

EMILIO SALA

NINO ROTA E IL ‘MOTIVO GUIDA’ COME ‘OGGETTO PERDUTO’

ABSTRACT

Com'è noto, Fellini faceva un uso abbondante e alquanto peculiare dei ‘motivi guida’ («guide-tracks» o «temp-tracks») già sul set durante le riprese del film. Naturalmente i brani musicali utilizzati erano ancora provvisori e non tutti composti da o concordati con Nino Rota. In post-produzione il regista e il compositore si confrontavano per negoziare – talora in modo abbastanza conflittuale – quali ‘motivi guida’ conservare e quali sostituire con brani nuovi ideati da Rota sul modello dei precedenti. In questo processo di imitazione e di sostituzione, l'altrettanto noto attaccamento di Fellini all'universo sonoro della copia di lavorazione del film assume una rilevanza psicanalitica: il processo ‘transizionale’ (nel senso di Donald W. Winnicott) di oggettivizzazione e simbolizzazione che si compie nella post-produzione trasforma le temp-tracks e i materiali sonori usati sul set in presenze fantasmatiche che talora (ri)emergono nella versione finale del film. L'obiettivo del mio lavoro è quello di abbozzare una teoria psicanalitica per cercare di interpretare il ruolo giocato dai ‘motivi guida’ nel processo di formazione del film sia all'interno della collaborazione creativa tra Fellini e Rota, sia all'interno del dispositivo cinematografico in quanto tale.

PAROLE CHIAVE *Temp-track*, *objet petit a*, oggetto transizionale, *pastiche*, *déjà-entendu*

SUMMARY

As is known, Fellini made abundant and equally peculiar use of guide-tracks or temp-tracks already on the set during the film shootings. Naturally, the cues utilized were still provisory and were not all composed by or agreed with Nino Rota. During the post-production the director and the composer met to negotiate – sometimes in a conflictual manner – which temp-tracks to keep and which ones to replace with new cues created by Rota based on the previous mock-ups. In this process of imitation and substitution, Fellini's well known attachment to the sound universe of the work-in-progress cut assume a psychoanalytic connotation: The transitional process (using Donald W. Winnicott's concept) of objectivization and symbolization in the post-production transforms the temp-tracks and the sonic materials used on set in fantasmatic presences which sometimes (re)emerge in the film's final version. The aim of my paper is to sketch a psychoanalytical theory in order to try to interpret the role played by temp-tracks in the film's definition process both within Fellini and Rota's creative collaboration, and inside the cinematic apparatus itself.

KEYWORDS *Temp-track*, *objet petit a*, transitional object, *pastiche*, *déjà-entendu*



Tra i nodi che ho cercato di sciogliere nei tre principali articoli da me dedicati al «Nino Rota numero due» – ossia al Rota che, per dirla con Fedele D’Amico, esercita «il mestiere di ‘rifare’ le musiche altrui» – quello che mi sembra più ingarbugliato ma interessante, e su cui vorrei tornare in questa sede, è certamente la possibile risonanza psicanalitica che il passaggio dal «numero uno» al «numero due» sembra portare con sé. Ho già commentato¹ la lettera che D’Amico scrisse da Arona il 30 aprile 1946 a Ernesta Rota Rinaldi, madre di Nino e librettista del *Cappello di paglia di Firenze*. Quest’ultima aveva comunicato al critico musicale più vicino al figlio il compimento della loro (sua e di Nino) «farsa musicale» che venne terminata appunto alla fine dell’aprile 1946, anche se verrà poi rappresentata solo nel 1955. Nella sua lettera a D’Amico (datata 11 aprile 1946), Ernesta scrisse tra l’altro che Nino era ormai molto legato al mondo del cinema e che pensava di destinare la neonata «farsa musicale» alla pellicola (cosa che poi non avvenne ma che mi pare altamente significativa).²

Lo ‘scandalo’ del Rota ‘numero due’

Il cappello fu giudicato piuttosto severamente da D’Amico che vi trova confermata quella tendenza al *pastiche* già emersa nell’*Ariodante* (1942) e nelle varie musiche per film che Rota incominciava a sfornare una dopo l’altra,³ tendenza che secondo lui spingerebbe il *modus operandi* rotiano verso una specie di montaggio «di rifacimenti, di “falsi”, più o meno deliziosamente fatti»; «una collezione di falsi, da Donizetti a Francesco Paolo Tosti e a Cilea; a cosa serve, Dio solo lo sa». ⁴ Questa presa di posizione è tutt’altro che isolata. Quando Rota suonò al pianoforte il primo atto dell’*Ariodante* a casa di Casella, nel novembre del 1941, le reazioni degli astanti furono unanimemente negative:

Silenzio glaciale. Era un rospo troppo grosso. Poi Casella cominciò le sue rimostranze. Come mai Nino con i suoi precedenti si fosse lasciato andare in una china così pericolosa. E patatì e patatà. Previtati, camminando su e giù, dichiara francamente che non gli piace, che è musica di studio, per cui si vede che uno si è calato nell’Ottocento fino al collo per venirne fuori con codesto anacronismo. Casella diceva che Nino gli aveva presentato un problema insolubile. Che da un fesso non si sarebbe meravigliato, ma, da parte di Nino, era insostenibile. Petrassi diceva: Caro Nino, questo è un cattivo scherzo.⁵

1. SALA, «*I Due timidi*», pp. 130-132.
2. Tale lettera, inedita, è conservata presso gli eredi D’Amico.
3. Dopo un episodio isolato risalente al 1933 (le musiche per il *Treno popolare* di Raffaello Mattarazzo), Rota si mise a comporre regolarmente per il cinema solo a partire dal 1942.
4. SALA, «*I Due timidi*», p. 132.
5. Questa nota del diario di Ernesta Rota Rinaldi, datata 8 novembre 1941, è stata pubblicata in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. XI.

D'Amico, Casella, Previtali, Petrassi: tutto l'ambiente 'modernista' (anche se non necessariamente 'd'avanguardia') – quello della 'generazione dell'Ottanta' e post – si sentì quasi tradito dalla svolta del Rota 'numero due', ma noi – oggi – che non guardiamo più il modernismo con le lenti del 'progresso linguistico' e della 'medium specificity', che siamo figli del cosiddetto 'post-modernismo', riconosciamo retroattivamente che aveva ragione lui, il 'numero due', e che quello che negli anni 1942-1946 poté sembrare un passo indietro fu invece uno straordinario balzo in avanti. Resta il fatto che per capire la musica per film di Rota è necessario enfatizzare quella svolta anche nell'ottica del gruppo di coloro che erano più vicini al compositore milanese. Non so se Guido Gatti fosse presente alla *soirée* a casa di Casella (probabilmente sì), ma commentando l'effetto che produsse l'*Ariodante* sull'ambiente degli amici e patrocinatori di Rota ribadisce lo stesso sconcerto. L'immagine della giovane promessa della musica colta nostrana era stata fino a quel momento posta sotto l'egida di «una certa tradizione formalistica, ravvivata da un gusto fine e da una viva sensibilità»; in particolare Gatti fa riferimento alla «influenza della moderna musica francese [...] ma temperata da una naturale vena melodica di gusto italiano». Ma poi ecco il 'trauma': «in un cielo sì terso e idillico scoppia all'improvviso il fulmine *Ariodante*: sorpresa, sgomento, impossibilità di legare il presente al passato, di coordinare le nuove alle precedenti impressioni». ⁶ Nel suo articolo Gatti suggerisce che possa essere stato il melodramma a 'traviare' Rota, spingendolo verso una sorta di camaleontismo neotradizionalista, ma in queste pagine considero piuttosto l'ipotesi che il Rota 'numero due' sia venuto fuori soprattutto dal cinema e dagli altri media con cui egli si trovò sempre più spesso a collaborare.

