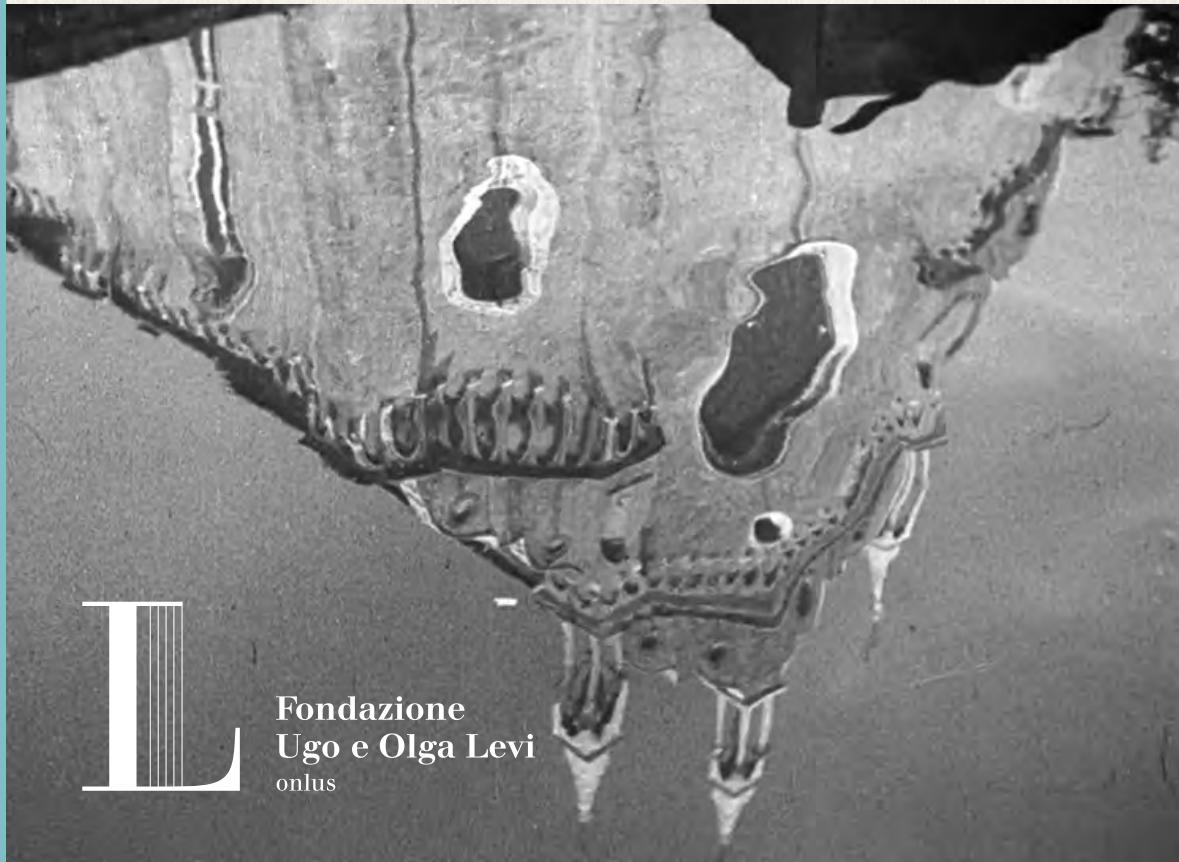


Venezia sul grande schermo. Suoni e immagini di una città multiforme

a cura di Angela Carone



**Fondazione
Ugo e Olga Levi**
onlus

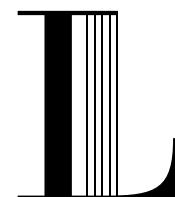
**Venezia sul grande schermo.
Suoni e immagini
di una città multiforme**

Comitato editoriale

Roberto Calabretto *Direttore*
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

**Venezia sul grande schermo.
Suoni e immagini
di una città multiforme**

a cura di Angela Carone



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2025

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

In copertina
Dettaglio della Basilica di Santa Maria
Gloriosa dei Frari tratto dal film di
Carlo Campogalliani *Il Bravo di Venezia*
(1941).

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo
con Nicola Buiat
Stampa
L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Nicola Colabianchi
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fabio Osetta
Antonio Paruzzolo
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti
Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Stefano Trovato

Direttore e direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori
Paola Cossu
Noemi La Pera
Antonella Manca
Carlo Mezzalira
Nadia Piazza

Lyra srl impresa sociale
Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Giulia Clera
Fabio Naccari
Valeria Zane

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Commissione consultiva per la Biblioteca
Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annarita Coltrurato
Paolo Da Col
Elisabetta Sciarra

A Michele Girardi,
in ricordo degli aneddoti legati alla sua amata Venezia
con i quali tante volte ha allietato
le nostre conversazioni

Venezia sul grande schermo.
Suoni e immagini di una città multiforme

XI Presentazione
Davide Croff

XIII Introduzione
Angela Carone

I. FILM E DOCUMENTARI ITALIANI

3 Venezia nel cinema della Seconda guerra mondiale:
i film sulla Serenissima, i documentari di Pasinetti del '42
e l'ultima fiaba per la città
Antonio Ferrara

37 Una città dai mille volti. Parole, immagini e musiche
in *Romantici a Venezia* e *Venise et ses amants* di Luciano Emmer
Angela Carone

63 Venezia, tra il buio e la luce. Musica e immagini
in *Ombre sul Canal Grande* di Glaucio Pellegrini
Angelina Zhivova

81 *Anonimo veneziano* e i suoi media
Marco Cosci

97 Venezia nel cinema di Visconti: le immagini e la musica
Roberto Calabretto

131 «Tu non hai idea cosa sia Venezia».
Le Venezie di Fellini, tra concetti geometrici,
ispirazioni letterarie e il suono del vento
Fabrizio Borin

157 «Bella Venezia!».
La città lagunare nel cinema tedesco degli anni Cinquanta, tra *topoi* letterari ed esoterismo
Benedetta Zucconi

179 «Summertime in Venice».
Musica, esperienza e ricordo in *Tempo d'estate* di David Lean
Matteo Giuggioli

203 *Don't look now, listen...*
Il contributo degli effetti sonori all'immagine di Venezia nel cinema giallo-horror-paranormale-mystery non italiano
Umberto Fasolato

227 «Venetian Sequence».
La rappresentazione (non) sonora di Venezia in *Everyone says I love You*
Marida Rizzuti

235 «Ascoltare le pietre, vedere il suono delle campane».
Le sonorità veneziane nei documentari di registi non italiani dedicati a Luigi Nono
Pietro Cavallotti

255 Indice dei nomi e delle opere

266 Indice di film, cortometraggi e serie tv

Davide Croff

Presentazione

Un nuovo contributo scientifico a più voci dedicato alla musica per film, che in questi ultimi anni è stata al centro delle ricerche della Fondazione Levi, grazie all'apporto di Roberto Calabretto, presidente del Comitato scientifico, docente di tale disciplina nell'Università di Udine e direttore della collana “Quaderni di musica per film” di cui questa antologia di saggi, curata da Angela Carone, è il sesto numero.

Qui oggetto delle indagini è Venezia, argomento inesauribile, di cui viene colta una ulteriore sfaccettatura, grazie a undici saggi, che completano, secondo una modalità caratteristica dei lavori della Fondazione, una riflessione aperta con un seminario intitolato “L'ascolto cinematografico del Canal Grande”, organizzato da uno dei tanti gruppi di ricerca appoggiati alla Levi.

Tra le migliaia di film ambientati a Venezia i titoli prescelti per le indagini consentono di rappresentare l'uso filmico delle sonorità tipiche della città, piuttosto che brani autoriali, magari trasfigurati, e tutto riconduce a una rilettura del soggetto esaminato, mostrato secondo nuove prospettive, sempre ricche del fascino immarcescibile della città lagunare.

