

ITALIAN FILM MUSIC, 1950s-1970s

Between Tradition, Innovation, and Internationalisation



International Virtual Conference

16-17 October 2021

Keynote Speaker

FRANCO SCIANNAMEO (Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA)

INTERNATIONAL CONFERENCE

**Italian Film Music, 1950s-1970s:
Between Tradition, Innovation, and
Internationalisation**

Organized by

CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI, LUCCA

Virtual conference

16-17 October 2021

Programme Committee:

- EMILIO AUDISSINO (Linnaeus University)
- ROBERTO ILLIANO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
 - MASSIMILIANO LOCANTO (Università di Salerno)
- FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
- MASSIMILIANO SALA (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)



Keynote Speaker

- FRANCO SCIANNAMEO (Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA)

SATURDAY 16 OCTOBER

10.00-10.15 **Opening**

- FULVIA MORABITO (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

10.15-11.15 **Ennio Morricone**

(Chair: Leo Izzo, Bologna)

- HUGH MALONEY (University of Nottingham), *Film Music as Greek Chorus: Ennio Morricone and «Il ritorno di Ringo»*
- ALESSANDRO MASTROPIETRO (Università di Catania), *Dall'«informel» alla ri-mediazione: riconsiderando le musiche di Morricone per «Un uomo a metà» (1966)*

11.30-12.30

- ANTONELLA COPPI (Freie Universität Bozen) – STEFANO CUCCI (Conservatorio 'L. Refice' di Frosinone), *Incredibili contrari e sincretismi linguistici nella musica di Ennio Morricone*
- MARIA BIRBILI (Universität des Saarlandes), *Sam Fuller's and Ennio Morricone's «White Dog»: Auteur Cinema Meets the Civil Rights Movement*



15.30-16.30 **Keynote Speaker:**

- FRANCO SCIANNAMEO (Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA), *Fellini's Melophobia: Rota and «Prova d'orchestra»*

17.00-18.00 **Nino Rota**

(Chair: Franco Sciannameo, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA)

- RAINER KLEINERTZ (Universität des Saarlandes), *A Sicilian Symphony: Nino Rota's Music to Luchino Visconti's «Il Gattopardo»*
- PASQUALE GIAQUINTO (Roma), *Rosa aurata. Esplorazioni kremmerziane nella musica di Nino Rota per il cinema di Federico Fellini*

SUNDAY 17 OCTOBER

10.00-11.00 **Television and Documentary Films**

(Chair: Marida Rizzuti, Università di Torino)

- ANNA SCALFARO (Università di Bologna), *Musiche per sceneggiati tv di Luciano Chailly*
- GIADA VIVIANI (Università di Genova), *Un viaggio audiovisivo lungo il fiume Po alla fine degli anni '50. La collaborazione tra Nino Rota e Mario Soldati agli esordi del reportage televisivo*

11.30-12.30 **Documentary Films**

- DANIELE PERARO (Università di Roma 'La Sapienza'), *Una «colonna sonora visualizzata» per un mito moderno: «Orfeo 9» di Tito Schipa Jr.*
- MARCO COSCI (Università di Cagliari), *Come suona il patrimonio culturale italiano? Il caso delle musiche per documentario di Roman Vlad*



14.30-16.00 **Reception**

(Chair: Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- MONIKA NOVAKOVIĆ (Institute of Musicology SASA, Belgrade), *Two Composers' Viewpoints on Aspects and Function of Film Music*
- EMILE WENNEKES (Utrecht University), *Reverberations / Reproductions / Renditions: Ennio Morricone's Multimedial Influence*
- MARIDA RIZZUTI (Università di Torino), *Quando la musica per film va a concerto. La formazione di un repertorio attraverso i concerti dell'Orchestra Rai di Torino*

16.30-19.00 **Italian Film Music 1950s-70s**

(Chair: Franco Sciannameo, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA)

- FRANCESCO FINOCCHIARO (Conservatorio 'C. Pollini' di Padova), *Drammaturgia in una nuova chiave: «Il Gattopardo» di Visconti e Rota*
- ANNA IGIELSKA (Adam Mickiewicz University Poznań), *Opera Quotations in Feature Films from the 1950s, 60s and 70s: Luchino Visconti and European Cinema Practices*

- ORESTE PALMIERO (Vicenza), *Oltre «Pinocchio»: Fiorenzo Carpi e il cinema*
- BEATRICE BIRARDI (Conservatorio 'E. R. Duni' di Matera), *Comporre con «spontaneità controllata»: la musica per film secondo Raffaele Gervasio*
- GIACOMO ALBERT (Università di Bologna), *Alla ricerca di nuove forme di contrappunto audiovisivo: il suono nel cinema sperimentale italiano tra anni '50 e '70, tra decostruzioni, asincronie, rimediazioni e collage*

Keynote Speaker

• FRANCO SCIANNAMENO (Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA), **Fellini's Melophobia: Rota and «Prova d'orchestra»**

On April 13, 1979, Rome's daily *Il Messaggero* printed the eulogy Federico Fellini had written in memory of Nino Rota who died on April 10. The eulogy, entitled 'L'amico magico' ('The Magical Friend'), revealed how music caused Fellini to experience «a state of melancholy drenched with regrets like a destructive prophetic voice heard from some peaceful dimension from which you have been cast off. Music is cruel, it overwhelms you with a sense of longing and then it disappears». So, he wrote. Fellini's melophobia was a condition that apparently only his 'magical' friend Nino could either exorcise or deepen.

Uninterrupted, Fellini and Rota collaborated from 1952 (*Lo sceicco bianco*) to 1979 (*Prova d'orchestra*), but their private lives did not have much in common. Fellini, a disorderly genius, and Rota, a distracted pragmatist, formed an odd couple that managed to function amidst contemps, and misunderstandings. Rota's interest in Fellini's films was often scant and Fellini's understanding of the musician's mind was intuitive at best.