In un lavoro incentrato sui *Due timidi* (1950), un'opera radiofonica che venne poi adattata anche per il teatro e la televisione, ho cercato di mostrare come l'emersione del Rota 'numero due' fosse legata a doppio filo all'esperienza della 'mediatizzazione' e della 'intermedialità'.⁷ Negli altri due studi citati, mi sono invece concentrato sui riverberi appunto psicanalitici del nuovo *modus operandi* rotiano nell'ambito della cinematografia felliniana:⁸ nozioni come quelle di 'déjà entendu', di 'inconscio acustico' e di 'memoria mediatizzata' hanno orientato la mia ricerca e sono diventate anche oggetti di riflessione. Tra le pratiche che mi sono sembrate più interessanti da leggere in chiave psicanalitica c'è ora quella del «motivo guida» usato e registrato durante le riprese a mo' di 'temp-track': il sovrainvestimento che spesso tale motivo riceve e la volontà/necessità di sostituirlo in post-produzione fanno sì che esso diventi una sorta di «oggetto perduto», una mancanza che può essere associata all'«objet petit a» cui Lacan fa spesso riferimento come «il sostrato immaginario del desiderio».⁹ Il nuovo brano, composto mimeticamente per rimpiazzare in po-

6. GATTI, *Visita al musicista*, p. 18.

7. SALA, «*I Due timidi*».

8. SALA, *An Ethno-electronic Soundscape*, e SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect*.

9. LACAN, *Il seminario*, p. 341. Freud formula il concetto di «oggetto perduto» a partire dai *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905). Per un utile inquadramento di tale concetto in ambito

stproduzione quello presente nella versione premontata del film, può essere avvicinato insomma a una «formazione sostitutiva» di freudiana memoria.¹⁰

Mimesi ricostruttiva

Prendiamo un caso famoso ed emblematico, tratto dal film *La dolce vita* (1960). In un'intervista rilasciata a Gideon Bachmann l'11 febbraio 1964, e pubblicata a cura di Roberto Calabretto, Rota parla di questo lavoro di rielaborazione:

[v]ede, il bello di Fellini, della sua creatività è proprio questo. Ci sono dei motivi e delle musiche che gli piacciono e che lui pensa vadano bene per certe scene, cosicché si attacca a quell'idea. Non tanto però da non poterla sostituire con altre che gli capitano e che gli piacciono di più. Lui ci teneva moltissimo ad alcuni motivi de *La dolce vita*, che aveva anche messo come motivi guida. Uno è *Patricia*, che poi è rimasto nella colonna sonora del film. Delle volte, però, pur avendo in mente dei motivi, delle musiche, se poi trova qualche cos'altro che gli piace, lo accetta.¹¹

Ho già analizzato questa pratica di 'ricostruzione sostitutiva' nella *Dolce vita*;¹² vorrei ora cercare di interpretarla adottando alcuni strumenti di lettura desunti dalla psicanalisi. Anche se mi concentrerò sulla sostituzione dei motivi guida, è chiaro che ci troviamo qui al centro di tutta la variegata poetica del Rota 'numero due', quella incentrata sul *pastiche* e sull'effetto di *déjà entendu*. Il passaggio dal motivo guida al brano finale implica di solito quello da un pezzo preesistente a un altro composto da Rota, ma va detto che l'opposizione 'io / non io' – ovvero fra composizione originale e rielaborazione di materiali altrui – andrebbe presa con molta cautela nella musica del Rota 'numero due' e che molti brani di quest'ultimo sembrerebbero piuttosto appartenere a una sorta di 'né io / né lui' – a una «quarta persona singolare», per dirla con Giovanni Morelli.¹³

Di tutti i motivi guida usati sul set della *Dolce vita*, il più noto è certamente quello della *Moritat vom Mackie Messer* di Kurt Weill che rischiò di costare al compositore un processo per plagio. Il fatto che questo brano venne utilizzato nella fase delle riprese è testimoniato dallo stesso Rota in un'altra intervista rilasciata questa volta a Tullio Kezich. Nel suo «quaderno di appunti» sul film, come lo chiama, Kezich chiede a Rota della futura colonna sonora: è il 26 agosto 1959, la fine delle riprese è imminente (l'ultimo ciak sarà del 20 settem-

freudiano e lacaniano, si veda la 'voce' «oggetto perduto» in CHEMAMA – VANDERMERSCH, *Dizionario di psicoanalisi*, p. 234.

10. Questa espressione è usata da Freud diffusamente in alcuni suoi testi classici dal *Motto di spirito* (1905) alla *Metapsicologia* (1915), ecc.

11. CALABRETTO, *Intervista*, p. 187.

12. SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect*.

13. MORELLI, *Mackie? Messer?*

bre) e il momento delle scelte musicali definitive si avvicina. A tal proposito il compositore così commenta il desiderio di Fellini di «conservare molte delle canzoni usate in playback mentre girava»:

Lui le avrà detto che io sono contrario perché preferisco scrivere la musica da me, ma non è vero [...]. Anzi ho sempre sostenuto che il film deve avere una certa aria musicale '58-'59, con canzoni note che servano a datarlo. C'è però la questione dei diritti, che per le canzoni americane non è sempre superabile.¹⁴

In realtà, come si capisce in filigrana, questa doppia necessità rotiana — (a) di caratterizzare musicalmente il film, facendolo suonare molto '58-'59, e (b) di scrivere comunque una partitura originale — va al di là della questione pure importante dei diritti d'autore e riguarda una dinamica relazionale più ampia, tipica di quella affascinante 'coppia artistica' che fu Fellini-Rota. Ma tornando all'intervista con Kezich, così il compositore si espresse a proposito del celebre brano dell'*Opera da tre soldi*:

[...] mi piacciono tanti altri dischi che Fellini ha scelto per il film. Lui vorrebbe conservare anche l'edizione jazzistica del *Moritat* [sic] di Kurt Weill per la scena dell'ingresso di Marcello fra i nobili: su questo non ho ancora un'opinione definitiva ma sarei propenso a cambiare. È una musica legata a un fatto teatrale preciso. Forse sbaglio, vedremo alla moviola.¹⁵

Dunque Fellini aveva usato sul set una versione jazzistica della *Moritat*. In post-produzione iniziò la disputa giocosa tra lui e Fellini: quest'ultimo voleva conservare le *temp tracks*, mentre Rota preferiva sostituirle con qualcosa di scritto da lui. Nonostante risalisse agli anni '20, il brano era carico di una fortissima attualità. Non bisogna infatti dimenticare che in Italia *L'opera da tre soldi* era stata messa in scena da Strehler nel 1956 e ripresa nel 1958. Nel 1954 la *Threepenny Opera* era stata rappresentata a Broadway (nell'adattamento inglese di Marc Blitzstein) e *Mack the Knife* divenne un celebre 45 giri, prima di Louis Armstrong (1956) e poi di Bobby Darin (1959). Per tornare all'Italia, una versione discografica di successo fu quella di Jula De Palma (Iolanda De Palma) compresa nel lato B del LP *Italy Sings!* dell'etichetta Capitol (T10098, 1957). Anche Richard Dyer sottolinea che tale brano «had become a hit again in the 1950s in just such a jazzed but depoliticised way. In Italy, it was especially a hit for the glamorously gowned, soft-voice singer Jula de Palma, in a lounge-bar arrangement».¹⁶ È quasi certamente quest'ultima versione che venne usata da Fellini durante le riprese. Lo si capisce confrontando la *Moritat* di Jula De Palma con la ricostruzione sostitutiva realizzata da Rota — un atto mimetico che appare sovradeterminato: da una parte suona rotiano che più rotiano non si può, dall'altra ricalca la *temp track* usata sul set. L'originalità coincide con l'imitazione. L'*incipit* del brano rinvia infatti a un tipico stilema

14. KEZICH, cur., *La dolce vita*, p. 117.

15. *Ibid.*, p. 118.

