

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

NINO ROTA E LA RADIO, OSSIA: UNA RADIOGENIA TIMIDAMENTE NEVRASTENICA

ABSTRACT

Il saggio offre una prima ricognizione sulle esperienze condotte da Nino Rota in campo radiofonico nell'arco di poco meno di trent'anni. Le opere o produzioni prese in esame sono: *Balli per piccola orchestra*, suite strumentale composta per i microfoni dell'EIAR nel 1932; due opere radiofoniche presentate al Premio Italia (*I due timidi*, 1950, testo di Suso Cecchi d'Amico; e *La notte di un nevrastenico*, 1959, testo di Riccardo Bacchelli), entrambe adattate successivamente per le scene teatrali; e due produzioni radiofoniche RAI, *Cristallo di rocca*, trasmesso nel 1950, e *La contadina furba*, del 1958. Nel corso della trattazione si riflette sulle peculiarità sonore e/o drammaturgiche di tali musiche inizialmente destinate a una 'scena invisibile', nell'intento di valutarne l'effettiva aderenza a uno specifico radiofonico o una reale conformità del risultato sonoro a una diffusione/riproduzione microfonica.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, musica radiogenica, opere radiofoniche, *I due timidi*, *La notte di un nevrastenico*

SUMMARY

The essay offers an introductory overview of the experiences made by Nino Rota in the domain of radio music over a period of almost thirty years. Examined are works, operas and incidental music such as: *Balli per piccola orchestra*, an instrumental suite composed for the EIAR microphones in 1932; two radio operas submitted for the Prix Italia (*I due timidi*, 1950, text by Suso Cecchi d'Amico; and *La notte di un nevrastenico*, 1959, text by Riccardo Bacchelli), both later adapted for the theatrical stage; and two RAI productions, *Cristallo di rocca*, broadcasted in 1950, and *La contadina furba*, radioplay from 1958. In the following pages, the sound and/or dramaturgical peculiarities of such music – originally intended for an 'invisible scene' – are reflected upon, with the intention of assessing its actual adherence to a specific radio language or a real conformity of the sound result to a microphonic diffusion/reproduction.

KEYWORDS Nino Rota, music for radio broadcasting, radio operas, *I due timidi*, *La notte di un nevrastenico*



*Per Sergio Miceli, in memoriam*¹

L'incontro di Nino Rota con il *medium* radiofonico è stato ben più limitato e circoscritto nel tempo di quello con il cinematografo. Eppure, come ascoltatore e amatore, la radio è stato il solo strumento 'tecnologico' che Rota amasse usare in casa, apparentemente l'unico i cui suoni trasmessi potessero, se non competere, quantomeno insinuarsi nel quotidiano «profluvio di musiche provenienti dal pianoforte».²

Il servizio radiofonico pubblico fu inaugurato in Italia nel 1924, in un periodo in cui il giovanissimo compositore – allora tredicenne – cominciava a muovere i primi passi come compositore prodigio in Italia e in Francia. La contemporaneità dei due dati non può passare inosservata: in un fondamentale saggio dedicato al rapporto tra Rota e la riproduzione del suono, Francesco Lombardi rileva che il compositore

cresciuto parallelamente all'evoluzione e alla diffusione della riproduzione del suono, elaborò una strategia personale nei confronti di questa mutazione della percezione musicale. [...] Rota privilegiò sempre l'artigianato alla tecnica, non considerando 'il mezzo come messaggio', ma come semplice strumento [...] così da stabilire con questo (il mezzo appunto) un rapporto di complice estraneità.³

Ed è proprio il concetto di «complice estraneità» che permette di definire al meglio la produzione radiofonica di Nino Rota, nata forse *grazie* al mezzo (se non *per* il mezzo), ma, fatta salva una sola eccezione di cui si dirà, mai davvero scesa a compromessi *con* le sue (vere) necessità.

Composte tra il 1931 e il 1959, in un arco temporale che copre poco meno di un trentennio, le opere o le produzioni suggerite, condizionate o commissionate dalla radio sono cinque:

1. *Balli per piccola orchestra*, «Suite di danze per orchestra da camera»⁴ composta nel 1931-32 per finalità 'radiogeniche', quindi rivista e pubblicata nel 1934 dalle edizioni Ricordi;
2. *I due timidi*, opera radiofonica commissionata dalla RAI nel 1950, quindi adattata per le scene teatrali nel 1952 e pubblicata in seguito dalla Ricordi come «Commedia lirica in un atto»;⁵

1. Il presente testo nasce da una sollecitazione di Sergio Miceli e da un suo invito a partecipare a un convegno da lui curato a Roma nell'ormai lontano settembre del 2011, dedicato a Nino Rota e a Bernard Herrmann. Per una serie di vicissitudini gli atti di quelle giornate di studio, a cui Sergio ha lavorato alacremente e con determinata passione fino alla sua scomparsa (2016), non hanno mai visto la luce. La ripresa di quanto era nato con lui – inteso allora come ora quale invito per approfondimenti futuri – è un modo per sentirlo ancora vicino, con la sua schietta amicizia, e potergli rinnovare ancora una volta il senso più grande della mia gratitudine e del mio affetto.
2. LOMBARDI, *Nino Rota*, p. 164.
3. *Ibid.*, p. 163.
4. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 20.
5. Cfr. Nino Rota, *I due timidi*, commedia lirica in un atto, partitura (135026-7) e spartito canto e pianoforte (135028), copyright 1953; sulla reale data di edizione di entrambi gli

3. le musiche per *Cristallo di rocca*, «Racconto radiofonico di Natale» andato in onda il 25 dicembre 1950, composte nello stesso anno e pubblicate postume nel 1999 dalle edizioni Schott (Mainz);⁶

4. *La contadina furba*, favola radiofonica (produzione RAI) del 1958; musiche inedite;⁷

5. *La notte di un nevrastenico*, dramma radiofonico commissionato dalla RAI nel 1959, quindi adattato nel 1960 per le scene e depositato come «Dramma buffo in un atto» nello stesso anno presso la casa editrice Ricordi.⁸

A queste, per amore di completezza, bisognerebbe aggiungere il sesto e ultimo ‘incontro’ di Rota con un soggetto radiofonico, dato dalla favola musicale *Lo scoiattolo in gamba*, su libretto di Eduardo de Filippo. Le musiche per questa terza ‘operina’ furono commissionate per il XXII Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, dove fu eseguita il 16 settembre del 1959 sotto la direzione di Ettore Gracis all’interno di una serata dedicata ai «Giochi e favole per bambini».⁹ Sebbene trasmesse dalla RAI e create per un testo nato come soggetto radiofonico, queste pagine musicali furono nondimeno composte indipendentemente da logiche microfoniche e non sono legate a una specifica diffusione e/o riproduzione mediatica, considerazione che giustifica l’assenza di un’indagine più dettagliata su quest’opera nell’ambito del presente contributo.¹⁰

Nel 1932, di ritorno da un viaggio di studio condotto in America, il ventunenne Nino Rota partecipò con *Balli per piccola orchestra* al primo (e apparentemente unico) «Concorso di musica Radiogenica» bandito in Italia, organizzato in occasione del II Festival Internazionale di Musica di Venezia.¹¹

esemplari a stampa, di certo successivi al 1953, cfr. SALA, «*I due timidi*», p. 137.

6. Cfr. Nino Rota, *Cristallo di rocca / Bergkristall, Musiche per lo sceneggiato radiofonico tratto dal racconto omonimo di Adalbert Stifter*, per narratore, flauto, piano, organo ad lib. e archi, edizione bilingue (italiano-tedesco), revisione e cura di Nicola Scardicchio. L’anno di composizione riportato in questa partitura a stampa è «1949/1950». Nel 2017 le edizioni Schott ne hanno inoltre pubblicato una ulteriore versione per due pianoforti a cura di Rodolfo Alessandrini e Sara Bartolucci (numero di edizione: ED 21391), in cui si ripristina come anno di composizione il solo «1950».
7. Cfr. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 50. Nel catalogo del compositore il titolo è riportato tra parentesi quadre poiché non d’autore, ma dedotto dalla documentazione relativa alla commissione delle musiche.
8. Cfr. Nino Rota, *La notte di un nevrastenico*, dramma buffo in un atto («Un albergo ai nostri giorni»), partitura (130116) e riduzione per pianoforte (130119). Come si legge in calce all’edizione a stampa attualmente in circolazione, il *copyright* dell’opera è stato rinnovato nel 1989, dieci anni dopo la morte del compositore.
9. Lo spettacolo fu ripreso in diretta e trasmesso anche all’interno del programma televisivo *La Tv dei ragazzi* (cfr. «Radiocorriere», XXXVI, 37, 1959, p. 6 e p. 37).
10. La partitura è stata pubblicata postuma, nel 1999, dalle edizioni Schott; cfr. Nino Rota, *Lo scoiattolo in gamba*, Favola in un atto (quattro quadri) di Eduardo de Filippo, su un tema scolastico di Luisa de Filippo, revisione ridotta a cura di Roberto Gottipavero. Si legga anche la scheda d’archivio in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, pp. 52-53. Della favola esiste anche una incisione discografica realizzata dall’Orchestra Sinfonica e dal Coro Sinfonico “Giuseppe Verdi” di Milano, diretti da Giuseppe Grazioli (CD La Bottega Discantica, BDI 93, 2002).
11. Per approfondimenti su questa competizione cfr. i quindici documenti pubblicati nella

