

Nino Rota, compositore artigiano di musiche per film

di Elvidio Surian

L'affermazione di Igor Stravinsky (cfr. *Memories and commentaries*, New York 1960), che nega interesse artistico alla musica per film poiché serve a nient'altro che ad «aiutare i musicisti a guadagnarsi il pane», ha di sicuro influito negativamente (assieme a tanti altri giudizi negativi profferiti su un piano limitatamente e esclusivamente 'estetico') alla comprensione storico-culturale di un elemento di non secondaria importanza nella vita e nelle attività musicali del nostro secolo: quello cioè delle partiture destinate all'accompagnamento di determinate pellicole cinematografiche.

È cosa ben nota che numerosi sono stati i compositori, anche quelli cosiddetti 'seri', che in questo secolo hanno lavorato con maggiore o minore frequenza per il cinema, una forma di spettacolo in cui la musica è stata da sempre scritta 'ad hoc', su ordinazione, assumendo la funzione di rafforzare la carica emotiva e psicologica nei punti salienti della rappresentazione scenico-visiva. Tutti quei compositori che si sono occupati di scrivere musiche per film hanno dunque segnatamente lavorato nella consapevolezza di operare come prestatori di servizi offrendo prodotti artistici concepiti in partenza per riscuotere il consenso del committente nonché il favore del pubblico. In questo contesto non si può dire che la creazione di musica per film possa offrire al compositore ampio spazio a spericolate sue sperimentazioni d'avanguardia. Gli si chiede invece l'utilizzazione di moduli e di modelli linguistico-musicali dominanti,

* Presentato dall'Istituto di Scienze dello spettacolo e sociologia della comunicazione.

che siano altamente stilizzati e standardizzati e che vengano universalmente recepiti dai vasti strati del pubblico che frequenta le sale cinematografiche.

Dai primi decenni del Seicento in poi stretto è stato il legame del musicista italiano (lo è stato, forse, un po' meno in altre parti d'Europa) con il teatro d'opera, che come forma di spettacolo ha avuto una funzione sociale per molti versi analoga a quella del cinematografo moderno e che ebbe (come il cinema) capillare diffusione in ogni angolo del mondo. Sta di fatto che pochi sono i compositori italiani di qualche nome che dai primordi del melodramma e fino ai primi decenni del presente secolo non siano stati coinvolti in qualche modo più o meno attivamente (alcuni perfino esclusivamente) nel campo della produzione operistica. Si tratta indubbiamente di una categoria di musicisti che hanno svolto il proprio lavoro nella precisa consapevolezza (come gli odierni compositori di musiche per film) di operare in funzione del vasto pubblico, offrendo prodotti artistici che riscuotessero il consenso del committente (fosse esso stato principe o impresario) nonché il favore del pubblico pagante, o di corte.

Dai primi del Settecento e fino ad Ottocento inoltrato (e magari da sempre) il mercato operistico italiano è stato dominato (così come lo è stato e lo è oggi il mercato cinematografico) dalle leggi ferree e inesorabili del profitto e della concorrenza. Il compositore operistico si è da sempre trovato a fare i conti con la organizzazione particolare per la quale lavorava mirando principalmente all'ottenimento del successo, quello economico in particolare, conquistandosi solo gradualmente il diritto a tutelare (a partire dal 1865 con la prima legge sul diritto d'autore) il proprio prodotto artistico (le partiture che scrive) e a sfruttare così economicamente (molto bene a partire da Verdi) le creazioni sue musicali.

Per capire il senso e la funzione sociale del musicista cinematografico nel presente secolo sarà utile e necessario agganciare il suo lavoro con la situazione storica e considerarlo in analogia con la destinazione che aveva il prodotto operistico soprattutto dal Settecento fino all'epoca di Verdi. Negli ultimi anni dell'Ottocento s'instaura un repertorio stabile e la moda operistica diventa un fattore parziale e non più dominante, mentre precedentemente il gusto del pubblico cambiava ogni

