

## Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota

Roberto Calabretto

Non credo a differenze di ceti e livelli nella musica. Secondo me, la definizione di musica leggera, semileggera, seria è fittizia. [...] Il termine 'musica leggera' si riferisce solo alla leggerezza di chi l'ascolta, non di chi l'ha scritta. [...] Musica per film o altra musica, vi metto sempre lo stesso impegno. È diverso soltanto il territorio tecnico in cui mi muovo.<sup>1</sup>

La decisa presa di posizione contro qualsiasi forma di tassonomia dei generi musicali — in queste parole resa manifesta con la consueta bonarietà e pacatezza che sempre hanno contraddistinto la figura di Nino Rota — è sicuramente uno dei *leitmotiv* più significativi dell'intera esperienza compositiva di questo musicista. "L'abbattimento delle barriere e delle etichette che dividevano i generi musicali",<sup>2</sup> a suo avviso necessaria condizione per raggiungere una comunicazione diretta tra compositore e pubblico, costituisce altresì l'indispensabile premessa per poter accedere all'intero catalogo, 'cinematografico' e non,<sup>3</sup> di una delle voci maggiormente significative del Novecento musicale italiano, troppo spesso accantonata superficialmente e a torto messa in disparte per il suo apparente disimpegno e lontananza dalla riflessione estetica del nostro secolo. Questa 'musica senza virgolette' — come l'aveva giustamente definita Fedele D'Amico<sup>4</sup> — rende così inattuale<sup>5</sup> il suo autore nel panorama della produzione musicale degli ultimi decenni del nostro millennio e, di conseguenza, solitamente viene messa al bando dalle sale concertistiche e dai teatri.

Del resto, questa parola, *inattuale* — com'ebbe a dire lo stesso Rota — a me piace molto, perché è anche il titolo di un'opera di Nietzsche, *Considerazioni inattuali*; e, siccome Nietzsche è per antonomasia un autore sempre attuale, penso che la mia *inattualità* — definita così — di oggi, sia una garanzia perché questa *inattualità* duri con attualità in futuro.<sup>6</sup>

Il noto *cliché* del 'cinematografaro', o quello più benevolo del 'musicista di Fellini' — etichette costantemente appiccicate alla figura di Rota<sup>7</sup> — ne hanno infatti compromesso l'immagine agli occhi del pubblico 'colto' e alla stessa massa, pronta a vedere in lui l'allegro e bonario compositore di motivetti per la serie televisiva di *Gian Burrasca* e il simpatico creatore delle marcette felliniane e di tutte le melodie 'vernacolari' che contraddistinguono le sue musiche filmiche.<sup>8</sup>

Si è così finito per dimenticare che, accanto alle circa 150 colonne sonore allestite per i maggiori registi del secondo dopoguerra, il catalogo di Nino Rota annovera un significativo numero di composizioni cameristiche, di sinfonie e di musica sacra, da lui considerata l'apice della propria esperienza creativa. La musica non filmica rotiana, obliata e snobbata negli ambienti della musico-

logia cosiddetta 'colta', ha così stentato a trovare una riflessione estetica e analitica e, solo recentemente, ad essa sono state dedicate alcune tesi di laurea<sup>9</sup> e un saggio che contestualizza pregevolmente questo catalogo.<sup>10</sup> Non va poi dimenticato che la sopraccitata omogeneità nella parabola artistica ed esistenziale di questo compositore, rende inevitabile il confronto e rimando fra i due cataloghi anche per le continue e reciproche citazioni che vengono attuate e per i 'prestiti' che costantemente l'uno fa all'altro.

Fu così che piano, piano — ricorda Miklós Rózsa —, mi divenne chiaro come tanti temi da lui scritti per il repertorio operistico, sinfonico, cameristico prendevano vita diversa nelle sue colonne sonore, spesso all'insaputa dei registi stessi: oppure che i motivi della sua musica seria appartenevano già a questo o a quel film più o meno noto. In sostanza, Rota voleva dimostrarmi con la sua musica che per lui non esisteva alcun diaframma tra il comporre per il cinema e il comporre per la scena o la sala da concerto.<sup>11</sup>

Di quest'estetica tesa all'abbattimento delle tassonomie e delle barriere e di questa musica che non conosce i 'diaframmi' posti dai generi — riproponendo la felice intuizione di un altro noto 'cinematografaro', Miklós Rózsa —, è ora necessario mettere in risalto i momenti che hanno contribuito a determinarla.

### L'allievo di Alfredo Casella

In questo contesto gli studi compiuti a Roma con Alfredo Casella, senza dubbio il più influente dei maestri del giovane compositore, occupano un ruolo di primaria importanza.<sup>12</sup> La tolleranza e la comprensione dimostrate da Casella verso gli allievi — "Casella aveva un atteggiamento oggettivo, pieno di comprensione verso i suoi allievi"<sup>13</sup> — sono innanzitutto la premessa indispensabile affinché Rota possa "scrivere ciò che vuole", permettendogli di trovare la propria via eludendo tutti quei problemi che altri insegnanti avrebbero potuto creare a un allievo così atipico. Le ore passate accanto a Casella permettono poi a Rota di conoscere e apprezzare la sua musica *à la manière de...*<sup>14</sup> metafora di quel camaleontismo stilistico, vera e propria cifra stilistica del compositore romano, che il giovane allievo eredita pienamente. L'assimilazione degli idiomi musicali provenienti da molteplici poetiche compositive, che rende il catalogo di Casella cartina al tornasole di tutti i suoi amori musicali, si fa strada anche in Rota, nel suo gusto verso il *pastiche* e nella sua propensione ad essere "un compositore-spugna, inconsapevole plagiatario, continua enciclopedia di citazioni proprie ed altrui che

renderebbero compito disperato ogni tentativo di individuare realmente la percentuale di musica 'già scritta' contenuta nelle sue partiture".<sup>15</sup>

Molteplici gli esempi, a tal fine, che potrebbero essere citati. Si pensi al notissimo tema di Gelsomina del film *La Strada* che deriva dall'Andante della *Serenata* in mi maggiore op. 22 di Dvorák, esempio delle tante 'prese a prestito' dai repertori classici, oppure al 'tema meridionale' di *Rocco e i suoi fratelli* che cita, invece, la matrice melodica di un antico canto popolare pugliese. Atipica, e più indiretta, è l'imitazione di antichi canti siciliani che troviamo ne *Il padrino*, il cui tema principale volutamente vuole manifestare un asincronismo di natura storica con le immagini della vicenda. Questa musica, "orientata verso melodie meridionali, fino a sembrare arabe", proietta la tragedia del presente descritto da Coppola nel lontano passato che quelle melodie evocano. Un'operazione giustificata dalla volontà di "richiamare con più nostalgia la lontanissima origine di quella gente che poi è confluita in America".<sup>16</sup> La ri-assunzione di materiali preesistenti molte volta comporta anche un loro rinnovamento, cosicché motivetti banali e degradati, quali la famosissima e tanto amata *Marcia dei gladiatori* di Fucik, grazie ad accorti interventi assumono nuova veste e divengono un punto fisso dell'immaginario rotiano. Le prese di possesso molte volte investono però anche il suo stesso catalogo — "Diavolo d'un Rota — ebbe a dire Morando Morandini — o cita gli altri, o cita se stesso"<sup>17</sup> — e lo portano a servirsi dei medesimi materiali musicali in contesti diversi. Significativa, da questo punto di vista, l'opera *Napoli milionaria* — doloroso episodio dell'attività creativa di Rota, violentemente censurata al Festival di Spoleto nel 1977<sup>18</sup> —, che venne allestita con brani tratti dall'omonimo film e con un *put-pourri* delle sue musiche cinematografiche più celebri degli anni sessanta.<sup>19</sup> La veste compositiva arlecchinesca viene infine indossata *à la trompe-l'oeil* quando Rota s'imbatte in lavori di carattere storicistico — quali *La bisbetica domata* e *Giulietta e Romeo* di Zeffirelli, oppure il *Casanova* felliniano — dove stornelli, canti carnascialeschi e madrigali del rinascimento italiano vengono assunti e riadattati con straordinaria abilità mimetica e con un fare squisitamente artigianale.<sup>20</sup>

### Un compositore artigiano

Anche in questo Rota è straordinariamente allievo fedele di Alfredo Casella. Se confrontiamo alcune prese di posizione del musicista maggiormente rappresentativo della "generazione dell' '80", assunte nel clima di 'ritorno all'ordine' vissuto dalla cultura musicale italiana nel 1930, con altre affermazioni di Rota notiamo infatti delle sorprendenti affinità, un comune sentire che si traduce in precise scelte di natura estetica.

