

JACOPO TOMATIS

NINO ROTA AUTORE DI CANZONI, 1933-1957

ABSTRACT

Nella prima parte della sua carriera di compositore per il cinema Nino Rota ha firmato numerose canzoni: per quanto citati da diversi studiosi, questi brani non sono quasi mai stati considerati in relazione alla coeva produzione di popular music in Italia, ovvero in quanto canzoni, oggetti intermediali che circolano fra il cinema e gli altri media (radio, spartiti a stampa, disco). Il periodo preso in considerazione (1933-1957) si sovrappone a quel «Trentennio», dalla nascita dell'Eiar al boom della discografia del 1958, in cui si definiscono le convenzioni della 'canzone italiana' così come la conosciamo oggi, nel contesto di una nuova 'cultura di massa'. L'analisi delle canzoni composte da Rota in questo periodo permette, da un lato, di comprendere meglio il nuovo sistema mediale in cui si stanno sviluppando, in parallelo, radiofonia, cinema sonoro e discografia; dall'altro, consente di approfondire le modalità di lavoro e lo stile del Rota compositore, mettendoli in relazione con le pratiche tipiche dell'industria della popular music.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, canzone, popular music, intermedialità, cinema

SUMMARY

In the first part of his career as a film music composer, Nino Rota wrote several songs. Often mentioned by Rota's scholars, these songs have rarely been considered in relation with the Italian popular music industry of the period, i.e. as songs, intermedial objects circulating between cinema and other media (radio, sheet music, records). The period here considered (1933-1957) overlaps with that thirty-year period spanning from the birth of Italian radio to the boom of the recording industry in 1958. In this «Trentennio» most conventions defining the field of the 'canzone italiana' are set for the first time, in the context of a new 'mass culture'. The analysis of Nino Rota's songs will help the comprehension of the new media system, with the parallel development of radio, sound film and the recording industry. On the other hand, it may help understanding Rota's composing style and way of working, relating them to the practices typical of the popular music industry.

KEYWORDS Nino Rota, song, popular music, intermediality, cinema



Introduzione

Questo contributo si concentra sulle canzoni composte da Nino Rota nella fase iniziale della sua carriera, prima della consacrazione definitiva come compositore di musica da film. Si tratta in parte di canzoni incluse nelle produzioni cinematografiche a cui Rota collabora; in altri casi, invece, esse non compaiono nelle colonne sonore ma vengono confezionate *ad hoc* adattando i temi musicali del film, con l'aggiunta di un testo più o meno legato alle vicende della sceneggiatura. Questi brani circolano anche al di fuori delle sale cinematografiche: in radio, su disco, su spartito. Essi devono a un film la propria 'esistenza', ma allo stesso tempo contribuiscono a quella del film stesso, in una logica intermediale che è tipica dell'industria dell'intrattenimento a partire da questi anni.

La parte della carriera di Rota che si prende qui in considerazione è quella compresa tra il 1933, anno in cui al compositore poco più che ventenne vengono affidate le musiche per *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo, e la seconda metà degli anni Cinquanta. In questo arco di tempo Rota si mette alla prova con generi diversi, e viene poco a poco 'promosso' a pellicole più prestigiose. I suoi riscontri di critica crescono anche a livello internazionale a partire dal 1949 grazie alle musiche per *The Glass Mountain*; nel 1952 si avvia la collaborazione con Federico Fellini, coronata nel 1960 dal grande successo de *La dolce vita*.

Escludendo i nove anni che passano tra il 'falso debutto' di *Treno popolare* e *Giorno di nozze* (1942), secondo titolo nella sua filmografia, Rota collabora in questo periodo a più di cento colonne sonore, passando da un film all'altro spesso nel giro di pochi mesi, in un continuo entrare e uscire dalle sale di incisione che non cessa del tutto neanche durante gli anni della guerra.¹ Il numero di canzoni che portano la sua firma, se confrontato con questa produzione bulimica, è in realtà piuttosto esiguo: si limita a qualche decina di titoli, di cui solo una parte ha avuto una circolazione extra-cinematografica in forma di spartito a stampa, alla radio o su disco. Se pure non è facile risalire a ogni brano depositato (diversi film del periodo sono di difficile o impossibile reperimento, e la produzione discografica non è adeguatamente schedata), si può empiricamente affermare – incrociando i materiali documentari su Rota e le risorse web di Siae, Discoteca di Stato e del portale dedicato al collezionismo Discogs² – che la composizione di canzoni sia stata una pratica secondaria, per quanto significativa, nel lavoro quotidiano di Rota come compositore 'su commissione'. Questo corpus di canzoni occupa una posizione periferica an-

1. Come ben documentata per il periodo in questione il diario della madre di Rota (LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*); si veda anche BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*.
2. In particolare, l'elenco dei materiali raccolti alla Fondazione Cini, riportato in BORIN, cur., *La filmografia di Nino Rota*. Il sito della SIAE (www.siae.it/it/archivioOpere) permette di verificare il deposito di molti brani; il portale www.canzoneitaliana.it raccoglie riversamenti digitali di parte dell'archivio dell'Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi; www.discogs.com è la più ricca risorsa online dedicata al collezionismo di dischi, compilata a cura di appassionati e venditori.

che nella ormai ricca bibliografia rotiana,³ ed è stato, almeno in parte, lasciato indietro nel processo di generale sdoganamento critico che ha riguardato il compositore negli ultimi decenni.⁴

Il saggio offre una panoramica, necessariamente preliminare, su questo repertorio, esaminando alcuni brani significativi e completando la ricognizione con una discografia parziale (inclusa in appendice). L'obiettivo non è quello di analizzare le canzoni composte da Rota mettendole in rapporto con il resto del suo catalogo, magari per sottintenderne una rivalutazione a posteriori. Al contrario, si vorrebbero qui osservare queste canzoni proprio *in quanto canzoni*, 'oggetti' che circolano e assumono significato attraverso pratiche e media diversi; cercando di comprenderle non tanto in relazione all'opera del compositore, ma piuttosto nel quadro della più vasta produzione di popular music del periodo. Si tratta, cioè, di porre attenzione alla loro 'normalità', piuttosto che a un qualche presunto carattere originale e 'd'autore'; non di cercare di dimostrarne l'unicità, ma di contestualizzarle nel paesaggio sonoro della canzone italiana coeva, alla luce delle strategie e delle prassi dell'industria musicale di quegli anni.

Questo approccio, oltre a riconoscere le peculiarità analitiche dell'oggetto-canzone, è efficace per promuovere un approccio allo studio della popular music pienamente 'culturale', attento alle pratiche che riguardano la circolazione intermediale⁵ della musica. Da un lato, dunque, queste canzoni si rivelano un utile caso di studio per comprendere il funzionamento sistemico dell'industria dell'intrattenimento negli anni a cavallo tra Fascismo e Repubblica, agli albori di una cultura di massa nazionale.⁶ Dall'altro, esse possono contribuire alla comprensione dello stile e della prassi compositiva di Rota, collocandoli più efficacemente nel contesto storico-culturale ed economico-industriale del periodo.

Canzoni, dischi, radio e cinema nel «Trentennio»

La produzione di canzoni di Nino Rota si colloca in un momento decisivo per le sorti dell'industria musicale nazionale: il quarto di secolo che va da *Treno popolare* (1933) a *Le notti di Cabiria* (1957) si sovrappone quasi perfettamente a quel «Trentennio» in cui si formalizzano le convenzioni della 'can-

3. Si sono occupati delle canzoni di Nino Rota, fra gli altri, MANGINI, *Nino Rota* e FERRARA, *Rota e i suoi primi film*; si vedano anche le note di copertina di CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
4. Oltre a CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*, si segnala anche il recente omaggio a questo repertorio fatto da Cristina Zavalloni (2022).
5. Sul concetto di intermedialità, si veda in particolare ZECCA, *Cinema e intermedialità*; sull'intermedialità con particolare riferimento al rapporto tra la canzone e gli altri media, si vedano VALENTINI, *Presenze sonore*; MOSCONI, *Tracce sonore*.
6. FORGACS – GUNDLE, *Cultura di massa*.

zone italiana' come genere nazionale di popular music⁷ e nel corso del quale vengono gettate le basi per una cultura di massa in Italia. La definizione di «Trentennio»⁸ dà conto efficacemente delle continuità industriali, strategiche ed estetiche dell'industria musicale italiana a cavallo della guerra: se si guarda alla produzione di popular music, le modalità imposte dall'Eiar durante il Ventennio fascista si estendono fino (almeno) alla fine degli anni Cinquanta, coprendo un arco di tempo convenzionalmente delimitabile tra il primo anno di attività dell'ente (1928) e il 1958, anno del clamoroso successo di Domenico Modugno al Festival di Sanremo e del primo boom della discografia nazionale, con la diffusione del 45 giri e del juke-box. Lo stesso Festival di Sanremo, che debutta nel 1951, risponde a una agenda editoriale e promozionale della Rai i cui confini ideologici sono stati fissati già durante il regime. Gli studi più recenti sullo sviluppo di una cultura di massa in Italia – a partire almeno dai lavori di David Forgacs e Stephen Gundle⁹ – hanno ugualmente messo l'accento sulle continuità più che sulle discontinuità tra Fascismo e Repubblica.

Grazie all'azione della radiofonia di Stato e dei nuovi media sonori, nell'arco di questi anni si assiste alla formazione di un repertorio di canzoni in italiano condiviso da tutta la nazione, anche in rapporto con la comunità diasporica. Da un punto di vista stilistico, la popular music prodotta nel «Trentennio» mostra evidenti elementi ricorrenti, pur nella varietà e nelle inevitabili evoluzioni: una certa qualità delle voci, anche per l'influenza dell'uso del microfono che, «ancora poco versatile, tendeva a uniformare le impostazioni vocali su criteri un po' artificiosi di 'discrezione' e 'morbidezza'»;¹⁰ una «vocazione a rivolgersi 'a tutti'»,¹¹ certo figlia delle politiche del Fascismo e delle ambizioni ecumeniche dell'Eiar prima e della Rai democristiana poi; un certo standard di arrangiamento, basato sugli archi e/o su un organico da big band e quasi sempre costruito su un ritmo di origine afroamericana o caraibica; un tipo di diatassi della canzone (ovvero, di organizzazione strutturale degli elementi¹²) di origine americana, con l'impiego privilegiato della forma '(verse)-chorus-bridge' in luogo di quella 'strofa-ritornello';¹³ il ricorso sistematico alla lingua italiana – in un registro perlopiù aulico, di derivazione melodrammatica – in luogo delle lingue regionali, napoletano in primis.

