Tra le pratiche che mi sono sembrate più interessanti da leggere in chiave psicanalitica c'è ora quella del «motivo guida» usato e registrato durante le riprese a mo' di 'temp-track': il sovrainvestimento che spesso tale motivo riceve e la volontà/necessità di sostituirlo in post-produzione fanno sì che esso diventi una sorta di «oggetto perduto», una mancanza che può essere associata all'«objet petit a» cui Lacan fa spesso riferimento come «il sostrato immaginario del desiderio».⁹ Il nuovo brano, composto mimeticamente per rimpiazzare in po-

6. GATTI, *Visita al musicista*, p. 18.

7. SALA, «*I Due timidi*».

8. SALA, *An Ethno-electronic Soundscape*, e SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect*.

9. LACAN, *Il seminario*, p. 341. Freud formula il concetto di «oggetto perduto» a partire dai *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905). Per un utile inquadramento di tale concetto in ambito

stproduzione quello presente nella versione premontata del film, può essere avvicinato insomma a una «formazione sostitutiva» di freudiana memoria.¹⁰

Mimesi ricostruttiva

Prendiamo un caso famoso ed emblematico, tratto dal film *La dolce vita* (1960). In un'intervista rilasciata a Gideon Bachmann l'11 febbraio 1964, e pubblicata a cura di Roberto Calabretto, Rota parla di questo lavoro di rielaborazione:

[v]ede, il bello di Fellini, della sua creatività è proprio questo. Ci sono dei motivi e delle musiche che gli piacciono e che lui pensa vadano bene per certe scene, cosicché si attacca a quell'idea. Non tanto però da non poterla sostituire con altre che gli capitano e che gli piacciono di più. Lui ci teneva moltissimo ad alcuni motivi de *La dolce vita*, che aveva anche messo come motivi guida. Uno è *Patricia*, che poi è rimasto nella colonna sonora del film. Delle volte, però, pur avendo in mente dei motivi, delle musiche, se poi trova qualche cos'altro che gli piace, lo accetta.¹¹

Ho già analizzato questa pratica di 'ricostruzione sostitutiva' nella *Dolce vita*;¹² vorrei ora cercare di interpretarla adottando alcuni strumenti di lettura desunti dalla psicanalisi. Anche se mi concentrerò sulla sostituzione dei motivi guida, è chiaro che ci troviamo qui al centro di tutta la variegata poetica del Rota 'numero due', quella incentrata sul *pastiche* e sull'effetto di *déjà entendu*. Il passaggio dal motivo guida al brano finale implica di solito quello da un pezzo preesistente a un altro composto da Rota, ma va detto che l'opposizione 'io / non io' – ovvero fra composizione originale e rielaborazione di materiali altrui – andrebbe presa con molta cautela nella musica del Rota 'numero due' e che molti brani di quest'ultimo sembrerebbero piuttosto appartenere a una sorta di 'né io / né lui' – a una «quarta persona singolare», per dirla con Giovanni Morelli.¹³

Di tutti i motivi guida usati sul set della *Dolce vita*, il più noto è certamente quello della *Moritat vom Mackie Messer* di Kurt Weill che rischiò di costare al compositore un processo per plagio. Il fatto che questo brano venne utilizzato nella fase delle riprese è testimoniato dallo stesso Rota in un'altra intervista rilasciata questa volta a Tullio Kezich. Nel suo «quaderno di appunti» sul film, come lo chiama, Kezich chiede a Rota della futura colonna sonora: è il 26 agosto 1959, la fine delle riprese è imminente (l'ultimo ciak sarà del 20 settem-

freudiano e lacanian, si veda la 'voce' «oggetto perduto» in CHEMAMA – VANDERMERSCH, *Dizionario di psicoanalisi*, p. 234.

10. Questa espressione è usata da Freud diffusamente in alcuni suoi testi classici dal *Motto di spirito* (1905) alla *Metapsicologia* (1915), ecc.

11. CALABRETTO, *Intervista*, p. 187.

12. SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect*.

13. MORELLI, *Mackie? Messer?*

bre) e il momento delle scelte musicali definitive si avvicina. A tal proposito il compositore così commenta il desiderio di Fellini di «conservare molte delle canzoni usate in playback mentre girava»:

Lui le avrà detto che io sono contrario perché preferisco scrivere la musica da me, ma non è vero [...]. Anzi ho sempre sostenuto che il film deve avere una certa aria musicale '58-'59, con canzoni note che servano a datarlo. C'è però la questione dei diritti, che per le canzoni americane non è sempre superabile.¹⁴

In realtà, come si capisce in filigrana, questa doppia necessità rotiana — (a) di caratterizzare musicalmente il film, facendolo suonare molto '58-'59, e (b) di scrivere comunque una partitura originale — va al di là della questione pure importante dei diritti d'autore e riguarda una dinamica relazionale più ampia, tipica di quella affascinante 'coppia artistica' che fu Fellini-Rota. Ma tornando all'intervista con Kezich, così il compositore si espresse a proposito del celebre brano dell'*Opera da tre soldi*:

[...] mi piacciono tanti altri dischi che Fellini ha scelto per il film. Lui vorrebbe conservare anche l'edizione jazzistica del *Moritat* [sic] di Kurt Weill per la scena dell'ingresso di Marcello fra i nobili: su questo non ho ancora un'opinione definitiva ma sarei propenso a cambiare. È una musica legata a un fatto teatrale preciso. Forse sbaglio, vedremo alla moviola.¹⁵

Dunque Fellini aveva usato sul set una versione jazzistica della *Moritat*. In post-produzione iniziò la disputa giocosa tra lui e Fellini: quest'ultimo voleva conservare le *temp tracks*, mentre Rota preferiva sostituirle con qualcosa di scritto da lui. Nonostante risalisse agli anni '20, il brano era carico di una fortissima attualità. Non bisogna infatti dimenticare che in Italia *L'opera da tre soldi* era stata messa in scena da Strehler nel 1956 e ripresa nel 1958. Nel 1954 la *Threepenny Opera* era stata rappresentata a Broadway (nell'adattamento inglese di Marc Blitzstein) e *Mack the Knife* divenne un celebre 45 giri, prima di Louis Armstrong (1956) e poi di Bobby Darin (1959). Per tornare all'Italia, una versione discografica di successo fu quella di Jula De Palma (Iolanda De Palma) compresa nel lato B del LP *Italy Sings!* dell'etichetta Capitol (T10098, 1957). Anche Richard Dyer sottolinea che tale brano «had become a hit again in the 1950s in just such a jazzed but depoliticised way. In Italy, it was especially a hit for the glamorously gowned, soft-voice singer Jula de Palma, in a lounge-bar arrangement».¹⁶ È quasi certamente quest'ultima versione che venne usata da Fellini durante le riprese. Lo si capisce confrontando la *Moritat* di Jula De Palma con la ricostruzione sostitutiva realizzata da Rota — un atto mimetico che appare sovradeterminato: da una parte suona rotiano che più rotiano non si può, dall'altra ricalca la *temp track* usata sul set. L'originalità coincide con l'imitazione. L'*incipit* del brano rinvia infatti a un tipico stilema

14. KEZICH, cur., *La dolce vita*, p. 117.

15. *Ibid.*, p. 118.

16. DYER, *Nino Rota*, p. 168.

rotiano: un attacco anapestico su andamento lento, con tre note cromatiche ascendenti, le prime due più corte (in levare), la terza assai più lunga (in battere). Per esempio, tale stilema si trova in quegli anni nelle musiche che Rota ha composto per il film *Fortunella* di Eduardo De Filippo (1958) e per *8½* di Fellini (1963). Nel primo esso si trova già in bella vista nei *Titoli di testa* (nel motivo che attacca subito dopo lo squillo di tromba a mo' di fanfara), nel secondo lo stilema si incarna in un valzer che accompagna il dialogo tra Guido (Marcello Mastroianni) e Mezzabotta (Mario Pisu): «Facciamo due passi? Lo so, naturalmente tu penserai che io mi sia rimbecillito, no?», eccetera. Come si può vedere nell'es. 1, i tre motivi, quello di *Fortunella*, quello della *Dolce vita* e quello di *8 ½* presentano tutti l'*incipit* anapestico sopra descritto.

Esempio 1. Tre occorrenze dell'attacco anapestico rotiano: *Fortunella* (1958), *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963).



Ma la musica rifatta da Rota rivela anche quello che nasconde. Il motivo guida della *Moritat*, per quanto assente, funziona come sottotesto fantasmatico e finisce per far capolino in filigrana. Accennavo all'azione legale che l'Universal di Vienna (detentrica dei diritti della *Moritat*) minacciò contro Rota. Al di là della questione giuridica (secondaria nel contesto della mia argomentazione), mi sembra interessante la risposta del compositore alle rivendicazioni della casa editrice:

la composizione musicale de *La dolce vita* cui la Universal Edition si riferisce è originale e non è elaborazione di alcun'altra composizione. Qualora si volesse, al di là di una superficiale impressione auditiva, ravvisare in essa una affinità con la *Ballata di Mac Messer*, prego di confrontare gli spartiti delle due composizioni per constatare l'insussistenza di tale ipotesi.¹⁷

Quantunque basti anche un rapido sguardo allo spartito allegato¹⁸ per avvalorare le rimostranze della Universal, non credo che Rota debba essere considerato necessariamente in malafede. Non ha egli completamente *introiettato*

17. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 88. La missiva di Rota, la cui minuta è conservata presso l'Archivio Rota della Fondazione G. Cini di Venezia, è databile Roma, 12 settembre 1960.

18. Riprodotto in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 89.

il pezzo di Weill? Come non convenire che il brano frutto della *sostituzione* si presenta nel più puro stile rotiano?¹⁹

Lapsus in fabula

Ad ogni modo, la retroazione nascosta nel lavoro ri-compositivo di Rota viene inopinatamente palesata da un cortocircuito metalettico di tipo sonoro che può essere interpretato come un vero e proprio *lapsus* di Fellini. Ma prima di analizzare questo segmento audiovisivo, vale la pena di mettere meglio in evidenza in che senso possiamo considerare il processo di sostituzione del motivo guida compiuto da Rota in postproduzione come una sorta di «objet petit a» lacaniano. Quest'ultimo è stato definito da Lacan stesso come la causa del desiderio o meglio «il sostrato immaginario», «il supporto fantasmatico del desiderio».²⁰ E sappiamo anche che esso «è innanzitutto il desiderio dell'Altro»,²¹ da intendersi soprattutto come determinazione soggettiva (cioè è l'Altro che desidera). Il pensiero di Lacan è ormai talmente noto che potrà apparire goffa questa precisazione, ma vorrei ricordare che «petit a» sta per 'a minuscolo', iniziale che rinvia alla parola *autre* (altro), cioè alla inattingibilità dell'oggetto. Ora, ripensando alla testimonianza di Rota («Lui [Fellini] le avrà detto...») e al 'gioco di coppia' di cui s'è detto, è chiaro che il desiderio dell'altro è qui quello del regista che vorrebbe conservare il motivo guida, mentre la *jouissance* del musicista è quella di escogitare una formazione sostitutiva che sia anche una fusione/formazione di compromesso tra il desiderio suo e quello di Fellini. Essendo precluso anche per ragioni di *copyright*, il motivo guida in questione risulta dunque un oggetto doppiamente 'perduto' (in quanto *temp track* da sostituire e in quanto brano *ex lege* non utilizzabile). La sua presenza in filigrana, a livello fantasmatico, agisce dunque come un 'ritorno del represso' anche in senso letterale.

Tornando alla metalessi sonora cui ho fatto cenno poc'anzi, essa occorre nella famosa sequenza dei nobili a Bassano di Sutri e più precisamente nella scena che segue la processione capeggiata dal principe Giulio verso la vecchia villa abbandonata (Jane, la pittrice americana, dice: «Andiamo nella vecchia villa a caccia di fantasmi!»). Tale processione viene accompagnata enfaticamente dal tema della 'dolce vita' composto da Rota usando quello di Weill come 'cartamodello'. Ma finita la processione, quando non si trova la chiave per entrare nella vecchia villa abbandonata, si sente chiaramente un 'fantasma sonoro': qualcuno fischia infatti a più riprese il tema originale della *Moritat*, con uno strano effetto di disvelamento o di cortocircuito tra la riscrittura (di

19. I termini in corsivo rinviano a un passo di Freud che si riferisce alla nozione che sta al centro di queste pagine e che verrà riconcettualizzata da Lacan – quella di «oggetto abbandonato o perduto» e della sua introiezione nell'Io (FREUD, *Psicologia delle masse*, p. 55).

20. LACAN, *Il seminario*, pp. 341 e 345. Per la teoria del desiderio è fondamentale il rinvio al Seminario VI di Lacan del 1958-1959, intitolato appunto *Il desiderio e la sua interpretazione*.

21. LACAN, *Il seminario*, p. 18.

Rota) e la sua ‘matrice’ (il brano di Weill). Questo momento, così rivelatore e paradossale, non è sfuggito ad alcuni acuti commentatori.²² Eppure credo che valga la pena soffermarsi ancora su di esso. Come dobbiamo infatti considerare/interpretare questo ‘errore’ che ho chiamato un ‘lapsus’ di Fellini? Per rispondere a questa domanda bisogna tenere presente che, come ricorda Franco Rossi (il primo direttore del doppiaggio di Fellini), «le colonne guida dei film di Federico erano belle, bellissime. Quella de *La dolce vita* era perfino migliore di qualunque colonna che avremmo potuto rifare in doppiaggio».²³ Purtroppo la copia di lavorazione della *Dolce vita* è da considerarsi smarrita o distrutta, ma fu quasi un oggetto di culto per Rossi e per tutti coloro che ebbero la fortuna di assistere a una proiezione privata di quella «babele linguistica [...], un po’ insensata ma davvero affascinante».²⁴ D’altra parte, com’è noto,

Federico, per istinto, cercava di creare sul set l’atmosfera sonora del film. Come se volesse fare una colonna sonora completa in presa diretta, con tanto di musica, come se dovesse essere la colonna definitiva. Sapeva che non avrebbe mai potuto usare quella colonna di presa diretta. Però ci teneva a metterci una musica, perché così gli attori entravano meglio nell’atmosfera di racconto, e serviva a stimolare gli attori. Spesso veniva usata qualche musica di Nino Rota, anche se non era ancora orchestrata – oppure delle musiche che lui o Federico avevano pensato prima.²⁵

Se in un’ottica filologica il suono di qualcuno che fischieta la *Moritat* in quella scena è soltanto una traccia, la sopravvivenza anomala di una variante genetica della colonna guida nella colonna definitiva (una sorta di svista o di paradosso, dunque), in una prospettiva psicanalitica ci troviamo di fronte al riaffiorare di un ‘residuo’ non privo (come spesso in Fellini) di un elemento ludico – al richiamo metacinematografico del motivo guida usato sul set durante le riprese. Un altro ‘lapsus sonoro’ presente nel film potrà aiutarci a precisare ulteriormente il quadro interpretativo proposto. La sequenza è quella della famosa *soirée* in casa di Steiner (Alain Cuny). Dopo che la poetessa Iris Tree dice a Steiner che è lui il vero primitivo, interviene Desmond (Desmond O’Grady, il di lei giovane amante) azionando un magnetofono che riproduce il dialogo che abbiamo appena sentito *ma che non è più identico a se stesso*. Ecco le parole della poetessa così come le ascoltiamo la prima volta e così come vengono ripetute dal magnetofono:

Primitivo come una guglia gotica. Sei così alto che non puoi sentire più nessuna voce da lassù. Primitivo come guglia gotica. Sei tanto alto che non puoi sentire più nessuna voce da lassù.

Anche questo eccentrico *trompe-l’oreille*, un ‘errore’ di certo non casuale, non è passato inosservato: tra coloro che lo hanno notato segnalò Maurizio

22. Per esempio VAN ORDER, *Listening Fellini*, pp. 113-114 e DYER, *Nino Rota*, p. 168.

23. SANGUINETI, cur., *Voci del varietà*, p. 26.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

Corbella e Fabio Rossi che lo considera un'«ulteriore conferma del sottilissimo lavoro metacomunicativo condotto da Fellini in questo suo film».²⁶ Non voglio tornare sulla complessa e controversa questione dell'inconscio acustico²⁷ o dell'«optical-acoustic unconscious»,²⁸ ma è chiaro che anche questo lapsus sonoro nasce dal processo tecnologico a più fasi cui il discorso cinematografico è sottoposto e fa emergere più di un'istanza contraddittoria: da una parte la pulsione metacomunicativa di Fellini (il suo desiderio di 'mostrare il meccanismo'), tutta orientata all'ipermediazione; dall'altra il bisogno del videoscrittore di ontologizzare il messaggio audiovisivo e di renderlo trasparente, recuperandolo alla sfera dell'immediatezza.²⁹ Perché nessuno si accorge *consapevolmente* che le parole di Iris Tree registrate non coincidono con quelle da lei pronunciate? Lo stesso procedimento può essere rinvenuto anche nel famoso atto unico di Beckett *Krapp's Last Tape* (1958). Ad un certo punto, quando Krapp ascolta dal magnetofono le parole «[...] where mother lay a-dying, in the late autumn, after her long viduity, and the –», e poi riavvolge il nastro ri-azionando la macchina, le parole registrate non sono più *esattamente* le stesse: il nastro, infatti, dice «a-dying, after her long viduity, and the –».³⁰ Perché è sparito «in the late autumn»? Proprio come nel caso delle parole di Iris Tree, per quale ragione nessuno percepisce che la frase di Krapp registrata su nastro la seconda volta non è più identica a se stessa?

Viene in mente un passo di Roland Barthes sugli errori di battitura (*fautes de frappe*): «[q]uesti errori meccanici, in quanto non sono slittamenti ma sostituzioni, rinviano dunque a tutta altra disfunzione dei particolarismi manoscritti: attraverso la macchina l'inconscio scrive con molta più sicurezza che con la scrittura naturale».³¹ Ma l'effetto destabilizzante e quasi allucinatorio che suscitano questi 'disturbi metalettici' del flusso audiovisivo presso coloro che eventualmente si accorgessero (nel senso di "prendessero coscienza") della loro presenza può essere interpretato anche in un altro modo. Se partiamo dall'idea della post-produzione come processo di integrazione/strutturazione simbolica, è chiaro che i disturbi o cortocircuiti di cui sopra possono essere ricondotti anche a tracce del 'reale' che non è stato incluso in tale simbolizzazione. Riprendendo una famosa formula di Lacan, «ciò che non è nato al simbolico, appare nel reale» («ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît

26. ROSSI, *La partitura acustica*, p. 136 e CORBELLA, *Notes for a Dramaturgy*, pp. 19-20.

27. Su cui si veda SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect*.

28. HOECKNER, *Film, Music, Memory*, p. 5.

29. Sulla dialettica tra immediatezza e ipermediazione, si veda BOLTER – GRUSIN, *Remediation*.

30. BECKETT, *Krapp's Last Tape*, p. 219. Lo stesso 'errore', presente anche nell'edizione italiana (BECKETT, *L'ultimo nastro di Krapp*, p. 202), tende oggi a essere corretto (così per esempio nella versione televisiva del 2000, regia di Atom Egoyan, con John Hurt), ma quando era vivo Beckett veniva non di rado conservato. Si veda per esempio la versione 'definitiva' della BBC del 1972 (regia di Donald McWhinnie, con Patrick Magee), ora anche su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=otpEwEVFKLc&t=849s> (consultato il 23 agosto 2018).

31. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, p. 112.

dans le réel»³² Su questo punto insiste molto anche Žižek che ricorda come, «nella riformulazione lacaniana di Freud, ciò che è stato escluso dal Simbolico ritorna nel Reale, per esempio sotto forma di fenomeni allucinatori»³³ Tutto ciò, naturalmente, sullo sfondo dell'intreccio dialettico tra reale, simbolico e immaginario che costituisce una parte fondamentale del pensiero lacaniano.

Motivo guida e 'oggetto interno'

Abbiamo messo in evidenza lo statuto di 'oggetto perduto' che non solo il motivo guida, ma tutta la colonna guida presente nella copia di lavorazione assume nel cinema di Fellini. È lo stesso regista a parlare del suo attaccamento all'universo sonoro di queste copie-lavoro destinato a scomparire. La voce che fischieta il motivo guida della *Moritat* nella copia definitiva della *Dolce vita* non è che un 'residuo' di quell'universo sonoro 'perduto', dal quale ci si è dovuti separare, non senza fatica, durante il processo di post-produzione. Un distacco che può essere anch'esso letto in chiave psicanalitica. Non bisogna infatti dimenticare la straripante presenza di Fellini sul set. Come emerge da varie testimonianze, nella colonna guida la sua voce si sentiva dappertutto.

Quando i colleghi americani si stupiscono che io non giro in presa diretta – una delle tante anomalie secondo loro del mio modo di girare – sono costretto a dire che io non potrei mai girare in presa diretta, in quel silenzio sacrale e chiesastico [...]. Io non è che parlo per fare delle conferenze o perché vengo preso da un raptus oratorio. Parlo perché mi sembra di guidare i miei attori in maniera più diretta, più vitale, più fantasiosa. Parlo perché mi vengono delle idee all'ultimo momento. Parlo come uno scultore muove le mani sulla creta che sta modellando: continua a dare colpi di pollice, con le dita accarezza, plasma, liscia, schiaccia. E allora mi sembra di intervenire da burattinaio del mio film, là dove intravedo o precedo o prevedo un vuoto, un allungamento, una pausa.³⁴

Come si vede, la colonna guida è per Fellini come un «oggetto transizionale» nel senso di Donald W. Winnicott. Si colloca nello spazio intermedio «tra la creatività primaria e la percezione oggettiva basata sulla prova di realtà»³⁵ La post-produzione, il doppiaggio, il montaggio sonoro corrispondono a delle tecniche transizionali che accompagnano il processo di oggettivizzazione/'simbolizzazione' del film. Non a caso Fellini dice che quella presente nelle copie di lavorazione «non mi pare nemmeno che sia la mia voce. Mi pare una proiezione quasi astrale della mia voce: un mio doppio che interviene abitando gli attori, le attrici, i generici, le comparse»³⁶ Ecco perché il regista

32. LACAN, *Risposta*, p. 380.

33. ŽIŽEK, *L'oggetto sublime*, p. 101.

34. FELLINI, *L'osteria di Pirandello*, pp. 14-15.

35. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, p. 34.

36. FELLINI, *L'osteria di Pirandello*, p. 15.

si mostra così legato ai motivi guida e a tutti gli elementi provvisori e 'immaginari' che aveva usato sul set. Ecco perché la loro (eventuale) sostituzione in post-produzione da parte di Rota può essere messa in relazione al concetto di «objet petit a» e al «desiderio dell'altro» lacaniani. D'altronde le due nozioni di «transitional object» e di «objet petit a» sono state messe in parallelo da Lewis A. Kirshner in un articolo di notevole interesse.³⁷ L'esercizio di 'thick description' o 'close reading', cui abbiamo sottoposto il principale motivo guida della *Dolce vita*, non può certo essere considerato un caso isolato ma deve anzi essere collocato in questo quadro più ampio, in una sorta di network rizomatico che va ben oltre l'intenzionalità dei soggetti coinvolti (comprendendo anche pratiche, tecniche, procedure, normative, cose, ecc.) nel quale si trovano tanti altri esempi consimili.³⁸ Uno di essi, meno noto del precedente, mi sembra particolarmente meritevole di attenzione e riguarda due film che sono alquanto distanti, non solo cronologicamente, tra loro: *Le notti di Cabiria* (1957) e *Il Casanova di Federico Fellini* (1976).

In una intervista abbastanza sconosciuta pubblicata sul mensile «Il Dramma» nel 1981, dopo la morte di Rota (1979), Fellini racconta del suo interesse per Erik Satie. La testimonianza è tanto più notevole in quanto serve anche a sfatare il famoso luogo comune dell'amusia felliniana. Non è vero infatti che il regista desse al compositore solo riferimenti musicali del tipo l'*Entrata dei gladiatori* o *Io cerco la Titina*.³⁹ Egli racconta che la prima volta che ha pensato a Satie in un suo film è stato per la scena nel teatrino di varietà delle *Notti di Cabiria*, quando la prostituta viene ipnotizzata dall'illusionista e

vive una breve storia d'amore con un ideale, fantastico innamorato. [...] Ecco, io cercavo una musica che accompagnasse in modo discreto, ma suggestivo, il lieve volteggiare di Cabiria dentro il suo sogno. La sera prima di girare questa scena la fortuna volle che in casa di un amico qualcuno mise su un disco: era un motivetto dolce e lunare [...]. Sentivo [...] come una secrezione stellare, un carillon ipnotico e un po' funebre. [...] Era Satie⁴⁰

Fellini precisa anche che si trattava dei *Trois morceaux en forme de poire* (certamente il primo dei tre). La catena associativa, tipicamente felliniana, è fondata sull'equazione ipnosi=cinema e approda all'indimenticabile inquadratura metacinematografica cui la musica di Rota dà un contributo decisivo (si veda Figura 1). Dunque sappiamo che sul set era stato usato il primo dei *Trois morceaux* di Satie per girare la scena dell'illusionista. E qui il regista tira in ballo il 'gioco di coppia' che abbiamo già illustrato: egli avrebbe desiderato mantenere questo pezzo anche nella versione finale del film, ma Rota, come al solito, riuscì a sostituirlo in postproduzione con un altro brano composto da lui.

37. KIRSHNER, *Rethinking Desire*.

38. E che costituirebbe un interessante punto di incontro tra l'approccio lacaniano e l'Actor-Network Theory, la teoria dell'attore-rete di Bruno Latour.

39. Ciò sia detto senza voler minimizzare l'importanza di quel vero e proprio 'feticcio musicale' che è l'*Entrata dei gladiatori* di Fučík nel cinema di Fellini.

40. FELLINI, *Gradisce un aforisma?*, p. 55.

Come tutte le altre volte, quando volevo girare una scena con musica già esistente, di altri autori, Nino Rota non faceva alcuna obiezione a questo mio desiderio. Ma dopo un po' si metteva al pianoforte e, da musicista ricchissimo qual era, accennava a un tema che riecheggiava l'aria che avevo scelto, ma con una tale suggestione che si inseriva ancora meglio nel film, anche perché aveva il pregio di riprendere il leitmotiv della colonna sonora. Così anche in quel caso, da quella sequenza sparì il pezzo di Satie e rimase quello di Nino Rota.⁴¹

Quello che mi sembra interessante sottolineare è il fatto che in questo caso la questione dei diritti non c'entra: la dinamica relazionale tra regista e compositore si attua senza motivazioni esterne 'di copertura'. Ma l'esito è ancora una volta lo stesso: Rota riesce a comporre *mimeticamente* (anche nel senso di René Girard) un motivo sostitutivo che soddisfa il desiderio felliniano di voler conservare il motivo guida (in questo caso il primo dei *Trois morceaux* di Satie). Non è questo un *modus operandi* che solo in chiave psicanalitica può essere compreso fino in fondo? (Figura 1).



Figura 1. *Le notti di Cabiria*: scena dell'illusionista

Tornando all'intervista pubblicata sul mensile «Il Dramma», alla domanda se avesse poi riutilizzato la musica di Satie in altri suoi film, Fellini risponde che forse l'aveva segnalata nuovamente a Rota proprio durante la preparazione del *Casanova*, «ma solo come suggerimento, per indicare anco-

41. *Ibid.*

ra una volta un'atmosfera ipnotica». ⁴² E fa riferimento alla scena a casa della marchesa D'Urfé, a Parigi, dove Casanova incontra tra gli altri anche il conte Saint-Germain (*alias* Cagliostro). Fellini cercava una musica capace di sommergere come in una «trance ipnotica» tutti i personaggi presenti, da lui definiti «pupazzi carnevaleschi e sinistri». «Può darsi che io abbia detto a Nino: Ti ricordi quel pezzettino che mettemmo in *Cabiria* e che arieggiava alle “pere” di Satie? E Nino, bravissimo, il mio caro e insostituibile Nino, ha subito tratto dal pianoforte un motivo bellissimo, che incanta, che smemora, che sa di pace eterna, che ti strazia e ti conforta». ⁴³ Orbene, quello che mi sembra importante considerare è il passaggio del brano di Satie da motivo guida usato sul set, ed effettivamente presente nella copia di lavorazione, a «oggetto interno» puramente fantasmatico – per usare un termine di Melanie Klein ripreso da Winnicott. Esso non corrisponde più a un disco fatto suonare durante le riprese ma viene introiettato. Diventa un 'tipo ideale', un punto di riferimento condiviso del duo Fellini-Rota. Interessante è anche il fatto che, preso come modello, il brano di Satie mantiene – dopo una ventina d'anni – un campo semantico omogeneo, essendo ancora una volta associato a «un'atmosfera ipnotica». Credo che la maggior parte dei miei lettori si ricorderà di questo brano che accompagna l'episodio *chez* la marchesa d'Urfé (Esempio 2).

Esempio 2. Inizio della musica che accompagna la scena dalla marchesa d'Urfé nel *Casanova*



Ma c'è di più (come spesso capita con Rota). Prendiamo il primo motivo che ho incorniciato nell'Esempio 2, quello delle due quinte discendenti, che costituisce un elemento ricorrente in tutto il *Casanova*. Questo tetracordo ostinato, che Fellini pone sotto il segno di Satie, sta invece – cosa che non mi pare sia stata finora mai notata – sotto il segno del *Parsifal* di Wagner. E la cosa non è senza ironia se si pensa all'antiwagnerismo viscerale di Satie. Siamo sempre dentro al gioco simbiotico e conflittuale della coppia Fellini-Rota? È probabile. Ma vediamo di mettere innanzitutto in evidenza il sottotesto parsisaliano del motivo di Rota:

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

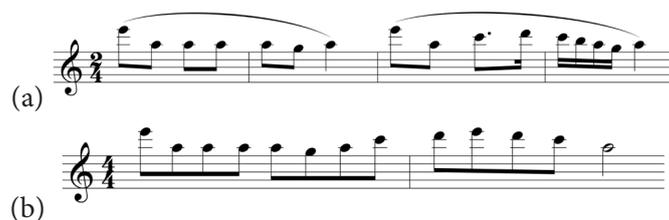
Esempio 3. Il *Glockenmotiv* del *Parsifal* e il tetracordo del *Casanova* messi a confronto.



Il legame è tanto più significativo in quanto (come si può vedere nell'Esempio 3) abbiamo a che fare con le *stesse* note 'rivoltate' (con la quarta, invece che la quinta, discendente). Cosa dobbiamo trarre da questo richiamo interno e quasi criptato? Nel *Parsifal* il *Glockenmotiv* incornicia la seconda scena del primo atto, quella che si svolge nello spazio sacro, ma anche onirico, astratto, dei cavalieri del Graal: accompagna l'entrata nel 'tempio', il trapasso in un'altra dimensione. Nel *Casanova* il tetracordo ostinato emerge dalle acque di Venezia fin dai titoli di testa ed è caratterizzato anche a livello timbrico da un elemento 'ipnotico'. Esso viene infatti eseguito dalla glassarmonica, uno strumento che non a caso veniva usato sia da Robertson, per accompagnare le sue celebri 'fantasmagorie', sia da Mesmer, per creare l'atmosfera durante le sue famose sedute di 'magnetismo' la cui stretta relazione col fenomeno dell'ipnosi non c'è bisogno di sottolineare. Sappiamo quanto Rota e Fellini condividessero l'interesse per il simbolismo esoterico, per lo psichismo inconscio, ecc. Certo è che in questo caso le campane sacramentali e quasi telluriche del *Parsifal* cambiano registro e vengono come miniaturizzate, diventando appunto, per riprendere le parole di Fellini, «un carillon ipnotico e un po' funebre» che gira a vuoto, onanistico. Il risultato è una sorta di Wagner 'meccanizzato' o anche dissacrato, travestito da Satie.

Il secondo motivo che ho incorniciato nell'Esempio 2 ci riporta alla dimensione più consueta della pratica del *pastiche* e dell'effetto di *déjà entendu* tipiche del Rota 'numero due'. Se il brano che accompagna l'episodio *chez la marchesa d'Urfé* nasce dalla *sostituzione* di un motivo guida 'mentale' (diventato 'oggetto interno'), ossia il primo pezzo dei *Trois morceaux en forme de poire* di Satie, il motivo in questione è chiaramente frutto di un'associazione fondata sulla *ripresa variata*: esso riecheggia infatti – a mo' di autoimprestito – un brano che era già presente nella *Dolce vita*.

Esempio 4. I due motivi della *Dolce vita* (a) e del *Casanova* (b) messi a confronto



Come si può vedere nell'Esempio 4, la versione del *Casanova* estremizza la tendenza alla ripetizione meccanizzata già presente nel motivo della *Dolce vita*: tutte le note sono infatti ricondotte alla stessa scansione di croma e a un unico profilo melodico pentatonico. Nell'LP originale *La dolce vita* (RCA, RD 27202), uscito nel 1961, il brano si trova nel lato B del disco col titolo *Notturmo e Mattutino*. Nel film compare tra l'altro alla fine dell'episodio della festa dei nobili a Bassano di Sutri che abbiamo già citato. All'alba tutti escono dalla vecchia villa abbandonata e il *Mattutino* risuona sovrapponendosi alla campana della prima messa alla quale si reca la principessa madre. *Débauche*, decadenza e un certo senso di mistero o di misticismo (ma disforico) sono tutti elementi che questo brano, in entrambe le sue varianti, sembra portare con sé. Resta il fatto che ci troviamo di fronte a due diversi procedimenti ri-compositivi: il primo, quello della sostituzione di un motivo guida preesistente (Weill, Satie), agisce in senso 'verticale' o, per usare la vecchia terminologia della linguistica saussuriana e post, secondo l'asse paradigmatico; il secondo, quello della rielaborazione motivica di tipo 'orizzontale', si situa sull'asse sintagmatico creando una rete associativa/trasformativa intertestuale con continui effetti di reminiscenza e di *déjà entendu*, anche a grande distanza (tra i due motivi dell'es. 4 passano più di quindici anni). Il primo sottintende un modello (il motivo guida) che si dà *in absentia*; il secondo rinvia a materiali pregressi, più o meno lontani cronologicamente e morfologicamente, ma ai quali ci si riferisce *in presentia*. Tra i due procedimenti possono esistere diverse modalità di contaminazione (come dimostra l'es. 2 che nasce come sostituzione 'verticale' del motivo guida di Satie e nello stesso tempo contiene la reminiscenza 'orizzontale' di un motivo della *Dolce vita*), ma credo che convenga tenerli distinti, se non altro per ribadire la complessità del «mestiere di 'rifare' le musiche altrui [o proprie]» tipica del Rota 'numero due'.

Riflessioni conclusive

L'accanimento ermeneutico cui abbiamo sottoposto i pochi esempi analizzati ha fatto emergere alcuni tratti di una dinamica associativa reticolare che mi hanno indotto a porre l'attitudine ri-compositiva rotiana sotto il segno della psicanalisi. Ora, vien fatto di chiedersi: è il *modus operandi* di Rota (o di Fellini-Rota) a provocare il sovrainvestimento dei fenomeni audiovisivi che abbiamo preso in esame o è proprio il cinema stesso come medium che li ha resi tali? Detto in altre parole: la poetica rotiana è personale o abbiamo a che fare con un'agency che è parte integrante della 'fabbrica dei sogni' intesa come meccanismo o come dispositivo? Che il modo ri-compositivo o ri-costruttivo (come lo abbiamo chiamato) di Rota sia legato ai processi di mediatizzazione (radiofonica, cinematografica, televisiva, ecc.) è un fatto da cui mi pare non si possa prescindere.⁴⁴ Anche per questo mi sembra problematica, per il Rota

44. Sul rapporto tra Rota e la radio, si veda il contributo di Angela Ida De Benedictis, *Nino*

‘numero due’, la definizione di compositore neoclassico, diretto discendente di Casella (che fu suo maestro dopo Pizzetti) e della sua musica come una musica *à la manière de*.⁴⁵ Non dimentichiamo il disappunto caselliano (oltre che di D’Amico, Petrassi e Previtali) all’audizione dell’*Ariodante* alla fine del 1941. L’uso di musica preesistente e il lavoro ri-compositivo sono consustanziali al cinema, con presupposti pratici ed estetici molto diversi da quelli del neoclassicismo (almeno nell’accezione che questa categoria assume all’interno della musica d’arte). Ma qual è la posizione di Rota all’interno delle modalità ri-compositive tipiche della musica per film? Dal punto di vista delle rispettive poetiche, che differenza c’è per esempio tra la ri-composizione della *Moritat* da parte di Rota nella *Dolce vita* e quella del *Deguello* da parte di Morricone in *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone?⁴⁶

Gli studi musicologici applicati al cinema sono ancora troppo giovani perché si possa rispondere a una domanda come questa. Però si può tentare di porre le basi per una futura, possibile risposta o – perlomeno – per future, auspicabili indagini di tipo comparativo. A tal fine ci viene in aiuto un articolo di Ronald Sadoff dedicato al ruolo delle *temp tracks* nel processo di messa a punto della colonna sonora cinematografica nel sistema produttivo americano.⁴⁷ Il presupposto metodologico di Sadoff è lo stesso adottato in queste pagine: poiché le varie fasi della preparazione di una colonna sonora «both inform and inhibit the film composer», «[t]his rich underbelly of musical creation and information needs to be part of film music inquiry».⁴⁸ In questo quadro una funzione molto importante è svolta dalla «temp track, which is a dynamic mock-up of the soundtrack».⁴⁹ Ma qui entra subito in gioco una variabile con notevoli conseguenze sul piano analitico e interpretativo. Nel sistema americano, infatti, molto più codificato e ‘tayloristico’ di quello italiano, la *temp track* è creata dal *music editor* all’inizio della post-produzione. Non prima. Per Sadoff, riconoscere l’importanza delle *temp tracks* significa rivalutare anche il ruolo del *music editor* e porre la ricerca al di fuori della prospettiva d’autore. Non così per noi: il motivo guida è certamente il corrispettivo di una *temp track*, ma agisce fin dalla fase delle riprese e va collocato sotto l’egida del regista.

Rota e la Radio, ossia: una radiogenia timidamente nevrastenica, in questo stesso numero di *Philomusica on-line* (pp. 177-200).

45. Sul presunto neoclassicismo di Rota, si vedano almeno DE SANTI, *Nino Rota*, p. 156; CALABRETTO, *Considerazioni*, p. 62; DYER, *Nino Rota*, pp. 24-25.

46. Ricordo che questo celebre tema morriconiano, che nel film sostituì il *Deguello* utilizzato come *temp track*, nacque «da un compromesso e da una segreta quanto innocua “vendetta” messa in atto dal compositore. Non ancora giunto a quella fase più ambiziosa in cui si sarebbe servito di musiche originali, scritte in precedenza, Leone aveva utilizzato durante il montaggio il *Deguello*, una trenodia per tromba di Dmitri Tiomkin resa nota dal film *Rio Bravo* (*Un dollaro d’onore*, 1959, Howard Hawks), ma non riuscendo più a distaccarsene rischiava la rottura con Morricone, a sua volta fermamente deciso a non abdicare nei confronti di musiche altrui. Alla fine il regista cedette, chiedendo però un brano che gli ricordasse comunque i caratteri dell’amato *Deguello*» (MICELI, *Morricone*, pp. 142-143).

47. SADOFF, *The Role of the Music*.

48. *Ibid.*, p. 165.

49. *Ibid.*, p. 166.

Ciononostante il sovrainvestimento della *temp track* da parte del regista e il fastidio provato dal compositore nei suoi confronti sembrano essere schemi costanti:

[t]he temp track usually provides the composer with a working model for the score. Directors and producers become so convinced, accustomed, and perhaps 'married' to the 'temp' (*temp love*), that composers are often requested to emulate it. Those with enough clout often refuse to listen it, citing its presence as a major factor in diminishing their own creative input,⁵⁰

Ma mi pare ancora più significativa la variante nella costante. Fermo restando l'attaccamento di Fellini al motivo guida, va detto che Rota, a differenza di Morricone, non vive l'obbligo (o comunque la sollecitazione) a imitare/ricalcare quest'ultimo come una frustrante *diminutio* della propria creatività. Egli sembra partecipare del 'temp love' di Fellini così che – per dirla dantesca-mente – «la tema si volge in disio». Il processo di 'caricamento' cui il motivo guida e la sua formazione sostitutiva vengono sottoposti passa anche attraverso un più diretto coinvolgimento degli autori. D'altronde, a parte il *lapsus* felliniano che corrisponde alla riemersione della *Moritat* fischiata durante la sequenza nella villa dei nobili a Bassano di Sutri, possiamo segnalare un altro momento rivelatore in cui Fellini si appropria del motivo sostitutivo (non del motivo guida) della *Dolce vita* e lo strimpella addirittura alla chitarra, sovrappensiero, durante una pausa nel corso delle riprese del *Satyricon*. Questa scena si trova immortalata in un documentario, *Ciao, Federico!* (1970), girato da Gideon Bachmann nel 1969 sul set del *Fellini-Satyricon* e ora pubblicato dalla Cineteca di Bologna in un cofanetto dal titolo *Labirinto Fellini*, comprendente un booklet di 55 pagine e un doppio DVD (il film di Bachmann si trova nel DVD 2). Il momento è così sintomatico (rinvia all'associazione quasi obbligata tra *La dolce vita* e il *Fellini-Satyricon*) che conviene riprodurre un'immagine (Figura 2), in modo che il lettore volenteroso possa all'uopo verificarne la consistenza nel film di Bachmann appena citato.

Come si vede, esiste una specie di *continuum* musicale che crea connessioni trasversali e rizomatiche tra diversi film musicati da Rota (nonché altre sue composizioni) e che funziona come una catena associativa o un network autopoietico, o una «catena del significante» lacaniana, nelle cui dinamiche interne possono emergere 'ricamature motiviche' che producono un effetto di significazione interrompendo l'infinito fluire della catena.⁵¹ E questo vale, naturalmente, non solo in una prospettiva d'autore: ogni ascoltatore (o video-ascoltatore) della musica di Rota conosce molto bene l'effetto di *déjà entendu* che essa *autonomamente* produce. Ancora una volta va ribadita l'importanza, in sede di analisi, della dimensione intertestuale oltre che processuale (in senso sia genetico sia evolutivo).

50. *Ibid.*

51. Il riferimento è al concetto lacaniano di «point de capiton», il punto di ricamatura che Žižek definisce come «il punto della soggettivizzazione della catena del significante» (ŽIŽEK, *L'oggetto del sublime*, p. 133).



Figura 2. Gideon Bachmann, *Ciao Federico!* (1970). Fellini strimpella il motivo della *Dolce vita* in un momento di pausa durante le riprese del *Satyricon*

Non solo, dunque, va tenuta ben presente la composizione delle musiche, ma devono essere considerate con estrema attenzione anche tutte le fasi della produzione materiale del film e della attivazione della rete associativa di cui s'è detto. Per esempio, nelle carte relative al *Casanova* conservate presso in Fondo Rota della Fondazione G. Cini di Venezia, e concernenti perlopiù le varie tappe del percorso compositivo compiuto da Rota, non c'è alcuna traccia della presenza (fondamentale, come abbiamo visto) della glassarmonica. Quando è saltato fuori questo elemento così importante non solo per il *soundscape*, ma anche per l'interpretazione del film? A quanto riferisce Maria Francesca Agresta, fu Carlo Savina, che collaborò con Nino Rota all'orchestrazione delle musiche per il *Casanova* (da lui pure dirette), a suggerire durante la postproduzione l'impiego della glassarmonica. Egli l'aveva appena sperimentata dirigendo le musiche composte da Philippe Sarde per *L'inquilino del terzo piano*: «Carlo, dopo aver lavorato con [Bruno] Hoffmann per il film di Polanski, suggerì a Nino Rota [...] di utilizzare questo stesso strumento e il suo abile esecutore per *Il Casanova*, realizzato anch'esso nel 1976».⁵² Appare evidente che la prospettiva d'autore, alla quale ho comunque cercato di attenermi in queste pagine, deve essere collocata e a volte anche dissolta all'interno di un insieme di interazioni più ampio costituito da elementi eterogenei e attanti multipli che è quello del cinema – anche nel caso di una 'coppia autoriale' molto peculiare come quella di Fellini-Rota.

52. AGRESTA, cur., *Arte e mestiere*, p. 23.

BIBLIOGRAFIA

- AGRESTA, Maria Francesca, a cura di, *Arte e mestiere nella musica per il cinema. Ritratto di un compositore: Carlo Savina*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2007.
- BARTHES, Roland, *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 1980 (ed. orig. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975).
- BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape*, in ID., *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 2006, pp. 213-223.
- , *L'ultimo nastro di Krapp*, trad. it. di Carlo Fruttero, in *Teatro*, Einaudi, Torino 2002, pp. 195-207.
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, edizione italiana a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini 2002 (ed. orig. *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge MA 1999).
- CALABRETTO, Roberto, *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota*, «Diastema», 5/11 (1995), pp. 61-71.
- , Intervista rilasciata da Federico Fellini a Gideon Bachman l'11 febbraio 1964 e pubblicata, a cura di Roberto Calabretto, in *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma, 2001, pp. 181-198.
- CHEMAMA, Roland – VANDERMERSCH, Bernard, *Dizionario di psicanalisi*, ed. italiana a cura di Carlo Albarello, Gramese, Roma 2004 (ed. orig. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse-Bordas, Paris 1998).
- CORBELLA, Maurizio, *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s*, «Music and the Moving Image», 4/3 (2011), pp. 14-30.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Nino Rota e la Radio, ossia: una radiogenia timidamente nevrastenica*, in questo stesso numero di «Philomusica on-line», pp. 177-200.
- DE SANTI, Pier Marco, *Nino Rota, le immagini e la musica*, Giunti, Firenze 1992.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Palgrave MacMillan/BFI, London 2010.
- FELLINI, Federico, *Gradisce un aforisma?*, «Il Dramma. Mensile dello spettacolo», numero speciale dedicato a Satie, a cura di Cesare Nissirio, 57/4 (1981), giugno, pp. 55-56.

- , *L'osteria di Pirandello*, in *Voci del varietà / Federico delle voci: I direttori di doppiaggio di Fellini*, a cura di Tatti Sanguineti, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2005, pp. 11-16.
- FREUD, Sigmund, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it. di Emilio A. Panaitescu, Bollati Boringhieri, Torino 1975 (ed. orig. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1921).
- GATTI, Guido M., *Visita al musicista Nino Rota*, «Tempo», settimanale, n. 223, 2-9 settembre 1943, p. 18.
- HOECKNER, Berthold, *Film, Music, Memory*, Chicago University Press, Chicago 2020.
- KEZICH, Tullio, a cura di, *La dolce vita*, a cura di Tullio Kezich, Cappelli, Bologna 1960.
- KIRSHNER, Lewis A., *Rethinking Desire: The 'objet petit a' in Lacanian Theory*, «Journal of the American Psychoanalytic Association», 53/1 (2005), pp. 83-102.
- LACAN, Jacques, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione, 1958-1959*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2016 (ed. orig. *Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation, 1958-1959*, Éditions de la Martinière et Le Champ Freudien, Paris 2013).
- , *Risposta al commento di Jean Hyppolite sulla Verneinung di Freud [1954]*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 373-390 (ed. orig. *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud*, in *Écrits*, 2. voll., Seuil, Paris, 1966, I, pp. 381-399).
- LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota dai documenti*, Olschki, Firenze 2000.
- MICELI, Sergio, *Morricone, la musica, il cinema*, nuova edizione a cura di Maurizio Corbella, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2021.
- MORELLI, Giovanni, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 2001, pp. 355-429.
- ROSSI, Fabio, *La partitura acustica della "Dolce vita": dalle parole al rumore*, in *Mezzo secolo di dolce vita*, a cura di Vittorio Boarini e Tullio Kezich, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2009, pp. 129-139.
- SADOFF, Ronald H., *The Role of the Music Editor and the 'Temp Track' as Blueprint for the Score Source Music, and Source Music of Films*, «Popular Music», 25/2 (2006), pp. 165-183.

- SALA, Emilio, *An Ethno-electronic Soundscape: Nino Rota's Music for 'Fellini-Satyricon' (1969)*, «Music and the Moving Image», 11/3 (2018), pp. 3-21 .
- , «*I due timidi*» di Nino Rota. *Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema, teatro e televisione*, in *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 125-148.
- , *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect: The Musical Dramaturgy of Federico Fellini and Nino Rota's 'La dolce vita'*, in *Music, Authorship, Narration, and Art Cinema in Europe: 1940s to 1980s*, eds. Michael Baumgartner and Ewelina Boczkowska, New York, Routledge, forthcoming.
- SANGUINETI, Tatti, a cura di, *Voci del varietà / Federico delle voci: I direttori di doppiaggio di Fellini*, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2005; la testimonianza di Franco Rossi occupa le pp. 25-28.
- VAN ORDER, Thomas M., (2009), *Listening to Fellini. Music and Meaning in Black and White*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison N.J.
- WINNICOTT, Donald W., *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006 (ed. orig. *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971).
- ŽIŽEK, Slavoj, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Milano 2014 (ed. orig. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989).



NOTA BIOGRAFICA Emilio Sala è professore associato presso il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano. È membro di numerosi comitati scientifici, tra cui quello dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi (Chicago). Cura la pubblicazione della serie "Le Sfere" (Ricordi). Tra i suoi libri si ricorda *The Sounds of Paris in Verdi's "La traviata"* (Cambridge University Press, 2013). Nel 2019 ha fondato la rivista online «Sound Stage Screen», pubblicata dall'Università degli Studi di Milano, edita per cura sua e di Giorgio Biancorosso.

BIOGRAPHICAL NOTE Emilio Sala is associate professor at Department of Cultural and Environmental Heritage, University of Milan. He serves as a member of many boards, including the Critical Edition of the Works of Giuseppe Verdi (Chicago). He is editor of the series "Le Sfere" (published by Ricordi). Among his publications is the book *The Sounds of Paris in Verdi's "La traviata"* (Cambridge University Press, 2013). In 2019 he founded the online journal «Sound Stage Screen», published by the University of Milan, and co-edited by him and Giorgio Biancorosso

ANTONIO FERRARA

ROTA NEL CINEMA ITALIANO
DEGLI ANNI QUARANTA
GENESI DI UN ATTEGGIAMENTO COMPOSITIVO

ABSTRACT

Dopo un'isolata esperienza con il cinema all'inizio degli anni Trenta, Nino Rota ha il suo secondo debutto cinematografico nel 1942 con *Giorno di Nozze*. È dunque dall'inizio degli anni '40 che il compositore stabilisce un rapporto continuo e indissolubile con la Settima arte ed è nel contesto tragico di questo decennio che diventa il compositore 'abituale' della Lux Film, la più importante casa di produzione cinematografica italiana di quel travagliato decennio.