10-20 anni: a quel tempo si inseguivano invece le novità e si teneva poco o nessun conto della musica del passato. A partire dalla seconda metà del XIX secolo il compositore d'opera tende a diradare la propria produzione, a richiedere un compenso commisurato alle proprie capacità e ad assumersi una maggiore responsabilità nella riuscita dell'opera (erano in ballo grossi interessi finanziari dell'editore, vi era l'incognita dell'accoglienza più o meno favorevole di un dramma musicale nuovo da parte del pubblico e della critica giornalistica e il periodo di maturazione d'un dramma musicale nuovo era spesso molto lungo e pieno di travagli – vedi Puccini). Va anche detto che non pochi sono i casi di operisti i quali, sempre in quest'epoca, hanno fondato il successo di tutta una carriera in Italia e all'estero su una singola opera, capace di dar loro di che vivere agiatamente dai proventi editoriali: Mascagni con *Cavalleria*, Giordano con *Andrea Chénier* e *Fedora*, Cilea con *Adriana Lecouvreur*, Zandonai con *Francesca da Rimini*.

È fuori dubbio che questo secolo vede decisamente tramontare la figura dell'operista italiano inteso come professionista organicamente legato alla sfera del teatro d'opera. Tra le ragioni di un simile declino (che non si possono analizzare in questa sede) vi è sicuramente la tendenza a instaurare nei nostri numerosi teatri un repertorio operistico stabile sempre più affermato che riguarda prevalentemente le opere dei maestri del passato. Si può dire che la figura del compositore artigiano sempre preparato ad assolvere i desideri del committente e del vasto pubblico sopravvive nel nostro tempo più nelle sale cinematografiche che dentro le mura dei teatri d'opera e delle sale da concerto. Il compositore di colonne sonore per film non opera dunque anacronisticamente al di fuori bensì 'dentro' la storia se si considerano le prestazioni sue odierne in analogia a quanto si andò facendo in Italia nel campo della produzione operistica del passato.

Allorché a partire dalla metà circa del Seicento un vero e proprio 'mercato' operistico s'è venuto a creare, è anche andato sempre più espandendosi un 'sistema', una rete di teatri d'opera basata sulla circolazione del repertorio. A fine Seicento la spinta alla specializzazione artistico-professionale del compositore d'opera si fa acuta e quindi economicamente rilevante. E mentre nei primi decenni del Seicento la collaborazione del

musicista allo spettacolo operistico costituisce un episodio sporadico nella sua carriera (numerosi compositori cominciano a scrivere per il teatro d'opera relativamente tardi nella loro carriera – Francesco Manelli a 43 anni, Marco Marazzoli a circa 35, Francesco Cavalli a 27, Antonio Maria Abbatini a 59, Piero Andrea Ziani a 38, Jacopo Melani a 34, Antonio Sartorio a 31 – dal Settecento in poi i musicisti in genere si avviano subito e rapidissimamente alla carriera operistica, generalmente prima dei vent'anni, prima nella commedia musicale e poi indirizzandosi verso la creazione di opere serie, quelle meglio retribuite in ispecie come prime assolute in apertura delle stagioni operistiche. Dal momento che i salari percepiti dai maestri di cappella delle istituzioni religiose in Italia erano mediamente bassi (i maestri di cappella a S. Marco in Venezia hanno guadagnato per tutto il Settecento 400 ducati, tanto quanto erano stati remunerati circa un secolo innanzi Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli), se il musicista non avesse attinto alle attività teatrali come fonte sussidiaria allo stipendio fisso, avrebbe rischiato di cadere nell'indigenza e nella povertà (vedi il caso di Giuseppe Saratelli, maestro a S. Marco per 15 anni, il quale non scrisse per il teatro e morì lasciando due figlie in miseria squallida).

Le leggi rigide del mercato operistico, di tipo altamente consumistico, non permettevano al musicista di sprezzare i gusti del pubblico teatrale. La soddisfazione di chi ascolta è stata da sempre la preoccupazione prevalente dell'operista italiano. «La musica ha per fine il gradimento di chi ascolta» aveva scritto Alessandro Scarlatti in una lettera del 1706 al granprincipe di Toscana Ferdinando de' Medici. Costante fu la preoccupazione anche degli operisti dell'Ottocento di avere il consenso del pubblico: «io credo che per il pubblico italiano occorra di non accarezzare troppo il dramma, altrimenti bisogna cadere nei ritmi che non colpiscono l'orecchio», scrisse Ponchielli all'editore Giulio Ricordi nel 1874.

