

ROBERTO CALABRETTO

I FANTASMI DELLA SINFONIA SOPRA UNA CANZONE D'AMORE NELLA MUSICA PER FILM DI NINO ROTA

ABSTRACT

La partitura del *Gattopardo* rappresenta un interessante caso d'indagine per verificare la maniera con cui Rota si rapportava alla produzione musicale cinematografica. Nata da abbozzi sinfonici giovanili e anticipata da presenze tematiche in alcuni film precedenti l'uscita del capolavoro di Luchino Visconti, questa partitura si offre come un tipico esempio del *modus operandi* di Rota, in cui le autocitazioni si rincorrono dando luogo a un labirinto di situazioni difficilmente districabili. Ecco perché la suggestiva immagine dei «fantasmi» ben esemplifica un simile processo creativo. Ma questa colonna sonora rappresenta, allo stesso tempo, un esempio paradigmatico di 'funzionalità' alle immagini in movimento e di interpretazione delle stesse per cui può ben essere ritenuta come uno dei migliori esempi di musica cinematografica del secondo dopoguerra.

PAROLE CHIAVE Nino Rota, Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, musica per film, cinema italiano

SUMMARY

The *Gattopardo* score represents an interesting case study to verify Rota's interaction with film music production. Born from giovanile symphonic sketches and anticipated by thematic presences in some films preceding Luchino Visconti's masterpiece, this score offers itself as a typical example of Rota's *modus operandi*, in which self-quotations chase each other, giving rise to a labyrinth of situations that are difficult to untangle. This is why the suggestive image of 'ghosts' well exemplifies such a creative process. However, this soundtrack is, at the same time, a paradigmatic example of 'functionality' of moving images and their interpretation, so that it can be considered as one of the best examples of post World War II film music.

KEYWORDS Nino Rota, Luchino Visconti, *The Gattopardo*, film music, italian cinema



«Questo è il tema del Gattopardo...»

Le modalità e la genesi delle musiche del *Gattopardo* di Luchino Visconti (1963) sono fin troppo note. La colonna sonora del film, a più riprese posta sotto gli occhi della critica, è stata spesso indagata in tutta la sua complessità e nelle sue molteplici sfaccettature.¹ Anche Nino Rota, nel corso della propria esistenza, ne aveva più volte parlato all'interno di molte interviste mettendo in risalto le singolari modalità con cui egli collaborava con Visconti nell'allestimento delle musiche dei suoi film.

Allora suonando, facendogli sentire vari temi, perché io, poi, 'imbroglio', ho suonato un tema di una Sinfonia che non avevo neanche mai scritta, ma che avevo fatto nel '44-'45... Era un mio ricordo di... Proprio di... gioventù [sorride]. Una Sinfonia, così, romantica... Basti dire che non l'avevo neanche mai scritta, tanto ero poco convinto, stilisticamente... Però era una di quelle cose che mi era riuscita. Gli ho suonato questo tema e lui: «Questo è il tema del *Gattopardo*». Allora, ho detto, già che ci siamo vediamo se tutto questo tempo – il terzo – va bene per il film (la Sinfonia era in quattro tempi), e alla fine Visconti ha detto che andava benissimo, quella sarebbe stata la *Sinfonia del Gattopardo*. Ecco per dire... Sono andato al polo opposto. Prima ho 'aggiustato' i classici, poi ho composto la musica apposta per il film, e alla fine sono andato a prendere le mie cose 'classiche', insomma, una musica preesistente. Ed è giusto, perché nel film di Visconti le scene hanno una durata 'astratta', non necessaria... È necessaria, direi, alla sua mentalità.²

Non era la prima volta che il compositore era riuscito a convincere il regi-

1. A tal fine, ci sia permesso di citare il nostro CALABRETTO, *La Sinfonia sopra una canzone d'amore*. Si veda anche MICELI, *Le musiche del film* e IANNIELLO, *Il Gattopardo*.
2. *Colloquio con Nino Rota*, in MICELI, *Musica e cinema*, pp. 463-464. Questo episodio ricorre sovente nella bibliografia rotiana. Anche Pier Marco De Santi lo cita nel proprio volume. «Un giorno ci siamo messi in casa di Luchino a cercare tra le mie passate composizioni e tra i miei temi. Luchino mi diceva anche dei temi che si avvicinavano alla sua idea. Mi ricordo che ho suonato dei brani del *Faust* di Gounod, dei temi di Massenet, dei temi di Wagner. A un certo punto, distrattamente, per associazione di idee, ho cominciato a suonare – come se fosse un brano di altri compositori – l'*Adagio*, il terzo tempo di una *Sinfonia* che avevo scritto nel 1946-47. Visconti ne fu entusiasta e disse che quella era la musica di *Gattopardo*. Non solo, dopo che gli feci ascoltare il quarto tempo, *Allegro molto agitato*, vi individuò immediatamente le caratteristiche adeguate per la lunga sequenza del viaggio a Donnafugata» (Nino Rota in DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 120). Anche in un'intervista rilasciata a Gideon Bachmann, nell'indicare questa musica come la migliore da lui composta, Rota ha detto: «La *Sinfonia* l'avevo composta prima del film. Visconti, all'inizio, voleva servirsi di un'opera del repertorio classico. Mi chiese anche gentilmente se avevo qualche idea e di pensare a qualcosa. Mi misi allora a suonare alcuni pezzi dell'Ottocento, ma non andava bene niente. Ad un certo punto suonai anche la mia *Sinfonia* e lui disse: «Ecco, questa va bene!». Avevo suonato l'*Adagio* e poi l'*Allegro*. Visconti pensò che questi fossero i temi ideali per i personaggi del film» (Nino Rota in *Roma, 11 febbraio 1964. Lavorare con Federico*, a cura di Roberto Calabretto, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, p. 197). Viene, infine, citato anche da Bruno Moretti nel documentario dedicato a Nino Rota di Mario Monicelli, anche se il musicista riporta delle inesattezze nell'indicare i luoghi della *Sinfonia* che sono entrati a far parte del film (Cfr. MONICELLI, *Nino Rota*).

sta delle proprie scelte e, anche in altre occasioni, lo aveva costretto a rivedere le proprie opinioni e prese di posizione. Per *Senso* (1954), infatti, Visconti in un primo tempo voleva servirsi della musica di uno dei maggiori rappresentanti della tradizione sinfonica tardo ottocentesca da lui tanto amata: Johannes Brahms. In una seduta preliminare di lavoro aveva, pertanto, chiesto a Rota di suonargli la *Terza Sinfonia* e, ascoltando il primo tema del terzo movimento, si era rivolto a lui con la singolare richiesta di «allungare il tema».³ Seguendo i suoi consigli, la scelta era così ricaduta sulla *Settima Sinfonia* di Bruckner che regala al film i bellissimi temi dei suoi due primi movimenti, 'aggiustati' per l'occasione, giungendo a condizionare la stessa struttura del racconto.⁴

La 'grande madre' di future colonne sonore

La *Sinfonia* di cui parla Rota nell'intervista a Sergio Miceli, uno dei momenti più significativi e conosciuti del suo catalogo, è la *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. Stando alle sue parole, quest'opera venne alla luce nella prima metà degli anni quaranta, rimanendo in fase di abbozzo.⁵ «Basti dire che non l'avevo neanche mai scritta, tanto ero poco convinto stilisticamente...», aveva confidato il musicista.⁶ I canoni del sinfonismo europeo, assunti in maniera originale, in quest'opera si uniscono ad alcuni elementi tipici della scrittura rotiana quali, in particolar modo, la grande cantabilità e la fluidità melodica che saranno cifre inconfondibili del suo stile. Questa *Sinfonia*, che noi vorremmo definire come la 'grande madre' di alcune celebri colonne sonore del compositore milanese, si trova in una posizione molto particolare all'interno del catalogo di Rota.

Essa, infatti, si presenta come un luogo da cui partono e si irradiano molteplici traiettorie musicali con direzionalità opposte e, nel complesso caleidoscopio dei prestiti interni che affolla il catalogo rotiano, occupa senza dubbio una posizione singolare. Da un lato, infatti, la scrittura dei suoi diversi movimenti è avvenuta gradualmente all'interno di un gruppo di film disparati a cui Rota in un secondo momento ha conferito una veste sinfonica; dall'altro la musica della *Sinfonia* è stata utilizzata in altre partiture cinematografiche dopo la sua stesura e il raggiungimento di una forma definitiva. Si trova, per-

3. «Caro, senti, io posso curare questo lavoro – rispose così Rota –, ma non posso fare delle aggiunte a una cosa di Brahms... Non si può manomettere...». [...] Così abbiamo cercato qualcos'altro. E gli ho detto: "Guarda, se tu hai delle sequenze che durano venti minuti, devi trovare un autore che per venti minuti non ti cambia atmosfera: è Bruckner". Così, è stata usata una *Sinfonia* di Bruckner, e ho trovato il modo di 'manometterla' - senza manometterla - perché la successione del pensiero dell'autore rimane sempre salva e riempie queste sequenze chilometriche... Così abbiamo fatto questo lavoro» (*Colloquio con Nino Rota*, in MICELI, *Musica*, pp. 462-463).
4. Per quanto riguarda la realizzazione della musica di *Senso*, si veda CALABRETTO, *Luchino Visconti*, pp. 75-135.
5. Nel Catalogo Ricordi, la *Sinfonia* risulta datata 1947.
6. *Colloquio con Nino Rota*, in MICELI, *Musica e cinema*, p. 463.

tanto, collocata in un singolare crinale che ci permette di cogliere un lungo arco della filmografia rotiana. Proprio per questo l'abbiamo definita come una 'grande madre', invisibile ma pur sempre presente nella mente di Rota che ne utilizza i suoi diversi temi nel corso di un ventennio per poi ricomporli dopo l'uscita del capolavoro di Luchino Visconti. Ecco perché abbiamo utilizzato la suggestiva immagine dei fantasmi per evocare questa sua singolare presenza.

La *Sinfonia sopra una canzone d'amore* si articola in quattro movimenti: *Allegro*, *Allegro vivace*, *Andante sostenuto* e *Allegro con impeto*.⁷ Solo il secondo movimento non è entrato a far parte di alcuna colonna sonora mentre l'*Andante sostenuto* è quello che è stato maggiormente utilizzato in sede cinematografica. Esso si basa sul «Tema d'amore»,⁸ caratterizzato da una grande cantabilità: i violini intonano una melodia molto semplice e, allo stesso tempo, estesa che si dispone all'interno di un intervallo di decima. La sua articolazione prevede un seguito di gruppi di battute disposte simmetricamente secondo lo schema 5+5+5 con la melodia affidata ai violini primi.

La struttura della frase prevede una prima esposizione (Esempio 1; bb. 1-5):⁹

Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Andante sostenuto*, bb. 1-5. «Tema d'amore»)

Andante sostenuto

la ripetizione (Esempio 2; bb. 6-11):

7. Sue incisioni discografiche sono state realizzate dall'Orchestra Sinfonica Siciliana diretta da Massimo De Bernard (Nuova Era 7063, Milano 1992), dall'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo diretta da Marzio Conti (Chandos, CHAN 100090, Colchester 2003) e, infine, dall'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", *Rota Orchestral Works*, Decca, 2017 diretta da Giuseppe Grazioli.
8. Tutte le definizioni dei temi della *Sinfonia* riportati nel corso del capitolo sono del sottoscritto e, di conseguenza, molto soggettive.
9. Questo e gli esempi musicali seguenti sono tratti da ROTA, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*.