Con questo contributo intendo innanzitutto dimostrare la determinante influenza della Lux film sull'attività compositiva di Nino Rota, almeno nella prima fase della sua carriera cinematografica. Nella ricerca sono state quindi definite le strategie produttive di questa casa di produzione nello specifico campo musicale (un ambito di ricerca quasi del tutto inesplorato in Italia); sono state analizzate alcune idee sulla musica per film, circolanti all'interno della major, molto vicine all'approccio del compositore in questo campo; è stata individuata una partitura cinematografica di Vincenzo Tommasini, composta per un film della Lux (*Un colpo di pistola*, r. Renato Castellani) e molto apprezzata all'interno della casa di produzione, che sembra aver influenzato Rota nella modalità compositiva con cui ha definito la sua scrittura musicale in questi anni di lavoro con la Settima arte.

Benché abbia dato prova di essere perfettamente in grado di «lavorare su commissione», rilevando quelle capacità tipiche dello specialista disposto ad adattarsi ai tirannici tempi di lavorazione e a utilizzare tecniche di scrittura musicale congeniali al linguaggio cinematografico, in questi film degli anni Quaranta, spesso non proprio memorabili, Rota mostra anche una straordinaria capacità di resistenza a percorrere ostinatamente il proprio percorso artistico. È in questo periodo, inoltre, che nasce e si arricchisce quell'archivio immaginifico, fatto di temi, motivi e spunti musicali che risuoneranno nella musica rotiana fino alla fine della sua carriera. Se da un lato, dunque, nemmeno il continuo confronto con gli stili e i generi musicali più disparati riesce a far decadere in un impersonale eclettismo il suo discorso musicale, dall'altro, la pellicola rappresenta anche un ideale campo di azione per verificare temi, spunti melodici e tecniche di variazione, in quel percorso circolare che coinvolge tutte le sue musiche, filmiche ed extrafilmiche.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, anni Quaranta, composizione di musica per film, canzoni, *Leitmotiv*

SUMMARY

After an isolated experience with cinema in the early 1930s, Nino Rota had his second film debut in 1942 with *Giorno di Nozze*. It is thus from the early 1940s that the composer establishes a continuous and indissoluble relationship with the Seventh Art, and it is in the tragic context of this decade that he becomes the 'habitual' composer of Lux Film, the most important Italian film production company in that troubled decade.

With this contribution I intend first of all to demonstrate the determinant influence of Lux film on Nino Rota's compositional activity, at least in the first phase of his film career. Thus, in the research, the production strategies of this production company in the specific field of music (a field of research almost completely unexplored in Italy) were defined; some ideas about music for film, circulating within the major, very close to the composer's approach in this field, were analyzed; a film score by Vincenzo Tommasini, composed for a Lux film (*Un colpo di pistola*, directed by Renato Castellani) and much appreciated within the production company, was identified, as one to have influenced Rota in the compositional manner in which he defined his musical writing during these years of work with the Seventh Art.

Although he proved to be perfectly capable at 'working on commission', noting those skills typical of the specialist willing to adapt to tyrannical production schedules and to use music-writing techniques congenial to the language of film, in these often less than memorable films of the 1940s, Rota also displays an extraordinary resilience to stubbornly pursue his own artistic path. It is in this period, moreover, that the imaginative archive, made up of themes, motifs and musical cues that would resonate in Rota's music until the end of his career, was formed and enriched. Thus, if on the one hand, not even the continuous confrontation with the most wide-ranging musical styles and genres succeeds in decaying his musical discourse into an impersonal eclecticism, on the other hand, the film also represents an ideal field of action to test themes, melodic cues and techniques of variation, in that circular path that involves all Rota's music, filmic and non-filmic.

KEYWORDS Nino Rota, Forties, film music composition, songs, *Leitmotiv*



Rota e la Lux Film, con Guido M. Gatti, Lele d'Amico e una partitura di Vincenzo Tommasini

Nel panorama cinematografico italiano affrontare un discorso sul legame tra un compositore e una casa di produzione cinematografica appare un'operazione insolita. Le caratteristiche storiche della produzione cinematografica italiana – tendenzialmente parcellizzata, artigianale e poco incline a fare sistema – e, ancor di più, lo specifico ambito della committenza filmico-musicale, condizionata da abbinamenti consuetudinari con la regia (Cicognini-De Sica, i fratelli Renzo e Roberto Rossellini, Rota-Fellini, Fusco-Antonioni, Morricone Leone, tanto per citare alcuni tra i più noti) e delegata spesso in appalto ad altre entità produttive,¹ ha scoraggiato ricerche indirizzate in tal senso.

Negli ultimi anni, tuttavia, una serie di saggi e monografie dedicate ad alcune storiche *majors* italiane ha rilevato l'esistenza di strutture e modelli organizzativi che rimettono parzialmente in discussione, almeno nei vent'anni che seguono l'avvento del film sonoro, quella frammentazione appena segnalata.² Quasi del tutto sguarnita rimane, in ogni caso, una parallela prospettiva filmico-musicale tesa a rilevare, ad esempio, l'esistenza di eventuali orientamenti e strategie riguardanti la musica e gli ingaggi dei compositori. Una prima oasi, in questo desertico panorama di studi, è stato, prima, un breve contributo di Roberto Calabretto³ e, poi, un mio primo contributo pubblicato molto più recentemente:⁴ ineludibili punti di partenza per questa prima parte di questo lavoro, che intende appunto ripercorrere il legame tra Nino Rota e la Lux Film.

Quando fu chiesto al compositore di ricordare i suoi esordi cinematografici nella sua ultima intervista (1979), dopo aver minimizzato la prima esperienza in *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo (1933), Rota volle soffermarsi proprio sul rapporto con i dirigenti di questa casa di produzione.

Mi diedero da musicare *Giorno di Nozze*, una commedia brillante con Armando Falconi. Fui promosso. Altro film, *Il birichino di papà* e altra promozione. Passai così di categoria: *Zazà* di Castellani. La protagonista, Isa Miranda, aveva soltanto cinque note e doveva cantare. Era un problema. Dovetti adattare e scrivere canzoni per la non generosa ughola della Miranda. Il mio lavoro piacque. Mi affidarono un altro film di Castellani, *Sotto il sole di Roma*⁵

1. Nel suo manuale sulla produzione cinematografica del 1951, Libero Solaroli denunciava il «malvezzo [...] a sollevare il produttore dall'onere dell'incisione musicale, fornendo compositore, orchestrali, cantanti, direttori e connessi contro cessione dell'edizione e dei p.d.m. [piccoli diritti musicali], in SOLAROLI, *Come si organizza un film*, p. 109.
2. FARASSINO – SANGUINETTI, cur., *Lux Film*; FARASSINO, cur., *Lux film*; BERNARDINI – MARTINELLI, *Titanus*; CORSI, *Le majors sul Tevere*; BUCCHERI, *Stile Cines*; LUGHI, *La Scaleria Film*.
3. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux*.
4. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, pp. 271-302.
5. Prodotto, in realtà, dalla Universalcine.

e *Le miserie di Monsù Travet* di Mario Soldati. Alla Lux finirono per considerarmi il loro musicista abituale.⁶

Lo stretto legame tra compositore e casa di produzione ha un significativo riscontro nella filmografia rotiana del decennio preso in considerazione. Poco più della metà della già corposa lista di quarantadue pellicole di questi dieci anni portano infatti il marchio della Lux, che affida, nello stesso arco di tempo, un terzo della sua produzione alle musiche del compositore milanese: da *Giorno di nozze* (1942, regia⁷ di Raffaello Matarazzo) fino a *Il monello della strada* (1950, r. Carlo Borghesio), Rota compone infatti le musiche per ventiquattro film⁸ dei cinquantanove complessivi prodotti dalla Lux nel periodo compreso tra queste due pellicole.⁹ Ancor più interessante è rilevare che questa collaborazione è ‘esclusiva’ durante la guerra;¹⁰ ‘abituale’ fino alla fine degli anni Quaranta;¹¹ solo ‘occasionale’ nel decennio successivo, quando il compositore ha numerosissime committenze cinematografiche.¹²

Rota inizia dunque a lavorare per il cinema in maniera continuativa proprio quando, nonostante la guerra, l’industria di celluloidi raggiunge l’agognata ‘quota cento’ nel numero di film prodotti: un obiettivo raggiunto grazie alle leggi autarchiche del ’39 in materia cinematografica che avevano creato, da un lato, un meccanismo di incentivi basato sugli incassi, che favoriva le produzioni capaci di realizzare film di successo; dall’altro, aveva determinato l’allontanamento delle *majors* hollywoodiane, già padrone del mercato nel corso di tutti gli anni Trenta.

È questo il contesto all’interno del quale agisce la Lux che, un anno dopo l’emanazione di queste leggi, trasferisce la sua sede da Torino¹³ a Roma: cambiamento di sede che coinvolge tutte le società del mecenate-finanziere Riccardo Gualino, proprietario della casa di produzione, e determina l’avvio di

6. VERGANI, *Intervista a Nino Rota*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 3.
7. Da qui in avanti «r.»
8. BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*, pp. XXXIII-XXXVII.
9. FARASSINO, cur., *Lux Film*, pp. 161-212.
10. La prima colonna sonora ‘extra Lux’ è *Lo sbaglio di essere vivo* (1945, r. Carlo Ludovico Bragaglia) prodotto da Cineconsorzio.
11. Anche buona parte della filmografia ‘extra-Lux’ degli anni Quaranta può essere affiliata al rapporto stabilito con questa casa di produzione. Tra questi film, infatti, troviamo film diretti da Soldati e Castellani, registi con i quali Rota aveva già collaborato in precedenti produzioni Lux; un paio di film con la Pao, la casa di produzione di Marcello d’Amico (fratello di Fedele), legato sempre a quell’ambiente culturale; le prime partecipazioni a coproduzioni internazionali, scaturite con ogni probabilità dal grande successo internazionale di *Vivere in pace*, un film Lux di grande successo che fece conoscere all’estero il nome del compositore. Per l’elenco completo dei film prodotti dalla Lux con le musiche di Nino Rota e per la lista delle restanti pellicole ‘extra-Lux’ degli anni Quaranta, si rinvia alle due tabelle collocate alla fine del saggio.
12. È vero, secondo quanto sostiene Calabretto, che Rota continua a collaborare con la Lux fino all’inizio degli anni Sessanta (cfr. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux*, p. 89), ma l’intensità del rapporto scema drasticamente già negli anni Cinquanta (sono solo sei le pellicole in cui il compositore è stato accreditato).
13. La casa di produzione cinematografica è nata a Torino nel 1934.

una produzione regolare. Dall'esperienza acquisita con *Don Bosco* (1935, r. Goffredo Alessandrini, mus.¹⁴ Giorgio Ghedini), l'unico film prodotto negli anni piemontesi, che si risolse in un clamoroso fallimento economico,¹⁵ la casa di produzione trae alcune convinzioni che ne condizionano il successivo modello produttivo. La Lux, infatti, adotta un modello 'leggero', perché preferisce non dotarsi di propri teatri di posa,¹⁶ considerati come «un costo fisso che non conviene sopportare»,¹⁷ e tendenzialmente cauto, perché utilizza il cosiddetto sistema a costo bloccato, che lascia a carico dei produttori esecutivi i costi degli eventuali sforamenti al budget preventivato.¹⁸

Con il vantaggio, dunque, di aver beneficiato di un quadro normativo favorevole e con la successiva fortuna di non aver subito particolari danni dalle distruzioni belliche, la major raggiunge, negli anni del dopoguerra e fino agli inizi degli anni Cinquanta, la leadership nel mercato produttivo italiano.

Gli slogan iniziali puntano al pregio dei film prodotti: «pochi film ma scelti»; «la qualità innanzitutto». I generi preferiti negli anni della guerra sono i soggetti di matrice letteraria, i film in costume e le commedie, colmando così il vuoto lasciato da quella filmografia americana priva di connessioni dirette con il reale. Per quanto possibile, la produzione evita di partecipare alla propaganda bellica e di raccontare il dramma della realtà contingente.

Questo indirizzo culturale non cambia con la caduta del regime fascista. Pur introducendo i film di attualità ai quali, in ogni caso, non sono affidate «vere indagini e riflessioni di carattere storico-sociologico»,¹⁹ la casa di produzione seguita a rivolgersi ad un pubblico medio-alto, continuando a riproporre, in una declinazione nazionale, ritmi narrativi e codici figurativi hollywoodiani, e rimanendo, tranne qualche rara eccezione, sostanzialmente estranea al neorealismo.

Al vertice dell'azienda c'è Riccardo Gualino (1879-1964), un grande industriale e finanziere biellese con la passione per l'arte che già aveva finanziato il Teatro di Torino (1925-1930), un'innovativa esperienza di teatro musicale non supportata, però, da un grande successo di pubblico. Già perseguitato dal regime fascista all'inizio degli anni Trenta, anche con un breve confino e, fino alla fine della guerra, con l'interdizione ai diritti al possesso e all'amministrazione delle sue aziende, anche l'imprenditore esce pienamente rafforzato nei suoi affari dopo la guerra.²⁰

La vera ricchezza della Lux è però costituita dalle personalità che ruotano attorno alla sede romana della società, la famosa palazzina di via Po, n. 36. A

14. Da qui in avanti «mus.»

15. Dopo questo film la Lux si limita a svolgere un'attività di distribuzione di pellicole straniere.

16. Per la sensibilità interna alla casa di produzione nei confronti della musica e, più in generale, del sonoro, deve essere considerata come una rilevante eccezione l'acquisizione di studi di registrazione e doppiaggio, cfr. FARASSINO, *Roma, via Po*, p. 32.

17. *Ibid.*, p. 22.

18. *Ibid.*, p. 24.

19. MARCHESI, *Noir all'italiana*, p. 68.

20. CHIAPPARINO, *Gualino*.

quel ritrovo di intellettuali che si scambiano idee e punti di vista che, messi tutti insieme, sono per Ernesta, la madre di Rota, gli «amici romani simpatizzanti con la Lux Film».²¹ Tra gli intellettuali in rapporto di collaborazione con la casa di produzione sono da ricordare: Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Cesare Zavattini, Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Mario Pannunzio, Cesare Pavese, Massimo Mila, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati, Diego Fabbri e tanti altri più o meno noti.

È in questo contesto, inoltre, che Rota conosce i giovani produttori Luigi De Laurentiis e Carlo Ponti, che seguiranno gran parte dei film con le sue musiche, e che collabora con registi come Raffaello Matarazzo, Renato Castellani, Alberto Lattuada, Mario Soldati, Luigi Zampa, Carlo Borghesio, Mario Camerini e Luigi Comencini. A eccezione di Soldati e Castellani, con cui lavora prevalentemente in questi anni, con nessuno di essi stabilisce duraturi sodalizi artistici, come, invece, avverrà successivamente con De Filippo, Visconti e Fellini. A proposito del riminese, non bisogna dimenticare che anche l'origine del binomio con il regista affonda le sue radici in casa Lux. Il primo contatto professionale fra i due avviene, infatti, durante la lavorazione di *Senza pietà* diretto da Alberto Lattuada (1947), un film per il quale Fellini scrive la sceneggiatura.

Ma, al di là degli uomini di cinema, la caratteristica davvero unica di questa impresa cinematografica, almeno per l'ambito musicale, si configura nel suo amministratore delegato, quel Guido Maggiorino Gatti (1892-1973), ingegnere torinese e uomo di fiducia di Riccardo Gualino, ma anche noto critico e organizzatore musicale. Fondatore di riviste come «Il pianoforte» (1920-1927) e «La rassegna musicale» (1928-1962), Gatti è senza dubbio, nei venti anni che seguono l'avvento del sonoro, il principale animatore in campo musicale del dibattito sulla musica per film. È lui, inoltre, l'anima organizzativa di quei congressi internazionali di musica di Firenze, svoltisi dal 1933 al 1950 nell'ambito delle manifestazioni del Maggio musicale fiorentino, nei quali questo tema di discussione ha un posto di primissimo piano.

L'attivismo in campo organizzativo di Gatti non ha, però, alcuna corrispondenza con la sua attività critica e speculativa. Lunghe ricerche su questo fronte hanno prodotto l'individuazione di un solo articolo a firma del critico dedicato alla musica per film, scritto in occasione del Settimo congresso internazionale di musica di Firenze;²² un altro breve scritto, non firmato ma attribuito a lui da Luigi Pestalozza,²³ apparso nel 1934 sulla sua rivista, «La rassegna musicale»;²⁴ la consulenza musicale e la redazione parziale di alcuni testi redatti per la trasmissione televisiva *Colonna sonora* (1966).²⁵

21. Dal *Diario di Ernesta Rinaldi*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 12.

22. GATTI, *In occasione del VII Congresso Internazionale di Musica*.

23. PESTALOZZA, *Gatti e la «Rassegna musicale»*, p. 120. Ricordiamo anche che Pestalozza è stato il curatore del famoso volume in cui sono stati raccolti tutti gli articoli della rivista diretta da Gatti, cfr. PESTALOZZA, cur., *La Rassegna Musicale. Antologia*.

24. [GATTI], *Film sonoro*.

25. Questa trasmissione televisiva di sei puntate è andata in onda in prima serata domeni-

Al di là dunque della difficoltà di individuare elementi di riflessioni estetica sulla musica per film, lasciata in sostanza ai collaboratori della sua rivista e ai relatori invitati nei congressi fiorentini, i punti salienti dell'atteggiamento dell'amministratore delegato nei confronti della musica cinematografica sono, oltre alla difesa degli interessi economici della Lux:²⁶ l'opposizione, diretta e indiretta, nei confronti di coloro che, pur se interni al suo entourage, ebbero atteggiamenti di totale chiusura nei confronti del cinema; l'interesse sulle possibilità offerte alla musica dalla forza mediatica del cinema; la rivendicazione sul proprio ruolo svolto per il reclutamento di importanti compositori e per il generale innalzamento qualitativo realizzato in questo settore; la convinzione della posizione subalterna della musica nel film a soggetto, rispetto alle immagini e anche rispetto alla parola, e della condizione subalterna del compositore tra gli artefici di un'opera cinematografica.²⁷

Altro personaggio determinante nel periodo delle prime collaborazioni di Rota alla Lux è Fedele d'Amico (1912-1990) che, come organizzatore musicale, lavora per la casa di produzione dal 1941 al 1944.²⁸ Intimo amico del compositore, nonché suo sostenitore e protettore, il critico segue una dozzina di film Lux, incluso quindi le lavorazioni di *Giorno di nozze* (1942) e *Il birichino di papà* (1943), diretti entrambi da Raffaello Matarazzo, e di *Zazà* (1943) e, presumibilmente, della *Donna della montagna* (1943), diretti invece da Renato Castellani. Questo incarico che prevedeva, tra le altre cose, la responsabilità di tenere i rapporti con i musicisti, prendere i tempi dei numeri musicali, riunire gli orchestrali e svolgere le pratiche relative ai loro contributi,²⁹ è da subito abbinato a quello di redattore per «La rassegna musicale» che, com'è noto, aveva la propria sede nella stessa palazzina di via Po. Anche in questo senso va dunque letto il noto articolo per la rivista diretta da Gatti *Musica e cinema. Un connubio difficile* (1943),³⁰ scritto in risposta al *connubio impossibile* decretato da Gianandrea Gavazzeni in un breve scritto di poco antecedente (1943).³¹ Come l'ingegnere torinese, anche d'Amico, benché abbia lasciato una copiosissima produzione critica, dedica pochi contributi all'argomento filmico-musicale: un isolato articolo giovanile del 1933 su *Acciaio* (r. Walter

cale sul Secondo programma nazionale della Rai dal 29 maggio al 3 luglio 1966. Questi testi di Gatti, solo in parte trascritti insieme a tutte le dichiarazioni delle personalità intervenute in trasmissione (cfr. *Colonna sonora* pp. 19-53), sono conservati nell'archivio Gatti-Andreucci. Ringrazio calorosamente il maestro Francesco Andreucci e i suoi genitori per la loro squisita cortesia e la grande disponibilità a mostrarmi i documenti appartenuti al critico musicale.

26. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux*, p. 99, nota 29. È da segnalare inoltre che il nome di Gatti appare più di una volta, in senso negativo, nel diario della madre di Rota, per segnalare proprio i soprusi subiti dal figlio in relazione al compenso e ai diritti da esigere per la composizione delle sue musiche cinematografiche, cfr. *Diario di Ernesta Rota-Rinaldi*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 3-5; 9-10; 43.
27. GATTI, *In occasione del VII Congresso Internazionale*, p. 24.
28. Per un approfondimento sull'attività lavorativa di Fedele d'Amico alla Lux, si rinvia a FERRARA, *Organizzatore musicale alla Lux Film*.
29. SOLAROLI, *Come si organizza un film*, pp. 85-86.
30. D'AMICO, *Musica e cinematografo*.
31. GAVAZZENI, *Un connubio impossibile*.

Ruttman, mus. di Gian Francesco Malipiero),³² l'intervento sulla «Rassegna» appena citato e un altro scritto dedicato al commento musicale di Ildebrando Pizzetti per i *Promessi sposi* (1941, r. Mario Camerini; il primo *kolossal* della Lux), sollecitato evidentemente dalla casa di produzione.³³ A differenza di Gatti, però, almeno nell'articolo di risposta a Gavazzeni, il critico romano non si sottrae a considerazioni di carattere estetico-musicali che, al di là della loro efficacia,³⁴ hanno un peso anche nell'attività cinematografica dell'amico compositore. Disinteressato alle potenzialità espressive suscitate dall'associazione tra musica e immagini in movimento; influenzato, invece, dalle teorie sulla percezione del suo amico Rudolf Arnheim, il critico muove il suo discorso dalla gerarchia percettiva imposta dal film, che relega la musica ad una costante condizione di subalternità. Sulla base di questo assunto dichiara la sua antipatia nei confronti del cinematografo. Senza nessun ammiccamento nei confronti della Settima arte, sostanzialmente considerata una «non arte», d'Amico elabora quella che gli sembra la prospettiva più efficace per rispondere alle totali chiusure di Gavazzeni: ricercare, all'interno del film, puri valori musicali, validi di per sé e capaci, allo stesso tempo, di incidere efficacemente nell'opera cinematografica. Un campo di azione molto limitato che, sul versante comico e parodistico, lascia al «musicista [...] un grado di intelligenza più notevole del solito», non sufficiente tuttavia a realizzare una «buona musica in senso assoluto». Per mezzo della «coerenza di tono», bisogna creare

un sottofondo continuo che, pur non accaparrando interamente l'attenzione dello spettatore, penetri insensibilmente nelle sue sensazioni e costituisca un punto di riferimento stabile di evocazione: in pratica, un elemento non trascurabile nell'economia del film, e, quel che è più notevole, raggiungibile solo attraverso una certa impostazione stilistica, ossia attraverso valori fino a un certo segno schiettamente musicali.³⁵

Queste indicazioni, che sembrano alludere al concetto di underscoring e a quello di funzione leitmotivica,³⁶ possono essere abbinatale al giudizio estrema-

32. D'AMICO, *Le musiche di Malipiero per «Acciaio»*.

33. D'AMICO, *Il commento musicale di Ildebrando Pizzetti*.

34. In più di un'occasione Sergio Miceli è tornato su questo articolo di d'Amico, inasprando progressivamente il giudizio sull'efficacia delle tesi espresse al suo interno, cfr. MICELI, *Musica per film*, pp. 331-332.

35. D'AMICO, *Musica e cinematografo*, p. 47.

36. Nonostante l'uso e l'abuso del leitmotiv da parte della prima generazione di compositori hollywoodiani e i numerosi contributi dedicati alla musica per film nelle riviste nazionali, il campo di discussione su questo dispositivo di drammaturgia filmico-musicale appare poco frequentato in Italia. Per individuare considerazioni su questa specifico aspetto è necessario quindi leggere tra le righe in interventi di carattere più ampio e ritornare al decennio precedente. In un articolo del '33, Massimo Mila scrive che «la partitura completa, espressamente preparata e meglio se tutta originale, non guasta mai, specialmente se si valga dell'abusatissimo espediente dei motivi conduttori» in MILA, *Musica e cinematografo*, p. 156. Due anni dopo Giacomo Debenedetti scrive: «Ebbene quel leit-motiv delle *Luci della città*, o del *14 Juliet*, o di *Acciaio* non erano altro che la sottolineatura, l'energico e riconoscibile richiamo valido ad orientare la sensibilità

mente positivo espresso nei confronti delle musiche composte da Malipiero per *Acciaio* (1933) e a quelle composte da Vincenzo Tommasini (1878-1950) per *Un colpo di pistola* (1942, r. Renato Castellani),³⁷ considerate dal critico come «i due migliori commenti musicali di film italiani che io conosca».³⁸ Tralasciando la lontana composizione di Malipiero, il giudizio sull'altra partitura risulta particolarmente interessante perché si ricollega all'attività organizzativa svolta alla Lux, e, come si vedrà, anche ad una partitura rotiana. Dopo aver sovrinteso l'organizzazione musicale dei *Promessi sposi*, terza esperienza filmica di Ildebrando Pizzetti, il critico è coinvolto, infatti, anche nel debutto cinematografico dell'ultrasessantenne Tommasini.

A conferma di un impegno parallelo che agiva su più fronti, è particolarmente significativo constatare che entrambe le composizioni sono, per d'Amico, anche oggetto di indagine critica. Nello spazio esclusivo dedicato al lavoro cinematografico di Pizzetti, dopo aver precisato che «al musicista [...] è stata lasciata libertà grande e insolita [...]»; e i rapporti tra musicista e regista sono consistiti [...] quasi solo negli accordi iniziali»,³⁹ d'Amico si sofferma esclusivamente sulle peculiarità della partitura (con un'analisi piuttosto dettagliata supportata da diversi esempi musicali) e si astiene da ogni giudizio di valore sul risultato complessivo dell'operazione filmico-musicale. Nelle stringate considerazioni sulle musiche semplici ed eleganti di Tommasini, invece, lo sbilanciamento verso quel giudizio positivo avviene in relazione proprio alla destinazione filmica della composizione.

Questo atteggiamento così diverso risulta particolarmente interessante in sede di verifica analitica. Pizzetti evita quasi del tutto i rimandi interni e organizza la sua partitura in una successione di numeri chiusi che, selezionati e accorpati, trovarono la loro destinazione naturale in *Riflessi Manzoniani*, una

dello spettatore alla netta e insieme commossa percezione della tesi del film», in DEBENEDETTI, *La vittoria di Topolino*, p. 57. In un articolo pubblicato un anno dopo (1936), Sebastiano Arturo Luciani scrive che la musica nel film «può inoltre integrare l'azione con richiami tematici, adempiendo la funzione che Wagner le destinava nel dramma musicale: esprimere il dramma invisibile che si svolge nell'animo dei personaggi», in LUCIANI, *La musica essenza del film*, p. 19. Solo quando, però, Darius Milhaud liquida il leitmotiv come un «procedimento di scoraggiante facilità», in MILHAUD, *Wagner, Verdi e il film*, p. 258, nella sua relazione presentata al Secondo congresso internazionale di Firenze (1937), l'intervento trova un immediato risalto sulla rivista «Cinema», che pubblica l'intero contributo 3/22 (1937), pp. 406-407, in largo anticipo sull'uscita degli atti congressuali (1940).

37. Tutta la vicenda si dipana attraverso due lunghi flashback che occupano rispettivamente quasi tutto il primo e il secondo tempo del film. Il protagonista Andrea Anickoff (Fosco Giachetti) racconta allo scrittore Gerardo di Valmont (Renato Cialente), prima in un albergo svizzero e poi durante una battuta di caccia nella campagna romana, la contrastata vicenda sentimentale con Mascia (Assia Noris) contesa al suo migliore amico Sergio (Antonio Centa).
38. Sul giudizio positivo espresso da d'Amico vi è anche un riscontro nel diario di Ernesta Rota che, scherzando sull'accento romanesco del critico, riferisce «Partitura maggica, mi diceva Lele», *Diario di Ernesta Rota-Rinaldi*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 12.
39. D'AMICO, *Il commento musicale*, p. 166.

suite sinfonica trasmessa alla radio qualche mese dopo la prima proiezione pubblica del film.⁴⁰ La «coerenza di tono» e il «riferimento stabile di evocazione», auspicati da d'Amico, sono ottenuti invece da Tommasini grazie all'utilizzo di due temi conduttori (Esempi 1 e 2), di semplice struttura e di forte impatto mnemonico, facilmente riducibili a cellula melodica.

Esempio 1. Vincenzo Tommasini, *Un colpo di pistola*, tema sentimentale



Esempio 2. Vincenzo Tommasini, *Un colpo di pistola*, tema gioiale



Oltretutto, queste specifiche caratteristiche musicali consentono al compositore, quando la narrazione filmica lo richiede, di far dialogare le due cellule estratte da questi due temi attraverso variazioni che non ne alterano l'immediata riconoscibilità (Esempio 3): una modalità compositiva che ritroveremo con frequenza nelle partiture cinematografiche di Rota degli anni Quaranta.

Esempio 3. Vincenzo Tommasini, *Un colpo di pistola*, n. 10, bb. 2-11

Se queste affermazioni di d'Amico assumono un certo valore per la chiara indicazione verso l'adozione di una scrittura filmico-musicale articolata in

40. PIZZETTI, *Ildebrando Pizzetti*, p. 389. Come riporta il «Radiocorriere», la suite sinfonica, nella sua presunta unica esecuzione pubblica, è stata trasmessa alla radio il 7 giugno 1942, cfr. VI. BI., *Riflessi manzoniani*, p. 9.

proposte tematiche da riutilizzare in funzione leitmotivica, le considerazioni finali dell'articolo sul «connubio difficile» – non sempre all'altezza della proverbiale finezza argomentativa del critico ma di grande rilevanza storica per comprendere gli orientamenti musicali della Lux – risultano ancor più illuminanti per la strada intrapresa da Rota nella sua carriera cinematografica. Secondo d'Amico, infatti, per adeguarsi alle esigenze dettate dalla committenza cinematografica, il compositore deve sottoporsi ad «un esercizio di umiltà» e «ridurre la propria arte ai propri moti più elementari»:41 un'operazione ottenibile attraverso il seguente *vademecum*.

Nella specie, si tratterà di un impegno [...] di semplificazione [...] per la già provata difficoltà della musica d'arrivare allo spettatore, per la simultaneità d'altre presenze nella colonna sonora, per l'imperfezione tecnica della registrazione o degli apparecchi di riproduzione. Impossibili quindi i frammentismi, i «particolari», i colori complessi o preziosi, i rapporti armonici ardui, gl'impianti formali non elementari. A parte ogni impegno di stilizzazione, di avvio al balletto o simili, risultati d'arte [...] sono possibili solo attraverso pezzi dalla struttura immediata e semplice, dall'orchestrazione solida e semplice, dalla tematica incisiva e semplice, dall'armonia evidente e semplice. Bisogna poter afferrare tutto un pezzo da un momento qualsiasi preso a caso, come s'assaggia il vino d'una botte da un sorso solo.⁴²

Indicazioni perfettamente in linea con la poetica adottata da Nino Rota nelle partiture realizzate negli anni in cui diventa il compositore di riferimento della Lux. Oltre a mostrare una disponibilità totale a fornire pezzi funzionali alle esigenze della narrazione filmica, anche a partire da occasioni minime o inconsistenti, il compositore impiega spunti tematici sempre lineari e simmetrici, immediatamente identificabili anche al livello minimo di intelligibilità melodica, e padroneggia con disinvoltura la tecnica leitmotivica, arrivando a superare anche gli automatismi legati all'associazione tema/personaggio.

Allo stesso tempo, bisogna precisare, però, che il nome di Rota non compare nell'articolo di d'Amico, né rientrerà nella strategia promozionale adottata da Gatti nel dopoguerra per sottolineare la presenza di grandi compositori nelle produzioni della Lux. Alla fine degli anni Quaranta, infatti, nel periodo di massima espansione della *major*, l'amministratore delegato si attiva per valorizzare questo impegno a favore della musica cinematografica, ponendo l'accento proprio sull'eccellenza degli ingaggi musicali. Ne sono la conferma i messaggi pubblicitari, per i film e cortometraggi Lux, inseriti nei fascicoli della «Rassegna musicale»,⁴³ nei quali viene ribaltata la tradizionale gerarchia dei ruoli negli annunci cinematografici.⁴⁴ Nel 1950, inoltre, quando l'ammi-

41. D'AMICO, *Musica e cinematografo*, p. 49.

42. *Ibid.*

43. Per la dannosa consuetudine di eliminare gli annunci pubblicitari nella rilegatura dei fascicoli in annate, può accadere di non trovarne traccia nei volumi di alcune biblioteche che hanno svolto questa operazione sulla «Rassegna musicale».

44. Presenti dal primo numero del 1947 fino a tutto il 1950, questi annunci reclamizzano soprattutto le prestigiose collaborazioni musicali dei cortometraggi e, come eccezione tra i lungometraggi, le «eccezionali collaborazioni musicali» di Petrassi e Pizzetti per i

nistratore delegato organizza il Settimo congresso internazionale di musica di Firenze con il sostegno finanziario della sua impresa cinematografica fa in modo di far risaltare le presenze di Ildebrando Pizzetti, il cui intervento conclusivo come presidente del simposio, è il solo a essere pubblicato sulla sua rivista;⁴⁵ di Goffredo Petrassi, autore delle musiche di *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950, r. Giuseppe De Santis), proiettato in anteprima assoluta in quella sede durante le giornate congressuali; di Roman Vlad, già autore di contributi teorici sull'argomento e da poco ingaggiato dalla Lux,⁴⁶ che presenta al congresso una relazione intitolata proprio *Il compositore e la musica per film*.⁴⁷ Come a voler dire, per i cronisti di allora, che questa casa di produzione era in grado di reclutare il meglio della vecchia, media e nuova generazione di compositori italiani. Benché, invece, l'abbinamento Rota-Lux abbia già superato i venti titoli e le sue capacità siano già state apprezzate oltre confine, il nome del compositore milanese non appare in nessuna di queste operazioni.

È difficile stabilire se questa scarsa valorizzazione abbia in qualche modo influito sull'allentamento dei rapporti tra il compositore e la casa di produzione. È importante invece sottolineare che è lo stesso Rota a evitare coinvolgimenti di questo tipo. Alla richiesta, infatti, di partecipare al volume *La musica nel film*, distribuito in occasione del Settimo congresso fiorentino, il musicista risponde, con un atteggiamento non proprio consono ad azioni di carattere promozionale: «non credo sia accreditato un modesto manipolatore di note musicali entro misure cronometriche».⁴⁸ Il comportamento defilato del compositore trova conferma proprio nella penna di Gatti che, a distanza di molti anni, tiene a precisare che: «per un certo tempo Rota si è considerato come un artigiano della musica cinematografica che fornisce il suo lavoro serio e consapevole a chi glielo richiede».⁴⁹ Rispetto a quel dibattito promosso dallo stesso ingegnere torinese, caratterizzato dalle proteste dei compositori per il ruolo marginale a cui erano relegati nella realizzazione dei film, questa

due più importanti film Lux del dopoguerra: *Riso amaro* (r. Giuseppe De Santis, 1949) e *Il mulino del Po* (r. Alberto Lattuada, 1949).

45. PIZZETTI, *La musica e il film*.

46. Fino a quel momento Roman Vlad aveva composto per la Lux la musica del film *La sposa non può attendere (Anselmo ha fretta)* (r. Gianni Francolini, 1949) e le musiche dei seguenti cortometraggi: *L'esperienza del cubismo*, (1949); *Una lezione di anatomia* (1949); *La scultura di Manzù* (1950), tutti con la regia di Glauco Pellegrini.

47. VLAD, *Il compositore e la musica per film*. Questa relazione, pubblicata insieme ad altre, nove anni dopo lo svolgimento del congresso, era stata già pubblicata, con lievissime modifiche anche nel titolo, nel volume di scritti cfr. VLAD, *Condizione del musicista*, pp. 197-202. Inoltre, il musicista scrive la corrispondenza sul congresso per la rivista diretta da Gatti, VLAD *Lettera da Firenze*.

48. Il legame tra questa pubblicazione e il congresso fiorentino è segnalato nelle cronache congressuali e nella stessa nota di ringraziamento del volume nella quale è riportato il testo della lettera inviata da Rota con le sue motivazioni, in MASETTI, cur., *La musica nel film*, pp. 146-147.

49. Questa frase, letta da Giulietta Masina nella trasmissione televisiva *Colonna sonora* (VI puntata, 3 luglio 1966), riportata nel volume omonimo (PELLEGRINI, *Colonna sonora*, p. 50), coincide con la scheda predisposta da Guido M. Gatti conservata nell'archivio Gatti-Andreucci.

posizione di Rota è certamente isolata e anche, alla luce della lentissima maturazione di questo tipo di rivendicazioni, decisamente innovativa.

Per evitare qualsiasi equivoco, è bene chiarire che la strategia promozionale promossa da Gatti si fonda effettivamente su elementi reali che distinguono questa casa di produzione dalle altre, almeno fino al 1950.⁵⁰ È la Lux che commissiona infatti le prime composizioni cinematografiche di compositori come Giorgio Federico Ghedini, Vincenzo Tommasini, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola ed è l'unica casa di produzione a ingaggiare Pizzetti in due occasioni. Va però anche ribadito che nella filmografia musicale della Lux degli anni Quaranta Nino Rota è di gran lunga il nome più presente; e con lui appaiono musicisti esperti di cinema come Alessandro Cicognini, Enzo Masetti e Pietro Rustichelli, nonché altri compositori più o meno avvezzi alla Settima arte, come Giuseppe Rosati, Annibale Bizzelli, Franco Casavola, Mario Labroca, Felice Lattuada e Roman Vlad. Sempre in relazione alla complessiva qualità musicale dei film Lux, il discorso può essere esteso anche ai direttori d'orchestra ingaggiati. In questo caso, però, la rosa dei nomi è molto più ristretta: ridotta quasi esclusivamente a Fernando Previtali, per le produzioni più importanti, e all'esperto Ugo Giacomozzi, in quelle più commerciali. A questi due nomi, inoltre, bisogna aggiungere le occasionali partecipazioni di Antonio Pedrotti e di Franco Ferrara che, però, sarà il direttore di riferimento per gli anni Cinquanta.⁵¹

Un piano di ingaggi musicali di tutto rispetto che tuttavia non è di esclusiva pertinenza della casa di produzione di via Po. A cominciare dai direttori d'orchestra ingaggiati, che lavorano anche per le altre case di produzione, e da altri grandi compositori che sono reclutati con una discreta ricorrenza dalla metà degli anni Trenta fino ai primi anni Quaranta. Se si scorrono i compositori presenti nella filmografia della Scalera, diretta concorrente della Lux, troveremo anche qui nomi di rilievo come quelli di Giorgio Federico Ghedini, Riccardo Zandonai, Francesco Balilla Pratella, Jacques Ibert e Giuseppe Mulé; non all'altezza dunque della rivale, ma con un orientamento equivalente.

A differenza della Lux, però, questa casa di produzione è molto vicina al regime e 'geneticamente' aderente alle sue direttive. Si può facilmente ipotizzare quindi che questi ingaggi siano stati condizionati dalle precise direttive di Luigi Freddi che, poco dopo essere stato nominato capo della Direzione generale per la cinematografia (1934-1939), ricordò ai produttori di non ostacolare quella precisa indicazione del Ministero per la Stampa e la Propaganda che li invitava a migliorare la qualità degli ingaggi musicali in campo cinematografico.⁵²

50. Dopo questa data, infatti, terminano gli ingaggi musicali prestigiosi che hanno caratterizzato le produzioni degli anni Quaranta.

51. Questa informazione può essere verificata in parte nelle filmografie rotiane collocate in coda a questo articolo. In esse infatti sono presenti, se accreditati nei titoli di testa, anche i nominativi dei direttori d'orchestra ingaggiati.

52. FREDDI, *Il cinema in Italia*, p. 33. Ricordando questo suo intervento del '35, nella sua ampia monografia sul cinema del '49 Freddi scrisse: «ottenni, almeno per i film più rappresentativi, l'intervento di un commento musicale originale, secondo una concezione tipicamente italiana e cioè chiara, lineare, soprattutto [sic!] aderente, di rilievo e ben

Il vero elemento distintivo nella politica di reclutamento della Lux deve essere ricercato quindi nella sua sfasatura cronologica rispetto al panorama produttivo italiano. La deliberata scelta di proseguire isolatamente su questa strada, anche dopo la caduta del fascismo,⁵³ ne rivela infatti il suo carattere endogeno, non riconducibile ai soli condizionamenti di regime che, invece, avevano influenzato l'altra casa di produzione.

Per completare questa sorta di percorso circolare di ambivalenze, si deve sottolineare che sono proprio i critici musicali vicini alla Lux a segnalare i pericoli e le difficoltà di questo tipo di strategia. Secondo d'Amico il solo tornaconto per l'artista impegnato nel cinema si configura nella non troppo allettante prospettiva di abituarsi all'esercizio «di lavorare su commissione, ossia l'umile e moralissimo esercizio dell'obbedire».⁵⁴ Quasi dieci anni prima, Massimo Mila, già autore di alcuni articoli sulla musica per film e collaboratore della prima ora di Gatti come redattore della «Rassegna musicale», esprime le sue perplessità in maniera più diretta:

la musica è, sì, indispensabile al cinematografo, ma non può avere – salvo casi eccezionali – un posto di comando anzi, soggiace a un cumulo di complicazioni e di piccoli obblighi, dei quali un grande compositore generalmente si infischia, perché non ne sospetta neppure lontanamente l'esistenza, e perché nessun artista sacrifica volentieri la libertà della propria ispirazione.⁵⁵

Infine, nel suo articolo introduttivo al Settimo congresso di Firenze (1950), lo stesso Gatti, rivolgendosi ad un ideale musicista cinematografico, dice «non credere che la tua opera salvi il film e tanto meno d'esser l'autore di esso [...]. Il film è opera essenzialmente di rappresentazione visiva, di ritmo figurativo, di creazione d'immagini».⁵⁶

Se da un lato, dunque, la presenza di grandi compositori è sostenuta dalla spinta di operazioni promozionali (mai enfatiche o altisonanti), dall'altro, a questi stessi autori è chiesto, in pratica, di adattarsi ad un lavoro di tipo artigianale e di sottomettersi ad un ruolo secondario. È dunque ipotizzabile che proprio l'*understatement* di Rota abbia in qualche modo favorito il rapporto 'abituale' con la Lux. Sulla base di motivazioni analoghe si può comprendere la grande importanza data al reclutamento dell'anziano Vincenzo Tommasini, la cui fama internazionale è legata alla rielaborazione ed orchestrazione di ventuno sonate di Domenico Scarlatti per il balletto *Le donne di buon umore* (dalla commedia omonima di Carlo Goldoni), allestito nel 1917 dalla compagnia dei *Ballets russes* di Sergej Djagilev. Una carriera che ha dunque il suo

definita, nella forma costruttiva e melodica. Data da allora la collaborazione al cinema di compositori di chiara fama, anche fra i giovani», FREDDI, *Il cinema*, vol. II, p. 256.

53. Pur percorrendo la strada di produzioni di alto profilo artistico, la casa di produzione Universalia di Salvo D'Angelo, attiva negli anni del dopoguerra, preferisce servirsi di compositori di provata esperienza in campo cinematografico come Rota, Masetti, Ciconini e Vlad.

54. D'AMICO, *Musica e cinematografo*, p. 49.

55. MILA, *Musica e ritmo nel cinematografo*, pp. 212-213.

56. GATTI, *In occasione del VII Congresso Internazionale di Musica*, p. 24.

esito più fortunato in un lavoro compositivo caratterizzato dal contenimento dei propri mezzi espressivi, volutamente condizionati dal confronto con le sonate scarlattiane, scelte sulla base delle determinanti indicazioni dell'impresario russo.⁵⁷ La singolare coincidenza della sostituzione, avvenuta in corso d'opera, proprio di Tommasini con Rota, per *Zazà* (1943),⁵⁸ il secondo film di Castellani per la Lux, può essere dunque interpretata come un investimento generazionale della casa di produzione a favore di un compositore più giovane che presentava quella stessa disponibilità auspicata da d'Amico e, com'è noto, equivalenti «affinità elettive con civiltà musicali del passato».⁵⁹

Questa sorta di ideale passaggio di consegne ha una conferma ulteriore qualche anno più tardi quando a Rota è dato l'incarico di scrivere la musica per *Guerra e pace* (1956), il *kolossal* internazionale diretto da King Vidor. Per il tema associato a Nikolaj Rostov, un *leitmotiv* con poche occorrenze, presente tuttavia già nei titoli di testa, il compositore utilizza, in una versione leggermente variata, quello stesso inciso ritmico (Esempio 4) che connota uno dei due temi che attraversano la partitura composta da Tommasini per *Un colpo di pistola* (Esempio 2), anch'esso di ambientazione russa,⁶⁰ in una sorta di citazione-omaggio nei confronti del collega già deceduto da qualche anno.

Esempio 4. Nino Rota, *Guerra e pace*, tema di Nikolaj Rostov



L'incipit musicale è leggermente variato rispetto a quello originale, ma è chiaramente riconoscibile. Come avviene anche in *Un colpo di pistola*, anche qui il motivo si ritrova come incipit di una canzone di livello interno alla narrazione filmica. Per la sequenza cantata di *Guerra e pace* bisogna, però, fare riferimento solo alla versione integrale in lingua inglese della pellicola distribuita dalla Paramount, più lunga di ben quarantacinque minuti rispetto alla versione italiana.

57. È lo stesso compositore ad affermare che: «When Mr. Diaghilev told me of his intention to stage a ballet to the music of Domenico Scarlatti, it occurred to me that the best way would be to let the music of Scarlatti speak for itself, in the form of a particular interpretation rather than to compose on the original themes of the Italian master», in TOMMASINI, *The Good-Humoured Ladies*, p. 38. Più avanti, inoltre, si sofferma sulla selezione delle sonate: «It was necessary to be extremely careful in making a choice among the pieces of Scarlatti, and here the experience and good taste of Mr. Diaghilev took a leading part», *ibid.*

58. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 43.

59. MICELI, *La musica nel film*, p. 252.

60. Il soggetto del film è tratto da *Vystrel*, (1831) il primo dei *Racconti di Belkin* di Aleksandr Puškin.

Il «gusto sicuro per la rievocazione»

È dunque in questo contesto storico e produttivo che la Lux preferisce investire su Rota: un compositore in grado di soddisfare appieno quel «gusto [...] per la rievocazione», tanto apprezzato da Gatti.⁶¹

Già nel primo film Lux di Rota, *Giorno di nozze* (1942),⁶² il tono di commedia⁶³ è sostenuto da un gioco parodistico sulle marce (a dire il vero non completamente riuscito) nel quale si può scorgere facilmente un tema che fa il verso alla sonata funebre di Chopin (il noto III movimento della *Sonata* n. 2, op. 35) e uno che richiama la nota composizione nuziale di Mendelssohn (il famoso numero per le musiche di scena di *Sogno di una notte di mezza estate*, op. 61).⁶⁴

Questo felice e disinibito rapporto con il repertorio musicale prosegue nei successivi film con diverse declinazioni. Nella partitura del *Birichino di papà*

61. È lo stesso Gatti, accennando alle musiche composte da Rota per *Zazà*, a dare questa definizione, cfr. GATTI, *Nino Rota*, «Tempo», 2-9 settembre 1943, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 20.
62. Un modesto impiegato (Armando Falconi) è riuscito a far studiare l'unica figlia Mariella (Anna Proclemer, qui come Anna Vivaldi, suo primo nome d'arte) in un prestigioso e lontano collegio. Con la moglie (Amelia Chellini) decide di andare a trovare la figlia, ma, giunto al collegio, viene avvertito che la ragazza è stata invitata da una sua ricca compagna nella villa di famiglia. Recatisi sul posto, i genitori incontrano il padre dell'amica (Antonio Gandusio): un ricco affarista dai modi travolgenti che ha anche un figlio, Giorgio (Roberto Villa), di cui Mariella è innamorata. I due giovani si vogliono sposare e le famiglie sono d'accordo. I genitori di Mariella, scambiati per ricchi, non hanno il coraggio di confessare la loro vera condizione economica, mai rivelata neppure alla figlia. Rientrato a Roma, il padre di Mariella si dà alle spese folli, volendo assicurare alla figlia un sontuoso matrimonio e una casa di lusso. Ma un contrattempo provoca il rinvio della celebrazione e l'uomo si ritrova con i creditori alle porte proprio nel giorno delle nozze. Per non guastare la festa, il padre della sposa riesce ad ottenere una piccola proroga, ma, appena finita la cerimonia, gli pignorano tutto. Intanto anche il suocero della ragazza comunica al padre di Mariella di essersi rovinato a causa di quell'investimento per il quale aveva incaricato proprio il consuocero che, però, non era riuscito a concludere perché non disponeva nemmeno dei soldi per comunicare tale acquisto. Il patrimonio è dunque salvo, mentre la mancanza del padre di Mariella viene interpretata come fiuto per gli affari. Lieto fine, quindi, perché i due padri si trovano davanti un futuro di prosperità economica e la promessa della felicità dei figli.
63. Questo film trae origine dalla commedia *Fine mese* (1938), scritta dalla scrittrice Paola Riccora (pseud. di Elena Vaglio) per la compagnia di Raffaele Viviani, da cui, tuttavia, differisce sensibilmente. Come si può riscontrare dalla copia della sceneggiatura conservata nella biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma tra i documenti del produttore Valentino Brosio, anche il film conservava il titolo originario della commedia. Nel corso della lavorazione, però, la pellicola perde sia il titolo sia, soprattutto, quella latente critica sociale sulla condizione della piccola borghesia che aveva la pièce teatrale. In particolare, con l'aggiunta di una diversa conclusione, la pellicola finisce per esaltare la grande impresa e i suoi magnati (forse un presunto omaggio a Riccardo Gualino, il proprietario della Lux Film).
64. A questa due marce si deve aggiungere anche la 'marcia dei creditori', un pezzo simile a quelle marcette buffonesche utilizzate con frequenza dal compositore nelle sue partiture per le commedie cinematografiche.

(1943)⁶⁵ si può individuare ad esempio una vera e propria citazione di un pezzo del suo maestro Alfredo Casella (antesignano della scrittura *à la manière de... e pasticheur* della prima ora): il *Galop*, tratto dagli *11 pezzi infantili* (1920),⁶⁶ che Rota utilizza in due brevi sequenze per accompagnare una delle birichinate della vivace protagonista.

In *La freccia nel fianco* (1945)⁶⁷ di Lattuada, il compositore, invece, stabilisce un legame implicito ed evocativo tra la funzione leitmotivica, associata all'amore tormentato e inappagato di Nicoletta (Mariella Lotti), la protagonista femminile della vicenda, e le musiche di Chopin, proposte nelle esecuzioni pubbliche (il *Primo Concerto per pianoforte*, op. 11) e private (lo *Studio*, op. 10, n. 3, in mi maggiore) del pianista Brunello (Leonardo Cortese),⁶⁸ il protagonista maschile: un collegamento fondato sui tratti di estenuato romanticismo di una vicenda conclusa tragicamente con il suicidio della protagonista, incapace di scegliere tra la solidità del rapporto coniugale e l'ambigua passione per il giovane pianista, già tenero amico di adolescenza.