Mentre Venezia si conferma come inesausto oggetto di ricerca, nel volume trova asseverazione la bontà del metodo tradizionale di lavoro della Fondazione, che collega informazioni e intuizioni scaturenti dal confronto seminariale con successivo ulteriore sviluppo, fino alla pubblicazione di volumi mai gratuiti e superficiali, ma sempre frutto di un ordinato lavoro di approfondimento, teso a garantire conferme e riflessioni, come è proprio della ricerca scientifica.

Introduzione

Il presente volume intende offrire una panoramica sulle variegate modalità con cui il suono è stato utilizzato in film e cortometraggi girati tra gli anni Quaranta e Novanta del secolo scorso che hanno come protagonista Venezia o sono ambientati (del tutto o in parte) tra le sue calli e i suoi canali.¹ I prodotti audiovisivi esaminati nei seguenti capitoli rappresentano chiaramente solo una goccia... nella laguna, essendo elevatissimo il numero delle pellicole ‘veneziane’ dotate di sonoro realizzate in modo ininterrotto tra gli anni Trenta del Novecento e i giorni nostri.² Non potendo in questa sede fornire un loro elenco esaustivo, ci limitiamo a ricordare alcuni titoli che risalgono agli esordi del fenomeno: il film *The Big Pond* di Hobart Henley del 1930; il documentario anonimo *Venezia mia, armonie di vita popolare* (Edizioni Artistiche L.U.C.E., della metà degli anni Trenta), proseguendo con due lavori coevi firmati da Geni Sadero (pseudonimo di Eugenia Scarpa), *Venezia, vita dei mercanti* e *Tetti di Venezia – camini, altane, cortili, e Il canale degli angeli* di Francesco Pasinetti (1934). Un lungo e necessario balzo fino al Duemila ci porta a menzionare *Antonio Vivaldi. Un prince à Venise* (Jean-Louis Guillermou, 2006) e *Spider-Man: Far from Home* (Jon Watts, 2019). Per comprendere la portata del fenomeno è opportuno ricordare che, limitatamente ai tempi recenti, tra il 2004 e il 2009 lo Sportello Cinema della Veneto Film Commission ha elencato sotto l’esorbitante numero di «1172 le produzioni ufficialmente registrate a Venezia»;³ altrettanto vasta è la tipologia di prodotti filmici in senso lato al cui

1. Il volume scaturisce da un ampliamento, in termini di contributi e di approfondimento delle loro tematiche, delle relazioni tenute durante la tavola rotonda *L’ascolto cinematografico del Canal Grande*, organizzata dal gruppo di ricerca *La critica musicale e la musica per film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, coordinata da Antonio Ferrara e Roberto Calabretto, che si è tenuta nel 2021 in occasione delle celebrazioni dei 1600 anni della fondazione di Venezia. Accanto a Calabretto e Ferrara, vi hanno partecipato Armando Ianniello, Umberto Fasolato, Francesco Verona e chi scrive.

2. Volgendo lo sguardo ai prodotti filmici privi del sonoro, la periodizzazione va retrodata al 1896, quando Alexandre Promio realizzò il cortometraggio muto *Panorama du grand Canal pris d'un bateau*, che venne proiettato nel veneziano Teatro di San Moisé (oggi non più esistente). Risalgono al 1913 e 1914 i film *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini e *Eine venezianische Nacht* di Max Reinhardt; è invece del 1927 *Honeymoon Hate*, di Luther Reed.

3. I dati sono ricordati da ROBERTO ELLERO, *Morta e Risorta: la Venezia di oggi, dal set allo schermo*, in GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLI (a cura di), *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venezia: Marsilio, 2010, pp. 123-132: 132. Nella Videoteca Pasinetti, con sede nel veneziano Palazzo Carminati, «tra pellicole di finzione e documentari, i film raccolti e catalogati che hanno per set Venezia sono [invece] più di mille», come precisa MARINA PELLANDA, *Venezia: la singolarità di un soggetto mutevole*, in LEONARDO CIACCI (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia:

centro vi è la perla della laguna: accanto ai lungometraggi e ai documentari già menzionati,⁴ si annoverano film di approfondimento (*Mediterraneo*, realizzato negli anni Settanta da Folco Quilici con la collaborazione di Fernand Braudel, che contiene alcune sequenze cittadine) e specifiche puntate di serie tv (*Non mi lasciare*, 2022, diretta da Ciro Visco). È sufficiente la manciata di titoli e nomi finora citati per far luce su un altro aspetto nodale per chi affronta il tema al centro di questo volume: a interessarsi a Venezia non sono stati (e continuano a esserlo) solo registi italiani, ma anche cineasti stranieri, e i loro collaboratori (nati in Italia e non) spesso sono figure eminenti dell'ambito letterario, storico, pittorico.⁵ Il motivo di questa attrazione per Venezia è evidente a chiunque abbia trascorso anche solo qualche ora nella città che sorge dalle acque:

Venezia si offre agli operatori di tutto il mondo come una scenografia naturale ancora in grado di rappresentare, al presente, la grandezza e la gloria del passato. [...] Venezia, nel suo insieme, nei suoi spazi pubblici e cerimoniali, come in quelli privati delle calli, delle case, dei campielli, delle rive e degli spazi per le gondole, comincia a moltiplicare i suoi effetti, a mostrare poteri significanti che, poco a poco, tentano di differenziarsi dal nucleo forte e fondante: in pratica, oltre la superficie in apparenza immobile, il visibile veneziano si offre come uno specchio mutante, che modifica i propri oggetti, invita a esplorare il mistero, le zone oscure che stanno oltre la perfezione della superficie. Ed è l'unico set italiano che non ha bisogno di fondali dipinti o scenografie aggiunte per rappresentare qualsiasi evento lungo un arco di storia di un millennio [...]. Venezia è un fondale per ogni tipo di storia, del passato, del presente, ma è in grado di proiettarsi anche tra i mondi virtuali.⁶

Nei decenni questi lavori destinati al grande e al piccolo schermo sono stati dedicati ad aspetti urbanistici, naturalistici, architettonici e persino industriali

Marsilio, 2004, pp. 14-16: 16. A questo volume si rimanda per i contributi di alcuni registi che hanno ripreso l'«iconosfera veneziana» (Mario Brenta, Luciano Emmer, Carlo Montanaro, Ermanno Olmi, Gianfranco Pannone, Marco Visalberghi). Mutuo la definizione di «iconosfera veneziana» dal contributo di GIAN PIERO BRUNETTA, *Venezia e il cinema*, in GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLO (a cura di), *Venezia nel cinema del Novecento*, Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 1-30: 4, volume al quale si rimanda anche per ulteriori riferimenti bibliografici. Si vedano anche i seguenti testi: PIERO ZANOTTO (a cura di), *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio 1895-2992*, Venezia: Marsilio, 2002; MICHAEL PIGOTT (ed. by), *World Film Locations: Venice*, Bristol: Intellect Books, 2013, e, sebbene non aggiornato agli ultimi dieci anni, GIOVANNI DI VINCENZO e STEFANO GAMBAROTTO, *Il Veneto al cinema. Guida ai film girati a Venezia, Padova e Treviso*, 4 voll., Treviso: Editrice Storica, 2010.

4. Nella seconda categoria vanno annoverati i critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, ovvero documentari finalizzati a fornire una particolare interpretazione delle opere d'arte ricorrendo a montaggio innovativo, uso sapiente delle luci, movimenti della macchina da presa, come per esempio in *Canal Grande* (1963). Alla loro componente sonora hanno dedicato uno studio particolareggiato ROBERTO CALABRETTA e FRANCESCO VERONA, *La musica nei critofilm di Ragghianti*, in ROBERTO CALABRETTA e PAOLO BOLPAGNI (a cura di), *La musica nei critofilm di Ragghianti*, Lucca/Venezia: Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte – Fondazione Ugo e Olga Levi (Quaderni di musica per film, 5), 2022, pp. 43-74.

5. Sulla filmografia non italiana ambientata a Venezia, si rimanda a GIULIANA MUSCIO, *Venezia vista da Hollywood*, in BRUNETTA e FACCIOLO (a cura di), *Venezia nel cinema del Novecento*, op. cit., pp. 109-118.