16. DYER, *Nino Rota*, p. 168.

rotiano: un attacco anapestico su andamento lento, con tre note cromatiche ascendenti, le prime due più corte (in levare), la terza assai più lunga (in battere). Per esempio, tale stilema si trova in quegli anni nelle musiche che Rota ha composto per il film *Fortunella* di Eduardo De Filippo (1958) e per *8½* di Fellini (1963). Nel primo esso si trova già in bella vista nei *Titoli di testa* (nel motivo che attacca subito dopo lo squillo di tromba a mo' di fanfara), nel secondo lo stilema si incarna in un valzer che accompagna il dialogo tra Guido (Marcello Mastroianni) e Mezzabotta (Mario Pisu): «Facciamo due passi? Lo so, naturalmente tu penserai che io mi sia rimbecillito, no?», eccetera. Come si può vedere nell'es. 1, i tre motivi, quello di *Fortunella*, quello della *Dolce vita* e quello di *8 ½* presentano tutti l'*incipit* anapestico sopra descritto.

Esempio 1. Tre occorrenze dell'attacco anapestico rotiano: *Fortunella* (1958), *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963).



Ma la musica rifatta da Rota rivela anche quello che nasconde. Il motivo guida della *Moritat*, per quanto assente, funziona come sottotesto fantasmatico e finisce per far capolino in filigrana. Accennavo all'azione legale che l'Universal di Vienna (detentrica dei diritti della *Moritat*) minacciò contro Rota. Al di là della questione giuridica (secondaria nel contesto della mia argomentazione), mi sembra interessante la risposta del compositore alle rivendicazioni della casa editrice:

la composizione musicale de *La dolce vita* cui la Universal Edition si riferisce è originale e non è elaborazione di alcun'altra composizione. Qualora si volesse, al di là di una superficiale impressione auditiva, ravvisare in essa una affinità con la *Ballata di Mac Messer*, prego di confrontare gli spartiti delle due composizioni per constatare l'insussistenza di tale ipotesi.¹⁷

Quantunque basti anche un rapido sguardo allo spartito allegato¹⁸ per avvalorare le rimostranze della Universal, non credo che Rota debba essere considerato necessariamente in malafede. Non ha egli completamente *introiettato*

17. LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 88. La missiva di Rota, la cui minuta è conservata presso l'Archivio Rota della Fondazione G. Cini di Venezia, è databile Roma, 12 settembre 1960.

18. Riprodotto in LOMBARDI, cur., *Fra cinema e musica del Novecento*, p. 89.

il pezzo di Weill? Come non convenire che il brano frutto della *sostituzione* si presenta nel più puro stile rotiano?¹⁹

Lapsus in fabula

Ad ogni modo, la retroazione nascosta nel lavoro ri-compositivo di Rota viene inopinatamente palesata da un cortocircuito metalettico di tipo sonoro che può essere interpretato come un vero e proprio *lapsus* di Fellini. Ma prima di analizzare questo segmento audiovisivo, vale la pena di mettere meglio in evidenza in che senso possiamo considerare il processo di sostituzione del motivo guida compiuto da Rota in postproduzione come una sorta di «objet petit a» lacaniano. Quest'ultimo è stato definito da Lacan stesso come la causa del desiderio o meglio «il sostrato immaginario», «il supporto fantasmatico del desiderio».²⁰ E sappiamo anche che esso «è innanzitutto il desiderio dell'Altro»,²¹ da intendersi soprattutto come determinazione soggettiva (cioè è l'Altro che desidera). Il pensiero di Lacan è ormai talmente noto che potrà apparire goffa questa precisazione, ma vorrei ricordare che «petit a» sta per 'a minuscolo', iniziale che rinvia alla parola *autre* (altro), cioè alla inattingibilità dell'oggetto. Ora, ripensando alla testimonianza di Rota («Lui [Fellini] le avrà detto...») e al 'gioco di coppia' di cui s'è detto, è chiaro che il desiderio dell'altro è qui quello del regista che vorrebbe conservare il motivo guida, mentre la *jouissance* del musicista è quella di escogitare una formazione sostitutiva che sia anche una fusione/formazione di compromesso tra il desiderio suo e quello di Fellini. Essendo precluso anche per ragioni di *copyright*, il motivo guida in questione risulta dunque un oggetto doppiamente 'perduto' (in quanto *temp track* da sostituire e in quanto brano *ex lege* non utilizzabile). La sua presenza in filigrana, a livello fantasmatico, agisce dunque come un 'ritorno del represso' anche in senso letterale.

Tornando alla metalessi sonora cui ho fatto cenno poc'anzi, essa occorre nella famosa sequenza dei nobili a Bassano di Sutri e più precisamente nella scena che segue la processione capeggiata dal principe Giulio verso la vecchia villa abbandonata (Jane, la pittrice americana, dice: «Andiamo nella vecchia villa a caccia di fantasmi!»). Tale processione viene accompagnata enfaticamente dal tema della 'dolce vita' composto da Rota usando quello di Weill come 'cartamodello'. Ma finita la processione, quando non si trova la chiave per entrare nella vecchia villa abbandonata, si sente chiaramente un 'fantasma sonoro': qualcuno fischia infatti a più riprese il tema originale della *Moritat*, con uno strano effetto di disvelamento o di cortocircuito tra la riscrittura (di

19. I termini in corsivo rinviano a un passo di Freud che si riferisce alla nozione che sta al centro di queste pagine e che verrà riconcettualizzata da Lacan – quella di «oggetto abbandonato o perduto» e della sua introiezione nell'Io (FREUD, *Psicologia delle masse*, p. 55).

20. LACAN, *Il seminario*, pp. 341 e 345. Per la teoria del desiderio è fondamentale il rinvio al Seminario VI di Lacan del 1958-1959, intitolato appunto *Il desiderio e la sua interpretazione*.

21. LACAN, *Il seminario*, p. 18.

Rota) e la sua ‘matrice’ (il brano di Weill). Questo momento, così rivelatore e paradossale, non è sfuggito ad alcuni acuti commentatori.²² Eppure credo che valga la pena soffermarsi ancora su di esso. Come dobbiamo infatti considerare/interpretare questo ‘errore’ che ho chiamato un ‘lapsus’ di Fellini? Per rispondere a questa domanda bisogna tenere presente che, come ricorda Franco Rossi (il primo direttore del doppiaggio di Fellini), «le colonne guida dei film di Federico erano belle, bellissime. Quella de *La dolce vita* era perfino migliore di qualunque colonna che avremmo potuto rifare in doppiaggio».²³ Purtroppo la copia di lavorazione della *Dolce vita* è da considerarsi smarrita o distrutta, ma fu quasi un oggetto di culto per Rossi e per tutti coloro che ebbero la fortuna di assistere a una proiezione privata di quella «babele linguistica [...], un po’ insensata ma davvero affascinante».²⁴ D’altra parte, com’è noto,