Per questo allestimento musicale Rota evita citazioni e richiami espliciti al concerto di Chopin, che incornicia il lungo *flashback* azionato dai ricordi della protagonista femminile,⁶⁹ preferisce, invece, fornire allo spettatore un richiamo implicito al virtuosismo chopiniano con progressioni accordali e rapidi arpeggi, che rimangono sullo sfondo dell'unico motivo conduttore del film, caratterizzato da una cellula ritmica puntata con le due biscrome discendenti che enfatizzano pesantemente il carattere tragico del racconto (Esempio 5).

65. Il titolo del film è ripreso da un noto romanzo per ragazzi della scrittrice tedesca Henny Koch, *Papas Junge* (1905). È da segnalare, inoltre, la presenza di Cesare Zavattini tra gli sceneggiatori di questa commedia. Per uno specifico approfondimento sul genere della commedia collegiale di questi anni si rinvia a MOSCONI, *La commedia "collegiale"*.

66. Lo stesso compositore torinese aveva già orchestrato questo pezzo per *Un balletto per Fulvia o La camera dei disegni* nel 1937 (op. 64), la cui prima rappresentazione avvenne a Roma per il Teatro delle arti il 28 novembre 1940.

67. Nicoletta (Mariella Lotti), sposata con l'ingegner Luigi Barbano (Roldano Lupi), ritrova a un concerto il giovane pianista Brunello (Leonardo Cortese), suo compagno di giochi al tempo in cui il futuro artista aveva solo dodici anni e lei diciotto. Questo incontro, dopo una così lunga parentesi, riaccende in Nicoletta antichi, dolci ricordi. Non solo, la donna sente nascere un forte sentimento d'amore, peraltro ricambiato dal pianista. La cosa non sfugge al marito che, travolto dalla gelosia, decide di andarsene lasciando la moglie al suo destino. L'unica notte di passione fra i due amanti fa capire a Brunello di non poter sopportare una vita di coppia, incompatibile con la sua carriera di concertista, e a Nicoletta di non poter sopportare questa condizione di incertezza e rimorso per il tradimento perpetrato a danno del marito. La giovane donna decide dunque di porre fine alla sua esistenza.

68. È da notare che nel romanzo omonimo di Luciano Zuccoli (1913), da cui è tratta la pellicola, il protagonista era un aspirante scrittore e non un virtuoso di piano "in grado di competere con Cortot".

69. In un'ideale copertura di tutto il concerto, l'ascolto della composizione inizia sulle ultime battute dell'orchestra prima dell'attacco del pianoforte del primo tempo (*Allegro maestoso*), e termina, dopo il lungo *flashback*, con le battute conclusive del terzo e ultimo tempo (*Rondò-Vivace*).

Esempio 5. Nino Rota, *La freccia nel fianco*, tema dell'amore tragico



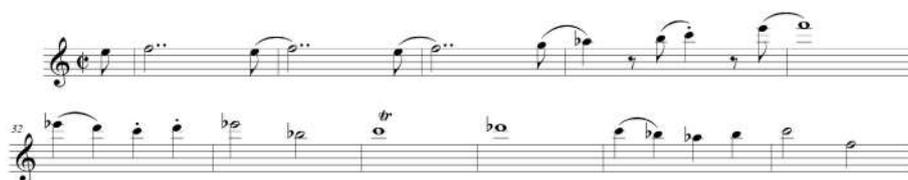
Questo tipo di confronto con il grande repertorio classico si protrae anche nel successivo *Amanti senza amore* (1947, r. Gianni Franciolini),⁷⁰ uno dei tanti adattamenti cinematografici del romanzo breve *Sonata a Kreutzer* di Lev Tolstoj. Qui il compositore si relaziona inevitabilmente con la sonata beethoveniana per violino e pianoforte dedicata a Rudolf Kreutzer (op. 47, n. 9),⁷¹ che occupa anche una parte considerevole dello spazio diegetico del film. Con una serie di elissi le immagini mostrano infatti, prima, la moglie (Clara Calamai), pianista dilettante, provare il pezzo a casa, poi, con un salto temporale, si aggiunge il virtuoso violinista (Jean Servais) e, infine, dopo una breve interruzione con dei dialoghi pieni di tensione tra marito (Roldano Lupi) e moglie, in una sala da concerto dove i due presunti amanti eseguono la 'maledetta'⁷² sonata beethoveniana.⁷³ Tutti questi passaggi, durante i quali si possono sentire alcune parti dell'Andante sostenuto e del Presto, sono legati dalla presenza continua della voce del marito, che con lungo flashback sonoro ripercorre gran parte della vicenda. Come nella *Freccia nel fianco*, anche in questa pellicola la narrazione è organizzata per salti temporali. Tre lunghi flashback si succedono l'uno dopo l'altro, spingendo il racconto sempre più indietro nel tempo: uno stratagemma utile a mascherare l'omicidio della donna, reso noto solo nel tragico finale. Inoltre, come altra differenza dall'originale tolstojano, nel film il protagonista, dopo aver mostrato all'antagonista il corpo privo di vita della moglie, decide di non accanirsi sul suo rivale, ma su se stesso. Il film termina quindi con il suicidio del protagonista.

A differenza della *Freccia nel fianco*, qui Rota preferisce stabilire un legame esplicito con la *Sonata a Kreutzer*, sia attraverso la citazione dell'incipit delle due battute del breve *Adagio* beethoveniano, presente all'inizio del numero musicale legato ai titoli di testa, sia, soprattutto, con la rielaborazione di

70. Piero Leonardi (Roldano Lupi), un affermato medico di San Remo, non riesce ad accettare la fine del rapporto sentimentale con la moglie Elena (Clara Calamai), pianista dilettante che riscopre la passione per la musica grazie a Enrico Miller (Jean Servais), un virtuoso violinista che spinge la donna a riprendere lo studio del pianoforte per eseguire con lui la sonata di Beethoven *A Kreutzer* per violino e pianoforte, in occasione di un concerto per beneficenza; l'incapacità di accettare la crisi coniugale e l'ossessiva gelosia per il violinista, di cui la donna pare invaghita, conduce l'uomo ad ammazzare la moglie e poi suicidarsi.
71. Come riportano i titoli di testa: «I brani scelti della "Sonata a Kreutzer" di Lodovico Van Beethoven sono stati eseguiti dalla pianista Ornella Puliti-Santoliquido e dal violinista Giulio Bignami».
72. In maniera non molto dissimile dall'originale romanzo tolstojano, è il protagonista ad esprimere tutto il suo sdegno nei confronti *Sonata a Kreutzer*.
73. I primi piani di Jean Servais mentre suona il violino evidenziano uno dei pnti deboli del film: le mosse e i gesti dell'attore sono infatti del tutto incompatibili con un'interpretazione violinista; molto più verosimile è invece l'interpretazione di Clara Calamai, pianista dilettante in grado di simulare in maniera efficace un'interpretazione alla tastiera.

due spunti musicali ripresi dal successivo Presto che, attraverso la funzione leitmotivica, diventano per il pubblico cinematografico uno dei riferimenti sonori del film. Si tratta di due idee musicali che, per le loro caratteristiche, restituiscono quella stessa dinamica relazionale esistente tra i tre protagonisti della storia: il marito Piero, la moglie Elena e il violinista Miller, presunto amante della moglie. Quest'ultimo è rappresentato musicalmente con quella progressione di semitono ascendente in levare presente poco prima del ritornello del Presto,⁷⁴ a sua volta ripreso dalle ultime battute del precedente Adagio (Esempio 6). Si tratta di un passaggio della Sonata facilmente memorizzabile che, con la sua progressione ascendente, produce un risultato efficace per alimentare la tensione delle sequenze a cui è associato.

Esempio 6. Nino Rota, *Amanti senza amore*, tema del violinista



La conflittualità permanente tra marito e moglie è rappresentata musicalmente, invece, da quella sorta di moto perpetuo che si scambiano vorticosamente pianoforte e violino sin dopo l'esposizione iniziale del primo tema del Presto (Esempio 7).

Esempio 7. Nino Rota, *Amanti senza amore*, tema dei contrasti



Proprio in relazione allo svolgimento della narrazione filmica, queste due idee musicali ricorrono negli inserti musicali della prima parte del racconto, mentre scompaiono quasi del tutto nella seconda, ad eccezione dell'ultimo numero della partitura. Nel corso della vicenda, infatti, il marito progressivamente si rende conto che la sua infelicità non è legata alla presenza del rivale, ma alla condizione esistenziale determinata dal rapporto coniugale.

D'altra parte, questo gusto per la rievocazione, soprattutto nei film Lux, sembra permeare anche quegli inserti musicali del tutto slegati dal lavoro compositivo di Rota. In alcune di queste pellicole ogni presenza diegetica della musica appare un'occasione per far ascoltare al grande pubblico del cinema anche un richiamo al grande repertorio operistico italiano.⁷⁵

74. Precisamente si tratta del tema presente dal levare della battuta 155 fino alla battuta 166.

75. Si tratta di pezzi con valenza performativa, come l'aria di coloratura *La folletta* (in *Le sei sorelle, nuovi canti siciliani* Leipzig, Friedrich Kistner, [dopo il 1875]) di Salvatore

Il continuo rapporto con la canzone

Oltre a questi legami con la musica colta, sin dal primo film nel '33 Rota si apre al confronto con la canzone, una delle forme musicali più congeniali al cinema.

In *Treno popolare*, la canzone omonima associata al film, le cui parole sono state scritte da Ennio Neri (1891-1985), il paroliere della famosissima *Parlami d'amore Mariù*, Rota non cede alla presunzione di stravolgere le caratteristiche di un genere di larga diffusione che doveva mantenere una struttura semplice, una facile cantabilità e un tono leggero. A differenza, però, delle successive canzoni presenti nei film degli anni '40, il musicista non sfrutta fino in fondo le potenzialità allusive di questa semplice materia musicale, rimasta quasi del tutto inalterata nelle successive occorrenze e priva di relazioni con gli altri numeri musicali. In sostanza, la canzone non può essere considerata come il nucleo generativo di un allestimento ancora vicino agli stilemi del muto.

Anche nel suo 'secondo debutto' con *Giorno di nozze* (1942), Rota compone per la parte finale del film una canzone intonata dalla sorella sposa durante il banchetto nuziale. A differenza di *Treno popolare*, però, i semplici materiali prelevati da questo brano fanno da perno ad una partitura caratterizzata proprio da questi richiami tematici.⁷⁶ Si può dunque affermare che il pezzo canoro risulta essere il vero nucleo generativo dell'intero commento musicale che, tuttavia, risulta nel complesso meno riuscito di *Treno popolare*. Il contesto favorevole del debutto cinematografico, nel quale la musica aveva avuto grande spazio, è qui ridotto e mortificato dalla presenza dei dialoghi che occupano interamente lo spazio sonoro e quasi sempre sovrastano la musica, spesso appena percepibile.

Anche nel successivo *Birichino di papà*⁷⁷ (1943) tutti i temi utilizzati per le

Marchesi de Castrone, ascoltabile in *Giorno di nozze*, e la *Tarantella* di Rossini, cantata e danzata all'inizio di *Albergo Luna*, *Camera 34*, e inserti funzionali alle ricostruzioni ambientali, come avviene per i richiami belliniani (il Capo divisione, interpretato da Gino Cervi, che accenna *Vi ravviso o luoghi ameni* da *La sonnambula* e alcune scene della *Norma* rappresentate al Regio di Torino) in *Le miserie del Signor Travet* (1945) e per le esecuzioni bandistiche di celebri pezzi d'opera nella sequenza della passeggiata al Pincio in *Mio figlio professore* (1946) di Renato Castellani: la trascrizione per banda di Luigi Cirenei della *Sinfonia* da *L'assedio di Corinto* di Gioacchino Rossini e quella del *Preludio* dalla *Traviata* di Giuseppe Verdi.

76. Il tema della prima strofa, il meno utilizzato nella partitura, può essere associato proprio alla cantante, la sorella "dall'ugola d'oro" del giovane sposo; il secondo tema, invece, è associato ai genitori della sposa, che sognano nozze importanti per la figlia; il tema del ritornello, infine, legato alla marcia nuziale, è un richiamo evidente agli sposi, al loro matrimonio e al banchetto nuziale, ma anche all'unione d'affari dei rispettivi padri.
77. La giovane Nicoletta (Chiaretta Gelli), figlia minore del commendator Giovannini (Armando Falconi), che preferisce chiamarla col nome maschile Nicola, è viziatissima dal padre, si comporta da maschiaccio e ha un carattere ribelle. Durante il matrimonio di Livia (Anna Proclemer, con il nome d'arte Anna Vivaldi), la sorella maggiore del maschiaccio, Nicoletta si scontra con la marchesa Della Bella (Dina Galli), suocera di Livia, che impone di far iscrivere la ragazzina in collegio. Anche lì, però, nessuno riesce a dominare la giovane ribelle, che quindi viene continuamente castigata e isolata. Tutte

elaborazioni leitmotiviche sono prelevati esclusivamente dalle canzoni. Qui, però, il materiale tematico è più diversificato ed è pienamente sfruttato da Rota. Al di là della canzone della *Ninna nanna* (n. 24 della partitura), associabile a due identiche occorrenze nelle due scene sentimentali tra la sorella della protagonista e suo marito (n. 8 *Scena d'amore* e n. 25 *Scena fra marito e moglie*), i due temi principali, entrambi associati al 'birichino' interpretato da Chiaretta Gelli, sono un motivo cantabile prelevato dal ritornello della *Canzone del calesse* (Esempio 8), utilizzato principalmente nella prima parte del film – quella ambientata nella casa di campagna della protagonista –, e un tema di carattere ritmico, prelevato dalla strofa della canzone *La maestra se ne va...* (Esempio 9), presente, invece, negli inserti della seconda parte.

Esempio 8. Nino Rota, *Il birichino di papà*, *La canzone del calesse*, tema del ritornello



Con *Zazà*⁷⁸ (1943), tutto il materiale tematico della partitura è attinto dalle due canzoni composte per l'occasione dallo stesso Rota e cantate da Zazà (Isa Miranda) durante il fatidico spettacolo in cui i due protagonisti si conoscono. Si tratta di due semplici numeri di café-chantant in cui, da un lato, la sciantosa celebra il suo fascino e la forza della sua sensualità, nella canzone *E trullal-là...*, e dall'altro, rivolgendosi alla variegata platea di uomini adoranti, utilizza

queste limitazioni non impediscono, però, a Nicoletta, abile canterina, di comunicare con la sorella, nel frattempo tradita dal marito. Entrambe decidono quindi di fuggire e si rifugiano da un avvocato malmesso. Livia, disperata anche perché aspetta un figlio, chiede all'avvocato di avviare la causa di separazione, ma il marito, pentito, la raggiunge e tra i due avviene la riconciliazione. Nicoletta, che ha favorito questa soluzione, non viene rimandata in collegio e le viene consentito finalmente di vivere a modo suo.

78. Il destino fa incontrare e innamorare Alberto Dufresne (Antonio Centa) e Zazà (Isa Miranda), una cantante di un tipico café-concert di fine secolo nella provincia francese. I due amanti rimangono insieme tutto il giorno, poi Alberto deve partire perché ha moglie e figlia a Parigi. Non trovando nessuno a casa sua, e ancora tutto preso dal ricordo di Zazà, decide di ritornare da lei. I due amanti vivono insieme un mese, perfettamente felici. Quando Dufresne deve tornare a Parigi per i suoi affari, anche Zazà l'accompagna, ma quando rientra a casa sua, Cascard (Aldo Silvani), un compagno del varietà, le rivela che ha visto Alberto in compagnia di una donna. Zazà non sa che Alberto è amogliato, si ingelosisce e va a casa dell'amante per fare una scenata, ma trova soltanto la figlia di Alberto che, candidamente, le svela la verità. La donna decide allora di rinunciare al suo amore e fa ritorno alla sua dimora dove, qualche giorno dopo, la raggiunge uno sconvolto Alberto che le offre di vivere insieme abbandonando la famiglia. Zazà respinge l'offerta e, per esasperare l'uomo, arriva ad insultarlo. Alberto, indignato, va via dopo una scena violenta, convinto della spregevolezza della donna. Zazà lo guarda allontanarsi mentre gli occhi le si riempiono di lacrime. Alberto non tornerà più e la sua bimba sarà per sempre felice. Uno specifico approfondimento sul film è presente in MOSCONI, "Quel non so che" di Zazà.

Esempio 9. Nino Rota, *Il birichino di papà, E la maestra se ne va...*, tema del ritornello



l'ironia per alludere alla sua carica erotica, nel pezzo *Canta con me*.⁷⁹ Attraverso una tecnica leitmotivica già pienamente padroneggiata, questi semplici spunti musicali, pensati per l'ugola non troppo felice della protagonista, sono riproposti nei successivi inserti musicali per offrire un determinante contributo alla sostanza melodrammatica di una storia fondata su un evidente gioco dei contrasti (luce/ombra, sonno/veglia, attrazione/repulsione, solidità/fragilità, ecc.).

Con gli *instant movies* del dopoguerra, anche l'universo diegetico dei film Lux si adegua al rinnovato panorama musicale post-bellico. È inevitabile per Rota il confronto con la musica di consumo italiana e d'oltreoceano. In *Un americano in vacanza* (1946, r. Luigi Zampa) e *Albergo Luna, Camera 34*⁸⁰ (1946, r. Carlo Ludovico Bragaglia), ad esempio, il compositore non si sottrae ad utilizzare, come innesco esplicito di elaborazioni leitmotiviche, le due canzoni composte per l'occasione dall'esperto Giovanni D'Anzi (1906-1974).

Più problematica è, invece, la relazione con le irregolarità ritmiche e melodiche delle musiche di matrice jazzistica. Non è forse un caso che nell'incontro con le scatenate danza afroamericane sia stato delegato a Raffaele Gervasio (1910-1994) il compito di rielaborare il *Boogie-Woogie su temi bersagliereschi*⁸¹ per il film *Vivere in pace*⁸² (1947) diretto da Luigi Zampa. Si tratta di un numero caratterizzato dalla presenza della tromba che, con un assolo, prima introduce un *Boogie-woogie*, e poi, su questo tipo di sostegno, propone una serie di temi prelevati dal repertorio del corpo dei bersaglieri, tra i quali il

79. I testi delle canzoni sono di Michele Galdieri (1902-1965), eclettico paroliere napoletano, autore di riviste teatrali, nonché di numerose sceneggiature cinematografiche. In campo teatrale collaborò con i fratelli De Filippo e con Totò. Tra le tante canzoni scritte da Galdieri, bisogna segnalare la famosissima *Munasterio 'e Santa Chiara* (1945, mus. di Alberto Barberis).

80. Anche se nei titoli di testa del film la musica è attribuita ad Alessandro Cicognini, la partitura di questo film è stata scritta da Nino Rota, che ne ha conservato i materiali musicali nel suo archivio.

81. Il titolo del numero musicale riporta scherzosamente *Boogie-Woogie su temi di Nino Roto - americano - bersagliereschi*. Tale partitura si trova tra i materiali musicali relativi al film conservati nel Fondo Rota della Fondazione Cini di Venezia.

82. In un tranquillo paesino dell'Italia centrale gli sconvolgimenti della guerra risuonano appena. Due soldati americani, uno bianco (Gar Moore) e uno afroamericano (John KitzMiller), trovano rifugio nella fattoria dello zio Tigna (Aldo Fabrizi), un tranquillo fattore di questo borgo. Grazie al vino capita addirittura che un tedesco (Bode) fraternizzi col il soldato nero, ma si tratta di una breve parentesi perché la guerra non è finita. Il suo tragico lascito di morte coinvolge anche il piccolo borgo e la vicenda umana del povero fattore che paga con la vita la sua istintiva umanità.

noto *Flik-Flok*: una combinazione comico-musicale associata, nella sequenza, ad un ballo sfrenato nel quale sono coinvolti quasi tutti gli interpreti del film, sospendendo temporaneamente, con l'aiuto determinante dei fumi dell'alcol, le contrapposizioni della guerra.

Per la produzione filmico-musicale rotiana, questa delega potrebbe meravigliare, visto che il *pastiche* parodistico rientra pienamente nelle corde del compositore. Le motivazioni di questa collaborazione possono essere ricercate nelle strettoie dell'azione coreutica, per la quale non basta citare o alludere, ma necessita di una specifica tecnica di scrittura musicale, evidentemente all'epoca meglio conosciuta dal collega Gervasio.

Nel successivo *Senza pietà*⁸³ (1948) di Alberto Lattuada la dicitura riportata nei titoli di testa «musiche di Nino Rota elaborate sui temi dei 'Negro spirituals' potrebbe suggerire una tendenza opposta a quella appena segnalata. La dichiarata associazione tra il lavoro compositivo rotiano e la tradizione *gospel* afro-americana – i materiali tematici delle due funzioni leitmotiviche sono prelevati da *Nobody knows de trouble I've seen* e da *Heav'n Heav'n*⁸⁴ – non è invece paragonabile al precedente esempio, sia per le caratteristiche musicali di questi canti, più lineari del precedente *Boogie-woogie*, sia per la sostanziale separazione tra sfera extradiegetica, nella quale agisce la partitura rotiana, e i due brevi passaggi, di livello interno, di *Heav'n Heav'n*.

Anche se non così prevalente come le ultime due pellicole segnalate, anche in *Proibito rubare*⁸⁵ (1948) tutti i passaggi da commedia brillante che allegge-

83. La giovane Angela Borghi (Carla del Poggio) si reca a Livorno in cerca del fratello, che però è morto. Come clandestina, la ragazza viene scambiata per una prostituta e viene catturata. Nel padiglione conosce Marcella (Giulietta Masina) che, una volta fuggite, le fa conoscere Pierluigi (Pierre Claudé), capo livornese del contrabbando e dello sfruttamento della prostituzione. Angela finisce nel giro della droga e della prostituzione. Al porto incontra Jerry (John KitzMiller), un sergente afroamericano che aveva già incontrato nel suo rocambolesco arrivo in città. I due fanno amicizia. Pierluigi capisce che può servirsi dei sentimenti di Jerry per convincere l'uomo a trafugare della merce dai magazzini del suo esercito. Ma il sergente viene scoperto e condotto in un campo di prigionia da dove evade qualche giorno dopo. Subito dopo Jerry si impadronisce del denaro di un altro colpo organizzato da Pierluigi. Riesce a raggiungere Angela e con lei fa un piano per scappare clandestinamente negli Stati Uniti. Ma i due sono inseguiti dalla banda del boss e all'alba vengono raggiunti. A seguito di una sparatoria Angela viene colpita a morte e Jerry, disperato per la morte della ragazza, decide di caricare su un camion il corpo della ragazza e di suicidarsi lanciando in mare il mezzo a tutta velocità in una curva della strada costiera livornese. Per uno specifico approfondimento sul film si rinvia a PARIGI, *Senza pietà*.
84. Anche se non presenti tra i materiali musicali conservati nel Fondo Rota, si può presumere che il compositore si sia servito degli spartiti pubblicati proprio in quel periodo all'interno di una raccolta di sedici canzoni intitolata *I celebri negro spirituals*; trascr. Louis Johnson, a cura di Vittorio Ripa, Suvini Zerboni, Milano, 1947: «la prima che è stata pubblicata in Italia», secondo quanto riportato nella nota introduttiva della pubblicazione.
85. Un giovane missionario (Adolfo Celi) proveniente da Sondrio si reca a Napoli per imbarcarsi alla volta del Kenya, ma qui la sua valigia viene rubata alla stazione ferroviaria. Nel tentativo di recuperare la refurtiva, il religioso scopre la terribile povertà di alcuni quartieri della città e prende a cuore la sorte dei piccoli scugnizzi, cresciuti senza fami-

riscono la visione sono sostenuti da spunti tematici che configurano musicalmente la città di Napoli: gli accenni alla tradizione locale, nei richiami alla tarantella, e il boogie-woogie, come elemento simbolico della penetrazione dei nuovi ritmi americani in città.⁸⁶

L'utilizzo sistematico degli scambi musicali

Questa disponibilità ad assorbire dentro il proprio discorso musicale tutti questi eventi musicali, molto spesso 'esterni' alla sua scrittura musicale, ha un riscontro, per così dire, 'interno' alle composizioni filmiche ed extrafilmiche di Rota: già in questo decennio il compositore instaura un meccanismo di scambi musicali tra le sue composizioni ancora più pervasivo di quanto sia stato rilevato fino ad ora.⁸⁷

È un modo di operare che non riguarda solo le musiche cinematografiche, ma che proprio nella Settima arte trova un ideale campo d'azione. È qui, infatti, che il compositore è chiamato a soddisfare la richiesta eccessiva di musica da parte di registi e produttori,⁸⁸ indipendentemente dalle esigenze reali del film: un'istanza che trova una sponda nella stessa urgenza creativa del compositore, da un lato, e da un certo gusto per la compilazione, dall'altro.⁸⁹

glia e senza regole. Il prete decide di rimandare la missione in Africa per fondare a Napoli la "Città dei ragazzi", prendendo come riferimento l'americana *Boys Town* fondata da padre Flanagan, conosciuta nel mondo attraverso l'omonimo film interpretato da Spencer Tracy (1938). All'inizio i ragazzi si mostrano diffidenti, ma un gruppo decide di trasferirsi negli alloggi di fortuna trovati dal prete, soprattutto per poter nascondere dei preziosi orologi rubati. La Città dei ragazzi sembra ben avviata, anche grazie al lavoro della cuoca Maddalena (Tina Pica), ma le offerte sono esigue, almeno fino a quando un piccolo scugnizzo, Peppinello, decide di vendere un po' per volta gli orologi rubati e di inserire il ricavato nella cassetta delle offerte. Le condizioni di vita cambiano radicalmente e gli scugnizzi finiscono per affezionarsi al prete. Quando si scopre che gli orologi sono stati venduti, don Pietro viene incriminato per furto, ma grazie all'intervento del vescovo – e alla comprensione del proprietario – tutto finisce bene.

86. Questi elementi sono presenti anche nella sfera diegetica con la canzone *Simmo 'e Napule, paisà* (1944) e con il *boogie* ballato da uno scugnizzo, su un accompagnamento corale improvvisato dagli altri ragazzi.
87. A questo aspetto della produzione rotiana, Richard Dyer ha dedicato un intero capitolo intitolato *Tales of Plagiarism And Pastiche* nella sua monografia su Nino Rota, cfr. DYER, *Nino Rota*, pp. 4-19, completo anche di una lista di riusi del compositore, in *ivi* alle pp. 202-203.
88. È lo stesso Gatti a ricordare ad un'ideale regista: «La musica non è il toccasana per le sequenze che non ti sono riuscite e non devi perciò servirtene indiscriminatamente. Pascal era atterrito dal vuoto degli spazi infiniti, ma tu non aver paura del silenzio: vi sono silenzi musicali espressivi quanto e più della musica», in GATTI, *In occasione del VII Congresso Internazionale di Musica*, p. 25.
89. Il principio è espresso dallo stesso Rota in un'intervista alla fine della sua carriera a proposito del mancato Oscar per *Godfather*. «In realtà, per quel film, avevo adoperato per una certa parte materiale mio che già avevo. Tutti i compositori fanno così: viene un'idea musicale, la si annota e la si conserva e al momento opportuno si tira fuori. E può anche accadere che si prenda un'idea già sfruttata e la si trasformi, la si rielabori»,

In questo senso l'allestimento musicale del *Birichino di papà* (1943) può essere considerato come il prototipo cinematografico di questa modalità compositiva che prevede tanti scambi musicali con precedenti e successive composizioni, cinematografiche ed extra-cinematografiche. Qui, infatti, il compositore non solo attinge per la sua partitura da un pezzo di Alfredo Casella, già citato in precedenza, ma, come si vedrà più avanti, anche da un brano di *Treno popolare* (1933), il suo primo film. Ancora più numerose sono le nuove destinazioni di temi e brani musicali. Il tema conduttore del ritornello della *Canzone del calesse* diventa nel leitmotiv del corteo di nozze del *Cappello di Paglia di Firenze* (1945-46)⁹⁰ e, sempre come passaggio tra film e farsa musicale, il breve numero danzato del saggio ginnico (*n. 18 - Danza*) confluisce nell'equivalente intermezzo del secondo atto. Una sezione del n. 12 *Da Livia che prepara la valigia a Nicola che grida "Aiuto!"*, presente nella parte iniziale del film, diviene addirittura il 'tema scorrevole' del *Gattopardo* (1961) e, prima ancora, una sezione dell'Andante sostenuto della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*⁹¹ (1944-47?). Il collegamento musicale tra *Il birichino di papà* e *Il giornalino di Gian Burrasca* (1965) è segnalato infine da Richard Dyer, che, tuttavia, non specifica quale siano i punti di contatto tra il film e lo sceneggiato televisivo.⁹²

Premesso che questo fenomeno tipicamente rotiano è difficilmente riconducibile ad un'unica modalità operativa, l'analisi di diverse colonne sonore dei film del decennio preso in considerazione ha fatto emergere connessioni che valicano l'ambito strettamente musicale e si configurano in un più ampio discorso drammaturgico che potrebbe essere approfondito ed esteso per l'intera produzione del musicista. Si è notato infatti che, in più di un'occasione, la riproposta di un tema o di una semplice cellula melodica, già presente in precedenti allestimenti musicali cinematografici, avviene in presenza di equivalenti *topoi* narrativi, anche quando non vi sono affinità di genere tra una pellicola e l'altra. Poi, sono le specifiche esigenze del racconto filmico a far acquisire o perdere rilevanza drammaturgica al tema che Rota sceglie di riproporre.

Il primo scambio associabile al meccanismo appena descritto avviene con il valzer lento e languido presente in *Treno popolare* (1933) e ripreso nel *Birichino di papà* (1943): due pellicole dirette da Raffaello Matarazzo che collegano il primo isolato debutto di Rota in campo cinematografico con la sua terza esperienza nella Settima arte. Nella prima originaria destinazione il pezzo viene proposto, senza alcuna funzione leitmotivica ma solo attraverso la ripresa dello stesso pezzo, nelle due sequenze in cui i due giovani protagonisti del film, Lina (Lina Gennari) e Carlo (Marcello Spada), hanno il loro primo approccio amoroso. Nel secondo film, invece, il pezzo viene proposto in una

in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 174.

90. Farsa musicale in quattro atti e cinque quadri, su testo del compositore in collaborazione con la madre Ernesta, tratto dalla commedia *Un chapeau de paille d'Italie* di Eugène Labiche e Marc Michel. Interamente revisionata in occasione della prima rappresentazione, avvenuta al teatro Massimo di Palermo il 21 aprile 1955.

91. Per l'analisi di questo riuso si rinvia a FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 284.

92. DYER, *Nino Rota*, p. 202.

sua riduzione pianistica come livello interno *off-screen*, solo nella sequenza della festa in casa, durante la quale avviene lo sfacciato tradimento di Roberto (Franco Scandurra) con una sua vecchia fiamma, sotto gli occhi della sbalordita Livia (Anna Vivaldi), la giovane sposa di Roberto: una presenza musicale molto meno rilevante del precedente film. La perdita di peso drammaturgico non esclude l'esistenza di un sottile legame simbolico tra il primo e il secondo utilizzo. In entrambe le vicende ci troviamo di fronte ad una situazione che precede uno scambio amoroso fugace e un po' superficiale e che rompe uno schema sentimentale preesistente (anche in *Treno popolare* la ragazza interpretata da Lina Gennari era andata in gita con un altro compagno di viaggio).

In più, la presenza di una piccola cinepresa maneggiata da un invitato alla festa nella scena del *Birichino* – che 'gioca a fare il cinema' –, sembra richiamare anche al legame tra i due artefici di queste combinazioni filmico-musicali: Raffaello Matarazzo, il regista, e Nino Rota, il compositore.

Più evidente è la connessione tra le sequenze di *Zazà* (1943) e quelle del successivo *Le miserie del Signor Travet* (1945, r. Mario Soldati), che condividono non solo lo stesso pezzo musicale, ma anche un legame simbolico sul tema dell'insinuazione. In *Zazà* questo valzer dal sapore nostalgico è presente nella sfera diegetica; viene prima cantato dalla madre della protagonista e poi accennato al piano da Cascard (Aldo Silvani), l'amico di Zazà, nella sequenza che precede l'insinuazione sulla presenza di un'altra donna legata a Dufresne (Antonio Centa), l'amante della *chanteuse*. In *Le miserie del Signor Travet* viene proposto invece nella sfera extradiegetica e, sotto il profilo musicale, in una versione orchestrale senza canto nelle due scene, quella della sala da gioco e quella successiva dell'ufficio, nelle quali prende corpo e si amplifica un'insinuazione calunniosa di Barbarotti (Alberto Sordi) nei confronti di Travet (Carlo Campanini).⁹³ Forse proprio perché il pezzo è collocato nei determinanti snodi narrativi delle rispettive vicende, che portano i protagonisti dei due film a subire gravi conseguenze per il contenuto di queste insinuazioni (*Zazà* rinuncia al suo amante e *Travet* perde il suo posto di lavoro), in entrambi i film questo materiale musicale non viene sottoposto ad alcuna elaborazione leitmotivica.

L'amore impossibile e irrisolto rappresenta, invece, il topos narrativo che unisce il riuso del principale leitmotiv della *Freccia nel fianco* (1945) con l'ultimo inserto musicale di *Un americano in vacanza* (1946). Anche se si tratta di due film distribuiti nelle sale cinematografiche a distanza di poco tempo l'uno dall'altro, le due pellicole nascono in circostanze storiche molto diverse. Il primo è stato realizzato e concepito prima della fine del conflitto e rientra in quella fase letteraria e formalista del cinema italiano di quel decennio. L'altro, invece, è tra i primissimi *instant movie* a raccontare, con i toni leggeri della commedia, la guerra dal punto di vista degli americani. Bisogna anche precisare che nei due film questa idea musicale non ha lo stesso peso drammaturgico. Mentre nella *Freccia nel fianco* il tema, associato all'amore impossibile

93. Per un'analisi dettagliata dell'allestimento musicale de *Le miserie del Signor Travet*, si rinvia a CALABRETTO, *Molto più di un semplice ron ron*, pp. 311-318.

e inappagato tra Nicoletta e Brunello, attraversa tutto il film ed è presente già nei titoli di testa;⁹⁴ in *Un americano in vacanza* è proposto, invece, solo nell'ultimo numero della partitura, quando i toni leggeri della commedia cedono il passo alla tragedia. Inoltre, con una di quelle abituali operazioni di artigianato compositivo, Rota scompone e ricompone il tema che, tuttavia, appare immediatamente riconoscibile. Anche in questo caso, il legame simbolico tra i due film appare chiaro e convincente. Se in *Un americano in vacanza* è la guerra a impedire ogni sviluppo sentimentale tra la protagonista (Valentina Cortese) e il soldato italo-americano, nella *Freccia nel fianco* l'amore tra i due amanti è tragicamente irrisolto per la presenza del marito di Nicoletta (Roldano Lupi) e per l'effimera passionalità di Brunello.

Nel riuso musicale che unisce il film di ambientazione partenopea *Proibito rubare* (1948) con la pellicola coeva *Totò al Giro d'Italia* (1949, r. Mario Mattóli) si può invece intravedere lo sguardo ironico del compositore che commenta l'inadeguata relazione tra i personaggi e il contesto nel quale agiscono, enfatizzandone l'effetto comico. Si tratta di una marcetta caratterizzata ritmicamente dai brevi passaggi sincopati che ne vivacizzano l'andamento (Esempio 10). In *Proibito rubare* il leitmotiv è presente in tutte quelle occasioni in cui il prete di Sondrio, protagonista del film, e le autorità civili e religiose di Napoli mostrano tutta la loro inadeguatezza ad affrontare la vivace realtà locale.⁹⁵ In *Totò al Giro d'Italia*, invece, il tema, più variato rispetto al tema iniziale, è associato alle straordinarie pose di Totò che, prima, diventa un improbabile seduttore delle giovani partecipanti al concorso di Miss Italia e, poi, un acrobata con la bici, capace di primeggiare addirittura con i ciclisti del Giro d'Italia: un'esile e divertente rielaborazione del mito di Faust giocato sull'ambigua relazione tra la finzione filmica ed eventi di grande risonanza popolare.⁹⁶

Esempio 10. *Proibito rubare*, n. 4 *Inseguimento*, tema dell'inadeguato



Già noto è invece il riuso dell'unico leitmotiv della *Donna della montagna* (1944), anch'esso abbinato a un complicato rapporto sentimentale, nel film inglese *The Glass mountain* (1948, r. Henry Cass), nel quale il tema, associa-

94. Per questo tema si rinvia all'Esempio 5.

95. È una delle ultime sequenze di *Proibito rubare*. Dopo aver precedentemente negato ogni aiuto al prete, le autorità civili e religiose convengono in corteo per inaugurare la città dei ragazzi, sorta, però, solo grazie ad un'iniziativa clandestina e illegale di Peppiniello, uno dei più piccoli ospiti della struttura.

96. In estrema sintesi il film è stato definito come «una ripresa del mito di Faust che strizza l'occhio a *It's a Wonderful Life* (in it. *La vita è meravigliosa*, 1946, r. Frank Capra)» in RUFFIN, *Totò al massimo*, p. 273.

to anch'esso a una complessa vicenda amorosa, è ripreso anche sotto forma di aria d'opera.⁹⁷ Tra l'altro l'ulteriore presenza di questo tema come spunto introduttivo del primo tempo (*Allegro*) della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*⁹⁸ consente un'ultima riflessione sul processo osmotico esistente tra questa composizione, la partitura del *Gattopardo* e alcuni film rotiani degli anni Quaranta: legame su cui Roberto Calabretto ha incentrato gran parte del suo saggio in questo numero di «Philomusica on-line».

Almeno in un caso, Rota si limita a riutilizzare tra un film e l'altro lo stesso numero musicale senza alcuna modifica o elaborazione leitmotivica, intervenendo soltanto con due tagli, iniziale e finale, di riduzione del lungo pezzo composto per la lunga macrosequenza di circa 5', alla più breve corrispondente di 2' e 30". Questo passaggio avviene tra il lungo flashback della *Freccia nel fianco* (1945), nel quale i due protagonisti, da adolescenti, vanno alla ricerca di abiti teatrali conservati in vecchi bauli nella casa nobile di Brunello (il futuro pianista)⁹⁹ e la più breve sequenza degli orologi di *Proibito rubare* (1948), nella quale gli scugnizzi protagonisti del film scoprono e osservano con meraviglia il tesoro che devono custodire (orologi rubati da un giovane inseguito dalla polizia). Anche in presenza di una relazione simbolica connessa all'aura di mistero e alla voglia di scoperta tipica della gioventù, la funzione della riproposta nel secondo film non va oltre la mera esigenza compilativa. Senza una rielaborazione del brano originale, infatti, viene messa in crisi proprio la relazione tra le immagini in movimento e il discorso musicale, perché mancano quei punti di contatto necessari a potenziare la relazione audiovisiva.

Ritrovare due brevi numeri musicali, prelevati rispettivamente da *Zazà* (1944) e da *Un americano in vacanza* (1946), in film determinanti come *La dolce vita* (r. Federico Fellini, 1960) e il *Gattopardo* (r. Luchino Visconti, 1963), può essere considerata infine come la riprova dell'importanza che hanno avuto per Rota queste partiture cinematografiche degli anni Quaranta. Anche se ovviamente mutano del tutto i contesti, sotto il profilo narratologico i pezzi non subiscono sostanziali alterazioni. Si tratta in entrambi i casi di musica diegetica ideata per scene danzate e poi confluita in altrettante rappresentazioni coreutiche: nella lunga scena della festa di Nadia in *La dolce vita* due travestiti ballano il *Can-can*, composto originariamente per una scena di *Zazà*, e una sezione del *Valzer del commiato* del *Gattopardo* ripropone, invece, la stessa musica di una scena danzata di *Un americano in vacanza* (1946), due

97. CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*, pp. 34-37.

98. Com'è risaputo, questa composizione è stata eseguita in pubblico per la prima volta – con la dedica *Per il Gattopardo* – l'17 giugno 1972 all'Auditorium del Foro Italico di Roma (Orchestra Sinfonica della RAI, sotto la direzione del compositore). La presunta data di composizione è, però, molto anteriore: fissata dal catalogo della Ricordi al 1947 e, secondo alcune testimonianze del compositore, da anticipare ulteriormente in un arco temporale che va dal 1944 al 1947. La presenza di una traccia della *Sinfonia* in un inserto musicale del *Birichino di papà* lascia presupporre, infine, che già alla fine del 1942 (l'anno in cui è stata scritta la musica per questo film), Rota ne avesse composti alcuni frammenti.

99. Nella partitura corrisponde al n. 6 *Scena bambini*.

riusi già segnalati e analizzati da Richard Dyer e Giada Viviani.¹⁰⁰

Per concludere si deve segnalare un caso in cui appare davvero evidente questa abilità di Rota di utilizzare la committenza cinematografica per scrivere e registrare pezzi che poi avranno successive e diverse destinazioni, anche extra-filmiche. Per questo bisogna ritornare su *Amanti senza amore* (1947), non più per ricordare il legame tra l'allestimento musicale di questo film e la Sonata a Kreutzer di Beethoven, quanto per indicare che tra i materiali musicali composti per l'occasione vi è anche un pezzo che successivamente è rientrato stabilmente nel repertorio delle composizioni cameristiche del maestro. Si tratta di *Improvviso in re minore*, un pezzo per violino e pianoforte la cui prima esecuzione pubblica è coeva all'uscita nelle sale del film (1947).¹⁰¹

Come ricorda Nicola Scardicchio, è

un brano di grande effetto, in cui ai toni drammatici tipici di certa letteratura tardoromantica alla Kreisler o alla Wieniawski, si unisce un virtuosismo trascendentale in un accoppiamento che lo rende insieme seducente e trascinate. Rota stesso lo suonò spesso in concerto, eseguendolo insieme alla sonata di Beethoven, come accompagnatore del violinista Giulio Bignami, esecutore effettivo dei brani violinistici nella colonna sonora del film.¹⁰²

Appare interessante quindi risalire all'originaria destinazione filmica del brano, non solo per segnalare che il pezzo ha un'altra denominazione nella partitura scritta per il film (*N. 3 Rapsodia per violino e orchestra*), ma soprattutto - come già indicato nel titolo - che è stato originariamente concepito per un accompagnamento orchestrale utile alla sequenza cinematografica a cui è legato: una rappresentazione di un concerto del violinista-antagonista (Jean Servais). Siamo nella prima parte del film, il protagonista (Roldano Lupi), dopo aver ammazzato la moglie (Clara Calamai),¹⁰³ segue il presunto amante (il violinista) fino alla sala dove il virtuoso ha appena iniziata l'esecuzione di un pezzo. Oltre a mostrare la sala da concerto, con pubblico, orchestra e direttore,¹⁰⁴ la macchina da presa si sofferma sul violinista (Figura 1), anche con primi piani e dettagli sulle mani che si muovono sulla tastiera dello strumento (Figura 2). Sono queste immagini che fanno chiaramente presumere che il pezzo sia stato scritto prima delle riprese e che sia stato utilizzato da Servais

100.Cfr. VIVIANI, *Nino Rota*, p. 172 e DYER, *Nino Rota*, pp. 13-14.

101. *Improvviso in re minore* per violino e pianoforte (Sostenuto – Lento – Largamente – Più mosso, brillante – Un poco sostenuto), 1947 Schott, Mainz 1999 (VLB 95). Com'è riportato nel catalogo delle composizioni da concerto di Rota, la prima esecuzione pubblica di questo concerto avvenne a Bari, il 18 dicembre 1947, presso la Camerata musicale, cfr. LOMBARDI, cur., *Catalogo critico*, p. 39.

102.SCARDICCHIO, *La musica da camera di Nino Rota*, booklet, p. 7.

103.L'omicidio però sarà svelato soltanto nella sequenza finale del film.

104.È del tutto presumibile che si tratti proprio dell'orchestra che ha registrato le musiche per il film e che il direttore visto nell'inquadratura sia Ugo Giacomozzi (non accreditato nei titoli), in quegli anni collaboratore stabile della Lux, il cui nome viene fatto anche in nota scritta sul frontespizio del pezzo conservato tra i materiali musicali del film nel fondo Rizzoli della biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (collocazione 12 008 01).

per esercitarsi nell'imitazione di un virtuoso intento a suonare proprio questo brano (Esempio 11), e non uno dei tanti concerti attinti dall'ampia letteratura violinistica. È stata dunque questa discutibile scelta registica¹⁰⁵ a determinare la committenza di questo pezzo.



Figure 1 e 2. *Amanti senza amore*, dalla sequenza del concerto del violinista Enrico Miller (Jean Servais). Estratti dal DVD, Collezione Cristaldi Film, Cecchi Gori Home Video, 2013

Esempio 11. Nino Rota, *Amanti senza amore*, N. 3 *Rapsodia per violino e orchestra*, incipit violino solo



Gli organici orchestrali e le possibilità offerte dall'elemento timbrico

Per tornare al merito dei ferri del mestiere utilizzati da Rota per questa sua prima parte di carriera cinematografica, appare necessario soffermarsi brevemente

105. L'imitazione è poco convincente e palesemente incongruente rispetto ai movimenti che la mano sinistra e l'archetto dovrebbero compiere. D'altra parte, è davvero difficile per i non violinisti rendere verosimile un'esecuzione virtuosistica senza una lunga pratica con lo strumento. In una sequenza equivalente della *Freccia nel fianco* (1945), con la rappresentazione dei passaggi iniziali al pianoforte del Primo concerto di Chopin in mi minore (op. 11), Lattuada fa invece una scelta più efficace. Alterna dettagli sulle mani di un vero pianista, che suona sul *playback* alcuni passaggi sincronici del Concerto (si può anche presumere che siano proprio le mani di Rota), con altre inquadrature dell'attore Leonardo Cortese, intento nella finzione scenica a suonare il pezzo solo con il corpo e il viso. Altre inquadrature in campo lungo del pianista, nelle quali si vede anche il pubblico in sala, completano una restituzione più verosimile della sequenza.

sugli organici orchestrali e sull'elemento timbrico, così determinante negli effetti derivanti dalla relazione tra la musica e le immagini in movimento.

Come tanti altri condizionamenti imposti ad un compositore cinematografico, anche per Rota la scelta dell'organico orchestrale può essere stata vincolata dai limiti del budget messo a disposizione dalla produzione. La tendenza riscontrata nella visione degli organici di tante partiture di quegli anni ha fatto emergere in effetti una correlazione tra l'ampiezza della formazione orchestrale e il prestigio della produzione cinematografica a cui le partiture sono legate. Si può ipotizzare quindi che la scelta di Rota di non ricorrere quasi mai ad organici di particolare ampiezza sia in qualche modo legata, almeno per i film della Lux, al suo coinvolgimento esclusivo in produzioni di piccola e media grandezza. Allo stesso modo, però, va detto anche che, almeno a livello teorico, già a quell'epoca esisteva la consapevolezza che l'utilizzo di grandi orchestre poteva determinare effetti controproducenti sulla resa fonica delle registrazioni. In un passaggio del suo lungo articolo dedicato ai problemi della musica per film, Enzo Masetti scrive.

Non sia l'orchestra troppo numerosa: per quanto in America e in Germania si usino spesso degli orchestroni, in Francia, invece, si tende ai complessi ridotti, ed anch'io penso che sia bene non superare mai la cinquantina di esecutori quando vi sia bisogno di ottenere grandi sonorità, i quaranta esecutori nei casi normali.¹⁰⁶

Prima ancora, a metà degli anni Trenta, nel suo manuale sulla musica per film, Leonid Sabaneev aveva dedicato uno spazio specifico a questo problema, fornendo differenti soluzioni secondo le caratteristiche del film: orchestra di più piccole dimensioni per i film 'che trattano la vita quotidiana'; di maggiori dimensioni quando il film ha un respiro 'lirico', 'drammatico' o 'epico'.¹⁰⁷

Nelle partiture rotiane dei film di questi anni la differenza tra l'uno o l'altro organico-tipo riguarda sostanzialmente la corposità della sezione degli ottoni che, nelle formazioni più ampie, potevano dilatarsi fino a prevedere il raddoppio della coppia di corni, di due o tre trombe, dell'immane trombone e, all'occorrenza, del basso tuba. I sassofoni invece compaiono soltanto a partire dall'immediato dopoguerra, come elemento allusivo all'invasione dei motivi americani. Molto più interessante, perché strettamente connesso alla poetica del compositore, è, invece, l'utilizzo della celesta che, in combinazione con l'arpa, il vibrafono e i suoni sovracuti del flauto o degli armonici di violini, poteva restituire quelle sonorità da carillon, utilizzate dal compositore per quelle sequenze legate alla scoperta e al mistero del mondo dell'infanzia e della gioventù. In un'occasione il compositore si relaziona anche con le sonorità del tutto particolari create dalla sega musicale,¹⁰⁸ utilizzata nella partitura

106. MASETTI, *Introduzione ai problemi*, pp. 25-26.

107. Cfr. SABAANEV, *Music for films*, pp. 83-90.

108. Negli anni Cinquanta il compositore tornerà ad utilizzare questo strumento almeno in altre due occasioni. Si tratta di due commedie molto diverse tra loro: *Io piaccio. La via del successo verso le donne* (1955, r. Giorgio Bianchi), con Walter Chiari come protagoni-

del film *Lux Amanti senza amore* (1947), dove è presente anche la chitarra elettrica, a cui, però, viene affidata una mera funzione di accompagnamento.

Bisogna precisare che quando Rota ha a disposizione un organico di ampia portata,¹⁰⁹ come avviene in una produzione importante come *Zazà*,¹¹⁰ tende a ridurre l'utilizzo dei *tutti* dell'orchestra e cerca impasti in grado di far emergere le caratteristiche timbriche dei singoli strumenti.

Per il resto, come ha già perfettamente sintetizzato Calabretto, è nella strumentazione che: «la chiarezza e la trasparenza dello stile rotiano emergono in maniera eloquente. In questa musica «un flauto diviene *il* flauto» (Miceli) e ogni strumento è teso a dichiarare se stesso e le sue virtualità espressive.¹¹¹

Così avviene quando Rota utilizza il trombone per alludere a quei personaggi superbi, tronfi, presumibilmente potenti, ma in realtà ridicoli: 'tromboni' appunto. All'interno della filmografia degli anni Quaranta si possono individuare almeno tre associazioni 'trombonesche': quella con il Capo divisione (Gino Cervi) in *Le miserie del Signor Travet* (1945), quella con il segretario federale del fascio (Nando Bruno) del piccolo paese dove è ambientato *Vivere in pace* (1947) e quella, infine, del maresciallo ischitano (Carlo Romano) di *Campane a martello* (1949, r. Luigi Zampa).