6. BRUNETTA, *Venezia e il cinema*, op. cit., pp. 5-6.

di Venezia⁷ o hanno tramutato la città lagunare in ambientazione per commedie all'italiana e vicende storiche, sentimentali, erotiche, fantastiche, triviali, d'azione, intrise di simboli convenzionalmente legati ad essa (le immancabili gondole, le superbe cupole della basilica di San Marco) e stereotipi antropologici (Venezia è la città dell'amore; Venezia è la città della malinconia e del disfacimento; Venezia è la città del carnevale). Ferma restando la realizzazione di capolavori assoluti quali *Casanova* di Federico Fellini e *Morte a Venezia* di Luchino Visconti o documentari dal valore artistico altrettanto indubbio che ritraggono gli abitanti veneziani e le loro attività (*Isole nella laguna* di Luciano Emmer, per fare un esempio), solo di rado è stata restituita una immagine autentica della città; stupisce quindi constatare come, già agli albori di quell'ampio e longevo fenomeno internazionale definibile 'Venezia al cinema', nel lontano 1937 Francesco Pasinetti osservava che il «peggior nemico» della città è sempre stato «il cattivo gusto di produttori e di registi».⁸

Negli ultimi decenni non sono mancati importanti contributi scientifici che hanno analizzato in modo puntuale anche il suono presente in film e documentari girati in laguna, persino avvalendosi del prezioso supporto di fonti musicali autografe prodotte dai compositori firmatari delle colonne sonore nonché dei loro scambi epistolari con i registi;⁹ si tratta tuttavia di un numero ridotto di scritti, poiché nella vasta saggistica dedicata alla presenza di Venezia nel cinema è stata spesso rivolta poca attenzione al modo in cui nei lungo- e cortometraggi la componente uditiva (sia essa costituita da suoni d'ambiente o da musiche, in senso lato) abbia interagito con quella visiva, andando a contrappuntare con specifiche finalità anche quella verbale (dialoghi o voice off), fino a diventare elemento strutturante – non si sottovaluti che la straordinarietà di questo centro urbano unico al mondo risiede anche nel carattere atipico dei suoni e dei rumori ad essa intrinsecamente connessi

7. Relativamente ai documentari industriali, si ricordino a titolo esemplificativo *Venezia città moderna*, girato nel 1958 da Ermanno Olmi e incentrato su Porto Marghera, e *Porto Marghera: un inganno letale* (Paolo Bonaldi, 2002).

8. FRANCESCO PASINETTI, *Venezia nel film e nella realtà*, «Cinema», 26, 1937, pp. 50-51: 51, citato in BRUNETTA, *Venezia e il cinema*, op. cit., p. 11, nota 7.

9. A titolo puramente esemplificativo si ricordino i titoli di PAOLO PINAMONTI, *Le musiche inedite per un documentario perduto: Il giorno della Salute di Francesco Pasinetti e la suite orchestrale Venezia di Gian Francesco Malipiero*, in *Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti*, Venezia: Centro Produzione Multimediale (Quaderni della Videoteca Pasinetti diretta da Fabrizio Borin e Roberto Ellero), 1997, pp. 307-350; ROBERTO CALABRETTA, *Rota e Fellini e le musiche per Il Casanova*, in BRUNETTA e FACCIOLO (a cura di), *Luci sulla città*, op. cit., pp. 82-88, e, dello stesso autore, *Luchino Visconti: Senso, musica di Nino Rota*, in VENIERO RIZZARDI (a cura di), *L'undicesima musica. Nino Rota e i suoi media*, Roma: Cidim-Rai ERI, 2001, pp. 75-135, e *Nino Rota e il cinema di Luchino Visconti. Il lavoro di un sapiente artigiano*, in FEDERICA MAZZOCCHI (a cura di), *Luchino Visconti, la macchina e la musica*, Bari: Edizioni di Pagina (Quaderni del DAMS, 11), 2008, pp. 127-158; JANINA MÜLLER, *Performance as Transformation: The Laughing Song of Death in Venice in Literature, Film, and Opera*, «Sound Stage Screen», 1/2, Fall 2021, pp. 69-100; FABRIZIO BORIN, *Cinema e suspense in piazza San Marco, ovvero: Venetian Bird tra musica d'autore e imprevedibili anticipazioni di genere*, «Insula Quaderni», vi/18, aprile 2004, pp. 81-86 [sulle musiche di Nino Rota per il film di Ralph Thomas]; EMILIO SALA, *Un'atmosfera ipnotica: i fantasmi di Wagner e Satie nel Casanova di Fellini-Rota*, in MARIA CHIARA BERTIERI e ALESSANDRO ROCCATAGLIATI (a cura di), *Musica di ieri, esperienza d'oggi. Venticidue studi per Paolo Fabbri*, Lucca: LIM, 2018, pp. 435-440.

(grida dei gondolieri, segnali acustici dei vaporetti, sciampanio delle sue numerose chiese), che a loro volta hanno esercitato un grande fascino persino su compositori locali e stranieri, non necessariamente coinvolti in produzioni filmiche.¹⁰ Quando nella letteratura scientifica afferente ai *film studies* è stata indagata la componente sonora dei prodotti audiovisivi ‘veneziani’, un dato è emerso in modo preponderante: soprattutto nei film di finzione, è stata proprio la musica impiegata ad aver contribuito ad accrescere le rappresentazioni oleografiche di Venezia. Questa è assurta a emblema delle città romantiche anche grazie alle serenate intonate per le coppie di innamorati o per le turiste straniere da gondolieri immancabilmente *latin lovers* ripresi in numerosissime sequenze filmiche. Paradigmatico in tal senso è Bepi, interpretato da Alberto Sordi nel film di Dino Risi *Venezia, la luna e tu* (1958).¹¹ Bepi in diversi momenti del film canta il brano *Cocoleta*, composto per l’occasione da Lelio Luttazzi, il cui titolo indica l’appellativo con il quale il gondoliere si rivolge alla propria promessa sposa (puntualmente tradita). Venezia è luogo in cui spesso sboccia l’amore, ma anche una città dalla forte religiosità popolare. Dino Risi dimostra in modo inequivocabile tale dualismo — uno tra i tanti che albergano nella città — sempre in *Venezia, la luna e tu* quando inquadra fedeli in processione a bordo di gondole e motoscafi sul Canal Grande che intonano *Mira il tuo popolo*; l’altro aspetto dell’amore, quello profano, viene espresso da Bepi che, contemporaneamente al passaggio della statua della Madonna e all’ascolto del brano ecclesiastico a lei dedicato, cerca di ammalare due turiste americane intonando per loro una canzone romantica.

Anche il *cliché* che vuole Venezia città in cui si vivono sensazioni struggenti è potenziato dai tanti brani lenti e in tonalità minore, anche di repertorio, che scorrono assieme a inquadrature in cui la città è ripresa nella nebbia o la vicenda di un film si sposta in una delle sue sontuose *locations* sacre (chiese, chiostri) o gentilizie (palazzi di famiglie nobiliari), puntualmente avvolte in luci soffuse; è evidente che, in questi casi, la finalità della musica è quella di acuire il sentimento provato in un preciso frangente dai personaggi e anticipare gli esiti delle vicende che stanno vivendo, a partire dall’iconico *Stabat Mater* di Antonio Vivaldi inserito diegeticamente ne *Il talento di Mr. Ripley* di Anthony Minghella nella sequenza in cui la passione *dolorosa* del protagonista e del suo nuovo amico sta nascendo.¹²

Proprio perché fortemente radicati nell’immaginario collettivo, alcuni di

10. È qui d’obbligo citare *Sounds of Venice* (1959) di John Cage e ricordare le sonorità acquisite spesso fonte di ispirazione nella produzione musicale del veneziano Claudio Ambrosini; di altra natura, ma sempre incentrata sui suoni della città, è la trasmissione radiofonica *VeneziaAcustica. Diario di un cacciatore di suoni*, curata dal compositore Andrea Liberovici con la collaborazione di Giada Viviani (2019; otto puntate ascoltabili su Raiplay Sound).