Esempio 2. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Andante sostenuto*, bb. 6-11. «Tema d'amore»

e la seguente elaborazione (Esempio 3; bb. 12-17). A battuta 15 la melodia giunge all'apice, preparata dall'accelerando delle figurazioni puntate:

Esempio 3. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Andante sostenuto*, bb. 12-17. «Tema d'amore»

per poi distendersi nella scaletta discendente (Esempio 4).

Esempio 4. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Andante sostenuto*, bb. 18-23. «Tema d'amore»

Il secondo tema del movimento, «Tema sensuale» (Esempio 5-6), disegna invece una melodia fiorita dalle tinte popolari e mediterranee la cui articolazione e strumentazione differiscono da quelle del tema precedente. Una terzina di semicrome e una quartina di crome conferiscono al tema delle movenze ornamentali all'interno di un'articolazione molto regolare che procede per gruppi di 2+2 // 2+2 battute secondo una progressione discendente. L'esposizione, inoltre, è affidata all'oboe per cui la dialettica del movimento fra il «Tema d'amore» e «Tema sensuale» si realizza anche nella contrapposizione dei due timbri: rispettivamente archi e fiati.

Esempio 5-6. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Andante sostenuto*, bb. 26-31. «Tema sensuale»

Sempre in questo movimento, nel suo secondo episodio *Un poco animato, con vaghezza*, troviamo alcuni gruppi di sestine di semicrome dall'andamento scorrevole che in sede cinematografica ben si prestano ad assolvere una funzione di collegamento (Esempio 7). La sezione degli archi di questo «Tema scorrevole» presenta una struttura imitativa a canone mentre il tempo in $\frac{6}{8}$ si

distacca ulteriormente dall'impianto metrico dei due temi precedenti, in $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$, in modo da conferire a questo tema una sua identità ben definita.

Esempio 7. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*. *Andante sostenuto* bb. 44-48. «Tema scorrevole»

Un poco animato, con vaghezza

Div.

p

pp

Anche l'*Allegro* iniziale è stato utilizzato nelle colonne sonore di alcuni film (Esempio 8). Il suo tema d'apertura, assecondando una costante della poetica rotiana, ricorda quello celebre della *Moldava* di Bedřich Smetana, con la sua enfasi e la grande cantabilità. Gli altri due, invece, hanno un ritmo maggiormente marcato e vivace. Comune a tutti è l'articolazione della melodia che procede simmetricamente per gruppi regolari di battute. Nello sviluppo, i due temi principali dialogano reciprocamente.

Esempio 8. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro*, bb. 1-6

The musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 6/8. The first staff has a '8va' marking above it. Dynamics are marked as *mf* and *f*. The score shows a melodic line in the upper staves and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the lower staves.

Infine abbiamo l'*Allegro impetuoso* (Esempio 9) il cui tema d'apertura, «Tema eroico», presenta un levare in 6/8 molto incisivo dalle marcate tinte eroiche che sono enfatizzate dall'indiscutibile abilità con cui Rota sapeva utilizzare le possibilità dell'orchestra. Anche in questo caso il tema è articolato in maniera molto regolare: 3+3 // 2+2 e 3+3 // 2+2 battute ed è accompagnato da una frase scorrevole che poi Rota utilizzerà come elemento motivico separato nel corso della partitura del *Gattopardo*.

Nel corso del movimento i diversi temi che lo attraversano sono disposti assecondando una struttura architettonica.

Ogni tema si incastra con le rispettive elaborazioni, secondo un piano tonale, per il raggiungimento di un nuovo grado, così da assumere la duplice funzione di conclusione di un episodio tematico e inizio di una nuova esposizione. Quest'ultima può avere per oggetto una variazione del tema precedente o, in alcuni casi, la presentazione di un nuovo tema. Tutto ciò rimane nei numeri per il film desunti dall'ultimo movimento della sinfonia.¹⁰

Motivo per cui l'intero movimento acquista idealmente la fisionomia della forma rondò in cui il tema principale si pone come il ritornello e gli altri temi via via si avvicinano. Il «Tema eroico» (Esempio 10-11), articolato nell'arco di venti battute, dialoga con la frase scorrevole che anticipa il secondo tema del movimento, «Tema appassionato» che ha un andamento simile e parimenti si basa su un ostinato come elemento costitutivo fondamentale, e funge da elemento di collegamento con gli altri due temi del movimento: il «Tema bucolico» e il «Tema del Principe».

10. IANNIELLO, *Il Gattopardo*, p. 21.

Esempio 10-11. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 20-34. «Tema appassionato»

Il primo è una variazione del «Tema eroico» con i valori dilatati (Esempio 12). La strumentazione affidata ai legni conferisce alla melodia delle caratteristiche molto particolari e diverse da quelle originarie.¹¹

Il secondo (Esempio 13-14) ha una melodia che procede in maniera molto classica in gruppi di 4+4 battute ed è esaltata quando viene esposta dal corno. Si tratta di una tipica pagina dalle atmosfere tardo-ottocentesche: evidenti appaiono le sue reminiscenze brahmsiane, con l'utilizzo del corno nella delineazione della melodia.

11. «Infatti si può osservare come il ritmo in levare del primo tema, basato sui salti compiuti dai valori di croma – minima, venga elaborato e variato a favore di un andamento per grado congiunto stabilito su bicordi di semiminima puntata. Anche dal punto di vista timbrico si può notare il cambio di sezione che passa dagli archi ai legni per cui si può sottolineare una diversità di carattere esistente tra i due temi» (IANNIELLO, *Il Gattopardo*, p. 25).

Esempio 12. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 114-119. «Tema bucolico»

Esempio 13-14. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 44-61. «Tema del Principe»

Un ultimo tema, «Tema misterioso» (Esempio 15-16), prevede un'articolazione semplicissima di 2 + 2 + 2 + 2 battute che danno vita ad una semplice melodia ascendente per grado congiunto.

Esempio 15-16. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso*, bb. 106-112. «Tema misterioso»

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 106-112 for Cl., Cl.B., Fg., and Cor. The Cl.B. part has a melodic line starting on G4 and ascending stepwise to D5. The Cor. part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamics include *pp* and *mp*. The second system continues the melodic line in the woodwinds, with dynamics *(pp)* and *p*. The Cor. part continues with chords and dynamics *mp*, *p*, and *pp*.

Da questa rapidissima e sommaria descrizione dei momenti nevralgici della partitura, avremo poi modo di vedere come mai proprio questi temi abbiano trovato una grande fortuna in sede cinematografica. Al momento, varrà la pena anticipare le sorti a cui sono andati incontro in un largo arco di tempo, ossia tra gli anni quaranta e sessanta, quando sono entrati a far parte di molte colonne sonore.

Schematizzando abbiamo:

<i>Allegro</i>	<i>La donna della montagna</i> (Renato Castellani (1943); <i>The Glass Mountain</i> (<i>La montagna di cristallo</i> , Henri Cass Edoardo Anton, 1949); <i>Lo sceicco bianco</i> (Federico Fellini, 1952).
<i>Allegro vivace</i>	
<i>Andante sostenuto</i>	<i>Il birichino di papà</i> (Raffaello Matarazzo, 1942). <i>Proibito rubare</i> (Luigi Comencini, 1948). <i>Il Gattopardo</i> (Luchino Visconti, 1963).
<i>Allegro con impeto</i>	<i>Il Gattopardo</i> (Luchino Visconti, 1963).

Le prime tracce di questa musica risalgono, pertanto, ai primi anni quaranta quando i temi di due suoi movimenti entrarono a far parte dei film di Castellani e Matarazzo. Allora il giovane Rota non aveva nemmeno scritto gli abbozzi della *Sinfonia* che arriveranno pochi anni dopo e in cui alcuni temi fondamentali dei suoi quattro movimenti si trovano allo stato frammentario.

Esempio 17. Nino Rota, *Sinfonia sopra una canzone d'amore. Abbozzi*¹²



La *Sinfonia* non fu ultimata e, come Rota stesso ha più volte confidato, fu lasciata nel cassetto per lunghi anni. Alcuni futuri temi, però, hanno fornito il materiale per realizzare le colonne sonore di *Proibito rubare*, *The Glass Mountain*, indirettamente, dello *Sceicco bianco* per arrivare fino al *Gattopardo*. Allo stesso tempo, questo labirinto di situazioni apre ulteriori percorsi. Come ben sottolinea Ianniello, anche i ballabili del capolavoro di Visconti erano già stati

12. Questo e gli altri manoscritti sono riportati per gentile concessione del Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

utilizzati in *Appassionatamente* di Giacomo Gentilomo (1954)¹³ e in *Un americano in vacanza* di Luigi Zampa (1946)¹⁴ mentre nel *Giornalino di Gian Burrasca* di Lina Wertmüller (1965) fa capolino la *Quadriglia* nel *Ballo dei Lancieri*.

Quando Rota decide finalmente di iniziare il processo di orchestrazione della *Sinfonia sopra una canzone d'amore* egli, pertanto, aveva in mente non solo gli abbozzi ma anche, soprattutto, la colonna musicale dei film di cui abbiamo parlato. Si arriva così al 17 giugno 1972 quando, sulla scia dei successi che il capolavoro di Visconti aveva riscosso, la *Sinfonia* fu eseguita all'Auditorium del Foro Italico di Roma, fregiandosi del sottotitolo *Per Il gattopardo*.

È pertanto sbagliato quello che abitualmente si legge a proposito della musica del capolavoro di Visconti per cui la sua colonna sonora sarebbe tratta dalla musica di una Sinfonia giovanile di Nino Rota.¹⁵ La situazione è molto più complessa e vede un seguito di crocevia per cui questi materiali sono passati dalla colonna sonora alla partitura sinfonica e viceversa secondo modalità pressoché uniche e di grande interesse.

«Il cinema non possiede le virgolette...»