L'arte è un *mestiere* — afferma Casella in uno dei suoi interventi maggiormente noti — un *artigianato* superiore. Così la intendevano i grandi del Rinascimento. [...] Giovani, imparate e, sino all'ultimo giorno, perfezionate l'arte vostra. Non vi proponete come meta il bello, né tanto meno il sublime. Ma mirate unicamente alla buona qualità ed alla perfezione assoluta del vostro lavoro. Il resto, compreso il bello ed eventualmente il sublime, verrà da sé.<sup>21</sup>

La duplice capacità di utilizzare moduli e modelli musicali con disinvoltura, e di rendere gli stessi efficaci in funzione del tempo e dello spazio cinematografico, richiede delle abilità tipicamente artigianali. È questa una condizione essenziale e indispensabile che viene richiesta al compositore di colonne sonore. La precisione capillare degli appunti autografi di Nino Rota, compilati per la verifica dei tempi dei suoi interventi nelle diverse pellicole cinematografiche nella ricerca della perfetta sincronia fra la musica e l'immagine, ben mette in risalto la capacità squisitamente artigianale di Rota nel saper comporre musica all'interno di percorsi prestabiliti. Questo 'mestiere', di Rota e di tanti altri cinematografari, ha suggerito talvolta delle analogie di comportamento con quelle del compositore d'opera italiano del Settecento.

Le condizioni e i modi di lavoro del compositore di musica per film non si discostano granché da quelli dell'operista del Settecento. [...] Per capire il senso e la funzione sociale del musicista cinematografico nel presente secolo [è] utile e necessario agganciare il suo lavoro con la situazione storica e considerarlo in analogia con la destinazione che aveva il prodotto operistico soprattutto dal Settecento fino all'epoca di Verdi.<sup>22</sup>

L'apparente paradossalità di questa tesi viene risolta allorché si ponga attenzione ad alcuni elementi che accomunano questi due mondi: la consapevolezza di operare in funzione del vasto pubblico e, talvolta, delle rigide leggi del mercato; la capacità di approntare le proprie partiture in tempi molto brevi; il saper lavorare in *équipe* i cui membri operano allo stesso tempo in vista di un fine comune; il carattere artigianale delle prestazioni. Tutte queste doti e virtù accomunano idealmente i due mondi, quantunque distanti nelle coordinate temporali della storia del teatro d'opera e del cinema.<sup>23</sup>

### Musica in do maggiore

La volontà di rendere la propria musica sempre fruibile e immediatamente percepibile, un'altra capacità solitamente richiesta a un musicista-artigiano, è senza dubbio uno dei tanti motivi — forse il più importante! — che hanno portato Rota a mantenersi fedelmente attaccato al sistema tonale. Anche, soprattutto!, questa sua scelta ha porto il fianco alle più violente critiche da parte della cultura musicale italiana ed europea. A chi continuamente gli chiedeva di chiarire la propria posizione in riferimento alle poetiche del Novecento, Rota, citando Schönberg, era solito rispondere in maniera semplice ed elementare che "c'era ancora tanta buona musica da scrivere in do maggiore!", mettendo poi a sua volta sotto accusa il dogmatismo della riflessione musicale del nostro tempo.<sup>24</sup> Anche se questa scelta non è riconducibile unicamente all'insegnamento di Casella, è lecito tuttavia supporre come gli studi romani abbiano aiutato Rota a trovare questa sua vocazione<sup>25</sup> al sistema tonale che lo stesso Casella da tempo aveva scoperto.

La necessità di ripristinare il sistema tonale che Casella, dopo aver vissuto a Parigi le intemperie dell'impressionismo, del wagnerismo e delle dodecafonia, proclamò a spada tratta al momento del suo rientro in patria, trova in Rota, a distanza d'anni, un fedele assertore a tal punto che la fedeltà alla sintassi tonale diviene uno dei

tratti distintivi del suo linguaggio musicale. Una fedeltà che molto fece discutere non solo gli ambienti della musicologia, pronti a relegare la figura di Rota nel limbo dell'inattualità,<sup>26</sup> ma anche quelli della critica cinematografica, parimenti severa di fronte a questo linguaggio che sembra voler ignorare le note tesi di Adorno e Eisler.<sup>27</sup> L'esperienza di Rota nel mondo del cinema, che lo pone a pieno diritto tra i musicisti maggiormente significativi, smentisce infatti alcuni capisaldi di questa pur validissima riflessione 'a quattro mani' che, nel tentativo di combattere la falsa cultura cinematografica hollywoodiana e la 'tappezzeria musicale' ch'essa richiedeva alla colonna sonora, aveva condotto una battaglia per favorire l'ingresso della 'musica nuova' nel cinema. *Il cinema e il nuovo materiale musicale* — citando uno dei capitoli del testo — secondo gli autori rivelerebbero una perfetta aderenza grazie alla dominabilità che la musica contemporanea, avulsa dalla rigida sintassi tonale, rivela. La sua emancipazione dalle stilizzazioni formali precostituite, e la "capacità di caratterizzazione in modo non collegato [fanno sì che la nuova musica] si incontri con il carattere prosastico del cinema".<sup>28</sup> In ciò essa viene aiutata anche dal suo abbandono del principio melodico, *leader* incontrastato di tante colonne sonore, e da tutte le tensioni ch'essa riesce a creare al suo interno. La musica di Rota, neoclassica, tonale, inattuale, banale, fruibile, sembrerebbe destinata pertanto a un clamoroso insuccesso. Cosa che invece raramente si è verificata nel ricchissimo catalogo di questo musicista a cui Luchino Visconti, notoriamente molto esigente verso la componente musicale dei suoi lavori, ha richiesto le colonne sonore di alcuni suoi capolavori, quali *Il Gattopardo*, *Le notti bianche* e *Rocco e i suoi fratelli*. Molti sono i motivi che rendono il linguaggio di Rota funzionale, nell'accezione positiva e non denigratoria del termine, alla pellicola cinematografica. Le cifre compositive più evidenti di questo musicista iniziano a rivelarsi ben presto, già a partire dagli anni Trenta, quando Rota non aveva ancora abbracciato in pieno la carriera del cinematografaro. Nei suoi primi lavori troviamo una struttura ritmica in cui ricorrono frequentemente elementi motori ostinati: "una continuità circolare e felice di manifestarsi in modo sempre intellegibile" — fenomeno che a Miceli ricorda il fluire spontaneo e l'eleganza della musica di Casella — che allo stesso tempo dimostra talvolta di voler forzare questo continuum da cui trae origine.

Ciò che prometteva di potersi prolungare aproblematicamente all'infinito rivela invece una inquietudine formale insospettabile; è così che interruzioni repentine riconducono il discorso musicale nell'ambito della iniziale imperturbabilità. [...] Nella musica di Rota coesistono due tendenze opposte e vengono risolte con una matrice unica: da una parte i mezzi impiegati per drammatizzare la struttura sonora, per forzare le iniziali istanze espressive, non si presentano mai come responsabili di alterazioni arbitrarie o insolite; dall'altra la tensione comunque accumulata con procedimenti discreti, niente affatto appariscenti, viene risolta con pathos e ironia, ma in modo altrettanto discreto e del tutto uniformato al tessuto stilistico.<sup>29</sup>

A questa pulsazione elementare, ritrovabile nelle tantissime marcette circensi che costellano l'universo musicale felliniano a cui si confanno straordinariamente, si aggiungono altri elementi, quali l'uso costante del bordone e della progressione, che rivelano la frattura stili-

stica operata da Rota nei confronti del mondo a lui contemporaneo. La sua lontananza emerge a chiare lettere anche quando Rota, pur servendosi di certe cifre stilistiche moderne, quali l'uso dei microintervalli, le asseconda a fini espressivi del tutto personali. È così che le pur frequenti dissonanze che compaiono nella sua musica non assumono precise funzioni strutturali, ma rivelano piuttosto un semplice interesse coloristico. Un'ultima considerazione va fatta anche riguardo della strumentazione, dove la chiarezza e la trasparenza dello stile rotiano emergono in maniera eloquente. In questa musica "il flauto diviene il flauto" (Miceli) e ogni strumento è teso a dichiarare se stesso e le sue virtualità espressive, evitando agglomerati sonori in cui le singole componenti vadano smarrite.<sup>30</sup>

Non stupisce, da questa rapida e sommaria analisi delle componenti del linguaggio musicale rotiano, come i punti di riferimento di questo musicista siano stati, oltre a Casella della cui lontananza dalla propria sensibilità egli era pur consapevole,<sup>31</sup> Ravel, Hindemith — "Hindemith è davvero una personalità inconfondibile", disse nella sopraccitata intervista a Pinzauti — e, soprattutto, Stravinskij che ebbe modo di conoscere e frequentare.<sup>32</sup> È proprio nella scelta timbrica e dell'impasto strumentale che l'influenza del musicista russo si fa sentire in maniera preponderante. Dinko Fabris ricorda come il *Nonetto*, da questo punto di vista, riveli delle affinità macroscopiche con il *Settimino* di Stravinskij, mentre la *Sinfonia di Salmi* del musicista russo sarà invece il dichiarato punto di riferimento della musica sacra.<sup>33</sup> Prima di passare all'analisi di alcune colonne sonore particolarmente significative, dopo questa breve rassegna in cui si è cercato di mettere in risalto la tipologia dello stile musicale rotiano, va brevemente ricordato il soggiorno di studi in America al Curtis Institute di Filadelfia, dal 1930 al 1932. Di quest'esperienza, accanto agli insegnamenti ricevuti, va ricordata l'amicizia che Rota ebbe modo di stringere con Aaron Copland, la cui competenza nel mondo della musica cinematografica e lo spiccato interesse verso quella popolare, possono senza dubbio aver esercitato un fascino sulla sensibilità del giovane Rota.