11. A questo film aveva dedicato il proprio intervento Armando Ianniello durante la tavola rotonda citata nella nota 1.

12. Ciò per esempio si verificava già nel film *Love and the Devil* di Alexander Korda (1929), come precisa Muscio, *Venezia vista da Hollywood, op. cit.*, p. 113.

questi stereotipi sono oggetto di riflessione anche nei contributi del presente volume, suddiviso in due parti. Nella seconda sezione del libro (*Registi stranieri approdano a Venezia*) Benedetta Zucconi e Matteo Giuggioli pongono l’accento sull’immancabile funzione diegetica (o extradiegetica) assolta principalmente dalle canzoni d’amore inserite in film ambientati a Venezia e girati nel secondo Dopoguerra da registi non italiani, illustrando il particolarissimo contesto socio-politico (austro-tedesco e angloamericano) che ne ha condizionato la realizzazione; queste canzoni, talvolta di autori stranieri e non necessariamente note al grande pubblico, finiscono col trasformarsi in autentiche protagoniste delle pellicole al pari delle incantevoli inquadrature cittadine, agevolando talvolta la scansione narrativa della vicenda — un fenomeno, questo, che si riscontra anche e soprattutto in film ascrivibili al genere del musical cinematografico, come illustra Marida Rizzuti con particolare riferimento a *Tutti dicono I love You* di Woody Allen. Il suono aggiunto a immagini in movimento che riprendono ponti e canali, persino per punteggiare il rammarico del protagonista di un film i cui occhi si poggiano su dettagli che rivelano il decadimento di alcune costruzioni cittadine (Giuggioli), è stato nondimeno utilizzato con una finalità meno prevedibile: immergere la città romantica per antonomasia in una dimensione che le è del tutto estranea qual è quella della *suspense* e dell’inquietudine propria dei film thriller-horror, di cui parla Umberto Fasolato in relazione a *Don’t look now* di Nicolas Roeg, e dei thriller psicologici, uno dei quali, *Ombre sul Canal Grande* firmato da Glauco Pellegrini, è al centro del contributo di Angelina Zhivova antologizzato nella prima sezione del volume (*Film e documentari italiani*). Altrettanto interessanti sono stati quei tentativi di registi e compositori di servirsi delle musiche (anche desunte dal repertorio operistico) per catapultare Venezia in un lontano passato, quando alla Serenissima, potenza del Mediterraneo, si addicevano eroismo e spirito combattivo: sono, questi, i medesimi sentimenti che i registi di film in costume girati durante il Secondo conflitto mondiale intendevano far trasparire in pellicole caricate di un evidente intento ideologico e propagandistico, «per trasmettere un messaggio patriottico rivolto al pubblico italiano» secondo i dettami del regime (Antonio Ferrara). Non mancano inoltre film in cui il lato malinconico, nostalgico e a tratti funereo della città delle gondole viene amplificato proprio grazie all’apporto delle loro musiche: paradigmatici in tal senso sono *Morte a Venezia* e *Anonimo veneziano*, pellicole tematizzate nei saggi di Roberto Calabretto e Marco Cosci. Nel secondo caso, le sue musiche sono divenute talmente iconiche da generare in chi ascolta l’omonimo tema musicale firmato da Stelvio Cipriani un’immediata associazione mentale con Venezia. Per converso, sono numerose le pellicole nelle quali l’invidiabile serenità dei suoi abitanti è simboleggiata da barcarole cullanti o dal suono di strumenti dal timbro dolce, come per esempio quello dell’ocarina, impiegata talvolta in modo diegetico pur essendo del tutto estranea alla liuteria propria dei repertori locali veneziani (si rimanda a tal

proposito alle analisi audiovisive de *La vita semplice* di Francesco De Robertis compiute da Ferrara, che sottolinea come, con il preciso ricorso al timbro di questo strumento, si ceda a una «rappresentazione stereotipata della città», in cui tutto scorre con tempi lenti e distesi).

Connaturati a Venezia, come si diceva, sono i suoni che si odono passeggiando tra le sue calli: lo sciabordio delle sue acque, i rintocchi di una campana (che «scandalisce il destino del protagonista» di *Don't look now*, come osserva Fasolato, il cui suono può essere anche inserito in una pellicola con mera funzione decorativa), i versi dei gabbiani e persino il sibilare del vento. Quest'ultimo è talmente potente nel definire il paesaggio sonoro cittadino da essere tramutato in elemento impiegato addirittura con funzione strutturante, per punteggiare il passaggio tra sequenze consecutive di un film, come illustra Fabrizio Borin a proposito del *Casanova* felliniano.

Di pari interesse è il caso di compositori nati a Venezia o veneziani d'adozione, *in primis* Luigi Nono e Bruno Maderna, che, coinvolti in prodotti audiovisivi a loro dedicati girati in tutto o in parte nella città lagunare, rendono inevitabile l'inserimento in tali cortometraggi (anche) di musica propria. Tale scelta è un'operazione quasi prevedibile, in quanto le composizioni da essi firmate per taluni aspetti traggono origine dalla naturale assimilazione e rivisitazione di quelle tanto peculiari sonorità cittadine da sempre ascoltate e facenti quindi parte del personale bagaglio uditivo, oltre che emotivo (di ciò parla Pietro Cavallotti nel saggio sui documentari relativi a Nono in chiusura del volume). Diverso è il caso di altri compositori (e registi) che decidono di sonorizzare inquadrature di rii, campielli e celebri luoghi veneziani ricorrendo a brani noti di autori del passato, sia citandoli in modo diegetico per sottolineare l'appartenenza dei protagonisti di un film a specifiche classi sociali, ribadirne la professione o tratti della personalità (si vedano i contributi di Zhivova, Cosci e Ferrara, il quale mette in luce anche il diffuso fenomeno del «falso storico»), fino alla creazione delle straordinarie «simmetrie» fra musica e personaggi discusse da Calabretto in relazione a *Senso* e *Morte a Venezia*, sia spingendosi a rendere i pezzi irriconoscibili con l'aggiunta di nuove armonizzazioni e strumentazioni; in questo secondo caso l'operazione porta alla creazione di un corto circuito estremamente suggestivo tra i ben noti (e 'intatti') scorci che si vedono e la musica che si ascolta, sfigurata nella sua essenza melodica, armonica e/o timbrica, ma non per questo priva di interesse (Angela Carone).

Dalla lettura di ogni singolo contributo antologizzato nelle seguenti pagine emerge a chiare lettere come nei film e nei cortometraggi girati nella città lagunare la dimensione acustica, qualunque sia la sua natura e il suo impiego, ammanti Venezia e ne accresca il fascino, pur lasciando immutato quel suo innato aspetto onirico e ambiguo che nulla potrà mai scalfire.¹⁵

15. Mirabile è stata la descrizione del lato onirico e ambiguo della città offerta nel 1907 da Georg Simmel. Si legga il capitolo da lui dedicato alla città lagunare nel suo volume a cura di Federica Corecco e Christian Zürcher, *Roma, Firenze, Venezia*, Milano: Meltemi, 2017, pp. 61-69.

Ringraziamenti

La realizzazione del presente volume non sarebbe giunta al termine senza il supporto di Giorgio Busetto e Roberto Calabretto della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia e del personale della medesima Istituzione, in particolare nelle persone di Ilaria Campanella, Claudia Canella e Angelina Zhivova: a tutti loro vada il mio più sentito ringraziamento. Sono riconoscente anche ad Angela Annese, per le stimolanti conversazioni e l'aiuto nel reperire alcuni materiali bibliografici, e ad Alice De Santis della Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia (Venezia), Chiara Massari dell'Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea, Francisco Rocca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, che hanno sempre agevolato le mie ricerche. Curare il presente volume ha significato per me vedere e 'ascoltare' Venezia da prospettive nuove, talvolta imprevedibili, ma sempre affascinanti: devo questo agli autori dei singoli saggi, che ringrazio in modo sincero per avermi accompagnata in questo cammino ideale tra calli e campielli con la loro grande competenza e amicizia.