Altrettanto eloquente è l'utilizzo del già citato timbro straniante della sega,¹¹² i cui suoni sinuosi sembrano preannunciare, fin nei titoli di testa di *Amanti senza amore*, l'esito tragico della vicenda. A questo strumento infatti è affidato un leitmotiv, associato all'ossessiva gelosia del protagonista (Roldano Lupi) e caratterizzato musicalmente dalla presenza di cromatismi e intervalli dissonanti (Esempio 12), che, fin nei titoli di testa, sembra preannunciare l'esito assai tragico della vicenda: l'omicidio della moglie (Clara Calamai) e il suicidio dell'uomo.

sta, e *Un ettaro di cielo* (1958, r. Aglaucio Casadio) con Marcello Mastroianni e una quasi esordiente Rossana Schiaffino.

109. Nella sua massima estensione l'organico orchestrale della partitura per *Zazà* comprende un ottavino, un flauto, 2 oboi, 2 clarinetti in sib, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, un basso tuba, timpano, triangolo, arpa, celeste, pianoforte e la sezione completa degli archi.

110. Si tratta di un film in costume che ha come protagonista Isa Miranda, all'epoca una vera e propria diva del cinema italiano.

111. CALABRETTO, *Gatti, Rota e la musica Lux*, p. 97.

112. Non è da escludere che la scelta di utilizzare la sega sia stata in qualche modo influenzata dall'interesse dell'amministratore delegato della Lux per la partitura composta un paio di anni prima da Miklós Rózsa per *Lost Weekend* (1945, r. Billy Wilder), caratterizzata proprio dall'utilizzo del Theremin, del tutto simile timbricamente alla sega. In occasione del Settimo congresso internazionale di musica, infatti, Guido M. Gatti così si esprimeva: «Quando amico regista sarai alle prese con la musica, con la registrazione e con le altre faccende ad essa collegate, e ti verrà fatto di considerarle come "grane" da sopportare con rassegnazione, ricordati di *Lost Weekend* e regolati in conseguenza», in GATTI, *In occasione del VII Congresso Internazionale di Musica*, p. 25.

Esempio 12. Nino Rota, *Amanti senza amore*, *Titoli*, *tema dell'ossessione*



Quel «punto di riferimento stabile di evocazione»

Per chiudere il cerchio di questo percorso sulla composizione cinematografica rotiana degli anni Quaranta è necessario ritornare ancora una volta sull'importanza di determinare nella scrittura musicale per la Settima arte un «punto di riferimento stabile di evocazione», come sosteneva Fedele d'Amico nel suo articolo sul connubio difficile tra musica e cinema.¹¹³

Lo strumento di cui Rota si serve con grande efficacia e abilità è il *leitmotiv*, termine comunemente impiegato nel linguaggio filmico-musicale per indicare quel meccanismo che, attraverso un'enunciazione evidente, funge da riferimento mnemonico per lo spettatore attraverso la sua associazione a un personaggio e a una situazione ricorrente.

Il punto su cui imbastire l'intero allestimento musicale è legato dunque alla scelta dei temi, che Rota preleva, come si è ampiamente visto in precedenza, dallo spazio diegetico della narrazione filmica, senza alcun pregiudizio di genere e rilevanza musicale. La scelta di questi nuclei fondanti della partitura deve però rispondere ad alcune caratteristiche: l'immediata riconoscibilità, anche quando il tema viene ridotto a cellula,¹¹⁴ e una certa tendenza alla linearità e alla simmetria, per facilitare quelle operazioni di scomposizione e accorpamento con le altre idee musicali che, nell'equivalente struttura, possono variare per timbro o per ritmo. Si tratta di un procedimento che, tra le altre cose, asseconda efficacemente la rapida mutevolezza del racconto filmico e che, per Rota, diventa ben presto routine.

È bene precisare, tuttavia, che il compositore affina questo dispositivo compositivo soltanto a partire dagli anni Quaranta. Nella sua lontana esperienza cinematografica del 1933 con *Treno popolare* il motivo legato alla canzone, che ritorna in alcuni punti del film, non viene sottoposto ad alcuna rielaborazione leitmotivica: l'andamento ritmico-melodico del pezzo rimane del tutto inalterato, cambia soltanto la presenza del coro.¹¹⁵

È dunque con *Giorno di nozze* (1942) che Rota comincia ad utilizzare la funzione leitmotivica a partire da un evento musicale diegetico del film. In questo caso si tratta di una canzonetta nuziale cantata dalla sorella della sposa (Chiaretta Gelli) quasi alla fine della storia. È da questo evento canoro che il compositore attinge i tre temi che ricorrono, attraverso la funzione leitmotivica, nel corso di tutti, o quasi, i numeri della partitura del film. Già in questa occasione, inoltre, il musicista, con la presunta complicità del regista Mataraz-

113. D'AMICO, *Musica e cinematografo*, p. 47.

114. Come ricordava d'Amico, «Bisogna poter afferrare tutto un pezzo da un momento qualsiasi preso a caso, come s'assaggia il vino d'una botte da un sorso solo» in *ivi*, p. 49.

115. Cfr. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, pp. 275-277.

zo, svincola i richiami tematici del tema nuziale dall'associazione meccanica con le apparizioni dei due aspiranti sposini. Un'occorrenza di questa semplice idea musicale (Esempio 13) accompagna infatti anche la gag finale di Armando Falconi e Antonio Gandusio, i due attori protagonisti che interpretano i padri degli sposi, fornendo allo spettatore un richiamo simbolico al loro prossimo matrimonio di affari e anche al loro protagonismo.¹¹⁶

Esempio 13. Nino Rota, *Giorno di nozze*, tema nuziale



Con il successivo *Birichino di papà* (1943) Rota sperimenta la possibilità di far interagire all'interno dello stesso pezzo i due principali spunti tematici che ricorrono nel corso del film: lo stesso procedimento adottato in maniera sistematica da Tommasini per *Un colpo di pistola* (1943). Nell'unico momento di difficoltà dell'indomita birichina, infatti, i due semplici temi,¹¹⁷ già proposti nei *Titoli* in un accostamento lineare, sono sottoposti a semplici ma efficaci variazioni finalizzate alla loro sovrapposizione. In particolare, le varianti al primo tema riguardano piccole alterazioni della linea melodica, che rimane sempre ben riconoscibile; il secondo tema, invece, viene ridotto a cellula con la funzione di pedale ritmico fino quasi al termine del pezzo quando, finalmente, emerge anche nella sua semplice linea melodica affidata al clarinetto e ai flauti divisi per terze, raddoppiati all'unisono dal pianoforte.¹¹⁸

I limiti ancora evidenti degli allestimenti musicali di *Giorno di nozze* (1942) e, in parte, del *Birichino di papà* (1943) sono ben compensati dal successivo *Zazà* (1943). Con questa partitura, divisa tra una prima parte, caratterizzata da eventi musicali di livello interno, e una seconda parte, costituita, invece, da pochi numeri musicali, tutti di livello esterno, che sostengono efficacemente la virata drammatica della vicenda, Rota raggiunge un risultato pienamente maturo. In questo rapido avanzamento influisce certamente la collaborazione con Castellani – tra i pochi registi italiani ad aver maturato una consapevolezza specifica sulle possibilità espressive del montaggio sonoro¹¹⁹ – che, come ricorda lui stesso, concepiva il film sulla base di nuclei generativi. Con l'esclu-

116. Per un approfondimento sull'allestimento di *Giorno di nozze*, si rinvia a *ibid.*, pp. 278-281.

117. Per questi due temi si rinvia agli esempi 8 e 9 di p. 19.

118. Nella partitura di Rota il numero musicale è denominato *N. 15 Nicola e Livia verso la cella*.

119. Tra il 1932 e il 1935, all'epoca degli studi universitari di architettura al Politecnico di Milano, il regista si dedica ad una serie di «suonomontaggi» radiofonici nei quali sperimenta le possibilità espressive derivate dalla fusione di rumori, suoni e dialoghi. In un articolo dell'epoca Castellani ne fornisce anche una visione che oggi si definirebbe intermediale, cfr. CASTELLANI, *La radio a lezione dal cinematografo*. Su questo specifico campo di interesse di Castellani si rinvia a SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile*, pp. 98-103.

sivo attingimento dei materiali tematici dalle canzoni della sciantosa, l'allestimento musicale realizza, infatti, una sorta di percorso circolare favorito anche dall'utilizzo fin troppo contenuto degli inserti musicali di livello esterno nei quali il discorso canzonettistico è pienamente trasceso in un appropriato sinfonismo piegato alle esigenze filmiche. La tecnica leitmotivica risulta, infatti, ben calibrata, aderente allo svolgimento delle immagini (sono numerosi ed efficaci gli eventi sincronici) e adeguata all'interazione con i dialoghi e i rumori. Per di più, come avverrà per gran parte delle successive composizioni cinematografiche, i materiali tematici prelevati dalle canzoni sono sempre ben riconoscibili, anche quando sono proposti nel grado minimo di intelligibilità ritmico-melodica e nella loro proposta simultanea, contribuendo in questo caso a quel gioco dei contrasti sul quale è concepito tutto il film. Per capire fino a che punto il compositore si renda disponibile alla rielaborazione di eventi musicali – anche minimi – presenti nella diegesi del racconto, si può fare riferimento ad uno spunto tematico associato alla sonatina infantile suonata da Totò (la figlia di Dufresne) a *Zazà* (Esempio 14),¹²⁰ in occasione della visita clandestina della donna in casa del suo amante: un dono innocente e inaspettato che segna il riconoscimento della sconfitta sentimentale della sciantosa. Si tratta dunque di un evento del tutto irrilevante sotto il profilo musicale; determinante, tuttavia, per lo sviluppo finale della vicenda. Se si eccettua il numero *Finale* della partitura, in cui la *chanteuse* accenna all'esistenza della bambina nel suo ultimo e drammatico dialogo con l'amante, l'ascolto della colonna sonora del film non rileva, però, nessun'altra citazione della sonatina; individuabile, invece, nei pezzi conservati tra i materiali musicali del film,¹²¹ eliminati evidentemente in fase di registrazione.¹²² Al di là di ogni considerazione sulla necessità o meno di utilizzare questo materiale, è opportuno segnalare che fin dai suoi primi passi in campo cinematografico il compositore mostra di saper valorizzare all'interno del suo discorso compositivo anche il minimo spunto musicale proveniente dalla narrazione filmica.

120. Si tratta di una versione ulteriormente semplificata del pezzo N. 3, intitolato *Canzonetta di W. A. Mozart*, tratto dall'*Antologia pianistica per la gioventù* (vol. I) di Beniamino Cesi ed Ernesto Marciano (1928). Nella commedia lirica in quattro atti, con le parole e la musica di Ruggero Leoncavallo, edita da Edoardo Sonzogno, la scena è molto simile. In questo caso, però, la bambina suona l'*Ave Maria* di Luigi Cherubini.

121. La rielaborazione tematica è presente nella partitura in corrispondenza del n. 16. *Zazà con la bambina* e del n. 18: due brevi pezzi concepiti esclusivamente per il leitmotiv in questione; mentre dal n. 19 *Da Zazà sul letto all'arrivo del treno*, molto più lungo dei due precedenti, sono state eliminate solo le prime battute, anch'esse legate alla citazione della sonatina n. 3 della raccolta Cesi-Marciano.

122. Le ragioni che hanno indotto gli autori del film a eliminare le altre occorrenze di questo temino non sono conosciute. Avendo come parametro di riferimento solo quel rapido richiamo presente nella sequenza finale, nel quale l'intensità sonora è talmente lieve da essere appena percepibile, si può presumere che questi tagli siano stati dettati da motivi tecnici.

Esempio 14. Incipit della Sonatina n. 3, *Canzonetta di W. A. Mozart (Antologia pianistica per la gioventù Cesi-Marciano)*



Le difficoltà logistiche e materiali per la lavorazione del successivo *La donna della montagna*¹²³ (1944) non hanno impedito a Rota di scrivere una pagina di musica nella quale, come avverrà in successive e più prestigiose composizioni cinematografiche, le note musicali riescono a trascendere la funzione di commento per diventare esse stesse «un vero *alter ego* della narrazione».¹²⁴

Nei limiti di una partitura legata ad un film sostanzialmente incompiuto,¹²⁵ il compositore riesce ad utilizzare con efficacia uno spunto, presente già nei titoli di testa, che si insinua nell'unica elaborazione leitmotivica della partitura, legata all'amore irrisolto dei due protagonisti della vicenda (Amedeo Nazzari e Marina Berti) (Esempio 15). La cantabilità patetica di questo tema, che si ritrova anche all'inizio del primo tempo (*Allegro*) della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, entra in relazione con una serie di appoggiature su accordi di settima che creano un'atmosfera sinistra di sospensione (Esempio 16) e possono essere associate alla prima fidanzata di Rodolfo (Amedeo Nazzari), un personaggio soltanto evocato che incombe in tutto il corso della vicenda.

Il numero musicale è denominato in partitura *Primavera al ruscello*¹²⁶ e la sequenza in questione viene ricordata da Castellani come una delle sue cose

123. Protagonista del film è Rodolfo, un giovane ingegnere la cui fidanzata muore tragicamente in un incidente alpinistico. Devastato dal dolore, l'uomo è accudito da Zosi, una giovane benestante che si innamora di lui e fa di tutto per riconciliarlo alla vita. L'uomo accetta il matrimonio per sfuggire dai ricordi che tuttavia riaffiorano sistematicamente e scatenano la sua nevrosi. La clausura in montagna, condivisa dalla donna, accentua la tensione tra i due coniugi. Nonostante la freddezza del marito e le condizioni estreme di vita, la giovane donna resiste in queste condizioni per alcuni mesi. Ossessionato dal ricordo della sua prima fidanzata, alla quale vuole rendere omaggio con una pericolosa scalata ad alta quota, Rodolfo accetta la moglie solo quando comprende di aver idealizzato una donna dai tratti torbidi che lo aveva tradito in più di un'occasione durante la loro relazione. Il film termina dunque con un lieto fine che risulta tanto improvviso quanto affrettato e incongruente rispetto allo svolgimento della vicenda. Per uno specifico approfondimento sul film si rinvia a ALOVISIO, *I morti di ieri*.

124. Si tratta di una locuzione che Roberto Calabretto ha utilizzato per la musica composta da Rota nella sequenza del *Viaggio a Donnafugata* del *Gattopardo*, cfr. CALABRETTO, *Schermo sonoro*, p. 123.

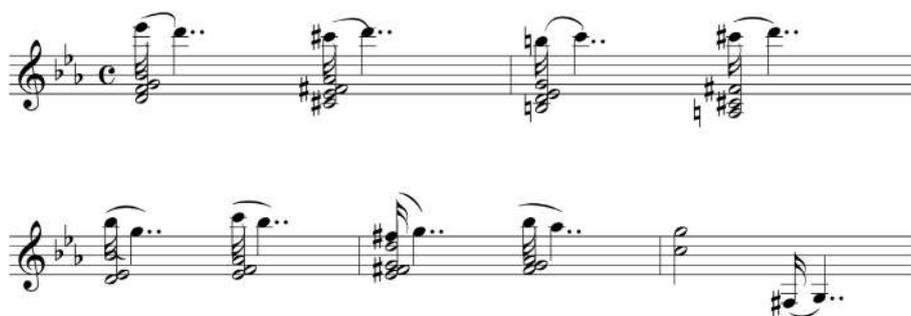
125. Il soggetto è tratto dai *Giganti innamorati* (1938) di Salvator Gotta. Castellani lo legge, non gli piace, ma si mette al lavoro, stravolgendone la trama. Per la degenerazione degli eventi bellici, il film, girato a tamburo battente nel '43, è interrotto senza alcune riprese ed è ugualmente concluso senza la supervisione del regista. Da una lettera del musicista al fratello Gigi, datata 9 dicembre 1943, si può datare la composizione della partitura ai mesi precedenti di quell'anno. Nella missiva, infatti, Rota comunica che i pezzi musicali erano già pronti e che sarebbero stati incisi la settimana successiva, cfr. Cini, Fondo Rota, busta Carteggi 9-881, 10-1060..

126. Al contrario di quanto segnalato in BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*, p. xlv: «manca del tutto la documentazione musicale», è possibile consultare la partitura autografa legata alla pellicola, cfr., Cini, Fondo Rota, RC5.

Esempio 15. Nino Rota, *La donna della montagna*, tema sentimentale



Esempio 16. Nino Rota, *La donna della montagna*, tema del fantasma



migliori fatte all'epoca. Il passaggio consiste in un «pezzo puramente descrittivo» nel quale

la moglie di Nazzari [Rodolfo] che era tenuta in una condizione quasi di serva, [...] dopo essere rimasta tutto un inverno chiusa in questa casa di montagna, [...] usciva improvvisamente per prender [...] della legna e s'accorgeva che la neve si stava sciogliendo e che veniva la primavera e aveva il senso [...] di aver trascorso cinque o sei mesi prigioniera in questa casa. Cioè aveva il senso del tempo che era passato¹²⁷

La mancanza di dialoghi e la suggestione dell'ambientazione favorisce l'elaborazione di un discorso musicale parallelo.

Con un classico meccanismo iterativo, vivacizzato da un gioco di simmetrie orizzontali e verticali che coinvolgono i timbri dell'orchestra¹²⁸ e la melodia, il compositore concepisce un numero fortemente simmetrico in cui, attraverso un efficace gioco di mascheramenti ed epifanie, le due idee musicali sono prima accostate, in ripetute proposte variate, e poi sovrapposte alla fine del pezzo, dove finalmente la seconda proposta tematica è pienamente riconoscibile.

In sostanza, attraverso l'enunciazione di un discorso di natura intrinsecamente musicale, la cui reiterazione favorisce i punti di contatto con le imma-

127. SAVIO, cur., *Cinecittà anni Trenta*, p. 287. In un'altra intervista il regista ha dato il merito della riuscita della sequenza anche al «magnifico brano sinfonico» composto da Rota, in DE SANTI, *Nino Rota*, p. 31.

128. Lo strumento protagonista del pezzo è certamente il flauto, a cui è affidato, in più occasioni, il tema d'amore (tema a) che, verso la fine, viene scambiato prima con i violini e poi ai registri scuri di viole e violoncelli. Più accattivante risulta la soluzione timbrica ideata per sostenere la successione di note legata al fantasma. In questo caso, infatti, Rota sceglie un impasto costituito da ottavino, arpa e celeste – tipico della sua poetica –, che legherà sempre al mistero e all'ignoto.

gini, i suoni riescono a dire quello che le immagini, pur belle e suggestive, non riescono pienamente a esprimere. Solo attraverso la musica, infatti, riusciamo a percepire la presenza occulta del fantasma che impedisce la piena realizzazione della storia d'amore tra i due coniugi, anche quando l'arrivo della primavera sembra favorire migliori condizioni di vita e, per Zosi, la speranza di un rapporto migliore con Rodolfo.

* * *

Con i film del Dopoguerra questi procedimenti compositivi si affinano, ma, allo stesso tempo, diventano piuttosto routinari. Emblematica, in tal senso, è la partitura di *Proibito rubare* (1948),¹²⁹ caratterizzata dalla presenza di quel tema cantabile associato al personaggio di Zi' prevete (Esempio 17), che avrà tutt'altra destinazione nel *Gattopardo* (1961) di Luchino Visconti.¹³⁰ Qui, infatti, la qualità dei motivi conduttori presenti nell'allestimento musicale, a partire proprio da quello appena citato, non riesce a compensare quel senso di ipertrofia causato dall'eccessivo ricorso alla funzione leitmotivica che depotenzia progressivamente la forza evocativa della musica.¹³¹

Esempio 17. Nino Rota, *Proibito rubare*, tema di Zi 'prevete



D'altra parte, negli anni post-bellici le committenze cinematografiche erano tanto aumentate per Rota da rendere inevitabile il ricorso a pratiche di 'mestiere' per adeguarsi ai tempi serrati di lavorazione imposti dalle produzioni cinematografiche. Già in precedenza, in ogni caso, il compositore aveva mostrato una notevole capacità di adattamento. Un interessante riscontro di questa abilità emerge significativamente tra i materiali musicali relativi a *La freccia nel fianco*¹³² (1945) di Alberto Lattuada: una travagliata produzione la cui lavorazione era iniziata nell'estate del '43 e condotta a termine, dopo una lunga interruzione, solo alla fine del '44, nell'immaginabile difficoltà di recuperare tutti i componenti del cast e della troupe, nonché di poter girare tutte le riprese previste in sceneggiatura.¹³³ È dunque in questo tragico con-

129. Per la trama di questo film, si rinvia alla nota n. 85.

130. Sul legame tra questo tema di *Proibito rubare* (1948), la *Sinfonia sopra una canzone d'amore* e il *Gattopardo*, si rinvia a CALABRETTO, *I fantasmi della Sinfonia sopra una canzone d'amore*.

131. Per un approfondimento sull'allestimento musicale di *Proibito rubare*, si rinvia a FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, pp. 295-298.

132. Per la trama del film si rinvia alla n. 67.

133. Per le complesse vicende della lavorazione di questo film si veda BURSI, *La freccia nel*

testo che è stata commissionata al musicista la realizzazione di questo allestimento musicale, caratterizzato dalla già ricordata associazione alla musica di Chopin presente nel livello interno della narrazione. Nel segmento filmico in questione, però, Rota deve porsi in relazione con una breve esecuzione del *Rondò per pianoforte a quattro mani in la maggiore* (D951) di Franz Schubert, già suonato dai due protagonisti (Brunello e Nicoletta) durante il lungo flashback del primo tempo: un'ideale musica della gioventù contrapposta alla passionalità delle musiche chopiniane. Ed è proprio per attivare i ricordi di adolescenza dei due protagonisti che Lattuada imbastisce nella seconda parte del film una lunga sequenza in cui i due protagonisti, ormai adulti, attivano i loro ricordi di gioventù attraverso l'ascolto interiore¹³⁴ del pezzo schubertiano e del successivo numero musicale composto da Rota.¹³⁵ Si tratta, in pratica, di un gioco di rimandi a cui partecipano le musiche e i dialoghi della colonna sonora legata alle riprese del primo tempo: una soluzione generata dalla grande sensibilità audiovisiva del regista e sostenuta dalla complicità di Rota che, per l'occasione, ha dovuto comporre un lungo ponte finalizzato, da un lato, ad incastonare il pezzo a quattro mani di Schubert¹³⁶ e, dall'altro, a preparare la riproposta di una parte dell'inserito musicale utilizzato nella sequenza del primo tempo. Ancor più interessante è scoprire che questa soluzione, che restituisce continuità sonora a una sequenza visivamente statica, sia nata in sala di registrazione o, comunque, in tempi così stretti da non consentire il consueto passaggio dai copisti per la trascrizione delle parti orchestrali, che sono state scritte dal compositore di suo pugno (Figura 3).¹³⁷

Proprio questa grande ed efficace abilità di adattamento è stata, per tutta la carriera di Rota, la garanzia per gli uomini di cinema che con lui «tutto sarebbe finito per il meglio», come ricordò Federico Fellini nel suo commovente necrologio¹³⁸ dopo la morte del compositore.

fianco, pp. 133-136.

134. Secondo la teoria dei livelli di Sergio Miceli, questa funzione drammaturgica corrisponde al livello mediato ovvero quando gli spettatori possono percepire l'ascolto interiore dei personaggi. Per un approfondimento sulla teoria dei livelli si rinvia a MICELI, *Musica per film*, pp. 643-666.

135. Il numero in partitura è denominato *n. 6, Scena bambini*, già segnalato nel paragrafo dei rimandi musicali per il suo riutilizzo in *Proibito rubare* (1948).

136. Per rafforzare il legame tra universo diegetico della nuova sequenza e il riutilizzo della registrazione del pezzo schubertiano, Lattuada fa in modo di far sovrapporre, in un breve frammento, alcune note, accennate dal protagonista maschile (Brunello) al pianoforte, alle stesse note del *playback* percepite nell'ascolto interiore dei due personaggi.

137. Le parti orchestrali di questo pezzo, che includono ottavino, flauto, oboe, due clarinetti, fagotto, arpa e tutti gli archi, incluso il violino solo (Fig. 1) sono conservate presso la biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia.

138. FELLINI, *L'amico magico*, «Il Messaggero», 13 aprile 1979, ora in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 203.

Figura 3. Nino Rota, *La freccia nel fianco*, n. 13 *Ricordi*, violino solo. Per gentile concessione della biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografica

The image shows a handwritten musical score for Violino I (solo). The score is written on ten staves. The first staff is titled "Violino I (solo)". The music is in 6/8 time and begins with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions such as "I solo", "cresce", "dim.", "pp 4 Alligretto", and "F ampio". The score concludes with a double bar line and the instruction "pp". At the bottom right, there is a handwritten note: "attacca al. 6 dalla lettera A alla B".

APPENDICE

Tavola 1. *Film di Nino Rota per la Lux Film*

ANNO	TITOLO	REGISTA	DIRETTORE D'ORCHESTRA
1942	<i>Giorno di nozze</i>	Raffaello Matarazzo	Antonio Pedrotti
1943	<i>Il birichino di papà</i>	Raffaello Matarazzo	non accred.
1943	<i>Zazà</i>	Renato Castellani	Fernando Previtali
1944	<i>La donna della montagna</i>	Renato Castellani	non accred.
1945	<i>La freccia nel fianco</i>	Alberto Lattuada	Ugo Giacomozzi
1945	<i>Le miserie del signor Travet</i>	Mario Soldati	Fernando Previtali
1946	<i>Un americano in vacanza</i>	Luigi Zampa	Ugo Giacomozzi
1946	<i>Albergo Luna, Camera 34</i> ¹³⁹	Carlo Ludovico Bragaglia	Ugo Giacomozzi
1946	<i>Mio figlio professore</i>	Renato Castellani	Fernando Previtali
1947	<i>Vivere in pace</i>	Luigi Zampa	Ugo Giacomozzi
1947	<i>Amanti senza amore</i>	Gianni Franciolini	Fernando Previtali
1947	<i>Come persi la guerra</i>	Carlo Borghesio	Fernando Previtali
1947	<i>Il delitto di Giovanni Episcopo</i> ¹⁴⁰	Alberto Lattuada	Fernando Previtali
1948	<i>Senza pietà</i>	Alberto Lattuada	Antonio Pedrotti
1948	<i>L'eroe della strada</i>	Carlo Borghesio	Fernando Previtali
1948	<i>Proibito rubare</i>	Luigi Comencini	Fernando Previtali
1948	<i>Molti sogni per le strade</i>	Mario Camerini	Fernando Previtali
1948	<i>Fuga in Francia</i>	Mario Soldati	Franco Ferrara
1949	<i>Campane a martello</i>	Luigi Zampa	Franco Ferrara
1950	<i>Come scopersi l'America</i>	Carlo Borghesio	Ugo Giacomozzi
1950	<i>Quel bandito sono io</i>	Mario Soldati	Franco Ferrara
1950	<i>Donne e briganti</i>	Mario Soldati	Franco Ferrara
1950	<i>È più facile che un cammello</i>	Luigi Zampa	Franco Ferrara
1950	<i>Il monello della strada</i>	Carlo Borghesio	non accred.
1951	<i>Anna</i>	Alberto Lattuada	Franco Ferrara
1952	<i>Noi due soli</i>	Girolami, Metz, Marchesi	Ugo Giacomozzi
1952	<i>Melodie immortali Mascagni</i>	Giacomo Gentilomo	Giuseppe Morelli
1954	<i>Senso</i> ¹⁴¹	Luchino Visconti	Franco Ferrara
1956	<i>La bella di Roma</i>	Luigi Comencini	Franco Ferrara
1958	<i>Un ettaro di cielo</i>	Aglaucio Casadio	Franco Ferrara
1961	<i>Fantasma a Roma</i>	Antonio Pietrangeli	Armando Trovajoli

Tavola 2. *I film di Nino Rota 'extra Lux' degli anni Quaranta*

139. Nei titoli è indicato il nome «Cicognini», ma le musiche sono da attribuire a Nino Rota.

140. Anche se Nino Rota ha contribuito alla realizzazione delle musiche di questo film, nei titoli è accreditato soltanto Felice Lattuada.

141. Nei titoli di testa non è accreditato il nome di Nino Rota, autore dell'adattamento della *Sinfonia n. 7 in mi maggiore* di Antonio Bruckner.

ANNO	TITOLO	REGISTA	DIRETTORE D'ORCHESTRA
1945	<i>Lo sbaglio di essere vivo</i>	Carlo Ludovico Bragaglia	non accred.
1946	<i>Roma città libera</i> ¹⁴²	Marcello Pagliero	Fernando Previtali
1947	<i>Arrivederci, Papà!</i>	Camillo Mastrocinque	non accred.
1947	<i>Daniele Cortis</i>	Mario Soldati	non accred.
1947	<i>Il segreto di Don Giovanni</i>	Camillo Mastrocinque	non accred.
1947	<i>Sotto il sole di Roma</i>	Renato Castellani	Franco Ferrara
1947	<i>Gli uomini sono nemici</i> ¹⁴³	Ettore Giannini	non accred.
1947	<i>Vanità</i>	Giorgio Pastina	Fernando Previtali
1948	<i>I pirati di Capri</i>	Giuseppe Maria Scotese	Franco Ferrara
1948	<i>The Glass mountain</i>	Henry Cass	non accred.
1948	<i>Totò al giro d'Italia</i>	Mario Mattoli	Ugo Giacomozzi
1949	<i>Due mogli sono troppe</i>	Mario Camerini	John Hollingsworth
1949	<i>È primavera</i>	Renato Castellani	non accred.
1949	<i>Napoli milionaria</i>	Eduardo De Filippo	Fernando Previtali
1949	<i>Vendico il tuo peccato</i> ¹⁴⁴	Edward Dmytryk	non accred.
1950	<i>È arrivato il cavaliere</i>	Steno e Mario Monicelli	Ugo Giacomozzi
1950	<i>Vita da cani</i>	Steno e Mario Monicelli	non accred.

BIBLIOGRAFIA

ALOVISIO, Silvio, *I morti di ieri: La donna della montagna tra il vecchio e il nuovo*, in *Il cinema di Renato Castellani*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malvasi, Federica Villa, Carocci, Roma 2015, pp. 134-141.

BERNARDINI, Vittorio – MARTINELLI, Aldo, *Titanus: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Coliseum, Milano 1986.

BORIN, Fabrizio, a cura di, *La filmografia di Nino Rota*, Olschki, Firenze 1999.

BUCCHERI, Vincenzo, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e pensiero, Milano 2004.

BURSI, Giulio, *La freccia nel fianco*, in *Alberto Lattuada: il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2009, pp. 133-136.

CALABRETTO, Roberto, *Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in FARASSINO, cur., *Lux Film*, pp. 89-101.

———, *I fantasmi della Sinfonia sopra una canzone d'amore nella musica per film di Nino Rota*, in questo numero di «Philomusica on-line», pp. 71-

142. Il film è conosciuto anche con il titolo *La notte porta consiglio*.

143. Secondo quanto riportato dai titoli di testa, per questo film Rota ha composto solo la canzone *A Santa Fè*. L'autore accreditato delle musiche è Joseph Kosma.

144. Il film è conosciuto con il titolo in inglese *The Hidden Room* e con il titolo statunitense *Obsession*.

109.

———, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per Il gattopardo*, «AAA/TAC Acoustical Arts Artifacts/ Technology, Aesthetics, Communication», 5 (2008), pp. 21-125.

———, *Molto più di un semplice ron ron. La musica nel cinema di Mario Soldati*, in *L'altro Novecento di Nino Rota*, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 303-318.

———, *Schermo sonoro*, Marsilio, Venezia 2010.

CASTELLANI, Renato, *La radio a lezione del cinematografo*, «Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica», 12 (dicembre 1936), pp.

CHIAPPARINO, Francesco, *ad vocem* «Gualino, Riccardo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60 (2003), [https://www.treccani.it/enciclopedia/riccardo-gualino_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/riccardo-gualino_(Dizionario-Biografico)), (ultimo accesso 5 aprile 2022).

CORSI, Barbara, *Le majors sul Tevere*, in *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, a cura di Callisto Cosulich, Marsilio - Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 388-401.

D'AMICO, Fedele, *Le musiche di Malipiero per «Acciaio»*, «Scenario», 2/4 (1933), pp. 192-195.

———, *Musica e cinematografo. Un connubio difficile*, «La rassegna musicale», 16/2 (1943), pp. 43-49.

———, *Il commento musicale di Ildebrando Pizzetti*, in *I promessi sposi*, a cura di Orio Vergani e Silvano Castellani, Garzanti, Milano 1942, pp. 163-171; anche in *I promessi sposi. Un film Lux diretto da Mario Camerini*, a cura di Ernesto Nicosia, Fondazione Archivi del '900, Roma 2006, pp. 73-81.

DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Roma-Bari 1983.

———, *Nino Rota. Le immagini e la musica*, Giunti, Firenze 1992.

DEBENEDETTI, Giacomo, *La vittoria di Topolino*, in *Al cinema*, a cura di Lino Micciché, Marsilio, Venezia 1983, pp. 43-59; ora in *Cinema. Il destino di raccontare*, a cura di Orio Caldiron, La nave di Teseo, Milano 2018.

DYER, Richard, *Nino Rota. Music Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, London 2010.

FARASSINO, Alberto, a cura di, *Lux Film*, Il Castoro, Milano 2000.

———, *Roma, via Po. Storia e sistema della Lux Film*, in FARASSINO, cur., *Lux Film*, pp. 11-44.

- FARASSINO, Alberto – SANGUINETI, Tati, a cura di, *Lux Film: esthétique et système d'un studio italien*, Editions du Festival international du film de Locarno, Locarno 1984.
- FERRARA, Antonio, *Organizzatore musicale alla Lux Film*, in *Trent'anni dopo: quel che dobbiamo a Fedele d'Amico*, a cura di Annalisa Bini e Jacopo Pellegrini, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2021, pp. 315-340.
- , *Rota e i suoi primi film: canzoni, film e leitmotiv*, in *L'altro Novecento di Nino Rota*, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 271-302.
- FREDDI, Luigi, *Il cinema in Italia*, «Lo Schermo», 1/1 (1935), p. 30-35.
- , *Il cinema*, 2 voll., L'Arnia, Roma 1949.
- [GATTI, Guido M.], *Film sonoro*, «La rassegna musicale», 7/1 (1934), p. 55; ripubb. *La Rassegna Musicale. Antologia*, a cura di Luigi Pestalozza, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 573-574.
- , *In occasione del VII Congresso Internazionale di Musica. Cave musicam...*, «XIII Maggio Musicale Fiorentino», [n. unico] 1950, pp. 24-25.
- , *Nino Rota*, «Tempo», 2-9 settembre 1943; ripubb. in *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, a cura di Francesco Lombardi, Olschki, Firenze 2000, pp. 19-21.
- GAVAZZENI, Gianandrea, *Un connubio impossibile*, «La Ruota», 7/1 (1943), pp. 20-21.
- LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Olschki, Firenze 2009.
- , a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Olschki, Firenze 2000.
- LUCIANI, Sebastiano Arturo, *La musica essenza del film*, «Lo Schermo», 2/5 (1936), pp. 19-21.
- LUGHI, Paolo, *La Scalera Film: lo studio system all'italiana*, in *Storia del cinema italiano – 1940-1944* (2010), a cura di Ernesto G. Laura, VI, Marsilio - Bianco e Nero - Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2010, pp. 392-399.
- MARCHESI, Giovanni, *Noir all'italiana*, in FARASSINO, cur., *Lux Film*, pp. 64-71.
- MASETTI, Enzo, *Introduzione ai problemi della musica per film*, in MASETTI, cur., *La musica nel film*, pp. 7-29.
- , a cura di, *La musica nel film*, Bianco e Nero, Roma 1950.

- MICELI, Sergio, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto, Fiesole 1982.
- , *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, LIM, Lucca 2009.
- MILA, Massimo, *Musica e cinematografo*, «Pègaso», 5/2 (1933), pp. 152-160.
- , *Musica e ritmo nel cinematografo*, in *Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica*, (Firenze, 30 aprile – 4 maggio 1933) Le Monnier, Firenze 1935, pp. 212-213.
- MILHAUD, Darius, *Wagner, Verdi e il film*, «Cinema», 2/22 (1937), pp. 406-407; ora in *Atti Secondo Congresso Internazionale di Musica*, (Firenze-Cremona, 11-20 maggio, 1937), Le Monnier, Firenze 1940, pp. 257-259.
- MOSCONI, Elena, “*Quel non so che*” di Zazà. *Oltre i veli del film*, in *Il cinema di Renato Castellani*, a cura di Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, Carocci, Roma 2015, pp. 125-133.
- , *La commedia “collegiale” come teatro sociale*, in *Storia del cinema italiano – 1940-1944* (2010), a cura di Ernesto G. Laura, VI, Marsilio – Bianco e Nero – Centro Sperimentale di Cinematografia, Venezia-Roma 2010, pp. 238-239.
- PARIGI, Stefania, *Senza pietà*, in *Alberto Lattuada: il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2009, pp. 152-157.
- PELLEGRINI, Glauco, *Colonna sonora – Viaggio attraverso il cinema italiano*, in *Colonna sonora*, a cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone, Bianco e Nero, Roma 1967, pp. 18-53.
- PESTALOZZA, Luigi, a cura di, *La Rassegna Musicale. Antologia*, Feltrinelli, Milano 1966.
- , *Gatti e la «Rassegna musicale»*, in *Lo «sguardo lieto» di Guido M. Gatti sul Novecento musicale*, a cura di Alberto Mammarella e Giancarlo Rostirolla, Loffredo, Napoli 2007, pp. 119-130.
- PIZZETTI, Bruno, *Ildebrando Pizzetti, cronologia e bibliografia*, La Pilotta, Parma 1980.
- RUFFIN, Valentina, *Totò al massimo*, in *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, a cura di Callisto Cosulich, Venezia-Roma, Marsilio – Bianco & Nero 2003, pp. 268-279.
- SABANEEV, Leonid, *Music for films*, Pitman, London 1935; rist. Arno Press, New York, 1978.
- SACCHETTINI, Rodolfo, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano 2011.

ANTONIO FERRARA

SAVIO, Francesco, a cura di, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano, 1930-1943*, 3 voll., Bulzoni, Roma 1979.

SCARDICCHIO, Nicola, *La musica da camera di Nino Rota tra sala da concerto e cinema*, booklet, in *Nino Rota (1911-1979) Chamber Works*, Decca Italy, UPC 00028948191475.

SOLAROLI, Libero, *Come si organizza un film. Guida del direttore di produzione*, Bianco e Nero, Roma 1951.

TOMMASINI, Vincenzo, *The Good-Humoured Ladies*, «The Chesterian», n. s., 1-2/1 (1919), p. 38.

VI. BI., *Riflessi manzoniani*, «Radiocorriere», 20/23 (1942), p. 9

VIVIANI, Giada, *Nino Rota. La Dolce Vita: Sources of the Creative Process*, Brepols, Turnhout 2017.

VLAD, Roman, *Condizione del musicista che compone per il cinema*, in *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino 1955, pp. 291-296

———, *Lettera da Firenze – VII Congresso Internazionale di Musica*, «La rassegna musicale», 21/4 (1950), pp. 324-325.

———, *Il compositore e la musica per film*, in *Musica e film*, a cura di Salvatore G. Biamonte, Edizione dell'Ateneo, Roma 1959, pp. 197-202.



NOTA BIOGRAFICA Antonio Ferrara si è laureato in Lettere moderne presso l'Università "Federico II" di Napoli e ha conseguito un dottorato in Storia, Scienze e Tecniche della musica presso l'Università "Tor Vergata" di Roma. Attualmente è coordinatore scientifico del gruppo di ricerca sulla Critica musicale e la musica per film presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia. I suoi ambiti di ricerca comprendono la storia della musica nel Novecento, la storia del cinema e la musica per film.

BIOGRAPHICAL NOTE Antonio Ferrara, after graduating with a degree in Letters from Federico II University in Naples, Italy, received his Ph.D. in History, Science and Techniques of Music from the Tor Vergata University, Rome, Italy. He is currently the coordinator of the research group on Music criticism and Film music at the Fondazione Ugo e Olga Levi in Venice, Italy. The focus of his research is the History of music in 20th Century, the History of Cinema and Film music.

PAOLO NOTO – DOM HOLDAWAY

NINO ROTA E IL CINEMA ITALIANO
DEL DOPOGUERRA
ECONOMIA, MODI DI PRODUZIONE E RETI SOCIALI

ABSTRACT

L'articolo riflette sul ruolo di Rota in un decennio cruciale per la sua carriera e per il cinema nazionale. Incrociando dati presenti sugli archivi della produzione italiana e sui resoconti relativi agli incassi analizziamo il numero complessivo e la distribuzione delle pellicole musicate da Rota, gli incassi assoluti e il loro posizionamento relativo rispetto ai film italiani in generale. Attraverso gli strumenti della social network analysis ricostruiamo poi le reti professionali del musicista, per verificare quali siano i professionisti e le società con cui collabora più frequentemente, nonché la centralità di Rota quale nodo di relazioni all'interno del sistema. L'obiettivo è quello di usare la posizione di Rota per meglio comprendere i modi di produzione tipici di quella fase del cinema italiano, il progressivo consolidamento di una fascia medio-alta di produzione, nonché il ruolo delle 'famiglie lavorative' nell'elaborazione di questo modello.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, compositore cinematografico, production studies, storia del cinema italiano, social network analysis

SUMMARY

This article reflects on Nino Rota's position in a decade that was crucial both for his own career and for national cinema. Combining data from Italian production archives and box office records, we analyse the total number of films for which Rota composed music, their distribution, their total takings and their relation to other contemporary Italian cinema. Using social network analysis, we then reconstruct the musician's professional networks and the production companies with which he collaborated most commonly, as well as Rota's own centrality within this system. Our aim is to use Rota's position to understand more fully the production methods employed during this moment of Italian cinema, the progressive affirmation of a medium/high level of production, and the role of 'working families' in the development of this system.

KEYWORDS Nino Rota, film composer, production studies, 1950s film industry, social network analysis



Rota e gli anni Cinquanta: contesto e problemi

Il nome di Nino Rota è tradizionalmente associato, nella storiografia così come nel senso comune relativo al cinema italiano, a un'altra figura precisa e, per estensione, a una fase specifica del cinema nazionale: Federico Fellini e la stagione del cinema d'autore nazionale degli anni Sessanta.¹ Lo scopo di questo articolo è invece quello di ragionare su una fase precedente della carriera di Rota. Questa esigenza nasce da un duplice ordine di osservazioni, relative al contesto generale della produzione italiana, da un lato, e alla filmografia di Rota, dall'altro. Partendo da questo secondo aspetto emerge chiaramente come negli anni Cinquanta il compositore milanese attraversi una fase di evidente iperattività, soprattutto se si confrontano i numeri di film musicati in quel decennio con quelli dei decenni successivi. L'ipotesi di partenza del nostro articolo è che indagare questo periodo di fermento creativo ci possa aiutare a collocare meglio Rota nel sistema produttivo del cinema italiano del dopoguerra, e far emergere quindi alcuni tratti significativi circa il ruolo del compositore e l'assetto complessivo di quell'industria.

La letteratura su Rota suggerisce che la copiosa produzione del musicista sia dovuta anche a una serie di fattori contestuali. Se da un lato Rota era ben disposto ad accaparrarsi un impiego in ambito cinematografico a causa dei debiti accumulati durante la Seconda guerra mondiale,² dall'altro proprio in quel periodo la Lux Film – la più attiva e prestigiosa casa di produzione italiana del dopoguerra – cercava collaboratori con le sue caratteristiche. Guido Gatti, all'epoca amministratore delegato della Lux, e Fedele D'Amico, organizzatore musicale nonché caro amico di Rota, «fecero lavorare, nei film prodotti dalla Lux, musicisti importanti, alcune tra le maggiori firme della musica contemporanea, scartando a priori qualsiasi intervento da parte di mestieranti della musica. Questo, soprattutto per rivalutare le sorti e la fortuna del cinema italiano, allora notevolmente basse».³ Grazie all'amicizia con D'Amico e alla sua già consolidata reputazione nella composizione di musica lirica e leggera⁴ a Rota venne offerta l'opportunità di tornare, con più successo che in passato,⁵ alla composizione di colonne sonore. Questi lavori ebbero l'effetto di accrescere la fama professionale e personale di Rota: alla fine del decennio, infatti, era riconosciuto non solo come musicista di grande talento, ma anche come collaboratore affabile ed efficiente dei registi.⁶ Come ha fatto notare De Santi, il contrappasso di questo aspetto è che in Italia «il rischio di diventare una

1. BONDANELLA, *A History of Italian Cinema*, p. 108; D'ONOFRIO, *A Century of Music*, pp. 304-305; DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, pp. 73-91.

2. LOMBARDI *Cronologia*, p. 188; FABRIS, cur., *Nino Rota*, p. 13.

3. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 39.

4. Cfr. LOMBARDI, cur. *Nino Rota: un timido protagonista*, in particolare SALIS, *Le liriche per canto*; SALA, «*I due timidi*».

5. Come è ben noto, la prima esperienza di Rota come compositore cinematografico è datata 1933, per il film *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo. Il film non è molto acclamato dal pubblico né dalla critica, cosa che porta Rota a non essere riconosciuto in questo ambito fino ai tentativi dei primi anni Quaranta. Cfr. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, pp. 35-36.

6. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 43; LOMBARDI, *Un uomo solo al pianoforte*, p. xiv.

sorta di tappabuchi di film mediocri cominciava a farsi concreto».⁷ Per evitare ciò, Rota passò un breve periodo di lavoro all'estero, in Inghilterra, realizzando le colonne sonore di alcuni film internazionali. Successivamente, «[a]l suo rientro in Italia, la stima e la considerazione per il musicista erano talmente consolidate da dar luogo a una vertiginosa attività produttiva, sia in campo cinematografico che nel campo della musica sinfonica e operistica».⁸

Infatti, la produzione di Rota ammonta a 75 film nel decennio 1950-1959, contro i 20 del periodo 1960-1969 e i 17 (di cui 8 non di produzione italiana) del 1970-1979 (per le informazioni relative all'anno di uscita dei film facciamo riferimento alla filmografia di Rota messa a punto in BORIN, *La filmografia di Nino Rota*, per tutti gli altri dati filmografici all'Archivio del Cinema Italiano dell'ANICA, www.archiviodelcinemaitaliano.it). Non cambiano solo i numeri, perché la produzione di Rota nel decennio di nostro interesse è decisamente più eterogenea e comprende grosse produzioni e film di fascia media, film di autori in via di affermazione e prodotti appartenenti ai generi più diffusi all'epoca.⁹

Il dato numerico si inserisce quindi in un altro ordine di considerazioni, relativo al contesto produttivo: gli anni Cinquanta, in cui Rota si specializza gradualmente come compositore di colonne sonore per film di elevato impegno produttivo e consistenti ambizioni estetiche e spettacolari, sono anche anni di grande effervescenza produttiva, in un quadro di incertezza legislativa che fa oscillare il numero di film realizzati su base annuale, e porta a periodi di frenesia produttiva alternati ad altri di stasi e di riassetto del sistema industriale del cinema italiano.¹⁰ Negli anni Cinquanta infatti il cinema nazionale conosce fasi importanti di aggiornamento tecnologico – che portano alla diffusione della pellicola a colori,¹¹ e dei formati panoramici di ripresa e proiezione,¹² come il Cinemascope –, di espansione internazionale – con il consolidamento delle coproduzioni che vedono nella Francia un partner strategico,¹³ ma anche con tentativi (non sempre coronati da successo) di stabilire relazioni con industrie forti come quella statunitense e britannica –, nonché di ricambio nei quadri produttivi, con la cessazione o il ridimensionamento delle attività di sigle storiche come la già citata Lux, la Titanus, la Excelsa-Minerva e la definitiva affermazione di una schiera di produttori abili a operare in un quadro di rapporti internazionale e a sfruttare in maniera intensiva generi e filoni dal successo eclatante quanto effimero, dai grandi Ponti, De Laurentiis e Rizzoli fino ai 'piccoli' Donati e Carpentieri, passando per i 'medi' come la Vides di Franco Cristaldi e la Galatea di Nello Santi.¹⁴

7. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 48.

8. *Ibid.*, p. 49.

9. DE SANTI, *Nino Rota: le immagini e la musica*, p. 45; DYER, *Nino Rota*, pp. 29-31.

10. CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, pp. 62-66.

11. PIEROTTI, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano*.

12. VITELLA, *L'età dello schermo panoramico*.

13. PALMA, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes*.

14. CORSI, *Un ettaro di cielo e 39 di terreno*; CORSI, *Produzione e produttori*; DI CHIARA *Generi e industria cinematografica in Italia*; VENTURINI *Galatea S.p.A.*

Rota è inserito in maniera organica in queste dinamiche. Già da un primo sguardo d'insieme sulla sua filmografia emerge chiaramente la sua partecipazione a film che rientrano nei principali assi di cambiamento del sistema appena esposti. Sembra emblematico da questo punto di vista che tra i 7 film cui collabora nel biennio cerniera 1959-1960 ci siano alcune opere destinate a essere veri e propri prototipi per l'industria del cinema italiano del decennio a venire: *Europa di notte* di Alessandro Blasetti, che dà il via alla fortunata stagione del documentario di costume, *La grande guerra*, che con la vittoria al Festival di Venezia accredita la commedia all'italiana quale genere centrale del cinema l'italiano non solo in termini di consumo, e *La dolce vita* e *Rocco e i suoi fratelli*, esempi chiave di quel «superspettacolo d'autore» che sarà secondo Vittorio Spinazzola per alcuni anni il genere caratterizzante delle prime visioni nazionali.¹⁵

Cosa porta Rota a diventare il musicista di riferimento della produzione italiana di prestigio e di respiro internazionale? E in che modo il suo percorso è rappresentativo di un processo di cambiamento che riguarda le componenti più ambiziose e attrezzate del sistema produttivo italiano? È quello che vogliamo capire esaminando la produzione di Rota da due prospettive diverse: l'andamento degli incassi dei suoi film e le reti sociali in cui il musicista è inserito quale professionista. La ricostruzione degli incassi – intesi come indicatori per definire l'appartenenza dei film alle diverse fasce in cui la produzione può essere suddivisa in termini di riuscita economica – ci consente di verificare la posizione di Rota all'interno del contesto industriale del cinema italiano e osservarne le variazioni relative lungo un arco di tempo significativo. La descrizione delle reti sociali, definite dalle collaborazioni di Rota con società di produzione e distribuzione e con altri professionisti (registi, sceneggiatori) coinvolti nei film da lui musicati, ci permette di comprendere in termini qualitativi i sistemi di relazioni in cui il compositore è inserito e di descrivere la frequenza, la solidità e la peculiarità delle connessioni da lui attivate. Le reti sociali del compositore, come vedremo, non solo confermano il cambiamento della sua posizione all'interno dell'industria nel decennio, ma rivelano anche alcune caratteristiche interessanti del sistema, come il livello alto di raggruppamento di comunità di creatori di cinema, e suggeriscono conclusioni altrimenti non intuitive, riguardo ad esempio la presenza, per un certo periodo, di una filiera che potremmo definire di 'prestigio', responsabile dell'ideazione, realizzazione e distribuzione allo stesso tempo di film di genere a budget medio-elevato e di film che col senno di poi possono essere definiti d'autore, insistendo sullo stesso settore di mercato e coinvolgendo le stesse famiglie di professionisti.