Federico, per istinto, cercava di creare sul set l’atmosfera sonora del film. Come se volesse fare una colonna sonora completa in presa diretta, con tanto di musica, come se dovesse essere la colonna definitiva. Sapeva che non avrebbe mai potuto usare quella colonna di presa diretta. Però ci teneva a metterci una musica, perché così gli attori entravano meglio nell’atmosfera di racconto, e serviva a stimolare gli attori. Spesso veniva usata qualche musica di Nino Rota, anche se non era ancora orchestrata – oppure delle musiche che lui o Federico avevano pensato prima.²⁵

Se in un’ottica filologica il suono di qualcuno che fischieta la *Moritat* in quella scena è soltanto una traccia, la sopravvivenza anomala di una variante genetica della colonna guida nella colonna definitiva (una sorta di svista o di paradosso, dunque), in una prospettiva psicanalitica ci troviamo di fronte al riaffiorare di un ‘residuo’ non privo (come spesso in Fellini) di un elemento ludico – al richiamo metacinematografico del motivo guida usato sul set durante le riprese. Un altro ‘lapsus sonoro’ presente nel film potrà aiutarci a precisare ulteriormente il quadro interpretativo proposto. La sequenza è quella della famosa *soirée* in casa di Steiner (Alain Cuny). Dopo che la poetessa Iris Tree dice a Steiner che è lui il vero primitivo, interviene Desmond (Desmond O’Grady, il di lei giovane amante) azionando un magnetofono che riproduce il dialogo che abbiamo appena sentito *ma che non è più identico a se stesso*. Ecco le parole della poetessa così come le ascoltiamo la prima volta e così come vengono ripetute dal magnetofono:

Primitivo come una guglia gotica. Sei così alto che non puoi sentire più nessuna voce da lassù. Primitivo come guglia gotica. Sei tanto alto che non puoi sentire più nessuna voce da lassù.

Anche questo eccentrico *trompe-l’oreille*, un ‘errore’ di certo non casuale, non è passato inosservato: tra coloro che lo hanno notato segnalò Maurizio

22. Per esempio VAN ORDER, *Listening Fellini*, pp. 113-114 e DYER, *Nino Rota*, p. 168.

23. SANGUINETI, cur., *Voci del varietà*, p. 26.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

Corbella e Fabio Rossi che lo considera un'«ulteriore conferma del sottilissimo lavoro metacomunicativo condotto da Fellini in questo suo film».²⁶ Non voglio tornare sulla complessa e controversa questione dell'inconscio acustico²⁷ o dell'«optical-acoustic unconscious»,²⁸ ma è chiaro che anche questo lapsus sonoro nasce dal processo tecnologico a più fasi cui il discorso cinematografico è sottoposto e fa emergere più di un'istanza contraddittoria: da una parte la pulsione metacomunicativa di Fellini (il suo desiderio di 'mostrare il meccanismo'), tutta orientata all'ipermediazione; dall'altra il bisogno del videoscrittore di ontologizzare il messaggio audiovisivo e di renderlo trasparente, recuperandolo alla sfera dell'immediatezza.²⁹ Perché nessuno si accorge *consapevolmente* che le parole di Iris Tree registrate non coincidono con quelle da lei pronunciate? Lo stesso procedimento può essere rinvenuto anche nel famoso atto unico di Beckett *Krapp's Last Tape* (1958). Ad un certo punto, quando Krapp ascolta dal magnetofono le parole «[...] where mother lay a-dying, in the late autumn, after her long viduity, and the –», e poi riavvolge il nastro ri-azionando la macchina, le parole registrate non sono più *esattamente* le stesse: il nastro, infatti, dice «a-dying, after her long viduity, and the –».³⁰ Perché è sparito «in the late autumn»? Proprio come nel caso delle parole di Iris Tree, per quale ragione nessuno percepisce che la frase di Krapp registrata su nastro la seconda volta non è più identica a se stessa?

Viene in mente un passo di Roland Barthes sugli errori di battitura (*fautes de frappe*): «[q]uesti errori meccanici, in quanto non sono slittamenti ma sostituzioni, rinviano dunque a tutta altra disfunzione dei particolarismi manoscritti: attraverso la macchina l'inconscio scrive con molta più sicurezza che con la scrittura naturale».³¹ Ma l'effetto destabilizzante e quasi allucinatorio che suscitano questi 'disturbi metalettici' del flusso audiovisivo presso coloro che eventualmente si accorgessero (nel senso di "prendessero coscienza") della loro presenza può essere interpretato anche in un altro modo. Se partiamo dall'idea della post-produzione come processo di integrazione/strutturazione simbolica, è chiaro che i disturbi o cortocircuiti di cui sopra possono essere ricondotti anche a tracce del 'reale' che non è stato incluso in tale simbolizzazione. Riprendendo una famosa formula di Lacan, «ciò che non è nato al simbolico, appare nel reale» («ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît

26. ROSSI, *La partitura acustica*, p. 136 e CORBELLA, *Notes for a Dramaturgy*, pp. 19-20.

27. Su cui si veda SALA, *Palimpsest, Mediation, Déjà-entendu Effect*.

28. HOECKNER, *Film, Music, Memory*, p. 5.

29. Sulla dialettica tra immediatezza e ipermediazione, si veda BOLTER – GRUSIN, *Remediation*.

30. BECKETT, *Krapp's Last Tape*, p. 219. Lo stesso 'errore', presente anche nell'edizione italiana (BECKETT, *L'ultimo nastro di Krapp*, p. 202), tende oggi a essere corretto (così per esempio nella versione televisiva del 2000, regia di Atom Egoyan, con John Hurt), ma quando era vivo Beckett veniva non di rado conservato. Si veda per esempio la versione 'definitiva' della BBC del 1972 (regia di Donald McWhinnie, con Patrick Magee), ora anche su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=otpEwEVFKLc&t=849s> (consultato il 23 agosto 2018).

31. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, p. 112.

dans le réel»³² Su questo punto insiste molto anche Žižek che ricorda come, «nella riformulazione lacaniana di Freud, ciò che è stato escluso dal Simbolico ritorna nel Reale, per esempio sotto forma di fenomeni allucinatori»³³ Tutto ciò, naturalmente, sullo sfondo dell'intreccio dialettico tra reale, simbolico e immaginario che costituisce una parte fondamentale del pensiero lacaniano.

Motivo guida e 'oggetto interno'

Abbiamo messo in evidenza lo statuto di 'oggetto perduto' che non solo il motivo guida, ma tutta la colonna guida presente nella copia di lavorazione assume nel cinema di Fellini. È lo stesso regista a parlare del suo attaccamento all'universo sonoro di queste copie-lavoro destinato a scomparire. La voce che fischieta il motivo guida della *Moritat* nella copia definitiva della *Dolce vita* non è che un 'residuo' di quell'universo sonoro 'perduto', dal quale ci si è dovuti separare, non senza fatica, durante il processo di post-produzione. Un distacco che può essere anch'esso letto in chiave psicanalitica. Non bisogna infatti dimenticare la straripante presenza di Fellini sul set. Come emerge da varie testimonianze, nella colonna guida la sua voce si sentiva dappertutto.