Fermente voluto da Adriano Lualdi – all'epoca presidente del Festival veneziano e Deputato nel Parlamento italiano in rappresentanza del Sindacato fascista dei musicisti – il concorso era stato preparato a lungo coinvolgendo la direzione dell'EIAR e la SAFAR, azienda produttrice di apparecchi radiofonici nel cui Consiglio di Amministrazione sedeva lo stesso Lualdi. A circa otto anni dall'inaugurazione italiana di un servizio radiofonico pubblico – periodo caratterizzato da uno sviluppo lento e da una gestione incerta degli spazi di intrattenimento e culturali¹² – la competizione si prefiggeva quale scopo principale quello di «sperimentare i timbri e gli impasti più adatti ad essere percepiti e riprodotti dal microfono».¹³ Ai compositori invitati a rispondere al bando – per i quali era d'obbligo la nazionalità italiana – si sollecitava la creazione di musica pensata e strumentata specificamente per la diffusione via etere, in base a una serie di condizioni indicate per statuto dalla commissione.¹⁴

Stando alle memorie dello stesso Lualdi, al concorso si iscrissero 96 artisti e le opere inviate furono, in totale, 127.¹⁵ Tra queste ne furono selezionate otto da una giuria composta, tra gli altri, dallo stesso Lualdi, Gian Francesco Malipiero, Guido Bianchini e Mario Jacchia (artisti e personaggi che, come la stessa lettura dei verbali del concorso rende evidente, avevano poca se non nulla esperienza in materia di opere radiogeniche e microfoni). Le opere prescelte furono: i *Tre Studi* (*Sarabanda*, *Giga* e *Canzone*) per soprano e piccola orchestra di Luigi Dallapiccola; la suite per piccola orchestra *Maschere*, di Gino Gorini; *Danzando con la fata*, per quintetto di fiati, di Mario Guarino; *Concerto*, per pianoforte e orchestra da camera, di Achille Longo; la *Serenata* per orchestra da camera di Alberto Marzollo; la «fantasia autunnale» *Rosso di sera*, per orchestra da camera e pianoforte, di Antonio Pedrotti; *Balli per piccola orchestra* di Nino Rota; e, infine, i *Quadri rustici* per piccola orchestra, di Giulio Cesare Sonzogno. Il 12 settembre 1932 le otto composizioni selezionate furono eseguite dall'orchestra dell'EIAR di Torino, diretta da Ugo Benvenuti, in un «Concerto di musica radiogenica italiana» programmato nel quadro del Festival veneziano come avvenimento propedeutico alla premiazione finale (cfr. Figura 1).

sezione «Musica radiogenica» al Festival Internazionale di Musica, Venezia 1932, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 199-238; cfr. inoltre, con preciso riferimento ai *Balli rotiani*, DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, p. 24. Alla bibliografia presente *ivi* alle pp. 312-324, si rimanda per una panoramica pressoché esaustiva sulla letteratura dedicata alle problematiche e alla storia delle opere radiofoniche, al concetto di 'radiogenia' e, in generale, a una contestualizzazione dell'evoluzione di forme e generi radiofonici in ambito italiano.

12. Cfr. a questo proposito *ivi*, pp. 3-19. Sugli esordi della radio italiana si veda anche, tra gli altri, MONTELEONE, *Storia della radio*.
13. *Verbale della riunione tenuta nella sede della Biennale d'Arte dal comitato esecutivo del Secondo Festival Internazionale di Musica il giorno di sabato 26 marzo 1932*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 207-209: 208 (Documento n. 3).
14. Si legga il *Bando del concorso per musica radiogenica del Festival di Venezia*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 210-213 (Documento 4).
15. Cfr. *l'Introduzione al programma ufficiale del Secondo Festival internazionale di musica, Venezia 3-15 settembre 1932* di Adriano Lualdi, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 226-231: 231.

I *Balli* presentati da Rota si configuravano come una «Suite» di cinque fantasiose danze di carattere leggero e apertamente popolare,¹⁶ introdotte e chiuse circolarmente da un «Andante un poco maestoso» in cui il medesimo materiale musicale è riproposto con solo qualche variazione funzionale rispettivamente alla mansione di prologo o commiato:

- Entrata* (Andante un poco maestoso)
- I. Ballo della villanotta* (Allegretto)
- II. Ballo del perché* (Andantino)
- III. Ballo del buonumore* (Allegro vivace)
- IV. Ballo della noia* (Andante con moto)
- V. Ballo festivo* (Allegro con brio)
- Addio* (Andante un poco maestoso)

Il ‘cuore generatore’ della composizione divenne un brano musicale per pianoforte abbozzato da Rota a Philadelphia nel 1931, il *Ballo della Villanotta in erba*,¹⁷ intorno al quale furono composte quattro ulteriori danze. L’orchestrazione per piccolo ensemble, la forma e la durata complessiva dell’intera suite furono tarate dal compositore direttamente sulle norme imposte dal regolamento del concorso. Nell’intento di raggiungere il miglior risultato fonico delle trasmissioni via etere, ai partecipanti erano state dettate alcune limitazioni che riguardavano la compagine strumentale (che non doveva superare le 25 unità), l’uso di alcune forme piuttosto che di altre (tra quelle ammesse la *Fantasia*, il *Poemetto* sinfonico vocale e, per l’appunto, la forma *Suite*), l’estensione complessiva dei brani (che non potevano durare più di 10 minuti). Erano inoltre richiesti impasti timbrici specifici, la leggerezza dell’intreccio sonoro e l’impiego di dinamiche ‘centrali’ (sì al *f*, no ai *ppp* e *fff*):¹⁸

SONO DA RACCOMANDARE [...] timbri chiaramente distinti; linee sonore nette. Pezzi chiari senza eccessiva polifonia. Idee semplici, dirette ed affidate specialmente agli strumenti a fiato che riescono meglio degli strumenti ad arco.

Suggerimenti, questi ultimi, che sembrerebbero essere stati scritti *ad hoc* per l’allora giovanissimo Rota, i cui *Balli* furono tra le composizioni più apprezzate da giuria, pubblico e critica.

La procedura di premiazione di queste musiche radiogeniche fu alquanto singolare. Il concerto del 12 settembre 1932 ebbe luogo all’interno della Fenice con una doppia funzione e un pubblico composito: da una parte, le otto opere selezionate furono eseguite «innanzi al pubblico che ha preferito ascoltarle di-

16. Si segnala che i *Balli per piccola orchestra* sono stati registrati dall’Orchestra Città di Ferrara, diretta da Giuseppe Grazioli (CD Naïve V 1003, 1997). L’organico dell’opera prevede fiati (2.2.2.2), ottoni (2.1.-.-), archi (6.4.4.2).
17. Cfr. la scheda d’archivio della breve composizione in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 19.
18. Cfr. *Bando del concorso per musica radiogenica del Festival di Venezia*, in RIZZARDI, cur., *L’undicesima musa*, pp. 210 sgg. (citazione che segue nel testo a p. 212).

rettamente» in sala; contemporaneamente, nell'attigua Sala Apollinea, la giuria sedeva con altri spettatori davanti a degli apparecchi disposti per poterne valutare a distanza «l'effetto in senso radiogenico».¹⁹ Altre postazioni d'ascolto collettivo erano inoltre «disseminat[e] nei punti principali della città».²⁰ La nomina del vincitore sarebbe nondimeno spettata solo ai radioascoltatori da casa, mobilitati con un referendum regolato da apposite disposizioni. Considerate la diffusione limitata e la fattura degli apparecchi radiofonici, all'epoca caratterizzati da una tecnologia perlopiù amatoriale, tra queste sembra però sia mancata forse la condizione principale: possedere una buona radio, capace di limitare il *fading* o altri disturbi di ricezione così comuni all'epoca.

Come si legge in una critica apparsa su «il Corriere della Sera» all'indomani dell'evento:

Agli applausi che seguivano le esecuzioni in teatro corrispondevano, nella sala, i radiogenici commenti, ai quali quanto prima farà seguito il conferimento del premio a colui che abbia meglio saputo mettere d'accordo l'arte con la radiofonia.²¹

In realtà, come si apprende da altre fonti d'epoca,²² l'accoglienza delle opere in teatro non fu così benigna e, come ebbe a scrivere a caldo Alfredo Parente su «la Stampa», «bisogna purtroppo riconoscere che la maggioranza delle musiche presentate non brilla per meriti artistici».²³ Critica che, sommata alle molte altre, deve indurci a riflettere sui perché e sulla qualità delle aspettative che andarono deluse nel pubblico.

Va detto che, all'epoca, sul neologismo «radiogenico» regnava una certa qual confusione. Letteralmente, come è noto, per 'radiogenia' deve intendersi una produzione (in questo caso musicale) che dà una buona resa radiofonica, a prescindere che si tratti di opere appositamente concepite per il mezzo, preesistenti o adattate (il principio, detto altrimenti, è il medesimo della fotogenia o telegenia).²⁴ In quegli anni il termine fu adottato perlopiù pensando a musiche scritte *ex novo*, realizzate «espressamente tenendo conto degli strumenti e degli effetti orchestrali che meglio si adattano alle esigenze del microfono

19. G.C., *Musica radiogenica italiana*, «il Corriere della Sera», 13 settembre 1932. In una lettera inviata il 16 aprile 1932 da Raul Chiodelli, Direttore Generale dell'EIAR, ad Adriano Lualdi, questa necessità di attrezzare punti d'ascolto a distanza era stata espressa con chiarezza e consapevolezza: «le qualità radiofoniche dei lavori presentati non potranno essere constatate se non ascoltandole attraverso la trasmissione radiofonica» (in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 218-219: 218; Documento n. 7).

20. Alberto Gasco, *La musica e la radio*, «La Tribuna», 15 settembre 1932.

21. G.C., *Musica radiogenica italiana*, cit.

22. Varia la documentazione conservata presso l'Archivio Nino Rota della Fondazione Cini di Venezia. Tra queste si segnala qui una critica anonima, senza testata e data, intitolata *2. Festival internazionale di musica. Il concerto di musica radiogenica*, molto negativa nei confronti dell'evento e in cui si scrive a chiare lettere delle 'inquietudini' della serata.