Nel dar luogo a questo complesso di situazioni, Nino Rota si rivela essere un compositore dalla profonda vocazione cinematografica. Il cinema, com'è noto, si è sempre alimentato di citazioni provenienti da molti universi ma, a differenza delle opere letterarie, come sottolinea Antonio Costa, «non possiede le

13. «In *Appassionatamente* il momento in cui si ascolta il *Valzer del commiato* è poco dopo l'inizio del film, quando il protagonista, Andrea, ammira il ritratto di Elena, di cui è innamorato, e comincia a simulare un ballo sulle note del valzer. In questo caso l'impiego della musica è da intendersi come extradiegetico, poiché non c'è alcun elemento che possa suggerire il fatto che Andrea stia ascoltando il valzer in quel preciso momento. La funzione della musica, in questo caso, è quella di trasmettere lo stato d'animo del protagonista, sublimato totalmente nel ritratto di Elena. Questo momento del film viene ulteriormente rafforzato dalla combinazione tra la traccia musicale e il movimento compiuto dalla macchina da presa che riprende dall'alto l'intera sequenza» (IANNIELLO, *Il Gattopardo*, p. 67).
14. «Diverso è il caso di *Un americano in vacanza* in cui la chiave ermeneutica del valzer può essere, contemporaneamente, diegetica ed extradiegetica. Questo perché la sequenza di riferimento è quella in cui la protagonista, Maria, si trova davanti allo specchio, mentre una dissolvenza la fa apparire con l'abito da ballo indossato durante la festa, dove ha conosciuto Dick e con il quale ha ballato, appunto, il valzer. Nel momento in cui Maria è davanti allo specchio si percepisce nuovamente la melodia del valzer; quella melodia che, inglobata nel momento introspettivo del personaggio, darà allo spettatore la dimensione imprescindibile del ballo e la portata emotiva del sentimento sbocciato per Dick. Quando Maria sente bussare alla porta si interrompe la magia del momento che il valzer aveva saputo creare. La musica non si arresta, prosegue nel suo evolversi con un significato differente da quello iniziale. Infatti il sottofondo musicale evidenzia lo stato di profonda ansia di Maria, la quale ha paura di perdere tutto» (*ibid.*, p. 68).
15. «Nell'immediato dopoguerra, Rota aveva scritto la *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, dal cui primo movimento aveva tratto spunti per le musiche de *La leggenda della montagna di cristallo*. È da questa stessa *Sinfonia* che, in pieno accordo con Visconti, trae la colonna sonora de *Il Gattopardo*» (DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 149).

virgolette o meglio ne fa (e ne può fare) abitualmente a meno».¹⁶ In questa forma esplicita e diretta d'intertestualità, volendo riprendere Gérard Genette,¹⁷ ogni racconto cinematografico realizza pertanto una vera e propria lettura dei materiali musicali di cui si serve, contestualizzandoli e ri-contestualizzandoli facendo assumere loro delle caratteristiche che non possedevano nella loro destinazione originaria.¹⁸

Questa situazione spesso si riflette anche nella musica che molti registi hanno utilizzato nel proprio cinema tessendo nascoste e complesse trame di rimandi. Basti pensare a *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock, 1954) in cui la musica di Franz Waxman si unisce ad un seguito di brani preesistenti di Leonard Bernstein, Ray Evans, Richard Rodgers e Harry Warren. Waxman, allo stesso tempo, si autocita, inserendo citazioni dalle colonne musica di *A Place in the Sun* (*Un posto al sole*, George Stevens, 1951) ed *Elephant Walk* (*La pista degli elefanti*, William Dieterle, 1954) creando in tal modo una drammaturgia filmica molto particolare, che apre ampi margini d'interpretazione da parte del pubblico. Gilles Mouëllic ricorda, d'altro canto, la singolare citazione della musica di *Le mépris* di Jean-Luc Godard (*Il disprezzo*, 1963) realizzata da Martin Scorsese in *Casino* (*Casinò*, 1995) e scrive: «L'ampia partitura di Georges Delerue, ripresa qui nella sua orchestrazione originale, provoca nello spettatore la sensazione molto confusa di una sovrapposizione d'immagini, o piuttosto di una stratificazione vicina alle *Histoire(s) du cinéma* (1998) di Godard [che] fa affidamento alla musica per mostrare tutta la potenza del cinema».¹⁹

L'operazione di Rota è però diversa da quelle realizzate da Waxman, Godard e Scorsese. Le continue citazioni e riprese dei temi della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, infatti, non obbediscono a una ricerca di segreti rimandi simbolici oppure all'allestimento di una particolare drammaturgia sonora. Fluttuano, invece, da un film all'altro solo ed esclusivamente grazie a delle ragioni musicali per cui la sapiente mano artigianale di Rota riesce ad adattarle di volta in volta ai diversi contesti in cui si trovano a far parte. Una situazione che ricorda l'efficace definizione di «autointertestualità» di Maria Caraci Vela che, a tal fine, parla di «un fenomeno ampiamente attestato nella storia della musica, [che] può rispondere a strategie compositive molto diverse, può entrare a far parte integrante della poetica e delle tecniche costruttive ed elaborative di un compositore, e prestarsi ad essere studiata con gli strumenti della filologia d'autore».²⁰

È pertanto sbagliato dire, come spesso è stato fatto superficialmente e a torto, che Rota «o cita gli altri, o cita se stesso»²¹ riducendo questa sua propensione che è la linfa vitale del suo linguaggio cinematografico al semplice

16. COSTA, *Nel corpo dell'immagine*, p. 36. Cfr. inoltre COMPAGNON, *La seconde main*, p. 27.

17. Cfr. GENETTE, *Palimpsestes*.

18. Cfr. GUAGNELINI – RE, *Visioni di altre visioni*, p. 6.

19. MOUËLLIC, *La musica al cinema*, p. 45.

20. CARACI VELA, *La filologia musicale*, p. 141. Si veda anche la ricchissima nota con le indicazioni bibliografiche a piè pagina.

21. Morando Morandini, in COMUZIO – VECCHI, *138 1/2 I film di Nino Rota*, p. 40.

plagio. La sua vocazione verso il *pastiche* e la contaminazione dei generi, lo rendeva infatti «un compositore spugna, inconsapevole plagiario, continua enciclopedia di citazioni proprie ed altrui che renderebbero compito disperato ogni tentativo di individuare realmente la percentuale di musica già scritta contenuta nelle sue partiture». ²²

Ma è la stessa scrittura di Rota che si presta a simili operazioni di citazionismo. La maniera con cui i suoi temi affollano la sua filmografia potrebbe far pensare, con le dovute cautele, a un procedimento leitmotivico, a cui il cinema italiano dei primi anni del secondo dopoguerra aveva costantemente fatto riferimento nell'allestimento delle proprie colonne sonore ma che non è del tutto adeguato a caratterizzare le sue partiture. I loro temi principali, infatti, sono organizzati in modo particolare: spesso si presentano senza soluzione di continuità, altrove 'dialogano' reciprocamente per seguire da vicino e commentare le vicende dei protagonisti, spesso si presentano in maniera frammentaria: in genere rifuggono dalla classica esposizione che invece altri compositori adottano assecondando una prassi della musica assoluta che non sempre funziona in sede cinematografica. Se molte volte questi temi sono esposti compiutamente nella loro lunghezza, rivelandosi preziosi strumenti per organizzare il film da un punto di vista narrativo, altrove, nei momenti vibranti del racconto, vanno invece incontro a delle significative variazioni. Inoltre, quale circostanza maggiormente importante ai fini del nostro percorso, spesso sono affiancati da un seguito di motivi che liberamente interagiscono con i temi stessi dando luogo a un continuo gioco poliedrico in cui le citazioni possono inserirsi liberamente e con grande facilità.

Le metamorfosi del «Tema scorrevole»

Il nostro excursus parte così dal 1943 con *Birichino di papà* di Matarazzo, ²³ un film dalle tinte 'alla Gianburrasca' ambientato in ambiente collegiale in cui la protagonista, Claretta Gelli, è una ragazzina fortemente insubordinata nel

22. FABRIS, *La musica non filmica di Nino Rota*, p. 717. Non va poi dimenticato che il confronto e il rimando fra i due cataloghi si rende necessario anche per le continue e reciproche citazioni attuate e per i reciproci prestiti. «Fu così che piano, piano», ricorda Miklós Rózsa, «mi divenne chiaro come tanti temi da lui scritti per il repertorio operistico, sinfonico, cameristico prendevano vita diversa nelle sue colonne sonore, spesso all'insaputa dei registi stessi: oppure che i motivi della sua musica seria appartenevano già a questo o a quel film più o meno noto. In sostanza, Rota voleva dimostrarmi con la sua musica che per lui non esisteva alcun diaframma tra il comporre per il cinema e il comporre per la scena o la sala da concerto» (Miklós Rózsa, in DE SANTI, *Nino Rota*, p. 8). Questa naturale propensione all'assimilazione di stilemi musicali altrui era ancor più accresciuta dalle sue abitudini compositive. Basti pensare alla consuetudine di scrivere con la radio accesa, per esempio, che portava a un continuo affiorare di idee musicali nella sua mente, di cui poi egli ignorava la provenienza.

23. Il soggetto di questo film è tratto dall'omonimo romanzo di KOCH, *Papas Junge* (trad. it. KOCH, *Il birichino di papà*).

rifiutare le regole e l'autoritarismo degli adulti. La costruzione del racconto prevede una singolare costruzione a blocchi per cui scene cantate si alternano ad altre comiche e addirittura patetiche, come quella con cui le due sorelle si consolano a vicenda.²⁴ Proprio le performance vocali sono lo strumento con cui Nicoletta rivendica la propria libertà. La musica, pertanto, occupa lunghi segmenti del racconto e, sin dalla prima scena, troviamo la protagonista intonare la *Canzone del calesse* che riflette la sua personalità e il suo carattere. Ma Nicoletta, nella sua permanenza all'interno del collegio, interpreta anche una vera e propria canzone di protesta nei confronti della maestra, *La maestra se ne va*, i cui versi esaltano allo stesso tempo la sua ingenuità: «Per la gioventù ci vuole l'allegria / senza libertà / c'è solo malinconia, / salti in quantità / con canti a profusione / danno ai nostri cuori / la felicità...». Nicoletta si esibisce anche in vocalizzi dal sapore rossiniano mentre nel finale canta una *Ninna nanna* per consolare la sorella tradita dal marito nei suoi primi momenti di nozze.

Come ben sottolinea Antonio Ferrara, anche in questo film

tutti i temi utilizzati per le elaborazioni leitmotiviche sono prelevati esclusivamente dalle canzoni. Qui, però, il materiale tematico è più diversificato ed è pienamente sfruttato da Rota. Al di là della canzone della *Ninna nanna*, associabile a due identiche occorrenze – all'inizio e alla fine del film – nelle due scene sentimentali tra la sorella della protagonista e suo marito, i due temi principali, entrambi associati a Nicola, la protagonista, sono un tema cantabile prelevato dal ritornello della *Canzone del calesse*, utilizzato principalmente nella prima parte del film (quella ambientata nella casa di campagna della protagonista), e un tema di carattere ritmico, prelevato dalla strofa della *Maestra se ne va...*, presente, invece, negli inserti del collegio.²⁵

Questo film è citato da Richard Dyer come uno dei tanti esempi di riutilizzo di materiale musicale. L'autore della monografia, nella tabella da lui compilata per mettere in risalto la maniera con cui «Rota re-used his own material», segnala che parte della colonna sonora del film di Matarazzo comparirà anche nello sceneggiato televisivo *Il giornalino di Gian Burrasca*. Dyer non riporta, però, quali luoghi della partitura siano stati riutilizzati.²⁶

Un breve frammento della *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, tratto dal terzo movimento, compare nel numero 12 della partitura del film (*Da Livia che prepara la valigia a Nicola che grida "Aiuto"*) in apertura a chiusura della classica struttura tripartita A-B-A con cui spesso Rota organizza i propri interventi musicali in sede cinematografica.