Queste caratteristiche sono spesso recepite dal pubblico in un'opposizione – più ideologica di quanto non sia basata su elementi oggettivi – fra una canzone di gusto 'moderno' e una canzone 'tradizionale', 'all'italiana'. Proprio in opposizione ai 'ritmi' di importazione questa può ora essere 'immaginata'

7. TOMATIS, *Storia culturale*.

8. FABBRI, *Il Trentennio*.

9. FORGACS – GUNDLE, *Cultura di massa*.

10. SALVATORE, *Cantare all'italiana*, pp. 333-334.

11. *Ibid.*

12. TAGG, *Music's Meaning*.

13. La denominazione «verse» allude alla strofa introduttiva, a volte in forma quasi di recitativo, tipica del *song* americano derivato dal modello di Tin Pan Alley e del musical. Il *verse*, talvolta soppresso, è seguito da un *refrain* di norma di 32 battute, organizzate secondo la formula AABA, dove A è il *chorus* e B il *bridge*, o *middle-eight*. Tale modello è alternativo a quello strofa-ritornello (MIGNOGNA, 'Canzonette' a regola d'arte).

come tale, assumendo i caratteri tipici delle ‘tradizioni inventate’.¹⁴ In realtà, è facile notare come anche le canzoni ‘all’italiana’ dell’epoca siano pienamente allineate con un gusto cosmopolita, che ha al suo centro proprio la componente ritmica di derivazione afroamericana, latinoamericana o afrocaraibica e il modello del jazz. Tale dato rivela come la produzione di canzoni in questi anni preveda, nella maggior parte dei casi, la fruizione delle stesse anche o soprattutto come musica da ballare: nel circuito delle sale da ballo, nell’intrattenimento domestico attraverso radio, dischi e (dal 1954) televisione, o persino al cinema.¹⁵ Ogni ritmo portava con sé delle routine di orchestrazione, oggetto di studio obbligato da parte di compositori e arrangiatori.¹⁶

La costruzione di un genere nazionale di canzone avviene in un contesto industriale ancora dominato dall’editoria musicale, con l’Eiar (e poi la Rai) in una salda posizione di monopolio e in grado di orientare e di fatto controllare l’attività degli editori stessi. La discografia e l’industria cinematografica nei primi anni del sonoro sono in effetti le necessarie controparti della radiofonia: la radio, centro strategico del nuovo sistema dei media che va definendosi a partire dagli anni Trenta, è infatti anche il «terreno dove disco e cinema si incontrano».¹⁷ Le canzoni ‘esistono’ dunque attraverso questi diversi canali, e la loro circolazione «come dispositivi a forte connotazione intermediale (fissate su carta, eseguite dal vivo, amplificate da microfoni, veicolate via radio, incise su dischi)»¹⁸ caratterizza il sistema dei media a partire da questi anni. In effetti, la più profonda novità che riguarda la canzone dagli anni Trenta è il suo divenire oggetto innanzitutto *sonoro*, la cui funzione passa da canzone «da cantare» a canzone «da ascoltare».¹⁹ Nel nuovo paesaggio mediale la canzone non è più diffusa solamente come musica a stampa, replicata da innumerevoli orchestre e solisti o trasmessa oralmente, ma si associa stabilmente a un sound e alla voce che la intona, attraverso inedite e complesse pratiche di oralità secondaria.²⁰

Tuttavia, la discografia mantiene un ruolo subordinato a quello dell’editoria musicale almeno fino al 1958, anno in cui la diffusione del disco in vinile segna l’inizio di un ribaltamento del peso economico a vantaggio della prima.²¹ Fino a quel momento la programmazione radiofonica consisteva soprattutto di musica eseguita dal vivo, e la pubblicazione di una canzone su disco era solitamente il coronamento di un riscontro di pubblico già ottenuto in radio, al cinema o nella versione a stampa.²² Più decisivo in questi anni, e decisamente sottoindagato ai fini della storia della popular music in Italia, è invece il ruolo

14. TOMATIS, *Storia culturale*, pp. 83-86.

15. *Ibid.*, p. 107.

16. BARZIZZA, *L’orchestrazione*.

17. VALENTINI, *Presenze sonore*, p. 160.

18. MOSCONI, *L’altra Pittaluga*, p. 62.

19. SALVATORE, *Mogol-Battisti*, p. 19.

20. ONG, *Oralità e scrittura*.

21. TOMATIS, *Storia culturale*, pp. 137 sgg.

22. DE LUIGI, *Storia dell’industria fonografica*, p. 16.

del cinema sonoro.²³ Di fatto, il suono entra nel cinema italiano proprio nel segno di una relazione forte con l'industria della canzone: basterà ricordare il ruolo che proprio un brano cantato ha nel primo film sonoro di produzione nazionale, non a caso intitolato *La canzone dell'amore* (1930). Il grande successo – che è tale anche indipendentemente dal film – di «Solo per te, Lucia» di Cesare Andrea Bixio costringe a riflettere a fondo sulle relazioni tra industria del cinema ed editoria musicale, e in particolare sulla «strategia intermediale» delle case di produzione, evidentemente orientate «a massimizzare il successo e i profitti dei film anche attraverso il parallelo mercato della canzone».²⁴ Molte case cinematografiche aprono apposite sezioni editoriali per sfruttare al meglio i diritti derivati dalle composizioni musicali delle proprie produzioni, e la stessa Eiar riserva alle canzoni tratte dai film appositi spazi nella programmazione, spesso in collaborazione con associazioni di categoria.²⁵ Le stesse canzoni possono, all'occorrenza, fornire la base per un successivo film che ne sfrutta il successo e contribuisce a sua volta ad aumentarne la circolazione (uno dei casi più celebri, che risale però al 1950-51, è quello di «Arrivano i nostri»²⁶). Paola Valentini si è spinta a riconoscere nell'interazione di sistema tra cinema e industria musicale qualcosa che va oltre una comunanza di strategie economiche: un «regime percettivo» nuovo, adatto al nuovo paesaggio mediale e a uno spettatore che dopo la nascita della riproduzione sonora è divenuto anche ascoltatore: «il cinema agli albori del sonoro viene maturando la sua estetica in un dialogo ininterrotto con la radio», e la canzone offre «con la sua stessa struttura modelli per nuove forme narrative e prima ancora di comunicazione». La canzone, cioè, condiziona «il discorso del film»,²⁷ ed è ragionevole pensare che valga anche il contrario.

A livello tanto culturale quanto economico, dunque, la nuova industria della canzone si sviluppa proprio all'intersezione tra i diversi media che difondono musica, ed è proprio nelle relazioni tra essi, nel quadro dello sviluppo di una cultura di massa negli anni del «Trentennio», che si definiscono i significati della 'canzone italiana'. Considerare le canzoni in quanto 'dispositivi intermediali' significa porre attenzione particolare alle relazioni che si instaurano tra i diversi media, comprendendo le canzoni che li 'abitano', e le pratiche musicali che le riguardano, in una prospettiva organica e sistemica.

È in questo scenario in rapida evoluzione, in un continuo adattamento e bricolage delle proprie strategie compositive per rispondere alle nuove esigenze delle produzioni e alle aspettative del pubblico, che si muove il Nino Rota autore di canzoni.

23. VALENTINI, *Presenze sonore*; CALDIRON, *Sono solo canzonette*.

24. MOSCONI, *Tracce sonore*, p. 61.

25. Spulciando tra le programmazioni riportate sul «Radiocorriere», ad esempio, si incontra un programma di «Musiche tratte da filmi [sic] italiani» sponsorizzato dalla Generalcine («Radiocorriere», 31 dicembre 1939-6 gennaio 1940) e una di «Canzoni di film» a cura dell'Anonima Cinematografici Italiani - A.C.I., con l'orchestra diretta dal Maestro Segurini («Radiocorriere», 3-9 gennaio 1943). Molti altri esempi di questo tipo potrebbero essere trovati.

26. TOMATIS, *Storia culturale*, p. 37.

27. VALENTINI, *Presenze sonore*, pp. 9, 166.

Gli esordi: «Treno popolare»

Il primo lavoro nel cinema di Nino Rota è emblematico delle strategie intermediali messe in atto dall'industria dell'intrattenimento agli albori del cinema sonoro. Sono passati appena tre anni da *La canzone dell'amore*, e *Treno popolare* – prima regia di Raffaello Matarazzo – ne replica la formula, affidandosi a una canzone con lo stesso titolo della pellicola. «Treno popolare» è diffusa in forma di spartito a stampa e incisa nello stesso 1933 da Crivel (alias Fernando Crivelli), tra i più popolari interpreti della canzone di questi anni. Il testo è di Ennio Neri, un anno prima autore della hit «Parlami d'amore Mariù», inclusa in *Gli uomini, che mascalzoni...* di Mario Camerini. Le edizioni appartengono alla Pittaluga (che pure non è la società produttrice del film), a ulteriore dimostrazione di una comunanza di interessi economici tra cinema e canzone.

Treno popolare segue la giornata dei tre protagonisti – due ragazzi e una ragazza – in gita a Orvieto da Roma grazie al 'treno popolare', un collegamento turistico a prezzi contenuti istituito a partire dal 1931.²⁸ Per quanto la componente propagandistica rimanga in secondo piano (di fatto, l'unico rimando diretto al Fascismo sembra essere il fascio littorio inquadrato sul muso della locomotiva all'inizio del film), si tratta comunque di un lavoro finalizzato a promuovere un'iniziativa promossa dal regime. La canzone di Rota non si sottrae a questa finalità.

La versione di «Treno popolare» inclusa nel film arriva dopo una lunga sequenza introduttiva alla stazione e dopo una serie di dialoghi che ci presentano alcuni personaggi sul treno in partenza. Su un brusco stacco che inquadra le ruote della locomotiva si ascolta una breve esposizione del tema principale (sia del film, sia della canzone), qui in carico agli ottoni: una specie di fanfara introduttiva. A seguire attacca lo spensierato *verse*, intonato da un coro femminile, con le voci maschili che rispondono e rinforzano alcuni passaggi.