### Le prime esperienze cinematografiche

L'ingresso di Rota nel mondo del cinema si verifica negli anni immediatamente seguenti il secondo conflitto mondiale. Dopo l'apprendistato delle sue prime collaborazioni con alcuni registi nei primi anni Quaranta,<sup>34</sup> entra con autorevolezza nel mondo del cinema divenendo il compositore di colonne sonore per antonomasia del cinema italiano. Già nel 1950 incontra il cinema di Edoardo De Filippo,<sup>35</sup> per la cui *Napoli milionaria* compone alcuni coloriti saltarelli e beffarde parodie del *Deutschland über alles* e degli altri canti del regime fascista, e di Henry Cass, che gli affiderà invece *The glass mountain*. Le realizzazioni di Rota, nel mediocre panorama della musica per film italiana, emergono con autorevolezza per la loro 'fattura' decisamente migliore nei confronti di quelle dei tanti colleghi, italiani e non, che allora affollavano il mondo del cinema.<sup>36</sup>

Hollywood, che allora esercitava un'indiscussa egemonia su tutto il mondo del cinema, aveva infatti creato dei precisi obblighi per la musica filmica giungendo ad elaborare una serie di parametri e, in ultima istanza, una precisa tipologia a cui le colonne sonore dovevano attecchire. In reazione a Hollywood, Adorno e Eisler avevano scritto il loro *La musica per film*, vera e propria utopia stando a Massimo Mila,<sup>37</sup> prendendo come obiettivo polemico la posizione subordinata in cui i registi della scuola americana avevano relegato la musica nella pellicola cinematografica. Il celebre 'contrappunto drammatico', "stratagemma da essi consigliato come un toccasana rivoluzionario",<sup>38</sup> prevedeva pertanto che il commento musicale, piuttosto che essere semplicemente elemento convenzionale di cornice della situazione drammatica, dovesse interagire con essa, contribuendo a creare emozioni e situazioni simboliche.<sup>39</sup> Parlando di *Pregiudizi e cattive abitudini* in apertura della loro disamina, i due autori avevano elencato e messo violentemente sotto accusa i capisaldi dell'universo hollywoodiano. L'uso ripetuto e ingiustificato da un punto di vista drammaturgico della tecnica leitmotivica, ridotta a funzione segnaletica nei confronti di personaggi e situazioni motiviche; il primato esercitato dalla melodia nei confronti degli altri parametri musicali; la consuetudine che la musica debba essere immediatamente fruibile (pregiudizio che preclude qualsiasi esperienza non tonale all'interno del cinema); la pittura sonora e l'uso di cliché musicali: tutte queste cattive abitudini con cui Hollywood aveva contagiato il cinema divengono il bersaglio polemico della loro riflessione.

Anche Rota, che pure talvolta utilizza dei mezzi differenti da quelli evocati da Adorno e Eisler, pensa di scrivere della musica per il cinema che "non commenti pedissequamente l'azione", ma che funga da contrappunto drammatico nei suoi confronti, potremmo dire parafrasando i due autori.

Io penso anche nei film di fare musica non cinematografica, — afferma Rota — nel senso comune di musica che commenti pedissequamente l'azione del film. Io penso sempre di fare una musica che sia a sé stante come musica, che si affianchi ai film; non che si sottometta, che vi si adegui soltanto materialmente.<sup>40</sup>

Parlando delle scelte operate da Rota per *Le notti di Cabiria*, Lino Del Fra ebbe giustamente a dire che la musica non rappresentava

un puro e semplice accompagnamento dell'azione e tanto meno una estemporanea sottolineatura di alcuni momenti emotivi o drammatici. La partitura [è] un mezzo espressivo al servizio della regia per contribuire a rendere chiare le strutture dei personaggi, la sostanziale somiglianza di alcune situazioni, il legame spesso non esplicito di fatti ed azioni di una vicenda.<sup>41</sup>

Sulla base di queste premesse avviene l'ingresso di Rota nel mondo del neorealismo.

### Il Neorealismo

È veramente esistita una musica neorealista? Come reagirono i musicisti a contatto con la scuola cinematografica più importante e significativa del secondo dopoguerra? Si giunse a una vera emancipazione dai modelli americani dettati

da Hollywood? Sono stati gli stessi protagonisti del neorealismo italiano a rispondere negativamente a questi quesiti.

Devo però ricordare che noi musicisti, e forse non solamente noi musicisti, — ebbe a dire Cicognini — abbiamo partecipato al movimento neorealista senza renderci conto di che cosa fosse realmente, agli effetti della storia della cinematografia.<sup>42</sup>

Le carenze della musica neorealista messe in risalto da Cicognini vengono condivise dalla gran parte della critica cinematografica.<sup>43</sup>

Non pare che le novità del neorealismo, il suo carattere autentico e disadorno, vero e quotidiano, abbiano trovato una sorta di corrispettivo musicale. Lo stile rimane in larga misura tardoromantico e crepuscolare, più melodico in Cicognini, più vigile in [Renzo n.d.r.] Rossellini, solo qua e là condizionato dal realismo delle immagini.<sup>44</sup>

In effetti le colonne sonore di questi due musicisti, che commenteranno capolavori come *Roma città aperta* e *Ossessione*, lasciano fortemente perplessi per la decisa mediocrità e prevedibilità delle scelte musicali operate. Molto più significativo è, invece, l'incontro di Petrassi<sup>45</sup> con De Santis che in *Riso amaro* cerca di dar vita a una colonna sonora in sintonia drammaturgica con il film. Gli strumenti di cui Petrassi si serve nel realizzare questo sono molto semplici: canti popolari, musica jazz e canzoni alla moda.<sup>46</sup>

Già nei titoli di testa di *Riso amaro* troviamo il vero e proprio leitmotiv della colonna sonora, il celebre *Mamma mia dammi cento lire* che poi ricompare in più punti del film. Questo noto canto degli emigranti comaschi, pienamente giustificato all'interno di un film che parla di un fenomeno di migrazione interna e descrive le tristi condizioni di vita delle mondine italiane chiamate a lavorare in Piemonte, si alterna con alcuni *swing* e con ballabili che invece accompagnano i momenti lieti dell'esistenza di queste lavoratrici. Petrassi fa anche uso di situazioni musicali vicine al rumore, con particolare efficacia nelle scene finali quando Silvana, al culmine della disperazione, giunge al suicidio.

La posizione di Rota nell'ambito del cinema neorealista, per certi versi, è simile a quella di Petrassi. Per quanto ritenuta molto vicina a un 'neorealismo rosa'<sup>47</sup> — egli continua infatti a collaborare con Castellani —, edulcorato quindi e privo delle tensioni che hanno animato le produzioni di registi come Rossellini e De Sica, la musica di Rota riesce ugualmente ad emanciparsi da questo ruolo quando nel 1950 giunge a contatto con film del valore di *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo.

Di fronte alla dichiarata 'napoletanità' del film, e al problema di una sua resa musicale, anche Rota si serve di espedienti molto semplici, quali le frequenti comparse del saltarello, l'uso di strumenti popolari quali il mandolino, la mandola e il putipu, e la citazione costante del celebre *Funiculi funiculà*, vero e proprio segnale musicale di tutta l'opera. È interessante osservare come la citazione di questo canto popolare talvolta venga deformata, in prossimità dei tanti luoghi di fine umorismo che costellano questo film, seguendo alla lettera l'uso fattone da Casella nella sua *Seconda Sinfonia*. La deformazione delle canzoni patriottiche e degli inni nazionali sottolinea invece la tragicità della guerra, mettendo in

risalto come gli eroici furori sollevati dai vari *Faccetta nera* e *Giovinezza*, per il popolo italiano si fossero ben presto tramutati in miseria e disperazione.