15. SPINAZZOLA *Cinema e pubblico*, pp. 237-258.

Un compositore di successo? Gli incassi dei film di Rota negli anni Cinquanta

Negli anni che vanno dal 1950 al 1960 Nino Rota compone la colonna sonora per ben 79 film, secondo un andamento irregolare che rispecchia da un lato i cicli di intensificazione e stagnazione dell'industria italiana, dall'altro la sua progressiva specializzazione in quella che vedremo essere la fascia alta della produzione nazionale. Il grafico che rappresenta il numero di film cui Rota lavora anno per anno mostra una crescita progressiva delle collaborazioni nella prima parte del decennio (con un picco di 16 colonne sonore composte nel 1953), una netta contrazione negli anni dell'incertezza legislativa (1954-1957) e una ripresa su volumi più moderati alla fine del periodo (Figura 1).

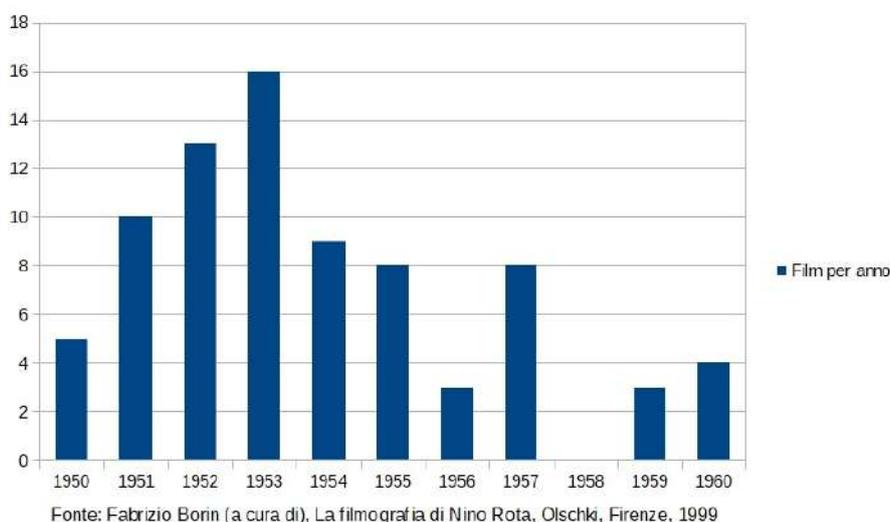


Figura 1. Film con colonne sonore di Nino Rota (1950-1960)

Il grafico può essere incrociato con quello relativo agli incassi medi dei film di Rota (il valore è stato ottenuto dividendo la somma degli incassi dei film per il numero di film): in questo caso si ha la conferma di una graduale affermazione del musicista, che nella prima metà del decennio partecipa a film in grado di ottenere incassi progressivamente maggiori e quindi, intuitivamente, più solidi e fortunati (Figura 2).

La curva, però, in questo caso mostra un andamento curioso: la crescita degli incassi medi è costante fino al 1955 (con un picco nel 1951, dovuto soprattutto all'enorme successo di *Anna* di Alberto Lattuada), subisce una flessione nel triennio successivo ed esplose letteralmente negli anni 1959-1960. In valore assoluto si passa da circa L.200 milioni a film del 1950 a L.1,3 miliardi del 1960.

Per meglio comprendere questo secondo grafico, tuttavia, è necessario compiere un'ulteriore elaborazione e mettere in relazione gli incassi dei film di Rota con quelli del resto della produzione italiana. Questo ci obbliga a fare

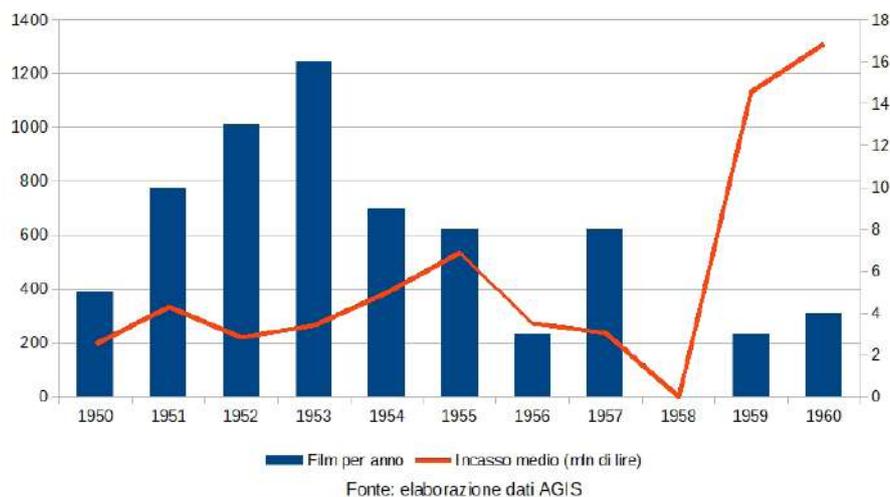


Figura 2. Rapporto film per anno e incasso medio (1950-60)

una digressione di carattere metodologico. La ricostruzione dei dati relativi agli incassi costituisce da sempre una sorta di *crux desperationis* per gli storici del cinema italiano, tanto che un'autorevole studiosa delle vicende economico-industriali del nostro cinema, Barbara Corsi, ha inserito nel suo *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano* una lunga nota esplicativa sui vari sistemi di calcolo degli incassi approntati nel corso dei decenni, cui rimandiamo per chiarimenti.¹⁶ Nel nostro caso i dati sugli incassi fino al 1955 sono desunti dal *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*,¹⁷ il quale utilizza fonti dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS), e fanno riferimento allo sfruttamento dei film fino al 31 marzo 1959 (con l'eccezione di *Anna, Senso, Londra chiama Polo Nord, Mambo, Guerra e pace*, che invece sono riferiti al 31 marzo 1965). Dal 1956 in avanti i dati sono forniti dal *Catalogo generale dei film italiani dal 1956 al 1973* dell'ANICAGIS¹⁸ e fanno riferimento al primo quinquennio di sfruttamento del film. Alcune precisazioni si rendono necessarie: l'AGIS, che è comunque istituzione di riferimento per questo tipo di dati, non censiva la totalità delle sale sul territorio italiano, ma solo le prime visioni delle cosiddette 'città capozona', vale a dire i centri a livello locale per la distribuzione dei film. Questo sistema di rilevazione, per quanto parziale, traeva ragione dal fatto che gli incassi successivi alla ricca prima visione e al primo quinquennio di sfruttamento contribuivano di solito in maniera solo marginale alla performance complessiva del film. I dati disponibili fino al 1955, pur non facendo riferimento a un periodo di sfruttamento

16. CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, pp. 12-15.

17. RONDOLINO – BOLAFFI, cur., *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*.

18. ASSOCIAZIONE GENERALE ITALIANA DELLO SPETTACOLO, cur., *Catalogo generale dei film italiani*.

definito (il quinquennio, come nelle rilevazioni successive) possono quindi essere considerati tendenzialmente omogenei a quelli relativi agli anni 1956-1960. In altri termini, presi nei loro valori assoluti questi incassi rischiano di essere poco affidabili rispetto alle performance dei singoli film, ma se considerati in termini complessivi possono fornire indicazioni importanti sulle tendenze in atto nel sistema.

In questo quadro, come si diceva, è utile verificare gli esiti dei film di Rota sullo sfondo degli incassi medi ottenuti dai film italiani. Per fare ciò sono d'aiuto una serie di previsioni contenute in *Lo spettacolo in Italia*, l'annuario edito dalla Società Italiana Autori ed Editori.¹⁹ La SIAE approntava nel periodo in questione stime relative ai probabili incassi dei film su proiezione ventennale. La stima distingueva tra *film di medio successo* e *film di grande successo*. Ad esempio, per un film uscito nel 1950 si riportava il presumibile incasso lordo progressivo, anno per anno, fino al 1970.²⁰ Le previsioni fornite dalla SIAE ci consentono di incrociare i dati sugli incassi 'effettivi' dei film di Rota con quelli previsti per i film-tipo usciti negli stessi anni e verificare lo scostamento tendenziale (Figura 3).

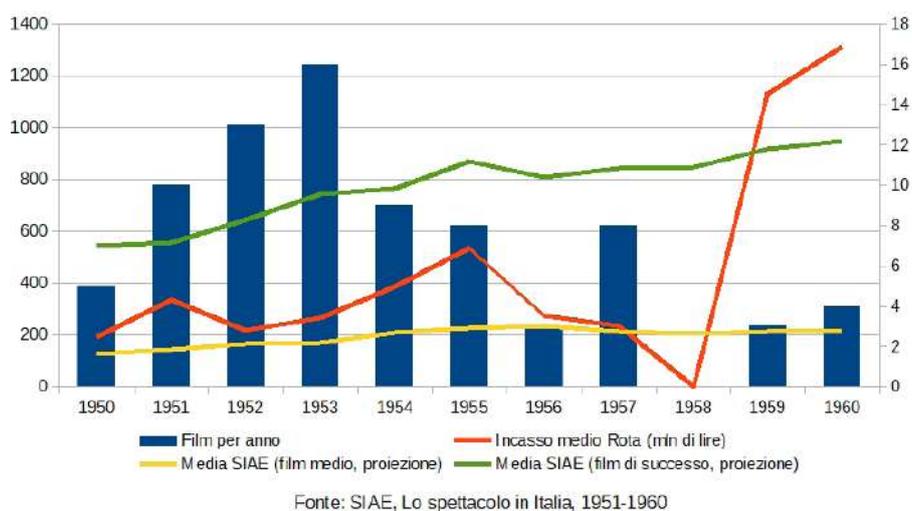


Figura 3. Scostamento tendenziale tra previsioni di guadagno e incassi effettivi

Il confronto tra la curva di incasso dei film di Rota e quelle dei film di medio successo e dei film di grande successo conferma ancora una volta la progressiva affermazione del compositore milanese come autore di riferimento per la fascia alta della produzione italiana: film diretti da registi affermati (Clément, Blasetti, Monicelli, Fellini, Visconti, Coletti, Giorgio Bianchi), prodotti da soggetti solidi (tra gli altri Titanus, De Laurentiis, Rizzoli), distribuiti dalle principali case attive sul mercato italiano (Titanus, Warner Bros., De

19. SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI E EDITORI, cur., *Lo spettacolo in Italia nel 1950*.

20. *Ibid.*, pp. 154-155.

Laurentiis, Cineriz, Paramount) e, soprattutto, premiati da un vistoso successo di pubblico. Se fino al 1957 la curva di Rota si discosta per eccesso, ma di poco e soprattutto in anni eccezionali come il 1951 e il 1955, da quella dei film di medio successo (che peraltro rimane di fatto stabile attorno ai 200 milioni), alla fine del decennio gli incassi medi dei film di Rota superano in maniera sostanziale quelli di previsione per i film di grande successo, che nel 1960 si attestano attorno a 1,2 miliardi di lire. In estrema sintesi possiamo affermare che nella parte finale del decennio va a sistema una tipologia di collaborazione con la fascia alta della produzione che Rota sperimenta già dai primi anni Cinquanta in casi relativamente isolati (*Anna, Guerra e pace, I vitelloni...*) e che questo modello è destinato a essere replicato per i decenni a venire. Resta da definire meglio, alla luce di questi dati parziali, proprio la categoria di ‘fascia alta’ ed è quello che proveremo a fare attraverso l’analisi delle reti sociali.

Allo stato attuale delle conoscenze sugli incassi e la redditività dei film è necessario limitare questa indagine al contesto nazionale. Sarebbe tuttavia affascinante estendere la ricerca sul piano internazionale, dal momento che gli anni presi in esame sono quelli in cui l’industria italiana funziona anche da fornitrice di *art cinema* e, sempre di più, anche di cinema di genere a medio e basso costo per i mercati internazionali.²¹ Tra la documentazione presente nel Fondo Rota della Fondazione Giorgio Cini di Venezia vi è anche un interessante raccolta di rendiconti inviati dalla SIAE al musicista, nei quali sono riportati semestre per semestre i diritti maturati per tutte le opere distribuite in Italia e all’estero nei paesi le cui società omologhe sono convenzionate con la SIAE. Per quanto di nostro interesse, i rendiconti relativi al periodo indicano in lire italiane i compensi relativi ai diritti sulle colonne sonore dei film musicati da Rota e distribuiti sui mercati stranieri, distinguendo la cifra totale dal corrispettivo destinato al compositore.

Ad esempio, se si prende come campione *La grande speranza* (Duilio Coletti, 1954), film bellico su un’eroica missione di trasferimento prigionieri compiuta da un sottomarino italiano durante la Seconda Guerra Mondiale, e si sommano i diritti maturati in tutti i paesi in cui il film viene sfruttato, si apprende che il film frutta a Rota, nel periodo compreso tra il 1962 e il 1971, 464.219 lire. Il dato in sé non pare molto significativo, ma lo è il fatto che in questo modo è possibile ricostruire almeno in parte il processo di circolazione all’estero del film. Nel periodo considerato *La grande speranza* – film di ambizioni medio-alte e di valore ‘diplomatico’, prodotto dalla Excelsa-Minerva, a colori, con cast internazionale, premiato al Festival di Berlino del 1954 dall’O-CIC e dal Senato di Berlino – è distribuito in 11 paesi oltre l’Italia e tra questi vi sono destinazioni usuali per la produzione italiana media (Francia, Spagna), ma vi è anche una significativa presenza di mercati non sempre semplici da penetrare (Regno Unito, Giappone) e di paesi interessati dall’emigrazione italiana (Canada, Belgio). In sintesi, risulta difficile attualmente ricavare da tali materiali dati affidabili sul successo dei film italiani all’estero, ma questa tipologia di fonte, a quanti ci risulta finora mai usata, può essere utile per risa-

21. WAGSTAFF, *Italy in the Post-War International Cinema Market*.

lire a informazioni di difficile accessibilità sui modi e i tempi di sfruttamento dei film italiani sui mercati stranieri, allargando le conoscenze oltre le realtà solitamente più indagate.

La rete professionale di Rota

Se il quadro riguardante gli incassi ci ha permesso di verificare l'ipotesi che nella prima parte degli anni Cinquanta Rota sperimenti un modello di collaborazione, con i settori più ricchi e ambiziosi della produzione nazionale, che poi diventerà quello standard per i successivi anni di attività, resta da capire qual è il contesto in cui tale specializzazione avviene. Solo uno sguardo alla rete sociale del compositore, ottenuto con gli strumenti della *social network analysis*,²² può consentirci di elaborare ulteriormente questo elemento e di comprendere quali sono i professionisti e le realtà con cui collabora più frequentemente e che come lui contribuiscono al consolidamento di quel settore medio-alto della produzione nazionale, ma anche quali sono i percorsi di collaborazione abbozzati e non pienamente sviluppati. La rappresentazione grafica della rete sociale di Rota ci aiuta inoltre a distinguere il centro della sua attività dalla periferia, le collaborazioni più frequenti da quelle occasionali, e a ipotizzare quali siano i gruppi in cui la sua presenza risulta più qualificante nella misura in cui il suo nome costituisce l'unico elemento di connessione tra certi gruppi e il resto della comunità. In altre parole, queste rappresentazioni forniscono indicazioni – ovviamente da interpretare – non solo su Rota come singolo professionista, ma sull'assetto generale del sistema.

Per disegnare la rete sociale di Rota abbiamo usato come base di dati l'Archivio del cinema italiano dell'ANICA (archiviodelcinemaitaliano.it) ed estratto per tutti i film cui egli ha collaborato i nomi dei registi (fino a due), degli sceneggiatori (fino a sette), delle case di produzione (fino a due) e di distribuzione, nonché delle eventuali società di coproduzione straniera (fino a due). Altri elementi legati agli apporti professionali (attori, direttori della fotografia, montatori) non sono stati presi in considerazione non perché privi di interesse, ma perché queste figure avrebbero reso più complesse le reti che, dato il carattere di prova di questo lavoro, ci è sembrato opportuno limitare. È evidente che questa selezione corre il rischio di escludere in maniera preventiva soggetti attivi in mansioni fortemente legate a quelle del compositore: si pensi ad esempio al montatore, le cui scelte hanno un impatto preciso sulla durata della partitura, oppure ai molti altri collaboratori musicali (dagli orchestrali ai tecnici degli studi di registrazione). Pur riconoscendo questo rischio, la scelta è motivata dalla 'taglia' della nostra domanda rispetto alle reti di Rota. In particolare modo, siamo interessati allo scenario produttivo-industriale e ai cosiddetti ruoli 'above-the-line', quelli ricoperti da professionisti

22. Cfr. SCOTT – CARRINGTON, cur., *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*; TRONCA, *Sociologia relazionale e social network analysis*.

coinvolti nella produzione di un film fin dal primo momento, la cui partecipazione è quindi fondamentale per definire le ambizioni e il posizionamento di mercato del film. D'altro canto, ricostruire un'autentica base di dati sui collaboratori in ogni film diventa sempre più difficile più scendiamo *below the line*, per via della parzialità – o totale mancanza – di risorse storiche.

La base della rappresentazione è costituita da *nodi e legami*: ogni nodo, raffigurato come un circolo, corrisponde a un soggetto attivo nel sistema (che si tratti di persona fisica o di sigla societaria), mentre ogni legame corrisponde a una collaborazione nella produzione di un film. È necessario, a questo punto, evidenziare un'altra caratteristica essenziale del nostro uso della *social network analysis* e un'altra limitazione possibile: la mappatura conseguente a questo modello è monodimensionale. Essa rappresenta, cioè, ogni attore della rete come pari e non cattura le dinamiche economiche o politiche che spesso stanno alla base di tali collaborazioni nella produzione cinematografica²³. Coscienti di questo aspetto, ribadiamo che la mappatura della composizione puramente sociale delle comunità di produzione indica comunque delle chiare tendenze che in ogni caso sono messe in dialogo con altre forme di analisi qualitativa e quantitativa.

La densità dei legami, segnalata da linee di spessore maggiore o minore, si riferisce al loro 'peso': linee più spesse indicano più collaborazioni tra due nodi. La misura dei nodi rappresenta invece la loro centralità *eigenvector*, vale a dire la misura dell'influenza di un nodo in una rete, in base al presupposto che le connessioni a nodi importanti abbiano un valore maggiore rispetto a legami a nodi con voti più bassi. Un alto valore *eigenvector*, segnalato dal diametro maggiore del circolo che rappresenta il nodo, indica che quel nodo è connesso con un numero elevato di altri nodi che a loro volta hanno alti valori.

Le reti sono organizzate tramite l'algoritmo Force Atlas, che mappa i legami tra i nodi cercando di bilanciare in termini grafici centralità (vale a dire importanza in termini di connessioni) e leggibilità. I nodi più centrali e connessi sono al centro, quindi è ovvio che nella rete di Rota il nodo centrale e di maggiore peso corrisponda a lui stesso.

Un primo modello di tutti i legami tra Rota e i suoi collaboratori rivela i suoi collaboratori più importanti durante il decennio. Sul livello puramente sociale delle collaborazioni, (ovvero, senza una rappresentazione delle gerarchie di potere nella produzione cinematografica) i collaboratori che si rivelano più importanti sono di diverse nature: case di produzione (Lux, Ponti-De Laurentiis, Cineriz e Titanus), distributori italiani e stranieri, registi (Monicelli, Steno, Soldati) ma anche sceneggiatori (Age e Scarpelli, Benvenuti, De Concini). Per motivi abbastanza intuitivi (i crediti dei film italiani storicamente includono un numero elevato di sceneggiatori) quest'ultima categoria

23. Una soluzione sarebbe dare pesi numerici ai legami tra nodi, rappresentando un valore economico della collaborazione come, ad esempio, gli stipendi dei lavoratori di ogni film. Questi dati, però, sono difficilmente rintracciabili per molti film degli anni Cinquanta, cosa che non permetterebbe una raccolta dati – e una conseguente analisi – coerente.

rappresenta quella dei collaboratori più comuni di Rota. È interessante notare che si tratta degli stessi professionisti che nel corso degli anni Cinquanta si sono esercitati in esperimenti di «tenuta e traducibilità»²⁴ degli schemi visivi e narrativi del cinema hollywoodiano nel contesto spettacolare italiano e che nel decennio successivo saranno responsabili della produzione della commedia all'italiana (Monicelli, Age e Scarpelli, Benvenuti) e del cinema di genere a diffusione internazionale (De Concini) (Figura 4).

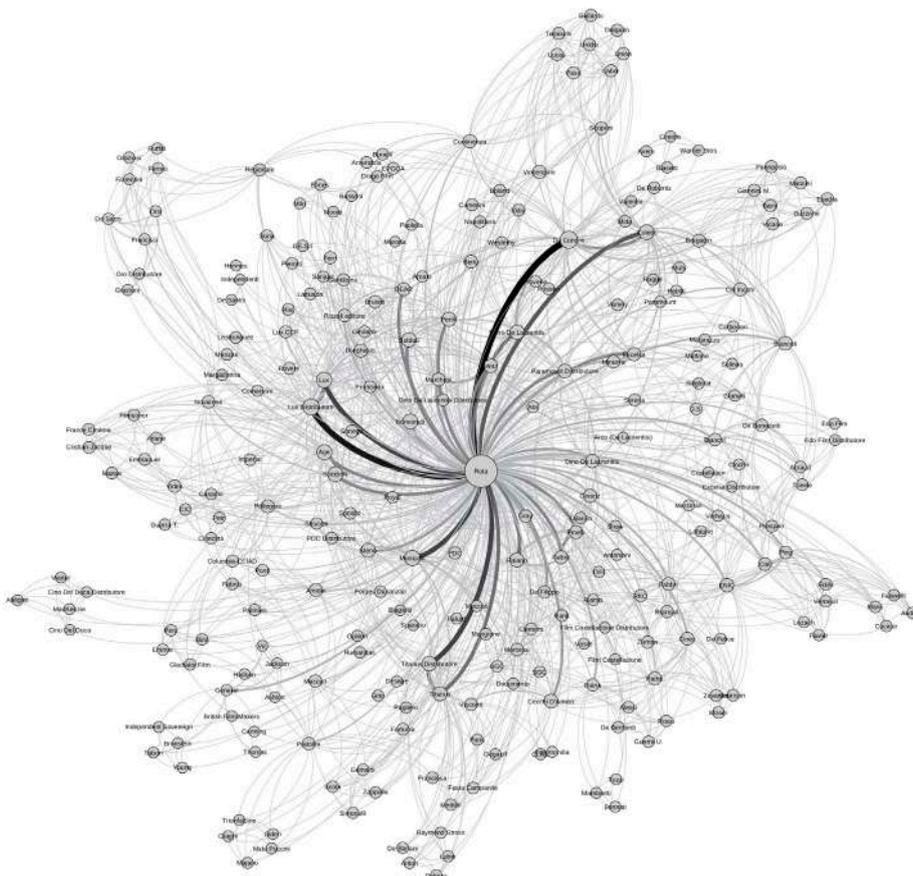


Figura 4. Modello di legami tra Rota e collaboratori

Ciò detto, più ci si sposta dalla periferia al centro della mappa più si trovano i nomi importanti del sistema produttivo italiano, con cui Rota risulta sistematicamente connesso. Il centro mostra però anche un dato di contesto molto significativo: la totale integrazione, all'interno della fascia di produzione alta e medio alta, di quadri professionali nazionali e capitale statunitense, che interviene con le case di distribuzione collegate alle *majors* hollywoodiane, che erano tenute per legge a investire in Italia parte consistente dei fondi

24. BRUNETTA *Storia del cinema italiano. Volume III*, p. 243.

derivanti dallo sfruttamento dei film di loro produzione.

La periferia però non è priva di interesse, perché mostra ad esempio che Rota ha relazioni non sporadiche con iniziative produttive straniere, rispetto alle quali costituisce uno dei pochi – se non l'unico – nodo di collegamento con il resto dell'industria italiana. L'ipotesi che si può trarre, e che necessiterebbe di verifiche in altre sedi, è quella che le collaborazioni internazionali di Rota contribuiscano alla definizione delle sue competenze e della sua reputazione all'interno del sistema.

Il quadro dei singoli nodi della rete di collaboratori è relativamente ben connesso. Escludendo il nodo di Rota – che, diamo per scontato, è collegato a tutti – ben 242 dei 261 nodi-collaboratori sono comunque collegati (231 dei quali con un grado di separazione di al massimo tre). In altri termini, a parte tre 'isole' chiuse di nodi – create da (co-)produzioni straniere, nonché il film *Ragazze al mare*, scritto e diretto da Giuliano Biagiotti e sola produzione della Sparano Film, nella loro unica apparizione nella rete – gli altri collaboratori (per la maggior parte italiani) di Rota si mischiano e si ritrovano in diverse combinazioni nelle produzioni da lui musicate. La tendenza trova conferma in un dato statistico: il grado medio per nodo relativamente alto (10,3, ciò significa che ogni attore ha una media di più di 10 connessioni), segnalando un livello alto di connettività²⁵.

Ciononostante, altre osservazioni di natura statistica complicano la nostra idea della forma di questa rete. Nello specifico, la rete ha anche un coefficiente di *clustering* alto: 0.813, su 1. Questo dato segnala l'alta presenza di raggruppamenti densi di nodi. Tenendo in considerazione sia la relativa connettività sia il livello alto di *clustering*, possiamo concludere che la rete in realtà si compone di due elementi: da un lato, comunità dense; dall'altro dei nodi importanti che fanno da ponte tra queste, aumentando la connettività totale. Per la seconda categoria ci riferiamo ai nodi più centrali della mappa, ma anche Rota stesso è un buon esempio di tale funzione sociale.

Scomporre le reti di collaborazione di Rota secondo le tre fasi del decennio che abbiamo identificato prima – 1950-53 (crescita della produzione), 1954-57 (incertezza legislativa e ripresa), e 1958-60 (stabilizzazione di *output*) – porta ad altri risultati interessanti. I cambiamenti dei nodi più centrali e l'interconnettività delle reti confermano il cambiamento della carriera di Rota all'interno dell'industria italiana notato in precedenza. Nella prima rete (Figura 5), i nodi più centrali sono case di produzione e di distribuzione (Lux prima di tutti, ma anche ENIC) e i registi/sceneggiatori che, come Rota stesso, sono molto attivi e collaborano con un numero alto di altri attori (Borghesio, Steno, Monicelli, Benvenuti). La mappa, insomma, riflette un contesto molto plurale

25. Il peso medio di ogni legame è definito dal numero di collaboratori che abbiamo mappato: come abbiamo scritto all'inizio di questo paragrafo, includiamo fino a un totale di tredici collaboratori e collaboratrici di Rota (tra registi, sceneggiatori, case di produzione e distributori). Bisognerebbe interpretare questa cifra tenendo in considerazione un altro dato: il numero medio di collaboratori per film, che sono otto (compreso Rota). Il fatto che il peso medio (10,30) è superiore al numero medio di collaboratori indica dunque un maggiore livello di interconnettività tra questi collaboratori in più film.

con molte collaborazioni che sono frequentemente ripetute, e incorpora notevolmente la stessa tendenza di alta connettività e *clustering* che caratterizza le collaborazioni di Rota dell'intero decennio.

Già nel periodo 1954-57 (Figura 6), però, la rete è molto meno densa, con alcuni nodi importanti – De Concini, Continenza, Flaiano e Monicelli – che sono gli unici collaboratori che uniscono diverse comunità di creatori. In questo periodo, cioè, emergono i nodi più importanti che fanno da ponte tra i *cluster* di operatori. La tendenza si ripete a un livello ancora più estremo nell'ultimo triennio: la rete (Figura 7) si compone addirittura di tre gruppi di nodi autonomi e disconnessi tra di loro. Dato che nel periodo 1958-60 Rota ha prodotto soltanto 7 film, sorprende poco la minore connettività dei nodi. Detto questo, con il passare degli anni vediamo l'aumento del numero medio di collaboratori per film di Rota (riferendoci sempre soltanto a produttori, registi, case di produzione/distribuzione e sceneggiatori). Di conseguenza, vediamo inoltre l'aumento della centralità di alcuni nodi e di comunità di produzione (Titanus-Visconti; De Laurentiis con Coletti e Paramount o con Age-Scarpelli-Steno-Monicelli; Fellini-Cineriz): in altre parole, lo spostamento verso poche produzioni di livello alto, nelle quali cresce l'importanza dei ruoli di registi, produttori, sceneggiatori e di Rota stesso in quanto 'autori' individuali.

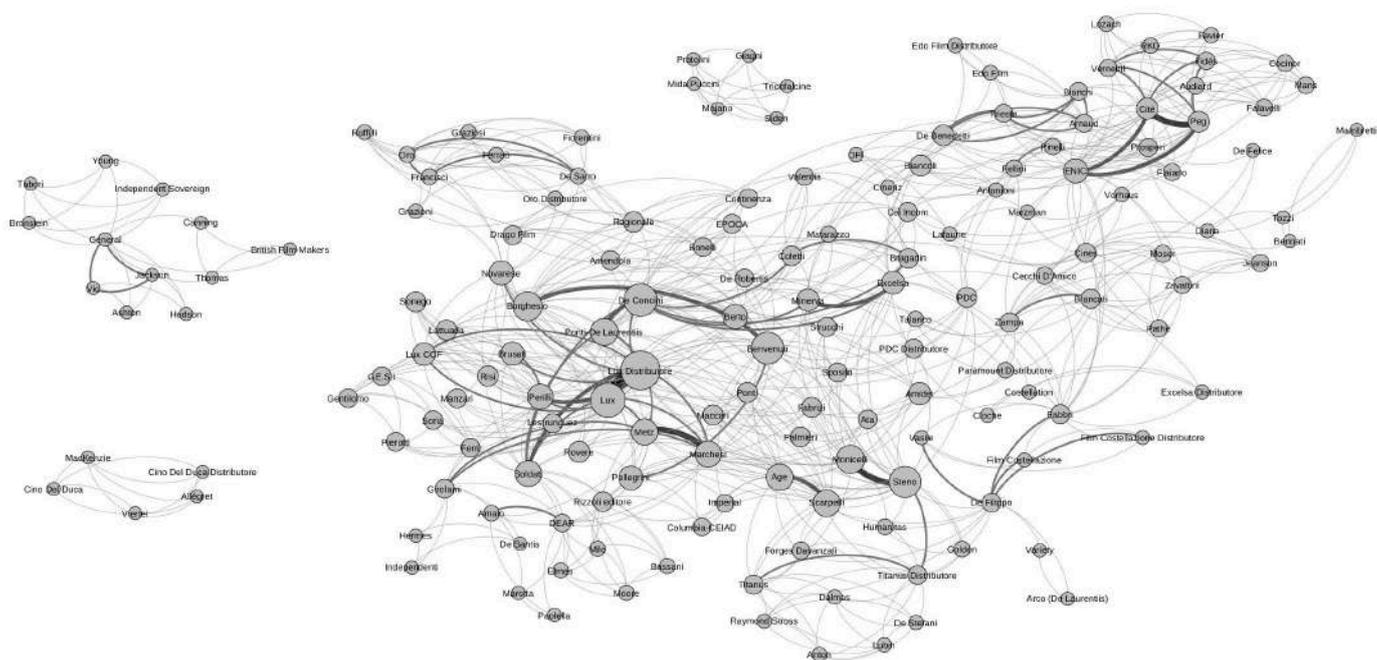


Figura 5. Reti di collaborazione di Nino Rota (1950-53)

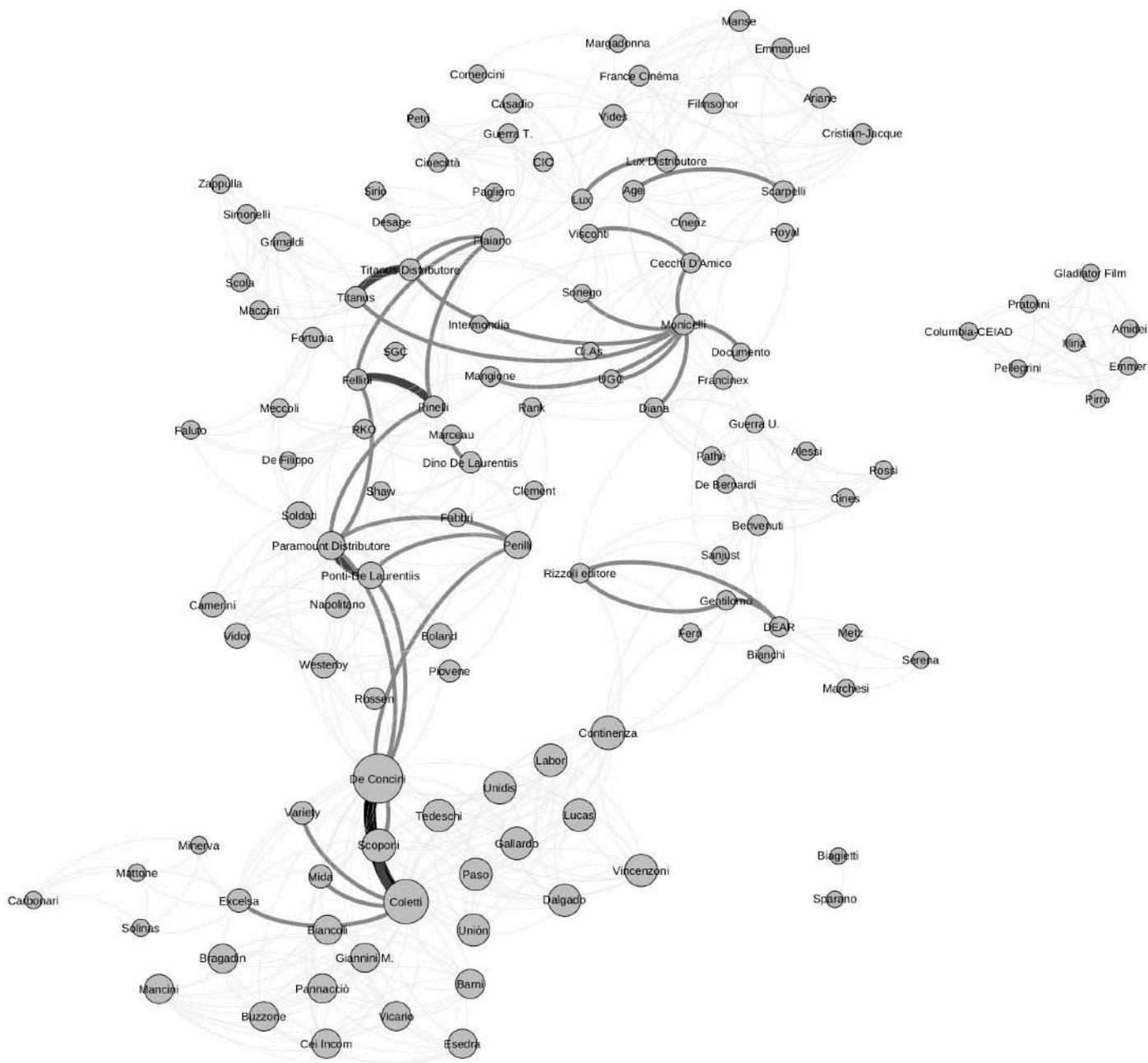


Figura 6. Reti di collaborazione di Nino Rota (1954-57)

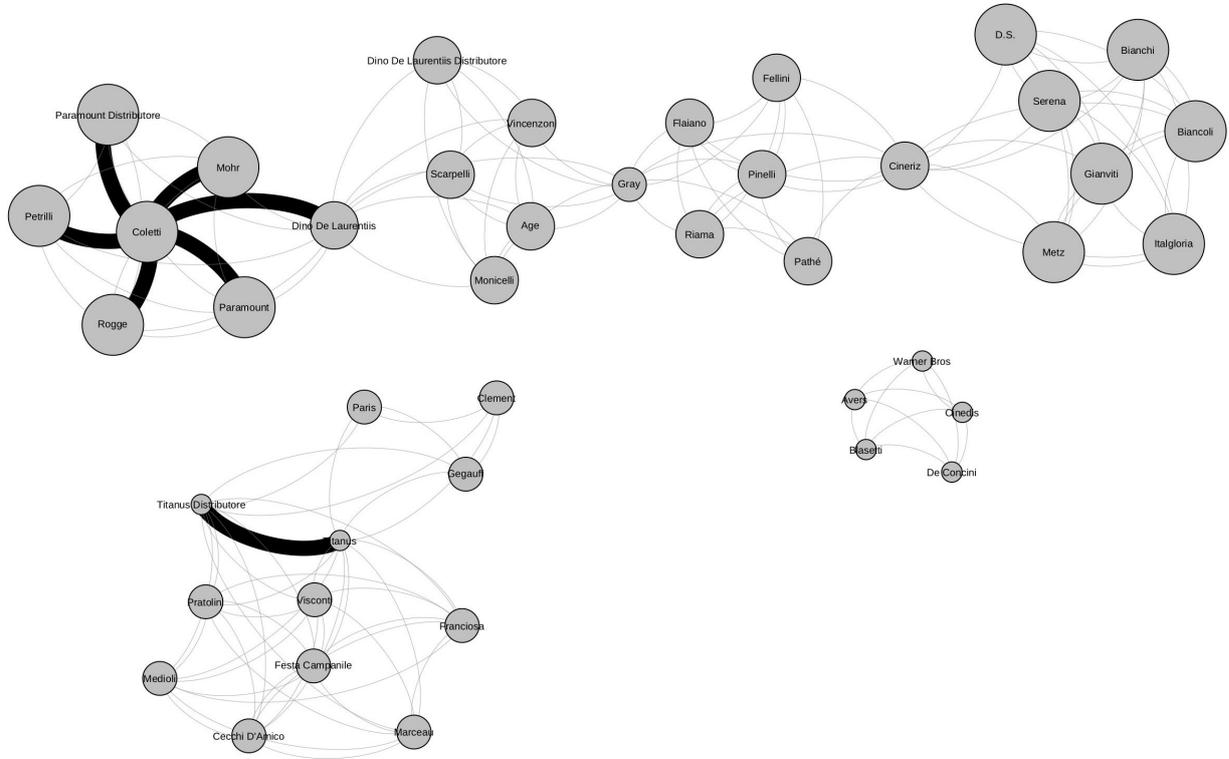


Figura 7. Reti di collaborazione di Nino Rota (1958-60)

Conclusioni

Il confronto comparato tra andamento degli incassi e forma delle reti sociali conferma con maggiore precisione di dettaglio le considerazioni sull'avanzamento dello status professionale di Rota. Consente però anche di formulare una serie di ipotesi che speriamo possano essere utili per meglio comprendere il sistema produttivo di quegli anni e rivedere la posizione di Rota all'interno di esso.

La prima di ordine generale deriva dalle osservazioni sul *clustering* delle reti: vista dalla prospettiva dei (molti) film realizzati da Rota l'industria italiana tende a funzionare per 'famiglie lavorative' integrate in un sistema non troppo dissimile dal package-unit system,²⁶ gruppi di professionisti che si

26. STAIGER, *The Hollywood Mode of Production*.

aggregano attorno a singoli progetti e che collaborano ripetutamente gli uni con gli altri. Questo, se da un lato conferma la ben nota dimensione di artigianalità del cinema italiano, dall'altro rimanda all'esistenza di routine e consuetudini che consentono comunque non solo il mantenimento del sistema, ma un suo sviluppo in chiave di consolidamento e di espansione, che nel periodo considerato, e almeno nel lustro successivo, avviene. Inoltre, questo ci fornisce una nuova prospettiva su Rota stesso, che va oltre la singolarità del suo genio o le specificità delle sue collaborazioni per tenere conto invece di come questi elementi si integrano con dinamiche sociali più ampie e più complesse²⁷. In questo senso, sarebbe estremamente interessante espandere un'analisi delle reti sociali di altre figure di rilievo negli anni Cinquanta – a partire da altri compositori e soprattutto quelli meno famosi – per rendere intellegibili continuità e discontinuità rispetto al caso Rota.

Un corollario di quanto appena detto, considerando i dati in chiave diacronica, è che i gruppi iperconnessi della prima parte del decennio tendono a isolarsi e specializzarsi nel corso degli anni, ma che per alcuni anni la fabbrica dei generi e quella del nascente cinema d'autore condivide quadri creativi e produttivi. Se applicata a una possibile suddivisione di generi e di pratiche, quindi, l'osservazione della rete sociale di Rota lascia intendere che i gruppi di professionisti che realizzano i primi esempi di «superspettacolo d'autore» (*Senso*, *La strada*) sono collegati e in parte sovrapponibili a quelli che realizzano quel cinema di genere, altrettanto spettacolare, spesso finanziato con capitali americani (i combat film di Coletti, i melodrammi come *Anna* e *Mambo*) e non prive di connessioni con quelli che mettono via via a punto il modello della commedia all'italiana. Detta altrimenti, negli anni della crisi e della successiva ripresa (1954-1957) pare emergere una filiera integrata (ideazione, finanziamento, distribuzione) della produzione di prestigio rivolta alle prime visioni: la specializzazione, se c'è, pare riguardare la gamma e la collocazione merceologica del prodotto, non la suddivisione in generi, né la presunta o reale ambizione estetica del prodotto.

Il ruolo delle collaborazioni con l'industria straniera, da questo punto di vista, pare ancora meritare degli approfondimenti. Christopher Wagstaff ha ipotizzato che l'uso dei fondi congelati delle *majors* in Italia abbia fatto recuperare alle stesse quegli spettatori di prima visione che la crisi degli anni Cinquanta aveva sottratto negli Stati Uniti e che non abbia di fatto aumen-

27. Sul genio del musicista e sui suoi collaboratori più importanti, cfr., a titolo esemplificativo, DE SANTI, *La musica di Nino Rota* e DYER, *Nino Rota*. Per citare un esempio molto interessante, si pensi alla riflessione di Dyer sulle musiche di Rota nell'ambito dei generi cinematografici e nello specifico sul fatto che Rota tendesse a scrivere poche musiche per alcuni generi più 'maschili', come il film d'avventura o lo spaghetti western. Per Dyer, ciò dipende principalmente dallo stile musicale di Rota e dalla sua incompatibilità con la «aesthetic of visceral sensation» di tali *genres*: «the very antithesis of Rota's stance towards characters and worlds, not seeking to sweep the audience up in sensations stimulated by action and events» (DYER, *Nino Rota*, p. 30). Lavorando a partire da una base di dati più ampia, sarebbe interessante indagare le reti produttive operanti nei vari generi, per capire come queste variabili di stile, qualifica e preferenza possano avere influito sulla composizione delle reti stesse.

tato la capacità di controllo sul mercato dei produttori italiani.²⁸ Alla luce di quanto abbiamo visto qui potremmo chiederci quanto l'intervento produttivo dei distributori statunitensi, incoraggiando la realizzazione di prodotti ad alto budget e con aspettative di sfruttamento su mercati pregiati nazionali e internazionali, abbia invece contribuito a catalizzare una specializzazione produttiva che il sistema inizialmente non conosceva.

Anche questa, come le altre, è un'ipotesi, la cui verifica però speriamo che possa aiutare a meglio descrivere il complesso mondo della produzione cinematografica italiana del dopoguerra.

BIBLIOGRAFIA

- ASSOCIAZIONE GENERALE ITALIANA DELLO SPETTACOLO, a cura di, *Catalogo generale dei film italiani dal 1956 al 1973*, ANICAGIS, Roma 1974.
- BONDANELLA, Peter, *A History of Italian Cinema*, Continuum, New York 2009.
- BORIN, Fabrizio, *La filmografia di Nino Rota*, Olschki, Firenze 1999.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Volume III. Dal neorealismo al miracolo economico*, Editori Riuniti, Roma 1993.
- RONDOLINO, Gianni, a cura di, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1976-1977*, Bolaffi, Torino 1977.
- CORSI, Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- , *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Marsilio, Venezia 2021.
- , *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2021.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Editori Laterza, Roma – Bari 1983.
- , *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti, Firenze 1992.
- DI CHIARA, Francesco, *Generi e industria cinematografica in Italia. Il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.
- D'ONOFRIO, Emanuele, *A Century of Music in Italian Cinema*, in *A Companion to Italian Cinema*, ed. by F. Burke, Wiley-Blackwell, Chichester 2017, pp. 375-292.
- DYER, Richard, *Nino Rota: Music, Film and Feeling*, British Film Institute, Londra 2010.

28. WAGSTAFF, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, p. 171.

- FABRIS, Dinko, a cura di, *Nino Rota Compositore del nostro tempo*, Orchestra Sinfonica di Bari, Bari 1987.
- LOMBARDI, Francesco, *Cronologia in Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 179-204.
- , *Un uomo solo al pianoforte*, in *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota dai documenti*, L.S. Oschki, Firenze 2000, pp. ix-xix.
- , a cura di, *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino 2012.
- PALMA, Paola, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966 : un modèle de «cinéma européen» ?*, in *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, sur la dir. de C. Forest, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017.
- PIEROTTI, Federico, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal technicolor ad Antonioni*, Edizioni ETS, Pisa 2016.
- SALA, Emilio, «*I due timidi*» di Nino Rota. *Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema, teatro e televisione* in *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 125-148.
- SALIS, Giovanni, *Le liriche per canto e pianoforte di Nino Rota*, in *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 25-74.
- SCOTT, John – CARRINGTON, Peter J., eds., *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, Sage, London 2011.
- SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI E EDITORI, a cura di, *Lo spettacolo in Italia nel 1950*, SIAE, Roma 1951.
- SPINAZZOLA, Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985.
- STAIGER, Janet, *The Hollywood Mode of Production, 1930-60*, in *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, ed. by David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, Columbia University Press, New York 1985, pp. 85-153.
- TRONCA, Luigi, *Sociologia relazionale e social network analysis: analisi delle strutture sociali*, Franco Angeli, Milano 2013.
- VENTURINI, Simone, *Galatea S.p.A. (1952-1965): storia di una casa di produzione cinematografica*, AIRSC, Roma 2001.

VITELLA, Federico, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

WAGSTAFF, Christopher, *Il cinema italiano nel mercato internazionale*, in *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, a cura di Gian Piero Brunetta, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, pp. 141-172.

———, *Italy in the Post-War International Cinema Market*, in *Italy in the Cold War: Politics, Culture and Society 1948-58*, ed. by Christopher Duggan – Christopher Wagstaff, Berg, Oxford – Washington (DC) 1995, pp. 89-116.



NOTE BIOGRAFICHE Paolo Noto è professore associato all'Università di Bologna, dove insegna e fa ricerca nel campo della storia del cinema. Il cinema italiano del dopoguerra, la teoria dei generi cinematografici e la storia dell'industria cinematografica nazionale sono i suoi principali campi d'interesse.

Dom Holdaway è ricercatore di cinema e televisione all'Università di Urbino Carlo Bo dove insegna cinema e media industry studies. La sua ricerca si concentra sulle politiche della produzione, circolazione e rappresentazione nell'ambito degli audiovisivi.

BIOGRAPHICAL NOTES Paolo Noto is associate professor at the Università di Bologna, where he teaches and does research in the field of film history. Post-war Italian cinema, genre theory, and the history of Italian film industry are his main areas of interest.

Dom Holdaway is assistant professor of cinema and television at the University of Urbino Carlo Bo, where he teaches film and media industry studies. His research focuses on the politics of the production, circulation and representation of audiovisual media

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

NINO ROTA E LA RADIO, OSSIA: UNA RADIOGENIA TIMIDAMENTE NEVRASTENICA

ABSTRACT

Il saggio offre una prima ricognizione sulle esperienze condotte da Nino Rota in campo radiofonico nell'arco di poco meno di trent'anni. Le opere o produzioni prese in esame sono: *Balli per piccola orchestra*, suite strumentale composta per i microfoni dell'EIAR nel 1932; due opere radiofoniche presentate al Premio Italia (*I due timidi*, 1950, testo di Suso Cecchi d'Amico; e *La notte di un nevrastenico*, 1959, testo di Riccardo Bacchelli), entrambe adattate successivamente per le scene teatrali; e due produzioni radiofoniche RAI, *Cristallo di rocca*, trasmesso nel 1950, e *La contadina furba*, del 1958. Nel corso della trattazione si riflette sulle peculiarità sonore e/o drammaturgiche di tali musiche inizialmente destinate a una 'scena invisibile', nell'intento di valutarne l'effettiva aderenza a uno specifico radiofonico o una reale conformità del risultato sonoro a una diffusione/riproduzione microfonica.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, musica radiogenica, opere radiofoniche, *I due timidi*, *La notte di un nevrastenico*

SUMMARY

The essay offers an introductory overview of the experiences made by Nino Rota in the domain of radio music over a period of almost thirty years. Examined are works, operas and incidental music such as: *Balli per piccola orchestra*, an instrumental suite composed for the EIAR microphones in 1932; two radio operas submitted for the Prix Italia (*I due timidi*, 1950, text by Suso Cecchi d'Amico; and *La notte di un nevrastenico*, 1959, text by Riccardo Bacchelli), both later adapted for the theatrical stage; and two RAI productions, *Cristallo di rocca*, broadcasted in 1950, and *La contadina furba*, radioplay from 1958. In the following pages, the sound and/or dramaturgical peculiarities of such music – originally intended for an 'invisible scene' – are reflected upon, with the intention of assessing its actual adherence to a specific radio language or a real conformity of the sound result to a microphonic diffusion/reproduction.

KEYWORDS Nino Rota, music for radio broadcasting, radio operas, *I due timidi*, *La notte di un nevrastenico*



*Per Sergio Miceli, in memoriam*¹

L'incontro di Nino Rota con il *medium* radiofonico è stato ben più limitato e circoscritto nel tempo di quello con il cinematografo. Eppure, come ascoltatore e amatore, la radio è stato il solo strumento 'tecnologico' che Rota amasse usare in casa, apparentemente l'unico i cui suoni trasmessi potessero, se non competere, quantomeno insinuarsi nel quotidiano «profluvio di musiche provenienti dal pianoforte».²

Il servizio radiofonico pubblico fu inaugurato in Italia nel 1924, in un periodo in cui il giovanissimo compositore – allora tredicenne – cominciava a muovere i primi passi come compositore prodigio in Italia e in Francia. La contemporaneità dei due dati non può passare inosservata: in un fondamentale saggio dedicato al rapporto tra Rota e la riproduzione del suono, Francesco Lombardi rileva che il compositore

cresciuto parallelamente all'evoluzione e alla diffusione della riproduzione del suono, elaborò una strategia personale nei confronti di questa mutazione della percezione musicale. [...] Rota privilegiò sempre l'artigianato alla tecnica, non considerando 'il mezzo come messaggio', ma come semplice strumento [...] così da stabilire con questo (il mezzo appunto) un rapporto di complice estraneità.³

Ed è proprio il concetto di «complice estraneità» che permette di definire al meglio la produzione radiofonica di Nino Rota, nata forse *grazie* al mezzo (se non *per* il mezzo), ma, fatta salva una sola eccezione di cui si dirà, mai davvero scesa a compromessi *con* le sue (vere) necessità.