La citazione appare nella scena in cui Lidia, la notte precedente il matrimonio, prepara la valigia e parla con suo padre. Le sestine conferiscono un carattere malinconico alla scena che poi si conclude con il grido di Nicoletta,

24. «Una scena assai bella, e anche molto osée nella sua realtà puramente schermica» (APRÀ, *Capolavori di massa*, p. 20).

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

26. DYER, *Nino Rota*, p. 202.

parimenti triste perché ha avuto un incubo premonitore del suo ingresso in collegio (Esempio 18). L'utilizzo del frammento, come ben sottolinea Ferrara, non ha un particolare peso nell'economia della partitura e si limita a creare un'atmosfera fungendo allo stesso tempo da collegamento fra i diversi momenti della partitura stessa.²⁷

L'utilizzo di questo tema all'interno del *Gattopardo* è molto più interessante e significativo. Una sua citazione compare nelle sequenze XXXVIII e XXXIX del film, quando Tancredi e Angelica si trovano all'interno di un salone abbandonato di Palazzo Salina. Anche in questo caso il tema, «Tema scorrevole», s'inserisce all'interno di un gruppo di segmenti motivici contribuendo in maniera significativa a sottolineare l'atmosfera sensuale che aleggia costantemente attorno a questa scena che vede Angelica e Tancredi abbracciati.

Seguiamo attentamente i momenti che vedono il suo ingresso dal *découpage* del film curato da David Bruni.

Un breve carrello indietro, combinato con una panoramica da destra a sinistra, escludendo di campo Tancredi, accompagna Angelica, in abito rosso, la quale si arresta al centro della stanza in M. F. frontale. Parte un carrello avanti – che curva immediatamente a destra – combinato con una panoramica da sinistra a destra: Angelica è adesso in M. F. S. quasi di spalle e Tancredi, visibile per un istante durante il movimento, è poi nuovamente escluso di campo. Angelica si allontana, di spalle alla m.d.p., entrando nella stanza adiacente, tenuta in campo da un movimento di carrello indietro lievemente obliquo verso sinistra cui si combina nella direzione opposta (da sinistra a destra): Tancredi, rientrando in campo da sinistra, la raggiunge. Assestamento panoramico alto-basso: i due sono abbracciati, in C. M. Angelica si allontana di nuovo dal giovane, rientrando nella prima stanza, accompagnata da un carrello laterale da sinistra verso destra combinato con una panoramica nella stessa direzione fino a M. F. S. quasi di spalle.²⁸

La musica ben accompagna i movimenti interni all'inquadratura e con più efficacia s'inserisce nel gioco a incastro con gli altri motivi del numero che rivelano una coerenza maggiore di quello precedente e un'articolazione che non rispetta la meccanicità scontata dell'articolazione formale tripartita. Il tema, infatti, s'accompagna ad altri due momenti dell'*Andante sostenuto*: il tema principale, «Tema d'amore», e il «Tema sensuale» (Esempio 19).

27. «Nella partitura del *Birichino di papà* il pezzo, però, ha uno scarso peso nell'economia drammaturgica del film, non è riconducibile a nessun altro numero musicale e appare sostanzialmente isolato; fuori contesto rispetto ai tratti leggeri della commedia e poco idoneo alle specifiche caratteristiche della sequenza. Se si pone in relazione con l'impianto generale dell'allestimento musicale, il pezzo non valica dunque la semplice funzione compilativa. Pur restando fedele all'imperativo dettato dalle misure cronometriche – la durata della musica coincide precisamente con la lunghezza della sequenza, di poco superiore al minuto e mezzo –, si ha l'impressione che il compositore abbia 'approfittato' di questo spazio per soddisfare una propria urgenza creativa» (FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 284).

28. BRUNI, *Découpage e fotostoria*, p. 170.

Esempio 18. Nino Rota, *Il birichino di papà*. Da Livia che prepara la valigia a Nicola che grida "Aiuto!"²⁹

N. 12 - Livia che prepara la valigia
a Nicola che grida "Aiuto!"
Allegretto mesto, un poco agitato

La scena inizia con l'arrivo di Angelica e il seguente bacio con Tancredi: Rota fa sapientemente partire il «Tema d'amore» nel suo momento di massima intensità, ossia dalla sua seconda frase, a cui segue l'arcata melodia discendente del «Tema sensuale». La scontata prevedibilità di una ripresa del tema principale viene però evitata proprio dall'inserimento del «Tema scorrevole» che permette una ripresa maestosa del «Tema sensuale» a cui funge pur sempre da contrappunto. Questi raffinatissimi intarsi sonori proseguono nella

29. Nino Rota, *Il birichino di papà*, Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

Esempio 19. Nino Rota, *Il Gattopardo*, N.19. *Entrata di Angelica*, bb. 20-26)³⁰

chiusa in cui il «Tema d'amore» chiude enfaticamente la scena con le terzine arabeggianti a contrappuntare il suo canto. La sapienza compositiva di Rota in simili situazioni è veramente magistrale e permette alla musica di agire con le immagini in movimento in maniera sorprendente.

Il numero della partitura di Rota, il 19, riferito a questa scena si presenta così articolato in questo modo:

19. *Angelica e Tancredi. Sostenuto appassionato.*

Sostenuto appassionato: «Tema d'amore» (bb. 1-9);

Lo stesso tempo: «Tema sensuale» (bb. 10-19);

A tempo un poco animato: «Tema scorrevole» (bb. 20-37);

Largamente: «Tema sensuale» (bb. 38-47) ; «Tema d'amore» (bb. 48-52).

Contrariamente a quanto accadeva nel film di Matarazzo, i frammenti motivici costituiscono un puzzle molto più organico e articolato in grado di rispettare i tempi e i cambi di inquadratura della pellicola.

Il «Tema sensuale»

Il secondo tema dell'*Andante sostenuto*, che abbiamo definito come «Tema sensuale», con la terzina di semicrome e una quartina di crome è anch'esso anticipato nel film di Comencini in cui compare ripetutamente quasi fosse un *Leitmotiv* della colonna sonora. In questa pellicola il regista narra le vicende di un sacerdote, interpretato da un giovanissimo Adolfo Celi, diretto in Afri-

30. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

ca per una missione evangelizzatrice e in procinto di imbarcarsi da Napoli.³¹ Egli, però, si deve fermare in città perché un gruppo di scugnizzi gli ha rubato la valigia. Decide così di fare della città partenopea la sua nuova missione e diviene *Zi' preveve*.³² In un film in cui la denuncia sociale espressa dal crudo realismo dei codici figurativi fa pendant all'umorismo con cui viene ritratta la vita degli scugnizzi napoletani,³³ la musica di Rota si presta ad assumere delle connotazioni sentimentali e contribuisce a fare di *Proibito rubare* una commedia lacrimevole dal moralismo edificante. Il film, infatti, non è esente da luoghi comuni e stereotipi tipici del 'neorealismo rosa' che sono pur sempre riscattati dalla presenza di sentimenti schietti e sinceri alla cui messa in risalto concorre senza dubbio la musica (Esempio 20).

Anche in questo caso, parimenti a quanto era accaduto con il film di Matarazzo la colonna sonora non esercita un ruolo di primo piano nell'economia generale del film, a conferma di come il regista, «idealmente solidale con altri cineasti cui negli anni si è visto più o meno legittimamente associato, come Monicelli e Risi, sembra attribuire alla musica un ruolo ancillare, di lineare sostegno espressivo e/o informatico, ben allineato a una concezione classica di commento musicale inteso come valore aggiunto, proficua integrazione, ma “senza delega”».³⁴ Motivo per cui Rota, nella sua consueta abilità, ricorre a un efficace bozzettismo di citazioni di filastrocche infantili e di atmosfere partenopee relegando pur sempre la musica ad essere una cornice sonora del film.³⁵

Il consueto procedimento di composizione e scomposizione dei materiali tematici, una delle vere e proprie chiavi del linguaggio compositivo di Nino Rota, fa sì che anche questo tema riaffiori ancora nella partitura del *Gattopardo*

31. «Come molte altre pellicole rotiane di quell'epoca, il film [*Proibito rubare*] non è un capolavoro e oltretutto registra un misero incasso. Si confronta, però, con i due pilastri sui quali si sostiene il cinema italiano del dopoguerra: la rappresentazione della dura realtà del momento, raffigurata emblematicamente dalla città di Napoli e dai suoi scugnizzi, e la relazione con il cinema hollywoodiano, sancita dall'esplicito richiamo al film *Boys Town* (*La città dei ragazzi*, Norman Taurog, 1938)» (FERRARA, *Rota e i suoi primi film*, p. 295).
32. «Ribaltando l'assunto del film hollywoodiano, nel quale un prete realmente esistito, padre Flanagan interpretato da Spencer Tracy, costruisce una *Boys Town* per sottrarre alla strada i giovani emarginati, in questa vicenda non è l'uomo di chiesa ad aiutare i ragazzi, ma è, in realtà, Peppiniello (il più piccolo degli scugnizzi) che – di nascosto e autonomamente – decide di destinare i proventi della vendita degli orologi preziosi rubati dai suoi compagni per la nascita di questa versione partenopea della città dei ragazzi» (*ibid.*).
33. «Dopo *Bambini di città* [1946], Comencini continua dunque a rivolgere il suo sguardo sul mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, anticipando quello che sarà uno dei temi portanti della sua carriera quarantennale e che gli frutterà la definizione – corretta o meno – di “regista dei bambini”» (LEGGI, *Proibito rubare*, p. 104).
34. BASSETTI, *La musica di Comencini*, p. 90. Queste parole fanno pendant con quelle rilasciate dallo stesso regista all'interno di un'intervista in cui ha paragonato la musica alla scenografia dichiarando che «la musica in questo modo non può più chiamarsi musica, è un contributo all'effetto evocativo globale chiamato cinema. [...] Per dirla in breve, la musica deve scomparire come entità autonoma nella globalità del linguaggio cinematografico» (COMENCINI, *Musica da film*, p. 162).
35. Forse per questi motivi, Sara Leggi definisce le musiche di Rota «complementari» aggiungendo che sarebbero «accattivanti, [...] ora briose, ora struggenti» (LEGGI, *Proibito rubare*, p. 106).

Esempio 20. Nino Rota, *Proibito rubare. Titoli di testa*

in cui assume, però, delle movenze molto diverse lontane dal sentimentalismo e dal moralismo edificante del film di Comencini. Il «Tema sensuale» (Esempio 21) richiama, infatti, atmosfere mediterranee e, non a caso, si presenta sin dai titoli di testa in dissolvenza incrociata con le voci che provengo dagli interni del Palazzo del Principe Salina in cui la famiglia sta recitando il rosario pomeridiano. Il tema delinea una melodia fiorita e, in tal modo, si rivela molto efficace nel chiudere l'«*Ouverture*» dei titoli di testa e aprire, allo stesso tempo, la scena seguente con una dissolvenza acustica incrociata che, da un lato, affievolisce la musica e, dall'altro, permette alle voci di entrare progressivamente in primo piano.