Fellini's *L'amico magico* and *Prova d'orchestra* can be read as manifestations of melophobia that only Fellini could have made public while eulogizing a man who had just disappeared – not died, but disappeared – which was the impression Fellini had of Rota when he was alive!

This address offers a cultural analysis of *L'amico magico* and *Prova d'orchestra*, a film that transformed Fellini's 'clowns' into Rota's 'magicians' and engaged them in the performance of an exorcism aimed at dispelling Fellini's fear of music while attempting at curbing the anxieties of Italian society in the turbulent 1970s.

Contributors

Ennio Morricone

• HUGH MALONEY (University of Nottingham), **Film Music as Greek Chorus: Ennio Morricone and «Il ritorno di Ringo»**

Two significant, connected factors have combined to overinfluence commentary pertaining to Ennio Morricone's relationship with the western genre, and indeed musical assessments of the Italian-western phenomenon altogether: the prominence of Sergio Leone's films, and the distinctiveness of the audiovisual relationship he fostered with the composer. Viewed almost exclusively through the lens of one man's auteurism,

Morricone's approach to the western has thus been greatly simplified. But Morricone, who composed scores for thirty western made by other directors – and whose prolificacy and versatility are commonly championed as two of his greatest assets – characteristically offered a range of responses to the unique creative challenges posed by the western. One such response is the highly idiosyncratic score to Duccio Tessari's 1965 feature, *Il ritorno di Ringo*. Synoptically inspired by the later books of the *Odyssey*, the film also manifests a musical debt to ancient Greek literature, through a score by Morricone whose diegetic intrusions and narrative commentary echo the dramaturgical role of the theatrical chorus. By engaging with these ancient traditions, and with far more recent ones at play in the American western repertory (to which *Ringo* pays open tribute), Morricone offers innovative solutions to some of the most fundamental questions raised by film music. These solutions mark a score that is itself representative not only of the experimental sensibilities that marked many efforts in the formative years of the Italian western, but also of the composer's wider craft.

• **ALESSANDRO MASTROPIETRO (Università di Catania), Dall'«informel» alla ri-mediazione: riconsiderando le musiche di Morricone per «Un uomo a metà» (1966)**

Un uomo a metà (1966) è uno dei pochissimi lungometraggi fictionali di Vittorio De Seta, noto soprattutto come regista di documentari, e uno dei primissimi in cui Ennio Morricone – autore delle musiche originali – abbia impiegato un linguaggio musicale estremamente aggiornato, in buona parte riconducibile (nei materiali e nei processi sonori impiegati) all'*informel* post-seriale sviluppatosi intorno al 1960. Tale scelta ha una qualche attinenza con la struttura diegetica del film: un'autoanalisi introspettiva nella psiche e nei ricordi del protagonista-narratore (Daniele), frastagliata, non-lineare, rappresentata in una compresenza complessa di piani temporali. Gli episodi ripercorsi nell'iper-tempo della coscienza sono commentati attraverso un avvicendamento circolare di pannelli musicali per orchestra d'archi, consistenti in *textures* di fasce sonore o di aggregati dissonanti (con possibili polarizzazioni d'altezza), in rotazioni seriali applicate però a matrici diatoniche (soluzione ancora praticata di lì a poco in *Un tranquillo posto di campagna*, entro la porzione delle musiche non realizzate col Gruppo d'Improvvisazione Nuova Consonanza), o – per specifici pannelli – in un tematismo microcellulare comunque non-tonale.

Le caratteristiche del commento musicale, insieme all'uso non-convenzionale e diluito della parola, nonché a una fotografia in b/n assai ricercata, puntano a una drammaturgia audiovisiva dichiaratamente avanzata, e particolarmente innovativa proprio nel quadro compositivo adottato. Il film tuttavia, presentato alla Biennale di

Venezia, fu premiato solo per l'interpretazione del protagonista e poco apprezzato dalla critica specializzata. In sede di ricezione musicologica, poi, *Un uomo a metà* è rimasto segnato dal giudizio con riserva di Sergio Miceli (critico soprattutto sulla base di una presunta 'semantizzazione espressiva' proiettata sulle scelte linguistico-musicali), e perciò trascurato. Si tenterà di ridiscutere tale lettura, anche prendendo in esame la ri-mediazione di genere cui Morricone sottopose la partitura cinematografica, quale prova della considerazione nutrita allora dal compositore sui suoi esiti: essa fu trasformata in un'azione coreografica (*Requiem per un destino*, 1967, coreografie di Pieter van der Sloot), che enfatizzò gli aspetti combinatori e non-sintagmatici della diegesi del film.

• **ANTONELLA COPPI (Freie Universität Bozen) – STEFANO CUCCI (Conservatorio 'L. Refice' di Frosinone), *Incredibili contrari e sincretismi linguistici nella musica di Ennio Morricone***

Ennio Morricone rappresenta un unicum nel panorama della musica italiana del Novecento e di questo scorcio di secolo nuovo. Il presente contributo intende portare una riflessione intorno a quei motivi che ne giustificano un approfondimento musicologico relativamente alla produzione della musica da film che proprio nel decennio tra il 1960 e 1970 raccoglie i primi importanti riconoscimenti.

Attraverso alcuni esempi musicali provenienti dalla produzione vocale e strumentale, si intende porre in evidenza quegli aspetti legati alla coerenza di scrittura del compositore, che risulta ben visibile in tutto il corpus delle opere del primo periodo di produzione e di quello intermedio, erede delle suggestioni darmstadtiane, in linea con lo sperimentalismo a lui contemporaneo e con le esperienze artistiche dei suoi contemporanei.

Ma il dato forse più interessante, oltre a una evidente presa di coscienza della funzione comunicativa della composizione musicale (non sempre rintracciabile in autori coevi e rappresentativi) è la sua abilità nel rendere sincretici i linguaggi abbattendo i confini di genere e costruendo una fitta rete di interrelazioni tra elementi costitutivi delle forme di musica applicata e quelli di lavori destinati alle sale da concerto.