In un contesto simile, il linguaggio musicale dell'operista settecentesco non poteva che essere fondato sulla rotazione ripetitiva di situazioni, schemi e strutture altamente stilizzati, non governati da alcun sistema o codice artistico ben definito o scritto (fino ad Ottocento inoltrato non fu scritto in Italia alcun manuale didattico specifico di composizione operistica). L'ope-

rista esercitava piuttosto il suo lavoro inventivo all'interno di convenzioni compositive e di strutture drammatiche e drammaturgiche tacite, flessibili e mutevoli e però ben radicate nell'«orizzonte d'attesa» del pubblico teatrale. Poca influenza poté esercitare il compositore sulla scelta del testo poetico (situazione che poi si capovolge dall'epoca di Verdi in poi), sulle scritture degli interpreti vocali, sulla soluzione di problemi di ordine registico (spettava al librettista seguire e coordinare la regia dello spettacolo). Per non porre a repentaglio il successo della propria carriera, l'operista doveva assicurarsi l'interesse del pubblico per le musiche che scriveva, creando melodie adatte alle risorse vocali degli interpreti dai quali dipendevano le sorti dello spettacolo. Dal momento che comporre opere dai tratti artistici marcatamente personali sarebbe stato antieconomico, l'operista si trovava spesso a riusare arie che già avevano riscosso un certo successo presso il pubblico e, in fase di allestimento dell'opera, gli fu imposto con buona frequenza (spesso per ragioni extra-musicali) di tagliare recitativi, trapiantare singoli pezzi in contesti drammatici diversi, manipolare in vari modi la partitura che aveva preparato. Si spiega così come il «pasticcio» fosse la condizione normale dell'esistenza di un'opera teatrale: non era indispensabile che le sue membra fossero uscite tutte dalla penna di un singolo compositore; ma che fossero piuttosto disposte ingegnosamente in modo tale da procurare di volta in volta un carattere unitario ed organico (dal punto di vista drammatico-musicale) allo spettacolo.

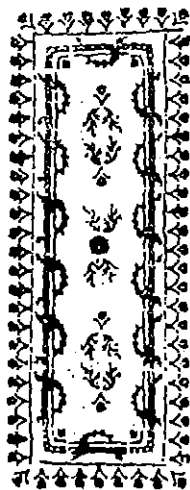
Un dato che accomuna tutti – o quasi – gli operisti italiani dai primi anni del Settecento fino all'Ottocento inoltrato è la capacità di approntare la partitura dell'opera in tempi molto brevi. Poiché passavano quasi sempre poche settimane soltanto tra la scrittura teatrale e l'andata in scena, e dovendosi trovare sulla piazza con qualche giorno in anticipo per effettuare tutti gli adattamenti necessari, il musicista aveva poco tempo a disposizione per completare il lavoro che in genere portava a termine nell'arco di 3-4 settimane (o anche meno). Giuseppe Carpani ha puntato la lente sul punto giusto allorché, criticando la leggerezza delle opere in musica della sua epoca (siamo nei primi anni dell'Ottocento) afferma che essa è dovuta in primo luogo alla «smania della novità e ... avversione allo studio de' fondamenti dell'arte, congiunta all'avidità d'un presto guada-

gno, ed al precipizio con cui si scrivono le opere in musica, talvolta in otto giorni ...».