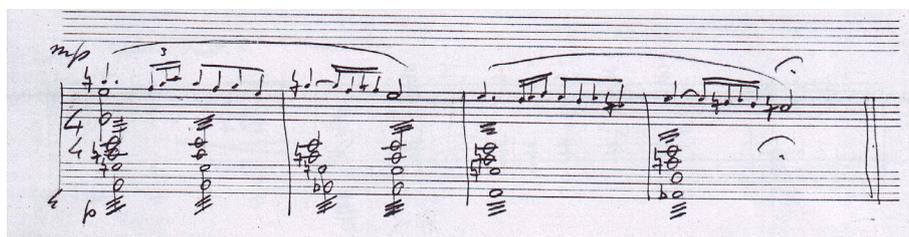
Anche nel corso del capolavoro di Visconti il tema ricorre più volte ma, a differenza delle sue comparse in *Proibito rubare*, non assume mai delle movenze banalmente leitmotiviche ma piuttosto si associa sempre ad altri temi in un sapiente gioco d'incastri, come abbiamo visto nella scena con Tancredi e Angelica protagonisti.³⁶ Segno, questo, di una maturità compositiva acquisita che lascia alle proprie spalle il mestiere e la routine che invece caratterizzavano le scelte compositive precedenti. Nel corso del *Gattopardo*, questa citazione entra a far parte di un nutrito numero di sequenze accomunate da un sentimento amoroso molto variegato: contiene, infatti, una marcata sensualità che caratterizza alcuni personaggi ma anche la Sicilia, a cui si unisce un parimenti evidente sconforto dato dalla fuggevole mancanza insita in questo fascino. Un sentimento che, ancora una volta, va al di là della malinconica impotenza di *Zi' prevete* a realizzare la sua missione in terra partenopea.

36. Nel corso del film, il tema ricorre molte volte. Chiude la seconda sequenza musicale, nella trasferta notturna a Palermo del Principe e Padre Pirrone quando don Fabrizio si intrattiene con la prostituta; lo ritroviamo quando Tancredi saluta lo 'zione' e la cugina Concetta, innamorata di lui, per unirsi ai Garibaldini; intercala il dialogo di don Fabrizio con Padre Pirrone; avrebbe dovuto comparire nei sogni del Principe durante il viaggio dei Salina a Donnafugata (la scena fu infatti tagliata in sede di montaggio); accompagna l'entrata di Angelica in casa Salina a Donnafugata e la scena con Angelica e Tancredi che esplorano la parte disabitata del palazzo di Donnafugata; ricompare durante il dialogo fra il piemontese Chevalley e il Principe Salina che gli chiarisce le motivazioni del suo rifiuto a far parte del nuovo parlamento italiano e spiega la vara natura dei siciliani.

Il «Tema d'amore»

Il «Tema sensuale» fa pendant al «Tema d'amore» (Esempio 22), protagonista della partitura, in un rapporto di antecedente-consequente all'interno di un grande e unico periodo. Il «Tema d'amore», vero e proprio baricentro della colonna sonora del *Gattopardo*, completa i temi dell'*Andante sostenuto* della *Sinfonia* che poi sono entrati a far parte della grande forma madre della musica per film di Rota. Non a caso, si presenta durante lo scorrimento dei titoli di testa, dopo il ponte di collegamento sull'immagine fissa del palazzo, sull'immagine fissa del palazzo verso il quale la macchina da presa muove con una carrellata.

Esempio 21. Nino Rota, *Il Gattopardo*. N. 1, bb. 71-74. «Tema sensuale»³⁷



L'*Andante cantabile*, come si può desumere, appare subito contraddistinto da una marcata cantabilità confermando la grande e nota vena melodica di Rota. Lo si ritrova, inoltre, in riferimento al personaggio di Tancredi in interazione con altri temi secondo le modalità precedentemente illustrate,³⁸ e per sigillare il sentimento d'amore che unisce il giovane ad Angelica.³⁹ Magistrale la sua comparsa nel momento in cui Claudia Cardinale entra in casa Salina a Donnafugata. Il «Tema d'amore» si presenta con un *Andante* in cui emerge, con un effetto molto lirico, la voce di un violino solista. Ancora una volta il numero si presenta in forma tripartita, con il «Tema d'amore» intercalato dal «Tema sensuale» nel momento in cui Angelica si dirige verso il Principe. La lentezza dei movimenti della protagonista è efficacemente accompagnata dalla musica che si riflette nello sguardo di Tancredi, letteralmente incantato

37. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

38. Si veda il momento della partenza di Tancredi per unirsi ai Garibaldini quando saluta il Principe e anche la sopraccitata sequenza, poi tagliata, del *picknick* della famiglia Salina in viaggio a Donnafugata.

39. Nel corso del film, il tema accompagna anche la fugace presenza della signora Sedara, la sopraccitata scena in cui Angelica e Tancredi si inseguono nelle sale vuote del palazzo di Donnafugata e in quella seguente, nel dialogo fra Cavriaghi e Concetta e in quello del Principe con Chevalley. La sua ultima comparsa subentra nell'epilogo del film quando, all'alba dopo la festa, Don Fabrizio con il bastone in mano s'incammina verso casa. La sequenza è intercalata da rumori: il tintinnio di un campanello, i passi, i rintocchi di una campana in lontananza. Una scarica di fucile, sempre in lontananza, fa dire a Don Calogero: «Bell'esercito, fa sul serio. È proprio quello che ci voleva!». Lo troviamo, infine, in chiusura, sullo scorrimento dei titoli di testa.

dalla sua bellezza, e di Concetta. La partitura è molto annotata e Rota indica i momenti centrali della sequenza. La ripresa del tema A' inizia nel momento in cui «Angelica si volta verso Tancredi».

Seguiamo attentamente il *découpage* di questa sequenza. Il «Tema d'amore» 'esplode' all'inizio quando appare Angelica.

265. [...] Improvvisamente, Concetta rimane pietrificata, rivolgendo lo sguardo davanti a sé. Anche Tancredi si gira verso la m.d.p.

266. P.A. frontale. A destra, Angelica entra nel salone, vestita di un abito candido, e guarda davanti a sé.

267. Proseguimento finale della 265. La m.d.p. si avvicina ai volti di Tancredi e di Concetta con un rapido carrello avanti fino a P.P. frontale : Tancredi appare rapito dalla bellezza della giovane figlia di Don Calogero (F.C.); Concetta è molto preoccupata per la reazione che l'arrivo della ragazza sta provocando sul cugino.

268. P.P. Don Fabrizio, di profilo verso destra, indirizza uno sguardo di stupefatta ammirazione verso Angelica (F.C.).

269. P.P. Angelica, di tre quarti verso sinistra, china il capo mordendosi le labbra, accompagnata da un assestamento panoramico alto-basso.

270. M.P.P. Don Ciccio Tumeo, di profilo verso destra, indirizza uno sguardo ammirato verso la giovane, poi si volge di spalle.

271. P.A. Sulla destra, Angelica di tre quarti verso sinistra, guarda davanti a sé. A sinistra, in primo piano, un vaso con fiori gialli.

272. M.P. P. frontale. A sinistra, Francesco Paolo, sorridente, si aggiusta il papillon, mentre anche Padre Pirrone si volge a destra verso Angelica (F.C.).

273. M.P.P. Angelica, bellissima, si sposta di profilo accompagnata da un carrello laterale da destra sinistra combinato con una panoramica nella stessa direzione, transitando al di là del vaso di fiori.

274. P.P. frontale. La Principessa guarda Angelica, lodandone – ma in modo contenuto – la bellezza.

275. P.P. Don Calogero si gira verso destra, rivolgendosi alla Principessa (quasi completamente F.C.), poi si alza.

276. C.M. Una panoramica da sinistra a destra accompagna lo spostamento di Angelica che, quasi di spalle, si avvicina alla Principessa, alzata per salutarla e si inginocchia. Alcuni ospiti, in F.I. e in P.A. di spalle, assistono, mani dietro la schiena, al trionfale ingresso di Angelica, osservata anche da altri membri di casa Salina, sullo sfondo vicino alla parete.

277. M.P.P. Attacco sul movimento di Angelica che, sulla destra quasi frontale, si rialza – assestamento panoramico basso-alto –, e bacia la Principessa, che si trova sulla sinistra quasi di spalle, sulle guance. Dietro Angelica, vi è il Principe in M. F. frontale.

278. M.F. A sinistra, la Principessa, di tre quarti verso destra, si complimenta con la giovane, di fronte a lei. Al centro e a destra, l'arciprete e il Principe in M.F.L. frontale, assistono al colloquio tra le due. Mentre la Principessa agita il ventaglio per farsi aria, Angelica, di spalle, va a salutare Don Fabrizio, accompagnata da un lieve assestamento panoramico sinistra-destra.

Esempio 22. Nino Rota, *Il Gattopardo*, n. 11 Entrata di Angelica, bb. 1-8. «Tema d'amore»⁴⁰



La sezione B della sequenza musicale vede invece la comparsa del «Tema sensuale», nella sua consueta funzione di cerniera fra presenze tematiche diverse (Esempio 23).

279. M.P.P. frontale. A sinistra, il Principe sorride ammirato ad Angelica, che si trova davanti a lui, in P. P. di nuca sulla destra. Sullo sfondo, si intravedono il precettore e Francesco Paolo in M.F. frontale, in prossimità dei margini laterali dell'inq.

280. M.P.P. Sulla destra, Angelica, di tre quarti verso sinistra, risponde alle parole del Principe che si trova di fronte a lei. Al centro, Don Calogero, in M.F. frontale, assiste compiaciuto al dialogo tra la figlia e Don Fabrizio. La giovane, sorridente, si volge indicando il padre; poi – accompagnata da un carrello laterale da destra verso sinistra combinato con una panoramica nella stessa direzione che esclude di campo Don Calogero e il Principe, dopo aver scoperto Tancredi, il quale si è inchinato – si porta verso Concetta, in P.A. frontale sulla sinistra.

Chiude la sequenza ancora il «Tema d'amore» (Esempio 24) che alla fine viene bruscamente interrotto dalla voce del cameriere che invita i commensali a sedersi a tavola dicendo «Pran pron».

281. M.F.S. Sulla destra, Angelica, di profilo verso sinistra e, di fronte a lei Concetta, stanno dialogando amichevolmente, osservate da Padre Pirrone che, sulla sinistra di profilo, saluta a sua volta la giovane, dopo che questa ha scambiato due baci sulle guance con la Principessina. Sullo sfondo, in C.M., Francesco Paolo, mani lungo i fianchi, assiste alla scena. Angelica e Concetta indirizzano lo sguardo sulla destra, verso Tancredi (F.C.).

282. P.P. Tancredi, di tre quarti verso sinistra, ha lo sguardo fisso su Angelica

40. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

Esempio 23. Nino Rota, *Il Gattopardo*, n. 11 *Entrata di Angelica*, bb. 20-25. «Tema sensuale»⁴¹



(F.C.). Un carrello indietro include in campo anche Don Calogero, il quale si avvicina in M.F.S. frontale e presenta al giovane la figlia, entrata in campo da sinistra in M.P.P. di scorcio sulla prosecuzione del movimento di carrello con assestamento panoramico finale destra-sinistra. Tancredi, inchinandosi, prende tra le proprie le mani di Angelica, trattenendole a lungo e indirizza uno sguardo rapito verso la giovane, che appare affascinata dal nipote del Principe. Don Calogero, sorridendo, batte una mano sulla spalla del Conte Tancredi.