[Verse]

Quanta allegra confusione nei vagoni del treno popolar
Già gremita è la stazione oggi è festa ci si può svagar
Ecco: la famigliola col papà, ecco: delle 'maschiette' in libertà
Uno sciame di studenti un ardor di gioventù!

[Chorus A1]

O treno popolar gaia istituzion:
Di mille e mille cuor sei la seduzion

[Chorus A2]

Ne la campagna in fior fischia già il vapor
Tra un coro di canzon regna il buon umor

[Bridge B]

Bimba! Sui verdi colli salirem
Bimba! Sul mare azzurro andrem insiem

[Chorus A3]

28. BOSCHI, *Treno popolare*; FERRARA, *Rota e i suoi primi film*.

Più lieto ognun doman tornerà al lavor
 O treno popolar caro al nostro cuor!
 [...]

Le voci sono armonizzate, con quelle femminili in un registro molto acuto che è tipico di numerose incisioni di questi anni. Tuttavia, saltano subito all'orecchio alcuni elementi. Il coro è impreciso nella scansione dei versi e nelle armonizzazioni, a partire dall'attacco, che arriva quasi in un *fade in* sulla musica. Si riconosce – in particolare – una delle voci femminili che armonizza in un registro più grave, e che entra spesso in leggero ritardo e con un vibrato che suona piuttosto 'popolare' – ovvero, non si tratta di una voce lirica, educata (si ascolti in particolare il verso «un ardor di gioventù»).²⁹ Le imprecisioni potrebbero naturalmente essere ricondotte ad aspetti più direttamente tecnici, di poche prove e di ripresa del suono, in un film che peraltro ebbe non pochi problemi da questo punto di vista.³⁰ Tuttavia, è difficile non riportarle anche a una certa idea di 'coro popolare', estemporaneo, evidentemente ricercata nel modo di cantare, di portare la voce e di armonizzare. Idea che, peraltro, è confermata dal primo verso della canzone («Quanta allegra confusione / nei vagoni del treno popolar»). «Treno popolare» si presenta cioè come la canzone che gli spensierati gitanti dovrebbero intonare in treno: un legame che nella pellicola è rinforzato dall'apparizione in scena verso la fine della sequenza cantata di un grammofono, che suggerisce in modo ambiguo che la fonte della musica sia intradiegetica.³¹ Per di più, la chiusura con la ripetizione strumentale sembra sottintendere la ricerca di un 'effetto karaoke' del pubblico in sala, strategia non anomala in quegli anni.³² La formula è ripetuta alla fine del film, con il tema che ritorna a tempo più lento, intonato da un coro a bocca chiusa, associato ai passeggeri che dormono sulla via del ritorno stanchi dalla giornata.

La comunanza di intenti tra film e canzone e le strategie intermediali di composizione e produzione sono confermate dall'altra versione disponibile, quella di Crivel. Il coro è qui sostituito dalla voce solista, ma vengono introdotte alcune sezioni parlate ricreate in studio di registrazione e inseriti i suoni del treno, con soluzioni che ricordano il radiodramma. Il brano si apre con la voce del capostazione («In vettura signori, partenza!») e con un dialogo tra passeggeri finalizzato a descrivere l'atmosfera 'popolare' del vagone («Paolo stai attento tu ai bambini» «Mamma io voglio stare al finestrino»). Altri scambi di battute riprendono direttamente situazioni simili a quelle presenti nel film («Signorina come mai lei vai in gita così sola sola? Si annoierà certo. Se

29. Può rimandare, in alcuni tratti, al tipo di armonizzazione e di vibrato popolarizzato nel folk revival del dopoguerra da Giovanna Daffini.

30. Come riportato in diverse interviste (LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*), Rota ebbe problemi con la sincronizzazione a causa della sua inesperienza. «Treno popolare», forse perché in parte ripudiata dal compositore dopo una lunga lavorazione e numerosi rifacimenti chiesti dalla produzione, sarà siglata con il nome del fratello.

31. FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 276.

32. VALENTINI, *Presenze sonore*, p. 36.

mi permette...» «Approfitto del treno popolare per andare a Orvieto a trovare il mio fidanzato che è militare» «Ah che peccato che peccato»). Lo stesso testo della canzone ricalca direttamente alla scena di apertura del film (ad esempio, quel «maschiette in libertà» si ricollega alla prima battuta della sequenza, pronunciata da un passeggero: «Ahò non c'è nemmeno 'na maschietta qui!»). «Treno popolare» è dunque una *novelty song* che riassume in sé le finalità di propaganda del film, 'traducendone' anche su disco gli elementi principali.

Dal punto di vista della struttura e del ritmo, «Treno popolare» si inserisce pienamente nel gusto 'moderno' dell'epoca grazie a un arrangiamento sincopato e a una tipica struttura da *song* americano, con *verse*-strofa iniziale («Quanta allegra confusione») e *refrain* in forma AABA («O treno popolar...»), seguito da un altro *verse* («Il vecchietto intraprendente»). Come detto, è la struttura di prassi per tutto il «Trentennio», e ancora negli anni di Sanremo: seguono questa diatassi, fra le moltissime, «Grazie dei fiori», «Buongiorno tristezza» e «Nel blu dipinto di blu». ³³ Coerentemente con il modello americano, l'indicazione sullo spartito è «canzone-fox», o direttamente «fox-trot»; sulle prime battute autografe del ritornello Rota appone però l'indicazione «Tempo di marcia». ³⁴ Entrambi i riferimenti – «fox-trot» e «marcia» – sono corretti, e permettono qualche ulteriore riflessione. Da un lato, alle prese con un brano che deve essere cantabile in coro e che si deve inserire nel filone dell'innodia fascista, Rota ha certo in mente le marcette propagandistiche in voga, il cui prototipo più ovvio è «Giovinezza». Dall'altro, la scelta di un ritmo sincopato è una concessione alla moda, una scelta altrettanto comune in epoca fascista. Di fatto, moltissime 'canzoni-marcia' del periodo si sviluppano su un *groove* in una 'zona grigia' tra i ritmi marziali e quelli sincopati, e rivelano come le pratiche a esse collegate potessero riguardare tanto il ballare quanto il marciare (magari cantando in coro).

Nel caso di «Treno popolare», un precedente riconoscibile di arrangiamento è «Quel motivetto che mi piace tanto», «canzone slow fox» dell'anno precedente che fornirà un importante modello per un certo filone di canzone-swing all'italiana (che si diffonderà, però, soprattutto dal 1934³⁵). Confrontando i due brani, è facile notare come in «Treno popolare» l'adesione a un'estetica americana sia più superficiale e decisamente meno evidente, sia nel modo di stare sul tempo sia nell'orchestrazione. Questo tipo di arrangiamento sincopato si ritrova anche, negli anni successivi, associato ad altri brani disimpegnati a tema campagnolo-campestre, ad esempio «Reginella campagnola» (1938, un «fox caratteristico») e «Fiorin fiorello» (1938, uno «stornello jazz»). Nel caso specifico di «Treno popolare», il ritmo sincopato si ricollega anche al ritmo del treno, come suggeriscono tanto il montaggio del film quanto i suoni inclusi nella versione su disco. Anche in questo caso, si tratta di un cliché di cui sono rintracciabili altri precedenti: ad esempio «Cor treno popolare» (di

33. FACCI – SODDU, *Il Festival di Sanremo*, pp. 59-60.

34. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 35.

35. HARWELL CELENZA, *Jazz all'italiana*.

Bertini-Ruccione, cantata da Gabrè³⁶), che pure è un «fox allegro» e che ha non pochi punti in comune, a livello di arrangiamento, con il brano di Rota. «Treno popolare», insomma, è una perfetta canzone ‘intermediale’, ben calata nel paesaggio sonoro del suo tempo, e che riprende strategie e soluzioni ampiamente diffuse in quegli anni senza particolari innovazioni o trasgressioni.

Gli anni Quaranta: scrivere per le voci

Dopo «Treno popolare» l’attività del Rota autore di canzoni si interrompe fino ai primi anni Quaranta, con la parziale eccezione delle musiche di scena per l’operina di Sergio Tofano *Bonaventura nell’isola dei pappagalli* nel 1935.³⁷ Nel 1942 il compositore torna al lavoro nel cinema con *Giorno di nozze* (1942) e *Il birichino di papà* (1942), due commedie di ambientazione collegiale, ancora con Matarazzo alla regia. La cifra tipica delle canzoni scritte per questi film, e di gran parte di quelle composte da Rota in questo decennio, è il loro essere pensate in funzione della voce che le dovrà cantare, in molti casi quella del protagonista o della protagonista.

È il caso dei due film di Matarazzo, che segnano il debutto cinematografico della giovanissima Chiaretta Gelli, che la Lux Film sta lanciando come versione italiana di Deanna Durbin. Dopo un solo brano originale in *Giorno di nozze*, Gelli è promossa a protagonista, nel ruolo del titolo, nel *Birichino di papà*. Rota è chiamato a confezionare canzoni che esaltino le sue buone doti da soprano di coloratura, e lavora a stretto contatto con la giovane cantante.³⁸

Sono quattro i brani originali del *Birichino di papà*, tutti firmati da Rota: «La canzone del calesse», «La maestra se ne va», «Ninna nanna» (anche incise su disco) e il «Coro delle collegiali con coro di Nicola dalla cella di rigore»,³⁹ in cui Gelli (ovvero Nicola/Nicoletta) si sbizzarrisce in una serie di acrobazie vocali. Sono evidentemente canzoni pensate per il personaggio-Gelli più che per divenire brani di repertorio per altri interpreti: la scrittura lascia spazio per vocalizzi, acuti e veri pezzi di bravura (comprese alcune citazioni rossiniane). Aspetto interessante, Rota firma qui anche i testi, che aderiscono allo stile coevo, con inversioni («il passo tuo legger»), apocopi («cavallin», «frustin», «calessin») e lessico aulico («quanta letizia m’empie il cor»). Tali scelte tuttavia, in una scrittura che sembra voler evocare superficialmente alcuni stilemi dell’opera lirica, risultano più ironiche che non stucchevoli, in particolare in «La maestra se ne va».

36. Ci sono altri brani dedicati al treno popolare: «Treno popolare», mazurka solo strumentale firmata da Pier Giorgio Redi, e una «canzone one-step» dallo stesso titolo, cantata dal tenore Renzo Mori con l’orchestra diretta dal Maestro Mignone.

37. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 36

38. LOMBARDI, CUR., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 4.

39. Traggio il titolo di quest’ultima, non edita a stampa, da FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 282.

Eppure io sono qui a languir
nessuno ascolta i miei sospir
bando al carcerier
abbasso gli aguzzini
noi vogliam goder
la nostra libertà.

Più in linea con le canzoni del periodo è invece la «Ninna nanna», che richiama per certi aspetti «Non ti scordar di me» di Ernesto De Curtis e Domenico Furnò,⁴⁰ grande successo del 1935 nel film omonimo. In effetti, «Ninna nanna» è pienamente inscrivibile in quel filone di canzoni che Gianni Borgia ha definito «tradizionale, all'italiana»,⁴¹ cui appartiene tra le molte anche «Non ti scordar di me» e che proprio a partire dagli anni Trenta si va codificando in modo chiaro, anche nel riferimento idealizzato al passato della canzone napoletana classica.

In modo simile a quanto avvenuto per il film di Matarazzo, nel successivo *Zazà* (Renato Castellani, 1943) Rota si trova a dover comporre delle canzoni in stile *café chantant* pensate per essere affidate alla diva Isa Miranda, affrontando però problemi molto diversi. Secondo il ricordo del compositore, l'attrice «aveva soltanto cinque note e doveva cantare. Era un problema. Dovetti adattare e scrivere canzoni per la [sua] non generosa ugola»⁴². L'analisi delle trascrizioni delle canzoni⁴³ sembra confermare questa contingenza (anche se attribuisce un'estensione più ragguardevole all'attrice). La melodia procede perlopiù per gradi congiunti, ed è racchiusa in un'ottava (da la₃ a la₄) in «Canta con me», e con un'estensione di poco maggiore in «E trullallà...» (da fa₃ a la₄).

Come notato da De Santi, lo stile «nostalgico e decadente» di queste canzoni è perfettamente in linea con quello che sarebbe diventato nel cinema il «tono Nino Rota»⁴⁴. Richard Dyer ha mostrato invece come le canzoni di *Zazà*, in particolare la *title track* e «Canta con me», siano costruite come accurate rievocazioni di brani da *café chantant*, ma come il loro carattere di pastiche sia evidente, se le si compara all'effettivo repertorio che era tipico di quel contesto.⁴⁵ È un modo di comporre canzoni 'in stile' che è tipico delle pratiche di Rota, ma che – più in generale – è ben calato nella temperie di quegli anni. Le canzoni di *Zazà*, cioè, non stonano affatto nel contesto della popular music coeva. È anzi piuttosto facile delineare un filone 'nostalgico', fatto di brani che celebrano il passato – un passato pre-radiofonico, da Belle Époque – e che alludono, nel testo o nelle orchestrazioni, proprio alla musica dei *tabarin* e dei *café chantant*. Tale filone diventerà più visibile negli anni di Sanremo, in stretto legame, ancora, con il cinema: si pensi al grande successo

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

41. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, p. 126.

42. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 3, 11.

43. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 43; MANGINI, *Nino Rota*, p. 14.

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

45. DYER, *Nino Rota*, p. 69.

del 1952 *Canzoni di mezzo secolo*, di Domenico Paoletta, che tra i primi costruisce un canone della canzone italiana rivalutandone nostalgicamente il passato prebellico.⁴⁶ Il «tono Nino Rota», dunque, è ben inscritto in alcune delle tendenze del gusto che in quegli stessi anni stanno cominciando a definire le convenzioni della ‘canzone italiana’, e che spesso comprendono uno sguardo nostalgico verso la ‘bella canzone di una volta’, sia essa napoletana o vicina alla romanza da salotto (come nel caso di «Ninna nanna»), oppure associata con lo stile del *café chantant*.

Il caso del *Birichino di papà* e di *Zazà* è particolarmente esemplificativo dell’approccio di Rota alla composizione. I brani citati sono pensati come numeri interni ai film, e divengono fonte per temi leitmotivici da riprendere nella colonna sonora. La logica del ‘riuso’, tuttavia, è funzionale anche alla circolazione intermediale delle canzoni. Se anche non si rileva la finalità che animava «Treno popolare», ovvero il creare una canzone che potesse avere vita indipendentemente dal film che la conteneva, almeno due brani inclusi nel *Birichino di papà* godono di una qualche diffusione: «La canzone del calesse», il tema principale del film, di cui abbiamo anche la prova di un passaggio radiofonico, che imbarazzò Rota;⁴⁷ e la «Ninna nanna». Entrambe furono pubblicate in spartito per le edizioni Melos, legate alla Lux Film, e incise su disco da Gelli. Non risulta invece traccia di incisioni edite di Isa Miranda.⁴⁸

Qualche anno dopo Rota compone alcuni brani originali per il baritono Gino Bechi in due film di Camillo Mastrocinque, *Il segreto di Don Giovanni* e *Arrivederci papà*, entrambi del 1947. Bechi, che ha debuttato nel decennio precedente, è in quel momento uno dei più celebri baritoni lirici italiani. Nel 1943 ha avviato la sua carriera di attore cinematografico con *Fuga a due voci* di Bragaglia, primo di una serie di film «scritti appositamente per lui».⁴⁹ Nell’occasione si è consacrato anche come interprete di canzoni ‘leggere’ con la celebre «La strada del bosco» (Bixio-Nisa-Rusconi). I due film di Mastrocinque cercano di replicare quella formula, con ampio spazio riservato allo sfoggio di doti vocali del protagonista, e affiancando alle arie d’opera di repertorio alcuni nuovi brani pensati per avere diffusione in radio e su disco. «Richiamo d’amore» e «Notturmo» vanno dunque interpretati in relazione a questi precedenti. Tuttavia, è facile misurare la distanza tra i primi brani ‘leggeri’ incisi dal baritono e quelli firmati da Rota: «La strada del bosco», in particolare, è una canzone in stile Tin Pan Alley da manuale, ‘americana’ anche nell’arrangiamento jazz, swingante e ben compatibile con la voga del 1943. L’orchestra che accompagna il brano (almeno nella versione su disco), e che

46. TOMATIS, *Storia culturale*, p. 63. In quello stesso anno, peraltro, Rota contribuirà a *Melodie immortali* di Giacomo Gentilomo, dedicato alla vita di Mascagni.

47. Nel suo diario, la madre di Rota annota un episodio: «I Previtali, l’altra sera lo hanno [Nino] invitato a cena. Mentre sono alla pasta, la radio trasmette “La canzone del calesse” da *Il birichino di papà*. Sorpresa di Nino, risate degli ospiti e presa in giro. Uno scherzo da prete, commenta lui, una sorpresa innocente, dico io», lettera del 31/1/1943 in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 13.

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

49. LANCIA – POPPI, cur., *Dizionario del cinema italiano*, p. 55.

accompagnerà Bechi nelle sue successive sortite nel mondo della canzone è quella di Dino Olivieri: è un'orchestra ben informata sulle ultime novità del jazz,⁵⁰ come dimostrano anche altre collaborazioni con Bechi, sempre per La Voce del Padrone, ad esempio «Al telefono con te», e «Incantesimo» (da *Pron-to... chi parla?*, del 1945, sempre di Bragaglia). Olivieri suona anche nei due brani firmati da Rota, ma i tempi dello swing – moda prebellica – sembrano ormai lontani. I due brani mostrano strategie di arrangiamento in linea, ancora, con il filone 'tradizionalista' della canzone italiana del «Trentennio», che si rafforzerà di lì a poco grazie al Festival di Sanremo: grande spazio per gli archi, nessuna sezione ritmica e tempo andante che asseconda con continui rallentati l'interpretazione libera di Bechi.

Nel 1947 Rota si occupa anche della musica per un film molto diverso, *Sotto il sole di Roma* di Renato Castellani, firmando anche la canzone eponima. In questo caso non si tratta di fornire un pezzo a un attore prestato al cinema, ma di comporre il brano di apertura. Assecondando in pieno l'ambientazione romana e neorealista del film, sul tema musicale principale viene adattato un testo di Ferrante Alvaro De Torres. De Torres era all'epoca collaboratore abituale di Mauro Ruccione (autore fra le molte di «Faccetta nera», ma anche di «Buongiorno tristezza» per Claudio Villa) e aveva già contribuito alla composizione di «Quanto sei bella Roma» di Cesare Andrea Bixio, grande successo del 1934 (terzo autore era Enzo Bonagura). La produzione commissiona dunque a un paroliere di grande esperienza il testo, che in effetti ricopre un ruolo importante nell'introduzione alla vicenda del film e nella sintesi finale. Il brano viene affidato alla voce di Claudio Villa, esperto del repertorio romanesco e astro nascente della canzone italiana.

De Santi ha ricollegato «Sotto il sole di Roma» alla «Serenata» di Enrico Toselli, composta nel 1900.⁵¹ È ragionevole ritenere che Rota avesse in mente questo modello, ma l'andamento dell'arco melodico sembra alludere anche, e più semplicemente, alla forma dello stornello, compreso l'uso dell'endecasillabo e l'invocazione «Fiore fiore». In ogni caso, anche questa volta, sia per indole personale o per adesione al tema del film, Rota non si fa problemi a utilizzare cliché ben riconoscibili al pubblico, componendo una canzone romanesca 'da manuale' e aderendo a un gusto decisamente 'tradizionale'. Basta confrontare il brano con «Vecchia Roma» di Ruccione e Martelli, incisa da Villa nello stesso 1948, e che sarà uno dei suoi primi successi:⁵² l'ambientazione romana, rafforzata dalla vocalità e dal personaggio Villa, veniva nell'occasione stemperata da un ritmo di rumba (o forse una *beguine* a tempo veloce). «Sotto il sole di Roma», per quanto meno 'alla moda', non è tuttavia particolarmente anomala nel repertorio inciso da Villa in questi anni, ed è curioso che non risulti essere mai stata pubblicata su disco: le antologie dedicate ai primi anni di carriera del cantante, disponibili sulle piattaforme di streaming, contengono una versione evidentemente editata sulla base di diversi spezzoni del film,

50. MAZZOLETTI, *Il jazz in Italia*, p. 326.

51. DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 44; RUBBOLI, *Basta un titolo*.

52. BORGNA, *Storia della canzone italiana*, p. 192.

comprese le ultime battute del protagonista.