I.

Film e documentari italiani

Venezia nel cinema della Seconda guerra mondiale: i film sulla Serenissima, i documentari di Pasinetti del '42 e l'ultima fiaba per la città

I. Introduzione

In linea con la gran parte della produzione cinematografica italiana degli anni della Seconda guerra mondiale, anche i film ambientati a Venezia costituiscono una preziosa fonte storica per comprendere gli atteggiamenti e le aspirazioni del regime in questo periodo. Attraverso il cinema, Venezia diventa un luogo dove realtà e finzione si intrecciano, offrendo una rappresentazione simbolica delle condizioni dell'Italia durante il periodo più tragico della sua storia novecentesca. Questo punto di vista, già indagato e analizzato con studi specifici, rappresenta il punto di partenza di questo lavoro.¹ L'intento è di andare oltre i pur significativi aspetti visivi e narrativi di queste opere cinematografiche, estendendo l'indagine alla musica e, più in generale, al suono, non solo per esplorare il contributo espressivo offerto da questi elementi, ma anche per individuare possibili ulteriori chiavi di lettura relative alla rappresentazione cinematografica di Venezia, sia reale che simbolica. L'esposizione cinematografica della città lagunare negli anni della Seconda guerra mondiale ha suggerito una ricognizione completa sui vari generi che hanno coinvolto la città: dai film storici in costume ambientati ai tempi della Serenissima, ai brevi documentari diretti da Francesco Pasinetti, fino a una fiaba cinematografica interamente girata a Venezia durante il periodo della Liberazione. Si tratta, dunque, di un *corpus* variegato di opere che coprono l'intero arco cronologico degli anni della guerra, dal 1940 al 1945.² Per comodità di trattazione, questo saggio è articolato in tre sezioni principali: la prima dedicata alla cinematografia storica in costume; la seconda dedicata ai brevi documentari di Pasinetti; l'ultima parte si concentra sul film *La vita semplice* di Francesco De Robertis.

1. Si vedano, a riguardo, LUCA GIULIANI, *Venezia nel cinema italiano: allegorie storiche a cavallo degli anni Quaranta*, Pasian di Prato: Campanotto, 2003, e GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLO (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004.

2. La ricognizione operata non riesce a comprendere l'intero *corpus* di film. Tra i lungometraggi che non sono stati presi in considerazione si devono segnalare *Canal Grande* (1943, regia di Andrea Di Robilant, musica di Franco Casavola), *La locandiera* (1944, regia di Luigi Chiarini, musica di Achille Longo) e *Ogni giorno è domenica* (1944, regia di Mario Baffico, musica di Ennio Porrino). Inoltre, sono state escluse le due pellicole salgariane di cappa e spada intitolate *Capitan Tempesta* e *Il leone di Damasco*. I due film, entrambi girati nel '42, diretti da Corrado D'Errico e musicati da Amedeo Escobar, pur affrontando le vicende belliche della Serenissima contro i Turchi, dedicano uno spazio ridottissimo alla rappresentazione della città.

Prima di entrare nel dettaglio dell'analisi, e per non escludere del tutto gli aspetti logistici e produttivi di tali pellicole, è necessario accennare al ruolo cruciale svolto nel periodo in esame dalla Scalera Film per questi film veneziani.³ Ad eccezione dei cortometraggi prodotti dall'Istituto Luce, tutte le altre pellicole sono infatti realizzate da questa *major* che, all'epoca, era la casa di produzione più vicina al regime nonché quella che, negli anni a ridosso della guerra, aveva cercato alternative a Cinecittà: prima con propri teatri di posa a Roma e poi, nel 1940, anche in laguna, dove aveva acquistato terreni alla Giudecca. Ed è proprio quest'ultima opzione che tornerà utile quando, a seguito dell'Armistizio, quello che restava del sistema produttivo italiano dovette trasferirsi al Nord, al cosiddetto Cinevillaggio veneziano. È quindi plausibile ipotizzare che la crescente esposizione cinematografica della città lagunare sia stata influenzata dagli investimenti produttivi della Scalera.

II. La Serenissima al servizio del regime.

La rappresentazione di Venezia nei film in costume

Come ricorda Luca Giuliani, Venezia è

il luogo dove per costituzione architettonica, politica e mitologica gli opposti convivono, il passato glorioso e la rovina presente si confondono, e la sopravvivenza del luogo stesso è data dalla conservazione di uno spirito inestricabile e unitario composto da elementi opposti e contraddittori.⁴

Questa peculiare dialettica tra opposti si riflette in modo particolare nelle opere cinematografiche ambientate nel passato, che incarnano quella che Gian Piero Brunetta ha definito una «doppia temporalità».⁵ In esse, il passato non è semplicemente uno scenario, ma diventa una maschera attraverso cui descrivere i sentimenti e le ansie del presente. Non si tratta, naturalmente, di una caratteristica esclusiva dei film trattati in questo lavoro ma, con l'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, questa dinamica si fa più marcata, diventando un riflesso — talvolta implicito, altre volte esplicito — della crisi irreversibile del regime dittatoriale, ormai prossimo alla sua fine.

Allo stesso modo va chiarito che i film storici in costume girati durante gli anni della guerra, che prendono come periodo storico di riferimento le vicende della Serenissima tra Quattro e Cinquecento, comprendono un filone piuttosto omogeneo di pellicole realizzate prima e dopo questi anni, in un arco temporale ampio che arriva fino agli anni Sessanta e che ha il maggior

3. Unica in Italia ad adottare il cosiddetto *studio system* hollywoodiano: avere la proprietà dei teatri di posa, creare una propria rete di distribuzione e legare a sé attori, registi e tecnici.

4. LUCA GIULIANI, *Dal consenso alla riconciliazione. Allegorie del contemporaneo nel film di ambientazione storica*, in BRUNETTA e FACCIOLO (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, op. cit., pp. 75-90: 80.

5. GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, 2 voll., Bari: Laterza, 1991, I, p. 262.

numero di produzioni tra il 1938 e il 1953. Quasi tutti i soggetti sono desunti, o tratti liberamente, da testi della tradizione letteraria ottocentesca, nella quale si definisce e si afferma l'antimito della Serenissima, nel quale Venezia diventa una pericolosa città-labirinto, dominata da intrighi, trame oscure e tradimenti.⁶

Nella produzione cinematografica in costume degli anni della guerra avviene però un rimescolamento simbolico. Attraverso l'adattamento, l'alterazione e la rielaborazione di quei testi ottocenteschi si diffonde, invece, un mito positivo di quella rappresentazione, cristallizzato in uno spazio scenico rituale che afferma l'immutabilità visiva e valoriale della città. Oltre a rappresentare sempre gli stessi luoghi (Piazza San Marco, Palazzo Ducale, il Ponte dei Sospiri, la Riva degli Schiavoni e pochi altri), in questi film Venezia riesce sempre ad affermare il suo antico stato d'innocenza e ricomporre l'unità dei suoi valori. In questo gioco simmetrico che lega il lontano passato al presente, si delinea dunque un preciso percorso ideologico che, nella trasformazione degli esiti tragici per la riconciliazione finale, richiama i differenti atteggiamenti del regime in relazione ai passaggi progressivi del suo indebolimento interno e degli esiti nefasti del conflitto.