283. M.P.P. L'anziano domestico Mimì – quasi frontale – fa qualche passo verso sinistra e, rivolto agli invitati (F.C.), li esorta ad accomodarsi a tavola.⁴²

La donna della montagna e La montagna di cristallo

Il tema principale dell'*Allegro* iniziale compare invece in due pellicole degli anni quaranta: *La donna della montagna* e *La montagna di cristallo*. Nel film di Castellani, «un film incompiuto per cause di forza maggiore (gli ultimi eventi bellici) ma interessante come anello intermedio per capire bene il passaggio di Castellani dal regno del cosiddetto 'calligrafismo' a quello del cosiddetto 'realismo rosa'»,⁴³ la musica compare in più sequenze. Dopo i titoli di testa, accompagna la scena in cui Zosi scrive la lettera a Rodolfo ritraendo, forse retoricamente, il suo stato d'animo e la sua disperazione con delle figurazioni agitate e in levare, e quella che gli autografi di Rota definiscono come *Primavera al ruscello*.

41. Fondo Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

42. BRUNI, *Découpage e fotostoria*, pp.131; 134-135.

43. TRASATI, *Renato Castellani*, pp. 33-34.

Esempio 24. *Il Gattopardo*, n. 11 *Entrata di Angelica*, bb. 26-32⁴⁴

Una delle sequenze più riuscite, anche grazie all'apporto della musica, è quella in cui Marina Berti, dopo i lunghi mesi invernali trascorsi nella baita facendo una vita grama, innamorata di un uomo che invece la odia, esce in una splendida giornata di primavera. È qui che esplode un magnifico brano sinfonico, a commento della felicità della donna e della piacevolezza del paesaggio. Quella musica è stata composta in casa mia.⁴⁵

Esempio 25. Nino Rota, *La donna della montagna*. *Primavera al ruscello*

Lo stesso tema diviene uno dei *Leitmotive* di *The Glass Mountain*,⁴⁶ un

44. Fono Nino Rota, Fondazione «Giorgio Cini», Venezia.

45. Renato Castellani in DE SANTI, *Nino Rota*, p. 31.

46. «La storia, melodrammatica, aveva qualcosa di analogo a un film precedente che avevo musicato per Castellani: *La donna della montagna*. In tutti e due i casi la montagna era, appunto, il paesaggio ostile e meraviglioso che faceva da sfondo a una tormentata vicenda

film che conobbe uno straordinario successo grazie anche alla sua musica.⁴⁷ Il tema della *Sinfonia*, «un tema dolce e patetico, che si accompagna all'amore romantico dei due giovani» come lo definisce Rota, è uno dei *Leitmotive* del film, accanto alla notissima canzone *La Montanara* – vera e propria chiave di lettura del racconto stesso che sarà eseguita dalla voce di un interprete d'eccezione: Tito Gobbi –,⁴⁸ al motivo *The Legend of the Glass Mountain*, composto espressamente per il film che connota le situazioni tragiche presenti al

d'amore. Per questa produzione anglo-italiana era necessario un commento sinfonico, con l'impiego della grande orchestra. Avevo da poco scritto la mia *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, dove il primo movimento ruotava attorno al tema principale de *La donna della montagna*. [Il film, infatti, precede di due anni la stesura degli abbozzi che, come Rota aveva dichiarato, risalirebbero al 1944-45] Così, dato che non avevo molto tempo, per i numerosi impegni cinematografici presi, decisi di adoperare, con tagli e aggiustature, il primo tempo di quella *Sinfonia* appena composta. Anche il «Tema d'amore» cantato da Gobbi viene da lì, ed è intramezzato dal ritornello della canzone popolare *La montanara*. [...] La colonna sonora di *La leggenda della montagna di cristallo* fu eseguita dall'orchestra e dal coro del teatro La Fenice di Venezia, diretti da Previtali, molto bene, con me che suonavo gli assolo al pianoforte. Con *La montanara* avevo fatto un po' come Caikovskij con i temi del nostro folclore per il *Capriccio italiano*. Ma non c'è stato niente da fare: insieme al successo mi è arrivata la mia prima accusa di plagio. E ne sono rimasto amareggiato, anche se poi il tribunale mi ha dato ragione» (Parole di Nino Rota, in DE SANTI, *Nino Rota*, pp. 48-50). La complessa genesi di questo film è ricostruibile da un lungo seguito di lettere e, come annota Erica Buzzo, proprio quelle di Nino Rota si rivelano essere quelle di maggior interesse. Non affrontiamo, in questa sede, questo genere di problemi che Erica Buzzo ha risolto nel suo eccellente lavoro di tesi di laurea. Preme, invece, sottolineare come queste lettere siano anche una fonte preziosa per conoscere le modalità di lavoro allora vigenti in Inghilterra. Scrive Rota: «L'esecuzione risulta stupenda e magniloquente. Qui sono molto contenti e il regista vorrebbe addirittura che io pensassi a piantare qui le tende»; «Domani ho il primo giorno di incisione. Il posto dove si incide la musica è bellissimo: vicino al Tamigi in mezzo a prati pettinati per sport: un gruppo di edifici civettuoli e modernissimi, senza inutile grandiosità. [...] Ma hai bisogno che ti descriva come si svolge il lavoro perché vale la pena. Tutto ha un'importanza enorme e una quantità di persone serissime è adibita alle varie mansioni»; «Le incisioni e il sonoro che si sente qui nei cinematografi è semplicemente spettacoloso. Speriamo che anche il mio riesca così» (Lettere di Nino Rota alla madre, senza indicazione di data tranne la terza dell'11 settembre 1948, in BUZZO, *Genesi ed elaborazione*, pp. 267; 270-271; 280).

47. «Per oltre un anno la radio inglese diffuse, ogni giorno a ore prestabilite, l'intera colonna sonora; le incisioni discografiche superarono ogni record di vendita; le riduzioni per pianoforte della partitura andarono a ruba. Critica e pubblico ne parlarono in termini entusiastici, addirittura paragonandole al *Concerto di Varsavia* scritto da Addinsell per il film *Dangerous Moonlight*, o alla *Rapsodia di Cornovaglia* di Bath per il film *Love Story*, o al *Sogno di Olwen* di Williams per il film *While I Live*» (DE SANTI, *La musica di Nino Rota*, p. 48).
48. «Geniale, nel senso della voracità ispirativa della idea-Fenice, della icona-Fenice, quale Circe maga seduttrice e levatrice, balia, *nurse* di espressioni artistiche latenti [...] è forse la combinazione embriologica di un film, un film la cui natura *mélo* s'innalza spontaneamente al quadrato proprio nella misura in cui va ad annidare la sua ragion d'essere, *la ragion d'esserci* come film, in una rappresentazione immaginaria ma reale, vera e falsa nel suo essere tutta 'girata' lì, della Fenice. Un film tanto poco noto e amato in Italia, quanto beniamino *best-seller* nelle vaste sale del Regno Unito (ove non si dà cittadino maschio o femmina dai cinquant'anni in su che, al solo accenno della canzone del film, non sobbalzi e subito sopra ci canticchi appassionatamente» (MORELLI, *Una Fenice*, pp. 156; 158).

suo interno, e infine a *Wayfarer*, assunta come motivo che segna la nascita della collaborazione fra Richard e Bruce.⁴⁹ Nel continuo gioco con cui questi quattro temi si presentano, fatto spesso di reciproci scambi e di dissolvenze che permettono di passare dall'uno all'altro senza soluzione di continuità, la partitura accompagna le immagini fornendo, in particolar modo, un efficace sostegno drammaturgico alla narrazione.⁵⁰

Il tema della *Sinfonia*, motivo conduttore dell'opera prevista nella sceneggiatura, accompagna i momenti della collaborazione tra il compositore, Richard Wilder, e il librettista, Bruce McLeod.⁵¹ Nel corso del film lo troviamo, pertanto, *in fieri* permettendoci di cogliere la sua genesi e le valenze di cui vuole farsi portatore. Il tema diviene proiezione dell'immaginario femminile del compositore – «una donna follemente innamorata... Innocente... ma non fredda. Maria è irresistibile... lei è davvero la donna mortale cui tutti gli uomini ritornano... lei è come Elena di Troia, Cleopatra, Isotta, Lily», confida il Richard a Bruce eseguendo il tema al pianoforte – e accompagna il racconto di Alida della montagna di cristallo, i momenti della stesura dell'opera e la scena finale quando gli sciatori giungono in soccorso di Anne. Oltre, ovviamente, alla rappresentazione dell'opera stessa al teatro «La Fenice» di Venezia. Il tema è citato solo per poche battute e va incontro a impercettibili microvariazioni, secondo la tipica e abituale prassi cinematografica. Solo durante la rappresentazione finale dell'opera, sono intonati nella loro interezza da Tito ed Elena durante il loro duetto.

49. In un breve appunto di lavoro, Rota commenta le proprie scelte musicali e, in particolar modo, i temi che compaiono nel corso del racconto. «Eccovi la leggenda ed ecco la musica di Richard [che Richard vi sente alzare intorno si accompagna nella mente]. Leggenda. Avrete notato come sfondo a questo racconto tre idee musicali, o meglio tre ambizioni di idee musicali: [più una quarta a] un tema dolce e patetico, che si accompagna all'amore romantico dei due giovani; [un tema] un tema più drammatico ed accentuato: [quello il richiamo] quello dell'amore implacabile anche oltre la morte e in [mezzo ad essi] intervallato a questi temi, mutevole e pur sempre presente, il tema della Montagna di cristallo, derivato dalla canzone "Montanara". [Prima] Ora sereno ed agreste: ora misterioso e insistente come [il richiamo] l'eco della montagna e il richiamo dello [morta innamorata] spirito [della mor] della [donna] amante morta: Appena di passaggio è accennato un motivo gaio e scintillante: quello dell'amore fatuo e mondano. [Passa del tempo. Richard ritorna a Londra: ritrova la casa, la mogliettina; il pianoforte] Non dimenticate questi temi [per] (ci penserà il film caso mai a farveli ricordare) perché essi si imprimono nel subcosciente di Richard [quando egli di questa leggenda vorrà, più tardi, farne un'opera] ed egli ve li ritroverà e svilupperà quando [di questa leggenda ne farà un'opera] più tardi, di questa leggenda ne farà un'opera» (BUZZO, *Genesis ed elaborazione*, pp. 216-217).
50. Moltissime furono le recensioni che accolsero entusiasticamente la colonna sonora di questo film, definita addirittura come «la più grande partitura musicale di tutti i tempi» (cfr. «The Cinema Studio», 22 settembre 1948). Per la fortuna del film e della sua musica, si veda comunque LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, pp. 40-61.
51. «Listen to the theme again... - dirà Richard a Bruce - it is stated over simple sustaining accompaniment of strings and harp arpeggios; later upper strings play a counter melody that...».