Lavorando con un sempre vigile atteggiamento speculativo sui materiali di costruzione, Morricone crea un suo mondo di simboli e di archetipi che, lungi dal divenire rifugio teorico, cerca di riportare la composizione in territori accessibili ai veri destinatari del suo operato: gli ascoltatori.

Nella lunga parabola del suo percorso artistico che, quasi senza interruzioni, copre oltre 60 anni, è perfettamente riconoscibile la semplificazione della scrittura che, comunque, rivela una costante complessità di architetture. La sua capacità di semantizzare quelli che

in musica si considerano puri valori formali e la disinvolta coesistenza dei contrari (rigore costruttivo ed espressività, sperimentalismo e volontà comunicativa, astrazione e contenuto), rendono Morricone un punto di riferimento per le nuove generazioni di compositori.

• **MARIA BIRBILI (Universität des Saarlandes), Sam Fuller's and Ennio Morricone's «White Dog»: Auteur Cinema Meets the Civil Rights Movement**

Italian neorealism post-WWII concentrated on realism, simplicity, and everyday life struggles in stories set among the working class, filmed almost exclusively on location in rundown cities or rural areas with frequently non-professional actors vs. artificial, grand-scale studio settings, dealing with poverty, fight for survival, social injustice, oppression, and grim depression. Neorealist cinema often features children and sometimes animals in major roles, first introduced in Vittorio de Sica's *Ladri di biciclette* (1948), but also includes the depiction of anxiety in a hostile environment.

Samuel Fuller (1912-1997) was an American novelist, screenwriter, and film director (of about 50 movies) who, after serving in WWII, filmed westerns and thrillers for 20th Century Fox with Darryl Zanuck and followed with pulp-inspired neo-noirs and low-budget genre films outside the studio system, concentrating on marginalized characters in grim situations. French Nouvelle Vague claimed Fuller as a major stylistic influence, while today he is admired and praised by luminaries such as Martin Scorsese, Jim Jarmush, and Quentin Tarantino. *White Dog* (1982), based on a French novel by Romain Gary and previously intended to be directed by Roman Polanski, depicts the struggle of a black dog trainer who attempts to de-program a «white dog» who was systematically mishandled as a puppy so as to learn to attack black people. The film alternates between scenes that show the dog innocently playing and protecting young struggling actress Kristy McNichol, then attacking black people. Depictions of white characters horrified by the dog's behavior contrasts with black characters grimly accepting this as a fact of life.

American auteur cinema prior to the 1990s indie movement was more successful in festivals and with film critics than with the general public. Due to its heavy politicized plot and disheartening ending, Paramount considered *White Dog* uncommercial and refused to release it in the US, after selectively releasing it in Europe with great praise in 1982. (Even if *White Dog* appears frequently on German and French TV, its first official American video release only happened in December 2008 by Criterion.) As a result thereof, Fuller went to work in France and never directed another American film.

My paper will discuss the specifics of Morricone's collaboration in this marginal but important film. Fuller's and Morricone's decision for a dramaturgical approach that frequently concentrates on the dog's point of view results in poignant filmmaking that shows the dog as a victim of severe abuse who struggles with confusion among humans. The soundtrack's main theme's melodic line is a cantabile lamento of the oboe solo in minor mode, reminiscent of Italian opera, followed by a chromatic motif in the contrabasses, with an accompaniment of sextuplets on the piano that are combined on the screen with the image of the dog's legs running around in circles in a cage, suffering in confusion. The utter simplicity and melodic poignancy of Morricone's musical theme for *White Dog* is equally impressive as his highly influential «spaghetti western» scores, with the controversial cinematic technique perfectly mirrored in the musical style.

17.00-18.00 Nino Rota

• RAINER KLEINERTZ (Universität des Saarlandes), *A Sicilian Symphony: Nino Rota's Music to Luchino Visconti's «Il Gattopardo»*

Premiered in 1963 and based on Giuseppe Tomasi di Lampedusa's novel from 1958, Luchino Visconti's film *Il Gattopardo* is one of the most eminent masterpieces of film history. Its plot consists mainly in a series of images with Sicilian landscapes and palaces around the events of 1860. These images are by themselves almost 'symphonic'. In the film's more than three hours they are intrinsically united to Nino Rota's congenial music.

Whereas the film's incidental music is based on compositions by Verdi (an early valse and several melodies from his operas), Rota's music ('from the off') has its own tone. It is a synthesis of operatic and symphonic gestures, mainly dominated by long-range melodies. Rota composes for the film a sort of synthetic Italian music from about 1860, a mixture of features from Verdi's later operas with techniques from Liszt and Wagner (mainly the melodic parts of *Die Walküre*).

A closer analysis will show how Rota integrates these features into a new, convincing symphonic style. In its entirety – including the scherzo-like music for Don Calogero – Rota's film music for *Il Gattopardo* may be considered as an imaginary Sicilian symphony.

The 'ingredients' of this synthesis and the harmonic and motivic-thematic work will be shown in the proposed paper. The analysis will include new methods of computer-based harmonic analysis developed in a research project of musicologists at Saarland University with computer scientists at the International Audio Laboratories in Erlangen.

• **PASQUALE GIAQUINTO (Roma), Rosa aurata. Esplorazioni kremmerziane nella musica di Nino Rota per il cinema di Federico Fellini**

Il rapporto tra Federico Fellini e Nino Rota è stato uno dei più prolifici esempi di collaborazione tra regista e musicista di tutta la storia del cinema. È cosa risaputa l'interesse che entrambi hanno nutrito per gli studi esoterici benché si sia trattato di forme di esoterismo molto diverse tra loro. Fellini fu affascinato da veggenti e sensitivi, nota è la sua frequentazione con il medium Gustavo Rol e con psicanalisti interessati all'esoterismo come Ernst Bernhard e Emilio Servadio. Rota si avvicinò all'ermetismo di Giuliano Kremmerz, residuo di questa passione è stata la collezione libraria denominata *Raccolta di testi ermetici*, pazientemente messa insieme per una vita intera con l'amico professor Vinci Verginelli.