Nel 1949 Rota incassa il suo primo successo internazionale con la colonna sonora di *The Glass Mountain* (*La montagna di cristallo*) di Henry Cass, che è stata oggetto di studio soprattutto per i legami che la partitura intrattiene con quella del *Gattopardo* di Luchino Visconti.⁵³ Anche in questo caso Rota si trova a dover comporre per la voce di un popolarissimo baritono, Tito Gobbi, che partecipa al film nel ruolo di se stesso. I brani cantati da Gobbi sono «La montanara» di Toni Ortelli e Luigi Pigarelli, in quegli anni già un classico del repertorio alpino e del Coro SAT; e l'inedito «Take the Sun», costruito sul tema d'amore del film. Le parole di quest'ultimo sono di Emery Bonett, uno degli sceneggiatori, e non rimandano alla vicenda se non nel generico soggetto amoroso.

Since you must go my love
Take with you on your way
The song of the lark at dawn.
Take all the flowers of May
The blossom tasselled bough
Means only heartbreak now
I walk in the dark alone. [...]

Il disco inciso da Gobbi, pubblicato in Inghilterra, contiene entrambe le canzoni, con «La montanara» che è re-intitolata per l'occasione «Song of the Mountains». Tuttavia, è interessante notare come «Take the Sun» non compaia nel film, se non trasfigurata in forma di duetto lirico tra Gobbi e il soprano Elena Rizzieri, con l'Orchestra della Fenice di Venezia diretta da Franco Ferrara. Essa è cioè parte dell'opera che nella finzione della vicenda viene composta dal protagonista Richard (Michael Denison). O meglio: è il duetto lirico, funzionale alla narrazione del film, a essere ricondotto, ai fini dell'incisione su disco, a una forma canzone quasi canonica, con il riproporsi di un ritornello sviluppato sulla seconda parte del tema d'amore in $\frac{6}{8}$, in corrispondenza del salto di ottava della melodia («Take the sun from the sky / and take the moon from on high...»).

Con «Take the Sun», dunque, ci troviamo di fronte a un tipico prodotto intermediale pensato per avere fortuna indipendentemente dalle vicende del film. Così come le invenzioni melodiche di Rota si devono adattare al ritmo del montaggio, esse si rimodellano sulla forma-canzone per esigenze promozionali ed editoriali. È una tendenza che emergerà molto chiaramente negli anni successivi, in particolare nelle prime colonne sonore per Federico Fellini.

Il caso di *The Glass Mountain* ci fornisce ulteriori indizi su come questa circolazione intermediale di brani legati al film fosse funzionale anche da un punto di vista economico, e a beneficio dello stesso compositore. Forte del grande successo in Inghilterra della pellicola, e «Take the Sun» a parte, la colonna sonora di *The Glass Mountain* ottiene una buona diffusione su disco

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

anche nella forma della suite intitolata «The Legend of the Glass Mountain», orchestrata da Rota stesso in uno stile sontuoso, non privo di trovate, riconducibile al modello delle colonne sonore hollywoodiane di Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold.⁵⁴ La suite include i diversi temi del film, incluso quello sfruttato per «Take the Sun», alternato con quello della «Montanara», ed entra nel repertorio di diverse formazioni inglesi di *light music*, compresa la celebre orchestra di George Melachrino, che nello stesso 1949 la incide in un disco HMV (associata proprio alla «Montanara»); il disco viene pubblicato in Italia l'anno successivo.

Il successo del film e delle musiche si portò anche dietro un'accusa di plagio, mossa a Rota per l'uso del tema della «Montanara», un brano depositato per quanto dai più ritenuto (ancora oggi) di pubblico dominio. Al di là delle vicende legali con gli aventi diritto,⁵⁵ le lettere di Rota sul tema forniscono qualche indizio ulteriore circa le modalità di circolazione intermediale delle musiche del film. In una comunicazione, l'avvocato delle parti offese chiede conto anche dei diritti dovuti relativi all'uso della suite «The Legend of the Glass Mountain» all'interno del film. Rota risponde che quello specifico brano è un «estratto da me fatto in un secondo tempo, rimando ed arrangiando i temi del film, tra cui la Montanara», e non compare in quella forma nella *Montagna di cristallo*. Il compositore specifica anche che «i diritti musicali del film purtroppo, sono stati alquanto modesti...».⁵⁶ È cioè dall'«estratto» dei temi, entrato nel repertorio delle *light music orchestra*, e non dai diritti della colonna sonora, che Rota avrebbe tratto i maggiori guadagni. La trasformazione delle colonne sonore in canzoni, la loro diffusione su disco in forma di strumentale rimaneggiato, e su spartito a beneficio delle orchestre, è dunque un efficace modo per massimizzare i ricavi editoriali, ben più di quanto possa garantire la sola circolazione nelle sale cinematografiche.

Gli anni Cinquanta: dai temi alle canzoni

Dopo il successo della *Montagna di cristallo* e le prime collaborazioni con Fellini, Rota è ormai uno dei principali compositori di musica da film non solo in Italia. Se non tutte le canzoni che scrive per le colonne sonore vengono lanciate sul mercato discografico, a partire da questi anni comincia a essere più comune incontrare dischi che raccolgono i suoi temi strumentali più riusciti, riletti da orchestre di varia composizione e ambizione, come dimostra il caso di «The Legend of the Glass Mountain».

Pur non potendo trattare tutte le canzoni firmate da Rota in questo periodo, vi sono alcuni titoli che meritano una breve analisi e che dimostrano

54. LOMBARDI, *Nino Rota Orchestral Works*.

55. Parte della lunga vicenda si può ricostruire attraverso la corrispondenza con Astorre Mortari, rappresentante degli interessi degli autori. Le lettere sono raccolte in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento* (in particolare, pp. 60-61).

56. *Ibid.*, pp. 60-61.

una sostanziale modifica nel lavoro del compositore sulle canzoni proprio a partire dal nuovo decennio. Se nel periodo precedente Rota era chiamato a comporre soprattutto brani pensati per l'interprete principale del film, che poi potevano eventualmente avere una circolazione extracinematografica, ora si trova più comunemente a dover adattare i suoi temi musicali per confezionare brani legati al film, ma raramente in esso inclusi. È naturalmente difficile stabilire quanti di questi adattamenti e riduzioni siano seguiti in prima persona da Rota stesso, e quanti invece vengano svolti in collaborazione.

Uno dei casi più interessanti è quello della canzone «Gelsomina», da *La strada*. Il film di Fellini viene presentato alla Mostra di Venezia alla fine di agosto del 1954 (il visto della censura è datato 18 settembre). Prima della fine dell'anno compare anche in forma di spartito e di disco «Gelsomina», con musiche di Rota e testo di un paroliere di lungo corso come Michele Galdieri,⁵⁷ autore fra le molte di «Mattinata fiorentina» e «Munasterio 'e Santa Chiara». Il brano non è presente nella colonna sonora del film (dove appaiono invece altre canzoni non di Rota, ad esempio «Colpa del bajòn», successo dell'anno precedente) né il testo pare avere un qualche legame con la vicenda di Gelsomina e Zampanò, a meno di grandi forzature.

[Verse]

Con l'amor più vero
Mi son perso in te
Ma per me
Tu non sei che un mistero

[Chorus A1]

Tu che amar non sai
Tu che amar non puoi
Sei stregata/o⁵⁸ dall'amor

[Chorus A2]

Sono gli occhi tuoi
Freddi più che mai
Ma che febbre nel tuo cuor!

[Bridge B]

Hai sulle labbra quei baci che non dai e che non vuoi
Nel desiderio che giammai si spegnerà

[Chorus A3]

Tu che amar non sai
Tu che amar non puoi
Sei stregata/o dall'amor

Tuttavia, «Gelsomina» viene reclamizzata e diffusa in stretto legame con la promozione della pellicola di Fellini. Gli spartiti – le cui edizioni sono della RPD-Radiofilmusica Ponti De Laurentiis – riportano fotogrammi del film, e

57. Nel deposito SIAE il brano è firmato anche da A. Fange, alias l'autore di testi e sceneggiatore Angelo Faccenna (CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*).

58. Nello spartito edito si legge «stregata»; Nilla Pizzi canta «stregato».

la canzone viene presentata come tratta «dai motivi della colonna sonora»⁵⁹. In effetti la melodia del cantato è ricalcata sul celebre tema di tromba composto da Rota, che costituisce il *chorus* e lo *hook* melodico; intorno a esso viene costruito un refrain in forma AABA, con lo sviluppo di un *bridge*, e viene aggiunto in apertura un *verse* (che viene omissso in alcune versioni, come da prassi). In qualche modo, si tratta di una funzione già prevista nel tema stesso, per la sua facilità di memorizzazione e per quel ruolo da melodia ‘orecchiata’ – come di una canzone, appunto – che Fellini gli attribuisce nel film, facendolo scivolare continuamente da una dimensione diegetica a una non-diegetica.⁶⁰ Per di più, il tema è già sviluppato su otto battute, come da struttura standard di questo tipo di canzoni: ci si potrebbe dunque chiedere se Rota avesse già previsto questo uso, o se la struttura in otto battute sia efficace ai fini della narrazione filmica anche per il suo rimandare alla forma-canzone.

Se fanno fede le diverse versioni disponibili, «Gelsomina» deve aver avuto una diffusione più che discreta. La incidono almeno Flo Sandon’s con l’orchestra diretta da Federico Bergamini, Natalino Otto con Franco Mojoli, e Nilla Pizzi con l’Orchestra di Armando Trovajoli. Sono versioni che variano molto l’una dall’altra, e che si collocano nei diversi filoni della canzone italiana di quegli anni con l’evidente obiettivo di soddisfare diversi tipi di gusto. Il modello economico dell’industria musicale pre-1958 in Italia, in effetti, prevedeva la diffusione massiccia e contemporanea delle nuove canzoni in numerose versioni, in modo da massimizzare i profitti editoriali. Natalino Otto ne dà una lettura da crooner con un arrangiamento jazz piuttosto standard. Flo Sandon’s e Nilla Pizzi, riconosciute fra le cantanti più rappresentative rispettivamente del filone ‘moderno’ e ‘tradizionale’ della canzone di quegli anni, offrono due interpretazioni in qualche modo complementari: a ritmo più sostenuto con un ruolo importante affidato ai fiati la prima; più lenta e incentrata sull’orchestrazione dei violini e sulla fisarmonica la seconda.