Tavola 1. *Presenze tematiche della Sinfonia nel film*

INQUADRATURE	SCENA	TEMA
11-12	Scorrimento dei titoli di testa.	1a ⁵²
fine 108	Alida racconta a Richard la leggenda della montagna di cristallo.	1a ⁵³
117-119	Alida racconta a Richard la leggenda della montagna di cristallo.	2 ⁵⁴ + 1b
170-173 ⁵⁵	Richard spiega a Bruce come intende mettere in musica la leggenda e caratterizzare il personaggio di Maria.	2 ⁵⁶ //1a-1b-1a // 1a // 1b
fine 175-177	Richard lungo un sentiero sulla riva di un fiume.	2 ⁵⁷ (segue) -1b
272-274	Richard e Tito durante il provino al Teatro La Fenice di Venezia.	1a
fine 334-335	Inizia la rappresentazione dell'opera in teatro.	1a-1b
342-350	Rappresentazione dell'opera. Duetto Tito ed Elena. I Atto.	1a-1b Tito 1a-1b Elena 1 Tito 2 Elena 3 ⁵⁸
374-377	Rappresentazione dell'opera. Aria di Tito. III Atto.	2-1a
397-399	Fine della rappresentazione dell'opera.	1a
429	Campo lungo sulle montagne.	1a ⁵⁹
457-460	Il gruppo di sciatori in soccorso di Anna ripartono.	1a-1b

A completare le presenze del tema principale dell'*Allegro*, vanno infine citati i velati accenni nel «Tema di Wanda» dello *Sceicco bianco* di Fellini.

52. In questo caso vengono ripetute le due battute con la linea melodica discendente, con un breve raccordo finale.
53. Qui viene meno la terza frase.
54. L'esecuzione, in questo caso, è poco incisiva.
55. La musica procede con qualche interruzione.
56. Ancora una leggera variazione.
57. In questo caso la musica, senza soluzione di continuità passa dall'esecuzione al pianoforte a quella orchestrale. Dal livello interno passa, pertanto, a quello esterno.
58. Si tratta di una cadenza che conclude il duetto.
59. Il tema è solo accennato.

L'Allegro impetuoso

L'*Allegro impetuoso* finale della *Sinfonia* negli abbozzi si presenta in modo vago. Qui viene accennato solamente il tema d'apertura il quale, allo stesso tempo, presenta un'idea del ritmo in $\frac{6}{8}$ che poi verrà assunto nella colonna sonora del film e nella *Sinfonia*, mutando radicalmente la propria fisionomia. In questo caso, il contatto con le immagini del film è stato rilevante e ha fatto assumere alla musica quelle caratteristiche che rendono la sequenza del *Viaggio a Donnafugata* del *Gattopardo* esemplare. La genesi di questo movimento conferma che Rota non ha semplicemente utilizzato i temi di una sua composizione preesistente adattandoli alle esigenze delle immagini in movimento, come abitualmente viene detto; al contrario, ha lavorato su dei materiali appena abbozzati da cui ha ricavato alcune partiture cinematografiche che, in un secondo momento, sono state utilizzate per la composizione della *Sinfonia*. Non a caso, questa rivela una struttura episodica, scandita da cambi di tempo e tonalità che molto ricordano le procedure del montaggio cinematografico e anche la presentazione dei diversi temi talvolta viene privata degli abituali ponti modulanti, per cui senza soluzione di continuità assistiamo alla loro esposizione. Allo stesso tempo, alcuni accorgimenti espressamente richiesti dalle immagini in movimento nella partitura sinfonica vengono meno. Prendiamo in esame il numero 6 della musica del *Gattopardo* e, seguendo le annotazioni di Rota nella partitura, poniamolo poi a confronto con il quarto movimento della *Sinfonia* (Tavola 2).

La partitura del *Gattopardo*, come si può vedere, è articolata in un gruppo di sequenze in corrispondenza agli eventi del *Viaggio a Donnafugata*. Allo stesso tempo, il decorso musicale non ha propriamente una forma episodica, sorretta dalle variazioni del materiale tematico, ma bensì una struttura architettonica con un continuo seguito di ripetizioni e di progressioni, animate dalla tensione del movimento tonica-dominante che permette, di volta in volta, di aprire nuove prospettive. Da questo punto di vista, risultano essere di particolare efficacia le comparse del «Tema eroico» che viene presentato in diverse tonalità e all'interno di continue progressioni, giustificabili solo dalla funzione del tema stesso nel contesto del racconto, che gli permettono di interagire efficacemente con le immagini in movimento:

b. 1	Mi minore
b. 40	Do minore
b. 144	Si minore
b. 214	Re minore
b. 283	Mi Minore

Tavola 2. Gattopardo, numero 6, in rapporto alle annotazioni di Rota

BB.	TEMI	ANNOTAZIONI NELLA PARTITURA	SITUAZIONE
1-10	«Tema eroico» con «frase scorrevole».	Allegro impetuoso.	Battaglia a Palermo.
11-26	Progressione con «frase scorrevole».	9" Tancredi.	Viene sottolineata la presenza di Tancredi.
27-32	«Tema eroico», senza la frase scorrevole. Il tema viene ripetuto alla quarta.	20'21"	Ancora la battaglia. Viene messa in risalto l'esplosione. Stasi.
	Inciso iniziale dei titoli di testa.	Tancredi ferito. Un poco sostenuto.	La battaglia riprende.
33-39 40-49	«Tema eroico» . Progressione con frase scorrevole.	48" A tempo.	I Garibadini forzano la porta del convento.
50-60			Entrano nel convento.
61-78 79-82	«Tema appassionato». Ostinato al basso.	54" 1'9" Diss. carrozze che salgono il monte.	Dissolvenza.
83-98	«Tema del Principe».	1'33" Dialogo	Le battute finali permettono l'ingresso del dialogo.
		1'40"	Dialogo.
99-107	Accordi con frase scorrevole al basso.		
		1'54"	
108-124	«Tema appassionato».	2'8" Esterno; carrozze più alte sul monte.	La ripetizione è in sincrono con il cambio d'inquadratura.
125-143	«Tema del Principe».	2'40" Posto di guardia. A tempo.	Quartiere garibadino. Tensione.
144-165	«Tema eroico». Progressione con l'incipit del tema.	2'58"; 3'10"; 3'21"	La carrozze sono ferme. Tensione.
166-213	«Tema misterioso» e «Tema bucolico». La terza volta «Tema bucolico» variato.	3'37"	
			Tancredi e Garibaldini. Tensione.
214-240	«Tema eroico» variato con progressione.		Dialogo con le guardie. Tancredi ordina di aprire il blocco.
241-282	«Frase scorrevole» variata e tema appassionato. «Tema eroico» con «frase scorrevole».	4'30"-31" Appena trattenuto.	Le carrozze passano.
283-302	«Tema appassionato».	5' Carrozze in piena corsa.	
303-321	«Tema del Principe».	Con grandezza.	In dissolvenza con il brusio della gente.
322-334	Accordi finali.	5'20" Circa.	

Esempio 26. Nino Rota, *Il Gattopardo*. «Tema eroico»

The image shows a handwritten musical score for the 'Tema eroico' from Nino Rota's 'Il Gattopardo'. The score is written on three systems of staves. The first system includes a tempo marking '(forse tratt)' and a handwritten '2/40'' above the staff. The second system has a '6' above the staff and a 'con s' marking. The third system has a 'con g' marking. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Nella *Sinfonia sopra una canzone d'amore* queste situazioni, in parte, vengono meno anche se la natura cinematografica di questa partitura è pur sempre evidente. La musica del *Viaggio a Donnafugata* e l'*Allegro impetuoso* della *Sinfonia* procedono per lunghi tratti parallelamente e presentano i medesimi materiali in un arco di tempo pressoché identico.⁶⁰ Ciononostante è diversa la maniera con cui questi sono esposti. Il frequente ricorso alle progressioni, la costante iterazione dei medesimi motivi, l'utilizzo di frammenti spesso estrapolati dal loro contesto originale e, in genere, la struttura ad incastro che la musica del *Gattopardo* ripetutamente ostenta, nella partitura lasciano invece il posto ad un decorso maggiormente fluido e continuo. Questa è sommariamente suddivisa in un seguito di sezioni, dove il «Tema eroico» funge idealmente da *refrain* del movimento. Posto a confronto con la colonna musicale del film, e mettendo in risalto le corrispondenze, l'*Allegro impetuoso* può essere raffigurato in questo modo.

60. L'*Allegro impetuoso* della *Sinfonia* dura circa sette minuti, mentre la sequenza del *Viaggio a Donnafugata* cinque minuti e venti secondi. Se però si considera che l'*Allegro* termina con la citazione del primo tema del movimento iniziale, si può constatare che le loro durate sono pressoché uguali e differiscono solo di pochi secondi.

Tavola 3. *Analisi della Sinfonia in rapporto a Viaggio a Donnafugata*

<i>Sinfonia sopra una canzone d'amore. Allegro impetuoso</i>	TEMI	<i>Viaggio a Donnafugata</i>
bb. 1-20	«Tema eroico» con «frase scorrevole».	bb. 283-302
bb. 21-39	«Tema appassionato».	bb. 61-98
bb. 40-43	«Tema Principe». Crescendo.	
bb. 80-179	«Tema eroico». «Tema misterioso» e «Tema bucolico». «Tema misterioso» e «Tema bucolico». «Tema misterioso» e «Tema bucolico» variato. «Tema eroico».	bb. 144-240
bb. 180-271	«Tema bucolico», «Tema Principe», «Tema misterioso».	
bb. 272-367	Seconda frase. «Tema eroico». «Tema Principe». Crescendo.	bb. 240-334
bb. 368-389	«Tema eroico». Progressione con l' <i>incipit</i> del tema.	
bb. 390-418	Primo tema dell'Allegro iniziale della Sinfonia.	

Come si può vedere, la partitura della *Sinfonia* fa riferimento, in particolare modo, alla seconda parte della musica pensata per il film. I materiali sono accostati con un sapiente lavoro di natura artigianale che permette di ricomporre in maniera diversa i temi pensati per la colonna sonora. In particolare modo, è facile constatare come Rota si serva inizialmente del «Tema eroico» così come si presenta nel momento di massima tensione, ossia nella 'stretta' finale alle bb. 283-302 del *Viaggio a Donnafugata*, per poi collegarlo al «Tema appassionato» e al «Tema del Principe». Ricompare nuovamente dopo un crescendo e, senza soluzione di continuità, porta alla lunga sezione con il dialogo fra il «Tema misterioso» e il «Tema bucolico», per poi chiudere la sezione stessa. A questo punto subentra un episodio di circa cento battute, bb. 180-271, che invece non figura nella sequenza del *Viaggio a Donnafugata*. Qui la musica assume una veste maggiormente sinfonica, permettendo alle diverse idee melodiche di dialogare liberamente senza le 'costrizioni' del montaggio che aveva invece condizionato i precedenti momenti. Dopo questa parentesi, le due partiture tornano a procedere parallelamente. Quasi fosse una perorazione finale, ricompare nuovamente il «Tema eroico» che, a sua volta, porta alla citazione del primo tema del movimento iniziale della *Sinfonia*.