Composte tra il 1931 e il 1959, in un arco temporale che copre poco meno di un trentennio, le opere o le produzioni suggerite, condizionate o commissionate dalla radio sono cinque:

1. *Balli per piccola orchestra*, «Suite di danze per orchestra da camera»⁴ composta nel 1931-32 per finalità 'radiogeniche', quindi rivista e pubblicata nel 1934 dalle edizioni Ricordi;
2. *I due timidi*, opera radiofonica commissionata dalla RAI nel 1950, quindi adattata per le scene teatrali nel 1952 e pubblicata in seguito dalla Ricordi come «Commedia lirica in un atto»;⁵

1. Il presente testo nasce da una sollecitazione di Sergio Miceli e da un suo invito a partecipare a un convegno da lui curato a Roma nell'ormai lontano settembre del 2011, dedicato a Nino Rota e a Bernard Herrmann. Per una serie di vicissitudini gli atti di quelle giornate di studio, a cui Sergio ha lavorato alacremente e con determinata passione fino alla sua scomparsa (2016), non hanno mai visto la luce. La ripresa di quanto era nato con lui – inteso allora come ora quale invito per approfondimenti futuri – è un modo per sentirlo ancora vicino, con la sua schietta amicizia, e potergli rinnovare ancora una volta il senso più grande della mia gratitudine e del mio affetto.
2. LOMBARDI, *Nino Rota*, p. 164.
3. *Ibid.*, p. 163.
4. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 20.
5. Cfr. Nino Rota, *I due timidi*, commedia lirica in un atto, partitura (135026-7) e spartito canto e pianoforte (135028), copyright 1953; sulla reale data di edizione di entrambi gli

3. le musiche per *Cristallo di rocca*, «Racconto radiofonico di Natale» andato in onda il 25 dicembre 1950, composte nello stesso anno e pubblicate postume nel 1999 dalle edizioni Schott (Mainz);⁶

4. *La contadina furba*, favola radiofonica (produzione RAI) del 1958; musiche inedite;⁷

5. *La notte di un nevrastenico*, dramma radiofonico commissionato dalla RAI nel 1959, quindi adattato nel 1960 per le scene e depositato come «Dramma buffo in un atto» nello stesso anno presso la casa editrice Ricordi.⁸

A queste, per amore di completezza, bisognerebbe aggiungere il sesto e ultimo ‘incontro’ di Rota con un soggetto radiofonico, dato dalla favola musicale *Lo scoiattolo in gamba*, su libretto di Eduardo de Filippo. Le musiche per questa terza ‘operina’ furono commissionate per il XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, dove fu eseguita il 16 settembre del 1959 sotto la direzione di Ettore Gracis all’interno di una serata dedicata ai «Giochi e favole per bambini».⁹ Sebbene trasmesse dalla RAI e create per un testo nato come soggetto radiofonico, queste pagine musicali furono nondimeno composte indipendentemente da logiche microfoniche e non sono legate a una specifica diffusione e/o riproduzione mediatica, considerazione che giustifica l’assenza di un’indagine più dettagliata su quest’opera nell’ambito del presente contributo.¹⁰

Nel 1932, di ritorno da un viaggio di studio condotto in America, il ventunenne Nino Rota partecipò con *Balli per piccola orchestra* al primo (e apparentemente unico) «Concorso di musica Radiogenica» bandito in Italia, organizzato in occasione del II Festival Internazionale di Musica di Venezia.¹¹

esemplari a stampa, di certo successivi al 1953, cfr. SALA, «*I due timidi*», p. 137.

6. Cfr. Nino Rota, *Cristallo di rocca / Bergkristall, Musiche per lo sceneggiato radiofonico tratto dal racconto omonimo di Adalbert Stifter*, per narratore, flauto, piano, organo ad lib. e archi, edizione bilingue (italiano-tedesco), revisione e cura di Nicola Scardicchio. L’anno di composizione riportato in questa partitura a stampa è «1949/1950». Nel 2017 le edizioni Schott ne hanno inoltre pubblicato una ulteriore versione per due pianoforti a cura di Rodolfo Alessandrini e Sara Bartolucci (numero di edizione: ED 21391), in cui si ripristina come anno di composizione il solo «1950».
7. Cfr. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 50. Nel catalogo del compositore il titolo è riportato tra parentesi quadre poiché non d’autore, ma dedotto dalla documentazione relativa alla commissione delle musiche.
8. Cfr. Nino Rota, *La notte di un nevrastenico*, dramma buffo in un atto («Un albergo ai nostri giorni»), partitura (130116) e riduzione per pianoforte (130119). Come si legge in calce all’edizione a stampa attualmente in circolazione, il *copyright* dell’opera è stato rinnovato nel 1989, dieci anni dopo la morte del compositore.
9. Lo spettacolo fu ripreso in diretta e trasmesso anche all’interno del programma televisivo *La Tv dei ragazzi* (cfr. «Radiocorriere», XXXVI, 37, 1959, p. 6 e p. 37).
10. La partitura è stata pubblicata postuma, nel 1999, dalle edizioni Schott; cfr. Nino Rota, *Lo scoiattolo in gamba*, Favola in un atto (quattro quadri) di Eduardo de Filippo, su un tema scolastico di Luisa de Filippo, revisione ridotta a cura di Roberto Gottipavero. Si legga anche la scheda d’archivio in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, pp. 52-53. Della favola esiste anche una incisione discografica realizzata dall’Orchestra Sinfonica e dal Coro Sinfonico “Giuseppe Verdi” di Milano, diretti da Giuseppe Grazioli (CD La Bottega Discantica, BDI 93, 2002).
11. Per approfondimenti su questa competizione cfr. i quindici documenti pubblicati nella

Fermente voluto da Adriano Lualdi – all'epoca presidente del Festival veneziano e Deputato nel Parlamento italiano in rappresentanza del Sindacato fascista dei musicisti – il concorso era stato preparato a lungo coinvolgendo la direzione dell'EIAR e la SAFAR, azienda produttrice di apparecchi radiofonici nel cui Consiglio di Amministrazione sedeva lo stesso Lualdi. A circa otto anni dall'inaugurazione italiana di un servizio radiofonico pubblico – periodo caratterizzato da uno sviluppo lento e da una gestione incerta degli spazi di intrattenimento e culturali¹² – la competizione si prefiggeva quale scopo principale quello di «sperimentare i timbri e gli impasti più adatti ad essere percepiti e riprodotti dal microfono».¹³ Ai compositori invitati a rispondere al bando – per i quali era d'obbligo la nazionalità italiana – si sollecitava la creazione di musica pensata e strumentata specificamente per la diffusione via etere, in base a una serie di condizioni indicate per statuto dalla commissione.¹⁴

Stando alle memorie dello stesso Lualdi, al concorso si iscrissero 96 artisti e le opere inviate furono, in totale, 127.¹⁵ Tra queste ne furono selezionate otto da una giuria composta, tra gli altri, dallo stesso Lualdi, Gian Francesco Malipiero, Guido Bianchini e Mario Jacchia (artisti e personaggi che, come la stessa lettura dei verbali del concorso rende evidente, avevano poca se non nulla esperienza in materia di opere radiogeniche e microfoni). Le opere prescelte furono: i *Tre Studi* (*Sarabanda*, *Giga* e *Canzone*) per soprano e piccola orchestra di Luigi Dallapiccola; la suite per piccola orchestra *Maschere*, di Gino Gorini; *Danzando con la fata*, per quintetto di fiati, di Mario Guarino; *Concerto*, per pianoforte e orchestra da camera, di Achille Longo; la *Serenata* per orchestra da camera di Alberto Marzollo; la «fantasia autunnale» *Rosso di sera*, per orchestra da camera e pianoforte, di Antonio Pedrotti; *Balli per piccola orchestra* di Nino Rota; e, infine, i *Quadri rustici* per piccola orchestra, di Giulio Cesare Sonzogno. Il 12 settembre 1932 le otto composizioni selezionate furono eseguite dall'orchestra dell'EIAR di Torino, diretta da Ugo Benvenuti, in un «Concerto di musica radiogenica italiana» programmato nel quadro del Festival veneziano come avvenimento propedeutico alla premiazione finale (cfr. Figura 1).

sezione «Musica radiogenica» al Festival Internazionale di Musica, Venezia 1932, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 199-238; cfr. inoltre, con preciso riferimento ai *Balli rotiani*, DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, p. 24. Alla bibliografia presente *ivi* alle pp. 312-324, si rimanda per una panoramica pressoché esaustiva sulla letteratura dedicata alle problematiche e alla storia delle opere radiofoniche, al concetto di 'radiogenia' e, in generale, a una contestualizzazione dell'evoluzione di forme e generi radiofonici in ambito italiano.

12. Cfr. a questo proposito *ivi*, pp. 3-19. Sugli esordi della radio italiana si veda anche, tra gli altri, MONTELEONE, *Storia della radio*.
13. *Verbale della riunione tenuta nella sede della Biennale d'Arte dal comitato esecutivo del Secondo Festival Internazionale di Musica il giorno di sabato 26 marzo 1932*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 207-209: 208 (Documento n. 3).
14. Si legga il *Bando del concorso per musica radiogenica del Festival di Venezia*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 210-213 (Documento 4).
15. Cfr. *l'Introduzione al programma ufficiale del Secondo Festival internazionale di musica, Venezia 3-15 settembre 1932* di Adriano Lualdi, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 226-231: 231.

I *Balli* presentati da Rota si configuravano come una «Suite» di cinque fantasiose danze di carattere leggero e apertamente popolare,¹⁶ introdotte e chiuse circolarmente da un «Andante un poco maestoso» in cui il medesimo materiale musicale è riproposto con solo qualche variazione funzionale rispettivamente alla mansione di prologo o commiato:

- Entrata* (Andante un poco maestoso)
- I. Ballo della villanotta* (Allegretto)
- II. Ballo del perché* (Andantino)
- III. Ballo del buonumore* (Allegro vivace)
- IV. Ballo della noia* (Andante con moto)
- V. Ballo festivo* (Allegro con brio)
- Addio* (Andante un poco maestoso)

Il ‘cuore generatore’ della composizione divenne un brano musicale per pianoforte abbozzato da Rota a Philadelphia nel 1931, il *Ballo della Villanotta in erba*,¹⁷ intorno al quale furono composte quattro ulteriori danze. L’orchestrazione per piccolo ensemble, la forma e la durata complessiva dell’intera suite furono tarate dal compositore direttamente sulle norme imposte dal regolamento del concorso. Nell’intento di raggiungere il miglior risultato fonico delle trasmissioni via etere, ai partecipanti erano state dettate alcune limitazioni che riguardavano la compagine strumentale (che non doveva superare le 25 unità), l’uso di alcune forme piuttosto che di altre (tra quelle ammesse la *Fantasia*, il *Poemetto* sinfonico vocale e, per l’appunto, la forma *Suite*), l’estensione complessiva dei brani (che non potevano durare più di 10 minuti). Erano inoltre richiesti impasti timbrici specifici, la leggerezza dell’intreccio sonoro e l’impiego di dinamiche ‘centrali’ (sì al *f*, no ai *ppp* e *fff*):¹⁸

SONO DA RACCOMANDARE [...] timbri chiaramente distinti; linee sonore nette. Pezzi chiari senza eccessiva polifonia. Idee semplici, dirette ed affidate specialmente agli strumenti a fiato che riescono meglio degli strumenti ad arco.

Suggerimenti, questi ultimi, che sembrerebbero essere stati scritti *ad hoc* per l’allora giovanissimo Rota, i cui *Balli* furono tra le composizioni più apprezzate da giuria, pubblico e critica.

La procedura di premiazione di queste musiche radiogeniche fu alquanto singolare. Il concerto del 12 settembre 1932 ebbe luogo all’interno della Fenice con una doppia funzione e un pubblico composito: da una parte, le otto opere selezionate furono eseguite «innanzi al pubblico che ha preferito ascoltarle di-

16. Si segnala che i *Balli per piccola orchestra* sono stati registrati dall’Orchestra Città di Ferrara, diretta da Giuseppe Grazioli (CD Naïve V 1003, 1997). L’organico dell’opera prevede fiati (2.2.2.2), ottoni (2.1.-.-), archi (6.4.4.2).

17. Cfr. la scheda d’archivio della breve composizione in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 19.

18. Cfr. *Bando del concorso per musica radiogenica del Festival di Venezia*, in RIZZARDI, cur., *L’undicesima musa*, pp. 210 sgg. (citazione che segue nel testo a p. 212).

rettamente» in sala; contemporaneamente, nell'attigua Sala Apollinea, la giuria sedeva con altri spettatori davanti a degli apparecchi disposti per poterne valutare a distanza «l'effetto in senso radiogenico». ¹⁹ Altre postazioni d'ascolto collettivo erano inoltre «disseminat[e] nei punti principali della città». ²⁰ La nomina del vincitore sarebbe nondimeno spettata solo ai radioascoltatori da casa, mobilitati con un referendum regolato da apposite disposizioni. Considerate la diffusione limitata e la fattura degli apparecchi radiofonici, all'epoca caratterizzati da una tecnologia perlopiù amatoriale, tra queste sembra però sia mancata forse la condizione principale: possedere una buona radio, capace di limitare il *fading* o altri disturbi di ricezione così comuni all'epoca.

Come si legge in una critica apparsa su «il Corriere della Sera» all'indomani dell'evento:

Agli applausi che seguivano le esecuzioni in teatro corrispondevano, nella sala, i radiogenici commenti, ai quali quanto prima farà seguito il conferimento del premio a colui che abbia meglio saputo mettere d'accordo l'arte con la radiofonia. ²¹

In realtà, come si apprende da altre fonti d'epoca, ²² l'accoglienza delle opere in teatro non fu così benigna e, come ebbe a scrivere a caldo Alfredo Parente su «la Stampa», «bisogna purtroppo riconoscere che la maggioranza delle musiche presentate non brilla per meriti artistici». ²³ Critica che, sommata alle molte altre, deve indurci a riflettere sui perché e sulla qualità delle aspettative che andarono deluse nel pubblico.

Va detto che, all'epoca, sul neologismo «radiogenico» regnava una certa qual confusione. Letteralmente, come è noto, per 'radiogenia' deve intendersi una produzione (in questo caso musicale) che dà una buona resa radiofonica, a prescindere che si tratti di opere appositamente concepite per il mezzo, preesistenti o adattate (il principio, detto altrimenti, è il medesimo della fotogenia o telegenia). ²⁴ In quegli anni il termine fu adottato perlopiù pensando a musiche scritte *ex novo*, realizzate «espressamente tenendo conto degli strumenti e degli effetti orchestrali che meglio si adattano alle esigenze del microfono

19. G.C., *Musica radiogenica italiana*, «il Corriere della Sera», 13 settembre 1932. In una lettera inviata il 16 aprile 1932 da Raul Chiodelli, Direttore Generale dell'EIAR, ad Adriano Lualdi, questa necessità di attrezzare punti d'ascolto a distanza era stata espressa con chiarezza e consapevolezza: «le qualità radiofoniche dei lavori presentati non potranno essere constatate se non ascoltandole attraverso la trasmissione radiofonica» (in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 218-219: 218; Documento n. 7).

20. Alberto Gasco, *La musica e la radio*, «La Tribuna», 15 settembre 1932.

21. G.C., *Musica radiogenica italiana*, cit.

22. Varia la documentazione conservata presso l'Archivio Nino Rota della Fondazione Cini di Venezia. Tra queste si segnala qui una critica anonima, senza testata e data, intitolata *2. Festival internazionale di musica. Il concerto di musica radiogenica*, molto negativa nei confronti dell'evento e in cui si scrive a chiare lettere delle 'inquietudini' della serata.

23. Alfredo Parente, *L'audizione alla Fenice*, «la Stampa», 13 settembre 1932 (ora in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 237-238: 237; Documento n. 15).

24. Cfr. a questo riguardo DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, pp. 68 sgg.

e che risultano con particolare nitidezza attraverso la trasmissione radio».²⁵ Nelle intenzioni di Lualdi – e nel suo «sforzo teso a creare per la Radio un'arte completamente autonoma»²⁶ – il termine divenne *tout court* sinonimo di 'arte radiofonica', di produzione musicale concepita appositamente per la radio, con una sovrapposizione di due concetti potenzialmente vicini ma non identici. Altri si spinsero persino oltre, fino ad affermare che la «musica detta – con termine novecentista – radiogenica [...] sta all'arte musicale come il cinematografo alle arti figurative».²⁷ Postulati ideali tutti molto interessanti e forieri di un'epifania artistica e di genere rimasta, però, disattesa: nella realtà, l'impressione generale fu quella di un 'concorso al ribasso', dove «per avere una trasmissione buona, era [stato] necessario rendere difettosa la partitura».²⁸ Le opere furono giudicate generalmente «prive di ingegno» e i soli commenti positivi furono destinati proprio ai *Balli per piccola orchestra* di Rota e ai *Quadri rustici* di Giulio Cesare Sonzogno – che risultò infine il vincitore del referendum radiofonico –, valutati come le migliori opere della serata radiogenica.

Come si diceva, sembrerebbe quasi che l'attenersi a precise regole concorsuali destinate alla scelta di «timbri e impasti radiogenici» possa aver fornito a Rota uno stimolo per comporre una serie di brani fantasiosi e leggeri che, al di là della destinazione di circostanza, assecondassero la sua specifica indole compositiva, una levità (timbrica e dinamica) e una tipica circolarità ritmica divenute in seguito cifre inconfondibili delle sue colonne cinematografiche. Di certo, nel diffuso senso di delusione, le critiche finora rintracciate di quell'evento riservano solo accenti positivi per la delicata suite rotiana: Ugo Benvenuti, esprimendo il suo giudizio in sede privata a Lualdi, definì Rota il musicista «più fresco, più puro e forse... il più geniale» tra gli otto selezionati.²⁹ Alfredo Parente, nella sua stroncatura generale, salvò i *Balli* come «pagine semplici fresche e ariose di un musicista fantasioso sensibile e colto».³⁰ Alberto Gasco elogiò la suite di un compositore «non ancora ventenne, la cui musica è veramente giovane, perché schietta, senza vani orpelli e priva di qualsiasi formula retorica».³¹ Parole d'elogio anche in un'anonima critica in cui, nella stroncatura generale, si salvano Nino Rota e i «suoi balli fantastici e gustosamente ideati, ancora fragili ma realizzati con spirito spontaneo e puro da atteggiamenti forzati».³²

Opera radiogenica è, ad ogni modo, altro da opera radiofonica. In questo ambito la prima esperienza di Rota si delinea qualche anno dopo, nel 1949, allorché, insieme alla scrittrice Suso Cecchi d'Amico, fu invitato dalla RAI

25. Gasco, *La musica e la radio*, cit. Cfr. anche quanto scritto in proposito nel *Bando del concorso per musica radiogenica del Festival di Venezia*, cit., pp. 211-212.

26. *Discorso di Adriano Lualdi alla Camera dei Deputati, 16 novembre 1931*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 199-204: 201 (Documento n. 1).

27. An., 2. *Festival internazionale di musica. Il concerto di musica radiogenica*, cit.

28. *Ibid.* (anche per la successiva citazione nel testo).

29. Lettera di Ugo Benvenuti ad Adriano Lualdi del 31 agosto 1932, ora in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 225 (Documento n. 12).

30. Parente, *L'audizione alla Fenice*, cit.

31. Gasco, *La musica e la radio*, cit., corsivo originale.

32. An., 2. *Festival internazionale di musica. Il concerto di musica radiogenica*, cit.

a scrivere un'opera da presentare l'anno successivo alla seconda edizione del Premio Italia. Ne sortì *I due timidi*, opera radiofonica in un atto, composta tra il maggio e il giugno del 1950, segnalatasi con solo una menzione della giuria dell'ambito premio (vinto quell'anno da Ildebrando Pizzetti con un lavoro decisamente lontano da un'estetica radiofonica quale *l'Ifigenia*).³³ Il teatro, si sa, è stato una delle grandi passioni del giovane Rota: tra i quattordici e quindici anni si era già cimentato con la commedia lirica *Il principe porcaro* (1925-26) e nel 1942 con il melodramma *Ariodante* che, alla prima al Teatro delle Novità di Bergamo (quell'anno svoltosi a Parma), fece scalpore per i suoi echi donizettiani, belliniani e alla Verdi prima maniera, per un linguaggio che non permetteva di capire – come ebbe a dire Giulio Confalonieri – se «celasse tra quelle pagine un intento parodistico o si fosse convertito alla religione dell'arcaismo».³⁴ La proposta di scrivere un'opera per la radio – dopo le precedenti esperienze di scrittura scenica per il citato *Ariodante*, per *Torquemada* (1943) o *Il suo cavallo* (1944) – permetteva al giovane Rota di sperimentare un nuovo modo di far convergere narrazione e teatro all'interno di una dimensione drammaturgica senza scena, occasione che i due autori Cecco d'Amico-Rota giocarono moltiplicando esponenzialmente il concetto di 'cecità' proprio del teatro radiofonico. (Ad amplificare questa impossibilità visiva, Suso Cecchi d'Amico rafforzò inoltre il senso di 'impedimento' grazie al tratto caratteriale di entrambi i protagonisti, la timidezza.) Questa idea è definita dallo stesso compositore «modesta», benché perfettamente idonea al mezzo e al *plot* tracciato dall'autrice del testo:

Perché – ci domandammo – dal momento che occorre creare un'opera destinata a essere ascoltata senza essere vista, non raccontiamo una storia che si svolge tra due persone che non si vedono, o che non possono, per una ragione qualunque, comunicare se non attraverso deboli tracce uditive? Una storia, in altri termini, che si sviluppa soprattutto nel loro animo.

Non si potrebbe immaginare, per esempio, due innamorati che, abitando due camere vicine, soffrono, gioiscono, s'ingelosiscono, si appassionano l'uno per l'altro, ciascuno al di qua dell'ostacolo che li separa? E se l'impedimento non fosse soltanto esteriore, ma piuttosto una particolarità del loro carattere – la timidezza, per esempio?

Ecco come nacque la prima idea de *I due timidi*. [...] lei, una ragazza che studia il pianoforte e abita insieme alla madre al quinto piano di Via del Pozzo n. 53 (una strada un po' appartata, in una città imprecisata); lui, un giovane uomo bruno che si presenta esitante all'ingresso, rumoroso, dello stesso edificio, per salire alla pensione del quarto piano, proprio sotto l'appartamento

33. I rapporti tra l'allievo e il più anziano maestro si erano raffreddati fin dal 1926, allorché sulla rivista «Cronache Musicali» uscì, a firma S[ilvino] M[ezza], un articolo molto elogiativo del giovane Rota, allora allievo uditore di Pizzetti presso il Conservatorio di Milano; cfr. LOMBARDI, *Un uomo solo*, p. XIII. Sull'iniqua vincita di Pizzetti al Premio Italia del 1950 cfr. anche le gustose parole tracciate dalla madre di Nino, Ernesta Rota Rinaldi, nel suo diario privato (Archivio Nino Rota), parzialmente pubblicate in DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, p. 25.
34. Giulio Confalonieri, *I due timidi*, «Radiocorriere», XXXIV, 37, 1957, p. 4. Presentazione scritta in occasione della ripresa televisiva dell'operina di Rota il 18 settembre 1957.

della ragazza.

Attorno ai due protagonisti si stagliano altri personaggi: la bionda matura signora Guidotti, proprietaria della pensione; il 'dottorino' Sinisgalli che abita al primo piano, la madre della ragazza, e altri inquilini [...].

E non mi dispiaceva vedere che l'intreccio prendeva una piega quasi buffonesca, comica (il duplice equivoco del giovane con la sua affittacamere e della ragazza col dottorino).³⁵

Il telaio narrativo, che gira intorno a un «duplice equivoco» che porta due giovani innamorati a convolare a nozze con l'anziana affittacamere e con un dottorino e a sopportarsi a malapena, è volutamente fragile. Altrettanto semplici sono i procedimenti armonici e le strutture ritmiche dell'opera, in cui primeggiano gli amati tempi di valzer. Anche ne *I due timidi* non mancano echi e citazioni (soprattutto pucciniane), e più volte è stato sottolineato come Rota sembrerebbe aver palesemente preso a modello proprio il *Gianni Schicchi*.³⁶ I temi nobili lasciano qui spazio ai fatterelli quotidiani, a una profonda provincialità, dichiaratamente ipocrita, che non esita a sacrificare intelligenza e affetti all'altare dell'onore e della rispettabilità.

Gli influssi della cinematografia sono evidenti nell'impianto 'scenico' e drammaturgico pensato da Suso Cecchi d'Amico (menzionata con lo pseudonimo Anna Simon nel programma della prima diffusione radiofonica; cfr. Figura 2).³⁷ L'operina si svolge in un unico set, uno stabile che ospita una pensione e l'appartamento in cui vivono rispettivamente i due timidi innamorati. Il meccanismo narrativo della vicenda – il trionfo di equivoci basati su scambi di persona – è veloce, così come rapidi sono i dialoghi cantati e i cambi di scena. Lo spettatore 'entra' per un'intera giornata in un condominio immaginario, passando da un piano all'altro grazie alla mediazione di un Narratore-ciabattino – insieme personaggio e guida all'ascolto – che funge da 'bussola' per i radioascoltatori.³⁸ Il tutto, però, risente della mancanza di un riferimento visivo. All'ascolto, l'intreccio risulta a fatica intelligibile, e questo nonostante l'uso di un personaggio principe della radiofonia quale il Narratore (utilizzato da Rota quasi sempre con il recitativo). Lo stesso variare costante dei piani dell'azione, con passaggi repentini dall'una all'altra camera dello stabile (con soggettive sonore che portano 'dentro' la camera di Mariuccia o in quella dove alloggia il suo innamorato) sembra apertamente ispirato alle improvvise mutazioni e alle allusive dissolvenze del cinema. In una dimensione fruitiva esclusivamente aurale, però, lo sforzo richiesto all'ascoltatore – quello

35. Nino Rota, *Presentazione dell'Autore* (testo tratto dal programma illustrativo del Premio Italia 1950), in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 239-241: 239. *Ibid.* per la precedente citazione nel testo.

36. Cfr. tra gli altri Michele dall'Ongaro, testo di presentazione a *I due timidi*, versione radiofonica originale (CD Via Asiago 10 / Twilight Music TWI CD AS 0627, n. 12, 2006).

37. «Radiocorriere», XXVII, 46, 1950, p. 25 (trasmissioni del mercoledì, 15 novembre). Come è possibile leggere nella Figura 2, la direzione era affidata a Franco Ferrara (a capo dell'Orchestra Sinfonica di Roma della Radio Italiana) e la regia a Guglielmo Morandi.

38. Sull'importanza del Narratore nelle produzioni radiofoniche cfr. DE BENEDICTIS, *Radio-dramma*, pp. 90-92 e SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile*, pp. 27-28.

di integrare le scene con la fantasia, di ricostruire uno scenario immaginario – è forse inficiato da una ambientazione sonora fin troppo modellata sui canoni dell'opera tradizionale. Detto altrimenti: nonostante la 'tecnica di scena' sia ineccepibile e altrettanto degni di nota siano molti espedienti drammaturgico-musicali (si pensi al movimento dell'azione, all'uso intradiegetico del suono del pianoforte di Mariuccia ecc.), la radiofonicità dell'opera è minata proprio dalle caratteristiche del mondo musicale bonario e temprato di Nino Rota e, soprattutto, da uno stile di canto fondamentalmente tradizionale. Ne *I due timidi*, la differenza tra scrivere un'opera *per* la radio o trasmettere un'opera *alla* radio viene praticamente ad annullarsi in un uso poco creativo (se non passivo) delle potenzialità offerte dal nuovo *medium*. Che l'operina fosse del resto musicalmente estranea a uno 'specifico radiofonico' fu ben chiaro allo stesso Rota che, a due anni dalla commissione RAI, ne accomodò delle parti e né mutò in via definitiva destinazione dall'etere alle ribalte teatrali. La prima scenica de *I due timidi* ebbe luogo a Londra il 17 marzo 1952; l'opera fu presentata per l'occasione come «Commedia lirica in un atto», e come tale fu edita in seguito dalla Ricordi (con copyright 1953) e circola ancora oggi.³⁹

Sul palcoscenico di un vero teatro l'opera assumeva una nuova brillante luce superando quei limiti che, nella fruizione radiofonica, ne inficiavano la comprensione globale e la possibilità per lo spettatore di godere di alcune piccole parti di secondo piano (come per esempio le cameriere) sacrificate dalla resa microfonica. *I due timidi* può considerarsi 'radiofonica' solo in relazione alla commissione e alle circostanze che ne condizionarono genesi e soggetto, laddove poco o forse nulla essa spartisce con un'estetica legata al mezzo di (ri)produzione. Sulla concezione limitata, se non ingenua, che Rota aveva del concetto di 'opera radiofonica' sono del resto illuminanti alcuni passi tratti da un'intervista rilasciata a Guido Guarda nel marzo 1957:

È interessante notare infine nel suo repertorio – come punto di transizione di una estetica piegata al linguaggio della colonna sonora – anche un'opera radiofonica, ossia scritta apposta per la radio: *I due timidi* [...].

Gli domando, a proposito di quest'opera radiofonica, se crede si tratti proprio di una partitura vincolata al microfono. Può essere eseguita al buio, mi risponde Rota, ma nulla esclude che vi si possa aggiungere l'azione: per il taglio delle scene, che risente del montaggio cinematografico, sarebbe anzi adatta ad un'edizione televisiva.⁴⁰

Adattamento per il piccolo schermo che, in effetti, fu realizzato di lì a poco, nel settembre del 1957 (Figura 3), cinque anni dopo diverse riprese della prima versione radiofonica, parallele alla nuova (e definitiva) destinazione teatrale.⁴¹

Dall'etere, alle scene teatrali alla televisione, il destino de *I due timidi* è

39. Cfr. *supra* nota 5.

40. Guido Guarda, *Incontro con Nino Rota*, «Rivista del cinematografo», marzo 1957, ora in LOMBARDI, CUR., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 71-73; 72.

41. Per maggiori approfondimenti sui cambiamenti di statuto mediale de *I due timidi* cfr. SALA, «*I due timidi*».

quello che segna un'opera ibrida per eccellenza: alla radio troppo teatrale, e sulle scene destinata ad avere un impatto maggiore ma comunque condizionato da alcune limitazioni dovute ai suoi natali radiofonici. Di questi limiti si ricorderà Rota allorché, nel 1959, si trovò a cimentarsi con una nuova opera radiofonica, *La notte di un nevrastenico*, per alcuni versi ancora più 'teatrale' de *I due timidi* ma, proprio per questo, forse maggiormente riuscita nell'adattamento scenico che ne seguì.

Prima di arrivare alla *Notte*, però, occorre soffermarsi brevemente su *Cristallo di rocca* e, in modo più esteso, sulle musiche composte per *La contadina furba*.

Cristallo di rocca, adattamento di un noto racconto natalizio di Adalbert Stifter (*Bergkristall*), andò in onda sul Terzo Programma il 25 dicembre del 1950.⁴² I curatori della produzione radiofonica, Gastone da Venezia e Ippolito Pizzetti, partirono da una recente traduzione in italiano del testo;⁴³ la regia fu affidata a Guglielmo Morandi e, per il commento sonoro, la RAI commissionò le musiche al giovane Nino Rota. Ne risultò una «Suite musicale per piccolo ensemble di accompagnamento alla lettura radiofonica» (come si legge nel catalogo del compositore),⁴⁴ composta da sedici brevi interventi musicali (per un totale reale di quindici brani, data la ripresa circolare del primo in sede conclusiva) non più brevi di 30 secondi, non più lunghi di un minuto e mezzo:

1. Allegretto, con intimo fervore
2. Andante con moto
3. Allegro gioioso
4. Allegretto
5. Andantino
6. Andante immobile
7. Allegro
8. Lento, non troppo
9. Adagio, ma senza lentezza
10. Lento
11. Andantino mosso
12. Mosso e leggero, appena rubato
13. Andante sostenuto
14. Allegretto agitato
15. Moderato
16. [= 1.] Allegretto, con intimo fervore

42. Per l'occasione sul «Radiocorriere» (XXVII, 52, 1950, p. 37) comparve un articolo informativo a cura di Nicola Costarelli.

43. Cfr. STIFTER, *Cristallo di rocca*.

44. Cfr. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 43.

Gli interventi musicali si alternano alla lettura della favola e sembrano illustrare sonoramente le sensazioni, le emozioni e i magici paesaggi descritti dalle parole.⁴⁵ La struttura narrativa e la giustapposizione testo-musica (dimensioni sempre alternate) ricordano molto da presso *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, e, senza timori, si può affermare che in questo caso di radiofonico non v'è che il microfono davanti al quale, in occasione della trasmissione natalizia del 1950, i sette strumentisti prescelti da Rota eseguirono questa «suite musicale» di accompagnamento alla lettura.⁴⁶

Facciamo così un salto di otto anni e passiamo a *La contadina furba*, favola radiofonica prodotta nel luglio del 1958 e andata in onda il 29 ottobre dello stesso anno sul Secondo Programma.⁴⁷ Anche in questo caso le «musiche originali», come si legge nell'annuncio del «Radiocorriere»,⁴⁸ furono richieste a Nino Rota che, con questa produzione, raggiunse un risultato di notevole riguardo e originalità nell'arte del commento sonoro prettamente radiofonico.

La storia è tratta dall'omonima fiaba italiana dell'area di Montale Pistoiese, conosciuta anche con il titolo *Il mortaio d'oro*, raccolta da Italo Calvino nelle sue *Fiabe Italiane* nel 1956⁴⁹ e rielaborata per la versione radiofonica da Cesare Vico Lodovici. Protagonista della favola è la bella Caterina, contadinella che vive con il padre Menico, personaggio a cui – dopo l'introduzione musicale che segue agli annunci di testa – è riservata l'apertura del radiodramma. Mentre «Zappa e vanga, vanga e zappa»,⁵⁰ il povero Menico invoca l'arrivo della morte che, senza indugi, risponde al suo richiamo. Alla stanchezza si aggiunge quindi la paura: consapevole della sua leggerezza, Menico le chiede di ripresentarsi il giorno dopo, a mezzodì, e disperato continua a zappare. Con sua grossa sorpresa, un colpo più duro del solito lascia affiorare da una zolla di terra un mortaio d'oro, sotterrato lì chissà da chi e da quando. Il contadino chiama subito sua figlia, Caterina, ragazza scaltra e allegra che allietta tutti con il suo canto (sempre elemento intradiegetico per il suo personaggio). Forte della propria sagacia, la contadinella suggerisce al padre di non tenere quel ben di dio per sé, ma di regalarlo al Re per entrare, così, nelle sue grazie; nello

45. Una ripresa della favola *Cristallo di rocca* può essere ascoltata oggi, insieme a *Lo scoiattolo in gamba*, nel CD citato a nota 10.

46. L'organico è composto da flauto, organo, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso.

47. Compagnia di prosa di Roma della RAI con Rina Morelli (Caterina), Amilcare Pettinelli (Menico, suo padre), Gianrico Tedeschi (il Re), Oreste Lionello (Crolialancia) *et alii*. Musiche eseguite dal Complesso strumentale di Roma della RAI diretto da Ferruccio Scaglia e dal Coro diretto da Franco Potenza. Regia di Nino Meloni (informazioni tratte dal «Radiocorriere», XXXV, 43, 1958, p. 36; cfr. anche testo di presentazione del radiodramma a p. 7).

48. *Ibid.*

49. Cfr. CALVINO, *Fiabe italiane*.

50. Qui e oltre tutte le citazioni relative al testo de *La contadina furba* sono trascritte sulla base dell'ascolto della bobina originale della produzione radiofonica, conservata presso gli archivi storici della RAI e, in copia, presso l'Archivio Nino Rota (Fondazione Cini). Sempre presso gli archivi veneziani si conserva un abbozzo autografo quasi completo, dal quale non è possibile risalire all'esatto organico orchestrale. Dal foglio di produzione allegato alla bobina del radiodramma si apprende nondimeno che le musiche furono registrate a Roma (cfr. anche la scheda presente in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 50).

stesso tempo rassicura lo spaurito genitore che riuscirà a gabbare la Morte nel luogo convenuto per l'appuntamento (promessa puntualmente mantenuta). Tra il Re e Caterina si instaura così una sorta di gara di astuzia: ammesso al cospetto del Re, Menico vedrà ben ricambiata la furbizia della figlia con una richiesta che ha apparentemente dell'impossibile e che lo farà «pentire di esser nato». Il Re chiede infatti al contadino di portargli la figlia in reggia «né nuda né vestita, né a piedi né a cavallo...» e così via, in un crescendo di enigmi irrisolvibili. La posta in gioco è alta: se Caterina fosse riuscita a soddisfare le sue richieste, il Re l'avrebbe presa in moglie; in caso contrario, a entrambi (padre e figlia) sarebbe stata mozzata la testa. Alla disperazione del padre fa da contraltare la gioia della figlia che, con grande abilità, riuscirà a soddisfare tutte le richieste del Re mostrandogli al contempo come la sua arguzia non abbia limiti. Vinta così la sfida, Caterina diviene sovrana amata e acclamata dal popolo. Più saggia del marito e preferita dai contendenti per le sue sentenze giuste ed equilibrate, Caterina arriva però a essere cacciata da corte dall'invidioso consorte. Per l'addio, voluto in letizia, il Re organizza un banchetto e, quale viatico, consente alla moglie di portarsi nella sua casa paterna «quanto di più caro ha nella reggia». La furba contadina lo fa quindi addormentare per condurlo con sé nella sua casa di campagna. Al risveglio, il Re non può che constatare per l'ennesima volta la furbizia (e l'amore) della sua Regina, che sarà così ricondotta a reggia con tutti gli onori e in un trionfo di fanfare.⁵¹

Il risultato acustico – come non di rado è dato ascoltare nei radiodrammi degli anni Cinquanta-Sessanta – si pone come un riuscito incontro tra un testo recitato con grande fluidità da attori avvezzi al microfono e agli ambienti radiofonici,⁵² e un commento sonoro di vivace ispirazione popolaresca e di semplice e diretta funzione evocativa. L'efficacia 'rappresentativa' della fiaba radiofonica fu raggiunta in questo caso anche grazie all'apporto sapiente ed equilibrato di uno dei pionieri della regia radiofonica, Nino Meloni.⁵³

Come si confà alla migliore musica per radiodramma, Rota si cimenta con incisi, stacchi e commenti musicali che si segnalano per brevità, modularità e facile iteratività.⁵⁴ Le forme prescelte sono brevi, frammentarie, aforistiche e circolari, perfettamente riconoscibili e passibili di giustapposizione e/o sovrapposizione per repentini cambi di scena o per richiamare simultaneamente alla mente degli ascoltatori situazioni o personaggi differenti. Il commento sonoro realizzato per *La contadina furba* riesce a *far vedere* la scena. La strumentazione e gli intrecci sonori permettono all'ascoltatore di ricostruire nel suo immaginario tutte le varie ambientazioni scenografiche (esterno campestre, interno della reggia, esterno di corte, pensieri dei personaggi) e di pas-

51. Nella favola radiofonica si registra in chiusura una variante rispetto alla favola popolare: Caterina, sulla strada del ritorno alla reggia, rivela al marito di essere in dolce attesa.

52. Cfr. *supra*, nota 47.

53. Sulla figura di Nino Meloni, regista attivo negli ambienti radiofonici dal 1932 all'anno della sua morte (1960), non è mai stato condotto fino ad oggi una ricerca specifica, sebbene il suo apporto nell'evoluzione del genere radiodrammatico e della regia radiofonica in Italia sia da considerarsi centrale.

54. Si veda a questo riguardo DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, pp. 74 sgg.

sare da una situazione all'altra con dei cambi scena (dei sipari sonori) chiari e inequivocabili. I vari incisi sono costruiti come 'pezzi chiusi' la cui lunghezza varia a seconda della funzione e del luogo di enunciazione all'interno del radiodramma. Spesso, con abili soluzioni registiche, i giochi di volume e i livelli dinamici ottenuti attraverso la captazione microfonica permettono di rendere perspicui (di rendere 'visibili' attraverso l'ascolto) i movimenti nello spazio dei protagonisti o dei comprimari; o, ancora, i cambiamenti di scena sono resi fluidi e immediati con effetti di assolverza/dissolverza adottati con funzione di sipari sonori.

Nella favola radiofonica *La contadina furba* è proprio l'equilibrio raggiunto tra musica e parola (tra recitazione e inserti musicali) a rendere efficace, sul piano drammaturgico, il risultato finale. In questa scena teatrale esclusivamente aurale, la musica – e a prescindere dalla sua rilevanza artistica – ha un rapporto quantitativo ridotto rispetto alla parola (in questo caso, poco più di un quarto d'ora su cinquanta minuti di radioproduzione), ma ciononostante essa è di fondamentale importanza nell'economia generale del dramma. Le funzioni svolte dagli interventi e dagli stacchi musicali realizzati da Rota sono varie e ben assecondano gli scopi e le principali finalità pratiche del commento sonoro radiofonico: vi si trovano musiche di apertura e di chiusura (concepite rispettivamente come *ouverture* tematica e gran finale); commenti sonori usati come sipario, cesura e stacco; musica di sottofondo; commenti sonori contestuali e/o intesi come amplificazione descrittiva o contrappunto emotivo ai vari personaggi; musica intradiegetica immanente all'azione; musica identificativa di personaggi, sentimenti e idee; musica identificativa per il riconoscimento dei piani d'azione o della narrazione; musica 'stilizzata' per il riconoscimento immediato dei luoghi e delle situazioni (anche emotive). I meriti, però, non sono solo (o tutti) della musica: l'ascolto di questa produzione radiofonica rivela che il risultato acustico complessivo è la somma di un fortunato incontro tra la freschezza del commento musicale di Rota, la vivacità del soggetto favolistico ridotto e adattato *ad hoc* per la radio da Vico Lodovici, e l'esperta regia radiofonica di Meloni. *La contadina furba* può essere visto come un felice lavoro di squadra la cui riuscita ha segnato – forse in maniera né direttamente 'concertata' né tantomeno attesa dal compositore – l'incontro più felice e convincente di Rota con l'arte radiofonica.

A distanza di poco meno di un anno, nel 1959, la RAI commissionò a Rota una nuova produzione radiofonica da presentare all'XI edizione del Premio Italia nella sezione «Opere musicali con testo». Dopo la vittoria mancata all'edizione del 1950, Rota si aggiudicò infine il ricco premio con la sua seconda opera scritta per la diffusione microfonica, *La notte di un nevrastenico*.⁵⁵ Fin dai primi studi dedicati al compositore, questa opera è stata considerata – secondo un'ottica squisitamente e tradizionalmente scenica – la più «felice-mente conclusa»⁵⁶ delle tre operine di Rota (*Lo scoiattolo in gamba*, *I due timi-*

55. Come si legge in un reportage sull'XI Premio Italia («Radiocorriere», XXXVI, 39, 1959, p. 12) il premio destinato al vincitore ammontava all'epoca a 15.500 franchi svizzeri.

56. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 107.

di, *La notte di un nevrastenico*) o, in tempi più recenti, ampliando alla destinazione microfónica, un «perfetto esempio di economia assoluta di mezzi in funzione dell'ambito di fruizione».⁵⁷ Analizzando l'opera in un più ampio panorama dedicato alle coeve produzioni drammatiche realizzate negli ambienti radiofonici in Italia, vorrei nondimeno rileggere quest'ultima affermazione partendo dal presupposto – esente da qualsivoglia giudizio sul valore musicale dell'opera – che, per quanto riuscita, si tratta nondimeno di una creazione poco rappresentativa nell'ambito delle opere specificamente realizzate per la radio.⁵⁸ (Partendo da presupposti differenti e non incentrati specificamente su problematiche proprie all'arte radiofonica, a conclusioni simili è giunto anche Sergio Miceli in un saggio che accompagna la prima edizione assoluta dell'audio della versione radiofonica presentata al Premio Italia nel 1959.)⁵⁹

Come si legge nell'articolo di presentazione di Alberto Mantelli comparso in occasione della prima radiodiffusione dell'opera (19 novembre 1959), il «dramma buffo» *La notte di un nevrastenico* è sviluppato nella più ligia osservanza «degli schemi del melodramma tradizionale» (Figura 4), frase che ricalca da vicino quanto lo stesso Rota ebbe a scrivere nel suo testo di presentazione, parlando di un'opera «in cui la modernità del ritmo, dell'azione e dell'ambiente conferisce all'osservanza di certi canoni del melodramma tradizionale [...] un sapore particolare e, forse, qualche inconsueto spunto di comicità».⁶⁰ E continua:

Perché poi melodramma tradizionale? Perché, quando si tratta di un'opera musicale con canto, io non riesco a sottovalutare un ingrediente, che è gran parte del melodramma: il canto, nel senso più ovvio della parola. E ciò non perché io voglia affermare particolari principi estetici, ma semplicemente perché mi sentirei molto mortificato di incomodare dei buoni cantanti (e buoni devono essere!)... per non farli cantare.

Ma ho pensato che anche un'opera – con tutti i suoi connotati musicali e vocali – potesse, al tempo stesso, esser opera squisitamente radiofonica, qualora consentisse la chiarezza e comprensibilità della parola, e quindi l'evidenza dell'azione, cui la musica si accompagna e aderisce.⁶¹

Sviluppato pressoché interamente attraverso una vocalità spiegata (rari gli interventi parlati, così come pressoché inesistente è l'uso di effetti o tecniche di captazione microfónica) *La notte di un nevrastenico* favorirebbe quindi

57. LOMBARDI, *Nino Rota*, p. 173.

58. Ho avuto modo di avanzare questa tesi già in DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, p. 26. Per una panoramica delle produzioni coeve cfr. *ivi* alle pp. 57-58.

59. Cfr. MICELI, «*La notte di un nevrastenico*». La versione radiofonica originale (contenuta nel CD 1 allegato a DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto*, è eseguita da Italo Tajo (Nevrastenico), Francesco Albanese (Commendatore), Paolo Montarsolo (Portiere), Rena Gary Falachi (Lei), Luciano Saldari (Lui), il Coro e l'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI diretti da Bruno Maderna.

60. Nino Rota, *Presentazione dell'autore*, testo tratto dal programma illustrativo del Premio Italia 1959, RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 244-245: 244.

61. *Ibid.* L'enfasi è mia.

secondo l'autore un ideale 'radiofonico' per «la chiarezza e comprensibilità della parola» e per *l'evidenza* data al carattere dei personaggi. Ideale che, per quanto flebile possa apparire in un'ottica di arte radiofonica, risultò evidentemente convincente per i giurati del Premio Italia, che assegnarono l'ambita vittoria all'opera di Rota «in virtù della sua singolare comunicativa comica»⁶² (eleggendo così *tout court* il carattere buffo di una produzione a 'specifico radiofonico').

Il soggetto dell'opera è tratto dall'omonima commedia scritta da Riccardo Bacchelli nel 1925, un «esordio teatrale» definito dallo stesso scrittore un «fiasco [...] tondo, pieno, bello, clamoroso e tumultuoso».⁶³ La trama è presto riassumibile, esile ed essenziale nella sua semplicità: per non sentire rumori e dormire in pace, un nevrastenico affitta in un albergo anche le due camere contigue a quella in cui si accinge a passare la notte. Una serie di imprevisti e circostanze fanno però sì che il portiere le conceda abusivamente entrambe: una sarà destinata a un commendatore in visita a Milano per la Fiera, la seconda, invece, a una coppia di giovani amanti. Nonostante le preghiere e le raccomandazioni del portiere di rispettare il massimo silenzio, la pace sarà violata in modi diversi tanto nell'una quanto nell'altra camera, con conseguente agnizione e putiferio del nevrastenico. Tornata la calma e sgomberate le stanze attigue, al nevrastenico non resta però che la tremenda consapevolezza di aver perso la sua battaglia per il riposo. La prima luce del giorno si insinua nella penombra, l'orologio segna le sei e bisogna levarsi. Al nevrastenico non resta che sbraitare amaramente: «Hanno assassinato la notte!», urlo (dall'eco verista) su cui cala il sipario immaginario.

Rota, per sua stessa ammissione, si sentì subito attratto dalla «piacevolezza e dalla rigorosa unità di tempo, azione e luogo» della farsa di Bacchelli.⁶⁴ Nella sua trasposizione musicale i connotati della tradizione si ritrovano innanzi tutto nel procedere per scene e pezzi chiusi, alternando (come si conviene in un'opera comica) recitativi, battute parlate (usate con molta parsimonia), ariette, parti che potrebbero far pensare a cavatine, cabalette, concertati. Il basso protagonista, inoltre, è un vero e proprio 'basso buffo'.⁶⁵ Il numero dei personaggi è ridotto rispetto a quello de *I due timidi* e, in generale, si può

62. Alberto Mantelli, "Premio Italia 1959" per le opere musicali. *La notte di un nevrastenico*, «Radiocorriere», XXXVI, 46, 1959, p. 5 (cfr. Figura 4; articolo di presentazione per la prima radiodiffusione dell'opera). Lo stesso articolo fu pubblicato, in traduzione francese, nell'opuscolo informativo del Premio Italia 1959 (si segnala che la recente ripubblicazione in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 245-247, non riprende l'originale italiano di Mantelli ma si pone come traduzione a posteriori della versione in francese apparsa negli organi informativi del Premio Italia). Si ricorda inoltre che Alberto Mantelli è il dedicatario de *La notte di un nevrastenico*.

63. Riccardo Bacchelli, *Una notte a Via degli Avignonesi*, «il Corriere della Sera», 9 febbraio 1960 (ripresa nel programma di sala de *La notte di un nevrastenico* e *Gianni Schicchi*, Teatro Comunale di Bologna, 1999-2000, pp. 15-18: 15).

64. Il compositore racconta dei prodromi della composizione de *La notte del nevrastenico* e della sua selezione del testo di Bacchelli in Luigi Greci, *Premio Italia 1959*, «Radiocorriere», XXXVI, 39, 1959, pp. 12-13: 13.