Molto fece discutere, come abbiamo già accennato precedentemente, la *Napoli milionaria* presentata come dramma lirico in tre atti al Festival di Spoleto nel 1977. Questo “bolso fumetto” (Rubens Tedeschi), additato dalla critica musicale come triste incidente nella carriera del suo autore, nel suo mantenersi lontano da possibili riferimenti con modelli storici del teatro d'opera venne severamente criticato e posto sotto accusa. L'incontro con il neorealismo realizzato da *Napoli milionaria* — un incontro precluso alla tradizione melodrammatica, spesso votata a fraintendere il significato dell'accezione “verismo” — venne così trascurato o frainteso. La contaminazione con modelli cinematografici, attuata in maniera macroscopica con il consueto attentato alle gerarchie musicali, permette a Rota di attingere realmente a quella cultura musicale di massa, popolare quindi, che la tradizione melodrammatica più volte aveva ricercato. I molti ballabili, la “musica della radio” potremmo dire, accanto ai tanti temi attinti dalla sua stessa produzione filmica (anch'essa divenuta popolare e di massa), presenti in quest'opera creano un efficace connubio col libretto di Edoardo De Filippo,

permettendo in tal modo a protagonisti della vicenda di muoversi con disinvoltura sulla scena.<sup>48</sup>

Fedele D'Amico, unica voce benevola all'interno della critica musicale italiana, ne “L'Espresso” del 10 luglio di quello stesso anno, scrive:

Capire quanto fuori strada sia chi nella musica di Rota ha visto solo un cocktail di verismo e canzonettismi, improprio all'assunto è tutt'uno. È vero che la sua base può dirsi grosso modo quel tipo d'immedesimazione viscerale nel personaggio ch'è tipica del verismo italiano (ma non senza sprazzi di quello di Janáček): tuttavia questa partitura è il contrario di un cocktail, e, nella sua sapienza d'incastri fra iperboli sentimentali e spunti di color locale, è un modello di lucidità drammaturgica. [...] L'insussistenza di dualismi fra libretto e musica si spiega nel fatto che quella musica esige appunto quel testo, e quel testo appunto quella musica [...].

Un connubio efficace, quindi, quello che si realizza in *Napoli milionaria*, nella sua duplice veste di dramma e film, dove la musica, lungi dall'essere relegata a un ruolo secondario e costretta, pertanto, ad assumere le vesti di presenza discreta, emerge con dignità interagendo dialetticamente con l'immagine. Molte volte, anzi, rivela quanto l'immagine, oppure le parole, non riescono a dire.

### L'incontro con Fellini

Questa valenza simbolica della musica, fino a questo momento espressa allo stato latente, emerge dichiaratamente nelle colonne sonore felliniane. L'incontro di Rota con il regista riminese ha i caratteri dell'evento

straordinario e difficilmente ripetibile.<sup>49</sup> Il vero e proprio rapporto viscerale che lega le loro esperienze artistiche, a tal punto che si è soliti parlare del “binomio” Rota-Fellini,<sup>50</sup> ha i caratteri dell'eccezionalità, meglio sarebbe dire della paradossalità, anche considerando le premesse da cui nasce. Il reciproco disinteresse, se non addirittura l'ignoranza, di Fellini verso la musica e di Rota verso il cinema sembrerebbe infatti compromettere una qualsiasi loro possibilità d'intesa. Fellini, da un lato, è fortemente attratto dalla musica e dal suo potere incantatorio; vede però in essa un'eterna promessa che mai potrà essere mantenuta — si pensi alle parole pronunciate da Sim, l'oboista ne *La voce della luna* — e di conseguenza la evita. È presente ai concerti in cui vengono eseguite le musiche dell'amico solo per educazione e affetto nei suoi confronti.<sup>51</sup>

Rota, dal canto suo, vede invece nel cinema un'arte di secondo livello e si addormenta durante le visioni degli stessi film per cui deve comporre le colonne sonore.<sup>52</sup> Da questa reciproca incomprensione nascono paradossalmente dei “film musicali”, come *La dolce vita*, *Otto e mezzo*, *I vitelloni*, *Prova d'orchestra* e tutti gli altri capolavori del cinema felliniano. “La musica entra fisicamente nella narrazione divenendo componente poliespressiva e quindi plurimetaphorica”,<sup>53</sup> scrive Miceli parlando del rapporto sinestetico che



Nino Rota e Federico Fellini. Disegno di Fellini

lega la musica di Rota al cinema di Fellini. Un rapporto riuscitissimo, ma che si rivela essere di natura poetica e, come abbiamo visto, privo di una qualsiasi riflessione e consapevolezza. Assistiamo così a un processo per cui le emozioni cinematografiche, di cui Fellini avverte in maniera confusa la necessità di una traduzione in musica, vengono ulteriormente chiarite e completate dai commenti sonori di Rota

È proprio l'ignoranza musicale di Fellini ad essere paradossalmente il punto di forza della sua poetica. Il suo disinteresse ‘alla Rota’ verso le categorie estetiche e i generi formali — per cui giungerà a rasentare il vero e proprio *kitsch* quando inserisce la *Toccata e fuga in re minore* di Bach ne *La dolce vita* oppure la *Cavalcata delle Walkirie* in *Otto e mezzo* — fa sì che l'uso della musica nei suoi film sia giustificato e finalizzato esclusivamente dal ruolo ch'egli le affida. Nell'egocentrismo espressivo di questo regista, che tutto finalizza alle proprie esigenze, va contestualizzata la “musica vernacolare” — riuscitissima questa definizione — delle colonne sonore di Rota.

### La musica vernacolare

Nel tentativo di dare una sommaria idea della “musica vernacolare”, categoria complessa a cui cercheremo di accostarci progressivamente, mettiamo ora in risalto gli elementi che contribuiscono a definirla. La vernacolarità della musica di Rota, che la rende perfettamente in sin-

tonia con il mondo di Fellini, nasce dal concorso di molti stilemi che qui elenchiamo velocemente.

In molte colonne sonore, valga per tutte quella allestita per *Zazà* di Castellani nel 1942, Rota fa uso di melodie da *Café chantant* e della rivista d'avanspettacolo.

Frequentissimi sono i momenti desunti dal repertorio folklorico e popolare. Accanto alla sopraccitata *Napoli Milionaria* di De Filippo, possiamo aggiungere *Proibito* di Monicelli in cui si serve di alcuni repertori del folklore sardo. Più significativo ancora, in questo contesto, il caso di *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti: la canzone popolare posta in apertura e chiusura del film — si tratta di *Paese mio*, una ninna-nanna pugliese<sup>54</sup> — oltre a esprimere lo stato d'animo della famiglia di Rocco e la struggente nostalgia provata verso il paese natio, contrasta con gli altri motivi musicali — alcuni ballabili di derivazione americana, quali il *boogie-woogie* — che fanno invece riferimento alla "milanesità" degli altri personaggi e di alcune situazioni di questa tragica storia.

Particolarmente ricca è la presenza di canzonette genericamente definibili "alla moda". A partire da *Lo sceicco bianco* di Fellini, in cui ricorrono in tutta la pellicola, ne troviamo molte anche ne *I vitelloni*. Segnate da ritmi jazzistici, quali lo *swing*, e da un vago sapore esotico con sviluppi languidi, esse ben simboleggiano le eterne sconfitte e i sogni dei protagonisti della vicenda. Si tratta di materiale musicalmente povero, come lo è l'esistenza dei protagonisti del film. Anche ne *La grande guerra* di Mario Monicelli le diverse canzoni d'epoca 1915-18 sono associate alla condizione dei protagonisti. La triste esistenza dei protagonisti de *Il bidone*, altro film di Fellini, viene scandita da alcuni ballabili delle balere che ancora una volta si rivelano importanti nella definizione ambientale-temporale della vicenda. Un "melodismo alla Chaplin" contrassegna invece il tema di Cabiria nelle celebri *Notti di Cabiria*, mentre quello di Rocco, fratello minore di Rocco, fatto di banali canzonette esprime adeguatamente l'adattamento di questo personaggio alla realtà urbana. Non a caso esso contrasta fortemente con quello di Rocco, simbolo dell'attaccamento atavico ai valori della sua terra d'origine. Ne *La dolce vita* la canzonetta domina tutta la colonna sonora. Il suo *leitmotiv* è costituito da un riadattamento del *Morität von Mackie Messer* di Kurt Weill, uno dei tanti motivi che occupavano l'immaginario musicale di Fellini. Abbiamo poi *Patricia*, *Arrivederci Roma*, *Jingle Bells*, *Piti Piti*, *Stormy Weather* e tante altre. Ne *Le tentazioni del dottor Antonio* di Fellini, simpatico episodio di *Boccaccio 70*, troviamo la notissima *Bevete più latte*: una melodia grottesca e, nella sua ingenuità, infantile ma che si rivela in perfetta sintonia con la vicenda. Citiamo infine, ma questa lista potrebbe ancora proseguire a lungo, *Amarcord* di Fellini dove troviamo canzoni americane, come *Stormy Weather* e *Siboney*, *La Cucaraca*, *Abat jour*, memorie musicali efficacissime nell'evocazione della dimensione del ricordo che pervade tutto il film. Molti i ballabili che accompagnano in particolar modo le pellicole felliniane.

Il ballabili — affermava Rota — sono semplici come tutti i desideri sognati, usano il linguaggio elementare del cuore, rappresentano la testimonianza di quel che facciamo, parlano direttamente alla nostra condizione di perduti...<sup>55</sup>

Tra i tanti ricordiamo il mambo, fatuo e volgare, che racconta musicalmente il clima della passeggiata archeologica ne *Le notti di Cabiria*, e la musica che accompagna alcuni momenti dell'esistenza di Cabiria stessa (si tratta di un ballabile anni '20 che compare nell'incontro di Cabiria col grande divo e nella storia dell'ingenuo amore vissuto dalla prostituta nei confronti dell'assassino). Indimenticabile anche la Rumba della Sareghina, i tanti *twist* e i *can-can* che costellano *Otto e mezzo* e il celebre valzer lento, stupendo *leitmotiv* della colonna sonora di *Amarcord*.