Tra le tante collaborazioni tra Fellini e Rota c'è *Giulietta degli spiriti*, film del 1965. Primo lungometraggio a colori del regista, non fu bene accolto dalla critica italiana. In esso ritroviamo alcuni dei temi cari al regista (i ricordi del passato, le visioni oniriche, il rapporto sacro/profano) e una riconoscibile colonna sonora in perfetto stile rotiano i cui temi musicali pervadono tutto il film. In particolare, proprio tra le varie tracce che compongono la colonna sonora, troviamo quella denominata 'Rosa aurata', che descrive un particolare incontro della protagonista in un momento delicato della sua vita, in una scena che si svolge nel giardino di casa.

Il presente contributo si propone, attraverso un approfondimento musicale e di rimandi culturali innescati dalla 'Rosa aurata', di intersecare alcuni contenuti cari all'ermetismo kremmerziano (rosa, aura, ma anche altri pertinenti) con l'attività compositiva di Nino Rota e la sua passione bibliofila. Si farà riferimento in particolare alla Raccolta Verginelli-Rota di testi ermetici moderni. L'obiettivo che ci si propone è quello di rilevare alcuni stilemi frequenti della poetica rotiana, verificandone l'applicabilità alla sua produzione per il cinema felliniano.

Television and Documentary Films

• **ANNA SCALFARO (Università di Bologna), Musiche per sceneggiati tv di Luciano Chailly**

Nella multiforme attività di Luciano Chailly – compositore, scrittore, organizzatore di eventi concertistici – la stesura di musiche per sceneggiati televisivi riveste un ruolo per nulla marginale. Nominato nel 1951 consulente musicale della RAI (nel 1962 sarebbe diventato capo del servizio musicale presso la Direzione Centrale Programmi), Chailly avrebbe debuttato nella neonata tv di Stato in qualità di autore della colonna sonora dello sceneggiato *Delitto e Castigo*, da Dostoevskij, per la regia di Franco Enriquez, con Giorgio

Albertazzi (in onda sul Programma nazionale dal 12 marzo 1954). A questa sarebbero seguite le musiche per altri sceneggiati televisivi di successo, basti citare *L'Idiota* ancora da Dostoevskij del '59, e *Mastro don Gesualdo* del '64, da Verga, entrambi per la regia di Giacomo Vaccari.

La relazione intende tracciare brevemente la genesi di queste colonne sonore, e dunque approfondire aspetti legati alle peculiarità della scrittura del compositore. In particolar modo ci si soffermerà sull'impiego di alcuni tratti stilistici tipici del modo di comporre di Chailly: melodie 'liberamente atonali', ma sempre costruire attorno a chiari poli di attrazione, ostinati ritmici, originalità degli organici orchestrali. Verrà messa in rilievo la capacità del compositore di raccontare la trama, l'azione filmica, attraverso una dialettica musicale fatta di slanci e riposi, ma senza rinunciare a un lessico e a un linguaggio musicali aggiornati. Non ultimo si inseriranno questi lavori nel quadro dell'ampia e articolata attività di divulgazione musicale svolta da Chailly in televisione.

• **GIADA VIVIANI (Università di Genova), Un viaggio audiovisivo lungo il fiume Po alla fine degli anni '50. La collaborazione tra Nino Rota e Mario Soldati agli esordi del reportage televisivo**

La collaborazione tra Nino Rota e Mario Soldati è da annoverarsi tra le più interessanti nella ricca carriera cinematografica del compositore, poiché il regista, appassionato ascoltatore soprattutto di jazz, dedicava gran cura al commento sonoro dei propri film, essendo pienamente consapevole del ruolo rivestito dalla musica nella narrazione audiovisiva. Le strade dei due artisti si erano incrociate per la prima volta nel 1946, con *Le miserie del signor Travet*, al quale fino al 1960 sarebbero seguiti altri otto film e due programmi televisivi, destinati quasi esclusivamente al pubblico italiano. In tutti i casi la colonna sonora può essere considerata frutto di un progetto condiviso, poiché, stando alle parole dello stesso Soldati, Rota comprendeva così profondamente le esigenze estetiche e drammaturgiche del film da scrivere un commento sonoro che sembrava scaturire direttamente dalle intenzioni del regista.

Il presente intervento si prefigge di esaminare la funzione assegnata alla musica nel programma televisivo *Viaggio nella valle del Po alla ricerca dei cibi genuini* e di analizzare le strategie di interazione audiovisiva messe in atto da Soldati e Rota, ricostruendole sulla base delle fonti genetiche della colonna sonora conservate nell'archivio del compositore presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Tale indagine sarà contestualizzata rispetto alla produzione cinematografica nata dalla collaborazione tra i due autori, in maniera da evidenziare sia gli elementi di continuità tra l'uno e l'altro ambito, sia le specificità connesse alla destinazione televisiva. Sarà inoltre valutato l'eventuale impatto dell'evoluzione

tecnologica sulle scelte registiche e musicali, in particolare per quanto riguarda i mezzi di registrazione sonora in presa diretta.

Andato in onda in dodici puntate dal dicembre 1957 al marzo 1958, *Viaggio nella valle del Po* fu il primo reportage enogastronomico della Rai: la narrazione si dipana lungo un percorso che dal Monviso giunge al delta del Po, evitando quasi del tutto le grandi città per soffermarsi preferibilmente in località di provincia. Filo conduttore sono i prodotti alimentari tipici dei vari luoghi, di cui si è guidati a scoprire le materie prime, il sistema produttivo, le modalità di elaborazione e consumo. Il reportage non si propone come un'inchiesta oggettiva e sistematica, bensì propugna la tesi di un'irrimediabile perdita di genuinità causata dalla modernizzazione di usi e sistemi produttivi, contrapponendo le sane tradizioni di un mondo rurale ormai in via di estinzione all'alienazione socioculturale indotta dall'incipiente industria agroalimentare.