Le condizioni e i modi di lavoro del compositore di musica per film non si discostano granché da quelli dell'operista del Settecento. Il carattere artigianale delle sue prestazioni è dato in primo luogo dal fatto che egli non crea la musica in modo autonomo ma che la deve concepire invece in funzione del tempo e dello spazio cinematografico, di cui l'assoluto padrone è il regista, vero creatore del film. È perciò il regista che chiama il compositore a scrivere per i suoi film indicandogli quando desidera o meno l'intervento della musica e cosa vuole che essa esprima. Il musicista poi (come nel Settecento) deve essere pronto a lavorare come membro di un'équipe di tecnici, ognuno dei quali è indipendente nell'azione ma lavora in vista di uno scopo comune a tutti gli altri. L'interesse primario è che il film guadagni. E poiché il cinema non è concepito sulla musica (salvo qualche cartone animato di Walt Disney), come era stato invece utopisticamente auspicato da Adorno-Eisler, si dà per scontato che in un film che costa 5 miliardi il musicista non può mettersi 'a fare esperimenti', per parafrasare una frase di Ennio Morricone, il quale ebbe inoltre a dichiarare allo storico del cinema Sergio Miceli nel corso di un'intervista: «non posso esser contento se scrivo musica che mi piace se il film non incassa, avrò scritto musica che mi piace e basta ...» Sul piano artistico, il rapporto regista-musicista cinematografico può per molti versi essere paragonato al rapporto librettista-musicista del teatro d'opera italiano del Settecento (rapporto che si capovolge invece con Bellini e Verdi nell'Ottocento). «Far sì che la musica aiuti e non opprima la poesia» è frase ricorrente negli scritti sul teatro musicale di quell'epoca. E non è improbabile che sia stato proprio il Metastasio per primo ad indicare e a fornire ai musicisti le occasioni e gli spunti intesi a favorire la rappresentazione strumentale dei gesti e dei movimenti dei personaggi (come fa oggidì il regista cinematografico). Una chiara indicazione in questo senso è la lettera (spesso citata) che il poeta scrive nel 1749 al compositore Johann Adolf Hasse sugli elementi musicali che Hasse deve utilizzare per esprimere il pensiero interiore del protagonista del suo *Attilio Regolo* e sulle possibilità della musica di contribuire all'organizzazione degli eventi scenici. Metastasio suggerisce, ad esempio, un bra-

no strumentale «per dar tempo al console e ai senatori di andare a sedersi», eccetera. È da dire che tutti i consigli di Metastasio furono puntualmente seguiti da Hasse, come risulta dalla partitura dell'*Attilio Regolo* conservata alla Library of Congress di Washington. Nicolò Jommelli li ebbe a dire che «per tutto il tempo che dimorò a Vienna» egli «si vantava di avere appreso molto più dalla conversazione del Metastasio [sulle questioni ovviamente di regia operistica] che dalle lezioni [sul contrappunto di ascendenza antica, quello cioè che si insegnava nei Conservatori napoletani e a Bologna da Padre Martini] del Feo, del Leo, e del Padre Martini».

Subito dopo la metà del Settecento Jean-Jacques Rousseau aveva tentato di risolvere pragmaticamente la questione delle capacità comunicative del linguaggio musicale. Prima nel capitolo penultimo (XIX) dell'*Essai sur l'origine des langues* (1761) in cui il grande musicista-copista-filosofo-chimico, ecc. fa coincidere il processo di corruzione cui è giunto il linguaggio musicale con il processo di alienazione storica dell'uomo (nessuna comunicazione sentimentale può derivare dal dramma musicale moderno, senza alcuna sensibilità alla musica e al ritmo melodico, rinforzato da gruppi d'accordo armonico molto complessi, che servono una popolazione di sordi civilizzati, eccetera). Solo asservendo al gesto può la musica recuperare quella intensità comunicativa che fino ad allora le era stata negata. È poi con il *Pygmalion* (Lyon 1770) che Rousseau tenta l'abolizione vera e propria del dramma musicale così come da tempo era stato concepito. Una delle prime edizioni (Vienna, Kurzböck 1772) del libretto scritto da Rousseau è costituito da pagine suddivise in tre colonne (fatto questo che non ha precedenti negli annali della storia librettistica): nella prima colonna a sinistra è indicato genericamente ciò che la musica esprime durante l'azione (*un seul coup d'archet, un petit nombre de notes, quelques mesures qui peignent une tendre mélancolie*, eccetera); nella seconda colonna centrale si danno le durate, cronometrizzazioni degli interventi musicali (significativa è la precisa quantificazione degli interventi: 10 secondi, qualche secondo, meno di un minuto, eccetera); nella terza colonna infine sono riportate le istruzioni gestuali e le parole recitate dal personaggio (vedi fig. 1). Quando il protagonista parla, invece, la musica è invitata a tacere, dal momento che la sua presenza risultereb-



PYGMALION SCENE LYRIQUE.