La passione di Fellini verso la musica bandistica fa sì che Rota inserisca puntualmente marcette circensi e passerelle nelle sue colonne sonore. La marcia, con le sonorità degli ottoni, è un tipico luogo d'incontro fra il gusto musicale di Fellini e la sensibilità di Rota. Ne troviamo ne *Lo sceicco bianco*, ne *Il bidone*, in *Otto e mezzo* (la famosissima passerella finale), in *Amarcord* e ne *I clowns* di Fellini, autentica apoteosi musicale della *clownerie* bandistica.

Non mancano, infine, momenti desunti dai repertori dell'operetta nazionale ed europea — valga per tutti la scena serale delle terme in *Otto e mezzo* — e dalla cultura jazzistica, anch'essa vernacularizzata.

Da questa rapida rassegna, risulta chiaro come questo linguaggio — magnifico esempio di *Gebrauchsmusik* — riesca ad essere funzionale alla sintassi filmica di Fellini grazie ad una serie di elementi che lo rendono perfettamente consoni a questo mondo. Capiamo ora perché Miceli parli della vernacularità in questi termini:

[Si tratta di] un genere a metà strada fra le tradizioni popolari e i meccanismi degli emergenti mass media, per il quale l'etichetta di musica "leggera" appare vaga e approssimativa e che potremmo definire come genere vernacolare, l'equivalente musicale di tutte quelle forme espressive che dall'immediato dopoguerra alla fine degli anni Sessanta hanno rappresentato un punto d'incontro — contraddittorio, non risolto, ma tutto ancora da analizzare — fra cultura e sottocultura: forme espressive che hanno reso tangibile il conflitto tra i valori atavici della provincia contadina e quelli emergenti della urbanizzazione [...].<sup>56</sup>

La musica di Rota non adempie, però, solamente a questa funzione. Oltre a rendere musicalmente il clima grottesco, ironico, clownesco e circense del regista, molte volte assume a vero e proprio protagonista. In tal modo s'incarica di dire quanto è precluso all'immagine, assumendo le caratteristiche di una vera e propria cifra espressiva. Essa diviene in tal modo, seguendo una felice definizione di Miceli, personaggio.

### La musica personaggio

Sin dalle prime collaborazioni di Rota con Fellini, la musica assume questa valenza. Per tutti valga la famosissima scena del veglione carnevalesco de *I vitelloni*. Qui troviamo un'orchestra che sta suonando a tutto volume un clownesco *can-can*, tipicamente rotiano, per accompagnare le danze della festa. Fino a questo punto la musica compare come livello interno<sup>57</sup> e si rivela efficacissima per sottolineare il clima festoso e di evasione che accompagna questi momenti. Alberto, uno dei vitelloni, sta ballando al centro della pista reggendo una bottiglia di spumante. Quando la festa sta giungendo al

suo termine, sfinite e ubriaco, egli esce dalla sala; dell'orchestra si sente solo il suono sgangherato di una tromba che ripete in maniera deforme il motivetto del *can-can*. A questo punto egli inizia un delirante monologo: Alberto si rende conto, in un momento di lucidità, dei propri fallimenti e della propria condizione di emarginato. È a questo punto che la musica, ora posta a livello esterno, esce allo scoperto manifestando lo stato psico-fisico del protagonista. Il suono della tromba disarticolato, non più brioso e clownesco qual era nell'ostinato iniziale della festa, rivela la triste e sgangherata condizione esistenziale che Alberto sembra per un attimo rifiutare: all'uscita della sala con un gesto scomposto tenta infatti di zittire il trombettista, ormai divenuto suo *alter ego*, con un gesto irato e scomposto. In tanti altri film la musica diviene personaggio: si pensi ad alcune sequenze de *La dolce vita*; a *Le notti di Cabiria*, la cui struttura ciclica trova un sorprendente riscontro nella sua colonna sonora; a *La strada*, dove gli interventi musicali imprimono una vera e propria svolta alle vicende<sup>58</sup> e il tema di Gelsomina — del cui valore simbolico molto si è parlato — scuoterà il burbero Zampanò dalla propria esistenza animalesca; e a certi momenti di *Otto e mezzo*, dove la componente musicale contribuisce a focalizzare la struttura in abisso del film.<sup>59</sup> In questi luoghi la funzione che viene richiesta alla musica non è banalmente contestualizzante; non è neppure semplicemente espressiva e comunicativa; l'uso della musica giunge piuttosto ad essere metaforico nell'accezione più elevata della parola. Un uso elevato, poche volte riservato alla musica filmica, che ritroveremo, con esiti e intenti ovviamente differenti, nelle colonne sonore scritte per i film di Visconti.



Alcune battute dei principali temi del film *Le notti di Cabiria* (1957)

### La collaborazione con Visconti

Il bisogno 'viscerale' e istintivo nutrito da Fellini nei confronti della musica rotiana, e la libertà creativa che questo regista concedeva all'amico musicista stentano a

ripetersi nella lunga storia di Nino Rota 'cinematografo' — meglio sarebbe dire che difficilmente si realizzeranno anche nell'intera storia del cinema —. L'incontro con Visconti, pur rivestendo i caratteri dell'eccezionalità, è così pensabile nei termini della 'collaborazione' per il carattere benevolmente dispotico delle scelte musicali colte e raffinate operate da questo regista, a cui Nino Rota molte volte deve adattarsi. Un ruolo che non va assolutamente frainteso nei termini della secondarietà oppure della scarsa importanza, ma che pure va collocato in un contesto diverso da quello con cui abitualmente si pone l'autore di una colonna cinematografica nei confronti del regista.

Visconti ha la tendenza a scegliere, per i suoi film, musiche fatte da grandi autori. È la stessa attitudine con la quale sceglie i suoi soggetti: un'attitudine da uomo colto, che intende appoggiarsi alla grande cultura. Egli nutre un grosso rispetto per la casata musicale, accompagnandolo a una grossa capacità di raccogliere le cose coltivate; una sorta di atavismo: la sensibilità artistica che nasce da una grande accumulazione familiare.<sup>60</sup>

Le competenze e la sensibilità musicale di Visconti,<sup>61</sup> difficilmente ritrovabili in altri registi, gli permettevano del resto di attingere al repertorio lirico e sinfonico con piena padronanza, relegando molte volte Rota a consulente, è il caso di *Senso*, oppure a fedele esecutore della committenza assegnatagli. Questa 'collaborazione a due piani' si realizza in due notissimi film di ambientazione storica, oltre a *Senso* va ricordato *Il Gattopardo*, ne *Le notti bianche* e nel già citato *Rocco e i suoi fratelli*.<sup>62</sup> L'interesse *cultivé* di Visconti nell'affrontare la realizzazione della colonna sonora dei due film risorgimentali emerge visibilmente dalla scelta del melodramma come cornice entro cui ambientare la vicenda di *Senso*. Già dal ribaltamento di prospettiva tra la scena finale del terzo atto de *Il Trovatore*, quando Manrico canta la celebre cabaletta "Di quella pira", e la sala (ribaltamento realizzato all'interno del Teatro La Fenice di Venezia durante una rappresentazione dell'opera verdiana) si coglie la sottile metafora del regista che interpreta e identifica sullo sfondo del melodramma la società veneziana del 1866.

I patrioti, al grido di "Viva Verdi" e "Viva l'Italia", gettano i loro manifestini al termine del coro "All'armi, all'armi. Eccone presto a pugnar tecco, tecco a morir", in cui l'esercito delle comparse in armi sembra sfidare quello degli ufficiali austriaci nelle prime fila di platea. [...] Quanto avviene sul palcoscenico sembra ispirare i sentimenti di Livia. [...] Anche l'ingresso del tenente, sottolineato da un vibrante attacco musicale, è inquadrato in una grande specchio che riflette il palcoscenico.<sup>63</sup>

Il melodramma, pertanto, viene rovesciato sulla realtà e proiettato sulla storia; partendo da queste premesse Visconti deliberatamente evita qualsiasi retorica, tipica dei tanti film risorgimentali,<sup>64</sup> per operare una significativa interpretazione della società italiana della seconda metà dell'Ottocento e della cultura che le appartiene.<sup>65</sup> Il ruolo di Rota all'interno di questo film è sicuramente marginale — il suo nome non compare nemmeno nei titoli di testa: egli si limita ad aiutare Visconti nelle scelte musicali e a 'ritagliare' i frammenti musicali dei primi due movimenti della *Settima Sinfonia* di Bruckner, che accompagnano leitmotivicamente la storia d'amore di Livia e Franz. La scelta per *Il Gattopardo* è sicuramente più complessa e, per certi versi, molto più coraggiosa. Abbandonata

l'idea di servirsi in termini diretti della cultura musicale del tempo in cui la vicenda è ambientata, Rota e Visconti ricercano una partitura originale che ricrei ugualmente le tipiche atmosfere del tardo sinfonismo romantico europeo. È così che la scelta ricade su un'opera di Rota già esistente, la *Sinfonia sopra un tema d'amore*, che Visconti giudica idonea a questo straordinario affresco della storia risorgimentale del nostro meridione e che d'ora in poi diverrà la Sinfonia del *Gattopardo*. L'uso che viene fatto di questa partitura ricalca delle modalità tipicamente classiche, per cui nella scena iniziale raffigurante il palazzo dei Salina con lo scorrimento dei titoli di testa vengono esposti i temi che poi compariranno come dei veri e propri *leitmotiv* nel corso del film.