II.1. *Il ponte dei Sospiri* (1940), Venezia pronta per la guerra

Il primo film che viene preso in esame è *Il ponte dei Sospiri*, tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore francese Michel Zévaco (1909).⁷ Si tratta della seconda riduzione cinematografica di questo *feuilleton* a cui ne seguirà un'altra all'inizio degli anni Sessanta.⁸ Regia e musica sono affidati al collaudato connubio dei fratelli Bonnard: Mario, il regista, e Giulio, il musicista. Come quasi tutti i film di questa serie veneziana, anche in questo caso si alternano scene di combattimenti e d'avventura con intrighi e loschi complotti a danno dell'eroe, ma siamo alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia e lo sforzo degli sceneggiatori è chiaramente volto a rielaborare la trama originale per trasmettere un messaggio patriottico rivolto al pubblico italiano. Sebbene la vicenda sia ambientata ai tempi della Serenissima, il film comunica l'idea che il popolo veneziano desideri che i suoi eroi affrontino la guerra senza timore, esattamente come il protagonista che, pur sconfitto all'inizio, si riscatta nel corso della storia. Non a caso, la vicenda sentimentale, seppur presente, rimane piuttosto sullo sfondo.

Secondo un recensore anonimo del «Corriere della Sera», «la vera diva del film è Venezia».⁹ E infatti il film include riprese dal vero della città, con le

6. Cfr. GIULIANI, *Venezia nel cinema italiano*, op. cit., pp. 119 e 76.

7. MICHEL ZÉVACO, *Le pont des soupirs*, Paris: Arthème Fayard, 1909 (in it. *Il ponte dei sospiri*, Milano-Sesto S. Giovanni: Soc. Ed. Milanese, 1910).

8. La versione muta di questo soggetto letterario fu diretta nel 1921 da Domenico Gaido, mentre quella del 1964 da Carlo Campogalliani insieme a Piero Pierotti.

9. [S.a.], *Rassegna cinematografica. Il ponte dei Sospiri*, «Corriere della Sera», 21 gennaio 1940, p. 2.

immancabili rappresentazioni dei suoi luoghi iconici, a partire dal ponte che dà il titolo alla pellicola. Rispetto alle successive produzioni prese in esame, è però la folla anonima che agisce su questo sfondo monumentale a caratterizzare lo spazio scenico.

La trama può essere così sintetizzata. Rolando Candiano (Otello Toso), comandante veneziano che torna a Venezia dopo una sconfitta contro i Turchi, viene accusato ingiustamente di codardia dal conte Negroni (Giulio Donadio), che trama contro di lui. Innamorato di Eleonora Grado (Mariella Lotti), figlia del Doge, l'eroe si trova al centro di un intrigo che causa la sua prigionia e il suo disonore. L'autore del complotto è Negroni che, col favore delle sue macchinazioni, riesce persino a sposare Eleonora. Grazie all'aiuto del forzuto Scalabrino (Erminio Spalla), Rolando riesce a evadere dai Piombi saltando nel canale dal Ponte dei Sospiri. Durante il matrimonio di Eleonora e Negroni, Rolando, travestito da gondoliere, rivela la verità alla neospesa. Imperia (Paola Barbara), vecchia fiamma di Rolando, confessa al Doge la sua parte nel complotto. L'eroe viene finalmente scagionato e riacquista l'onore che gli spetta. Per mantenere l'unità di Venezia e favorire l'immediata partenza in guerra di Rolando, il doge decide alla fine di evitare a Negroni una pubblica condanna.

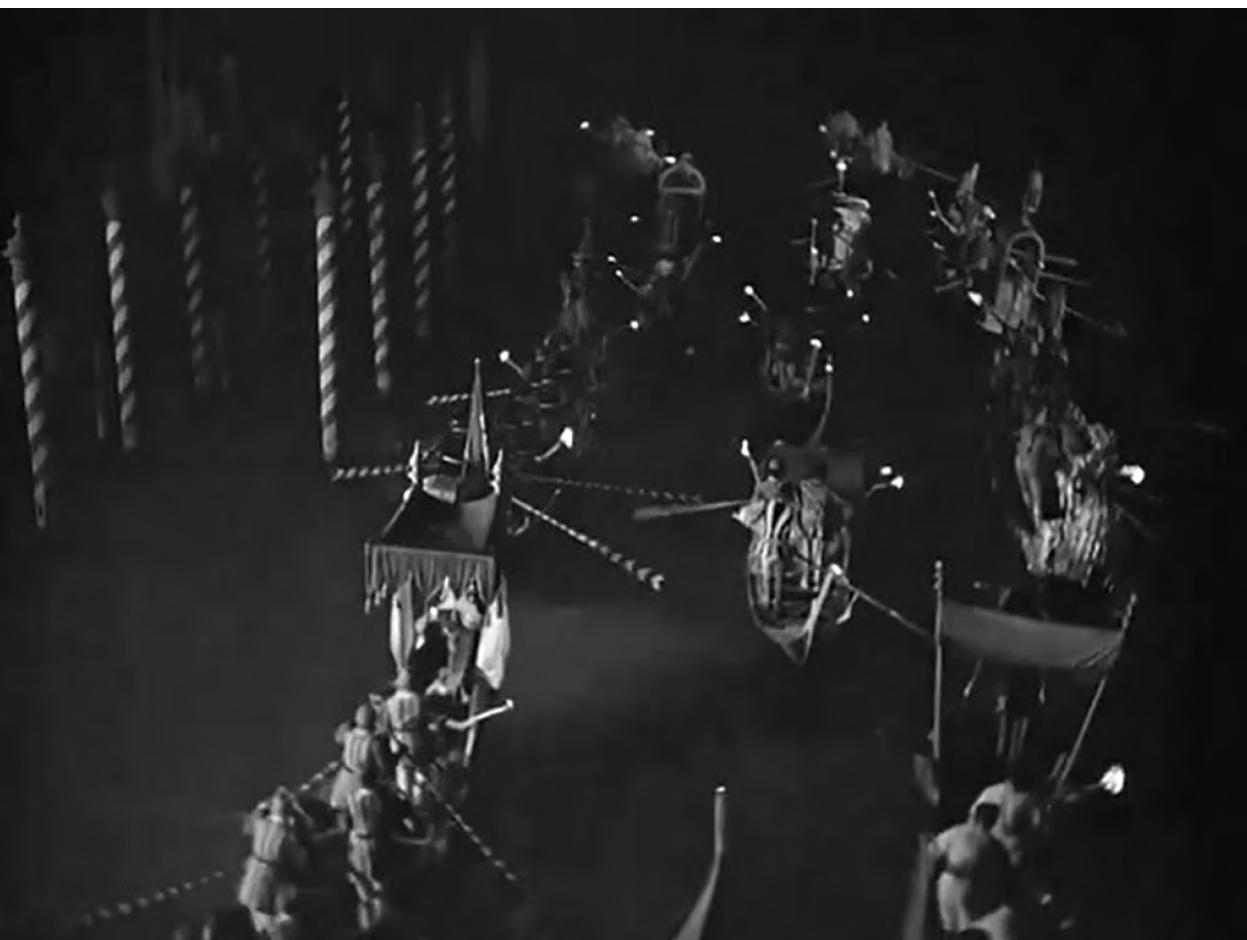
In linea con l'intento propagandistico del film, l'elemento che caratterizza l'allestimento musicale del film è il coro, che sarà invece assente nelle successive produzioni veneziane in costume. Pur in presenza di una partitura con discreta qualità compositiva e accurata orchestrazione, la colonna sonora soffre di un missaggio imperfetto, che spesso rende difficile apprezzarne i dettagli quando sovrapposta ai dialoghi. L'unico *Leitmotiv* presente è un tema di intenso lirismo, affidato agli archi, che accompagna sia la tormentata storia d'amore tra Rolando ed Eleonora sia la lotta dell'eroe per riaffermare la giustizia e la propria libertà.

Gli spunti musicali che rispondono all'intento propagandistico del film sono quelli che, nei titoli di testa, incastonano questo tema sentimentale. L'ostinato ritmico affidato allo squillo delle trombe, presente in coda ai *credits* e richiamato in alcuni passaggi chiave del film, è il segnale della spinta bellica. L'altro tema, invece, è una marcia dall'andamento lento e trionfale, realizzata con un lineare disegno melodico affidato, prima, ai tromboni, poi, alle trombe e, nel suo sviluppo finale, agli archi. Benché sia uno spunto musicale di grande rilevanza simbolica, è presente soltanto come introduzione ai titoli e alla fine del racconto, nella scena trionfale ambientata nel cortile di Palazzo Ducale. Rolando Candiano è stato appena scagionato dall'accusa di tradimento, può riabbracciare la sua amata e, soprattutto, recuperare l'onore e il sostegno di tutto il popolo veneziano per ripartire in guerra contro i turchi. L'ambientazione è notturna e i tagli delle inquadrature restituiscono una certa suggestione alla sfilata di armature e vessilli dell'esercito veneziano. Fino a questo momento, l'accompagnamento consiste in una marcia militaresca che



1.