Sotto un'apparenza di naturalezza e semplicità, emerge un'operazione raffinata, calibrata nei dettagli e non priva di tratti ironici: Rota utilizza lo stesso metodo di lavoro messo a punto per il cinema, pianificando le relazioni tra musica ed elementi audiovisivi come inquadrature, movimenti della macchina da presa, interventi del parlato, rumori. Di particolare interesse è la caratterizzazione delle ambientazioni, che rifugge ogni intento mimetico: il mondo rurale è identificato non dal folklore ma da ballabili di matrice tardo-ottocentesca, mentre l'automatizzazione dell'industria è associata ai ritmi briosi di danze americane. Si attua così una presa di distanza da entrambi i contesti, rappresentati in chiave non realistica, un corrispettivo alla scelta registica di mostrare gli strumenti e i modi della ripresa televisiva evidenziando il carattere mediato della narrazione.

Documentary Films

• **DANIELE PERARO (Università di Roma 'La Sapienza'), *Una «colonna sonora visualizzata» per un mito moderno: «Orfeo 9» di Tito Schipa Jr.***

Andato in onda nel 1975, *Orfeo 9* è un film musical scritto, diretto e interpretato da Tito Schipa Jr., figlio del celebre tenore, prodotto per la televisione dai Programmi Sperimentali Rai. Primo esempio di opera rock italiana sul piccolo schermo, è una rielaborazione in chiave moderna del mito di Orfeo. Quest'ultimo, nella versione di Schipa, è un giovane hippie che vive in una comune e che per cercare di salvare dalla morte la sua Euridice, uccisa da un'overdose di droga, decide di discendere all'Inferno, rappresentato dalla città industriale, meccanizzata e alienante. Adattamento anche dello spettacolo teatrale andato in scena nel 1970 al Sistina di Roma, il film è in primis una rimediazione dell'omonimo doppio LP uscito nel 1973. Ma qual è la relazione tra film e album?

Il lungometraggio fu una diretta conseguenza dell'album non solo cronologicamente. Nella scena d'apertura, infatti, il pubblico è introdotto in una sfera metacinematografica (o metadiscografica), in cui la band e Tito Schipa Jr. sono in sala prove mentre si apprestano a registrare l'opera, che viene narrata come un sogno scaturito dalla sessione musicale. Le immagini del film furono costruite infatti sulla registrazione audio preesistente, in quello che, come affermò il critico Renato Marengo, divenne un esperimento di «colonna sonora visualizzata». Nel mio intervento vorrei ribaltare quindi la diffusa prospettiva di studio che si domanda che cosa la musica pop può portare al cinema, interrogandomi invece su che cosa il linguaggio cinematografico può offrire al disco.

Partendo da questa sollecitazione, vorrei indagare come il film *Orfeo 9* contribuì alla «messa in forma dell'esperienza della canzone», per citare le parole di Claudio Bioni riferite al genere cinematografico del musicarello. Soffermandomi su alcuni esempi tratti da scene significative, mi concentrerò sulle modalità di «ri-scrittura musicale dell'immagine» (cito l'espressione di Simone Arcagni) che permisero a Schipa di sperimentare le possibili diverse relazioni tra audio e video attraverso il mezzo cinematografico e i suoi generi, in particolare il film musical. Quest'ultimo è infatti un contenitore capace di riorganizzare forme medialità diverse, tra cui la canzone e lo spettacolo teatrale, grazie ad un medium, quello cinematografico, «molto regolativo nei suoi tempi e ritmi», come afferma Massimo Locatelli.

Infine, vorrei dimostrare come il film *Orfeo 9* fu un esperimento che si propose di trovare una sintesi tra diverse modalità di rimediazione della forma-canzone nell'intenzione di rielaborare un mito moderno. Dal cinema d'avanguardia al musicarello degli anni Sessanta, Schipa volle sperimentare alcune estetiche che, pochi anni più tardi, diverranno quelle tipiche del videoclip musicale.

• **MARCO COSCI (Università di Cagliari), Come suona il patrimonio culturale italiano? Il caso delle musiche per documentario di Roman Vlad**

Il passaggio tra gli anni '40 e '50 è stato un momento decisivo per la costruzione dell'identità italiana del dopoguerra attraverso il medium cinematografico. Dopo la devastazione della Seconda guerra mondiale, i documentari sull'arte e sul patrimonio culturale svolsero un ruolo pedagogico cruciale, facendo (ri)scoprire al pubblico valori e ideali universali di matrice umanistica. Negli ultimi decenni gli studi musicologici si sono indirizzati perlopiù verso la dimensione sonora del cinema di finzione, tralasciando quasi del tutto il campo d'indagine offerto dal film documentario (ROGERS 2014). Tuttavia, come i teorici del documentario hanno già mostrato da tempo, i documentari sono sempre una rappresentazione del mondo (NICHOLS 2010), filtrata dalla macchina

da presa e mediata dal suono. All'interno del campo documentaristico italiano, la figura del compositore ha acquisito spesso un ruolo di riferimento per la colonna sonora, come conseguenza di concezioni produttive e di limitazioni tecniche nella registrazione dei suoni in presa diretta.

In questa relazione mi concentrerò sulla produzione documentaristica di Roman Vlad, personaggio di spicco dell'ambiente culturale italiano del Novecento, attivo come compositore, direttore artistico, musicologo e critico musicale. Vlad non ha solo collaborato con celebri registi, come Luciano Emmer e Franco Zeffirelli, ma ha anche offerto approfondimenti sulla sua attività compositiva cinematografica in articoli tuttora fondamentali. A partire dall'esame delle fonti d'archivio conservate presso il Fondo Roman Vlad (Fondazione Giorgio Cini, Venezia), esaminerò le strategie formali e narrative messe in atto da Vlad in alcuni documentari paradigmatici e indagherò i percorsi di mediatizzazione musicale legati al patrimonio culturale italiano. Un'indagine ravvicinata di questi documentari ci aiuta a comprendere meglio le dinamiche di negoziazione tra cultura alta e popolare e il ruolo della musica nella costruzione e auto-percezione dell'identità nazionale.