Pagina manoscritta della colonna sonora originale del film *Il Gattopardo* (1963)

Una scelta che ritroveremo anche ne *Le notti bianche*, dove l'intreccio dei temi assume della valenze drammaturgiche importantissime. La colonna sonora intesa come una vera e propria partitura, e non come dei frammenti episodici, è un requisito essenziale dei film di Visconti che nel loro impianto teatrale esigono momenti musicali di ampio respiro. "Con Luchino non è che ci volessero dei piccoli brandelli musicali. Ci volevano dei brani in pieno sviluppo", dirà lo stesso Rota commentando il suo lavoro per questo regista.

Il melodramma torna a ispirare la triste storia di *Rocco e i suoi fratelli*. La sua presenza non si coglie in termini diretti ma va piuttosto ricercata nella predilezione verso i contrasti assoluti<sup>66</sup> — a volte il regista tende a caricare in maniera tale i dialoghi da sembrare dei concitati drammatici in perfetto stile operistico<sup>67</sup> — con cui Visconti realizza questa storia emblematica dell'immigrazione interna. Allo stesso tempo la scena finale dell'idroscalo in cui Simone uccide Nadia, alternata alle immagini del fratello che sta portando a termine vittorioso il suo combattimento pugilistico, tanto ricorda quella della *Carmen* di Bizet, in cui José uccide Carmen mentre la folla applaude Escamillo. Ancora una volta il melodram-

ma, elevato a modulo espressivo del racconto cinematografico, è il filtro necessario per cogliere le sottili metafore di cui il cinema di Visconti è ricco.



Pagina manoscritta per Rocco e i suoi fratelli

## NOTE

- 1 NINO ROTA, *Dichiarazioni fatte durante la trasmissione "Voi ed Io"*, cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2 I film di Nino Rota*, Comune di Reggio Emilia, 1987, p. 14.
- 2 DINKO FABRIS, *La musica non filmica di Nino Rota* in AA.VV., *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele D'Amico*, Firenze, Leo S. Olshki Editore 1991, p. 706.
- 3 In questa direttiva si muove l'ipotesi interpretativa di Dinko Fabris che avverte quanto "i confini tra produzione filmica e non filmica [nel catalogo di Rota siano] labili, se non inesistenti", aggiungendo come "le intersezioni tra questi mondi paralleli sono eventi quotidiani nella parabola esistenziale ed artistica di Rota" (*Ibidem*, p. 707).
- 4 "La musica di Nino Rota è, invece, una musica senza virgolette e, perciò, tale da poter restituire i sentimenti grandi o piccoli nella loro immediatezza, nella loro spontaneità. È questo il suo pregio specifico, il suo messaggio" (Intervento di Fedele D'Amico alla tavola rotonda in omaggio a Nino Rota a Martina Franca nel 1979, cit. in PIER MARCO DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, Bari, Laterza 1983, p. 4).
- 5 Sempre Fedele D'Amico, ne "L'Espresso" del 21 gennaio 1968, aveva notato come "l'inattualità di Nino Rota è oggi qualcosa di unico. [...] Il senso dell'altra inattualità, quella della "musica moderna", sta nell'affermare coi non cicatrizzabili dualismi [...] una situazione di crisi dell'uomo moderno facendo appello alla società ufficiale: il senso di una posizione di Rota sta invece nel fare appello a una società clandestina, quella dei *coeurs simples*, tranquillamente testimoniando la permanenza di sentimenti e valori ingenui, attraverso stili e convenzioni dichiarati fuori corso".
- 6 N. ROTA, *Dichiarazioni fatte durante la trasmissione "Voi ed Io"*, cit. in ERMANNINO COMUZIO PAOLO VECCHI, *138 1/2 [...] cit.*, p. 16.
- 7 Etichette che Rota non sopportava grazie ai pregiudizi con cui gli venivano poste. "Se certi critici hanno la puzza sotto il naso — asseriva —, quando devono affrontare il discorso su Nino Rota, autore di sinfonie e opere, appiccicandomi addosso l'etichetta di cinematografaro, questo non mi imbarazza" (cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2 [...] cit.*, p. 14).
- 8 L'etichetta di cinematografaro ha compromesso l'immagine di Nino Rota anche grazie all'abituale disprezzo con cui gli stessi musicisti hanno considerato la musica per film. Valga per tutti l'esempio di Stravinskij che giudicava tale musica utile ai compositori per guadagnarsi il pane, negando ad essa qualsiasi dignità artistica.