Oltre a queste, di «Gelsomina» esistono anche delle versioni strumentali: ad esempio quella per «pianoforte solista e ritmi» di Luciano Sangiorgi, e quella del trombettista Nino Impallomeni con il suo Sestetto. Si noti che non si tratta di incisioni dei temi della colonna sonora di Rota, ma di cover strumentali della canzone: vi compare infatti il nome di Galdieri. È del resto questa una prassi comune durante tutto il «Trentennio»: delle canzoni di maggior successo erano sovente incise versioni per ‘ritmi’ e strumenti solisti, che contribuivano al successo editoriale del brano. Qui, tuttavia, la pratica assume un interesse particolare poiché ‘l’originale’ della canzone è già un brano privo di parole: un ulteriore esempio della peculiare vita intermediale delle canzoni legate ai film. «Gelsomina» è anche diffusa in versione inglese, con il titolo di «You and You Alone» e un altro testo. Ne esistono diverse incisioni, fra cui una di Paul Weston con la sua orchestra, di David Rose con la sua orchestra e dei Three Suns.

59. «La strada», spartito, edizioni RPD-Radiofilmusica Ponti De Laurentiis; una pagina interna è riprodotta in DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 83.

60. DYER, *Nino Rota*, pp. 155-157 e *passim*.

Il caso di «Gelsomina» non è dissimile da altri che è possibile riconoscere in questi anni: è probabile che il deposito di un testo originale sull'adattamento di una colonna sonora fosse funzionale soprattutto alla ripartizione del diritto d'autore, garantendo la possibilità di sfruttare economicamente la parte di diritti assegnati al paroliere, e indipendentemente dall'effettiva incisione e circolazione delle nuove liriche. Si tratta di una pratica assodata per altri repertori⁶¹ e che andrebbe certo approfondita anche per la musica da film.

Dallo stesso film di Fellini viene tratta almeno un'altra canzone, una *beguine* intitolata «La strada», sempre a firma di Galdieri. Il testo, a differenza di quello di «Gelsomina», è direttamente ispirato alla vicenda narrata.

Piccolo saltimbanco, frammento d'umanità,
 nel sole e nell'ombra vai, di città in città
 Vai, sempre un po' più stanco,
 La Strada non ha pietà
 E sempre un po' più lontano ti porterà [...]

Non ne risultano tuttavia incisioni; la canzone, ragionevolmente, viene diffusa solo in forma di spartito.

Negli anni successivi altre canzoni seguono percorsi simili a quelli di «Gelsomina». Uno dei temi musicali del *Bidone* (1955), per esempio, diventa una «canzone fox» intitolata «Maggie», anche in questo caso con un testo (particolarmente stereotipato) che non pare ricollegabile alle vicende del film se non nel rimando al nome di un personaggio – la ballerina inglese Maggie – che nella versione finale del montaggio è ridotto a un ruolo marginale. Il brano è attribuito sui dischi editi al solo Rota, ma nel deposito SIAE figura come paroliere Carlo Vinci.

Dolce Maggie che mi hai dato tanto amor
 se ti penso torna maggio nel mio cuor
 mi rivedo dolcemente guardar
 da quegli occhi più profondi del mar
 Eri primavera la gioventù
 ma da quella sera non torni più
 sei fuggita via dalla vita mia, che malinconia
 e ti chiamo Maggie dove sei tu. [...]

In maniera del tutto analoga a «Gelsomina» nella *Strada*, lo hook principale della canzone «Maggie» («E ti chiamo Maggie...») figura nel *Bidone* anche in forma di canzone 'orecchiata': viene fischiata da uno dei 'bidonisti' verso la fine, prima della lite che porta alla morte di Augusto (Broderick Crawford). Nell'occasione uno dei personaggi domanda anche: «Come si chiama questa canzone?», ottenendo l'ironica risposta «The *menga* Symphony, la sinfonia del menga». «Maggie» è incisa da Bruno Rosettani con l'orchestra di Federico Bergamini: il brano, che evidentemente vorrebbe replicare il discreto successo di «Gelsomina», non sembra però avere particolare fortuna. Viene pubblicato

61. FABBRI, *Traduzioni millionarie*.

anche su 45 giri, in accoppiata con la versione di «Gelsomina» di Flo Sandon's.

Altre collaborazioni di Rota con Fellini in questi anni danno vita a canzoni: è il caso della versione cantata del «Mambo di Cabiria» (1957), interpretata da Nicla di Bruno e firmata da Franco Giordano, che è di fatto una versione estesa a canzone del mambo composto da Rota per la colonna sonora di *Le notti di Cabiria* (1957). La canzone «Larillirà» (o «Lla rì lli rà», con testo di Enzo Bonagura) compare invece in una delle scene chiave del film, quella della trattoria, preludio alla scoperta dell'inganno di Oscar (François Périer), e ancora nel finale (ma vocalizzata) dal gruppo di giovani. Nella prima occasione viene cantata da Elio Mauro, in una versione minimale per voce e chitarra ben compatibile con la sua presenza diegetica. La versione incisa su disco dallo stesso Mauro, invece, ha un arrangiamento più sontuoso, in uno stile che anticipa i fasti del 'sound RCA' degli anni Sessanta: il coro è diretto da Franco Potenza e l'orchestra da Marcello De Martino, che saranno dal 1960 associati a Ennio Morricone, nel suo ruolo di arrangiatore residente della casa romana. Il ritmo è una *beguine*, ben riconoscibile nel più vivace arrangiamento della versione di Sergio Bruni.⁶² Di fatto, «Larillirà» è concepita come molte canzoni di Rota, con procedimenti di pastiche e riuso di cliché, per assomigliare a una canzone napoletana 'classica' (o più in generale 'tradizionale' italiana) senza esserlo. Lo hook melodico principale, costruito sull'intervallo di seconda minore discendente (corrispondente allo hook del testo, «Lla-rilli-rà») è perfettamente coerente con l'indicazione «canzone napoletana» che viene riportata sullo spartito a stampa. Il ritmo di *beguine*, d'altro canto, è lo standard della canzone italiana di questi anni.⁶³ L'adesione ai cliché è a sua volta rinforzata dall'illustrazione di copertina: un giovane pescatore su una barca che canta a braccia aperte, con il Vesuvio sullo sfondo. «Larillirà», in ogni caso, entra effettivamente nel repertorio partenopeo: sarà incisa anche da Roberto Murolo nel 1963, presentata nelle note di copertina del disco come «la popolare 'Lla rì lli rà'».

Storia diversa – e fortuna minore – sembrano avere invece due canzoni composte da Rota per *La bella di Roma* di Luigi Comencini (1955), «Il vero amore» (con testo di Alvaro Ferrante De Torres, già autore di «Sotto il sole di Roma») e «La bella di Roma» (con testo di Luigi Martelli e Massimo Patrizi). I brani non compaiono all'interno nel film ma vengono pubblicati su disco dalla Fonit con la dicitura «dal film Lux *La bella di Roma*». Li interpreta (con voce molto incerta) la protagonista Silvana Pampanini; in un'altra versione sono invece Elsa Peyrone e Giacomo Rondinella a dividersi i due lati del 78 giri interpretando rispettivamente «Il vero amore» e la *title track*. L'orchestra è in entrambi i dischi quella di Bruno Canfora, con arrangiamenti diversi. «Il vero amore» viene anche incisa da Katyna Raniera con l'orchestra di Riz Ortolani.

Un po' più di fortuna sembra avere «Io piaccio», scritta da Rota per i titoli di testa del film omonimo del 1955, di Giorgio Bianchi, per cui il compositore compone anche «La canzone dei fiori». Entrambi i brani sono firmati ancora

62. «Lla rì lli rà» è anche incisa anche da Nicla di Bruno, sempre nel 1957.

63. TOMATIS, *Storia culturale*, pp. 74-75.

con De Torres, ma Rota sigla il primo dei due con lo pseudonimo «Tirannio» (storpiatura di «Tiranno» e quasi anagramma del suo nome). «Io piaccio» viene interpretata da Peter Van Wood e da Fred Buscaglione con gli Asternovas in due versioni molto diverse: la prima è indicata sul disco come una *beguine* (anche se sembra più una rumba); la seconda è una «Canzone swing boogie» nel pieno stile degli Asternovas di quegli anni. «La canzone dei fiori» viene incisa, oltre che da Van Wood, anche da Nella Colombo con l'orchestra di Carlo Savina. Nel primo caso, la canzone è costruita su un piano che suona in stile boogie-woogie, cui si aggiungono la chitarra e la voce di Van Wood. Ne esce, come nel caso di «Io piaccio», un brano dal tocco un po' naïf ben compatibile con il coevo stile del musicista olandese e più in generale con un certo stile di jazz 'da night' nostalgico e tipico del periodo. La versione di Nella Colombo è invece una *beguine* 'all'italiana' da manuale, con sontuosa orchestrazione di archi. Il principale modello è naturalmente la prima vincitrice del Festival di Sanremo, «Grazie dei fiori», che condivide con «Canzone dei fiori», oltre alla tematica floreale, la struttura *verse-chorus-bridge* e il ritmo di *beguine*.

Possiamo ancora citare, fra le canzoni di Rota che ebbero qualche diffusione, quelle composte per *Guerra e Pace* di King Vidor (1955), fra cui il «Valzer di Natascia», con testo di Gian Carlo Testoni e Calibi (alias Mariano Rapetti), che fu incisa da Jula De Palma e, in una versione da crooner, da Johnny Dorelli. Il testo, in questo caso, allude al film (in maniera a dire il vero abbastanza goffa).

Non ricordi più
quella sera che
io ballai,
amore, con te.

Mi guardavi tu
e sentivo allor
Guerra e Pace
nel fondo del cuor.

L'altro brano tratto da *Guerra e pace* – in questo caso presente nel film, nella scena in cui Natasha (Audrey Hepburn) cerca Andrei – è «La rosa di Novgorod» (in originale «The Maid of Novgorod»), con testo inglese di Wilson Stone e italiano di Testoni e Fange; la canzone, basata sul tema del film, ebbe diffusione discografica in realtà soprattutto in forma strumentale, incisa fra le altre dalle orchestre di Armando Sciascia, Dino Olivieri e William Galassini.