Quando i colleghi americani si stupiscono che io non giro in presa diretta – una delle tante anomalie secondo loro del mio modo di girare – sono costretto a dire che io non potrei mai girare in presa diretta, in quel silenzio sacrale e chiesastico [...]. Io non è che parlo per fare delle conferenze o perché vengo preso da un raptus oratorio. Parlo perché mi sembra di guidare i miei attori in maniera più diretta, più vitale, più fantasiosa. Parlo perché mi vengono delle idee all'ultimo momento. Parlo come uno scultore muove le mani sulla creta che sta modellando: continua a dare colpi di pollice, con le dita accarezza, plasma, liscia, schiaccia. E allora mi sembra di intervenire da burattinaio del mio film, là dove intravedo o precedo o prevedo un vuoto, un allungamento, una pausa.³⁴

Come si vede, la colonna guida è per Fellini come un «oggetto transizionale» nel senso di Donald W. Winnicott. Si colloca nello spazio intermedio «tra la creatività primaria e la percezione oggettiva basata sulla prova di realtà»³⁵ La post-produzione, il doppiaggio, il montaggio sonoro corrispondono a delle tecniche transizionali che accompagnano il processo di oggettivizzazione/'simbolizzazione' del film. Non a caso Fellini dice che quella presente nelle copie di lavorazione «non mi pare nemmeno che sia la mia voce. Mi pare una proiezione quasi astrale della mia voce: un mio doppio che interviene abitando gli attori, le attrici, i generici, le comparse»³⁶ Ecco perché il regista

32. LACAN, *Risposta*, p. 380.

33. ŽIŽEK, *L'oggetto sublime*, p. 101.

34. FELLINI, *L'osteria di Pirandello*, pp. 14-15.

35. WINNICOTT, *Gioco e realtà*, p. 34.

36. FELLINI, *L'osteria di Pirandello*, p. 15.

si mostra così legato ai motivi guida e a tutti gli elementi provvisori e 'immaginari' che aveva usato sul set. Ecco perché la loro (eventuale) sostituzione in post-produzione da parte di Rota può essere messa in relazione al concetto di «objet petit a» e al «desiderio dell'altro» lacaniani. D'altronde le due nozioni di «transitional object» e di «objet petit a» sono state messe in parallelo da Lewis A. Kirshner in un articolo di notevole interesse.³⁷ L'esercizio di 'thick description' o 'close reading', cui abbiamo sottoposto il principale motivo guida della *Dolce vita*, non può certo essere considerato un caso isolato ma deve anzi essere collocato in questo quadro più ampio, in una sorta di network rizomatico che va ben oltre l'intenzionalità dei soggetti coinvolti (comprendendo anche pratiche, tecniche, procedure, normative, cose, ecc.) nel quale si trovano tanti altri esempi consimili.³⁸ Uno di essi, meno noto del precedente, mi sembra particolarmente meritevole di attenzione e riguarda due film che sono alquanto distanti, non solo cronologicamente, tra loro: *Le notti di Cabiria* (1957) e *Il Casanova di Federico Fellini* (1976).

In una intervista abbastanza sconosciuta pubblicata sul mensile «Il Dramma» nel 1981, dopo la morte di Rota (1979), Fellini racconta del suo interesse per Erik Satie. La testimonianza è tanto più notevole in quanto serve anche a sfatare il famoso luogo comune dell'amusia felliniana. Non è vero infatti che il regista desse al compositore solo riferimenti musicali del tipo l'*Entrata dei gladiatori* o *Io cerco la Titina*.³⁹ Egli racconta che la prima volta che ha pensato a Satie in un suo film è stato per la scena nel teatrino di varietà delle *Notti di Cabiria*, quando la prostituta viene ipnotizzata dall'illusionista e

vive una breve storia d'amore con un ideale, fantastico innamorato. [...] Ecco, io cercavo una musica che accompagnasse in modo discreto, ma suggestivo, il lieve volteggiare di Cabiria dentro il suo sogno. La sera prima di girare questa scena la fortuna volle che in casa di un amico qualcuno mise su un disco: era un motivetto dolce e lunare [...]. Sentivo [...] come una secrezione stellare, un carillon ipnotico e un po' funebre. [...] Era Satie⁴⁰

Fellini precisa anche che si trattava dei *Trois morceaux en forme de poire* (certamente il primo dei tre). La catena associativa, tipicamente felliniana, è fondata sull'equazione ipnosi=cinema e approda all'indimenticabile inquadratura metacinematografica cui la musica di Rota dà un contributo decisivo (si veda Figura 1). Dunque sappiamo che sul set era stato usato il primo dei *Trois morceaux* di Satie per girare la scena dell'illusionista. E qui il regista tira in ballo il 'gioco di coppia' che abbiamo già illustrato: egli avrebbe desiderato mantenere questo pezzo anche nella versione finale del film, ma Rota, come al solito, riuscì a sostituirlo in postproduzione con un altro brano composto da lui.

37. KIRSHNER, *Rethinking Desire*.

38. E che costituirebbe un interessante punto di incontro tra l'approccio lacaniano e l'Actor-Network Theory, la teoria dell'attore-rete di Bruno Latour.

39. Ciò sia detto senza voler minimizzare l'importanza di quel vero e proprio 'feticcio musicale' che è l'*Entrata dei gladiatori* di Fučík nel cinema di Fellini.

40. FELLINI, *Gradisce un aforisma?*, p. 55.

Come tutte le altre volte, quando volevo girare una scena con musica già esistente, di altri autori, Nino Rota non faceva alcuna obiezione a questo mio desiderio. Ma dopo un po' si metteva al pianoforte e, da musicista ricchissimo qual era, accennava a un tema che riecheggia l'aria che avevo scelto, ma con una tale suggestione che si inseriva ancora meglio nel film, anche perché aveva il pregio di riprendere il leitmotiv della colonna sonora. Così anche in quel caso, da quella sequenza sparì il pezzo di Satie e rimase quello di Nino Rota.⁴¹

Quello che mi sembra interessante sottolineare è il fatto che in questo caso la questione dei diritti non c'entra: la dinamica relazionale tra regista e compositore si attua senza motivazioni esterne 'di copertura'. Ma l'esito è ancora una volta lo stesso: Rota riesce a comporre *mimeticamente* (anche nel senso di René Girard) un motivo sostitutivo che soddisfa il desiderio felliniano di voler conservare il motivo guida (in questo caso il primo dei *Trois morceaux* di Satie). Non è questo un *modus operandi* che solo in chiave psicanalitica può essere compreso fino in fondo? (Figura 1).



Figura 1. *Le notti di Cabiria*: scena dell'illusionista

Tornando all'intervista pubblicata sul mensile «Il Dramma», alla domanda se avesse poi riutilizzato la musica di Satie in altri suoi film, Fellini risponde che forse l'aveva segnalata nuovamente a Rota proprio durante la preparazione del *Casanova*, «ma solo come suggerimento, per indicare anco-

41. *Ibid.*

ra una volta un'atmosfera ipnotica». ⁴² E fa riferimento alla scena a casa della marchesa D'Urfé, a Parigi, dove Casanova incontra tra gli altri anche il conte Saint-Germain (*alias* Cagliostro). Fellini cercava una musica capace di sommergere come in una «trance ipnotica» tutti i personaggi presenti, da lui definiti «pupazzi carnevaleschi e sinistri». «Può darsi che io abbia detto a Nino: Ti ricordi quel pezzettino che mettemmo in *Cabiria* e che arieggiava alle “pere” di Satie? E Nino, bravissimo, il mio caro e insostituibile Nino, ha subito tratto dal pianoforte un motivo bellissimo, che incanta, che smemora, che sa di pace eterna, che ti strazia e ti conforta». ⁴³ Orbene, quello che mi sembra importante considerare è il passaggio del brano di Satie da motivo guida usato sul set, ed effettivamente presente nella copia di lavorazione, a «oggetto interno» puramente fantasmatico – per usare un termine di Melanie Klein ripreso da Winnicott. Esso non corrisponde più a un disco fatto suonare durante le riprese ma viene introiettato. Diventa un 'tipo ideale', un punto di riferimento condiviso del duo Fellini-Rota. Interessante è anche il fatto che, preso come modello, il brano di Satie mantiene – dopo una ventina d'anni – un campo semantico omogeneo, essendo ancora una volta associato a «un'atmosfera ipnotica». Credo che la maggior parte dei miei lettori si ricorderà di questo brano che accompagna l'episodio *chez* la marchesa d'Urfé (Esempio 2).