Reception

• MONIKA NOVAKOVIĆ (Institute of Musicology SASA, Belgrade), *Two Composers' Viewpoints on Aspects and Function of Film Music*

In his memoirs, Vojislav Kostić reminisced about his encounter with Italian composer Nino Rota and their lengthy discussion on film music. The two composers most dedicated to film music of all the attendees at the Fourth Congress of Soviet Composers came to an agreement that the two key elements in film music are leitmotif (simple, memorable) and a leading, distinct instrument. Kostić argued that one of the best examples that support this hypothesis of his is Rota's music for *La Strada* (1954) and later on, music for the film *The Godfather* (1972). In this paper, I compare Kostić's and Rota's approach to film music as well as their individual understanding of function of film music by looking into pivotal examples that best represent their work.

• EMILE WENNEKES (Utrecht University), *Reverberations / Reproductions / Renditions: Ennio Morricone's Multimedial Influence*

There is a remarkable cue in *Pirates of the Caribbean: At World's End* in which a drone shot of a small island cuts to the main characters seen marching towards each other in intimidation. The sequence is underscored with an orchestral ostinato minimal riff, pierced by a distorted electric guitar, while an amplified harmonica wiggles hauntingly in between

semitones. *Kenner und Liebhaber* alike will immediately recognize a reverberation of one of Ennio Morricone's most iconic film scores: *Once upon a Time in the West*. Here, Pirates composer Hans Zimmer overtly pays tribute to the film composer whom he once dubbed as «the singular talent of the 20th century [...] There is nobody else».

This was not the only instance in which Zimmer incorporated an homage to the great Italian maestro, nor is Zimmer the only film composer bowing to Morricone in courtesy. Relevant to movies situated in the imagined *Wild West* especially, there are many others. Outside the realm of film scores, Morricone also has a salient presence. Heavy Metal band *Metallica* signed on for a very personal rendition of 'Ecstasy of Gold' from *The Good, The Bad and The Ugly*, a track sampled multiple times within the domain of rap as well. Jay-Z reproduced the piece in his 'Blueprint', the same is true for 'Land of the Gun' by hip hop artist Immortal Technique. Further reverberations of Morricone's idiom can easily be detected in country music (for example, Lindi Ortega's 'Through the Dust' from her concept album *Liberty*).

These are just a handful of examples of Morricone's staggering and ramified presence in recent music history. This paper charts the 'creative reception' of Morricone's musical idiom – within as well as outside the cinematic realm – by specifically categorizing Reverberations, Reproductions, and Renditions of the master's music.

• **MARIDA RIZZUTI (Università di Torino), Quando la musica per film va a concerto. La formazione di un repertorio attraverso i concerti dell'Orchestra Rai di Torino**

Quando la musica per film è entrata nel repertorio delle stagioni concertistiche dell'Orchestra Rai di Torino? Da questo interrogativo prende avvio la riflessione critica oggetto della presente relazione. Nel saggio 'Il podio e lo schermo. La musica per film nella programmazione delle orchestre sinfoniche EIAR e Rai', Maurizio Corbella ha presentato alcune chiose a una tavola sinottica, nella quale si riporta la presenza della musica per film nella programmazione delle Orchestre Sinfoniche EIAR/RAI: da questa sinossi emerge un ampio lasso temporale (dal 1 ottobre 1940 al 25 giugno 1965) nel quale la musica per film a una prima ricognizione sembrerebbe non sia entrata nel repertorio dei concerti delle orchestre sinfoniche EIAR e RAI.

Proprio da una tale assenza la ricerca prende avvio con lo scopo di capirne le ragioni da una parte, secondariamente grazie anche a un lavoro di archivio condotto in particolare modo sulle stagioni dell'Orchestra Rai della sede di Torino si cercherà di delineare la formazione di un repertorio prima e del pubblico dopo attraverso una riflessione critica sui programmi di sala di accompagnamento ai concerti. Ad esempio nel concerto del 13

gennaio 1950 sotto la direzione di Henri Tomasi, presso il Conservatorio ‘G. Verdi’, l’Orchestra Rai di Torino ha eseguito L’apprendista stregone di Paul Dukàs: nelle note di sala l’attenzione è stata rivolta alla sua natura specifica di poema sinfonico oppure all’uso che ne è stato fatto nel 1940 in *Fantasia*?

Per rispondere al primo, e molti altri, interrogativi si condurrà una ricerca d’archivio con l’obiettivo di indagare la formazione di un repertorio basato sulla musica per film in un periodo storico fortemente connotato dalla sperimentazione sia nel campo del cinema, che della musica di avanguardia, parimenti nella separazione fra musica assoluta e musica applicata.

Italian Film Music 1950s-70s

• **FRANCESCO FINOCCHIARO (Conservatorio ‘C. Pollini’ di Padova),
Drammaturgia in una nuova chiave: «Il Gattopardo» di Visconti e Rota**

Fra i pochi compositori italiani dediti al cinema in modo non occasionale, Nino Rota ha legato principalmente il suo nome a due prestigiosi sodalizi: quello con Federico Fellini, iniziato nel 1952 con *Lo sceicco bianco*, e quello con Luchino Visconti, aperto nel 1957 con *Le notti bianche*. Nella ricca filmografia rotiana, impreziosita da opere oggi di unanime apprezzamento come *8 1/2*, *Amarcord*, *Rocco e i suoi fratelli*, *La dolce vita*, ecc., occupa un posto a sé la partitura per *Il Gattopardo* (1963). Basata quasi interamente su una composizione giovanile (la *Sinfonia sopra una canzone d’amore*, composta fra il ’46 e ’47 e rimasta a lungo ineseguita), la musica per il film non ha conosciuto una fortuna critica paragonabile alla sua popolarità. Se sul film di Visconti ha gravato a lungo, per proprietà transitiva, la pesante censura espressa da certa critica militante verso il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, la musica di Rota è stata frettolosamente liquidata come un ibrido mal riuscito fra musica assoluta e musica funzionale.

