

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,<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 Calabretto<sup>3</sup> e, poi, un mio primo contributo pubblicato molto più recentemente:<sup>4</sup> 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 ugola della Miranda. Il mio lavoro piacque. Mi affidarono un altro film di Castellani, *Sotto il sole di Roma*<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

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, regia<sup>7</sup> di Raffaello Matarazzo) fino a *Il monello della strada* (1950, r. Carlo Borghesio), Rota compone infatti le musiche per ventiquattro film<sup>8</sup> dei cinquantanove complessivi prodotti dalla Lux nel periodo compreso tra queste due pellicole.<sup>9</sup> Ancor più interessante è rilevare che questa collaborazione è ‘esclusiva’ durante la guerra;<sup>10</sup> ‘abituale’ fino alla fine degli anni Quaranta;<sup>11</sup> solo ‘occasionale’ nel decennio successivo, quando il compositore ha numerosissime committenze cinematografiche.<sup>12</sup>

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 Torino<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Giorgio Ghedini), l'unico film prodotto negli anni piemontesi, che si risolse in un clamoroso fallimento economico,<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> considerati come «un costo fisso che non conviene sopportare»,<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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»,<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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».<sup>21</sup> 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;<sup>22</sup> un altro breve scritto, non firmato ma attribuito a lui da Luigi Pestalozza,<sup>23</sup> apparso nel 1934 sulla sua rivista, «La rassegna musicale»;<sup>24</sup> la consulenza musicale e la redazione parziale di alcuni testi redatti per la trasmissione televisiva *Colonna sonora* (1966).<sup>25</sup>

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:<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup> 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,<sup>29</sup> 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),<sup>30</sup> scritto in risposta al *connubio impossibile* decretato da Gianandrea Gavazzeni in un breve scritto di poco antecedente (1943).<sup>31</sup> 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),<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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,<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

Queste indicazioni, che sembrano alludere al concetto di underscoring e a quello di funzione leitmotivica,<sup>36</sup> 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, inasprendo 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),<sup>37</sup> considerate dal critico come «i due migliori commenti musicali di film italiani che io conosca».<sup>38</sup> 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»,<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>42</sup>

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»,<sup>43</sup> nei quali viene ribaltata la tradizionale gerarchia dei ruoli negli annunci cinematografici.<sup>44</sup> 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;<sup>45</sup> 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,<sup>46</sup> che presenta al congresso una relazione intitolata proprio *Il compositore e la musica per film*.<sup>47</sup> 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».<sup>48</sup> 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».<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

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.<sup>52</sup>

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,<sup>53</sup> 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».<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup>

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».<sup>56</sup>

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'impressario russo.<sup>57</sup> La singolare coincidenza della sostituzione, avvenuta in corso d'opera, proprio di Tommasini con Rota, per *Zazà* (1943),<sup>58</sup> 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».<sup>59</sup>

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,<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup>

Già nel primo film Lux di Rota, *Giorno di nozze* (1942),<sup>62</sup> il tono di commedia<sup>63</sup> 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).<sup>64</sup>

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. Lieta 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)<sup>65</sup> 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),<sup>66</sup> che Rota utilizza in due brevi sequenze per accompagnare una delle birichinate della vivace protagonista.

In *La freccia nel fianco* (1945)<sup>67</sup> 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),<sup>68</sup> 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,<sup>69</sup> 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



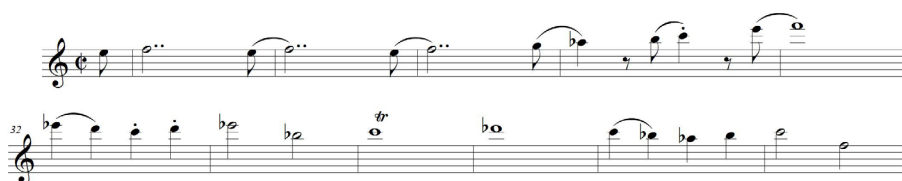
Questo tipo di confronto con il grande repertorio classico si protrae anche nel successivo *Amanti senza amore* (1947, r. Gianni Franciolini),<sup>70</sup> uno dei tanti adattamenti cinematografici del romanzo breve *Sonata a Kreutzer* di Lev Tolstoj. Qui il compositore si relaziona inevitabilmente con la sonata beethoveniana per violino e pianoforte dedicata a Rudolf Kreutzer (op. 47, n. 9),<sup>71</sup> 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'<sup>72</sup> sonata beethoveniana.<sup>73</sup> 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,<sup>74</sup> 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.<sup>75</sup>