Esempio 2. Inizio della musica che accompagna la scena dalla marchesa d'Urfé nel *Casanova*

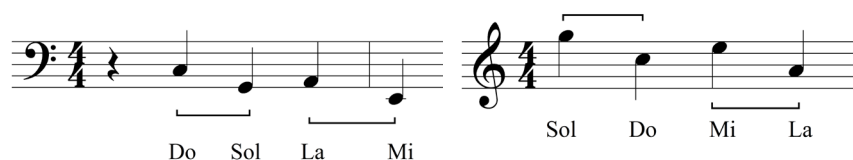


Ma c'è di più (come spesso capita con Rota). Prendiamo il primo motivo che ho incorniciato nell'Esempio 2, quello delle due quinte discendenti, che costituisce un elemento ricorrente in tutto il *Casanova*. Questo tetracordo ostinato, che Fellini pone sotto il segno di Satie, sta invece – cosa che non mi pare sia stata finora mai notata – sotto il segno del *Parsifal* di Wagner. E la cosa non è senza ironia se si pensa all'antiwagnerismo viscerale di Satie. Siamo sempre dentro al gioco simbiotico e conflittuale della coppia Fellini-Rota? È probabile. Ma vediamo di mettere innanzitutto in evidenza il sottotesto parsisaliano del motivo di Rota:

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

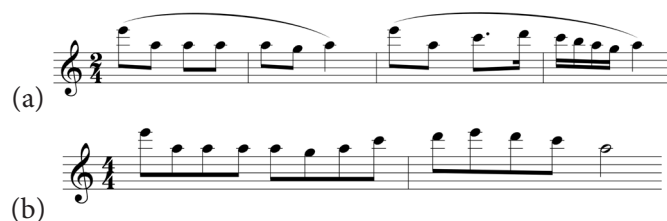
Esempio 3. Il *Glockenmotiv* del *Parsifal* e il tetracordo del *Casanova* messi a confronto.



Il legame è tanto più significativo in quanto (come si può vedere nell'Esempio 3) abbiamo a che fare con le *stesse* note 'rivoltate' (con la quarta, invece che la quinta, discendente). Cosa dobbiamo trarre da questo richiamo interno e quasi criptato? Nel *Parsifal* il *Glockenmotiv* incornicia la seconda scena del primo atto, quella che si svolge nello spazio sacro, ma anche onirico, astratto, dei cavalieri del Graal: accompagna l'entrata nel 'tempio', il trapasso in un'altra dimensione. Nel *Casanova* il tetracordo ostinato emerge dalle acque di Venezia fin dai titoli di testa ed è caratterizzato anche a livello timbrico da un elemento 'ipnotico'. Esso viene infatti eseguito dalla glassarmonica, uno strumento che non a caso veniva usato sia da Robertson, per accompagnare le sue celebri 'fantasmagorie', sia da Mesmer, per creare l'atmosfera durante le sue famose sedute di 'magnetismo' la cui stretta relazione col fenomeno dell'ipnosi non c'è bisogno di sottolineare. Sappiamo quanto Rota e Fellini condividessero l'interesse per il simbolismo esoterico, per lo psichismo inconscio, ecc. Certo è che in questo caso le campane sacramentali e quasi telluriche del *Parsifal* cambiano registro e vengono come miniaturizzate, diventando appunto, per riprendere le parole di Fellini, «un carillon ipnotico e un po' funebre» che gira a vuoto, onanistico. Il risultato è una sorta di Wagner 'meccanizzato' o anche dissacrato, travestito da Satie.

Il secondo motivo che ho incorniciato nell'Esempio 2 ci riporta alla dimensione più consueta della pratica del *pastiche* e dell'effetto di *déjà entendu* tipiche del Rota 'numero due'. Se il brano che accompagna l'episodio *chez la marchesa d'Urfé* nasce dalla *sostituzione* di un motivo guida 'mentale' (diventato 'oggetto interno'), ossia il primo pezzo dei *Trois morceaux en forme de poire* di Satie, il motivo in questione è chiaramente frutto di un'associazione fondata sulla *ripresa variata*: esso riecheggia infatti – a mo' di autoimprestito – un brano che era già presente nella *Dolce vita*.

Esempio 4. I due motivi della *Dolce vita* (a) e del *Casanova* (b) messi a confronto



Come si può vedere nell'Esempio 4, la versione del *Casanova* estremizza la tendenza alla ripetizione meccanizzata già presente nel motivo della *Dolce vita*: tutte le note sono infatti ricondotte alla stessa scansione di croma e a un unico profilo melodico pentatonico. Nell'LP originale *La dolce vita* (RCA, RD 27202), uscito nel 1961, il brano si trova nel lato B del disco col titolo *Notturmo e Mattutino*. Nel film compare tra l'altro alla fine dell'episodio della festa dei nobili a Bassano di Sutri che abbiamo già citato. All'alba tutti escono dalla vecchia villa abbandonata e il *Mattutino* risuona sovrapponendosi alla campana della prima messa alla quale si reca la principessa madre. *Débauche*, decadenza e un certo senso di mistero o di misticismo (ma disforico) sono tutti elementi che questo brano, in entrambe le sue varianti, sembra portare con sé. Resta il fatto che ci troviamo di fronte a due diversi procedimenti ri-compositivi: il primo, quello della sostituzione di un motivo guida preesistente (Weill, Satie), agisce in senso 'verticale' o, per usare la vecchia terminologia della linguistica saussuriana e post, secondo l'asse paradigmatico; il secondo, quello della rielaborazione motivica di tipo 'orizzontale', si situa sull'asse sintagmatico creando una rete associativa/trasformativa intertestuale con continui effetti di reminiscenza e di *déjà entendu*, anche a grande distanza (tra i due motivi dell'es. 4 passano più di quindici anni). Il primo sottintende un modello (il motivo guida) che si dà *in absentia*; il secondo rinvia a materiali pregressi, più o meno lontani cronologicamente e morfologicamente, ma ai quali ci si riferisce *in presentia*. Tra i due procedimenti possono esistere diverse modalità di contaminazione (come dimostra l'es. 2 che nasce come sostituzione 'verticale' del motivo guida di Satie e nello stesso tempo contiene la reminiscenza 'orizzontale' di un motivo della *Dolce vita*), ma credo che convenga tenerli distinti, se non altro per ribadire la complessità del «mestiere di 'rifare' le musiche altrui [o proprie]» tipica del Rota 'numero due'.