65. Rilevato anche da DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 108.

affermare che nell'impostazione drammaturgica globale de *La notte di un nevrastenico* tutto parli a favore di un impianto non 'specificamente radiofonico' ma 'squisitamente scenico', destinazione del resto subito raggiunta dall'opera – e resa definitiva – a meno di un anno dal suo esordio al Premio Italia.⁶⁶ La visualizzazione dei piani sonori è anche in questo caso fittizia, così come lo era quella de *I due timidi*. L'elemento più genuinamente radiofonico messo a punto per *La notte di un nevrastenico* era costituito da un annuncio di presentazione messo a punto e letto dallo stesso Bacchelli (cfr. Appendice). Dalla lunghezza originale di 5 minuti, esso però fu dapprima accorciato e ridotto a 3 minuti per la versione presentata al Premio Italia;⁶⁷ quindi, per la versione definitiva trasmessa in RAI il 17 marzo 1969 – e, ovviamente, per la rielaborazione teatrale – esso fu eliminato del tutto.

Per opere come *I due timidi* e, ancor più, *La notte di un nevrastenico* si potrebbe parlare di una radiofonicità 'mancata'; in esse non può non essere nota una assoluta equivalenza istituita da Rota tra il concetto di 'teatro scenico' e quello di 'teatro radiofonico'. Il mezzo – la radio, comprensiva di tutti i suoi strumenti e le sue tecnologie di produzione e riproduzione del suono – è, per queste opere, una sorta di pretesto per 'trasporre' o 'estendere' meccanismi o codici scenico-musicali consolidati che nulla hanno di (e nulla devono a) un'estetica specificamente radiofonica.

In occasione della prima assoluta della versione scenica, rappresentata alla Piccola Scala di Milano l'8 febbraio del 1960, Eugenio Montale così concludeva la sua recensione per «il Corriere d'Informazione»:

La breve farsa – quaranta minuti in tutto – ha dunque tutti i requisiti per far la sua strada. Dire che Rota è un uomo nato per il teatro non esaurisce il caso di questo vero poeta umorista, padrone di una vena che sembra alla portata di tutti e che in verità appartiene a lui solo.⁶⁸

Queste parole, rivolte alla produzione 'per la scena' di Rota, si rivelano altrettanto valide per quelle stesse produzioni che, in origine, erano nate 'per la radio': anche radiofonicamente, infatti, Rota è sembrato ai più padrone di una vena che sembrava alla portata di tutti. Ma, a ben vedere, essa appartiene a una concezione assolutamente personale del *medium* radiofonico: a una concezione di «complice estraneità».

66. Rielaborata subito per il teatro, *La notte di un nevrastenico* andò in scena in prima assoluta alla Piccola Scala di Milano l'8 febbraio 1960.

67. Questa anche la versione trasmessa alla radio il 19 novembre 1959. La si ascolti nel CD allegato a DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto* (CD 1).

68. Eugenio Montale, "Mavra" di Stravinskij, le "Sette canzoni" di Malipiero e "La notte di un nevrastenico" di Rota, «il Corriere di Informazione», 9-10 febbraio 1960 (ripreso nel programma di sala de *La notte di un nevrastenico* e *Gianni Schicchi*, Teatro Comunale di Bologna, 1999-2000, pp. 19-21: 20).

APPENDICE

La notte di un verastenico: «Annuncio del librettista»

Testo di Riccardo Bacchelli, letto dallo stesso librettista in apertura della versione radiofonica originale dell'opera. Trascrizione completa e comparativa tra:

1. versione radiofonica originale (prima elaborazione) depositata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia di Milano della RAI, luogo in cui l'opera fu rifinita ed elaborata. Fonte: bobina catalogata come «Fon. 018»; durata totale dell'Annuncio: 5'. Le parti non presenti nella versione successiva (presentata al Premio Italia, cfr. punto 2) sono trascritte qui **in neretto**;

2. versione radiofonica definitiva depositata presso gli archivi del Premio Italia, presentata al concorso e trasmessa il 19 novembre 1959 sul Programma Nazionale. Fonte: bobina conservata presso la Nastroteca Centrale di Roma della Rai; identificativo RAI Teche: «R.C. 00285»; durata totale: 3'.⁶⁹

Si specifica che nella messa in onda de *La notte di un nevrastenico* del 17 marzo 1969 (sul Terzo Programma) e nella versione definitiva (pubblicata dalla Ricordi nel 1960) l'«Annuncio del librettista» è omissso.

Librettista dell'atto che fra poco, signori radioascoltatori, sarà messo in onda, vengo a dire quel che occorre conoscere prima d'ascoltarlo. Non più di quel che occorre, ed è poca cosa, ma necessaria.

Del resto, il radiodramma musicale *La notte di un nevrastenico* è tutto chiaro: **parole, musica, azione; da solo, e senza spiegazioni, basta che si sappia dove si svolge il fatto.**

La commedia, parole e musica, si spera che faccia ridere, con le pene che descrive. Mettiamo che siano le pene dell'insonnia. Chi ne soffre non è disposto a riderne, quando le soffre. Eppure, udendole in musica, ne riderà più degli altri. È perché gli sembra di guarirne? Troppo semplice! Nel caso che s'è preso ad esempio, parole e musica se bastassero, farebbero fallire i produttori di calmanti, tranquillanti, sedativi, sonniferi. E dunque un sentimento di vendetta soddisfatta? Sì, ma con qualcosa di meglio e di più nobile: è un senso di liberazione. Occorre però dire soltanto e niente più, dove si svolgerà la vicenda, la tregenda comica di questo nevrastenico, che sta per iniziare la sua notte.

[*stacco musicale tematico*]

Semplice. Egli ha prese tutte per sé tre camere contigue dell'albergo dove abita e dove spera di dormire. Perché tre? Per non avere attigui rumori che lo disturbino. È un maniaco del silenzio. Maniaco... Si fa presto a dire! Chi non è, **o non sarà**, in un tempo di frastuoni come il presente, maniaco di silenzio.

69. Tale bobina della versione definitiva è pubblicata in DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto*, CD 1. In questa forma ridotta l'Annuncio è trascritto anche in MICELI, "La notte di un nevrastenico", pp. 6-7, e in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 247 n.

Mi viene in mente la mosca nella minestra di quel cliente che protestò con l'oste: «E voi non combattete la battaglia contro le mosche?». «Combattemmo», dice l'oste. «E allora?». «Hanno vinto le mosche».

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷⁰

Da anni è in corso una guerra contro i rumori. Di chi sia la vittoria non sto a dirlo, ma è sicuro che tale guerra è combattuta strenuamente, furiosamente, e sentirete con quanto rumore, dal cliente del numero 81 e delle due attigue. Mi si chiede come mai non ha prese anche le tre del piano di sopra? **Perché non c'è piano di sopra. Come mai?** Perché sta all'ultimo piano! Chi ce l'ha messo? *Il librettista!* E sfida chiunque a contestargliene il diritto, parole e musica.

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷¹

Ma in fatto di diritto, il portiere dell'albergo ha ragionato così: l'81 non paga le due stanze per abitarci, ma soltanto perché siano silenziose; se ci si alberga qualcuno, o qualcuna, o magari, **come diceva una canzonetta francese della mia gioventù (del librettista, non del portiere)**, «qualcuno con la sua qualcuna», e se questi clienti non si fanno sentire, l'81 non patisce danno né frode.

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷²

Giusto e legale o no, questo è stato il ragionamento in forza del quale il radioascoltatore sa, che il fatto si svolge in tre camere: una, occupata dal nevrastenico; l'altra, da un cliente, l'altra ancora, da uno e da una cliente.

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷³

Per il seguito, non occorre dire altro alla vostra curiosità. Signori ascoltatori: parole e musica, si va a cominciare.

[segue stacco musicale simile al precedente, ma come ponte verso il primo intervento vocale (Portiere: «Signor, gliel'ho già detto...»)]

70. Stacco musicale non presente nella versione radiofonica presentata al Premio Italia, dove la voce è stata montata in successione da «maniaco di silenzio» a «Da anni è in corso».
71. Presente nella versione definitiva ma non in quella preliminare conservata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia, dove dopo «parole e musica» la voce prosegue senza stacco «Ma in fatto di diritto».
72. Presente nella versione definitiva ma non in quella preliminare conservata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia, dove dopo «né frode» la voce prosegue senza stacco «Giusto e legale o no».
73. Dato il taglio della parte testuale precedente, questo stacco non è presente nella versione radiofonica definitiva presentata al Premio Italia.

IX MANIFESTAZIONE

Lunedì 12 settembre - Teatro LA FENICE - ore 21.30

CONCERTO DI MUSICA RADIOGENICA ITALIANA

Sotto gli auspici dell'E.I.A.R. di Torino e della S.A.F.A.R. Radio di Milano

PROGRAMMA

- M. GUARINI - DANZANDO CON LA FATA
movimento di danza fantastica per quintetto di fiati
- A. PEDOTTI ROSSO DI SERA
piccola fantasia autunnale per orchestra da camera e pianoforte
- G. GORINI - MASCHERE
« suite » per piccola orchestra
- L. DALLA PICCOLA . . . - TRE STUDI
per soprano e piccola orchestra
- N. ROTA - BALLI
« suite » per piccola orchestra
- A. MARZOLLO - SERENATA
per orchestra da camera
- A. LONGO - CONCERTO
per pianoforte ed orchestra da camera
- G. C. SONZOGNO . . . - QUADRI RUSTICI
per piccola orchestra.
a) Idillio montano ;
b) Battibecchi.

(tutte le opere, scelte in seguito al Concorso per musica radiogenica indetto dal II Festival Internazionale di musica fra i compositori italiani, sono di prima esecuzione assoluta)

Orchestra E.I.A.R. di Torino diretta dal Maestro UGO BENVENUTI

Figura 1. Locandina del «Concerto di musica radiogenica italiana», Venezia, Teatro La Fenice, 12 settembre 1932 (tratto da RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 229)

TERZO PROGRAMMA

Stazioni a modulazione di frequenza di BOLOGNA - FIRENZE - GENOVA - MILANO - NAPOLI
ROMA - TORINO - VENEZIA e onde corte su m. 48, 50,2 e m. 75,6

21 - Notturmi dell'usignolo
Poesie scritte col lapis
di Marino Moretti
a cura di Gian Domenico Giagni

21.30 **I DUE TIMIDI**
Opera radiofonica
Testo di Anna Simom
Musica di Nino Rota
Opera segnalata dalla giuria del «Premio Italia 1950»
Prima esecuzione

Il Narratore S. Calogero Calabrese	Vittorio	Walter Monachesi
Mariuccia Emma Tegani	Lucia	Graziella Sciutti
Raimondo Amedeo Berdini	Maria	Licia Rossini
La signora Uidotti Agnese Dubbini	Lisa	Fernanda Cadoni
Il dottor Sinisgalli Mario Carlin	Un pensionante	Gustavo Conforti
La madre di Mariuccia Fernanda Cadoni		

Direttore Franco Ferrara
Regista Guglielmo Morandi
Orchestra sinfonica di Roma della Radio Italiana

22.20 **Robert Schumann**
Fantasia per pianoforte in do maggiore op. 17
Esecutore Claudio Arrau

Figura 2. Annuncio della prima diffusione radiofonica de *I due timidi*, «Radiocorriere», XXVII, 46, 12-18 novembre 1950, p. 25 (trasmissioni del mercoledì, 15 novembre, particolare).

Un'opera di Nino Rota alla televisione

I DUE TIMIDI

Concepito espressamente per il mezzo radiofonico su un soggetto di Suso Cecchi d'Amico il lavoro narra, con spregiudicata amarezza, i casi di due innamorati che, per timidezza, sbagliarono vita

Ritardava ancora, non chiara, quindi anni seguenti la prima guerra, quando Nino Rota, rampollo di modestissima famiglia milanese, destava attenzione e stupore i suoi colleghi musicisti per la sua precocità e il suo talento. Allora il ragazzo, disadorno ed uno strano carattere, un esultanza di scarsa produzione ma di tratti precocissimi, chiamato Giovanni Rinaldi, sembrava avviato verso mete audaci e perentorie. Intorno alle curiosità, alle inquietudini della sua giovinezza, gli insegnamenti di Pasquelli e di Alfredo Casella avevano fruttato stile e guidato la sua innata raffinatezza, il suo gusto spontaneo per i timbre preziosi e la armonia sottile. Sotto quei segni nascono l'Obiettivo, l'Uffesio di San Giovanni Battista, composto in età ancora verde, la commedia *Lica* in tre atti il primo portatore alcune scene per diversi momenti, due Sinfonie, un Quintetto per flauto, oboè, viola, violoncello e arpa, una Sonata per archetto da camera, un Concerto per



Da sinistra: Maria Carla, Bruno Rinaldi, Alvinio Maccone e Giuseppino Selvi

successo caducissimo e ineguagliabile.

I due timidi, che si avvaleva di un libretto di Suso Cecchi d'Amico, rapido, spigliato, amaro, nel fondo amaro, sotto l'inflessibile radiofonica; ossia un'opera concepita espressamente per essere trasmessa sulla onda eterea, provvista di una scena tutta affidata alla fantasia degli ascoltatori. Potremmo dire che la tecnica di scena del *I due timidi*, pur non estrinsecandosi in aspetti visivi perché la radio dispone di un audio ma non di un video, sia la tecnica a improvvisi mutazioni e ad allusive dissoluzioni dell'arte cinematografica. Godati degli in-

mercoledì ore 21 - televisione

tervenni, per altre misurabilissimi, di un Narratore, noi siamo trasportati nel rassommo di una città moderna e la posizione costellata come in scena, sono se qualcuno le avesse ingiunte per afferrare ai nostri occhi. Il tema in questo rassommo dove vive Mariuccia, studentessa di pianoforte, viene a prendere alloggio, come nuovo ospite di una padrona, un certo Raimondo, il musicista innamorato della ragazza. Raimondo opera di rinvio e dichiara per il fatto di abitare al vicino alla sua bella e Mariuccia opera di poter vincere il proprio ritroso ideale che anche lei è timida: per la stessa ragione della vicinanza. Ma un banale incidente, cioè la caduta di una lampadina sul capo di Mariuccia, la costringe a dichiararsi.

Giulio Confalonieri
(segue a pag. 37)

Figura 3. Presentazione della prima trasmissione televisiva de *I due timidi*, firmata da Giulio Confalonieri, «Radiocorriere», XXXIV, 37, 1957, p. 4 (particolare).

"PREMIO ITALIA 1959, PER LE OPERE MUSICALI"



Gli autori e il direttore dell'opera: (da sinistra) Nino Rota, Riccardo Bacchelli e Bruno Maderna

LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

Una notte di un nevrastenico ha vinto il Premio Italia 1959 per le opere musicali in virtù della sua singolare comunicativa comica. Che non è tanto quella della lontana farsa di Bacchelli (1927) ridotta a libretto d'opera o, a canovaccio di un racconto che Nino Rota ha riproposto in termini di musica: quanto quella che nella sua trascrizione musicale è passata — altrettanto fresca, piccante, diretta — dall'originaria dimensione teatrale alla dimensione acustica che si pone in essere tra l'altoparlante e il radio-ascoltatore.

Dopo tanti anni di presenza della radio nella vita e nelle abitudini degli uomini si può dire che le possibilità tecniche della rappresentazione radiofonica sono state largamente cercate, trovate, sperimentate: voglio dire i modi di espressione e di composizione drammatica in virtù dei quali la rappresentazione moderna risulti chiara, evidente e completa pur nel suo obbligato esaurirsi entro i limiti di una comunicazione rigorosamente auditiva. Tanti anni di esperienza rappresentativa radiofonica, sia essa allineabile al teatro di prosa o al teatro musicale, hanno insegnato che la casistica tecnica si è venuta disponendo secondo la più variabile gamma di possibilità: da componenti (letterari o musicali) nei quali l'autore ha raggiunto il proprio obiettivo di progettare e far vivere una vicenda nell'immaginazione del radioascoltatore valendosi dei più complessi accorgimenti

suggeriti dalle possibilità recettive e trasduttive del microfono e della tecnica elettronica, ovvero operando con una estrema semplicità e affidando il proprio discorso drammatico alla forza di suggestione poetica o musicale implicita nella parola e nella musica. E undici anni di Premio Italia — rassegne della migliore produzione radiofonica mondiale — confermano la verità di quanto

La spiritosa farsa di Riccardo Bacchelli è stata ridotta in musica da Nino Rota secondo gli schemi del melodramma tradizionale, le cui tipiche inflessioni, riprese nella loro rigidità, si caricano di una balenante irresistibile comicità

or ora accennavo: cioè che il risultato rappresentativo (e dunque in definitiva poetico) di una composizione radiofonica è in rapporto estremamente variabile con uno smaltito e virtuosistico impiego delle possibilità offerte dal microfono. Essendo restato fedele a se stesso e al suo talento di musicista, avendo posto la più piena e distesa fiducia nella pura virtù espressiva della musica, Nino Rota ha disegnato per la radio, con incantevole semplicità, la storia di una farsesca notte bianca in albergo che ha per attori: un malato di insonnia; i suoi vicini di camera, innocenti provocatori dell'incidente: il portiere, i camerieri, il lift, il fischino, coinvolti nel

tumulto scatenato dalle furie del nevrastenico. Come la pura parola poetica, con il semplice discorso musicale di Rota, nelle sue inflessioni ora patetiche ora maliziose, si fa perfetto strumento di evidenza rappresentativa radiofonica. In una nota che accenna agli intendimenti che lo hanno guidato (e che il Regolamento del Premio Italia prescrive accompagni le opere concorrenti) Nino Rota dichiara di essere

rezzo e comprensibilità della parola, e quindi l'evidenza dell'azione, cui la musica si accompagna e aderisce. Rievocata attraverso alcune sue tipiche inflessioni che, riprese nella loro rigidità, si caricano di una balenante irresistibile comicità, la vecchia struttura del melodramma si rivela qui come la più calzante soluzione musicale radiofonica della spiritosa farsa di Bacchelli, come il modo più

del giorno, quando ormai è ora di alzarsi.

La notte di un nevrastenico è preceduta da un prologo dove, punteggiata da brevissimi stacchi musicali, si ascolta una dichiarazione del librettista. Librettista dell'atto che fra poco, signori ascoltatori, sarà messo in onda, vengo a dire quel che occorre conoscere prima d'ascoltarlo. Non più di quel che occorre, ed è poca cosa, ma necessaria... Nella attuale edizione, che è quella che fu registrata per concorrere al Premio Italia, è lo stesso Riccardo Bacchelli, il librettista, che dice la dichiarazione.

La Giuria per le opere musicali che ha premiato *La notte di un nevrastenico* era composta da Walther Hart, Direttore della sezione sinfonica di Radio Amburgo, da Léonce Gras, Direttore musicale della Radio Belga (programmi fiamminghi), da Benoit Laffeur, rappresentante a Parigi della Radio Canadese, da Henry Barraud, Direttore del Programma nazionale e dei Servizi musicali della Radio Francese, da Seiji Shimura, Direttore dei programmi della Radio Giapponese, da Emile Emery, Direttore dei Servizi musicali di Radio Montecarlo, da Nils Craatsgren, Direttore del Dipartimento musicale della Radio Svedese.

Alberto Mantelli

giovedì ore 21.15 progr. naz.

Figura 4. Presentazione della prima emissione radiofonica de *La notte di un nevrastenico*, firmata da Alberto Mantelli, «Radiocorriere», XXXVI, 46, 1959, p. 5.

BIBLIOGRAFIA

- CALVINO, Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Einaudi, Torino 1956.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida – NOVATI, Maria Maddalena, a cura di, *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto / Imagination at play*, volume bilingue (con 6 CD allegati), Die Schachtel-RAI Trade, Milano 2012.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, con una prefazione di Federico Fellini, Laterza, Roma-Bari 1983.
- LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Olschki, Firenze 2000 («Archivio Nino Rota. Studi», II).
- , a cura di, *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Olschki, Firenze 2009 («Archivio Nino Rota. Studi», IV).
- , *Nino Rota e la riproduzione del suono*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima Musa*, pp. 161-178.
- , *Un uomo solo al pianoforte*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. IX-XIX.
- MICELI, Sergio, «*La notte di un nevrastenico*» di Nino Rota, in DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto*, pp. 3-10 (it.) e 195-202 (en.).
- MONTELEONE, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2021 (prima ed. 1999).
- RIZZARDI, Veniero, a cura di, *L'undicesima Musa. Nino Rota e i suoi media*, CIDIM – Rai-Eri, Roma 2001.
- SACCHETTINI, Rodolfo, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano 2011.
- SALA, Emilio, «*I due timidi*» di Nino Rota. *Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema e televisione*, in *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 125-148.
- STIFTER, Adalbert, *Cristallo di rocca*, a cura di Gabriella Benci, Bompiani, Milano 1942.



NOTA BIOGRAFICA Angela Ida De Benedictis è membro dello staff scientifico della Paul Sacher Stiftung (Basilea) e Direttore Scientifico del Centro Studi Luciano Berio. Ha insegnato presso le Università di Pavia, Parma, Padova, Salerno, Berna, Roma (Sapienza) e Fribourg. Le sue pubblicazioni includono volumi e saggi sulle avanguardie musicali del XX-XXI sec.

BIOGRAPHICAL NOTE Angela Ida De Benedictis is scientific curator at the Paul Sacher Foundation in Basle, and Director of the Scientific Board of the Centro Studi Luciano Berio. She has taught at the Universities of Pavia, Padua, Salerno, Bern, Rome (Sapienza) and Freiburg. She published books and essays of theory and analysis mainly featuring twentieth-century music.

JACOPO TOMATIS

NINO ROTA AUTORE DI CANZONI, 1933-1957

ABSTRACT

Nella prima parte della sua carriera di compositore per il cinema Nino Rota ha firmato numerose canzoni: per quanto citati da diversi studiosi, questi brani non sono quasi mai stati considerati in relazione alla coeva produzione di popular music in Italia, ovvero in quanto canzoni, oggetti intermediali che circolano fra il cinema e gli altri media (radio, spartiti a stampa, disco). Il periodo preso in considerazione (1933-1957) si sovrappone a quel «Trentennio», dalla nascita dell'Eiar al boom della discografia del 1958, in cui si definiscono le convenzioni della 'canzone italiana' così come la conosciamo oggi, nel contesto di una nuova 'cultura di massa'. L'analisi delle canzoni composte da Rota in questo periodo permette, da un lato, di comprendere meglio il nuovo sistema mediale in cui si stanno sviluppando, in parallelo, radiofonia, cinema sonoro e discografia; dall'altro, consente di approfondire le modalità di lavoro e lo stile del Rota compositore, mettendoli in relazione con le pratiche tipiche dell'industria della popular music.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, canzone, popular music, intermedialità, cinema

SUMMARY

In the first part of his career as a film music composer, Nino Rota wrote several songs. Often mentioned by Rota's scholars, these songs have rarely been considered in relation with the Italian popular music industry of the period, i.e. as songs, intermedial objects circulating between cinema and other media (radio, sheet music, records). The period here considered (1933-1957) overlaps with that thirty-year period spanning from the birth of Italian radio to the boom of the recording industry in 1958. In this «Trentennio» most conventions defining the field of the 'canzone italiana' are set for the first time, in the context of a new 'mass culture'. The analysis of Nino Rota's songs will help the comprehension of the new media system, with the parallel development of radio, sound film and the recording industry. On the other hand, it may help understanding Rota's composing style and way of working, relating them to the practices typical of the popular music industry.

KEYWORDS Nino Rota, song, popular music, intermediality, cinema



Introduzione

Questo contributo si concentra sulle canzoni composte da Nino Rota nella fase iniziale della sua carriera, prima della consacrazione definitiva come compositore di musica da film. Si tratta in parte di canzoni incluse nelle produzioni cinematografiche a cui Rota collabora; in altri casi, invece, esse non compaiono nelle colonne sonore ma vengono confezionate *ad hoc* adattando i temi musicali del film, con l'aggiunta di un testo più o meno legato alle vicende della sceneggiatura. Questi brani circolano anche al di fuori delle sale cinematografiche: in radio, su disco, su spartito. Essi devono a un film la propria 'esistenza', ma allo stesso tempo contribuiscono a quella del film stesso, in una logica intermediale che è tipica dell'industria dell'intrattenimento a partire da questi anni.

La parte della carriera di Rota che si prende qui in considerazione è quella compresa tra il 1933, anno in cui al compositore poco più che ventenne vengono affidate le musiche per *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo, e la seconda metà degli anni Cinquanta. In questo arco di tempo Rota si mette alla prova con generi diversi, e viene poco a poco 'promosso' a pellicole più prestigiose. I suoi riscontri di critica crescono anche a livello internazionale a partire dal 1949 grazie alle musiche per *The Glass Mountain*; nel 1952 si avvia la collaborazione con Federico Fellini, coronata nel 1960 dal grande successo de *La dolce vita*.

Escludendo i nove anni che passano tra il 'falso debutto' di *Treno popolare* e *Giorno di nozze* (1942), secondo titolo nella sua filmografia, Rota collabora in questo periodo a più di cento colonne sonore, passando da un film all'altro spesso nel giro di pochi mesi, in un continuo entrare e uscire dalle sale di incisione che non cessa del tutto neanche durante gli anni della guerra.¹ Il numero di canzoni che portano la sua firma, se confrontato con questa produzione bulimica, è in realtà piuttosto esiguo: si limita a qualche decina di titoli, di cui solo una parte ha avuto una circolazione extra-cinematografica in forma di spartito a stampa, alla radio o su disco. Se pure non è facile risalire a ogni brano depositato (diversi film del periodo sono di difficile o impossibile reperimento, e la produzione discografica non è adeguatamente schedata), si può empiricamente affermare – incrociando i materiali documentari su Rota e le risorse web di Siae, Discoteca di Stato e del portale dedicato al collezionismo Discogs² – che la composizione di canzoni sia stata una pratica secondaria, per quanto significativa, nel lavoro quotidiano di Rota come compositore 'su commissione'. Questo corpus di canzoni occupa una posizione periferica an-

1. Come ben documentata per il periodo in questione il diario della madre di Rota (LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*); si veda anche BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*.
2. In particolare, l'elenco dei materiali raccolti alla Fondazione Cini, riportato in BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*. Il sito della SIAE (www.siae.it/it/archivioOpere) permette di verificare il deposito di molti brani; il portale www.canzoneitaliana.it raccoglie riversamenti digitali di parte dell'archivio dell'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi; www.discogs.com è la più ricca risorsa online dedicata al collezionismo di dischi, compilata a cura di appassionati e venditori.

che nella ormai ricca bibliografia rotiana,³ ed è stato, almeno in parte, lasciato indietro nel processo di generale sdoganamento critico che ha riguardato il compositore negli ultimi decenni.⁴

Il saggio offre una panoramica, necessariamente preliminare, su questo repertorio, esaminando alcuni brani significativi e completando la ricognizione con una discografia parziale (inclusa in appendice). L'obiettivo non è quello di analizzare le canzoni composte da Rota mettendole in rapporto con il resto del suo catalogo, magari per sottintenderne una rivalutazione a posteriori. Al contrario, si vorrebbero qui osservare queste canzoni proprio *in quanto canzoni*, 'oggetti' che circolano e assumono significato attraverso pratiche e media diversi; cercando di comprenderle non tanto in relazione all'opera del compositore, ma piuttosto nel quadro della più vasta produzione di popular music del periodo. Si tratta, cioè, di porre attenzione alla loro 'normalità', piuttosto che a un qualche presunto carattere originale e 'd'autore'; non di cercare di dimostrarne l'unicità, ma di contestualizzarle nel paesaggio sonoro della canzone italiana coeva, alla luce delle strategie e delle prassi dell'industria musicale di quegli anni.

Questo approccio, oltre a riconoscere le peculiarità analitiche dell'oggetto-canzone, è efficace per promuovere un approccio allo studio della popular music pienamente 'culturale', attento alle pratiche che riguardano la circolazione intermediale⁵ della musica. Da un lato, dunque, queste canzoni si rivelano un utile caso di studio per comprendere il funzionamento sistemico dell'industria dell'intrattenimento negli anni a cavallo tra Fascismo e Repubblica, agli albori di una cultura di massa nazionale.⁶ Dall'altro, esse possono contribuire alla comprensione dello stile e della prassi compositiva di Rota, collocandoli più efficacemente nel contesto storico-culturale ed economico-industriale del periodo.

Canzoni, dischi, radio e cinema nel «Trentennio»

La produzione di canzoni di Nino Rota si colloca in un momento decisivo per le sorti dell'industria musicale nazionale: il quarto di secolo che va da *Treno popolare* (1933) a *Le notti di Cabiria* (1957) si sovrappone quasi perfettamente a quel «Trentennio» in cui si formalizzano le convenzioni della 'can-

3. Si sono occupati delle canzoni di Nino Rota, fra gli altri, MANGINI, *Nino Rota* e FERRARA, *Rota e i suoi primi film*; si vedano anche le note di copertina di CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
4. Oltre a CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*, si segnala anche il recente omaggio a questo repertorio fatto da Cristina Zavalloni (2022).
5. Sul concetto di intermedialità, si veda in particolare ZECCA, *Cinema e intermedialità*; sull'intermedialità con particolare riferimento al rapporto tra la canzone e gli altri media, si vedano VALENTINI, *Presenze sonore*; MOSCONI, *Tracce sonore*.
6. FORGACS – GUNDLE, *Cultura di massa*.

zone italiana' come genere nazionale di popular music⁷ e nel corso del quale vengono gettate le basi per una cultura di massa in Italia. La definizione di «Trentennio»⁸ dà conto efficacemente delle continuità industriali, strategiche ed estetiche dell'industria musicale italiana a cavallo della guerra: se si guarda alla produzione di popular music, le modalità imposte dall'Eiar durante il Ventennio fascista si estendono fino (almeno) alla fine degli anni Cinquanta, coprendo un arco di tempo convenzionalmente delimitabile tra il primo anno di attività dell'ente (1928) e il 1958, anno del clamoroso successo di Domenico Modugno al Festival di Sanremo e del primo boom della discografia nazionale, con la diffusione del 45 giri e del juke-box. Lo stesso Festival di Sanremo, che debutta nel 1951, risponde a una agenda editoriale e promozionale della Rai i cui confini ideologici sono stati fissati già durante il regime. Gli studi più recenti sullo sviluppo di una cultura di massa in Italia – a partire almeno dai lavori di David Forgacs e Stephen Gundle⁹ – hanno ugualmente messo l'accento sulle continuità più che sulle discontinuità tra Fascismo e Repubblica.

Grazie all'azione della radiofonia di Stato e dei nuovi media sonori, nell'arco di questi anni si assiste alla formazione di un repertorio di canzoni in italiano condiviso da tutta la nazione, anche in rapporto con la comunità diasporica. Da un punto di vista stilistico, la popular music prodotta nel «Trentennio» mostra evidenti elementi ricorrenti, pur nella varietà e nelle inevitabili evoluzioni: una certa qualità delle voci, anche per l'influenza dell'uso del microfono che, «ancora poco versatile, tendeva a uniformare le impostazioni vocali su criteri un po' artificiosi di 'discrezione' e 'morbidezza'»;¹⁰ una «vocazione a rivolgersi 'a tutti'»,¹¹ certo figlia delle politiche del Fascismo e delle ambizioni ecumeniche dell'Eiar prima e della Rai democristiana poi; un certo standard di arrangiamento, basato sugli archi e/o su un organico da big band e quasi sempre costruito su un ritmo di origine afroamericana o caraibica; un tipo di diatassi della canzone (ovvero, di organizzazione strutturale degli elementi¹²) di origine americana, con l'impiego privilegiato della forma '(verse)-chorus-bridge' in luogo di quella 'strofa-ritornello';¹³ il ricorso sistematico alla lingua italiana – in un registro perlopiù aulico, di derivazione melodrammatica – in luogo delle lingue regionali, napoletano in primis.

Queste caratteristiche sono spesso recepite dal pubblico in un'opposizione – più ideologica di quanto non sia basata su elementi oggettivi – fra una canzone di gusto 'moderno' e una canzone 'tradizionale', 'all'italiana'. Proprio in opposizione ai 'ritmi' di importazione questa può ora essere 'immaginata'

7. TOMATIS, *Storia culturale*.

8. FABBRI, *Il Trentennio*.

9. FORGACS – GUNDLE, *Cultura di massa*.

10. SALVATORE, *Cantare all'italiana*, pp. 333-334.

11. *Ibid.*

12. TAGG, *Music's Meaning*.

13. La denominazione «verse» allude alla strofa introduttiva, a volte in forma quasi di recitativo, tipica del *song* americano derivato dal modello di Tin Pan Alley e del musical. Il *verse*, talvolta soppresso, è seguito da un *refrain* di norma di 32 battute, organizzate secondo la formula AABA, dove A è il *chorus* e B il *bridge*, o *middle-eight*. Tale modello è alternativo a quello strofa-ritornello (MIGNOGNA, 'Canzonette' a regola d'arte).

come tale, assumendo i caratteri tipici delle ‘tradizioni inventate’.¹⁴ In realtà, è facile notare come anche le canzoni ‘all’italiana’ dell’epoca siano pienamente allineate con un gusto cosmopolita, che ha al suo centro proprio la componente ritmica di derivazione afroamericana, latinoamericana o afrocaraibica e il modello del jazz. Tale dato rivela come la produzione di canzoni in questi anni preveda, nella maggior parte dei casi, la fruizione delle stesse anche o soprattutto come musica da ballare: nel circuito delle sale da ballo, nell’intrattenimento domestico attraverso radio, dischi e (dal 1954) televisione, o persino al cinema.¹⁵ Ogni ritmo portava con sé delle routine di orchestrazione, oggetto di studio obbligato da parte di compositori e arrangiatori.¹⁶

La costruzione di un genere nazionale di canzone avviene in un contesto industriale ancora dominato dall’editoria musicale, con l’Eiar (e poi la Rai) in una salda posizione di monopolio e in grado di orientare e di fatto controllare l’attività degli editori stessi. La discografia e l’industria cinematografica nei primi anni del sonoro sono in effetti le necessarie controparti della radiofonia: la radio, centro strategico del nuovo sistema dei media che va definendosi a partire dagli anni Trenta, è infatti anche il «terreno dove disco e cinema si incontrano».¹⁷ Le canzoni ‘esistono’ dunque attraverso questi diversi canali, e la loro circolazione «come dispositivi a forte connotazione intermediale (fissate su carta, eseguite dal vivo, amplificate da microfoni, veicolate via radio, incise su dischi)»¹⁸ caratterizza il sistema dei media a partire da questi anni. In effetti, la più profonda novità che riguarda la canzone dagli anni Trenta è il suo divenire oggetto innanzitutto *sonoro*, la cui funzione passa da canzone «da cantare» a canzone «da ascoltare».¹⁹ Nel nuovo paesaggio mediale la canzone non è più diffusa solamente come musica a stampa, replicata da innumerevoli orchestre e solisti o trasmessa oralmente, ma si associa stabilmente a un sound e alla voce che la intona, attraverso inedite e complesse pratiche di oralità secondaria.²⁰

Tuttavia, la discografia mantiene un ruolo subordinato a quello dell’editoria musicale almeno fino al 1958, anno in cui la diffusione del disco in vinile segna l’inizio di un ribaltamento del peso economico a vantaggio della prima.²¹ Fino a quel momento la programmazione radiofonica consisteva soprattutto di musica eseguita dal vivo, e la pubblicazione di una canzone su disco era solitamente il coronamento di un riscontro di pubblico già ottenuto in radio, al cinema o nella versione a stampa.²² Più decisivo in questi anni, e decisamente sottoindagato ai fini della storia della popular music in Italia, è invece il ruolo

14. TOMATIS, *Storia culturale*, pp. 83-86.

15. *Ibid.*, p. 107.

16. BARZIZZA, *L’orchestrazione*.

17. VALENTINI, *Presenze sonore*, p. 160.

18. MOSCONI, *L’altra Pittaluga*, p. 62.

19. SALVATORE, *Mogol-Battisti*, p. 19.

20. ONG, *Oralità e scrittura*.

21. TOMATIS, *Storia culturale*, pp. 137 sgg.

22. DE LUIGI, *Storia dell’industria fonografica*, p. 16.

del cinema sonoro.²³ Di fatto, il suono entra nel cinema italiano proprio nel segno di una relazione forte con l'industria della canzone: basterà ricordare il ruolo che proprio un brano cantato ha nel primo film sonoro di produzione nazionale, non a caso intitolato *La canzone dell'amore* (1930). Il grande successo – che è tale anche indipendentemente dal film – di «Solo per te, Lucia» di Cesare Andrea Bixio costringe a riflettere a fondo sulle relazioni tra industria del cinema ed editoria musicale, e in particolare sulla «strategia intermediale» delle case di produzione, evidentemente orientate «a massimizzare il successo e i profitti dei film anche attraverso il parallelo mercato della canzone».²⁴ Molte case cinematografiche aprono apposite sezioni editoriali per sfruttare al meglio i diritti derivati dalle composizioni musicali delle proprie produzioni, e la stessa Eiar riserva alle canzoni tratte dai film appositi spazi nella programmazione, spesso in collaborazione con associazioni di categoria.²⁵ Le stesse canzoni possono, all'occorrenza, fornire la base per un successivo film che ne sfrutta il successo e contribuisce a sua volta ad aumentarne la circolazione (uno dei casi più celebri, che risale però al 1950-51, è quello di «Arrivano i nostri»²⁶). Paola Valentini si è spinta a riconoscere nell'interazione di sistema tra cinema e industria musicale qualcosa che va oltre una comunanza di strategie economiche: un «regime percettivo» nuovo, adatto al nuovo paesaggio mediale e a uno spettatore che dopo la nascita della riproduzione sonora è divenuto anche ascoltatore: «il cinema agli albori del sonoro viene maturando la sua estetica in un dialogo ininterrotto con la radio», e la canzone offre «con la sua stessa struttura modelli per nuove forme narrative e prima ancora di comunicazione». La canzone, cioè, condiziona «il discorso del film»,²⁷ ed è ragionevole pensare che valga anche il contrario.

A livello tanto culturale quanto economico, dunque, la nuova industria della canzone si sviluppa proprio all'intersezione tra i diversi media che difondono musica, ed è proprio nelle relazioni tra essi, nel quadro dello sviluppo di una cultura di massa negli anni del «Trentennio», che si definiscono i significati della 'canzone italiana'. Considerare le canzoni in quanto 'dispositivi intermediali' significa porre attenzione particolare alle relazioni che si instaurano tra i diversi media, comprendendo le canzoni che li 'abitano', e le pratiche musicali che le riguardano, in una prospettiva organica e sistemica.

È in questo scenario in rapida evoluzione, in un continuo adattamento e bricolage delle proprie strategie compositive per rispondere alle nuove esigenze delle produzioni e alle aspettative del pubblico, che si muove il Nino Rota autore di canzoni.

23. VALENTINI, *Presenze sonore*; CALDIRON, *Sono solo canzonette*.

24. MOSCONI, *Tracce sonore*, p. 61.

25. Spulciando tra le programmazioni riportate sul «Radiocorriere», ad esempio, si incontra un programma di «Musiche tratte da filmi [sic] italiani» sponsorizzato dalla Generalcine («Radiocorriere», 31 dicembre 1939-6 gennaio 1940) e una di «Canzoni di film» a cura dell'Anonima Cinematografici Italiani - A.C.I., con l'orchestra diretta dal Maestro Segurini («Radiocorriere», 3-9 gennaio 1943). Molti altri esempi di questo tipo potrebbero essere trovati.

26. TOMATIS, *Storia culturale*, p. 37.

27. VALENTINI, *Presenze sonore*, pp. 9, 166.

Gli esordi: «Treno popolare»

Il primo lavoro nel cinema di Nino Rota è emblematico delle strategie intermediali messe in atto dall'industria dell'intrattenimento agli albori del cinema sonoro. Sono passati appena tre anni da *La canzone dell'amore*, e *Treno popolare* – prima regia di Raffaello Matarazzo – ne replica la formula, affidandosi a una canzone con lo stesso titolo della pellicola. «Treno popolare» è diffusa in forma di spartito a stampa e incisa nello stesso 1933 da Crivel (alias Fernando Crivelli), tra i più popolari interpreti della canzone di questi anni. Il testo è di Ennio Neri, un anno prima autore della hit «Parlami d'amore Mariù», inclusa in *Gli uomini, che mascalzoni...* di Mario Camerini. Le edizioni appartengono alla Pittaluga (che pure non è la società produttrice del film), a ulteriore dimostrazione di una comunanza di interessi economici tra cinema e canzone.

Treno popolare segue la giornata dei tre protagonisti – due ragazzi e una ragazza – in gita a Orvieto da Roma grazie al 'treno popolare', un collegamento turistico a prezzi contenuti istituito a partire dal 1931.²⁸ Per quanto la componente propagandistica rimanga in secondo piano (di fatto, l'unico rimando diretto al Fascismo sembra essere il fascio littorio inquadrato sul muso della locomotiva all'inizio del film), si tratta comunque di un lavoro finalizzato a promuovere un'iniziativa promossa dal regime. La canzone di Rota non si sottrae a questa finalità.

La versione di «Treno popolare» inclusa nel film arriva dopo una lunga sequenza introduttiva alla stazione e dopo una serie di dialoghi che ci presentano alcuni personaggi sul treno in partenza. Su un brusco stacco che inquadra le ruote della locomotiva si ascolta una breve esposizione del tema principale (sia del film, sia della canzone), qui in carico agli ottoni: una specie di fanfara introduttiva. A seguire attacca lo spensierato *verse*, intonato da un coro femminile, con le voci maschili che rispondono e rinforzano alcuni passaggi.

[Verse]

Quanta allegra confusione nei vagoni del treno popolar
Già gremita è la stazione oggi è festa ci si può svagar
Ecco: la famigliola col papà, ecco: delle 'maschiette' in libertà
Uno sciame di studenti un ardor di gioventù!

[Chorus A1]

O treno popolar gaia istituzion:
Di mille e mille cuor sei la seduzion

[Chorus A2]

Ne la campagna in fior fischia già il vapor
Tra un coro di canzon regna il buon umor

[Bridge B]

Bimba! Sui verdi colli salirem
Bimba! Sul mare azzurro andrem insiem

[Chorus A3]

28. BOSCHI, *Treno popolare*; FERRARA, *Rota e i suoi primi film*.

Più lieto ognun doman tornerà al lavor
 O treno popolar caro al nostro cuor!
 [...]

Le voci sono armonizzate, con quelle femminili in un registro molto acuto che è tipico di numerose incisioni di questi anni. Tuttavia, saltano subito all'orecchio alcuni elementi. Il coro è impreciso nella scansione dei versi e nelle armonizzazioni, a partire dall'attacco, che arriva quasi in un *fade in* sulla musica. Si riconosce – in particolare – una delle voci femminili che armonizza in un registro più grave, e che entra spesso in leggero ritardo e con un vibrato che suona piuttosto 'popolare' – ovvero, non si tratta di una voce lirica, educata (si ascolti in particolare il verso «un ardor di gioventù»).²⁹ Le imprecisioni potrebbero naturalmente essere ricondotte ad aspetti più direttamente tecnici, di poche prove e di ripresa del suono, in un film che peraltro ebbe non pochi problemi da questo punto di vista.³⁰ Tuttavia, è difficile non riportarle anche a una certa idea di 'coro popolare', estemporaneo, evidentemente ricercata nel modo di cantare, di portare la voce e di armonizzare. Idea che, peraltro, è confermata dal primo verso della canzone («Quanta allegra confusione / nei vagoni del treno popolar»). «Treno popolare» si presenta cioè come la canzone che gli spensierati gitanti dovrebbero intonare in treno: un legame che nella pellicola è rinforzato dall'apparizione in scena verso la fine della sequenza cantata di un grammofono, che suggerisce in modo ambiguo che la fonte della musica sia intradiegetica.³¹ Per di più, la chiusura con la ripetizione strumentale sembra sottintendere la ricerca di un 'effetto karaoke' del pubblico in sala, strategia non anomala in quegli anni.³² La formula è ripetuta alla fine del film, con il tema che ritorna a tempo più lento, intonato da un coro a bocca chiusa, associato ai passeggeri che dormono sulla via del ritorno stanchi dalla giornata.

La comunanza di intenti tra film e canzone e le strategie intermediali di composizione e produzione sono confermate dall'altra versione disponibile, quella di Crivel. Il coro è qui sostituito dalla voce solista, ma vengono introdotte alcune sezioni parlate ricreate in studio di registrazione e inseriti i suoni del treno, con soluzioni che ricordano il radiodramma. Il brano si apre con la voce del capostazione («In vettura signori, partenza!») e con un dialogo tra passeggeri finalizzato a descrivere l'atmosfera 'popolare' del vagone («Paolo stai attento tu ai bambini» «Mamma io voglio stare al finestrino»). Altri scambi di battute riprendono direttamente situazioni simili a quelle presenti nel film («Signorina come mai lei vai in gita così sola sola? Si annoierà certo. Se

29. Può rimandare, in alcuni tratti, al tipo di armonizzazione e di vibrato popolarizzato nel folk revival del dopoguerra da Giovanna Daffini.

30. Come riportato in diverse interviste (LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*), Rota ebbe problemi con la sincronizzazione a causa della sua inesperienza. «Treno popolare», forse perché in parte ripudiata dal compositore dopo una lunga lavorazione e numerosi rifacimenti chiesti dalla produzione, sarà siglata con il nome del fratello.

31. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 276.

32. VALENTINI, *Presenze sonore*, p. 36.

mi permette...» «Approfitto del treno popolare per andare a Orvieto a trovare il mio fidanzato che è militare» «Ah che peccato che peccato»). Lo stesso testo della canzone ricalca direttamente alla scena di apertura del film (ad esempio, quel «maschiette in libertà» si ricollega alla prima battuta della sequenza, pronunciata da un passeggero: «Ahò non c'è nemmeno 'na maschietta qui!»). «Treno popolare» è dunque una *novelty song* che riassume in sé le finalità di propaganda del film, 'traducendone' anche su disco gli elementi principali.

Dal punto di vista della struttura e del ritmo, «Treno popolare» si inserisce pienamente nel gusto 'moderno' dell'epoca grazie a un arrangiamento sincopato e a una tipica struttura da *song* americano, con *verse*-strofa iniziale («Quanta allegra confusione») e *refrain* in forma AABA («O treno popolar...»), seguito da un altro *verse* («Il vecchietto intraprendente»). Come detto, è la struttura di prassi per tutto il «Trentennio», e ancora negli anni di Sanremo: seguono questa diatassi, fra le moltissime, «Grazie dei fiori», «Buongiorno tristezza» e «Nel blu dipinto di blu». ³³ Coerentemente con il modello americano, l'indicazione sullo spartito è «canzone-fox», o direttamente «fox-trot»; sulle prime battute autografe del ritornello Rota appone però l'indicazione «Tempo di marcia». ³⁴ Entrambi i riferimenti – «fox-trot» e «marcia» – sono corretti, e permettono qualche ulteriore riflessione. Da un lato, alle prese con un brano che deve essere cantabile in coro e che si deve inserire nel filone dell'innodia fascista, Rota ha certo in mente le marcette propagandistiche in voga, il cui prototipo più ovvio è «Giovinezza». Dall'altro, la scelta di un ritmo sincopato è una concessione alla moda, una scelta altrettanto comune in epoca fascista. Di fatto, moltissime 'canzoni-marcia' del periodo si sviluppano su un *groove* in una 'zona grigia' tra i ritmi marziali e quelli sincopati, e rivelano come le pratiche a esse collegate potessero riguardare tanto il ballare quanto il marciare (magari cantando in coro).

Nel caso di «Treno popolare», un precedente riconoscibile di arrangiamento è «Quel motivetto che mi piace tanto», «canzone slow fox» dell'anno precedente che fornirà un importante modello per un certo filone di canzone-swing all'italiana (che si diffonderà, però, soprattutto dal 1934³⁵). Confrontando i due brani, è facile notare come in «Treno popolare» l'adesione a un'estetica americana sia più superficiale e decisamente meno evidente, sia nel modo di stare sul tempo sia nell'orchestrazione. Questo tipo di arrangiamento sincopato si ritrova anche, negli anni successivi, associato ad altri brani disimpegnati a tema campagnolo-campestre, ad esempio «Reginella campagnola» (1938, un «fox caratteristico») e «Fiorin fiorello» (1938, uno «stornello jazz»). Nel caso specifico di «Treno popolare», il ritmo sincopato si ricollega anche al ritmo del treno, come suggeriscono tanto il montaggio del film quanto i suoni inclusi nella versione su disco. Anche in questo caso, si tratta di un cliché di cui sono rintracciabili altri precedenti: ad esempio «Cor treno popolare» (di

33. FACCI – SODDU, *Il Festival di Sanremo*, pp. 59-60.

34. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 35.

35. HARWELL CELENZA, *Jazz all'italiana*.

Bertini-Ruccione, cantata da Gabrè³⁶), che pure è un «fox allegro» e che ha non pochi punti in comune, a livello di arrangiamento, con il brano di Rota. «Treno popolare», insomma, è una perfetta canzone ‘intermediale’, ben calata nel paesaggio sonoro del suo tempo, e che riprende strategie e soluzioni ampiamente diffuse in quegli anni senza particolari innovazioni o trasgressioni.

Gli anni Quaranta: scrivere per le voci

Dopo «Treno popolare» l’attività del Rota autore di canzoni si interrompe fino ai primi anni Quaranta, con la parziale eccezione delle musiche di scena per l’operina di Sergio Tofano *Bonaventura nell’isola dei pappagalli* nel 1935.³⁷ Nel 1942 il compositore torna al lavoro nel cinema con *Giorno di nozze* (1942) e *Il birichino di papà* (1942), due commedie di ambientazione collegiale, ancora con Matarazzo alla regia. La cifra tipica delle canzoni scritte per questi film, e di gran parte di quelle composte da Rota in questo decennio, è il loro essere pensate in funzione della voce che le dovrà cantare, in molti casi quella del protagonista o della protagonista.

È il caso dei due film di Matarazzo, che segnano il debutto cinematografico della giovanissima Chiaretta Gelli, che la Lux Film sta lanciando come versione italiana di Deanna Durbin. Dopo un solo brano originale in *Giorno di nozze*, Gelli è promossa a protagonista, nel ruolo del titolo, nel *Birichino di papà*. Rota è chiamato a confezionare canzoni che esaltino le sue buone doti da soprano di coloratura, e lavora a stretto contatto con la giovane cantante.³⁸

Sono quattro i brani originali del *Birichino di papà*, tutti firmati da Rota: «La canzone del calesse», «La maestra se ne va», «Ninna nanna» (anche incise su disco) e il «Coro delle collegiali con coro di Nicola dalla cella di rigore»,³⁹ in cui Gelli (ovvero Nicola/Nicoletta) si sbizzarrisce in una serie di acrobazie vocali. Sono evidentemente canzoni pensate per il personaggio-Gelli più che per divenire brani di repertorio per altri interpreti: la scrittura lascia spazio per vocalizzi, acuti e veri pezzi di bravura (comprese alcune citazioni rossiniane). Aspetto interessante, Rota firma qui anche i testi, che aderiscono allo stile coevo, con inversioni («il passo tuo legger»), apocopi («cavallin», «frustin», «calessin») e lessico aulico («quanta letizia m’empie il cor»). Tali scelte tuttavia, in una scrittura che sembra voler evocare superficialmente alcuni stilemi dell’opera lirica, risultano più ironiche che non stucchevoli, in particolare in «La maestra se ne va».