23. Alfredo Parente, *L'audizione alla Fenice*, «la Stampa», 13 settembre 1932 (ora in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 237-238: 237; Documento n. 15).

24. Cfr. a questo riguardo DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, pp. 68 sgg.

e che risultano con particolare nitidezza attraverso la trasmissione radio».²⁵ Nelle intenzioni di Lualdi – e nel suo «sforzo teso a creare per la Radio un'arte completamente autonoma»²⁶ – il termine divenne *tout court* sinonimo di 'arte radiofonica', di produzione musicale concepita appositamente per la radio, con una sovrapposizione di due concetti potenzialmente vicini ma non identici. Altri si spinsero persino oltre, fino ad affermare che la «musica detta – con termine novecentista – radiogenica [...] sta all'arte musicale come il cinematografo alle arti figurative».²⁷ Postulati ideali tutti molto interessanti e forieri di un'epifania artistica e di genere rimasta, però, disattesa: nella realtà, l'impressione generale fu quella di un 'concorso al ribasso', dove «per avere una trasmissione buona, era [stato] necessario rendere difettosa la partitura».²⁸ Le opere furono giudicate generalmente «prive di ingegno» e i soli commenti positivi furono destinati proprio ai *Balli per piccola orchestra* di Rota e ai *Quadri rustici* di Giulio Cesare Sonzogno – che risultò infine il vincitore del referendum radiofonico –, valutati come le migliori opere della serata radiogenica.

Come si diceva, sembrerebbe quasi che l'attenersi a precise regole concorsuali destinate alla scelta di «timbri e impasti radiogenici» possa aver fornito a Rota uno stimolo per comporre una serie di brani fantasiosi e leggeri che, al di là della destinazione di circostanza, assecondassero la sua specifica indole compositiva, una levità (timbrica e dinamica) e una tipica circolarità ritmica divenute in seguito cifre inconfondibili delle sue colonne cinematografiche. Di certo, nel diffuso senso di delusione, le critiche finora rintracciate di quell'evento riservano solo accenti positivi per la delicata suite rotiana: Ugo Benvenuti, esprimendo il suo giudizio in sede privata a Lualdi, definì Rota il musicista «più fresco, più puro e forse... il più geniale» tra gli otto selezionati.²⁹ Alfredo Parente, nella sua stroncatura generale, salvò i *Balli* come «pagine semplici fresche e ariose di un musicista fantasioso sensibile e colto».³⁰ Alberto Gasco elogiò la suite di un compositore «non ancora ventenne, la cui musica è veramente giovane, perché schietta, senza vani orpelli e priva di qualsiasi formula retorica».³¹ Parole d'elogio anche in un'anonima critica in cui, nella stroncatura generale, si salvano Nino Rota e i «suoi balli fantastici e gustosamente ideati, ancora fragili ma realizzati con spirito spontaneo e puro da atteggiamenti forzati».³²

Opera radiogenica è, ad ogni modo, altro da opera radiofonica. In questo ambito la prima esperienza di Rota si delinea qualche anno dopo, nel 1949, allorché, insieme alla scrittrice Suso Cecchi d'Amico, fu invitato dalla RAI

25. Gasco, *La musica e la radio*, cit. Cfr. anche quanto scritto in proposito nel *Bando del concorso per musica radiogenica del Festival di Venezia*, cit., pp. 211-212.

26. *Discorso di Adriano Lualdi alla Camera dei Deputati, 16 novembre 1931*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 199-204: 201 (Documento n. 1).

27. An., 2. *Festival internazionale di musica. Il concerto di musica radiogenica*, cit.

28. *Ibid.* (anche per la successiva citazione nel testo).

29. Lettera di Ugo Benvenuti ad Adriano Lualdi del 31 agosto 1932, ora in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 225 (Documento n. 12).

30. Parente, *L'audizione alla Fenice*, cit.

31. Gasco, *La musica e la radio*, cit., corsivo originale.

32. An., 2. *Festival internazionale di musica. Il concerto di musica radiogenica*, cit.

a scrivere un'opera da presentare l'anno successivo alla seconda edizione del Premio Italia. Ne sortì *I due timidi*, opera radiofonica in un atto, composta tra il maggio e il giugno del 1950, segnalatasi con solo una menzione della giuria dell'ambito premio (vinto quell'anno da Ildebrando Pizzetti con un lavoro decisamente lontano da un'estetica radiofonica quale *l'Ifigenia*).³³ Il teatro, si sa, è stato una delle grandi passioni del giovane Rota: tra i quattordici e quindici anni si era già cimentato con la commedia lirica *Il principe porcaro* (1925-26) e nel 1942 con il melodramma *Ariodante* che, alla prima al Teatro delle Novità di Bergamo (quell'anno svoltosi a Parma), fece scalpore per i suoi echi donizettiani, belliniani e alla Verdi prima maniera, per un linguaggio che non permetteva di capire – come ebbe a dire Giulio Confalonieri – se «celasse tra quelle pagine un intento parodistico o si fosse convertito alla religione dell'arcaismo». ³⁴ La proposta di scrivere un'opera per la radio – dopo le precedenti esperienze di scrittura scenica per il citato *Ariodante*, per *Torquemada* (1943) o *Il suo cavallo* (1944) – permetteva al giovane Rota di sperimentare un nuovo modo di far convergere narrazione e teatro all'interno di una dimensione drammaturgica senza scena, occasione che i due autori Cecco d'Amico-Rota giocarono moltiplicando esponenzialmente il concetto di 'cecità' proprio del teatro radiofonico. (Ad amplificare questa impossibilità visiva, Suso Cecchi d'Amico rafforzò inoltre il senso di 'impedimento' grazie al tratto caratteriale di entrambi i protagonisti, la timidezza.) Questa idea è definita dallo stesso compositore «modesta», benché perfettamente idonea al mezzo e al *plot* tracciato dall'autrice del testo:

Perché – ci domandammo – dal momento che occorre creare un'opera destinata a essere ascoltata senza essere vista, non raccontiamo una storia che si svolge tra due persone che non si vedono, o che non possono, per una ragione qualunque, comunicare se non attraverso deboli tracce uditive? Una storia, in altri termini, che si sviluppa soprattutto nel loro animo.

Non si potrebbe immaginare, per esempio, due innamorati che, abitando due camere vicine, soffrono, gioiscono, s'ingelosiscono, si appassionano l'uno per l'altro, ciascuno al di qua dell'ostacolo che li separa? E se l'impedimento non fosse soltanto esteriore, ma piuttosto una particolarità del loro carattere – la timidezza, per esempio?

Ecco come nacque la prima idea de *I due timidi*. [...] lei, una ragazza che studia il pianoforte e abita insieme alla madre al quinto piano di Via del Pozzo n. 53 (una strada un po' appartata, in una città imprecisata); lui, un giovane uomo bruno che si presenta esitante all'ingresso, rumoroso, dello stesso edificio, per salire alla pensione del quarto piano, proprio sotto l'appartamento

33. I rapporti tra l'allievo e il più anziano maestro si erano raffreddati fin dal 1926, allorché sulla rivista «Cronache Musicali» uscì, a firma S[ilvino] M[ezza], un articolo molto elogiativo del giovane Rota, allora allievo uditore di Pizzetti presso il Conservatorio di Milano; cfr. LOMBARDI, *Un uomo solo*, p. XIII. Sull'iniqua vincita di Pizzetti al Premio Italia del 1950 cfr. anche le gustose parole tracciate dalla madre di Nino, Ernesta Rota Rinaldi, nel suo diario privato (Archivio Nino Rota), parzialmente pubblicate in DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, p. 25.
34. Giulio Confalonieri, *I due timidi*, «Radiocorriere», XXXIV, 37, 1957, p. 4. Presentazione scritta in occasione della ripresa televisiva dell'operina di Rota il 18 settembre 1957.

della ragazza.

Attorno ai due protagonisti si stagliano altri personaggi: la bionda matura signora Guidotti, proprietaria della pensione; il 'dottorino' Sinisgalli che abita al primo piano, la madre della ragazza, e altri inquilini [...].

E non mi dispiaceva vedere che l'intreccio prendeva una piega quasi buffonesca, comica (il duplice equivoco del giovane con la sua affittacamere e della ragazza col dottorino).³⁵

Il telaio narrativo, che gira intorno a un «duplice equivoco» che porta due giovani innamorati a convolare a nozze con l'anziana affittacamere e con un dottorino e a sopportarsi a malapena, è volutamente fragile. Altrettanto semplici sono i procedimenti armonici e le strutture ritmiche dell'opera, in cui primeggiano gli amati tempi di valzer. Anche ne *I due timidi* non mancano echi e citazioni (soprattutto pucciniane), e più volte è stato sottolineato come Rota sembrerebbe aver palesemente preso a modello proprio il *Gianni Schicchi*.³⁶ I temi nobili lasciano qui spazio ai fatterelli quotidiani, a una profonda provincialità, dichiaratamente ipocrita, che non esita a sacrificare intelligenza e affetti all'altare dell'onore e della rispettabilità.