Si ha prova di una diffusione extra-cinematografica anche di altre canzoni di Nino Rota, fra cui: «Valzer di Scampolo», con testo di Testoni, da *Scampolo '53* (1953) di Giorgio Bianchi, di cui esiste uno spartito a stampa (mentre non se ne rintracciano incisioni); e «In vacanza al mare», ancora di Rota-De Torres, da *Ragazze al mare* (1956) di Giuliano Biagetti, di cui esiste almeno un'incisione cantata da Franco Bolignari con l'orchestra di Armando Trovajoli.

Conclusioni: Nino Rota autore di canzoni

Le canzoni di Nino Rota qui analizzate, dunque, aderiscono in toto ai modelli produttivi e stilistici dell'industria della popular music nazionale negli anni del «Trentennio», senza particolari scarti dalla norma. Dal punto di vista di una musicologia di matrice eurocolta, che mira a riconoscere (e finisce spesso con il celebrare) la statura artistica dei musicisti, esse sono evidentemente difficili – se non impossibili – da giustificare come espressione ‘pura’ di genio creativo. Si tratta di prodotti di un'attività compositiva tanto frenetica e dettata da commissioni e contingenze quanto poco compatibile con concetti (scivolosissimi) come quelli di ‘ispirazione’ e ‘genio’. O, ancora, di lavori realizzati in collaborazione con parolieri, direttori d'orchestra e orchestratori, che rivelano un'autorialità ‘distribuita’ che è tipica dei processi compositivi della popular music. Nel caso delle canzoni composte a partire dai temi delle colonne sonore è anche lecito chiedersi se sia proprio Rota in prima persona a provvedere all'adattamento, o se esso non venga delegato ad altre figure di supporto, come era abituale in questo genere di operazioni. E tuttavia, in quanto ‘d'autore’, da Rota firmati, questi brani sono considerati a tutti gli effetti parte del catalogo del compositore, «frammenti di musica ‘servile’» in cui, almeno da una certa prospettiva, «si nasconde e mimetizza un Rota ‘maggiore’». ⁶⁴

Rivolgere l'attenzione alle canzoni di Rota, in realtà, costringe a problematizzare e superare la semplicistica distinzione tra «musica assoluta» e «musica d'uso» – o tra un Rota ‘maggiore’ e ‘minore’ – che ha rappresentato uno dei luoghi comuni critici più diffusi sul compositore, ⁶⁵ insieme all'idea del Rota ‘melodico’ come antitesi delle nuove avanguardie, l'altra faccia di questa semplificazione. ⁶⁶ Rizzardi, in uno dei primi libri attenti alla dimensione intermediale del Rota compositore, ha ben argomentato come la produzione rotiana sia stata «a lungo confinata dalla ‘critica’ nel reparto delle musiche puramente funzionali», una «utile terra di nessuno entro la quale è stato relativamente facile assegnare patenti di originalità e novità evitando confronti con la contemporanea produzione di musica ‘d'arte’». ⁶⁷ La distinzione tra una musica ‘d'arte’ e una ‘d'uso’, o tra una produzione ‘alta’ e una ‘bassa’, più che avere qualche utilità in sé nella descrizione del catalogo rotiano, sarebbe allora piuttosto da utilizzare «senza pregiudizio di valore come strumento di indagine intorno alla poetica rotiana, nel cui sviluppo è inscritta, fin dall'esordio, una compromissione necessaria con il mezzo di comunicazione». ⁶⁸ Lo stesso Rota aveva ragionevolmente interiorizzato tale distinzione, e in relazione a essa ha adottato strategie compositive differenti, come sembrano dimostrare anche le pratiche di adattamento e di ‘bricolage’ dei temi strumentali delle colonne sonore che caratterizzano la sua produzione di canzoni.

Ampliando il quadro, la profonda criticità che attraversa ogni contrapposi-

64. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. x.

65. RIZZARDI, *Presentazione*, p. vii.

66. MORELLI, *Mackie? Messer?*

67. RIZZARDI, *Presentazione*, p. vii.

68. *Ibid.*

zione tra una musica ‘d’arte’ e una ‘d’uso’, o tra una musica ‘alta’ e una ‘bassa’, dovrebbe piuttosto indurre a problematizzare queste categorie a fini euristici, comprendendo strategie e aspettative connesse con esse ma evitando ogni distinzione basata su giudizi di valore assolutizzati. Gli stessi motivi che hanno portato all’esclusione di un repertorio dall’attenzione dei musicologi, in un auspicabile mutamento di prospettiva che non consideri la musicologia come una scienza che legittima o smentisce giudizi di valore, divengono elementi di interesse e spunto per nuove riflessioni; soprattutto nel quadro di una nuova consapevolezza circa la necessità di una prospettiva intermediale nell’affrontare tanto il cinema quando la musica, e la popular music in particolare, che dia conto della complessa ‘esistenza’ delle canzoni attraverso media differenti e pratiche musicali differenti, e della complessa rete di discorsi intorno a esse.

Da questo punto di vista, il *modus operandi* del Rota compositore ‘colto’, già oggetto di ampia disamina,⁶⁹ trova numerose analogie con la modalità produttiva più tipica dell’industria della popular music durante il «Trentennio», e deve essere compreso in rapporto a essa. Secondo Mangini, uno «dei tratti più netti» del lavoro di Rota «nel periodo che va dalle prime colonne sonore all’incontro con Fellini e oltre» sembra essere «l’assunzione di stereotipi immediatamente riconoscibili»⁷⁰. Questi comprendono citazioni, echi, fino alla riproposizione di veri e propri cliché musicali: è il caso ad esempio dell’uso che viene fatto di «La montanara» per connotare ‘montagna’ e ‘canto alpino’ in *La montagna di cristallo*. Rota impiega questi materiali musicali noti al suo pubblico, in gran parte canzoni, come correlativi oggettivi trasparenti e per nulla problematici. Si tratta di un uso «ingenuo [...] press’a poco quanto dev’esserlo stato il pubblico popolare a cui molti di quei film erano destinati».⁷¹ La stessa leggerezza nel riutilizzare materiali, quasi come *library music*, riguarda anche le composizioni autografe di Rota, spesso ricombinate in forma di pastiche.⁷²

Per quanto queste modalità di lavoro possano delineare una poetica, è molto facile notare come esse siano la norma, oltre che per quanti lavoravano alle colonne sonore, anche per gli autori di canzoni. L’industria della popular music del «Trentennio» si fondava su un’organizzazione del lavoro ‘in catena di montaggio’, con una forte professionalizzazione e specializzazione dei singoli attori coinvolti – compositori, parolieri, arrangiatori, esecutori, cantanti. Agli autori di canzoni era richiesto di adeguarsi a degli standard formali (la diatassi delle canzoni), stilistici e di ritmo.⁷³ Il ricorso a pratiche come il riuso, o l’impiego sistematico di cliché, erano in primo luogo funzionali a sostenere questo sistema produttivo. I compositori erano chiamati a comporre in poco tempo ballabili alla moda e melodie di facile presa, e la strategia della citazione, dell’allusione a qualcosa di noto o la riproposizione di formule stereotipiche rispondevano a questa esigenza. Il principio per cui le otto battute

69. DYER, *Nino Rota*.

70. MANGINI, *Nino Rota*, p. 141.

71. MANGINI, *Nino Rota*, p. 148.

72. DYER, *Nino Rota*.

73. BARZIZZA, *L’orchestrazione*.

del tema di tromba da *La strada* possono diventare il *chorus* di una canzone intitolata «Gelsomina» è esattamente questo. Quella melodia evoca all'ascoltatore della canzone il film e le sue atmosfere, ma è vero anche il contrario. La canzone in quanto dispositivo intermediale 'esiste' e si muove in molte direzioni. Dunque, quelle che sembrano essere idiosincrasie per un compositore 'colto' – dall'uso indiscriminato di materiali riconoscibili propri o altrui fino all'immagine del musicista che compone 'ascoltando altro', con la radio accesa, come Rota avrebbe fatto⁷⁴ – sono invece prassi comune per i «professionisti della canzone». ⁷⁵ Il modo di lavorare di Rota, se contestualizzato in questo mondo e non in quello della 'musica d'arte', è la norma più di quanto non sia un'eccezione.

L'esperienza di Nino Rota come autore di canzoni, per quanto limitata quantitativamente, può offrire dunque un punto di osservazione privilegiato su molti dei processi tipici dell'industria della popular music italiana in un periodo chiave del suo sviluppo. Partendo dalle poche canzoni di Rota – scritte per un noto baritono o una diva, adattate per circolare a traino di un film, composte per assomigliare a una canzone da *café chantant* o napoletana – ci troviamo a osservare un bignami delle strategie compositive tipiche della canzone italiana del «Trentennio». Nel fare ciò, siamo anche costretti a ripensare lo stile compositivo e la poetica dello stesso Rota, oltre ogni gerarchia di genere o distinzione di funzione.

APPENDICE: DISCOGRAFIA PARZIALE DELLE CANZONI DI NINO ROTA

BECHI, Gino, «Richiamo d'amore» / «Notturmo», La Voce del Padrone DA 11310, 78 giri, 1949. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

BOLIGNARI, Franco, «In vacanza al mare» / «Non c'è amore più grande», con l'orchestra di Armando Trovajoli, RCA A25V 0276, 78 giri, 1955.

BRUNI, Sergio, «Lla rì lli rà» / «Piccolissima serenata», con i suoi Cadetti e Eduardo Alfieri al pianoforte, La Voce del Padrone 7MQ 1074, 45 giri, 1958.

BUSCAGLIONE, Fred, «Io piaccio» / «Dixieland 53», con gli Asternovas, Cetra DC 6446, 78 giri, 1956. [«Io piaccio» è inclusa anche in: *Fred Buscaglione & i suoi Asternovas II*, Cetra LPA 47, 33 giri, 1956].

COLOMBO, Nella, «La canzone dei fiori» / «Toni me tocca», orchestra diretta da Carlo Savina, Durium A10761, 78 giri, 1956. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

CRIVEL e coro, «Treno popolare», Columbia DQ622, 78 giri, 1933. In CATELLI

74. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. xiv.

75. MOSCONI, *Tracce sonore*, p. 28.

– CERI, cur., *Larillirà*.