36. Ci sono altri brani dedicati al treno popolare: «Treno popolare», mazurka solo strumentale firmata da Pier Giorgio Redi, e una «canzone one-step» dallo stesso titolo, cantata dal tenore Renzo Mori con l’orchestra diretta dal Maestro Mignone.

37. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 36

38. LOMBARDI, CUR., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 4.

39. Traggio il titolo di quest’ultima, non edita a stampa, da FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 282.

Eppure io sono qui a languir
nessuno ascolta i miei sospir
bando al carcerier
abbasso gli aguzzini
noi vogliam goder
la nostra libertà.

Più in linea con le canzoni del periodo è invece la «Ninna nanna», che richiama per certi aspetti «Non ti scordar di me» di Ernesto De Curtis e Domenico Furnò,⁴⁰ grande successo del 1935 nel film omonimo. In effetti, «Ninna nanna» è pienamente inscrivibile in quel filone di canzoni che Gianni Borgia ha definito «tradizionale, all'italiana»,⁴¹ cui appartiene tra le molte anche «Non ti scordar di me» e che proprio a partire dagli anni Trenta si va codificando in modo chiaro, anche nel riferimento idealizzato al passato della canzone napoletana classica.

In modo simile a quanto avvenuto per il film di Matarazzo, nel successivo *Zazà* (Renato Castellani, 1943) Rota si trova a dover comporre delle canzoni in stile *café chantant* pensate per essere affidate alla diva Isa Miranda, affrontando però problemi molto diversi. Secondo il ricordo del compositore, l'attrice «aveva soltanto cinque note e doveva cantare. Era un problema. Dovetti adattare e scrivere canzoni per la [sua] non generosa ugola»⁴². L'analisi delle trascrizioni delle canzoni⁴³ sembra confermare questa contingenza (anche se attribuisce un'estensione più ragguardevole all'attrice). La melodia procede perlopiù per gradi congiunti, ed è racchiusa in un'ottava (da la₃ a la₄) in «Canta con me», e con un'estensione di poco maggiore in «E trullallà...» (da fa₃ a la₄).

Come notato da De Santi, lo stile «nostalgico e decadente» di queste canzoni è perfettamente in linea con quello che sarebbe diventato nel cinema il «tono Nino Rota»⁴⁴. Richard Dyer ha mostrato invece come le canzoni di *Zazà*, in particolare la *title track* e «Canta con me», siano costruite come accurate rievocazioni di brani da *café chantant*, ma come il loro carattere di pastiche sia evidente, se le si compara all'effettivo repertorio che era tipico di quel contesto.⁴⁵ È un modo di comporre canzoni 'in stile' che è tipico delle pratiche di Rota, ma che – più in generale – è ben calato nella temperie di quegli anni. Le canzoni di *Zazà*, cioè, non stonano affatto nel contesto della popular music coeva. È anzi piuttosto facile delineare un filone 'nostalgico', fatto di brani che celebrano il passato – un passato pre-radiofonico, da Belle Époque – e che alludono, nel testo o nelle orchestrazioni, proprio alla musica dei *tabarin* e dei *café chantant*. Tale filone diventerà più visibile negli anni di Sanremo, in stretto legame, ancora, con il cinema: si pensi al grande successo

40. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 282.

41. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, p. 126.

42. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 3, 11.

43. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 43; MANGINI, *Nino Rota*, p. 14.

44. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 43.

45. DYER, *Nino Rota*, p. 69.

del 1952 *Canzoni di mezzo secolo*, di Domenico Paoletta, che tra i primi costruisce un canone della canzone italiana rivalutandone nostalgicamente il passato prebellico.⁴⁶ Il «tono Nino Rota», dunque, è ben inscritto in alcune delle tendenze del gusto che in quegli stessi anni stanno cominciando a definire le convenzioni della ‘canzone italiana’, e che spesso comprendono uno sguardo nostalgico verso la ‘bella canzone di una volta’, sia essa napoletana o vicina alla romanza da salotto (come nel caso di «Ninna nanna»), oppure associata con lo stile del *café chantant*.

Il caso del *Birichino di papà* e di *Zazà* è particolarmente esemplificativo dell’approccio di Rota alla composizione. I brani citati sono pensati come numeri interni ai film, e divengono fonte per temi leitmotivici da riprendere nella colonna sonora. La logica del ‘riuso’, tuttavia, è funzionale anche alla circolazione intermediale delle canzoni. Se anche non si rileva la finalità che animava «Treno popolare», ovvero il creare una canzone che potesse avere vita indipendentemente dal film che la conteneva, almeno due brani inclusi nel *Birichino di papà* godono di una qualche diffusione: «La canzone del calesse», il tema principale del film, di cui abbiamo anche la prova di un passaggio radiofonico, che imbarazzò Rota;⁴⁷ e la «Ninna nanna». Entrambe furono pubblicate in spartito per le edizioni Melos, legate alla Lux Film, e incise su disco da Gelli. Non risulta invece traccia di incisioni edite di Isa Miranda.⁴⁸

Qualche anno dopo Rota compone alcuni brani originali per il baritono Gino Bechi in due film di Camillo Mastrocinque, *Il segreto di Don Giovanni* e *Arrivederci papà*, entrambi del 1947. Bechi, che ha debuttato nel decennio precedente, è in quel momento uno dei più celebri baritoni lirici italiani. Nel 1943 ha avviato la sua carriera di attore cinematografico con *Fuga a due voci* di Bragaglia, primo di una serie di film «scritti appositamente per lui».⁴⁹ Nell’occasione si è consacrato anche come interprete di canzoni ‘leggere’ con la celebre «La strada del bosco» (Bixio-Nisa-Rusconi). I due film di Mastrocinque cercano di replicare quella formula, con ampio spazio riservato allo sfoggio di doti vocali del protagonista, e affiancando alle arie d’opera di repertorio alcuni nuovi brani pensati per avere diffusione in radio e su disco. «Richiamo d’amore» e «Notturmo» vanno dunque interpretati in relazione a questi precedenti. Tuttavia, è facile misurare la distanza tra i primi brani ‘leggeri’ incisi dal baritono e quelli firmati da Rota: «La strada del bosco», in particolare, è una canzone in stile Tin Pan Alley da manuale, ‘americana’ anche nell’arrangiamento jazz, swingante e ben compatibile con la voga del 1943. L’orchestra che accompagna il brano (almeno nella versione su disco), e che

46. TOMATIS, *Storia culturale*, p. 63. In quello stesso anno, peraltro, Rota contribuirà a *Melodie immortali* di Giacomo Gentilomo, dedicato alla vita di Mascagni.

47. Nel suo diario, la madre di Rota annota un episodio: «I Previtali, l’altra sera lo hanno [Nino] invitato a cena. Mentre sono alla pasta, la radio trasmette “La canzone del calesse” da *Il birichino di papà*. Sorpresa di Nino, risate degli ospiti e presa in giro. Uno scherzo da prete, commenta lui, una sorpresa innocente, dico io», lettera del 31/1/1943 in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 13.

48. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 282.

49. LANCIA – POPPI, cur., *Dizionario del cinema italiano*, p. 55.

accompagnerà Bechi nelle sue successive sortite nel mondo della canzone è quella di Dino Olivieri: è un'orchestra ben informata sulle ultime novità del jazz,⁵⁰ come dimostrano anche altre collaborazioni con Bechi, sempre per La Voce del Padrone, ad esempio «Al telefono con te», e «Incantesimo» (da *Pron-to... chi parla?*, del 1945, sempre di Bragaglia). Olivieri suona anche nei due brani firmati da Rota, ma i tempi dello swing – moda prebellica – sembrano ormai lontani. I due brani mostrano strategie di arrangiamento in linea, ancora, con il filone 'tradizionalista' della canzone italiana del «Trentennio», che si rafforzerà di lì a poco grazie al Festival di Sanremo: grande spazio per gli archi, nessuna sezione ritmica e tempo andante che asseconda con continui rallentati l'interpretazione libera di Bechi.

Nel 1947 Rota si occupa anche della musica per un film molto diverso, *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani, firmando anche la canzone eponima. In questo caso non si tratta di fornire un pezzo a un attore prestato al cinema, ma di comporre il brano di apertura. Assecondando in pieno l'ambientazione romana e neorealista del film, sul tema musicale principale viene adattato un testo di Ferrante Alvaro De Torres. De Torres era all'epoca collaboratore abituale di Mauro Ruccione (autore fra le molte di «Faccetta nera», ma anche di «Buongiorno tristezza» per Claudio Villa) e aveva già contribuito alla composizione di «Quanto sei bella Roma» di Cesare Andrea Bixio, grande successo del 1934 (terzo autore era Enzo Bonagura). La produzione commissiona dunque a un paroliere di grande esperienza il testo, che in effetti ricopre un ruolo importante nell'introduzione alla vicenda del film e nella sintesi finale. Il brano viene affidato alla voce di Claudio Villa, esperto del repertorio romanesco e astro nascente della canzone italiana.

De Santi ha ricollegato «Sotto il sole di Roma» alla «Serenata» di Enrico Toselli, composta nel 1900.⁵¹ È ragionevole ritenere che Rota avesse in mente questo modello, ma l'andamento dell'arco melodico sembra alludere anche, e più semplicemente, alla forma dello stornello, compreso l'uso dell'endecasillabo e l'invocazione «Fiore fiore». In ogni caso, anche questa volta, sia per indole personale o per adesione al tema del film, Rota non si fa problemi a utilizzare cliché ben riconoscibili al pubblico, componendo una canzone romanesca 'da manuale' e aderendo a un gusto decisamente 'tradizionale'. Basta confrontare il brano con «Vecchia Roma» di Ruccione e Martelli, incisa da Villa nello stesso 1948, e che sarà uno dei suoi primi successi:⁵² l'ambientazione romana, rafforzata dalla vocalità e dal personaggio Villa, veniva nell'occasione stemperata da un ritmo di rumba (o forse una *beguine* a tempo veloce). «Sotto il sole di Roma», per quanto meno 'alla moda', non è tuttavia particolarmente anomala nel repertorio inciso da Villa in questi anni, ed è curioso che non risulti essere mai stata pubblicata su disco: le antologie dedicate ai primi anni di carriera del cantante, disponibili sulle piattaforme di streaming, contengono una versione evidentemente editata sulla base di diversi spezzoni del film,

50. MAZZOLETTI, *Il jazz in Italia*, p. 326.

51. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 44; RUBBOLI, *Basta un titolo*.

52. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, p. 192.

comprese le ultime battute del protagonista.

Nel 1949 Rota incassa il suo primo successo internazionale con la colonna sonora di *The Glass Mountain* (*La montagna di cristallo*) di Henry Cass, che è stata oggetto di studio soprattutto per i legami che la partitura intrattiene con quella del *Gattopardo* di Luchino Visconti.⁵³ Anche in questo caso Rota si trova a dover comporre per la voce di un popolarissimo baritono, Tito Gobbi, che partecipa al film nel ruolo di se stesso. I brani cantati da Gobbi sono «La montanara» di Toni Ortelli e Luigi Pigarelli, in quegli anni già un classico del repertorio alpino e del Coro SAT; e l'inedito «Take the Sun», costruito sul tema d'amore del film. Le parole di quest'ultimo sono di Emery Bonett, uno degli sceneggiatori, e non rimandano alla vicenda se non nel generico soggetto amoroso.

Since you must go my love
Take with you on your way
The song of the lark at dawn.
Take all the flowers of May
The blossom tasselled bough
Means only heartbreak now
I walk in the dark alone. [...]

Il disco inciso da Gobbi, pubblicato in Inghilterra, contiene entrambe le canzoni, con «La montanara» che è re-intitolata per l'occasione «Song of the Mountains». Tuttavia, è interessante notare come «Take the Sun» non compaia nel film, se non trasfigurata in forma di duetto lirico tra Gobbi e il soprano Elena Rizzieri, con l'Orchestra della Fenice di Venezia diretta da Franco Ferrara. Essa è cioè parte dell'opera che nella finzione della vicenda viene composta dal protagonista Richard (Michael Denison). O meglio: è il duetto lirico, funzionale alla narrazione del film, a essere ricondotto, ai fini dell'incisione su disco, a una forma canzone quasi canonica, con il riproporsi di un ritornello sviluppato sulla seconda parte del tema d'amore in $\frac{6}{8}$, in corrispondenza del salto di ottava della melodia («Take the sun from the sky / and take the moon from on high...»).

Con «Take the Sun», dunque, ci troviamo di fronte a un tipico prodotto intermediale pensato per avere fortuna indipendentemente dalle vicende del film. Così come le invenzioni melodiche di Rota si devono adattare al ritmo del montaggio, esse si rimodellano sulla forma-canzone per esigenze promozionali ed editoriali. È una tendenza che emergerà molto chiaramente negli anni successivi, in particolare nelle prime colonne sonore per Federico Fellini.

Il caso di *The Glass Mountain* ci fornisce ulteriori indizi su come questa circolazione intermediale di brani legati al film fosse funzionale anche da un punto di vista economico, e a beneficio dello stesso compositore. Forte del grande successo in Inghilterra della pellicola, e «Take the Sun» a parte, la colonna sonora di *The Glass Mountain* ottiene una buona diffusione su disco

53. CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*.

anche nella forma della suite intitolata «The Legend of the Glass Mountain», orchestrata da Rota stesso in uno stile sontuoso, non privo di trovate, riconducibile al modello delle colonne sonore hollywoodiane di Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold.⁵⁴ La suite include i diversi temi del film, incluso quello sfruttato per «Take the Sun», alternato con quello della «Montanara», ed entra nel repertorio di diverse formazioni inglesi di *light music*, compresa la celebre orchestra di George Melachrino, che nello stesso 1949 la incide in un disco HMV (associata proprio alla «Montanara»); il disco viene pubblicato in Italia l'anno successivo.

Il successo del film e delle musiche si portò anche dietro un'accusa di plagio, mossa a Rota per l'uso del tema della «Montanara», un brano depositato per quanto dai più ritenuto (ancora oggi) di pubblico dominio. Al di là delle vicende legali con gli aventi diritto,⁵⁵ le lettere di Rota sul tema forniscono qualche indizio ulteriore circa le modalità di circolazione intermediale delle musiche del film. In una comunicazione, l'avvocato delle parti offese chiede conto anche dei diritti dovuti relativi all'uso della suite «The Legend of the Glass Mountain» all'interno del film. Rota risponde che quello specifico brano è un «estratto da me fatto in un secondo tempo, rimando ed arrangiando i temi del film, tra cui la Montanara», e non compare in quella forma nella *Montagna di cristallo*. Il compositore specifica anche che «i diritti musicali del film purtroppo, sono stati alquanto modesti...».⁵⁶ È cioè dall'«estratto» dei temi, entrato nel repertorio delle *light music orchestra*, e non dai diritti della colonna sonora, che Rota avrebbe tratto i maggiori guadagni. La trasformazione delle colonne sonore in canzoni, la loro diffusione su disco in forma di strumentale rimaneggiato, e su spartito a beneficio delle orchestre, è dunque un efficace modo per massimizzare i ricavi editoriali, ben più di quanto possa garantire la sola circolazione nelle sale cinematografiche.

Gli anni Cinquanta: dai temi alle canzoni

Dopo il successo della *Montagna di cristallo* e le prime collaborazioni con Fellini, Rota è ormai uno dei principali compositori di musica da film non solo in Italia. Se non tutte le canzoni che scrive per le colonne sonore vengono lanciate sul mercato discografico, a partire da questi anni comincia a essere più comune incontrare dischi che raccolgono i suoi temi strumentali più riusciti, riletti da orchestre di varia composizione e ambizione, come dimostra il caso di «The Legend of the Glass Mountain».

Pur non potendo trattare tutte le canzoni firmate da Rota in questo periodo, vi sono alcuni titoli che meritano una breve analisi e che dimostrano

54. LOMBARDI, *Nino Rota Orchestral Works*.

55. Parte della lunga vicenda si può ricostruire attraverso la corrispondenza con Astorre Mortari, rappresentante degli interessi degli autori. Le lettere sono raccolte in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento* (in particolare, pp. 60-61).

56. *Ibid.*, pp. 60-61.

una sostanziale modifica nel lavoro del compositore sulle canzoni proprio a partire dal nuovo decennio. Se nel periodo precedente Rota era chiamato a comporre soprattutto brani pensati per l'interprete principale del film, che poi potevano eventualmente avere una circolazione extracinematografica, ora si trova più comunemente a dover adattare i suoi temi musicali per confezionare brani legati al film, ma raramente in esso inclusi. È naturalmente difficile stabilire quanti di questi adattamenti e riduzioni siano seguiti in prima persona da Rota stesso, e quanti invece vengano svolti in collaborazione.

Uno dei casi più interessanti è quello della canzone «Gelsomina», da *La strada*. Il film di Fellini viene presentato alla Mostra di Venezia alla fine di agosto del 1954 (il visto della censura è datato 18 settembre). Prima della fine dell'anno compare anche in forma di spartito e di disco «Gelsomina», con musiche di Rota e testo di un paroliere di lungo corso come Michele Galdieri,⁵⁷ autore fra le molte di «Mattinata fiorentina» e «Munasterio 'e Santa Chiara». Il brano non è presente nella colonna sonora del film (dove appaiono invece altre canzoni non di Rota, ad esempio «Colpa del bajòn», successo dell'anno precedente) né il testo pare avere un qualche legame con la vicenda di Gelsomina e Zampanò, a meno di grandi forzature.

[Verse]

Con l'amor più vero
Mi son perso in te
Ma per me
Tu non sei che un mistero

[Chorus A1]

Tu che amar non sai
Tu che amar non puoi
Sei stregata/o⁵⁸ dall'amor

[Chorus A2]

Sono gli occhi tuoi
Freddi più che mai
Ma che febbre nel tuo cuor!

[Bridge B]

Hai sulle labbra quei baci che non dai e che non vuoi
Nel desiderio che giammai si spegnerà

[Chorus A3]

Tu che amar non sai
Tu che amar non puoi
Sei stregata/o dall'amor

Tuttavia, «Gelsomina» viene reclamizzata e diffusa in stretto legame con la promozione della pellicola di Fellini. Gli spartiti – le cui edizioni sono della RPD-Radiofilmusica Ponti De Laurentiis – riportano fotogrammi del film, e

57. Nel deposito SIAE il brano è firmato anche da A. Fange, alias l'autore di testi e sceneggiatore Angelo Faccenna (CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*).

58. Nello spartito edito si legge «stregata»; Nilla Pizzi canta «stregato».

la canzone viene presentata come tratta «dai motivi della colonna sonora»⁵⁹. In effetti la melodia del cantato è ricalcata sul celebre tema di tromba composto da Rota, che costituisce il *chorus* e lo *hook* melodico; intorno a esso viene costruito un refrain in forma AABA, con lo sviluppo di un *bridge*, e viene aggiunto in apertura un *verse* (che viene omissso in alcune versioni, come da prassi). In qualche modo, si tratta di una funzione già prevista nel tema stesso, per la sua facilità di memorizzazione e per quel ruolo da melodia ‘orecchiata’ – come di una canzone, appunto – che Fellini gli attribuisce nel film, facendolo scivolare continuamente da una dimensione diegetica a una non-diegetica.⁶⁰ Per di più, il tema è già sviluppato su otto battute, come da struttura standard di questo tipo di canzoni: ci si potrebbe dunque chiedere se Rota avesse già previsto questo uso, o se la struttura in otto battute sia efficace ai fini della narrazione filmica anche per il suo rimandare alla forma-canzone.

Se fanno fede le diverse versioni disponibili, «Gelsomina» deve aver avuto una diffusione più che discreta. La incidono almeno Flo Sandon's con l'orchestra diretta da Federico Bergamini, Natalino Otto con Franco Mojoli, e Nilla Pizzi con l'Orchestra di Armando Trovajoli. Sono versioni che variano molto l'una dall'altra, e che si collocano nei diversi filoni della canzone italiana di quegli anni con l'evidente obiettivo di soddisfare diversi tipi di gusto. Il modello economico dell'industria musicale pre-1958 in Italia, in effetti, prevedeva la diffusione massiccia e contemporanea delle nuove canzoni in numerose versioni, in modo da massimizzare i profitti editoriali. Natalino Otto ne dà una lettura da crooner con un arrangiamento jazz piuttosto standard. Flo Sandon's e Nilla Pizzi, riconosciute fra le cantanti più rappresentative rispettivamente del filone ‘moderno’ e ‘tradizionale’ della canzone di quegli anni, offrono due interpretazioni in qualche modo complementari: a ritmo più sostenuto con un ruolo importante affidato ai fiati la prima; più lenta e incentrata sull'orchestrazione dei violini e sulla fisarmonica la seconda.

Oltre a queste, di «Gelsomina» esistono anche delle versioni strumentali: ad esempio quella per «pianoforte solista e ritmi» di Luciano Sangiorgi, e quella del trombettista Nino Impallomeni con il suo Sestetto. Si noti che non si tratta di incisioni dei temi della colonna sonora di Rota, ma di cover strumentali della canzone: vi compare infatti il nome di Galdieri. È del resto questa una prassi comune durante tutto il «Trentennio»: delle canzoni di maggior successo erano sovente incise versioni per ‘ritmi’ e strumenti solisti, che contribuivano al successo editoriale del brano. Qui, tuttavia, la pratica assume un interesse particolare poiché ‘l'originale’ della canzone è già un brano privo di parole: un ulteriore esempio della peculiare vita intermediale delle canzoni legate ai film. «Gelsomina» è anche diffusa in versione inglese, con il titolo di «You and You Alone» e un altro testo. Ne esistono diverse incisioni, fra cui una di Paul Weston con la sua orchestra, di David Rose con la sua orchestra e dei Three Suns.

59. «La strada», spartito, edizioni RPD-Radiofilmusica Ponti De Laurentiis; una pagina interna è riprodotta in DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 83.

60. DYER, *Nino Rota*, pp. 155-157 e *passim*.

Il caso di «Gelsomina» non è dissimile da altri che è possibile riconoscere in questi anni: è probabile che il deposito di un testo originale sull'adattamento di una colonna sonora fosse funzionale soprattutto alla ripartizione del diritto d'autore, garantendo la possibilità di sfruttare economicamente la parte di diritti assegnati al paroliere, e indipendentemente dall'effettiva incisione e circolazione delle nuove liriche. Si tratta di una pratica assodata per altri repertori⁶¹ e che andrebbe certo approfondita anche per la musica da film.

Dallo stesso film di Fellini viene tratta almeno un'altra canzone, una *beguine* intitolata «La strada», sempre a firma di Galdieri. Il testo, a differenza di quello di «Gelsomina», è direttamente ispirato alla vicenda narrata.

Piccolo saltimbanco, frammento d'umanità,
 nel sole e nell'ombra vai, di città in città
 Vai, sempre un po' più stanco,
 La Strada non ha pietà
 E sempre un po' più lontano ti porterà [...]

Non ne risultano tuttavia incisioni; la canzone, ragionevolmente, viene diffusa solo in forma di spartito.

Negli anni successivi altre canzoni seguono percorsi simili a quelli di «Gelsomina». Uno dei temi musicali del *Bidone* (1955), per esempio, diventa una «canzone fox» intitolata «Maggie», anche in questo caso con un testo (particolarmente stereotipato) che non pare ricollegabile alle vicende del film se non nel rimando al nome di un personaggio – la ballerina inglese Maggie – che nella versione finale del montaggio è ridotto a un ruolo marginale. Il brano è attribuito sui dischi editi al solo Rota, ma nel deposito SIAE figura come paroliere Carlo Vinci.

Dolce Maggie che mi hai dato tanto amor
 se ti penso torna maggio nel mio cuor
 mi rivedo dolcemente guardar
 da quegli occhi più profondi del mar
 Eri primavera la gioventù
 ma da quella sera non torni più
 sei fuggita via dalla vita mia, che malinconia
 e ti chiamo Maggie dove sei tu. [...]

In maniera del tutto analoga a «Gelsomina» nella *Strada*, lo hook principale della canzone «Maggie» («E ti chiamo Maggie...») figura nel *Bidone* anche in forma di canzone 'orecchiata': viene fischiata da uno dei 'bidonisti' verso la fine, prima della lite che porta alla morte di Augusto (Broderick Crawford). Nell'occasione uno dei personaggi domanda anche: «Come si chiama questa canzone?», ottenendo l'ironica risposta «The *menga* Symphony, la sinfonia del menga». «Maggie» è incisa da Bruno Rosettani con l'orchestra di Federico Bergamini: il brano, che evidentemente vorrebbe replicare il discreto successo di «Gelsomina», non sembra però avere particolare fortuna. Viene pubblicato

61. FABBRI, *Traduzioni millionarie*.

anche su 45 giri, in accoppiata con la versione di «Gelsomina» di Flo Sandon's.

Altre collaborazioni di Rota con Fellini in questi anni danno vita a canzoni: è il caso della versione cantata del «Mambo di Cabiria» (1957), interpretata da Nicla di Bruno e firmata da Franco Giordano, che è di fatto una versione estesa a canzone del mambo composto da Rota per la colonna sonora di *Le notti di Cabiria* (1957). La canzone «Larillirà» (o «Lla rì lli rà», con testo di Enzo Bonagura) compare invece in una delle scene chiave del film, quella della trattoria, preludio alla scoperta dell'inganno di Oscar (François Périer), e ancora nel finale (ma vocalizzata) dal gruppo di giovani. Nella prima occasione viene cantata da Elio Mauro, in una versione minimale per voce e chitarra ben compatibile con la sua presenza diegetica. La versione incisa su disco dallo stesso Mauro, invece, ha un arrangiamento più sontuoso, in uno stile che anticipa i fasti del 'sound RCA' degli anni Sessanta: il coro è diretto da Franco Potenza e l'orchestra da Marcello De Martino, che saranno dal 1960 associati a Ennio Morricone, nel suo ruolo di arrangiatore residente della casa romana. Il ritmo è una *beguine*, ben riconoscibile nel più vivace arrangiamento della versione di Sergio Bruni.⁶² Di fatto, «Larillirà» è concepita come molte canzoni di Rota, con procedimenti di pastiche e riuso di cliché, per assomigliare a una canzone napoletana 'classica' (o più in generale 'tradizionale' italiana) senza esserlo. Lo hook melodico principale, costruito sull'intervallo di seconda minore discendente (corrispondente allo hook del testo, «Lla-rilli-rà») è perfettamente coerente con l'indicazione «canzone napoletana» che viene riportata sullo spartito a stampa. Il ritmo di *beguine*, d'altro canto, è lo standard della canzone italiana di questi anni.⁶³ L'adesione ai cliché è a sua volta rinforzata dall'illustrazione di copertina: un giovane pescatore su una barca che canta a braccia aperte, con il Vesuvio sullo sfondo. «Larillirà», in ogni caso, entra effettivamente nel repertorio partenopeo: sarà incisa anche da Roberto Murolo nel 1963, presentata nelle note di copertina del disco come «la popolare 'Lla rì lli rà'».

Storia diversa – e fortuna minore – sembrano avere invece due canzoni composte da Rota per *La bella di Roma* di Luigi Comencini (1955), «Il vero amore» (con testo di Alvaro Ferrante De Torres, già autore di «Sotto il sole di Roma») e «La bella di Roma» (con testo di Luigi Martelli e Massimo Patrizi). I brani non compaiono all'interno nel film ma vengono pubblicati su disco dalla Fonit con la dicitura «dal film Lux *La bella di Roma*». Li interpreta (con voce molto incerta) la protagonista Silvana Pampanini; in un'altra versione sono invece Elsa Peyrone e Giacomo Rondinella a dividersi i due lati del 78 giri interpretando rispettivamente «Il vero amore» e la *title track*. L'orchestra è in entrambi i dischi quella di Bruno Canfora, con arrangiamenti diversi. «Il vero amore» viene anche incisa da Katyna Raniera con l'orchestra di Riz Ortolani.

Un po' più di fortuna sembra avere «Io piaccio», scritta da Rota per i titoli di testa del film omonimo del 1955, di Giorgio Bianchi, per cui il compositore compone anche «La canzone dei fiori». Entrambi i brani sono firmati ancora

62. «Lla rì lli rà» è anche incisa anche da Nicla di Bruno, sempre nel 1957.

63. TOMATIS, *Storia culturale*, pp. 74-75.

con De Torres, ma Rota sigla il primo dei due con lo pseudonimo «Tirannio» (storpiatura di «Tiranno» e quasi anagramma del suo nome). «Io piaccio» viene interpretata da Peter Van Wood e da Fred Buscaglione con gli Asternovas in due versioni molto diverse: la prima è indicata sul disco come una *beguine* (anche se sembra più una rumba); la seconda è una «Canzone swing boogie» nel pieno stile degli Asternovas di quegli anni. «La canzone dei fiori» viene incisa, oltre che da Van Wood, anche da Nella Colombo con l'orchestra di Carlo Savina. Nel primo caso, la canzone è costruita su un piano che suona in stile boogie-woogie, cui si aggiungono la chitarra e la voce di Van Wood. Ne esce, come nel caso di «Io piaccio», un brano dal tocco un po' naïf ben compatibile con il coevo stile del musicista olandese e più in generale con un certo stile di jazz 'da night' nostalgico e tipico del periodo. La versione di Nella Colombo è invece una *beguine* 'all'italiana' da manuale, con sontuosa orchestrazione di archi. Il principale modello è naturalmente la prima vincitrice del Festival di Sanremo, «Grazie dei fiori», che condivide con «Canzone dei fiori», oltre alla tematica floreale, la struttura *verse-chorus-bridge* e il ritmo di *beguine*.

Possiamo ancora citare, fra le canzoni di Rota che ebbero qualche diffusione, quelle composte per *Guerra e Pace* di King Vidor (1955), fra cui il «Valzer di Natascia», con testo di Gian Carlo Testoni e Calibi (alias Mariano Rapetti), che fu incisa da Jula De Palma e, in una versione da crooner, da Johnny Dorelli. Il testo, in questo caso, allude al film (in maniera a dire il vero abbastanza goffa).

Non ricordi più
quella sera che
io ballai,
amore, con te.

Mi guardavi tu
e sentivo allor
Guerra e Pace
nel fondo del cuor.

L'altro brano tratto da *Guerra e pace* – in questo caso presente nel film, nella scena in cui Natasha (Audrey Hepburn) cerca Andrei – è «La rosa di Novgorod» (in originale «The Maid of Novgorod»), con testo inglese di Wilson Stone e italiano di Testoni e Fange; la canzone, basata sul tema del film, ebbe diffusione discografica in realtà soprattutto in forma strumentale, incisa fra le altre dalle orchestre di Armando Sciascia, Dino Olivieri e William Galassini.

Si ha prova di una diffusione extra-cinematografica anche di altre canzoni di Nino Rota, fra cui: «Valzer di Scampolo», con testo di Testoni, da *Scampolo '53* (1953) di Giorgio Bianchi, di cui esiste uno spartito a stampa (mentre non se ne rintracciano incisioni); e «In vacanza al mare», ancora di Rota-De Torres, da *Ragazze al mare* (1956) di Giuliano Biagetti, di cui esiste almeno un'incisione cantata da Franco Bolignari con l'orchestra di Armando Trovajoli.

Conclusioni: Nino Rota autore di canzoni

Le canzoni di Nino Rota qui analizzate, dunque, aderiscono in toto ai modelli produttivi e stilistici dell'industria della popular music nazionale negli anni del «Trentennio», senza particolari scarti dalla norma. Dal punto di vista di una musicologia di matrice eurocolta, che mira a riconoscere (e finisce spesso con il celebrare) la statura artistica dei musicisti, esse sono evidentemente difficili – se non impossibili – da giustificare come espressione ‘pura’ di genio creativo. Si tratta di prodotti di un'attività compositiva tanto frenetica e dettata da commissioni e contingenze quanto poco compatibile con concetti (scivolosissimi) come quelli di ‘ispirazione’ e ‘genio’. O, ancora, di lavori realizzati in collaborazione con parolieri, direttori d'orchestra e orchestratori, che rivelano un'autorialità ‘distribuita’ che è tipica dei processi compositivi della popular music. Nel caso delle canzoni composte a partire dai temi delle colonne sonore è anche lecito chiedersi se sia proprio Rota in prima persona a provvedere all'adattamento, o se esso non venga delegato ad altre figure di supporto, come era abituale in questo genere di operazioni. E tuttavia, in quanto ‘d'autore’, da Rota firmati, questi brani sono considerati a tutti gli effetti parte del catalogo del compositore, «frammenti di musica ‘servile’» in cui, almeno da una certa prospettiva, «si nasconde e mimetizza un Rota ‘maggiore’». ⁶⁴

Rivolgere l'attenzione alle canzoni di Rota, in realtà, costringe a problematizzare e superare la semplicistica distinzione tra «musica assoluta» e «musica d'uso» – o tra un Rota ‘maggiore’ e ‘minore’ – che ha rappresentato uno dei luoghi comuni critici più diffusi sul compositore, ⁶⁵ insieme all'idea del Rota ‘melodico’ come antitesi delle nuove avanguardie, l'altra faccia di questa semplificazione. ⁶⁶ Rizzardi, in uno dei primi libri attenti alla dimensione intermediale del Rota compositore, ha ben argomentato come la produzione rotiana sia stata «a lungo confinata dalla ‘critica’ nel reparto delle musiche puramente funzionali», una «utile terra di nessuno entro la quale è stato relativamente facile assegnare patenti di originalità e novità evitando confronti con la contemporanea produzione di musica ‘d'arte’». ⁶⁷ La distinzione tra una musica ‘d'arte’ e una ‘d'uso’, o tra una produzione ‘alta’ e una ‘bassa’, più che avere qualche utilità in sé nella descrizione del catalogo rotiano, sarebbe allora piuttosto da utilizzare «senza pregiudizio di valore come strumento di indagine intorno alla poetica rotiana, nel cui sviluppo è inscritta, fin dall'esordio, una compromissione necessaria con il mezzo di comunicazione». ⁶⁸ Lo stesso Rota aveva ragionevolmente interiorizzato tale distinzione, e in relazione a essa ha adottato strategie compositive differenti, come sembrano dimostrare anche le pratiche di adattamento e di ‘bricolage’ dei temi strumentali delle colonne sonore che caratterizzano la sua produzione di canzoni.

Ampliando il quadro, la profonda criticità che attraversa ogni contrapposi-

64. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. x.

65. RIZZARDI, *Presentazione*, p. vii.

66. MORELLI, *Mackie? Messer?*

67. RIZZARDI, *Presentazione*, p. vii.

68. *Ibid.*

zione tra una musica ‘d’arte’ e una ‘d’uso’, o tra una musica ‘alta’ e una ‘bassa’, dovrebbe piuttosto indurre a problematizzare queste categorie a fini euristici, comprendendo strategie e aspettative connesse con esse ma evitando ogni distinzione basata su giudizi di valore assolutizzati. Gli stessi motivi che hanno portato all’esclusione di un repertorio dall’attenzione dei musicologi, in un auspicabile mutamento di prospettiva che non consideri la musicologia come una scienza che legittima o smentisce giudizi di valore, divengono elementi di interesse e spunto per nuove riflessioni; soprattutto nel quadro di una nuova consapevolezza circa la necessità di una prospettiva intermediale nell’affrontare tanto il cinema quando la musica, e la popular music in particolare, che dia conto della complessa ‘esistenza’ delle canzoni attraverso media differenti e pratiche musicali differenti, e della complessa rete di discorsi intorno a esse.

Da questo punto di vista, il *modus operandi* del Rota compositore ‘colto’, già oggetto di ampia disamina,⁶⁹ trova numerose analogie con la modalità produttiva più tipica dell’industria della popular music durante il «Trentennio», e deve essere compreso in rapporto a essa. Secondo Mangini, uno «dei tratti più netti» del lavoro di Rota «nel periodo che va dalle prime colonne sonore all’incontro con Fellini e oltre» sembra essere «l’assunzione di stereotipi immediatamente riconoscibili»⁷⁰. Questi comprendono citazioni, echi, fino alla riproposizione di veri e propri cliché musicali: è il caso ad esempio dell’uso che viene fatto di «La montanara» per connotare ‘montagna’ e ‘canto alpino’ in *La montagna di cristallo*. Rota impiega questi materiali musicali noti al suo pubblico, in gran parte canzoni, come correlativi oggettivi trasparenti e per nulla problematici. Si tratta di un uso «ingenuo [...] press’a poco quanto dev’esserlo stato il pubblico popolare a cui molti di quei film erano destinati».⁷¹ La stessa leggerezza nel riutilizzare materiali, quasi come *library music*, riguarda anche le composizioni autografe di Rota, spesso ricombinate in forma di pastiche.⁷²

Per quanto queste modalità di lavoro possano delineare una poetica, è molto facile notare come esse siano la norma, oltre che per quanti lavoravano alle colonne sonore, anche per gli autori di canzoni. L’industria della popular music del «Trentennio» si fondava su un’organizzazione del lavoro ‘in catena di montaggio’, con una forte professionalizzazione e specializzazione dei singoli attori coinvolti – compositori, parolieri, arrangiatori, esecutori, cantanti. Agli autori di canzoni era richiesto di adeguarsi a degli standard formali (la diatassi delle canzoni), stilistici e di ritmo.⁷³ Il ricorso a pratiche come il riuso, o l’impiego sistematico di cliché, erano in primo luogo funzionali a sostenere questo sistema produttivo. I compositori erano chiamati a comporre in poco tempo ballabili alla moda e melodie di facile presa, e la strategia della citazione, dell’allusione a qualcosa di noto o la riproposizione di formule stereotipiche rispondevano a questa esigenza. Il principio per cui le otto battute

69. DYER, *Nino Rota*.

70. MANGINI, *Nino Rota*, p. 141.

71. MANGINI, *Nino Rota*, p. 148.

72. DYER, *Nino Rota*.

73. BARZIZZA, *L’orchestrazione*.

del tema di tromba da *La strada* possono diventare il *chorus* di una canzone intitolata «Gelsomina» è esattamente questo. Quella melodia evoca all'ascoltatore della canzone il film e le sue atmosfere, ma è vero anche il contrario. La canzone in quanto dispositivo intermediale 'esiste' e si muove in molte direzioni. Dunque, quelle che sembrano essere idiosincrasie per un compositore 'colto' – dall'uso indiscriminato di materiali riconoscibili propri o altrui fino all'immagine del musicista che compone 'ascoltando altro', con la radio accesa, come Rota avrebbe fatto⁷⁴ – sono invece prassi comune per i «professionisti della canzone».⁷⁵ Il modo di lavorare di Rota, se contestualizzato in questo mondo e non in quello della 'musica d'arte', è la norma più di quanto non sia un'eccezione.

L'esperienza di Nino Rota come autore di canzoni, per quanto limitata quantitativamente, può offrire dunque un punto di osservazione privilegiato su molti dei processi tipici dell'industria della popular music italiana in un periodo chiave del suo sviluppo. Partendo dalle poche canzoni di Rota – scritte per un noto baritono o una diva, adattate per circolare a traino di un film, composte per assomigliare a una canzone da *café chantant* o napoletana – ci troviamo a osservare un bignami delle strategie compositive tipiche della canzone italiana del «Trentennio». Nel fare ciò, siamo anche costretti a ripensare lo stile compositivo e la poetica dello stesso Rota, oltre ogni gerarchia di genere o distinzione di funzione.

APPENDICE: DISCOGRAFIA PARZIALE DELLE CANZONI DI NINO ROTA

BECHI, Gino, «Richiamo d'amore» / «Notturmo», La Voce del Padrone DA 11310, 78 giri, 1949. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

BOLIGNARI, Franco, «In vacanza al mare» / «Non c'è amore più grande», con l'orchestra di Armando Trovajoli, RCA A25V 0276, 78 giri, 1955.

BRUNI, Sergio, «Lla rì lli rà» / «Piccolissima serenata», con i suoi Cadetti e Eduardo Alfieri al pianoforte, La Voce del Padrone 7MQ 1074, 45 giri, 1958.

BUSCAGLIONE, Fred, «Io piaccio» / «Dixieland 53», con gli Asternovas, Cetra DC 6446, 78 giri, 1956. [«Io piaccio» è inclusa anche in: *Fred Buscaglione & i suoi Asternovas II*, Cetra LPA 47, 33 giri, 1956].

COLOMBO, Nella, «La canzone dei fiori» / «Toni me tocca», orchestra diretta da Carlo Savina, Durium A10761, 78 giri, 1956. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

CRIVEL e coro, «Treno popolare», Columbia DQ622, 78 giri, 1933. In CATELLI

74. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. xiv.

75. MOSCONI, *Tracce sonore*, p. 28.

– CERI, cur., *Larillirà*.

DE PALMA, Jula, «Il valzer di Natascia» / «Que Serà Serà», orchestra diretta da Lelio Luttazzi, Columbia CQ 3313, 78 giri, 1956 [anche Columbia SCMQ 1043, 45 giri]. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

DI BRUNO, Nicla, «Mambo di Cabiria» / «Calypso melody», con l'orchestra di Mario Bertolazzi, Pathé MG 426, 78 giri, 1957. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

———, «Lla rì lli rà» / «Piccolissima serenata», con quartetto vocale Pathé 45AQ1014, 45 giri, 1957.

DORELLI, Johnny, «Only You» - «Il valzer di Natascia» / «Refrains» - «Sogno americano», CGD E6020, 45 giri EP, 1957.

———, «Il valzer di Natascia» / «Desiderarci», CGD PV 2244, 45 giri, 1957.

GALASSINI, William, «Il valzer di Natascia» / «Extasi», con l'orchestra Milleluci, Cetra AA854, 1956?.

GELLI, Chiaretta, «La canzone del calesse» / «Ninna nanna», orchestra dell'Eiar diretta da Tito Petralia, Cetra DC 4178, 78 giri, 1943. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

GOBBI, Tito, «Take the Sun» / «Song of the Mountains [La montanara]», HMV D.A. 1940, 78 giri, 1948 [anche ristampato su 45 giri: HMV 7P 240].

IMPALLOMENI, Nino e il suo sestetto, «Gelsomina» / «Ciliegi rosa», Fonit 15044, 78 giri, 1955.

MAURO, Elio, «La canzone del faro» / «Llari llirà», con Marcello De Martino e la sua orchestra, coro diretto da Franco Potenza, RCA Italiana 45N 0706, 45 giri, 1958.

MELACHRINO ORCHESTRA, «The Legend Of The Glass Mountain» / «Song Of The Mountains (La Montanara)», HMV B9765, 78 giri, 1949.

MELACHRINO, George e la sua Orchestra, «La leggenda della montagna di cristallo» / «La montanara», La Voce del Padrone HN2639, 78 giri, 1950.

MUROLO, Roberto, *Roberto Murolo e la sua chitarra*, Durium ms Al 77009, 33 giri, 1963 [contiene «Lla rì lli rà»].

OLIVIERI, Dino e la sua orchestra, «La rosa di Novgorod» / «Guerra e pace», La Voce del Padrone HN 3732, 78 giri, 1956.

OTTO, Natalino, «Gelsomina» / «Crepuscolo», con Franco Mojoli e la sua orchestra, Fonit 15049, 78 giri, 1955. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

PAMPANINI, Silvana, «La bella di Roma» / «Il vero amore», orchestra diretta da

- Bruno Canfora, Fonit 15093, 78 giri, 1955. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- PEYRONE, Elsa – RONDINELLA, Giacomo, «Il vero amore» / «La bella di Roma», orchestra diretta da Bruno Canfora, Fonit 15066, 78 giri, 1955.
- PIZZI, Nilla, «Gelsomina» / «Johnny Guitar», con l'Orchestra di Armando Trovajoli, RCA A25V 0137, 78 giri, 1954. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- RANIERI, Katyna, «Il vero amore» / «Chiove», con l'orchestra di Riz Ortolani, RCA A25V-0425, 1956, 78 giri, 1956. [anche RCA 53-7339, 45 giri]. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- ROSE, David and His Orchestra, «You and You Alone» / «Love Is a Many Splendored Thing», MGM K30883, 45 giri, 1955.
- ROSETTANI, Bruno, «Maggie», orchestra diretta da Federico Bergamini, Durium A 10659, 78 giri, 1955.
- SANDON'S, Flo, «Gelsomina» / «Amo Parigi», orchestra diretta da Federico Bergamini, Durium A 10645, 78 giri, 1954.
- SANDON'S, Flo – Rosettani, Bruno, «Gelsomina» / «Maggie», Durium LD A 6016, 45 giri, 1956.
- SANGIORGI, Luciano, «Gelsomina» / «Souvenir d'Italie», pianoforte solista e ritmi, Durium Al 10711, 78 giri, 1955.
- SCIASCIA, Armando, «Il valzer di Natascia» / «La rosa di Novgorod», Fonit 15449, 78 giri, 1956. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- THE THREE SUNS, «You And You Alone» / «Satan Takes a Holiday», RCA 18335, 78 giri, 1955.
- TRIO AURORA – GELLI, Chiaretta, «Giorni felici» / «La maestra se ne va», orchestra dell'Eiar diretta da Cesare Gallino, Cetra DC 4155, 78 giri, 1943. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- VAN WOOD, Peter, «Io piaccio» / «La canzone dei fiori», Fonit 15155, 78 giri, 1955. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- VILLA, Claudio, *I primi successi vol. 1* [include «Sotto il sole di Roma», 1947], Universe, CD e digital download, 2012.
- WESTON, Paul and His Orchestra, «The Kentuckian Song» / «You and You Alone (Gelsomina)», con il Norman Luboff Choir, Columbia 40527, 78 giri, 1955.

BIBLIOGRAFIA

- BARZIZZA, Pippo, *L'orchestrazione moderna nella musica leggera. L'ABC dell'arrangiatore*, Curci, Milano 1952.
- BORGNA, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992.
- BORIN, Fabrizio, *La filmografia di Nino Rota*, Archivio Nino Rota, Olschki, Venezia 1999.
- BOSCHI, Alberto, *Treno popolare. In transito (dal muto al sonoro)*, «Cinegrafie», 20 (2007), *Matarazzo: Romanzi popolari/Popular Romances*, pp. 28-40.
- CALABRETTO, Roberto, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per Il gattopardo*, «AAA/TAC Acoustical Arts & Artifacts/Technology, Aesthetics, Communication», 5 (2008), pp. 21-124.
- CALDIRON, Orio, *Sono solo canzonette. Il film canoro: come nasce un genere*, in *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, a cura di Alessandro Faccioli, Marsilio, Venezia 2010, pp. 149-163.
- CATELLI, Roberto – CERI, Luciano, a cura di, *Larillirà. Music and songs by Nino Rota from the movie soundtracks*, Fondazione Cini – GDM Music 2012.
- DE LUIGI, Mario, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Musica e Dischi, Milano 2008.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Roma-Bari, Laterza 1983.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, London 2010.
- FABBRI, Franco, *Traduzioni milionarie*, in ID., *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 316-319.
- , *Il Trentennio: 'musica leggera' alla radio italiana, 1928-1958*, in *La musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Franco Monteleone, Bulzoni, Roma 2015, pp. 225-243.
- FACCI, Serena – SODDU, P., *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011.
- FERRARA, Antonio, *Rota e i suoi primi film. Canzoni, pastiche e Leitmotiv*, in *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti del Convegno nel centenario della nascita*, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 271-301.
- FORGACS, David, – GUNDLE, Stephen, *Cultura di massa e società italiana. 1936-*

1954, il Mulino, Bologna 2007.

HARWELL CELENZA, Anna, *Jazz all'italiana. Da New Orleans all'Italia fascista e a Sinatra*, Carocci, Roma 2018.

LANCIA ENRICO – POPPI ROBERTO, a cura di, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, Gremese Editore, Roma 2003.

LOMBARDI, FRANCESCO, note di copertina di *Nino Rota Orchestral Works Vol. 1*, Decca 2013, http://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=590.

———, *Un uomo solo al pianoforte*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. ix-xix.

———, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: Il caso Nino Rota. Dai documenti*, Archivio Nino Rota, Olschki, Venezia 2000.

MANGINI, GIORGIO, *Nino Rota, il cinema, le canzoni, ovvero: 'Quanta gente c'era da contentare'*, in *L'undicesima musica: Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001, pp. 137-160.

MAZZOLETTI, ADRIANO, *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, EDT, Torino 2004.

MIGNOGNA, DINO, *'Canzonette' a regola d'arte: guida ai modelli della forma canzone da Tin Pan Alley ai giorni nostri*, Arcana, Roma 2020.

MORELLI, GIOVANNI, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *L'undicesima musica: Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001, pp. 3-74.

MOSCONI, ELENA, *L'altra Pittaluga: le canzoni nelle commedie della Cines*, «Immagine» 16, luglio-dicembre (2017), pp. 61-99.

———, *Tracce sonore: gli spartiti delle canzoni per il cinema*, in *Fogli sonori. Gli spartiti della Biblioteca 'Luigi Chiarini'*, Centro sperimentale di cinematografia, Roma 2012, pp. 19-33.

ONG, WALTER J., *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Il mulino, Bologna 2019.

RIZZARDI, VENIERO, *Presentazione*, in *Nino Rota, il cinema, le canzoni, ovvero: 'Quanta gente c'era da contentare'*, in *L'undicesima musica: Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001, pp. vii-viii.

RUBBOLI, DANIELE, *Basta un titolo per la gloria*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, pp. 453-488, EDT, Torino 2002.

SALVATORE, GIANFRANCO, *Cantare all'italiana*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 329-343.

JACOPO TOMATIS

———, *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Castelvechi, Roma 1997.

TAGG, Philipp, *Music's Meaning*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York – Huddersfield 2012.

TOMATIS, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019.

VALENTINI, Paola, *Presenze sonore: il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007.

ZAVALLONI, Cristina, e Clara Ensemble, *Parlami di me. Le canzoni di Nino Rota*, Egea Records, CD, 2022.

ZECCA, Federico, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.



NOTA BIOGRAFICA Jacopo Tomatis è musicologo, critico musicale e musicista. È ricercatore a tempo determinato presso l'Università di Torino, dove insegna *popular music* ed etnomusicologia. La sua area di ricerca è la *popular music* italiana, dagli anni venti alla contemporaneità, con attenzione particolare alla dimensione mediale e alla storia culturale. Il suo primo libro *Storia culturale della canzone italiana* (il Saggiatore 2019, Feltrinelli 2021) ha vinto lo *IASPM book prize* nel 2021.

BIOGRAPHICAL NOTE Jacopo Tomatis is a musicologist, music critic and musician; he is a research fellow at the University of Torino, where he teaches popular music and ethnomusicology. His main research interests are in Italian popular music from the 1920s to the present days, with particular reference to media and cultural history. His first book *Storia culturale della canzone italiana* (il Saggiatore 2019, Feltrinelli 2021) won the *IASPM book prize* in 2021.