Gli influssi della cinematografia sono evidenti nell'impianto 'scenico' e drammaturgico pensato da Suso Cecchi d'Amico (menzionata con lo pseudonimo Anna Simon nel programma della prima diffusione radiofonica; cfr. Figura 2).³⁷ L'operina si svolge in un unico set, uno stabile che ospita una pensione e l'appartamento in cui vivono rispettivamente i due timidi innamorati. Il meccanismo narrativo della vicenda – il trionfo di equivoci basati su scambi di persona – è veloce, così come rapidi sono i dialoghi cantati e i cambi di scena. Lo spettatore 'entra' per un'intera giornata in un condominio immaginario, passando da un piano all'altro grazie alla mediazione di un Narratore-ciabattino – insieme personaggio e guida all'ascolto – che funge da 'bussola' per i radioascoltatori.³⁸ Il tutto, però, risente della mancanza di un riferimento visivo. All'ascolto, l'intreccio risulta a fatica intelligibile, e questo nonostante l'uso di un personaggio principe della radiofonia quale il Narratore (utilizzato da Rota quasi sempre con il recitativo). Lo stesso variare costante dei piani dell'azione, con passaggi repentini dall'una all'altra camera dello stabile (con soggettive sonore che portano 'dentro' la camera di Mariuccia o in quella dove alloggia il suo innamorato) sembra apertamente ispirato alle improvvise mutazioni e alle allusive dissolvenze del cinema. In una dimensione fruitiva esclusivamente aurale, però, lo sforzo richiesto all'ascoltatore – quello

35. Nino Rota, *Presentazione dell'Autore* (testo tratto dal programma illustrativo del Premio Italia 1950), in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 239-241: 239. *Ibid.* per la precedente citazione nel testo.

36. Cfr. tra gli altri Michele dall'Ongaro, testo di presentazione a *I due timidi*, versione radiofonica originale (CD Via Asiago 10 / Twilight Music TWI CD AS 0627, n. 12, 2006).

37. «Radiocorriere», XXVII, 46, 1950, p. 25 (trasmissioni del mercoledì, 15 novembre). Come è possibile leggere nella Figura 2, la direzione era affidata a Franco Ferrara (a capo dell'Orchestra Sinfonica di Roma della Radio Italiana) e la regia a Guglielmo Morandi.

38. Sull'importanza del Narratore nelle produzioni radiofoniche cfr. DE BENEDICTIS, *Radio-dramma*, pp. 90-92 e SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile*, pp. 27-28.

di integrare le scene con la fantasia, di ricostruire uno scenario immaginario – è forse inficiato da una ambientazione sonora fin troppo modellata sui canoni dell'opera tradizionale. Detto altrimenti: nonostante la 'tecnica di scena' sia ineccepibile e altrettanto degni di nota siano molti espedienti drammaturgico-musicali (si pensi al movimento dell'azione, all'uso intradiegetico del suono del pianoforte di Mariuccia ecc.), la radiofonicità dell'opera è minata proprio dalle caratteristiche del mondo musicale bonario e temprato di Nino Rota e, soprattutto, da uno stile di canto fundamentalmente tradizionale. Ne *I due timidi*, la differenza tra scrivere un'opera *per* la radio o trasmettere un'opera *alla* radio viene praticamente ad annullarsi in un uso poco creativo (se non passivo) delle potenzialità offerte dal nuovo *medium*. Che l'operina fosse del resto musicalmente estranea a uno 'specifico radiofonico' fu ben chiaro allo stesso Rota che, a due anni dalla commissione RAI, ne accomodò delle parti e né mutò in via definitiva destinazione dall'etere alle ribalte teatrali. La prima scenica de *I due timidi* ebbe luogo a Londra il 17 marzo 1952; l'opera fu presentata per l'occasione come «Commedia lirica in un atto», e come tale fu edita in seguito dalla Ricordi (con copyright 1953) e circola ancora oggi.³⁹

Sul palcoscenico di un vero teatro l'opera assumeva una nuova brillante luce superando quei limiti che, nella fruizione radiofonica, ne inficiavano la comprensione globale e la possibilità per lo spettatore di godere di alcune piccole parti di secondo piano (come per esempio le cameriere) sacrificate dalla resa microfonica. *I due timidi* può considerarsi 'radiofonica' solo in relazione alla commissione e alle circostanze che ne condizionarono genesi e soggetto, laddove poco o forse nulla essa spartisce con un'estetica legata al mezzo di (ri)produzione. Sulla concezione limitata, se non ingenua, che Rota aveva del concetto di 'opera radiofonica' sono del resto illuminanti alcuni passi tratti da un'intervista rilasciata a Guido Guarda nel marzo 1957:

È interessante notare infine nel suo repertorio – come punto di transizione di una estetica piegata al linguaggio della colonna sonora – anche un'opera radiofonica, ossia scritta apposta per la radio: *I due timidi* [...].

Gli domando, a proposito di quest'opera radiofonica, se crede si tratti proprio di una partitura vincolata al microfono. Può essere eseguita al buio, mi risponde Rota, ma nulla esclude che vi si possa aggiungere l'azione: per il taglio delle scene, che risente del montaggio cinematografico, sarebbe anzi adatta ad un'edizione televisiva.⁴⁰

Adattamento per il piccolo schermo che, in effetti, fu realizzato di lì a poco, nel settembre del 1957 (Figura 3), cinque anni dopo diverse riprese della prima versione radiofonica, parallele alla nuova (e definitiva) destinazione teatrale.⁴¹

Dall'etere, alle scene teatrali alla televisione, il destino de *I due timidi* è

39. Cfr. *supra* nota 5.

40. Guido Guarda, *Incontro con Nino Rota*, «Rivista del cinematografo», marzo 1957, ora in LOMBARDI, CUR., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 71-73; 72.

41. Per maggiori approfondimenti sui cambiamenti di statuto mediale de *I due timidi* cfr. SALA, «*I due timidi*».

quello che segna un'opera ibrida per eccellenza: alla radio troppo teatrale, e sulle scene destinata ad avere un impatto maggiore ma comunque condizionato da alcune limitazioni dovute ai suoi natali radiofonici. Di questi limiti si ricorderà Rota allorché, nel 1959, si trovò a cimentarsi con una nuova opera radiofonica, *La notte di un nevrastenico*, per alcuni versi ancora più 'teatrale' de *I due timidi* ma, proprio per questo, forse maggiormente riuscita nell'adattamento scenico che ne seguì.

Prima di arrivare alla *Notte*, però, occorre soffermarsi brevemente su *Cristallo di rocca* e, in modo più esteso, sulle musiche composte per *La contadina furba*.

Cristallo di rocca, adattamento di un noto racconto natalizio di Adalbert Stifter (*Bergkristall*), andò in onda sul Terzo Programma il 25 dicembre del 1950.⁴² I curatori della produzione radiofonica, Gastone da Venezia e Ippolito Pizzetti, partirono da una recente traduzione in italiano del testo;⁴³ la regia fu affidata a Guglielmo Morandi e, per il commento sonoro, la RAI commissionò le musiche al giovane Nino Rota. Ne risultò una «Suite musicale per piccolo ensemble di accompagnamento alla lettura radiofonica» (come si legge nel catalogo del compositore),⁴⁴ composta da sedici brevi interventi musicali (per un totale reale di quindici brani, data la ripresa circolare del primo in sede conclusiva) non più brevi di 30 secondi, non più lunghi di un minuto e mezzo:

1. Allegretto, con intimo fervore
2. Andante con moto
3. Allegro gioioso
4. Allegretto
5. Andantino
6. Andante immobile
7. Allegro
8. Lento, non troppo
9. Adagio, ma senza lentezza
10. Lento
11. Andantino mosso
12. Mosso e leggero, appena rubato
13. Andante sostenuto
14. Allegretto agitato
15. Moderato
16. [= 1.] Allegretto, con intimo fervore

42. Per l'occasione sul «Radiocorriere» (XXVII, 52, 1950, p. 37) comparve un articolo informativo a cura di Nicola Costarelli.

43. Cfr. STIFTER, *Cristallo di rocca*.

44. Cfr. LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 43.

Gli interventi musicali si alternano alla lettura della favola e sembrano illustrare sonoramente le sensazioni, le emozioni e i magici paesaggi descritti dalle parole.⁴⁵ La struttura narrativa e la giustapposizione testo-musica (dimensioni sempre alternate) ricordano molto da presso *Pierino e il lupo* di Prokof'ev, e, senza timori, si può affermare che in questo caso di radiofonico non v'è che il microfono davanti al quale, in occasione della trasmissione natalizia del 1950, i sette strumentisti prescelti da Rota eseguirono questa «suite musicale» di accompagnamento alla lettura.⁴⁶

Facciamo così un salto di otto anni e passiamo a *La contadina furba*, favola radiofonica prodotta nel luglio del 1958 e andata in onda il 29 ottobre dello stesso anno sul Secondo Programma.⁴⁷ Anche in questo caso le «musiche originali», come si legge nell'annuncio del «Radiocorriere»,⁴⁸ furono richieste a Nino Rota che, con questa produzione, raggiunse un risultato di notevole riguardo e originalità nell'arte del commento sonoro prettamente radiofonico.

La storia è tratta dall'omonima fiaba italiana dell'area di Montale Pistoiese, conosciuta anche con il titolo *Il mortaio d'oro*, raccolta da Italo Calvino nelle sue *Fiabe Italiane* nel 1956⁴⁹ e rielaborata per la versione radiofonica da Cesare Vico Lodovici. Protagonista della favola è la bella Caterina, contadinella che vive con il padre Menico, personaggio a cui – dopo l'introduzione musicale che segue agli annunci di testa – è riservata l'apertura del radiodramma. Mentre «Zappa e vanga, vanga e zappa»,⁵⁰ il povero Menico invoca l'arrivo della morte che, senza indugi, risponde al suo richiamo. Alla stanchezza si aggiunge quindi la paura: consapevole della sua leggerezza, Menico le chiede di ripresentarsi il giorno dopo, a mezzodì, e disperato continua a zappare. Con sua grossa sorpresa, un colpo più duro del solito lascia affiorare da una zolla di terra un mortaio d'oro, sotterrato lì chissà da chi e da quando. Il contadino chiama subito sua figlia, Caterina, ragazza scaltra e allegra che allietta tutti con il suo canto (sempre elemento intradiegetico per il suo personaggio). Forte della propria sagacia, la contadinella suggerisce al padre di non tenere quel ben di dio per sé, ma di regalarlo al Re per entrare, così, nelle sue grazie; nello

45. Una ripresa della favola *Cristallo di rocca* può essere ascoltata oggi, insieme a *Lo scoiattolo in gamba*, nel CD citato a nota 10.