Le Theatre represente un Atelier de Sculpteur : Sur les cotés on voit des blocs de marbre, des groupes, des Statues ebauchées. Dans le fond est une autre statue couchée sous un pavillon d'une étoffe légère & brillante, ornée de crepines & de guirlandes.

MUSIQUE.

L'Ouverture précède d'une demi minute le lever du rideau.

Le premier morceau qui suit l'ouverture est s'y lie, & se termine comme elle, l'accablement, l'inquietude le chagrin, & le découragement.

(1) Pygmalion assis & accablé de sa statue dans l'attitude d'un homme inquiet & triste : puis se levant tout à coup, prend sur sa table les outils de son art, & donne, par intervalles, quelques coups de ciseau sur quelque une de ses ébauches, se retirant & se regardant d'un air inquiet & découragé.

A 2

SCENE.

MUSIQUE.

Durée.
3 Minutes.

La Musique ex prime avec rapidité les premiers de ces mouvements, & s'achève par des sons sourds jetés par intervalles.

SCENE.

PYGMALION.

Il n'y a point la d'ame ni de vie.... ce n'est que de la pierre.... je ne ferai rien de tout cela — O mon genie, ou es-tu? mon talent qu'est-il devenu?... tout mon feu s'est éteint.... mon imagination s'est glacée... le marbre fort froid de mes mains.... Pygmalion, tu ne fais plus des Dieux.... tu n'es plus qu'un vulgaire artiste... Vils instrumens qui n'êtes plus ceux de ma gloire, allez.... ne déshonorez plus mes mains.

(2) Il jette avec dédain ses outils, s'agite, se promène, s'achève, porte malgré lui, se regarde vers le fond de son atelier, où le pavillon lui cache une statue, & détourne les yeux & tombe dans une rêverie profonde.

Que suis-je devenu? Quelle étrange révolution s'est faite en moi! — Tyr, ville opulente & superbe.... les monumens des arts qui brillent dans ton sein, ne m'attirent plus... j'ai perdu le goût que je prenais à les admirer.

be superflua, inefficace e non potrebbe produrre altro che opacità, intorbidamento, inverosimiglianza. Si tratta, in effetti, di vere e proprie indicazioni di regia musicale fornite da Rousseau all'autore delle prime musiche del *Pygmalion* Horace Coignet, mercante di stoffe, compositore e violinista dilettante. In un contesto simile la musica viene a perdere il suo tradizionale 'valore tematico' astratto (utile per dirla con Rousseau, solo ai «sordi civilizzati») per conquistare uno spazio scenico-musicale ed essere subordinata al gesto, proprio come lo sarà la musica per film. L'idea originale di Rousseau venne ben presto accolta con grande favore nei *mélodrames* che godettero ampia fortuna in Italia, in Germania (soprattutto per opera di Goethe) e nell'Europa intera per oltre un secolo. La storia della statua portata a vita ha fornito inoltre la base di uno dei più grandi successi del teatro musicale del presente secolo: *My fair lady*, con musica di F. Loewe.

Il compositore di musica per film deve inventare frasi e periodi musicali entro intervalli di tempo ben stabiliti e precisi, tutti rigidamente misurati sui metri della pellicola. I commenti musicali devono dunque seguire (come nel *Pygmalion*) un autentico schema orario. Il suo lavoro (come per l'operista del Settecento) dovrà anche sottostare a inevitabili operazioni di chirurgia nella fase finale del *missaggio*, cioè l'operazione attenta e dosata mediante la quale la colonna del *parlato*, quella dei suoni e dei rumori vengono fuse in una sola, quella che sarà la vera e propria colonna sonora del film. Durante il *missaggio* il regista potrà cambiare la musica già registrata onde far coincidere determinati momenti sonori alle misure del visivo (e qualche inquadratura potrà pure essere sostituita o cambiata all'ultimo momento), potrà ridurre o elevare il volume, eccetera.

Si vedano a questo proposito gli appunti autografi di Nino Rota per la verifica dei tempi e dei temi musicali da inserire nel primo e secondo rullo di pellicola dello *Sceicco bianco* (1952) di F. Fellini (fig. 2-3) e nel terzo rullo di *Mambo* (1954) di R. Rossen (fig. 4). Si tratta di scalette stese con minuziosa precisione volta a sincronizzare e regolare il linguaggio della musica su quello delle immagini; ciò che ne risulta è un prospetto che ricorda tra l'altro per molti versi il libretto del *Pygmalion* già citato (cfr. fig. 1). Basti prendere come esempio il n.