Riflessioni conclusive

L'accanimento ermeneutico cui abbiamo sottoposto i pochi esempi analizzati ha fatto emergere alcuni tratti di una dinamica associativa reticolare che mi hanno indotto a porre l'attitudine ri-compositiva rotiana sotto il segno della psicanalisi. Ora, vien fatto di chiedersi: è il *modus operandi* di Rota (o di Fellini-Rota) a provocare il sovrainvestimento dei fenomeni audiovisivi che abbiamo preso in esame o è proprio il cinema stesso come medium che li ha resi tali? Detto in altre parole: la poetica rotiana è personale o abbiamo a che fare con un'agency che è parte integrante della 'fabbrica dei sogni' intesa come meccanismo o come dispositivo? Che il modo ri-compositivo o ri-costruttivo (come lo abbiamo chiamato) di Rota sia legato ai processi di mediatizzazione (radiofonica, cinematografica, televisiva, ecc.) è un fatto da cui mi pare non si possa prescindere.⁴⁴ Anche per questo mi sembra problematica, per il Rota

44. Sul rapporto tra Rota e la radio, si veda il contributo di Angela Ida De Benedictis, *Nino*

‘numero due’, la definizione di compositore neoclassico, diretto discendente di Casella (che fu suo maestro dopo Pizzetti) e della sua musica come una musica *à la manière de*.⁴⁵ Non dimentichiamo il disappunto caselliano (oltre che di D’Amico, Petrassi e Previtali) all’audizione dell’*Ariodante* alla fine del 1941. L’uso di musica preesistente e il lavoro ri-compositivo sono consustanziali al cinema, con presupposti pratici ed estetici molto diversi da quelli del neoclassicismo (almeno nell’accezione che questa categoria assume all’interno della musica d’arte). Ma qual è la posizione di Rota all’interno delle modalità ri-compositive tipiche della musica per film? Dal punto di vista delle rispettive poetiche, che differenza c’è per esempio tra la ri-composizione della *Moritat* da parte di Rota nella *Dolce vita* e quella del *Deguello* da parte di Morricone in *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone?⁴⁶

Gli studi musicologici applicati al cinema sono ancora troppo giovani perché si possa rispondere a una domanda come questa. Però si può tentare di porre le basi per una futura, possibile risposta o – perlomeno – per future, auspicabili indagini di tipo comparativo. A tal fine ci viene in aiuto un articolo di Ronald Sadoff dedicato al ruolo delle *temp tracks* nel processo di messa a punto della colonna sonora cinematografica nel sistema produttivo americano.⁴⁷ Il presupposto metodologico di Sadoff è lo stesso adottato in queste pagine: poiché le varie fasi della preparazione di una colonna sonora «both inform and inhibit the film composer», «[t]his rich underbelly of musical creation and information needs to be part of film music inquiry».⁴⁸ In questo quadro una funzione molto importante è svolta dalla «temp track, which is a dynamic mock-up of the soundtrack».⁴⁹ Ma qui entra subito in gioco una variabile con notevoli conseguenze sul piano analitico e interpretativo. Nel sistema americano, infatti, molto più codificato e ‘tayloristico’ di quello italiano, la *temp track* è creata dal *music editor* all’inizio della post-produzione. Non prima. Per Sadoff, riconoscere l’importanza delle *temp tracks* significa rivalutare anche il ruolo del *music editor* e porre la ricerca al di fuori della prospettiva d’autore. Non così per noi: il motivo guida è certamente il corrispettivo di una *temp track*, ma agisce fin dalla fase delle riprese e va collocato sotto l’egida del regista.

Rota e la Radio, ossia: una radiogenia timidamente nevrastenica, in questo stesso numero di *Philomusica on-line* (pp. 177-200).

45. Sul presunto neoclassicismo di Rota, si vedano almeno DE SANTI, *Nino Rota*, p. 156; CALABRETTO, *Considerazioni*, p. 62; DYER, *Nino Rota*, pp. 24-25.

46. Ricordo che questo celebre tema morriconiano, che nel film sostituì il *Deguello* utilizzato come *temp track*, nacque «da un compromesso e da una segreta quanto innocua “vendetta” messa in atto dal compositore. Non ancora giunto a quella fase più ambiziosa in cui si sarebbe servito di musiche originali, scritte in precedenza, Leone aveva utilizzato durante il montaggio il *Deguello*, una trenodia per tromba di Dmitri Tiomkin resa nota dal film *Rio Bravo* (*Un dollaro d’onore*, 1959, Howard Hawks), ma non riuscendo più a distaccarsene rischiava la rottura con Morricone, a sua volta fermamente deciso a non abdicare nei confronti di musiche altrui. Alla fine il regista cedette, chiedendo però un brano che gli ricordasse comunque i caratteri dell’amato *Deguello*» (MICELI, *Morricone*, pp. 142-143).

47. SADOFF, *The Role of the Music*.

48. *Ibid.*, p. 165.

49. *Ibid.*, p. 166.

Ciononostante il sovrainvestimento della *temp track* da parte del regista e il fastidio provato dal compositore nei suoi confronti sembrano essere schemi costanti:

[t]he temp track usually provides the composer with a working model for the score. Directors and producers become so convinced, accustomed, and perhaps 'married' to the 'temp' (*temp love*), that composers are often requested to emulate it. Those with enough clout often refuse to listen it, citing its presence as a major factor in diminishing their own creative input,⁵⁰

Ma mi pare ancora più significativa la variante nella costante. Fermo restando l'attaccamento di Fellini al motivo guida, va detto che Rota, a differenza di Morricone, non vive l'obbligo (o comunque la sollecitazione) a imitare/ricalcare quest'ultimo come una frustrante *diminutio* della propria creatività. Egli sembra partecipare del 'temp love' di Fellini così che – per dirla dantesca-mente – «la tema si volge in disio». Il processo di 'caricamento' cui il motivo guida e la sua formazione sostitutiva vengono sottoposti passa anche attraverso un più diretto coinvolgimento degli autori. D'altronde, a parte il *lapsus* felliniano che corrisponde alla riemersione della *Moritat* fischiata durante la sequenza nella villa dei nobili a Bassano di Sutri, possiamo segnalare un altro momento rivelatore in cui Fellini si appropria del motivo sostitutivo (non del motivo guida) della *Dolce vita* e lo strimpella addirittura alla chitarra, sovrappensiero, durante una pausa nel corso delle riprese del *Satyricon*. Questa scena si trova immortalata in un documentario, *Ciao, Federico!* (1970), girato da Gideon Bachmann nel 1969 sul set del *Fellini-Satyricon* e ora pubblicato dalla Cineteca di Bologna in un cofanetto dal titolo *Labirinto Fellini*, comprendente un booklet di 55 pagine e un doppio DVD (il film di Bachmann si trova nel DVD 2). Il momento è così sintomatico (rinvia all'associazione quasi obbligata tra *La dolce vita* e il *Fellini-Satyricon*) che conviene riprodurre un'immagine (Figura 2), in modo che il lettore volenteroso possa all'uopo verificarne la consistenza nel film di Bachmann appena citato.

Come si vede, esiste una specie di *continuum* musicale che crea connessioni trasversali e rizomatiche tra diversi film musicati da Rota (nonché altre sue composizioni) e che funziona come una catena associativa o un network autopoietico, o una «catena del significante» lacaniana, nelle cui dinamiche interne possono emergere 'ricamature motiviche' che producono un effetto di significazione interrompendo l'infinito fluire della catena.⁵¹ E questo vale, naturalmente, non solo in una prospettiva d'autore: ogni ascoltatore (o video-ascoltatore) della musica di Rota conosce molto bene l'effetto di *déjà entendu* che essa *autonomamente* produce. Ancora una volta va ribadita l'importanza, in sede di analisi, della dimensione intertestuale oltre che processuale (in senso sia genetico sia evolutivo).

50. *Ibid.*

51. Il riferimento è al concetto lacaniano di «point de capiton», il punto di ricamatura che Žižek definisce come «il punto della soggettivizzazione della catena del significante» (ŽIŽEK, *L'oggetto del sublime*, p. 133).