46. L'organico è composto da flauto, organo, pianoforte, violino, viola, violoncello, contrabbasso.

47. Compagnia di prosa di Roma della RAI con Rina Morelli (Caterina), Amilcare Pettinelli (Menico, suo padre), Gianrico Tedeschi (il Re), Oreste Lionello (Crolialancia) *et alii*. Musiche eseguite dal Complesso strumentale di Roma della RAI diretto da Ferruccio Scaglia e dal Coro diretto da Franco Potenza. Regia di Nino Meloni (informazioni tratte dal «Radiocorriere», XXXV, 43, 1958, p. 36; cfr. anche testo di presentazione del radiodramma a p. 7).

48. *Ibid.*

49. Cfr. CALVINO, *Fiabe italiane*.

50. Qui e oltre tutte le citazioni relative al testo de *La contadina furba* sono trascritte sulla base dell'ascolto della bobina originale della produzione radiofonica, conservata presso gli archivi storici della RAI e, in copia, presso l'Archivio Nino Rota (Fondazione Cini). Sempre presso gli archivi veneziani si conserva un abbozzo autografo quasi completo, dal quale non è possibile risalire all'esatto organico orchestrale. Dal foglio di produzione allegato alla bobina del radiodramma si apprende nondimeno che le musiche furono registrate a Roma (cfr. anche la scheda presente in LOMBARDI, cur., *Nino Rota. Catalogo critico*, p. 50).

stesso tempo rassicura lo spaurito genitore che riuscirà a gabbare la Morte nel luogo convenuto per l'appuntamento (promessa puntualmente mantenuta). Tra il Re e Caterina si instaura così una sorta di gara di astuzia: ammesso al cospetto del Re, Menico vedrà ben ricambiata la furbizia della figlia con una richiesta che ha apparentemente dell'impossibile e che lo farà «pentire di esser nato». Il Re chiede infatti al contadino di portargli la figlia in reggia «né nuda né vestita, né a piedi né a cavallo...» e così via, in un crescendo di enigmi irrisolvibili. La posta in gioco è alta: se Caterina fosse riuscita a soddisfare le sue richieste, il Re l'avrebbe presa in moglie; in caso contrario, a entrambi (padre e figlia) sarebbe stata mozzata la testa. Alla disperazione del padre fa da contraltare la gioia della figlia che, con grande abilità, riuscirà a soddisfare tutte le richieste del Re mostrandogli al contempo come la sua arguzia non abbia limiti. Vinta così la sfida, Caterina diviene sovrana amata e acclamata dal popolo. Più saggia del marito e preferita dai contendenti per le sue sentenze giuste ed equilibrate, Caterina arriva però a essere cacciata da corte dall'invidioso consorte. Per l'addio, voluto in letizia, il Re organizza un banchetto e, quale viatico, consente alla moglie di portarsi nella sua casa paterna «quanto di più caro ha nella reggia». La furba contadina lo fa quindi addormentare per condurlo con sé nella sua casa di campagna. Al risveglio, il Re non può che constatare per l'ennesima volta la furbizia (e l'amore) della sua Regina, che sarà così ricondotta a reggia con tutti gli onori e in un trionfo di fanfare.⁵¹

Il risultato acustico – come non di rado è dato ascoltare nei radiodrammi degli anni Cinquanta-Sessanta – si pone come un riuscito incontro tra un testo recitato con grande fluidità da attori avvezzi al microfono e agli ambienti radiofonici,⁵² e un commento sonoro di vivace ispirazione popolaesca e di semplice e diretta funzione evocativa. L'efficacia 'rappresentativa' della fiaba radiofonica fu raggiunta in questo caso anche grazie all'apporto sapiente ed equilibrato di uno dei pionieri della regia radiofonica, Nino Meloni.⁵³

Come si confà alla migliore musica per radiodramma, Rota si cimenta con incisi, stacchi e commenti musicali che si segnalano per brevità, modularità e facile iteratività.⁵⁴ Le forme prescelte sono brevi, frammentarie, aforistiche e circolari, perfettamente riconoscibili e passibili di giustapposizione e/o sovrapposizione per repentini cambi di scena o per richiamare simultaneamente alla mente degli ascoltatori situazioni o personaggi differenti. Il commento sonoro realizzato per *La contadina furba* riesce a *far vedere* la scena. La strumentazione e gli intrecci sonori permettono all'ascoltatore di ricostruire nel suo immaginario tutte le varie ambientazioni scenografiche (esterno campestre, interno della reggia, esterno di corte, pensieri dei personaggi) e di pas-

51. Nella favola radiofonica si registra in chiusura una variante rispetto alla favola popolare: Caterina, sulla strada del ritorno alla reggia, rivela al marito di essere in dolce attesa.

52. Cfr. *supra*, nota 47.

53. Sulla figura di Nino Meloni, regista attivo negli ambienti radiofonici dal 1932 all'anno della sua morte (1960), non è mai stato condotto fino ad oggi una ricerca specifica, sebbene il suo apporto nell'evoluzione del genere radiodrammatico e della regia radiofonica in Italia sia da considerarsi centrale.

54. Si veda a questo riguardo DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, pp. 74 sgg.

sare da una situazione all'altra con dei cambi scena (dei sipari sonori) chiari e inequivocabili. I vari incisi sono costruiti come 'pezzi chiusi' la cui lunghezza varia a seconda della funzione e del luogo di enunciazione all'interno del radiodramma. Spesso, con abili soluzioni registiche, i giochi di volume e i livelli dinamici ottenuti attraverso la captazione microfonica permettono di rendere perspicui (di rendere 'visibili' attraverso l'ascolto) i movimenti nello spazio dei protagonisti o dei comprimari; o, ancora, i cambiamenti di scena sono resi fluidi e immediati con effetti di assolverenza/dissolverenza adottati con funzione di sipari sonori.

Nella favola radiofonica *La contadina furba* è proprio l'equilibrio raggiunto tra musica e parola (tra recitazione e inserti musicali) a rendere efficace, sul piano drammaturgico, il risultato finale. In questa scena teatrale esclusivamente aurale, la musica – e a prescindere dalla sua rilevanza artistica – ha un rapporto quantitativo ridotto rispetto alla parola (in questo caso, poco più di un quarto d'ora su cinquanta minuti di radioproduzione), ma ciononostante essa è di fondamentale importanza nell'economia generale del dramma. Le funzioni svolte dagli interventi e dagli stacchi musicali realizzati da Rota sono varie e ben assecondano gli scopi e le principali finalità pratiche del commento sonoro radiofonico: vi si trovano musiche di apertura e di chiusura (concepite rispettivamente come *ouverture* tematica e gran finale); commenti sonori usati come sipario, cesura e stacco; musica di sottofondo; commenti sonori contestuali e/o intesi come amplificazione descrittiva o contrappunto emotivo ai vari personaggi; musica intradiegetica immanente all'azione; musica identificativa di personaggi, sentimenti e idee; musica identificativa per il riconoscimento dei piani d'azione o della narrazione; musica 'stilizzata' per il riconoscimento immediato dei luoghi e delle situazioni (anche emotive). I meriti, però, non sono solo (o tutti) della musica: l'ascolto di questa produzione radiofonica rivela che il risultato acustico complessivo è la somma di un fortunato incontro tra la freschezza del commento musicale di Rota, la vivacità del soggetto favolistico ridotto e adattato *ad hoc* per la radio da Vico Lodovici, e l'esperta regia radiofonica di Meloni. *La contadina furba* può essere visto come un felice lavoro di squadra la cui riuscita ha segnato – forse in maniera né direttamente 'concertata' né tantomeno attesa dal compositore – l'incontro più felice e convincente di Rota con l'arte radiofonica.

A distanza di poco meno di un anno, nel 1959, la RAI commissionò a Rota una nuova produzione radiofonica da presentare all'XI edizione del Premio Italia nella sezione «Opere musicali con testo». Dopo la vittoria mancata all'edizione del 1950, Rota si aggiudicò infine il ricco premio con la sua seconda opera scritta per la diffusione microfonica, *La notte di un nevrastenico*.⁵⁵ Fin dai primi studi dedicati al compositore, questa opera è stata considerata – secondo un'ottica squisitamente e tradizionalmente scenica – la più «felice-mente conclusa»⁵⁶ delle tre operine di Rota (*Lo scoiattolo in gamba*, *I due timi-*

55. Come si legge in un reportage sull'XI Premio Italia («Radiocorriere», XXXVI, 39, 1959, p. 12) il premio destinato al vincitore ammontava all'epoca a 15.500 franchi svizzeri.

56. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 107.

di, *La notte di un nevrastenico*) o, in tempi più recenti, ampliando alla destinazione microfónica, un «perfetto esempio di economia assoluta di mezzi in funzione dell'ambito di fruizione».⁵⁷ Analizzando l'opera in un più ampio panorama dedicato alle coeve produzioni drammatiche realizzate negli ambienti radiofonici in Italia, vorrei nondimeno rileggere quest'ultima affermazione partendo dal presupposto – esente da qualsivoglia giudizio sul valore musicale dell'opera – che, per quanto riuscita, si tratta nondimeno di una creazione poco rappresentativa nell'ambito delle opere specificamente realizzate per la radio.⁵⁸ (Partendo da presupposti differenti e non incentrati specificamente su problematiche proprie all'arte radiofonica, a conclusioni simili è giunto anche Sergio Miceli in un saggio che accompagna la prima edizione assoluta dell'audio della versione radiofonica presentata al Premio Italia nel 1959.)⁵⁹

Come si legge nell'articolo di presentazione di Alberto Mantelli comparso in occasione della prima radiodiffusione dell'opera (19 novembre 1959), il «dramma buffo» *La notte di un nevrastenico* è sviluppato nella più ligia osservanza «degli schemi del melodramma tradizionale» (Figura 4), frase che ricalca da vicino quanto lo stesso Rota ebbe a scrivere nel suo testo di presentazione, parlando di un'opera «in cui la modernità del ritmo, dell'azione e dell'ambiente conferisce all'osservanza di certi canoni del melodramma tradizionale [...] un sapore particolare e, forse, qualche inconsueto spunto di comicità».⁶⁰ E continua:

Perché poi melodramma tradizionale? Perché, quando si tratta di un'opera musicale con canto, io non riesco a sottovalutare un ingrediente, che è gran parte del melodramma: il canto, nel senso più ovvio della parola. E ciò non perché io voglia affermare particolari principi estetici, ma semplicemente perché mi sentirei molto mortificato di incomodare dei buoni cantanti (e buoni devono essere!)... per non farli cantare.

Ma ho pensato che anche un'opera – con tutti i suoi connotati musicali e vocali – potesse, al tempo stesso, esser opera squisitamente radiofonica, qualora consentisse la chiarezza e comprensibilità della parola, e quindi l'evidenza dell'azione, cui la musica si accompagna e aderisce.⁶¹

Sviluppato pressoché interamente attraverso una vocalità spiegata (rari gli interventi parlati, così come pressoché inesistente è l'uso di effetti o tecniche di captazione microfónica) *La notte di un nevrastenico* favorirebbe quindi

57. LOMBARDI, *Nino Rota*, p. 173.

58. Ho avuto modo di avanzare questa tesi già in DE BENEDICTIS, *Radiodramma*, p. 26. Per una panoramica delle produzioni coeve cfr. *ivi* alle pp. 57-58.

59. Cfr. MICELI, «*La notte di un nevrastenico*». La versione radiofonica originale (contenuta nel CD 1 allegato a DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto*, è eseguita da Italo Tajo (Nevrastenico), Francesco Albanese (Commendatore), Paolo Montarsolo (Portiere), Rena Gary Falachi (Lei), Luciano Saldari (Lui), il Coro e l'Orchestra Sinfonica di Torino della RAI diretti da Bruno Maderna.

60. Nino Rota, *Presentazione dell'autore*, testo tratto dal programma illustrativo del Premio Italia 1959, RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 244-245: 244.

61. *Ibid.* L'enfasi è mia.

secondo l'autore un ideale 'radiofonico' per «la chiarezza e comprensibilità della parola» e per l'evidenza data al carattere dei personaggi. Ideale che, per quanto flebile possa apparire in un'ottica di arte radiofonica, risultò evidentemente convincente per i giurati del Premio Italia, che assegnarono l'ambita vittoria all'opera di Rota «in virtù della sua singolare comunicativa comica»⁶² (eleggendo così *tout court* il carattere buffo di una produzione a 'specifico radiofonico').

Il soggetto dell'opera è tratto dall'omonima commedia scritta da Riccardo Bacchelli nel 1925, un «esordio teatrale» definito dallo stesso scrittore un «fiasco [...] tondo, pieno, bello, clamoroso e tumultuoso».⁶³ La trama è presto riassumibile, esile ed essenziale nella sua semplicità: per non sentire rumori e dormire in pace, un nevrastenico affitta in un albergo anche le due camere contigue a quella in cui si accinge a passare la notte. Una serie di imprevisti e circostanze fanno però sì che il portiere le conceda abusivamente entrambe: una sarà destinata a un commendatore in visita a Milano per la Fiera, la seconda, invece, a una coppia di giovani amanti. Nonostante le preghiere e le raccomandazioni del portiere di rispettare il massimo silenzio, la pace sarà violata in modi diversi tanto nell'una quanto nell'altra camera, con conseguente agnizione e putiferio del nevrastenico. Tornata la calma e sgomberate le stanze attigue, al nevrastenico non resta però che la tremenda consapevolezza di aver perso la sua battaglia per il riposo. La prima luce del giorno si insinua nella penombra, l'orologio segna le sei e bisogna levarsi. Al nevrastenico non resta che sbraitare amaramente: «Hanno assassinato la notte!», urlo (dall'eco verista) su cui cala il sipario immaginario.

Rota, per sua stessa ammissione, si sentì subito attratto dalla «piacevolezza e dalla rigorosa unità di tempo, azione e luogo» della farsa di Bacchelli.⁶⁴ Nella sua trasposizione musicale i connotati della tradizione si ritrovano innanzi tutto nel procedere per scene e pezzi chiusi, alternando (come si conviene in un'opera comica) recitativi, battute parlate (usate con molta parsimonia), ariette, parti che potrebbero far pensare a cavatine, cabalette, concertati. Il basso protagonista, inoltre, è un vero e proprio 'basso buffo'.⁶⁵ Il numero dei personaggi è ridotto rispetto a quello de *I due timidi* e, in generale, si può

62. Alberto Mantelli, "Premio Italia 1959" per le opere musicali. *La notte di un nevrastenico*, «Radiocorriere», XXXVI, 46, 1959, p. 5 (cfr. Figura 4; articolo di presentazione per la prima radiodiffusione dell'opera). Lo stesso articolo fu pubblicato, in traduzione francese, nell'opuscolo informativo del Premio Italia 1959 (si segnala che la recente ripubblicazione in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 245-247, non riprende l'originale italiano di Mantelli ma si pone come traduzione a posteriori della versione in francese apparsa negli organi informativi del Premio Italia). Si ricorda inoltre che Alberto Mantelli è il dedicatario de *La notte di un nevrastenico*.

63. Riccardo Bacchelli, *Una notte a Via degli Avignonesi*, «il Corriere della Sera», 9 febbraio 1960 (ripresa nel programma di sala de *La notte di un nevrastenico* e *Gianni Schicchi*, Teatro Comunale di Bologna, 1999-2000, pp. 15-18: 15).

64. Il compositore racconta dei prodromi della composizione de *La notte del nevrastenico* e della sua selezione del testo di Bacchelli in Luigi Greci, *Premio Italia 1959*, «Radiocorriere», XXXVI, 39, 1959, pp. 12-13: 13.

65. Rilevato anche da DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 108.

affermare che nell'impostazione drammaturgica globale de *La notte di un nevrastenico* tutto parli a favore di un impianto non 'specificamente radiofonico' ma 'squisitamente scenico', destinazione del resto subito raggiunta dall'opera – e resa definitiva – a meno di un anno dal suo esordio al Premio Italia.⁶⁶ La visualizzazione dei piani sonori è anche in questo caso fittizia, così come lo era quella de *I due timidi*. L'elemento più genuinamente radiofonico messo a punto per *La notte di un nevrastenico* era costituito da un annuncio di presentazione messo a punto e letto dallo stesso Bacchelli (cfr. Appendice). Dalla lunghezza originale di 5 minuti, esso però fu dapprima accorciato e ridotto a 3 minuti per la versione presentata al Premio Italia;⁶⁷ quindi, per la versione definitiva trasmessa in RAI il 17 marzo 1969 – e, ovviamente, per la rielaborazione teatrale – esso fu eliminato del tutto.

Per opere come *I due timidi* e, ancor più, *La notte di un nevrastenico* si potrebbe parlare di una radiofonicità 'mancata'; in esse non può non essere nota una assoluta equivalenza istituita da Rota tra il concetto di 'teatro scenico' e quello di 'teatro radiofonico'. Il mezzo – la radio, comprensiva di tutti i suoi strumenti e le sue tecnologie di produzione e riproduzione del suono – è, per queste opere, una sorta di pretesto per 'trasporre' o 'estendere' meccanismi o codici scenico-musicali consolidati che nulla hanno di (e nulla devono a) un'estetica specificamente radiofonica.

In occasione della prima assoluta della versione scenica, rappresentata alla Piccola Scala di Milano l'8 febbraio del 1960, Eugenio Montale così concludeva la sua recensione per «il Corriere d'Informazione»:

La breve farsa – quaranta minuti in tutto – ha dunque tutti i requisiti per far la sua strada. Dire che Rota è un uomo nato per il teatro non esaurisce il caso di questo vero poeta umorista, padrone di una vena che sembra alla portata di tutti e che in verità appartiene a lui solo.⁶⁸

Queste parole, rivolte alla produzione 'per la scena' di Rota, si rivelano altrettanto valide per quelle stesse produzioni che, in origine, erano nate 'per la radio': anche radiofonicamente, infatti, Rota è sembrato ai più padrone di una vena che sembrava alla portata di tutti. Ma, a ben vedere, essa appartiene a una concezione assolutamente personale del *medium* radiofonico: a una concezione di «complice estraneità».

66. Rielaborata subito per il teatro, *La notte di un nevrastenico* andò in scena in prima assoluta alla Piccola Scala di Milano l'8 febbraio 1960.

67. Questa anche la versione trasmessa alla radio il 19 novembre 1959. La si ascolti nel CD allegato a DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto* (CD 1).