A un approccio analitico scevro da snobismi e pregiudizi, l’opera di Visconti e Rota si rivela invece densa di valori drammaturgici. La derubricazione della musica rotiana sotto la categoria peggiorativa di *compilation soundtrack* ha portato a sottovalutare i procedimenti di adattamento e rifunzionalizzazione che sono all’origine di episodi di raffinata costruzione scenica. L’assunzione, di gusto quasi mahleriano, di mondi musicali qualitativamente eterogenei – dai temi lirico-sinfonici alle marcette popolari, dai canti di strada ai ballabili – è stata liquidata snobisticamente come un tradimento dei valori musicali intrinseci, senza che si intuisse, se non in minima parte, il nesso fra le scelte musicali più spiazzanti e l’intenzione interpretativa globale del regista. Soprattutto, è

mancata un'analisi semiotica dell'opera di Visconti e Rota in chiave di 'rimediazione' del capolavoro lampedusiano, vale a dire di adattamento della tecnica narrativa del romanzo psicologico a una drammaturgia inerentemente filmico-musicale.

• **ANNA IGIELSKA (Adam Mickiewicz University in Poznań), Opera Quotations in Feature Films from the 1950s, 60s and 70s: Luchino Visconti and European Cinema Practices**

Luchino Visconti made his debut as opera director at La Scala in the mid-1950s. He often made known his view that opera music, particularly from the 19th century, is not only a part of the world to which he belongs spiritually and historically, but also an important platform for his own artistic expression. The constant presence of the opera in Visconti's films is familiar to the audiences and has been thoroughly investigated by researchers; however, as far as I know, it is not grounded in the context of changes in the European film music. Is Visconti totally unique in the way he uses the opera? Does his interpretation of the place of opera in film link him to other Italian directors? In what ways and with what aims do directors as different as Visconti, Fassbinder, Cassavetes reach for the opera? Might one attempt a systematic approach to the question of how opera was used in film music from the three decades: 1950–1979? These are key questions, and probably at present can only be given partial answers.

In my presentation I have three aims:

- To establish the extent of use of operatic quotations in European cinematography.
- To compare selected musical solutions used in the films of Visconti with other approaches to opera in film music.
- To provide an answer to the question of how far the use of operatic quotations affects the construction of the plot in feature films.

The focus of my attention are the works of Luchino Visconti, and this has led me to search for their musical relationships with European cinematography. It seems to be an essential step in identifying what is most individual about Visconti, and I follow Carl Dahlhaus in understanding 'individuality' as «subjectivity that is won, and not given by nature».

• **ORESTE PALMIERO (Vicenza), Oltre «Pinocchio»: Fiorenzo Carpi e il cinema**

Prima di essere associato inevitabilmente al nome di Luigi Comencini, regista col quale intraprese un solido e duraturo sodalizio professionale culminato con la composizione delle splendide e indimenticabili musiche per il *Pinocchio* televisivo, Fiorenzo Carpi (Milano, 1918 – Roma, 1997) si era distinto nel panorama della musica per teatro e per

film grazie alla sua elegante e raffinata scrittura, frutto di un rigoroso percorso di studi classici e di una originalissima quanto efficace vena melodica. L'attività quasi frenetica che lo vide protagonista al Piccolo di Milano al fianco di Giorgio Strehler, infatti, non impedì a Carpi di cimentarsi parallelamente anche con le colonne sonore cinematografiche, filone compositivo cui approdò per la prima volta nel 1951. Nell'elaborare un catalogo della sua corposa e sorprendente produzione artistica relativamente al grande e piccolo schermo, l'intervento si propone di evidenziare le tappe fondamentali di questo percorso compositivo che, in più di quarant'anni, vide il musicista lombardo firmare un'ottantina di colonne sonore di film diretti da importanti registi italiani ed europei.

• **BEATRICE BIRARDI (Conservatorio 'E. R. Duni' di Matera), *Comporre con «spontaneità controllata»: la musica per film secondo Raffaele Gervasio***

Di formazione accademica, ma affascinato fin da giovane dagli stimoli offerti dai nuovi media, Raffaele Gervasio intraprende sul finire degli anni Trenta la sua lunga e densa carriera di compositore fra cinema, teatro, radio, televisione e sale da concerto. Dopo essersi perfezionato con Respighi, Gervasio frequenta a fine anni Trenta il primo *Corso di Avviamento alla musica per riproduzione* a Santa Cecilia e nel 1940 è ingaggiato dalla neonata Incom in qualità di compositore e direttore dell'Ufficio Musica: scrivere musica per decine di documentari diviene la prima utile palestra per sperimentare tecniche, modalità di composizione e utilizzazione dei materiali sonori.

A partire dal 1941, per circa una quindicina d'anni, Gervasio è periodicamente impegnato nella scrittura di musica per diversi lungometraggi, a firma di registi quali Gentiluomo, Guazzoni, De Sica, Cottafavi, solo per citarne alcuni. In tutte le sue partiture, da quelle scritte per le prime pellicole girate durante gli anni di guerra, passando per il più famoso *Carosello napoletano* (r. E. Giannini) fino a *Piccola Posta* (r. Steno), il compositore mette al servizio delle immagini non solo la sua spiccata e inesauribile vena inventiva, ma anche le sue doti di orchestratore, arrangiatore, trascrittore e revisore, con una vasta conoscenza e padronanza dei generi musicali più disparati. Come altri suoi colleghi impegnati sullo stesso fronte, Gervasio riutilizza molti dei suoi materiali musicali attraverso autocitazioni, rimandi e riprese di vario tipo, che avvengono in particolar modo fra la produzione filmica e il 'Repertorio Incom', una consistente ed eterogenea raccolta di musiche – sigle, jingles, brani di variabile ampiezza e complessità – composte da Gervasio per tutte le esigenze connesse alla sua attività presso la nota casa di produzione.