I nulla

- ~~1~~ titoli min 40 (o meno)
Goro bambini Valt Disney
~~2~~ ~~Chierozzo Valt Disney~~ (non esistente) della festa (6" circa)
a muro ~~3~~ frase musicale di appoggio loghi L. Petros del trans
in alto e fine ~~4~~ che va fino a Trieste che due "Bormali"
minimo ~~5~~ chiudente 2 5 battute (triangolare un po' una fine religiosa)
~~6~~ Goro di negro (Walt Disney)
~~7~~ La carrozzeria che porta (schiena del rethorino)
con gli posti 13 di via di piazza S. Andrea
composto al chiosco dei cavalli (15") (25" i 3 mm di piazza S. Andrea)
~~8~~ frase folle da lei che vede gli Indiani
(3 note al telefono) 5"
mtg lei che telefona ai parenti (musica cambia) 10"
con 1 3/4 ancora lei (ancora folle) 28"
con 1 3/4 lei che si avvia chiamata dal fascino 35"
" 21 lei che telefona 44"
" 23 lei all'ascensore, che poi sale 45" lei che, al telefono guarda ancora lei
" 28 fine pianetto camera in camera da cambio in poi lei 58"
che entra e si sofferma in camera 15"
" 37 "1 minuto" signor, fine musica 1'18"
grazie finestrino governo
in camera da S. Andrea
Lei entra in camera - fascino con valigia 7" S. P. finestrino porta del fascino
17" pianissimo di Roma (come N. 3) più cordi che si vede alla finestra
o piano (tutti di Roma) circa due metri - più lei che guarda
tutta stralunata e fissa
26" dubbio lei al fascino, respirato "Loro..."
(fine musica)

III mello

N. 8A - Numero della compagna Geronimo (la giungla)
durante la festa a palazzo Lalia

~~N. 9~~ - Esterno

- 18" Libano che viene. 25' e si appressa alla colonna
36" ~~Alcalá~~ Winters ^ Ginim - sei in suono - un lui del
(segue dialogo con molte pause lunghe) tenere un filo di musica
1'13" ~~nessa~~ ~~di~~ ~~capo~~ ^{Libano se ne va - diss. calle della casa di Ginim che}
^{arriva in si annun. tem. Geronimo che aspetta della}
1'31" fine a inizio dialogo di lui disprezzo dell' schiavitù di Maria
^{porte di casa -}

~~N. 10~~ - di Geronimo che si gestisce per abbassare Libano (tema Geronimo
+ accordo torlido a 4" Ginim che dice "sta apen. tutto eu"
verso 9" lui a volta entra in casa - suono conclude tema torlido
che lega con 15" esterno canale Venezia -
21" fine a inizio dialogo Geronimo che chiede padre di Libano (triplato)
^{con slancio che per Geronimo}
^{dopo la Lalia}

~~N. 11~~ - diss. in casa di Libano (Geronimo e Lorella)

14" Geronimo toglie il diss. BATION opp. Libano
opp. M 8

7 dello *Sceicco bianco* (fig. 3), ovvero la sequenza musicale che si riferisce alla scena di Wanda nella camera d'albergo «da dopo che lei ha chiesto [al facchino]: 'Scusi . . . via 24 maggio dov'è?'». I 27 secondi di musica sono costantemente riferiti ai gesti e allo stato emotivo della protagonista. I primi 7 secondi rinviano al potere evocatorio che ha per Wanda il nome 'Via 24 maggio'. Dopo l'uscita del facchino, la musica segue (per 10 secondi) i movimenti di lei. Poi ci sono 2 secondi per l'apertura della valigia e altri 3 secondi che accompagnano la caduta delle lettere dello *Sceicco bianco* dalla valigia. Ancora 3 secondi dedicati a lei che si china a raccogliere con ansia le lettere mentre sente un rumore di passi. Gli ultimi 2 secondi chiudono la sequenza: «prima che si apra la porta – rumore di passi soli».