68. Eugenio Montale, "Mavra" di Stravinskij, le "Sette canzoni" di Malipiero e "La notte di un nevrastenico" di Rota, «il Corriere di Informazione», 9-10 febbraio 1960 (ripreso nel programma di sala de *La notte di un nevrastenico* e *Gianni Schicchi*, Teatro Comunale di Bologna, 1999-2000, pp. 19-21: 20).

APPENDICE

La notte di un verastenico: «Annuncio del librettista»

Testo di Riccardo Bacchelli, letto dallo stesso librettista in apertura della versione radiofonica originale dell'opera. Trascrizione completa e comparativa tra:

1. versione radiofonica originale (prima elaborazione) depositata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia di Milano della RAI, luogo in cui l'opera fu rifinita ed elaborata. Fonte: bobina catalogata come «Fon. 018»; durata totale dell'Annuncio: 5'. Le parti non presenti nella versione successiva (presentata al Premio Italia, cfr. punto 2) sono trascritte qui **in neretto**;

2. versione radiofonica definitiva depositata presso gli archivi del Premio Italia, presentata al concorso e trasmessa il 19 novembre 1959 sul Programma Nazionale. Fonte: bobina conservata presso la Nastroteca Centrale di Roma della Rai; identificativo RAI Teche: «R.C. 00285»; durata totale: 3'.⁶⁹

Si specifica che nella messa in onda de *La notte di un nevrastenico* del 17 marzo 1969 (sul Terzo Programma) e nella versione definitiva (pubblicata dalla Ricordi nel 1960) l'«Annuncio del librettista» è omissso.

Librettista dell'atto che fra poco, signori radioascoltatori, sarà messo in onda, vengo a dire quel che occorre conoscere prima d'ascoltarlo. Non più di quel che occorre, ed è poca cosa, ma necessaria.

Del resto, il radiodramma musicale *La notte di un nevrastenico* è tutto chiaro: **parole, musica, azione; da solo, e senza spiegazioni, basta che si sappia dove si svolge il fatto.**

La commedia, parole e musica, si spera che faccia ridere, con le pene che descrive. Mettiamo che siano le pene dell'insonnia. Chi ne soffre non è disposto a riderne, quando le soffre. Eppure, udendole in musica, ne riderà più degli altri. È perché gli sembra di guarirne? Troppo semplice! Nel caso che s'è preso ad esempio, parole e musica se bastassero, farebbero fallire i produttori di calmanti, tranquillanti, sedativi, sonniferi. E dunque un sentimento di vendetta soddisfatta? Sì, ma con qualcosa di meglio e di più nobile: è un senso di liberazione. Occorre però dire soltanto e niente più, dove si svolgerà la vicenda, la tregenda comica di questo nevrastenico, che sta per iniziare la sua notte.

[*stacco musicale tematico*]

Semplice. Egli ha prese tutte per sé tre camere contigue dell'albergo dove abita e dove spera di dormire. Perché tre? Per non avere attigui rumori che lo disturbino. È un maniaco del silenzio. Maniaco... Si fa presto a dire! Chi non è, **o non sarà**, in un tempo di frastuoni come il presente, maniaco di silenzio.

69. Tale bobina della versione definitiva è pubblicata in DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto*, CD 1. In questa forma ridotta l'Annuncio è trascritto anche in MICELI, "La notte di un nevrastenico", pp. 6-7, e in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 247 n.

Mi viene in mente la mosca nella minestra di quel cliente che protestò con l'oste: «E voi non combattete la battaglia contro le mosche?». «Combattemmo», dice l'oste. «E allora?». «Hanno vinto le mosche».

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷⁰

Da anni è in corso una guerra contro i rumori. Di chi sia la vittoria non sto a dirlo, ma è sicuro che tale guerra è combattuta strenuamente, furiosamente, e sentirete con quanto rumore, dal cliente del numero 81 e delle due attigue. Mi si chiede come mai non ha prese anche le tre del piano di sopra? **Perché non c'è piano di sopra. Come mai?** Perché sta all'ultimo piano! Chi ce l'ha messo? *Il librettista!* E sfida chiunque a contestargliene il diritto, parole e musica.

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷¹

Ma in fatto di diritto, il portiere dell'albergo ha ragionato così: l'81 non paga le due stanze per abitarci, ma soltanto perché siano silenziose; se ci si alberga qualcuno, o qualcuna, o magari, **come diceva una canzonetta francese della mia gioventù (del librettista, non del portiere)**, «qualcuno con la sua qualcuna», e se questi clienti non si fanno sentire, l'81 non patisce danno né frode.

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷²

Giusto e legale o no, questo è stato il ragionamento in forza del quale il radioascoltatore sa, che il fatto si svolge in tre camere: una, occupata dal nevrastenico; l'altra, da un cliente, l'altra ancora, da uno e da una cliente.

*[stacco musicale simile al precedente]*⁷³

Per il seguito, non occorre dire altro alla vostra curiosità. Signori ascoltatori: parole e musica, si va a cominciare.

[segue stacco musicale simile al precedente, ma come ponte verso il primo intervento vocale (Portiere: «Signor, gliel'ho già detto...»)]

70. Stacco musicale non presente nella versione radiofonica presentata al Premio Italia, dove la voce è stata montata in successione da «maniaco di silenzio» a «Da anni è in corso».
71. Presente nella versione definitiva ma non in quella preliminare conservata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia, dove dopo «parole e musica» la voce prosegue senza stacco «Ma in fatto di diritto».
72. Presente nella versione definitiva ma non in quella preliminare conservata presso l'Archivio dello Studio di Fonologia, dove dopo «né frode» la voce prosegue senza stacco «Giusto e legale o no».
73. Dato il taglio della parte testuale precedente, questo stacco non è presente nella versione radiofonica definitiva presentata al Premio Italia.

IX MANIFESTAZIONE

Lunedì 12 settembre - Teatro LA FENICE - ore 21.30

CONCERTO DI MUSICA RADIOGENICA ITALIANA

Sotto gli auspici dell'E.I.A.R. di Torino e della S.A.F.A.R. Radio di Milano

PROGRAMMA

- M. GUARINI - DANZANDO CON LA FATA
movimento di danza fantastica per quintetto di flati
- A. PEDROTTI ROSSO DI SERA
piccola fantasia autunnale per orchestra da camera e pianoforte
- G. GORINI - MASCHERE
« suite » per piccola orchestra
- L. DALLA PICCOLA . . . - TRE STUDI
per soprano e piccola orchestra
- N. ROTA - BALLI
« suite » per piccola orchestra
- A. MARZOLLO - SERENATA
per orchestra da camera
- A. LONGO - CONCERTO
per pianoforte ed orchestra da camera
- G. C. SONZOGNO . . . - QUADRI RUSTICI
per piccola orchestra
a) Idillio montano ;
b) Battibecchi.

(tutte le opere, scelte in seguito al Concorso per musica radiogenica indetto dal II Festival Internazionale di musica fra i compositori italiani, sono di prima esecuzione assoluta)

Orchestra E.I.A.R. di Torino diretta dal Maestro UGO BENVENUTI

Figura 1. Locandina del «Concerto di musica radiogenica italiana», Venezia, Teatro La Fenice, 12 settembre 1932 (tratto da RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 229)

TERZO PROGRAMMA

Stazioni a modulazione di frequenza di BOLOGNA - FIRENZE - GENOVA - MILANO - NAPOLI
ROMA - TORINO - VENEZIA e onde corte su m. 48, 50,2 e m. 75,6

21 - Notturmi dell'usignolo
Poesie scritte col lapis
di Marino Moretti
a cura di Gian Domenico Giagni

21.30 **I DUE TIMIDI**
Opera radiofonica
Testo di Anna Simom
Musica di Nino Rota
Opera segnalata dalla giuria del «Premio Italia 1950»
Prima esecuzione

| | | |
|------------------------------------|----------------|-------------------|
| Il Narratore S. Calogero Calabrese | Vittorio | Walter Monachesi |
| Mariuccia Emma Tegani | Lucia | Graziella Sciutti |
| Raimondo Amedeo Berdini | Maria | Licia Rossini |
| La signora Uidotti Agnese Dubbini | Lisa | Fernanda Cadoni |
| Il dottor Sinisgalli Mario Carlin | Un pensionante | Gustavo Conforti |
| La madre di Mariuccia | | |

Direttore Franco Ferrara
Regista Guglielmo Morandi
Orchestra sinfonica di Roma della Radio Italiana

22.20 **Robert Schumann**
Fantasia per pianoforte in do maggiore op. 17
Esecutore Claudio Arrau

Figura 2. Annuncio della prima diffusione radiofonica de *I due timidi*, «Radiocorriere», XXVII, 46, 12-18 novembre 1950, p. 25 (trasmissioni del mercoledì, 15 novembre, particolare).

Un'opera di Nino Rota alla televisione

I DUE TIMIDI

Concepito espressamente per il mezzo radiofonico su un soggetto di Suso Cecchi d'Amico il lavoro narra, con spregiudicata amarezza, i casi di due innamorati che, per timidezza, sbagliarono vita

Ricordiamo ancora, con chiarezza, quegli anni seguiti la prima guerra, quando Nino Rota, rampollo di musicista famiglia milanese, destava attenzione e stupiva i consueti circoli musicali per la sua precocità e il suo talento. Allora il ragazzo, discendente da uno strano musicista, un musicista di scarsa produzione ma di tratti precocissimi, chiamato Giovanni Rinaldi, sembrava avviarsi verso mete audaci e perfettamente intonse alle curiosità, alle inquietudini della sua giovinezza. Gli insegnamenti di Finzetti e di Alfredo Casella avevano irrobustito e guidato la sua innata raffinatezza, il suo gusto spontaneo per i timbri precisi e le armonie sottili. Sotto quei segni nascono l'Oratorio, l'Inferno di San Giovanni Battista, composto in età ancor verde, la commedia lirica in tre atti *Il principe porpora*, alcune Sonate per diversi strumenti, due Sinfonie, un Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa, una Sonata per orchestra da camera, un Concerto per



Da sinistra: Mario Carlin, Bruna Rissotto, Alvinio Masciano e Giuseppina Solvi

successo caldissimo e inequivocabile.