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.<sup>76</sup> 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*<sup>77</sup> (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*<sup>78</sup> (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 trullallà...*, 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*.<sup>79</sup> 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*<sup>80</sup> (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*<sup>81</sup> per il film *Vivere in pace*<sup>82</sup> (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*<sup>83</sup> (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*<sup>84</sup> – 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*<sup>85</sup> (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.<sup>86</sup>

## 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.<sup>87</sup>

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,<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup>

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)<sup>90</sup> 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*<sup>91</sup> (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.<sup>92</sup>

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).<sup>93</sup> 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;<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup>

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.<sup>97</sup> Tra l'altro l'ulteriore presenza di questo tema come spunto introduttivo del primo tempo (*Allegro*) della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*<sup>98</sup> 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)<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup>

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).<sup>101</sup>

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.<sup>102</sup>

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),<sup>103</sup> 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,<sup>104</sup> 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 registica<sup>105</sup> a determinare la committenza di questo pezzo.

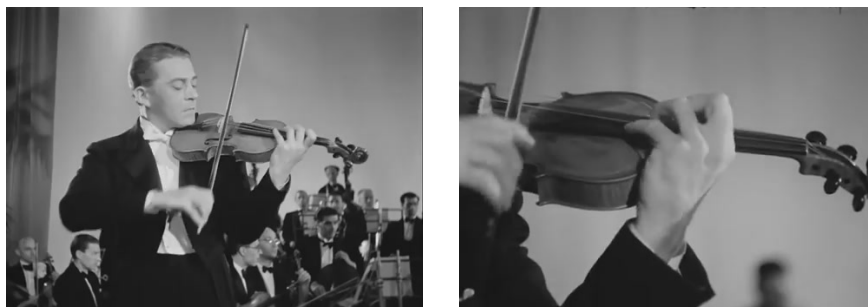


Figure 1 e 2. *Amanti senza amore*, dalla sequenza del concerto del violinista Enrico Miller (Jean Servais). Estratti dal DVD, Collezione Cristaldi Film, Cecchi Gori Home Video, 2013

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.<sup>106</sup>

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'.<sup>107</sup>

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,<sup>108</sup> 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,<sup>109</sup> come avviene in una produzione importante come *Zazà*,<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup>

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,<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup>

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,<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup>

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.<sup>116</sup>

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,<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup>

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 sonoro<sup>119</sup> – 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),<sup>120</sup> 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,<sup>121</sup> eliminati evidentemente in fase di registrazione.<sup>122</sup> 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*<sup>123</sup> (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».<sup>124</sup>

Nei limiti di una partitura legata ad un film sostanzialmente incompiuto,<sup>125</sup> 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*<sup>126</sup> 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 passato<sup>127</sup>

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'orchestra<sup>128</sup> 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),<sup>129</sup> 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.<sup>130</sup> 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.<sup>131</sup>

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*<sup>132</sup> (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.<sup>133</sup> 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 interiore<sup>134</sup> del pezzo schubertiano e del successivo numero musicale composto da Rota.<sup>135</sup> 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 Schubert<sup>136</sup> 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).<sup>137</sup>

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 necrologio<sup>138</sup> 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*, *ppp*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions such as "I solo", "cresc", "dim.", "pp 4 Alligretto", "19 (mano solo)", "esp", "F ampio", and "pp". The score concludes with a double bar line and the instruction "attacca cl. 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> <sup>139</sup>	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> <sup>140</sup>	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> <sup>141</sup>	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> <sup>142</sup>	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> <sup>143</sup>	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> <sup>144</sup>	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.

ANTONIO FERRARA

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.