Un ulteriore dato che accomuna il compositore cinematografico all'operista del Settecento e del primo Ottocento è la necessità e la capacità di approntare il testo musicale in tempi molto brevi. Si è già detto che in genere passavano poche settimane (o giorni) soltanto tra la scrittura teatrale e la consegna del libretto al compositore e l'andata in scena dell'opera.

Una vivida testimonianza sui tempi di lavoro cui deve adeguarsi il compositore cinematografico è data da Mario Zafred in un breve saggio dal titolo *Musica e cinema: le eccezioni e la regola* apparso su «Ricordiana» del dicembre 1956:

Idealmente – scrive Zafred – il musicista dovrebbe partecipare alla creazione del film . . . fin dalla stesura della sceneggiatura. Naturalmente ciò non avviene e sarà già molto se il compositore al quale verrà demandato il compito di realizzare in concreto gli effetti già ideati potrà avere tra le mani una copia della sceneggiatura in tempo utile per il suo lavoro.

In tempo utile. Questo forse è uno dei punti più dolenti di tutta l'operazione. Perché di solito, mentre la lavorazione del film può durare anche svariati mesi . . . al musicista si concedono di solito ben pochi giorni per il suo lavoro, ed in questi pochi giorni egli deve sbrigarsi alla meglio.

Sbrigarsi alla meglio significa vedere il film montato o quasi, decidere dove e come inserire la musica nella colonna sonora, tener ragionevole conto dei desiderata generali, prendere le misure dei tempi d'ogni pezzo, correre a casa, scrivere finalmente la musica, stendere rapidamente la partitura, far lavorare di notte i copisti e arrivare poi alla registrazione.

È presumibile che anche Nino Rota scrivesse nella stessa maniera le sue musiche per film. Nel colloquio con Leonardo Pinzauti pubblicato sulle pagine della «Nuova Rivista Musicale

Italiana» del 1971, Rota non si pronuncia nel merito dei problemi di ordine pratico che doveva affrontare e come ogni operista del Settecento egli sta fuori da ogni teorizzazione. Egli è ad ogni buon conto perfettamente consapevole della natura artigianale del suo lavoro cinematografico, che non considera una 'seconda attività'. È anzi da notare che nel corso della sua carriera il rapporto suo con il cinema è divenuto sempre più intenso. Nel corso dell'intervista di Pinzauti egli sembra in un certo senso trovarsi a disagio essere costretto a 'parlare' di musica piuttosto che mettersi a farla: «sospirava – scrive Pinzauti –, seduto davanti al pianoforte, e moveva le dita sulla tastiera, in continui arpeggi muti . . .». Compositore fecondissimo, dotato di una straordinaria facilità inventiva, sorretto da un solido mestiere (aveva, ad esempio, grande facilità nell'improvvisazione pianistica), Rota non ebbe mai «passione culturale» per la musica. Egli cerca sì di rimanere al corrente di tutto quel che accade in campo musicale (mostrò una buona conoscenza del linguaggio musicale attuale e di fondamentale importanza sarebbe studiare l'assimilazione da parte di Rota del linguaggio musicale della commedia musicale americana, di G. Gerschwinn in particolare) ma non per interesse culturale bensì per «cercare quello che può servirgli». Come ogni operista del Settecento, egli imparò in modo empirico gli elementi tecnici necessari a mettere insieme una partitura: «io imparai tutto quello che mi serviva ad una scuola di solfeggio», «... secondo me la composizione fondamentalmente non si può insegnare». Come il musicista del Settecento, Rota non mette l'ascoltatore davanti a novità di linguaggio e per questo motivo il grande pubblico gli ha tributato sempre accoglienze molto favorevoli, che gli hanno fruttato un grande successo economico. Come l'operista del Settecento, egli non esita a utilizzare materiali sonori suoi e di altri compositori nelle colonne sonore dei suoi film: vi inserisce temi di sue musiche cameristiche, effettua scambi, rimandi, travestimenti di musiche di consumo e della comunicativa popolaresca sottoponendole ai più svariati arrangiamenti (vedi i canti di alpini nel film *La grande guerra* del 1959). Egli disse: «con materiale vecchio e nuovo, andando a cercare fra altre cose mie, misi su una cinquantina di canzoni per il film su Gian Burrasca». Come l'operista del Settecento Rota è disposto e disponibile ad accogliere in pieno le richieste del regista-commit-

tente. È cosa nota, ad esempio, la piena intesa che vi fu tra Rota e Federico Fellini fin dal loro primo film (*Lo sceicco bianco* del 1952). Nel volume *Federico Fellini. Intervista sul cinema* (Roma-Bari 1983), il regista considera Rota il collaboratore suo «più prezioso».