Figura 2. Gideon Bachmann, *Ciao Federico!* (1970). Fellini strimpella il motivo della *Dolce vita* in un momento di pausa durante le riprese del *Satyricon*

Non solo, dunque, va tenuta ben presente la composizione delle musiche, ma devono essere considerate con estrema attenzione anche tutte le fasi della produzione materiale del film e della attivazione della rete associativa di cui s'è detto. Per esempio, nelle carte relative al *Casanova* conservate presso in Fondo Rota della Fondazione G. Cini di Venezia, e concernenti perlopiù le varie tappe del percorso compositivo compiuto da Rota, non c'è alcuna traccia della presenza (fondamentale, come abbiamo visto) della glassarmonica. Quando è saltato fuori questo elemento così importante non solo per il *soundscape*, ma anche per l'interpretazione del film? A quanto riferisce Maria Francesca Agresta, fu Carlo Savina, che collaborò con Nino Rota all'orchestrazione delle musiche per il *Casanova* (da lui pure dirette), a suggerire durante la postproduzione l'impiego della glassarmonica. Egli l'aveva appena sperimentata dirigendo le musiche composte da Philippe Sarde per *L'inquilino del terzo piano*: «Carlo, dopo aver lavorato con [Bruno] Hoffmann per il film di Polanski, suggerì a Nino Rota [...] di utilizzare questo stesso strumento e il suo abile esecutore per *Il Casanova*, realizzato anch'esso nel 1976».⁵² Appare evidente che la prospettiva d'autore, alla quale ho comunque cercato di attenermi in queste pagine, deve essere collocata e a volte anche dissolta all'interno di un insieme di interazioni più ampio costituito da elementi eterogenei e attanti multipli che è quello del cinema – anche nel caso di una 'coppia autoriale' molto peculiare come quella di Fellini-Rota.

52. AGRESTA, cur., *Arte e mestiere*, p. 23.

BIBLIOGRAFIA

- AGRESTA, Maria Francesca, a cura di, *Arte e mestiere nella musica per il cinema. Ritratto di un compositore: Carlo Savina*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2007.
- BARTHES, Roland, *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 1980 (ed. orig. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975).
- BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape*, in ID., *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 2006, pp. 213-223.
- , *L'ultimo nastro di Krapp*, trad. it. di Carlo Fruttero, in *Teatro*, Einaudi, Torino 2002, pp. 195-207.
- BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, edizione italiana a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini 2002 (ed. orig. *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge MA 1999).
- CALABRETTO, Roberto, *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota*, «Diastema», 5/11 (1995), pp. 61-71.
- , Intervista rilasciata da Federico Fellini a Gideon Bachman l'11 febbraio 1964 e pubblicata, a cura di Roberto Calabretto, in *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Rai-Eri, Roma, 2001, pp. 181-198.
- CHEMAMA, Roland – VANDERMERSCH, Bernard, *Dizionario di psicanalisi*, ed. italiana a cura di Carlo Albarello, Gramese, Roma 2004 (ed. orig. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse-Bordas, Paris 1998).
- CORBELLA, Maurizio, *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s*, «Music and the Moving Image», 4/3 (2011), pp. 14-30.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Nino Rota e la Radio, ossia: una radiogenia timidamente nevrastenica*, in questo stesso numero di «Philomusica on-line», pp. 177-200.
- DE SANTI, Pier Marco, *Nino Rota, le immagini e la musica*, Giunti, Firenze 1992.
- DYER, Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Palgrave MacMillan/BFI, London 2010.
- FELLINI, Federico, *Gradisce un aforisma?*, «Il Dramma. Mensile dello spettacolo», numero speciale dedicato a Satie, a cura di Cesare Nissirio, 57/4 (1981), giugno, pp. 55-56.

- , *L'osteria di Pirandello*, in *Voci del varietà / Federico delle voci: I direttori di doppiaggio di Fellini*, a cura di Tatti Sanguineti, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2005, pp. 11-16.
- FREUD, Sigmund, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it. di Emilio A. Panaitescu, Bollati Boringhieri, Torino 1975 (ed. orig. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1921).
- GATTI, Guido M., *Visita al musicista Nino Rota*, «Tempo», settimanale, n. 223, 2-9 settembre 1943, p. 18.
- HOECKNER, Berthold, *Film, Music, Memory*, Chicago University Press, Chicago 2020.
- KEZICH, Tullio, a cura di, *La dolce vita*, a cura di Tullio Kezich, Cappelli, Bologna 1960.
- KIRSHNER, Lewis A., *Rethinking Desire: The 'objet petit a' in Lacanian Theory*, «Journal of the American Psychoanalytic Association», 53/1 (2005), pp. 83-102.
- LACAN, Jacques, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione, 1958-1959*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2016 (ed. orig. *Le séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation, 1958-1959*, Éditions de la Martinière et Le Champ Freudien, Paris 2013).
- , *Risposta al commento di Jean Hyppolite sulla Verneinung di Freud [1954]*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, 2 voll., Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 373-390 (ed. orig. *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud*, in *Écrits*, 2. voll., Seuil, Paris, 1966, I, pp. 381-399).
- LOMBARDI, Francesco, a cura di, *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota dai documenti*, Olschki, Firenze 2000.
- MICELI, Sergio, *Morricone, la musica, il cinema*, nuova edizione a cura di Maurizio Corbella, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2021.
- 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.
- ROSSI, Fabio, *La partitura acustica della "Dolce vita": dalle parole al rumore*, in *Mezzo secolo di dolce vita*, a cura di Vittorio Boarini e Tullio Kezich, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2009, pp. 129-139.
- SADOFF, Ronald H., *The Role of the Music Editor and the 'Temp Track' as Blueprint for the Score Source Music, and Source Music of Films*, «Popular Music», 25/2 (2006), pp. 165-183.

- SALA, Emilio, *An Ethno-electronic Soundscape: Nino Rota's Music for 'Fellini-Satyricon' (1969)*, «Music and the Moving Image», 11/3 (2018), pp. 3-21 .
- , «*I due timidi*» di Nino Rota. *Un'opera intermediale a cavallo fra radio, cinema, teatro e televisione*, in *Nino Rota: un timido protagonista del Novecento musicale*, a cura di Francesco Lombardi, EDT, Torino 2012, pp. 125-148.
- , *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*, eds. Michael Baumgartner and Ewelina Boczkowska, New York, Routledge, forthcoming.
- SANGUINETI, Tatti, a cura di, *Voci del varietà / Federico delle voci: I direttori di doppiaggio di Fellini*, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2005; la testimonianza di Franco Rossi occupa le pp. 25-28.
- VAN ORDER, Thomas M., (2009), *Listening to Fellini. Music and Meaning in Black and White*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison N.J.
- WINNICOTT, Donald W., *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2006 (ed. orig. *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971).
- ŽIŽEK, Slavoj, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Milano 2014 (ed. orig. *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989).



NOTA BIOGRAFICA Emilio Sala è professore associato presso il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano. È membro di numerosi comitati scientifici, tra cui quello dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi (Chicago). Cura la pubblicazione della serie "Le Sfere" (Ricordi). Tra i suoi libri si ricorda *The Sounds of Paris in Verdi's "La traviata"* (Cambridge University Press, 2013). Nel 2019 ha fondato la rivista online «Sound Stage Screen», pubblicata dall'Università degli Studi di Milano, edita per cura sua e di Giorgio Biancorosso.

BIOGRAPHICAL NOTE Emilio Sala is associate professor at Department of Cultural and Environmental Heritage, University of Milan. He serves as a member of many boards, including the Critical Edition of the Works of Giuseppe Verdi (Chicago). He is editor of the series "Le Sfere" (published by Ricordi). Among his publications is the book *The Sounds of Paris in Verdi's "La traviata"* (Cambridge University Press, 2013). In 2019 he founded the online journal «Sound Stage Screen», published by the University of Milan, and co-edited by him and Giorgio Biancorosso