- <sup>9</sup> Delle tesi di laurea dedicate a Nino Rota solamente una è dedicata esclusivamente alla produzione non filmica di Rota. LUCA BRAMANTI, *La musica pianistica di Nino Rota*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 1987-88.
- <sup>10</sup> È il già citato saggio di DINKO FABRIS dedicato a *La musica non filmica di Nino Rota* a cui più volte abbiamo fatto riferimento.
- <sup>11</sup> Cit. in P.M. DE SANTI, *Nino Rota Le immagini e la musica*, Firenze, Giunti 1992, p. 8.
- <sup>12</sup> “Casella era una persona superiore — ebbe a dire Rota in un’intervista concessa a Leonardo Pinzauti —; tant’è vero l’unico musicista, di cui posso dire di non aver subito alcun influsso è stato proprio Casella. Ma lui capiva anche le nature lontanissime dalla sua” (cit. in D. FABRIS, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, Bari, Orchestra sinfonica di Bari 1987, p. 80). E proprio a Casella Rota dedicherà la *Petite offrande musicale pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson*, celebrando con poi il *Cantico in memoria di Alfredo Casella* la scomparsa dell’amato maestro nel 1947.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.
- <sup>14</sup> È questo il titolo dei due celebri quaderni per pianoforte scritti da Casella nei suoi anni di apprendistato parigini. Queste ‘parodie stilistiche’ — la seconda serie fu scritta ‘a quattro mani’ con Ravel — rivelano appieno le facoltà proteicamente assimilatrici di Casella e la sua immancabile propensione allo *humor* e all’ironia. Di questi quadretti musicali che la critica e la vita musicale della capitale francese dimostrarono di apprezzare vivamente, celebre è diventato in particolar modo quello dedicato a Fauré.
- <sup>15</sup> D. FABRIS, *La musica non filmica di Nino Rota*, cit., p. 717. Va ricordato che questa naturale propensione all’assimilazione di stili musicali altrui era ancor più accresciuta da certe abitudini compositive. Basti pensare alla consuetudine di scrivere con la radio accesa, ad esempio, che portava a un continuo affiorare di idee musicali nella mente di Rota di cui poi egli ignorava la provenienza.
- <sup>16</sup> N. ROTA, *Dichiarazioni fatte nella trasmissione “Voi ed Io”*, cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 10.
- <sup>17</sup> Cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 40.
- <sup>18</sup> “I resoconti critici, per lo più negativi — ricorda Sergio Miceli —, sono incentrati sulla disanima dell’opera in relazione al lavoro originario di Eduardo e in rapporto ai modelli storici del melodramma, mentre viene del tutto trascurato un eventuale contatto col neorealismo...” (SERGIO MICELI, *La musica nel film arte e artigianato*, Firenze, Discanto edizioni 1982, p. 258). Miceli mette giustamente il dito nella piaga sollevando il problema della componente neorealista nel mondo operistico di cui *Napoli milionaria* si fece portavoce. Di questo problema, importantissimo e vitale nell’esperienza compositiva di Rota, avremo modo di riparlare più avanti.
- <sup>19</sup> Troviamo momenti tratti da *Le notti di Cabiria*, *Plein soleil*, *Le tentazioni del dottor Antonio*, *La dolce vita*, *Waterloo*...
- <sup>20</sup> La tendenza alla scrittura *à la manière de...* è presente anche nella musica da concerto — nel senso di non filmica — di Nino Rota. Miceli nota come le *Variazioni sopra un tema giovanile*, “nella assimilazione disinvolta e nella riproposta di eventi musicali preesistenti, [sono] da intendersi come una sospensione ambigua fra l’eccellente mestiere e l’indifesa partecipazione personale. Il risultato è un *divertissement* accattivante [...]” (S. MICELI, *La musica e la sua immagine Profilo di Nino Rota: dalla “radiogenia” ai capolavori per il cinema*, “Speciale Symphonia”, n. 3, Luglio 1995, p. 19).
- <sup>21</sup> ALFREDO CASELLA, *Della nostra attuale “posizione” musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea in 21+26*, Roma, Augustea 1931, pp. 38-9.
- <sup>22</sup> ELVIDIO SURIAN, *Nino Rota, compositore artigiano di musiche per film*, in Studi Urbinati, Università degli Studi di Urbino anno LXIII, 1990, pp. 386, 382.
- <sup>23</sup> Sempre Surian opera un interessante raffronto fra un libretto scritto da Rousseau, il *Pygmalion*, e alcuni appunti autografi di Nino Rota per la stesura di alcune colonne sonore. Il libretto di Rousseau è suddiviso in tre colonne: nella prima sono indicati i generici stati d’animo espressi dalla musica, nella seconda le durate cronometrizzate degli interventi musicali, nella terza le istruzioni gestuali e le parole recitate dal personaggio. Lo ‘schema orario’ seguito dagli interventi musicali nel libretto di Rousseau molto ricorda quelli che un normale compositore di colonne sonore incontra nel proprio mestiere. A tal fine i prospetti di Rota, le annotazioni precise tese a sincronizzare con precisione i tempi degli interventi musicali con quelli delle immagini sono emblematici di questo modo di lavorare.
- <sup>24</sup> “Se si chiamassero le cose col loro nome, resterebbe ben poco; e difatti quando uno ha la pazienza di mettersi a smontare certi pseudo concetti i risultati sono molto divertenti”, rispondeva a Leonardo Pinzauti nel corso di una lunga intervista (Cit. in D. FABRIS, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, cit., p. 78).
- <sup>25</sup> È ormai divenuta notissima l’affermazione di Dent per cui “Casella è il musicista italiano che maggiormente ha saputo aiutare i suoi giovani connazionali a fabbricarsi uno stile, ma è anche quello che più di tutti ha stentato a trovare il proprio”.
- <sup>26</sup> Non va però dimenticato che la dichiarata fedeltà alla sintassi tonale da parte di Rota non ha precluso alcuni esperimenti in cui il compositore ricerca nuove vie nell’organizzazione dei suoni. Il caso più significativo è la sua colonna sonora per il *Satyricon* di Fellini dove Rota si serve della musica elettronica per assecondare “un film di fantascienza”, com’ebbe a dire lo stesso regista che con *Satyricon* voleva restituire “l’immagine di un mondo scomparso senza completarlo come se quei personaggi, quelle usanze, quegli ambienti vi apparissero per forza medianica richiamati dal loro silenzio da un rituale silenzio” (Cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 44).
- <sup>27</sup> “Con un po’ di esagerazione — troviamo infatti nel celeberrimo *Komposition für den Film*, prima seria riflessione sulla musica filmica — si può dire che la musica per film tende all’atonalismo in quanto non c’è posto in essa per una soddisfacente espansione della tonalità” (Cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 43).
- <sup>28</sup> THEODOR WIESEGRUND ADORNO HANNS EISLER, *La musica per film*, trad. it., Roma, Newton Compton Editori 1975, p.50. Adorno e Eisler ripropongono, pertanto, la celebre profezia schönbergiana del 1931 in cui il compositore aveva asserito: “Se penso al cinema, penso ai film futuri che dovranno di necessità essere artistici. E per quelli la mia musica potrà servire”.
- <sup>29</sup> S. MICELI, *La musica e la sua immagine* [...], cit., p. 16.
- <sup>30</sup> Sempre in ambito di strumentazione non va dimenticata la predilezione di Rota verso gli ottoni, strumenti indispensabili alla “clownerie” del suo linguaggio che tante volte si ritrova nelle marcette che costellano le sue colonne sonore.
- <sup>31</sup> Dopo l’infatuazione giovanile per Wagner, Rota ebbe a dire di essersi sentito attrarre anche dalla musica di Gian Francesco Malipiero.
- <sup>32</sup> Rota aveva conosciuto Stravinskij nella casa romana di Casella. Lo frequentò da vicino nel viaggio che fece, sempre in compagnia di Casella, nel 1929 in Spagna.
- <sup>33</sup> Ricordiamo solo di sfuggita la peculiarità della posizione della musica sacra nel catalogo rotiano. Una posizione che la porta ad essere, nel giudizio del suo autore, l’apice della sua esperienza compositiva.
- <sup>34</sup> Rota aveva debuttato nel mondo del cinema nel 1933 allestendo la colonna sonora per *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo. Dopo una pausa di circa dieci anni, durante la Seconda Guerra Mondiale, aveva ripreso a comporre per Renato Castellani (*Zazà*, *La donna della montagna*), Alberto Lattuada (*La freccia nel fianco*), Luigi Zampa (*Un americano in vacanza*), Mario Soldati (*Le miserie del signor Travet*) e ancora per Matarazzo (*Il birichino di papà*, *Giorno di nozze*). La definitiva consacrazione con questo mondo avvenne però negli anni del dopo guerra grazie alla collaborazione che Rota ebbe con alcuni registi tra i più famosi del nostro secolo.
- <sup>35</sup> Sempre di De Filippo creerà le colonne sonore di *Filumena Marturano* e di *Ragazze da marito*.
- <sup>36</sup> È ovvio, ed è sicuramente banale sottolinearlo, che anche nel catalogo filmico di Rota si trovano delle pagine decisamente mediocri e discutibili. Ciò non toglie che nella sua carriera, non rettilinea e a zig-zag in molti momenti, le tante colonne sonore indimenticabili abbiano fatto dimenticare gli incidenti di percorso talvolta verificatisi.
- <sup>37</sup> La posizione di Adorno e Eisler è apparsa utopica a molti. “Non si può dire — afferma Surian — che la creazione di musica per film possa offrire al compositore ampio spazio a spericolate sue sperimentazioni d’avanguardia. Gli si chiede invece l’utilizzazione di moduli e di modelli linguistico-musicali dominanti che siano altamente recepiti da vasti strati del pubblico che frequenta le sale cinematografiche» (E. SURIAN, *Nino Rota, compositore artigiano di musiche per film*, cit., pp. 381-382).
- <sup>38</sup> MASSIMO MILA, *Introduzione a T. Adorno H. Eisler La musica per film*, cit., p. 10.
- <sup>39</sup> Il contrappunto drammaturgico dovrebbe servire, inoltre, a risolvere la frattura che si viene a creare fra l’intensità emotiva del dramma (data dalla presenza dei personaggi sulla scena) e la forma epica estensiva del romanzo che si realizza nel cinema e che viene estrinsecata dallo scorrere monodimensionale del tempo. La musica, parafrasando Eisler e Adorno, dovrebbe essere “il tappabuchi del dramma nel romanzo”; essa dovrebbe supplire quei momenti dove l’intensità drammatica viene meno e riconverte in presenza immediata l’azione.
- <sup>40</sup> E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 14.
- <sup>41</sup> LINO DEL FRA, *Le notti di Cabiria di Federico Fellini*, Firenze, Cappelli 1957, p. 201.