Durante la lavorazione dei miei film – dice Fellini – ho l'abitudine di usare certi dischi in sottofondo; la musica può condizionare una scena, darle ritmo, suggerire una soluzione, un atteggiamento, un personaggio... Nino diceva che i motivi con i quali avevo girato erano bellissimi... che erano proprio quelli giusti e che lui non avrebbe saputo fare di meglio. E mentre diceva ciò giocherellava le dita sul pianoforte... E intanto continuava ad accarezzare la tastiera del pianoforte come per caso qua e là...

Nascevano così i nuovi motivi del film che mi conquistavano subito e mi facevano dimenticare le suggestioni delle vecchie canzonette usate durante le riprese. Io mi mettevo lì, presso il piano, a raccontargli il film, a spiegargli cosa avevo voluto suggerire con questa o quella immagine, con questa o quella sequenza; ma lui non mi seguiva, si distraeva, pur se annuiva, pur se diceva di sì con grandi gesti di assenso. In realtà stava stabilendo il contatto con se stesso, con i motivi musicali che già aveva dentro di sé. E quando quel contatto veniva stabilito, non ti seguiva più, metteva le mani sul pianoforte e partiva come un medium, come un vero artista.

Grande era dunque la bravura di Rota nel lavoro rapido, come ogni buon operista del Sette-Ottocento. Ecco, ad esempio, cosa racconta Emilia Branca, vedova del librettista Felice Romani sulle grandi capacità di Donizetti al lavoro rapido: «il lombardo Maestro... quando ritirava dal Poeta i versi dell'*Elisir*, man mano che li leggeva li metteva mentalmente in musica, che poi subito traduceva nella carta». Come la maggior parte degli operisti settecenteschi, molto alta è stata la produzione musicale di Rota, quella cinematografica in particolare: egli scrisse le colonne sonore per ben 138 film in 36 anni di attività (egli lasciò passare una decina di anni prima di ripetere la sua prima esperienza cinematografica a 22 anni nel 1933), una media cioè di 3 film l'anno. Alessandro Scarlatti compose 114 opere in 41 anni di attività (media di 2,7 opere l'anno); e il barese Niccolò Piccinni scrisse 120 opere circa in 40 anni di attività (una media, come Rota, di 3 opere l'anno).

Come per la maggior parte degli operisti italiani del Sette-Ottocento, neanche per Rota disponiamo ancora di un controllo bibliografico completo ed esauriente della sua produzione, quella cinematografica in particolare. Un primo tentativo di in-

quadrare la figura del compositore è stato recentemente (1983) effettuato da Pier Marco De Santi, e Sergio Miceli ha incluso un buon saggio sulla collaborazione Rota-Fellini nel suo volume *La musica nel film* (1982). Resta pur sempre tutto da svolgere il lavoro di reperimento sistematico e di catalogazione dei saggi, articoli giornalistici, recensioni di musiche di Rota apparsi nella stampa periodica e non, anche extranazionale. Tutti lavori che rappresentano la premessa indispensabile per poter passare poi alla valutazione in sede critica della produzione musicale del compositore (quella cinematografica in particolare) e poter capire e far conoscere il senso della sua presenza così importante nella vita musicale del nostro tempo.

* Il testo del presente saggio è stato presentato al 1° Incontro di Studi «Nino Rota Compositore del nostro tempo», Bari, 27-28 marzo 1987. Ringrazio Emilio Sala per aver effettuato la verifica dei tempi e dei temi musicali nei rulli di pellicola dello *Sceicco bianco* e di *Mambo*.

STUDI URBINATI/B3

ECONOMIA

SOCIOLOGIA

a cura degli Istituti metodologico economico statistico, di Sociologia, di Discipline giuridiche e politiche, di Scienze economiche, di Studi aziendali