Alla luce delle peculiarità qui accennate e grazie anche alla disponibilità di alcune partiture presso l'Archivio privato 'Raffaele Gervasio', ci si propone di avviare un'indagine sulle musiche per il cinema di un esponente ancora troppo dimenticato del Novecento

italiano, nel tentativo di esaminare in quale maniera rispondano a quella necessità di «spontaneità controllata» che, a parere di Gervasio, dovrebbe caratterizzare qualsiasi musica composta per immagini filmiche.

• **GIACOMO ALBERT (Università di Bologna), *Alla ricerca di nuove forme di contrappunto audiovisivo: il suono nel cinema sperimentale italiano tra anni '50 e '70, tra decostruzioni, asincronie, rimediazioni e collage***

La stretta relazione di compositori italiani di musica d'avanguardia come Morricone, Gelmetti e Macchi con forme audiovisive di stampo narrativo e documentario è analizzata da un'ampia letteratura. Al contrario, meno studiata è la dimensione sonora della produzione italiana di film e video d'avanguardia, al centro della presente proposta. Apprezzabili studi sono emersi negli ultimi anni su autori di rilievo (da Michele Sambin in avanti) o su importanti centri di produzione (come Art/Tapes/22, Galleria del Cavallino, etc.) e un ampio lavoro di recupero, digitalizzazione e mappatura di queste esperienze è attualmente in corso. Ciononostante, molto lavoro deve ancora essere fatto e la descrizione del panorama non è completa.

All'interno di questo ampio e variegato repertorio, intendo focalizzare l'attenzione da una parte sulla relazione tra audio e video, dall'altra sulle pratiche di rielaborazione del suono adottate. A tal fine, le esperienze di cinema espanso – dalle pellicole che Cioni Carpi ha realizzato per le messe in scena di opere come *Atomtod* di Manzoni o *l'Istruttoria* di Weiss/Nono al *Rara (film)* di Sylvano Bussotti accompagnato da performance live sempre cangianti – e l'uso del film e del video nell'interazione con la performance musicale – dal lavoro di Giuseppe Chiari a quello di Michele Sambin e Claudio Ambrosini, fino alle prime tecno-performance di Giacomo Verde –, nonostante l'evidente rilevanza, saranno menzionati solo in maniera secondaria; l'attenzione principale, al contrario, sarà rivolta da una parte alla sonorizzazione di film astratti, e dall'altra alle pratiche del collage e del décollage audiovisivi.

La genesi del film astratto precede il fiorire del cinema sperimentale in Italia, e nasce in ambiti e contesti eterogenei, seguendo percorsi tra loro non correlati. Una pratica non centrale nel repertorio cinematografico sperimentale italiano, che ha, però, prodotto lavori di rilievo. È interessante osservare come in quest'alveo le modalità di sincronizzazione tra le immagini astratte in movimento e il suono abbiano assunto forme anche opposte: in un'estremità, ad esempio, possiamo collocare i *Film n.* di Luigi Veronesi, che scorrono quasi incuranti della musica che li accompagna creando contrappunti labili e casuali tra le forme sonore e visive; sull'altra estremità, invece, troviamo opere come i *Tre tempi di cinema astratto* (1951), in cui la sincronizzazione serrata fra le forme create –

chissà con quale tecnica – da Elio Piccon e le musiche di Roman Vlad precorre molta produzione audiovisiva contemporanea. Tra questi estremi si collocano in varia misura forme più complesse, come i *Punti e contrappunti* e i *Cronogrammi* di Cioni Carpi, basati su una nozione di contrappunto tra suono e immagine che espande il ritmo musicale, o i *Colori della luce* in cui si dipanano molteplici rimandi fra i timbri elettronici composti appositamente da Luciano Berio e i colori e le forme visive creati da Bruno Munari, o anche la collaborazione di quest'ultimo con Pietro Grossi per *Moirè*, etc.

Il lavoro sul *found footage* attraverso tecniche di remix, collage e décollage sonori e visivi è diffuso nel cinema sperimentale italiano, soprattutto dalla metà degli anni Sessanta. In un'opera come *Verifica incerta* di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi la dimensione sonora acquisisce qualità narrative poliedriche; un attento lavoro sulla musica è anche al centro dei lavori del compositore/artista intermediale Enore Zaffiri, da il *Giuoco dell'oca*, film basato sul dispositivo narrativo ideato da Sanguineti, a *Raptus*, in cui la costruzione audiovisiva è fondata sul completo straniamento tra le due dimensioni, sonora e visuale. Ma anche molti altri artisti lavorano sul *found footage* elaborando strategie interessanti di rimediazione del materiale sonoro, come fa, ad esempio, Ugo Nespolo in molti lavori, sottoponendo le musiche preesistenti a una forte rielaborazione che ne conferisce una valenza semantica, Mariella Pirelli con le musiche tra gli altri di Berio e Maderna, o Tonino de Bernardis ne *Il mostro verde* sulle musiche e i suoni di Varèse e Ginsberg, ma anche Grifi e molti altri.

Emergono quindi sperimentazioni in molteplici direzioni sia nella ricerca su sincronia e discronia audiovisive, sia nella rielaborazione e ri-montaggio del materiale sonoro. Un repertorio eterogeneo, ampio e in continua evoluzione, con un lavoro polivalente sulla dimensione sonora e sulla sua relazione con quella visiva.



Organized by

CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI
www.luigiboccherini.org