L'ultimo movimento della *Sinfonia* presta al film di Visconti anche gli altri suoi temi: il «Tema del Principe»,⁶¹ inevitabilmente associato a Don Fabrizio, il

61. Il «Tema del Principe» si presenta sin dallo scorrimento dei titoli di testa e poi accompagna le vicende del protagonista del film: il suo viaggio in carrozza con Padre Pirrone a Palermo, il suo dialogo con il gesuita nel suo studio, nella lunga sequenza musicale del viaggio a

«Tema misterioso» che, nel corso del film, ha una funzione di collegamento e di preparazione all'esposizione degli altri temi,⁶² e i due rimanenti che hanno una presenza molto più episodica: il «Tema appassionato»⁶³ e il «Tema bucolico».⁶⁴

I ricordi di un fonico

Un ulteriore passaggio di questo iter che abbiamo cercato di definire nel corso di queste pagine permette di completare le singolari peripezie che questa *Sinfonia* ha conosciuto nel corso del tempo. Si tratta della sua *Suite sinfonica*, di cui Rota stesso aveva redatto una prima versione affidandola alla direzione di Carlo Savina.⁶⁵ Questa partitura è articolata in un seguito di movimenti che ripercorrono i luoghi maggiormente significativi della musica del film - *Allegro maestoso* (titoli di testa) e *Viaggio a Donnafugata* - per poi presentare un trittico di balli: *Mazurka*, *Valzer del commiato* e *Galop*. In un fascicolo a parte si trova, poi, il *Valzer* verdiano. I titoli di testa rispecchiano la lunghezza della partitura cinematografica, mentre il secondo episodio presenta un numero inferiore di battute,⁶⁶ offrendo una versione maggiormente concisa della sequenza centrale. È questo l'unico intervento significativo di questa *Suite* che, nel complesso, sembra riproporre in maniera fedele l'originale.

Una seconda versione è stata, poi, compilata da Nicola Scardicchio articola in un seguito di otto episodi che, quale motivo d'interesse, propone alcuni materiali che poi non sono entrati a far parte del film: il n. 7 *I sogni del Principe* e il n. 21 *Amore e ambizione*. Accanto ai due momenti maggiormente significativi della pellicola, i titoli di testa e il *Viaggio a Donnafugata*, la partitura verte in particolar modo sui numeri dedicati al «Tema di Angelica e Tancredi» che è il baricentro dell'intera *Suite*.⁶⁷

Donnafugata e nel picknick, nella battuta di caccia con Don Ciccio Tumeo e quando Don Fabrizio lo libera, nel momento del congedo di Chavalley.

62. Non a caso lo troviamo ancora una volta nella sequenza del viaggio a Donnafugata e del seguente picknick, quando il Principe libera don Ciccio dalla prigione e nel momento della partenza di Chavalley. In tutte queste situazioni la sua funzione di cerniera fra i diversi temi si rivela essere molto efficace nell'economia del film.
63. Il «Tema appassionato» lo troviamo nel viaggio a Donnafugata, nel picknick, e nei dialoghi con Chavalley.
64. Ance il «Tema bucolico» compare nel viaggio a Donnafugata, nella scena del picknick, alla fine della caccia con don Ciccio e alla partenza di Chavalley.
65. La copia di questa partitura si trova presso il Fondo «Carlo Savina» della Biblioteca «Luigi Chiarini» di Roma e, grazie alla disponibilità del prof. Federico, fratello di Carlo e docente alla Scuola Nazionale del Cinema, abbiamo potuto consultarla e studiarla.
66. Le battute sono, infatti, 227 contro le 334 della versione cinematografica.
67. Quest'opera ha conosciuto molte esecuzioni e incisioni discografiche, alcune di grande successo. Tra le tante ricordiamo quelle di Franco Ferrara con l'Orchestra Sinfonica di Santa Cecilia; Riccardo Muti con la Bayerische Rundkunft; Gianluigi Gemetti con l'Orchestra Filarmonica di Montecarlo; Murad Kažlaev con la Grande Orchestra dei Concerti della Radio e della televisione di Stato di Mosca.

In questo complesso labirinto di situazioni va citato un episodio che ci ha confidato Federico Savina, fratello di Carlo, uno dei fonici con cui Rota e Visconti hanno lavorato per lungo tempo.

Il maestro è mancato nell'arco di una settimana in cui io ero a Praga per seguire un'incisione per conto della Cam. Da un po' di tempo lui aveva preso dimora nella clinica Madonna del Rosario in Corso Francia, libero di entrare e uscire ma seguito direttamente dai medici soprattutto nelle ore notturne. Settimane prima mi aveva chiesto se con le parti del secondo movimento della sua *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, entrate a far parte della colonna sonora del *Gattopardo*, si sarebbe potuto ricostruire l'intero movimento della *Sinfonia*. A giorni alterni andavo in clinica con un Nagra e una cuffia e gli presentavo il lavoro che di volta in volta mi chiedeva. Partii per Praga ma quando tornai non lo trovai più. Non potei completare il lavoro e nella mia agenda riportai che "quanto fatto rimarrà incompleto come succede quando un'artista vola in cielo accompagnato da tutte le sue creazioni".⁶⁸

Un ultimo tassello, quindi, a completare questo quadro che ci presenta una situazione del tutto singolare per cui Rota pensava di ritornare alla sua *Sinfonia* a partire dalla registrazione della colonna sonora del film.

«Je est un autre»

Nel corso di queste pagine ci siamo avventurati in un'operazione molto insidiosa che ha messo in risalto le modalità con cui Nino Rota dava vita a molte colonne sonore che hanno costellato la sua attività creativa. Il gioco del citazionismo con cui egli riusciva a occultare il proprio io e a nascondere il proprio gesto creativo è stato ben messo in evidenza in un suo magistrale saggio da Giovanni Morelli, profondo esegeta della musica rotiana.⁶⁹ Rintracciare le fonti di una partitura di Rota, come abbiamo cercato di fare in queste pagine a partire dalla sua *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, significa entrare in un complesso gioco labirintico di specchi in cui è impossibile trovare l'antecedente-consequente tali sono i rimandi e le relazioni di memoria che la musica comporta nella mente degli stessi spettatori. Proprio questo gioco testimonia una prassi compositiva singolare immortalata nelle tante immagini che vedono Rota intento a comporre in una sorta di trance sonnambula, quasi addormentato al pianoforte mentre improvvisava o addirittura quando dirigeva. Questo suo modo di vivere la musica, difficilmente ritrovabile nei tanti compositori cinematografici a lui coevi, ha giustamente immortalato la sua figura nella storia del cinema.

68. Federico Savina in conversazione privata, Roma 12 marzo 2017.

69. MORELLI, *Mackie? Messer?*

BIBLIOGRAFIA

- APRÀ, Adriano, *Capolavori di massa*, in *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, a cura di Adriano Aprà e Claudio Carabba, Guaraldi, Rimini – Firenze 1976, pp. 9-36.
- BASSETTI, Sergio, *La musica di Comencini*, in *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007, pp. 90-100.
- BRUNI, David, *Découpage e fotostoria* in *Il gattopardo*, a cura di Lino Micciché, Electa, Napoli 1996, pp. 83-215.
- BUZZO, Erica, *Genesi ed elaborazione di una leggenda musicale: Tito Gobbi e Nino Rota in un fortunato mélo inglese (The Glass Mountain, 1948)*, Tesi di Laurea in Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Venezia, a.a. 2006-2007
- CALABRETTO, Roberto *La Sinfonia sopra una canzone d'amore per il Gattopardo*, «AAA • TAC», 5 (2008), pp. 21-125.
- , *Luchino Visconti: Senso, musica di Nino Rota*, in RIZZARDI, cur., *L'undicesima musa*, pp. 75-135.
- CARACI VELA, Maria, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici, vol. II*, LIM, Lucca 2009.
- COMENCINI, Luigi, *Musica da film*, in ID., *Il cinema secondo me. Scritti e interviste (1974-1992)*, a cura di Adriano Aprà, Il castoro, Milano 2008 (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana), pp. 161-163.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979.
- COMUZIO, Ermanno – VECCHI, Paolo, *138 1/2 I film di Nino Rota*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1986.
- COSTA, Antonio, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di Ilvelise Perriola, Marsilio, Venezia 2002.
- DE SANTI, Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Laterza, Bari 1983.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, film and feeling*, British Film Institute – Palgrave Macmillan, Londra 2010.
- FABRIS, Dinko, *La musica non filmica di Nino Rota*, in *Musica senza aggettivi. Studi in onore di Fedele D'Amico*, vol. II, a cura di Agostino Ziino, Olschki, Firenze 1991, pp. 705-733.

ROBERTO CALABRETTO

FERRARA, Antonio, *Rota e i suoi primi film. Canzoni, pastiche e Leitmotiv*, in *L'altro Novecento di Nino Rota. Atti del Convegno nel centenario della nascita*, a cura di Daniela Tortora, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Napoli 2014, pp. 271-301.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris 1982.

GUAGNELINI, Giovanni – RE, Valentina, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007.

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.

KOCH, Henny *Papas Junge*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1905.

KOCH, Henny, *Il birichino di papà*, trad. it. Maria Campanari, presentazione di Grazia Deledda, Solmi, Milano 1909.

LEGGI, Sara, *Proibito rubare*, in Luigi Comencini. *Il cinema e i film*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia 2007, pp. 103-106.

LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota*, Olschki, Firenze 2000 (Studi di Musica veneta. Archivio Nino Rota, II).

MICELI, Sergio, *Le musiche del film. Una breve analisi*, in *Il gattopardo*, a cura di Lino Micciché, Electa, Napoli 1996, pp. 28-39.

———, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni, Firenze 2000.

MONICELLI, Mario, *Nino Rota*, Istituto Luce CL00248, 2000.

MORELLI, Giovanni, *Mackie? Messer? Nino Rota e la quarta persona singolare del soggetto lirico*, in *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 2001, pp. 355-429 (Archivio Nino Rota, 3).

MORELLI, Giovanni, *Una Fenice che mai seppe aedo/idoleggiare*, in *La Fenice 1792-1996: teatro, musica e storia*, a cura di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Marsilio, Venezia 2003.

MOUËLLIC, Gilles *La musica al cinema. Per ascoltare i film*, trad. it. di Elga Mugellini, Lindau, Torino 2005.

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

ROTA, Nino, *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, Ricordi, Milano 1980.

TRASATTI, Sergio, *Renato Castellani*, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, Firenze 1984.



NOTA BIOGRAFICA Roberto Calabretto è professore associato all'Università di Udine in cui insegna discipline musicologiche. I suoi lavori vertono sulla musica del Novecento italiano e prendono in esame le funzioni della musica nell'universo degli audiovisivi, in particolar modo nel cinema. Ha edito *Lo schermo sonoro* che ha ricevuto lusinghieri consensi.

BIOGRAPHICAL NOTE Roberto Calabretto is associate professor at the University of Udine where he teaches musicology. His work focuses on 20th century Italian music and examines the issues connected with the role of music in audio-visual language, particularly in cinema. He has edited *The Sonorous Screen. Music for Films* which was glowingly received.