Il ponte dei Sospiri: folla che accompagna la partenza di Rolando per la guerra.



2.

Il ponte dei Sospiri: corteo di gondole per il matrimonio tra Negroni ed Eleonora.

asseconde il passo dei soldati. È solo quando compare la folla che si risente quella marcia trionfale iniziale, qui cantata da un ampio coro e con il sostegno dell'orchestra (Figura 1).

Non si celebra dunque una vittoria militare, ma la spinta che tutto il popolo veneziano vuole dare al suo esercito¹⁰ per affrontare senza timore la guerra. La marcia trionfale viene infine ripresa nell'ultima sequenza. Tra note ribattute affidate al coro e colpi di timpano, questo tema accompagna le immagini della partenza della flotta veneziana.

Questa chiusura del cerchio tra inizio e fine del film non deve far pensare che non ci siano altri passaggi equivalenti; si consideri per esempio l'inizio del film, quando Rolando torna in patria dopo aver subito una sconfitta contro i Turchi. In questo caso, l'azione si svolge in pieno giorno e mostra una grande folla che invade prima piazzetta San Marco e, poi, la Riva degli Schiavoni. Dopo aver mostrato un improvvisato tribuno, l'inquadratura segue una folla che marcia cantando insieme alla parallela avanzata dell'eroe con la sua soldatesca: questa appare proprio nel momento in cui le immagini riprendono sullo sfondo il Ponte dei Sospiri.

A differenza della scena di massa del finale, qui il coro è a cappella e intona una marcia militaresca non molto diversa da quella strumentale utilizzata per accompagnare l'iniziale marcia dei soldati della scena finale. Salvo le prime battute, tutta la restante parte dell'inserto canoro è sovrapposta a grida indistinte, simili, nell'effetto sonoro, a quelle delle adunate fasciste. Dalle poche parole che si riesce a comprendere, è chiaro che la folla richiama i soldati al combattimento per superare l'onta della sconfitta.

Per completare il quadro degli inserti corali, si deve infine indicare la suggestiva sequenza del corteo notturno di gondole che celebrano il matrimonio tra il conte Negroni (l'antagonista di Rolando) ed Eleonora (l'innamorata dell'eroe). In questo caso, sono escluse le voci scure dei baritoni e dei bassi e l'andamento ritmico ricrea il movimento di un vogatore, suggellato anche dal coro con un passaggio in stretto fugato sulla parola «gondola». In questo caso la musica ha, più che altro, una funzione decorativa e serve a celebrare Venezia come città d'amore (Figura 2).

È però nel dialogo tra il Doge e un suo collaboratore, affacciati a un balcone per ammirare la sfilata di barche sul Canal Grande, che riemerge il solito intento suasive:

Doge — Voglia il cielo che io possa dare a Venezia il segno più luminoso della mia gratitudine e con esso la gloria alla repubblica.

Interlocutore — La guerra?

Doge — La vittoria, spero.

10. Anche se è inverosimile nell'esecuzione, perché le inquadrature non mostrano movimenti labiali e l'esecuzione del coro ha un taglio professionale, la rappresentazione vuole chiaramente indicare che a cantare è la folla presente in scena.

Sulla necessità di scendere in guerra, vi è dunque piena unità di intenti tra il popolo e il suo Doge (alias il Duce). All'interno di questo passaggio non viene escluso l'eroe (Rolando) che, in una sorta di intermezzo interno alla scena, si finge gondoliere non tanto e non solo per vendicarsi dei due sposi, ma per ricordare a tutti che la necessità di ristabilire la giustizia serve anche e, soprattutto, per riappropriarsi del suo ruolo di combattente: «Sono un soldato! E voglio riprendere le armi per l'onore della mia patria».

II.2. *Il Bravo di Venezia* (1941), la città come modello di pace e giustizia

Il successo di pubblico de *Il ponte dei Sospiri*¹¹ può aver spinto la Scalera a insistere, per tutti gli anni Quaranta, con la produzione di film epico-storici ambientati nella Venezia rinascimentale. L'anno successivo viene infatti realizzato *Il Bravo di Venezia*, diretto da Carlo Campogalliani e musicato, anche se non accreditato, da Umberto Mancini,¹² il compositore di riferimento della casa di produzione.¹³ Sebbene liberamente ispirato al romanzo *The Bravo* (1831) dello scrittore statunitense James Fenimore Cooper, il film si discosta molto dal testo originale, modificando ruoli e sviluppi della trama per adattarli, come d'abitudine, agli scopi propagandistici e alla sensibilità del pubblico italiano dell'epoca.¹⁴

La trama ruota intorno a Marco Fuser (Gustav Diessl) e suo figlio Guido (Rossano Brazzi). Marco, un noto criminale, decide di abbandonare la sua vita di delitti, progettando di depositare il frutto delle sue rapine presso l'usuraio Zaccaria (Carlo Duse),¹⁵ per garantire una rendita mensile al figlio. Guido, ignaro delle attività criminali del padre, è innamorato di Alina (Valentina Cortese), nipote di Zaccaria. Il giovane è attivo nella bottega del pittore Paolo Callieri, detto il Veronese (Cesare Fantoni), ed ha come amici fidati Franco (Erminio Spalla) e Callisto (Giulio Paoli).

Le vite di Marco e Guido si intrecciano quando Marco viene arrestato e Guido, considerato complice, è imprigionato. Rinchiuso nella stessa cella del padre,

11. Secondo un articolo pubblicato su «Film», *Il ponte dei Sospiri* rientra tra le quindici pellicole italiane che avevano superato i quattro milioni di incasso. g.v.s., *Osservatorio. Tirando le somme*, «Film», iv/12, 1941, p. 5.

12. Quasi tutti i principali repertori filmografici nazionali e internazionali indicano Umberto Mancini come autore delle musiche di questo film. A quell'epoca questo compositore aveva già accumulato una certa esperienza in campo cinematografico. Secondo quanto riportato in un articolo del 1938, «la musica di Mancini, pur non essendo priva di una certa eleganza, non ha troppe pretese, è semplice, accessibile a tutti. Per i film correnti, è quella che più risponde allo scopo». Si veda GIULIO MORELLI, *La musica e il cinematografo*, «Bianco e Nero», ii/7, 1938, pp. 9-49: 49.

13. Senza contare i film in cui è direttore musicale, tra il 1938 e il 1950 Mancini ha firmato le musiche di dodici pellicole per la Scalera.

14. Cfr. JAMES FENIMORE COOPER, *The Bravo*, Philadelphia: Carey & Lea, 1831 (in it. *Il bravo: storia veneziana*, Milano: G. Truffi, 1832).

15. Anche se non viene mai indicato come ebreo, l'elaborazione di questo personaggio, con questo nome e questa attività, ha un intento chiaramente antisemita.

Guido scopre la vera attività di Marco e ne rimane sconvolto. Alvise Guoro (Emilio Cigoli), desideroso di acquisire più potere, propone a Marco, in cambio della libertà del figlio, di diventare il *Bravo* della Repubblica, ovvero un sicario al servizio dello Stato. Sebbene Marco accetti, dopo aver compiuto i primi omicidi è tormentato dai rimorsi. Leonora (Paola Barbara), già amante di Marco e attuale compagna di Alvise, decide di aiutare Guido, rivelando i piani di quest'ultimo. Alla fine, Marco si sacrifica per salvare il figlio, che viene riconosciuto innocente grazie anche all'intercessione del pittore Veronese.¹⁶

Rispetto a *Il ponte dei Sospiri*, questo film presenta un netto cambiamento di tono, probabilmente dovuto alla situazione bellica che il regime italiano stava affrontando, contrassegnata dalle prime difficoltà militari. Venezia non è più lo sfondo di un popolo che spinge i propri eroi alla guerra; diventa invece un modello di pace e giustizia. A un anno dall'entrata in guerra dell'Italia, il film abbraccia un sentimento di riconciliazione e redenzione: le colpe dei padri non devono ricadere sui figli.