DE PALMA, Jula, «Il valzer di Natascia» / «Que Serà Serà», orchestra diretta da Lelio Luttazzi, Columbia CQ 3313, 78 giri, 1956 [anche Columbia SCMQ 1043, 45 giri]. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

DI BRUNO, Nicla, «Mambo di Cabiria» / «Calypso melody», con l'orchestra di Mario Bertolazzi, Pathé MG 426, 78 giri, 1957. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

———, «Lla rì lli rà» / «Piccolissima serenata», con quartetto vocale Pathé 45AQ1014, 45 giri, 1957.

DORELLI, Johnny, «Only You» - «Il valzer di Natascia» / «Refrains» - «Sogno americano», CGD E6020, 45 giri EP, 1957.

———, «Il valzer di Natascia» / «Desiderarci», CGD PV 2244, 45 giri, 1957.

GALASSINI, William, «Il valzer di Natascia» / «Extasi», con l'orchestra Milleluci, Cetra AA854, 1956?.

GELLI, Chiaretta, «La canzone del calesse» / «Ninna nanna», orchestra dell'Eiar diretta da Tito Petralia, Cetra DC 4178, 78 giri, 1943. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

GOBBI, Tito, «Take the Sun» / «Song of the Mountains [La montanara]», HMV D.A. 1940, 78 giri, 1948 [anche ristampato su 45 giri: HMV 7P 240].

IMPALLOMENI, Nino e il suo sestetto, «Gelsomina» / «Ciliegi rosa», Fonit 15044, 78 giri, 1955.

MAURO, Elio, «La canzone del faro» / «Llari llirà», con Marcello De Martino e la sua orchestra, coro diretto da Franco Potenza, RCA Italiana 45N 0706, 45 giri, 1958.

MELACHRINO ORCHESTRA, «The Legend Of The Glass Mountain» / «Song Of The Mountains (La Montanara)», HMV B9765, 78 giri, 1949.

MELACHRINO, George e la sua Orchestra, «La leggenda della montagna di cristallo» / «La montanara», La Voce del Padrone HN2639, 78 giri, 1950.

MUROLO, Roberto, *Roberto Murolo e la sua chitarra*, Durium ms Al 77009, 33 giri, 1963 [contiene «Lla rì lli rà»].

OLIVIERI, Dino e la sua orchestra, «La rosa di Novgorod» / «Guerra e pace», La Voce del Padrone HN 3732, 78 giri, 1956.

OTTO, Natalino, «Gelsomina» / «Crepuscolo», con Franco Mojoli e la sua orchestra, Fonit 15049, 78 giri, 1955. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.

PAMPANINI, Silvana, «La bella di Roma» / «Il vero amore», orchestra diretta da

- Bruno Canfora, Fonit 15093, 78 giri, 1955. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- PEYRONE, Elsa – RONDINELLA, Giacomo, «Il vero amore» / «La bella di Roma», orchestra diretta da Bruno Canfora, Fonit 15066, 78 giri, 1955.
- PIZZI, Nilla, «Gelsomina» / «Johnny Guitar», con l'Orchestra di Armando Trovajoli, RCA A25V 0137, 78 giri, 1954. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- RANIERI, Katyna, «Il vero amore» / «Chiove», con l'orchestra di Riz Ortolani, RCA A25V-0425, 1956, 78 giri, 1956. [anche RCA 53-7339, 45 giri]. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- ROSE, David and His Orchestra, «You and You Alone» / «Love Is a Many Splendored Thing», MGM K30883, 45 giri, 1955.
- ROSETTANI, Bruno, «Maggie», orchestra diretta da Federico Bergamini, Durium A 10659, 78 giri, 1955.
- SANDON'S, Flo, «Gelsomina» / «Amo Parigi», orchestra diretta da Federico Bergamini, Durium A 10645, 78 giri, 1954.
- SANDON'S, Flo – Rosettani, Bruno, «Gelsomina» / «Maggie», Durium LD A 6016, 45 giri, 1956.
- SANGIORGI, Luciano, «Gelsomina» / «Souvenir d'Italie», pianoforte solista e ritmi, Durium Al 10711, 78 giri, 1955.
- SCIASCIA, Armando, «Il valzer di Natascia» / «La rosa di Novgorod», Fonit 15449, 78 giri, 1956. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- THE THREE SUNS, «You And You Alone» / «Satan Takes a Holiday», RCA 18335, 78 giri, 1955.
- TRIO AURORA – GELLI, Chiaretta, «Giorni felici» / «La maestra se ne va», orchestra dell'Eiar diretta da Cesare Gallino, Cetra DC 4155, 78 giri, 1943. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- VAN WOOD, Peter, «Io piaccio» / «La canzone dei fiori», Fonit 15155, 78 giri, 1955. In CATELLI – CERI, cur., *Larillirà*.
- VILLA, Claudio, *I primi successi vol. 1* [include «Sotto il sole di Roma», 1947], Universe, CD e digital download, 2012.
- WESTON, Paul and His Orchestra, «The Kentuckian Song» / «You and You Alone (Gelsomina)», con il Norman Luboff Choir, Columbia 40527, 78 giri, 1955.

BIBLIOGRAFIA

- BARZIZZA, Pippo, *L'orchestrazione moderna nella musica leggera. L'ABC dell'arrangiatore*, Curci, Milano 1952.
- BORGNA, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1992.
- BORIN, Fabrizio, *La filmografia di Nino Rota*, Archivio Nino Rota, Olschki, Venezia 1999.
- BOSCHI, Alberto, *Treno popolare. In transito (dal muto al sonoro)*, «Cinegrafie», 20 (2007), *Matarazzo: Romanzi popolari/Popular Romances*, pp. 28-40.
- CALABRETTO, Roberto, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore. Per Il gattopardo*, «AAA/TAC Acoustical Arts & Artifacts/Technology, Aesthetics, Communication», 5 (2008), pp. 21-124.
- CALDIRON, Orio, *Sono solo canzonette. Il film canoro: come nasce un genere*, in *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, a cura di Alessandro Faccioli, Marsilio, Venezia 2010, pp. 149-163.
- CATELLI, Roberto – CERI, Luciano, a cura di, *Larillirà. Music and songs by Nino Rota from the movie soundtracks*, Fondazione Cini – GDM Music 2012.
- DE LUIGI, Mario, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Musica e Dischi, Milano 2008.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Roma-Bari, Laterza 1983.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Palgrave Macmillan, London 2010.
- FABBRI, Franco, *Traduzioni milionarie*, in ID., *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, Milano 2008, pp. 316-319.
- , *Il Trentennio: 'musica leggera' alla radio italiana, 1928-1958*, in *La musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Franco Monteleone, Bulzoni, Roma 2015, pp. 225-243.
- FACCI, Serena – SODDU, P., *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011.
- FERRARA, Antonio, *Rota e i suoi primi film. Canzoni, pastiche e Leitmotiv*, in *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti del Convegno nel centenario della nascita*, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 271-301.
- FORGACS, David, – GUNDLE, Stephen, *Cultura di massa e società italiana. 1936-*

1954, il Mulino, Bologna 2007.

HARWELL CELENZA, Anna, *Jazz all'italiana. Da New Orleans all'Italia fascista e a Sinatra*, Carocci, Roma 2018.

LANCIA Enrico – POPPI Roberto, a cura di, *Dizionario del cinema italiano. Gli attori*, Gremese Editore, Roma 2003.

LOMBARDI, Francesco, note di copertina di *Nino Rota Orchestral Works Vol. 1*, Decca 2013, http://www.ninorota.com/pages/fulldesc.php?title_id=590.

———, *Un uomo solo al pianoforte*, in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. ix-xix.

———, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: Il caso Nino Rota. Dai documenti*, Archivio Nino Rota, Olschki, Venezia 2000.

MANGINI, Giorgio, *Nino Rota, il cinema, le canzoni, ovvero: 'Quanta gente c'era da contentare'*, in *L'undicesima musica: Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001, pp. 137-160.

MAZZOLETTI, Adriano, *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, EDT, Torino 2004.

MIGNOGNA, Dino, *'Canzonette' a regola d'arte: guida ai modelli della forma canzone da Tin Pan Alley ai giorni nostri*, Arcana, Roma 2020.

MORELLI, Giovanni, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *L'undicesima musica: Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001, pp. 3-74.

MOSCONI, Elena, *L'altra Pittaluga: le canzoni nelle commedie della Cines*, «Immagine» 16, luglio-dicembre (2017), pp. 61-99.

———, *Tracce sonore: gli spartiti delle canzoni per il cinema*, in *Fogli sonori. Gli spartiti della Biblioteca 'Luigi Chiarini'*, Centro sperimentale di cinematografia, Roma 2012, pp. 19-33.

ONG, Walter J., *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, Il mulino, Bologna 2019.

RIZZARDI, Veniero, *Presentazione*, in *Nino Rota, il cinema, le canzoni, ovvero: 'Quanta gente c'era da contentare'*, in *L'undicesima musica: Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma 2001, pp. vii-viii.

RUBBOLI, Daniele, *Basta un titolo per la gloria*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, pp. 453-488, EDT, Torino 2002.

SALVATORE, Gianfranco, *Cantare all'italiana*, in *Italia millenovecentocinquanta*, a cura di Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 329-343.

JACOPO TOMATIS

———, *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*, Castelvechi, Roma 1997.

TAGG, Philipp, *Music's Meaning*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York – Huddersfield 2012.

TOMATIS, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019.

VALENTINI, Paola, *Presenze sonore: il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007.

ZAVALLONI, Cristina, e ClaraEnsemble, *Parlami di me. Le canzoni di Nino Rota*, Egea Records, CD, 2022.

ZECCA, Federico, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013.



NOTA BIOGRAFICA Jacopo Tomatis è musicologo, critico musicale e musicista. È ricercatore a tempo determinato presso l'Università di Torino, dove insegna *popular music* ed etnomusicologia. La sua area di ricerca è la *popular music* italiana, dagli anni venti alla contemporaneità, con attenzione particolare alla dimensione mediale e alla storia culturale. Il suo primo libro *Storia culturale della canzone italiana* (il Saggiatore 2019, Feltrinelli 2021) ha vinto lo *IASPM book prize* nel 2021.

BIOGRAPHICAL NOTE Jacopo Tomatis is a musicologist, music critic and musician; he is a research fellow at the University of Torino, where he teaches popular music and ethnomusicology. His main research interests are in Italian popular music from the 1920s to the present days, with particular reference to media and cultural history. His first book *Storia culturale della canzone italiana* (il Saggiatore 2019, Feltrinelli 2021) won the *IASPM book prize* in 2021.