

GIADA VIVIANI

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

ABSTRACT

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

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

SUMMARY

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

spiegazioni, i suggerimenti ostacolassero il corso creativo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Conclusioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

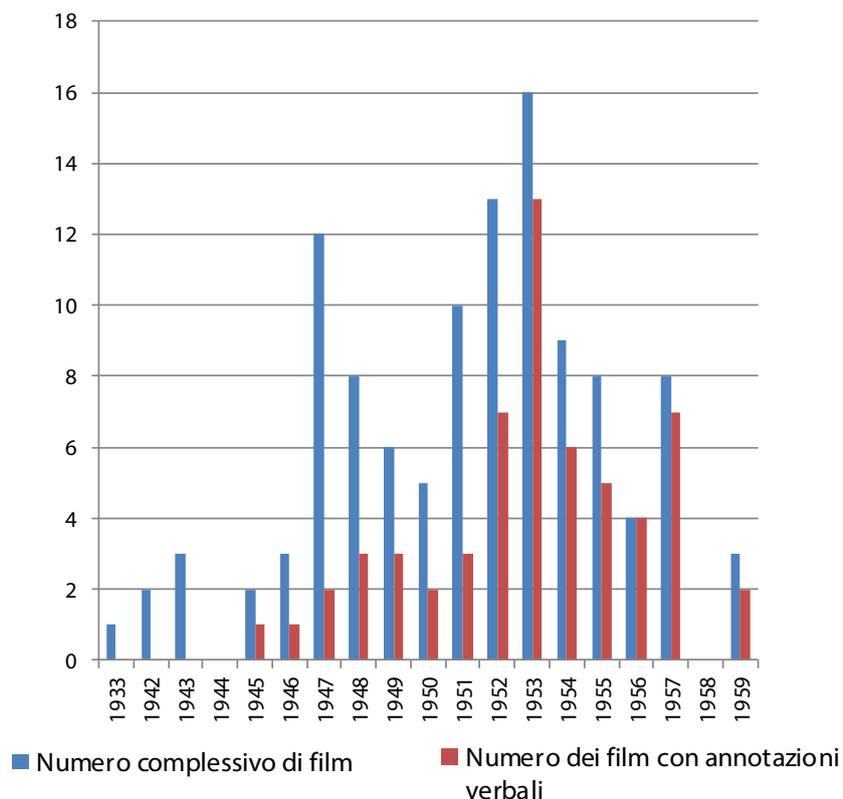


Tabella 2. Frequenza di collaborazione tra i registri e Nino Rota (1933-59)

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

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

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

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

Letteratura secondaria

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

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

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

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

GIADA VIVIANI

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

Rota nel ventesimo della scomparsa, Olschki, Firenze 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



GIADA VIVIANI

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

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