I due timidi, che si avvalgono di un libretto di Suso Cecchi d'Amico, rapido, spigliato, salace ma, nel fondo, amaro, sono un'opera radiofonica; ossia un'opera concepita espressamente per essere trasmessa sulle onde eteree, provvista di una scena tutta affidata alla fantasia degli ascoltatori. Potremmo dire che la tecnica di scena dei *Due timidi*, pur non estrinsecandosi in aspetti visivi perché la radio dispone di un audio ma non di un video, sia la tecnica a improvvisi mutazioni e ad allusive dissolvenze dell'arte cinematografica. Guidati dagli interventi, per altro misuratissimi, di un Narratore, noi siamo trasportati nel casamento di una città moderna e lo possiamo contemplare come in sezione, come se qualcuno lo avesse tagliato per offrirci ai nostri occhi l'interno. In questo casamento dove vive Mariuccia, studentessa di pianoforte, viene a prendere alloggio, come nuovo ospite di una pensione, un certo Raimondo, timidissimo innamorato della ragazza. Raimondo spera di riuscire a dichiararsi nel fatto di abitare al vicino alla sua bella, e Mariuccia opera di poter vincere il proprio ritegno (dato che anche lei è timidissima) per la stessa ragione della vicinanza. Ma un banale incidente, cioè la caduta di una tapparella sul capo di Raimondo Confalonieri

(segue a pag. 37)

Figura 3. Presentazione della prima trasmissione televisiva de *I due timidi*, firmata da Giulio Confalonieri, «Radiocorriere», XXXIV, 37, 1957, p. 4 (particolare).

"PREMIO ITALIA 1959, PER LE OPERE MUSICALI"



Gli autori e il direttore dell'opera: (da sinistra) Nino Rota, Riccardo Bacchelli e Bruno Maderna

LA NOTTE DI UN NEVRASTENICO

a notte di un nevrastenico ha vinto il Premio Italia 1959 per le opere musicali in virtù della sua singolare comunicativa comica. Che non è tanto quella della lontana farsa di Bacchelli (1927) ridotta a libretto d'opera o, a canovaccio di un racconto che Nino Rota ha riproposto in termini di musica: quanto quella che nella sua trascrizione musicale è passata — altrettanto fresca, piccante, diretta — dall'originaria dimensione teatrale alla dimensione acustica che si pone in essere tra l'altoparlante e il radio-ascoltatore.

Dopo tanti anni di presenza della radio nella vita e nelle abitudini degli uomini si può dire che le possibilità tecniche della rappresentazione radiofonica sono state largamente cercate, trovate, sperimentate: voglio dire i modi di espressione e di composizione drammatica in virtù dei quali la rappresentazione moderna risulta chiara, evidente e completa pur nel suo obbligato esaurirsi entro i limiti di una comunicazione rigorosamente auditiva. Tanti anni di esperienza rappresentativa radiofonica, sia essa allineabile al teatro di prosa o al teatro musicale, hanno insegnato che la castità tecnica si è venuta disponendo secondo la più variabile gamma di possibilità: da componimenti (letterari o musicali) nei quali l'autore ha raggiunto il proprio obiettivo di proiettare e far vivere una vicenda nell'immaginazione del radioscoltatore valendosi dei più complessi accorgimenti

suggeriti dalle possibilità recettive e trasduttatrici del microfono e della tecnica elettronica, ovvero operando con una estrema semplicità e affidando il proprio discorso drammatico alla forza di suggestione poetica o musicale implicita nella parola e nella musica. E undici anni di Premio Italia — rassegne della migliore produzione radiofonica mondiale — confermano la verità di quanto

La spiritosa farsa di Riccardo Bacchelli è stata ridotta in musica da Nino Rota secondo gli schemi del melodramma tradizionale, le cui tipiche inflessioni, riprese nella loro rigidità, si caricano di una balenante irresistibile comicità

or ora accennavo: cioè che il risultato rappresentativo (e dunque in definitiva poetico) di una composizione radiofonica è in rapporto estremamente variabile con uno smaltito e virtuosistico impiego delle possibilità offerte dal microfono. Essendo restato fedele a se stesso e al suo talento di musicista, avendo posto *la più piena e distesa fiducia nella pura virtù espressiva della musica*, Nino Rota ha disegnato per la radio, con incantevole semplicità, la storia di una farsesca notte bianca in albergo che ha per attori: un malato di insonnia; i suoi vicini di camera, innocenti provocatori dell'incidente: il portiere, i camerieri, il lift, il facchino, coinvolti nel

tumulto scatenato dalle furie del nevrastenico. Come la pura parola poetica, così il semplice discorso musicale di Rota, nelle sue inflessioni ora patetiche ora maliziose, si fa perfetto strumento di evidenza rappresentativa radiofonica. In una nota che accenna agli intendimenti che lo hanno guidato (e che il Regolamento del Premio Italia prescrive accompagni le opere concorrenti) Nino Rota dichiara di essere

felice e più naturale per evocare nell'immaginazione del radioscoltatore la buffonesca avventura d'albergo dell'insonne nevrastenico. Il Nevrastenico, per non sentire rumore e dormire in pace, affitta tre stanze: 181, che occupa, e le due contigue. In giorni di fiera il Portiere, di nascosto, ne affitta una al Commendatore, che è in città per la fiera, e l'altra a una coppia di amanti. Una scarpa sfuggita di mano al Commendatore e qualche rumore nell'altra stanza svegliano il Nevrastenico che con molto beccano esige ed ottiene lo sgombero delle due stanze contigue alla sua. Ma lo sgombero, e dunque la possibilità di dormire arrivano, ahimè, con la luce

del giorno, quando ormai è ora di alzarsi. *La notte di un nevrastenico* è preceduta da un prologo dove, punteggiata da brevissimi stacchi musicali, si ascolta una dichiarazione del librettista. Librettista dell'atto che fra poco, signori ascoltatori, sarà messo in onda, vengo a dire quel che occorre conoscere prima d'ascoltarlo. Non più di quel che occorre, ed è poca cosa, ma necessaria... Nella attuale edizione, che è quella che fu registrata per concorrere al Premio Italia, è lo stesso Riccardo Bacchelli, il librettista, che dice la dichiarazione.

La Giuria per le opere musicali che ha premiato *La notte di un nevrastenico* era composta da Walther Hart, Direttore della sezione sinfonica di Radio Amburgo, da Léonce Gras, Direttore musicale della Radio Belga (programmi famminghi), da Benoit Lafleur, rappresentante a Parigi della Radio Canadese, da Henry Barraud, Direttore del Programma nazionale e dei Servizi musicali della Radio Francese, da Seiji Shimura, Direttore dei programmi musicali di Radio Giapponese, da Emile Emery, Direttore dei Servizi musicali di Radio Montecarlo, da Nils Gastegren, Direttore del Dipartimento musicale della Radio Svedese.

Alberto Mantelli

giovedì ore 21,15 progr. naz.

Figura 4. Presentazione della prima emissione radiofonica de *La notte di un nevrastenico*, firmata da Alberto Mantelli, «Radiocorriere», XXXVI, 46, 1959, p. 5.

BIBLIOGRAFIA

- CALVINO, Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Einaudi, Torino 1956.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida – NOVATI, Maria Maddalena, a cura di, *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto / Imagination at play*, volume bilingue (con 6 CD allegati), Die Schachtel-RAI Trade, Milano 2012.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, con una prefazione di Federico Fellini, Laterza, Roma-Bari 1983.
- LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Olschki, Firenze 2000 («Archivio Nino Rota. Studi», II).
- , a cura di, *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro*, Olschki, Firenze 2009 («Archivio Nino Rota. Studi», IV).
- , *Nino Rota e la riproduzione del suono*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 161-178.
- , *Un uomo solo al pianoforte*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. IX-XIX.
- MICELI, Sergio, «*La notte di un nevrastenico*» di Nino Rota, in DE BENEDICTIS – NOVATI, cur., *Prix Italia. L'immaginazione in ascolto*, pp. 3-10 (it.) e 195-202 (en.).
- MONTELEONE, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2021 (prima ed. 1999).
- RIZZARDI, Veniero, a cura di, *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, CIDIM – Rai-Eri, Roma 2001.
- SACCHETTINI, Rodolfo, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano 2011.
- SALA, Emilio, «*I due timidi*» di Nino Rota. *Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema e televisione*, in *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 125-148.
- STIFTER, Adalbert, *Cristallo di rocca*, a cura di Gabriella Benci, Bompiani, Milano 1942.



NOTA BIOGRAFICA Angela Ida De Benedictis è membro dello staff scientifico della Paul Sacher Stiftung (Basilea) e Direttore Scientifico del Centro Studi Luciano Berio. Ha insegnato presso le Università di Pavia, Parma, Padova, Salerno, Berna, Roma (Sapienza) e Fribourg. Le sue pubblicazioni includono volumi e saggi sulle avanguardie musicali del XX-XXI sec.

BIOGRAPHICAL NOTE Angela Ida De Benedictis is scientific curator at the Paul Sacher Foundation in Basle, and Director of the Scientific Board of the Centro Studi Luciano Berio. She has taught at the Universities of Pavia, Padua, Salerno, Bern, Rome (Sapienza) and Freiburg. She published books and essays of theory and analysis mainly featuring twentieth-century music.