- 42 S. MICELI, *La musica per film* [...], cit., p. 261.
- 43 Giustamente Miceli sottolinea come all'interesse manifestato dalla critica cinematografica verso la presenza della musica nel film neorealista non ne sia corrisposto uno analogo sul versante musicale, tranne le poche eccezioni di Roman Vlad, Enzo Masetti e Francesco Lavagnino. A tal fine si veda S. MICELI, *Musica e film: la colonna sonora ha cinquant'anni. È possibile un bilancio?*, "Rivista Musicale Italiana", 1977, XII, pp. 349-363. Franco Mannino, nel suo saggio dedicato a Visconti e la musica, è parimenti dell'opinione che il "neorealismo musicale [...] ancora oggi non è stata affrontato, con seri studi e saggi, da nessun musicologo" (FRANCO MANNINO, *Visconti e la musica*, Lucca, Akademos Lim 1944, p. 16).
- 44 GIANNI RONDOLINO, *Cinema e Musica*, UTET, Torino 1992, p. 102.
- 45 Paradossale è il fatto che Petrassi dimostrò sempre un marcato disinteresse verso questo genere di musica, a tal punto ch'ebbe esplicitamente a dire con parole che tanto ricordano quelle di Stravinskij: "Per ragioni puramente economiche ho fatto anche musiche per film. [...] Non era un'attività che mi interessasse" (GOFFREDO PETRASSI, *Autoritratto*, Intervista elaborata da Carlo Vasio, Bari, Laterza 1991, p. 51). Cogliamo l'occasione per ricordare come sia stato Fedele D'Amico, responsabile musicale della *Lux Film*, uno dei primi a coinvolgere molti musicisti contemporanei nel mondo del cinema, divenendo uno dei principali protagonisti del processo di emancipazione della musica da film dal ruolo subordinato ch'essa aveva fino ad allora esercitato.
- 46 Va rilevato che il sopraccitato interesse manifestato dalla critica cinematografica nei confronti della musica nel film neorealista non sempre comportò delle riflessioni interessanti e significative. Molto generiche le indicazioni offerte da Fernando Ludovico Lunghi che a *La musica e il neo-realismo* dedica un intero articolo. Lunghi sembra voler risolvere l'intero problema suggerendo alla musica di non limitarsi a "commentare quel momento e quella azione, ma di 'vedere' e cioè cogliere l'essenza e interpretare gli aspetti interiori rivelandoli con 'realtà', [...] senza svisarne l'essenza". Nel fare questo il problema si risolverebbe in termini di stile, nella "scelta sapiente dei mezzi espressivi più che dalle idee musicali vere e proprie" (FERNANDO LUDOVICO LUNGHU, *La musica e il neorealismo*, "Bianco e Nero", XI, n. 5-6, 1950, p. 60, 59). Enzo Masetti, invece, interpretò il problema nei termini di una riproposizione, fedele e reale, di materiale musicale già esistente, per cui "l'autore di musica cinematografica [dovrebbe avere] tanto di cultura cinematografica, di gusto, di facilità d'intuito, di acutezza d'indagine, di possesso assoluto d'ogni stile, dal più alto al più umile, da essere in grado di soddisfare, da solo, tutte le esigenze della sceneggiatura" (ENZO MASETTI, *Il realismo musicale nel film*, "Bianco e Nero", XI, n. 3, 1950, p. 34).
- 47 "I temi del neorealismo, insomma, una corrente che però Rota sfiora soltanto, forse anche perché, per temperamento, questo musicista è più vicino alle atmosfere del successivo "neorealismo rosa" (la sottolineatura è a cura dell'autore) che ai temi tragici affrontati da Rossellini e da De Sica" (E. COMUZIO, *138 1/2* [...], cit., p. 23).
- 48 Luigi Bellingardi, in una recensione per la "Nuova Rivista Musicale Italiana", in riferimento al triste episodio di Spoleto, aveva scritto: "[...] Ma, salvo rarissime eccezioni fra le quali L. Arruga sul "Giorno", tutti i resoconti critici sono stati concordi in un giudizio negativo, o parzialmente negativo, della nuova opera di Rota". E, dopo aver smascherato l'equivoco delle tante critiche che avevano sottolineato l'infedeltà dell'opera nei confronti del testo originario di *Napoli milionaria*, Bellingardi prosegue sottolineando la freschezza e la vitalità della musica di Rota e la sua omogeneità con il libretto di De Filippo (LUIGI BELLINGARDI, *Una novità assoluta di Nino Rota apre il XX Festival*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana" XI, n. 3, 1977, p. 421).
- 49 I caratteri dell'eccezionalità emergono qualora si consideri che "a parte Kubrick, Greenaway, Kiésłowski e pochi altri, il rapporto tra regista cinematografico e musica è caratterizzato il più delle volte da necessità irrazionali, da pulsioni ataviche, 'primitive' se non puerili, senza giungere al caso limite di Antonioni, che ha accettato nei suoi film una musica-tappezzeria spesso dozzinale, oppure quello di Monicelli, che pare riduca tutto il problema alla distinzione 'musica triste/musica allegra'" (S. MICELI, *Musica e cinema: un approccio metodologico*, "Musica Domani", n. 92, 1994, pp. 7-8).
- 50 "Non è stata una scelta — ebbe a dire Fellini in un'intervista radiofonica a proposito del suo incontro con Rota —. È stato proprio un convergere di due temperamenti, di due nature, di due creature che dovevano necessariamente, nei limiti dei loro risultati, coabitare l'espressione di un film" (Cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 26).
- 51 "Al di fuori del mio lavoro la musica preferisco non sentirla. [...] Il fatto è che la musica mi immalinconisce, mi carica di rimorsi, è come una voce ammonitrice che ti strugge perché ti ricorda una dimensione di armonia, di pace, di compiutezza dalla quale sei stato escluso, esiliato. La musica è crudele. Ti gonfia di nostalgia e di rimpianto, e quando finisce non sai dove va. sai solo che è irraggiungibile e questo ti rende triste." (FEDERICO FELLINI, *L'amico magico*, in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 50).
- 52 "Durante le proiezioni, infatti, si addormentava spesso, cadeva in un sonno profondo, dal quale si risvegliava improvvisamente per dirmi, magari, fissandosi sull'immagine che gli passava in quel momento davanti agli occhi: "Com'è bello quell'albero!". (Ibidem, p. 49).
- 53 S. MICELI, *La musica nel film* [...], cit., p. 262.
- 54 Particolarmente efficace in questa canzone popolare risulta essere l'uso del corno inglese, il cui timbro agisce con funzione contestualizzante.
- 55 Cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 e 1/2* [...], cit., p. 75.
- 56 S. MICELI, *La musica nel film* [...], cit., p. 262.
- 57 Sarà utile richiamare brevemente il significato di quest'accezione usata da Miceli nelle sue analisi e che è risultata particolarmente efficace in quelle dedicate alle colonne sonore felliniane di Nino Rota. Livello interno e livello esterno corrispondono alla coppia oppositiva livello diegetico e livello extradiegetico usata nella linguistica. A questa coppia Miceli, e in questo risiede la peculiarità del proprio codice, parla anche di livello mediato per indicare "la sostituzione del linguaggio verbale con quello musicale [...] Si potrebbe parlare, perciò, di un duplice potenziamento: quello che è proprio del linguaggio musicale, capace di agire sull'ascoltatore prescindendo dalle contingenze logiche del narrato; quello nascente dall'interazione, capace di mettere in comunicazione lo spettatore con la dimensione interiore dei personaggi, divenuti essi stessi una sorta di strumenti musicali" (S. MICELI, *Musica e cinema* [...], cit., p. 9). In questa funzione risiede il massimo del potenziale interattivo di una colonna sonora con l'immagine filmica. Per un approfondimento sulla teoria dei livelli di Miceli si veda S. MICELI, *Analizzare la musica per film Una riproposta della teoria dei livelli*, "Rivista Musicale Italiana", XXIX, n. 2, 1994, pp. 517-544.
- 58 Ancora Miceli, parlando dell'incontro di Gelsomina con i tre musicisti, dopo essere fuggita da Zampanò, afferma che "la musica-personaggio assume il peso di un evento epifanico: appare come per incanto e, come nella favola del pifferaio magico, dotata di forza trainante, essa s'incarica d'imprimere alla narrazione una svolta decisiva. Infatti, per Gelsomina seguire i tre suonatori vuol dire giungere in paese e giungervi significa conoscere il Matto, un incontro che risulterà determinante per tutta la sua esistenza" (Ibidem, p. 270).
- 59 Così l'ha definita Christian Metz in un suo saggio. A tal fine si veda, CHRISTIAN METZ, *La costruzione in "abisso" in "Otto e mezzo" di Fellini*, in *Semiologia del cinema* dello stesso autore, Milano, Garzanti 1989, pp. 296-303. La colonna sonora di questo film è stata efficacemente analizzata da MICELI nel più volte citato *Musica e film*, pp. 285-296.
- 60 RENZO RENZI, *Le notti bianche*, cit. in E. COMUZIO P. VECCHI, *138 1/2* [...], cit., p. 62.
- 61 Bisogna a tal fine segnalare il recente lavoro di FRANCO MANNINO, *Visconti e la musica*, Lucca, Akademos Lim 1944, a cui già abbiamo fatto qualche breve cenno. Nonostante l'aneddotica che costella queste pagine, e che a volte ne rende poco significativa la lettura, il libro di Mannino resta un fondamentale punto di riferimento per l'analisi delle colonne sonore, delle regie teatrali e operistiche di Visconti. Va anche ricordato che nel marzo del corrente anno si è tenuto a Ferrara un convegno dedicato a Visconti e la musica, nell'ambito delle manifestazioni dedicate al regista.
- 62 Andrebbe anche ricordata la colonna sonora per *Il lavoro*, episodio di *Boccaccio 70*, che però non sembra essere particolarmente interessante.
- 63 ALESSANDRO BENCIVENNI, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro Cinema 1994, p. 33.
- 64 A tal fine si veda di E. COMUZIO, *Cinema, musica e risorgimento*, in AA.VV., *Il risorgimento in pellicola*, Pordenone, Cinemazero 1990, pp. 41-73.
- 65 Oltre ad essere metafora della società italiana e delle sue contraddizioni, il melodramma ispira *Senso* anche in molti altri particolari. La tragica storia dei due amanti (la contessa Livia Serpieri e il tenente Franz Mahler) che tradiscono la patria molto ricorda quella di Aida; allo stesso modo il finale del film, in cui si assiste alla fucilazione di Mahler, ripropone, questa volta alla rovescia, quello di Tosca. Simili citazioni dotte nel cinema di Visconti sono frequentissime.
- 66 Riuscitissimo anche il contrasto psicologico che Visconti realizza in *Bellissima* quando la bambina appare nel film. Accompagnata, guarda caso, dal "Quanto è bella, quanto è cara" de *L'elisir d'amore*, questa bambina appare bellissima agli occhi della madre e allo stesso tempo ridicola di fronte agli altri protagonisti che animano questa scena.
- 67 In *La terra trema* Visconti realizza un "melodramma cinematografico", seguendo la felice intuizione di Mannino. I dialoghi dei pescatori di Acì Trezza, in un siciliano a tutti incomprensibile (a Mannino stesso), nelle loro sovrapposizioni polifoniche hanno infatti una ragione estetica e non tanto semantica.