La pellicola è girata prevalentemente in interni ricostruiti, e Venezia è visibile solo in alcune scene chiave: la chiesa dei Frari, Piazzetta San Marco e, in relazione al versante *noir* del film, in alcuni scorci cupi a corredo delle gesta criminali del *Bravo*. La narrazione si sviluppa attraverso un dualismo simmetrico: da un lato, la Venezia artistica e vivace del giovane pittore Guido, dall'altro, quella oscura e pericolosa di Marco (il *Bravo*), suo padre.

La musica del film è stata commentata da Enzo Masetti, specialista dell'epoca, il quale la definì con un giudizio severo: uno «stanco romanticismo ottocentesco camuffato da Seicento», con un'eccessiva presenza di numeri musicali, e la partitura giudicata come appartenente al «regno del generico, del posticcio, della cartapesta»; secondo Masetti, mancava del tutto la «comozione».¹⁷ Questo giudizio, tuttavia, appare fin troppo duro, considerando il livello generalmente mediocre della musica cinematografica italiana del periodo. Mancini dimostra infatti una solida padronanza tecnico-compositiva, soprattutto quando la sua musica si avvicina al miglior stile hollywoodiano, negli impasti timbrici e nella capacità di gestire il sottofondo musicale ai dialoghi, predominanti in questo film.

Come ne *Il ponte dei Sospiri*, uno degli aspetti più problematici è l'utilizzo dei *Leitmotive*, che, seppur presenti, sono impiegati con frequenza ridotta e non riescono a imprimersi nella memoria dello spettatore. Il tema sentimentale tra Guido e Alina compare solo in quattro occasioni, due delle quali in versioni fortemente variate rispetto alla prima.

Stesso discorso vale per i due spunti musicali presenti nei titoli di testa. Il primo è costituito da pochi e solenni accordi in minore, con un ritmo puntato,

16. Al contrario di quanto indicato nella scheda del film redatta nel volume di GIULIANI, *Venezia nel cinema italiano*, op. cit., p. 133, in questo caso non c'è alcun riferimento alla partenza di Marco per la guerra, ma una tranquilla vita d'amore con Alina, la sua futura sposa.

17. ENZO MASETTI, *Colonna sonora*, «Film», iv/41, 1941, p. 2.

che precedono la scritta *Il Bravo di Venezia* sullo sfondo scuro della città. L'atmosfera cambia rapidamente con l'ampio respiro del successivo disegno melodico. Da un'introduzione drammatica si passa a una musica dal sapore epico che ricorda vagamente il coevo cinema *western* hollywoodiano, con il richiamo in controcanto di corni e ottoni, e l'enfatica ripresa del tema.

Anche se i motivi musicali non sono frequenti, la loro presenza nei momenti cruciali amplifica il loro valore simbolico. Gli accordi sinistri del primo tema conduttore, ad esempio, sottolineano le conseguenze delle azioni di Marco nella sua veste di *Bravo*. Questo tema compare quando l'uomo maledice i suoi carcerieri e, in seguito, quando indossa per la prima volta la maschera nera di sicario ufficiale della Serenissima. Più vicina al discorso sulla rappresentazione della città lagunare, è l'altra associazione simbolica. Così com'è ritroviamo il tema dal carattere epico alla fine del film, quando la vicenda volge finalmente al lieto fine e, precisamente, in corrispondenza del dialogo tra il Doge e il Veronese, che ha interceduto per Guido, affinché gli fosse risparmiata la forca:

Doge — Dovreste eternare le vicende di questa giornata memorabile in una delle vostre magnifiche pitture.

Veronese — Allora ho avuto una buona ispirazione: il quadro è già pronto!

Doge — E che cosa rappresenta?

Veronese — Venezia in trono e accanto la giustizia e la pace.



3a e 3b.

Il Bravo di Venezia: dipinto *Venezia in trono onorata dalla Giustizia e la Pace* di Veronese e sua realizzazione nella finzione filmica.



In sostanza, solo alla fine del film, e anche grazie a questo richiamo musicale, si comprende il motivo per cui gli sceneggiatori hanno aggiunto come personaggio il Veronese alla trama originale: il pittore è l'autore del quadro intitolato *Venezia in trono onorata dalla Giustizia e la Pace*.¹⁸ Dunque, la città lagunare non è solo il luogo delle arti,¹⁹ ma anche, e soprattutto, un modello di giustizia e pace. E che questo sia il principale obiettivo simbolico lo si comprende ripercorrendo le due sequenze ambientate nello studio del Veronese, nelle quali è offerta agli spettatori la visione dell'artista mentre dipinge proprio questo quadro (Figure 3a e 3b).

Questo stesso tema viene ripreso nell'ultima inquadratura che mostra la laguna al tramonto e, in controluce, le sagome di un paio di briccole e in mezzo un sandolo²⁰ che trasporta i due innamorati, il musico e il forzuto Oliviero come vogatore. Meno evidente, ma altrettanto rilevante, è il riutilizzo variato di questo tema, presente nella sequenza del giuramento di Marco come *Bravo*. Qui il tema viene proposto come lunga premessa agli accordi sinistri associati al sicario di Stato, in un'inversione d'ordine rispetto ai titoli di testa. Ma la modifica più rilevante riguarda il carattere che da epico diventa drammatico, attraverso il timbro scuro dei violoncelli, le dureate rallentate e la rimozione degli ottoni nonché una ripetizione in progressione della cellula melodica iniziale. Ancora una volta, il piano simbolico in cui agisce la musica indica che, prima di arrivare al trionfo della giustizia e della pace, la città ha dovuto affrontare il buio dell'intrigo e della vendetta. Riflesso e presagio di ciò che attraverserà il regime prima della sua caduta?

II.3. *I due Foscari* (1942) e il rifugio nel nido familiare

Allo stesso filone veneziano appartiene *I due Foscari* (1942), la cui associazione all'opera di Verdi non determina particolari differenze di genere rispetto al dramma epico-storico. Uscito nelle sale alla fine del 1942, *I due Foscari* è ancora uno di quei film girati negli studi romani della Scalera e, nei suoi pochi esterni, nelle consuete *locations* veneziane. Il film è diretto dal giovane esordiente Enrico Fulchignoni,²¹ che non tornerà più a dirigere lungometraggi. I titoli di testa ricordano che la musica è di Giuseppe Verdi ed è diretta da Fernando Previtali, ma non dicono nulla sulla compagnie orchestrale e sull'autore dell'adattamento musicale.²²

18. Il quadro è inserito nel ciclo di tele, dipinte tra il 1575 e il 1578, presenti sul soffitto della Sala del Collegio di Palazzo Ducale che celebrano il Buon Governo della Serenissima.

19. Questo inusuale spazio dedicato all'arte, pur nei suoi aspetti più superficiali e didascalici, ha un riflesso anche nella musica, che non manca di occupare una posizione specifica nella diegesi narrativa. Nel corso del film vi è infatti un esplicito richiamo al confronto tra la pittura e la musica.

20. Anche conosciuto come sàndalo. Si tratta di una barca a remi leggera, molto usata in laguna veneta.

21. È da segnalare che nella troupe di questa pellicola è presente, come assistente alla regia e sceneggiatore, anche il giovane Michelangelo Antonioni.

22. Si può ipotizzare che l'autore dell'adattamento sia lo stesso Previtali che, proprio quell'anno, aveva già adattato musiche di Grieg e Chopin per il film *Una storia d'amore* (1942, Mario Camerini).

Per la Scalera non è una novità produrre film ispirati ai melodrammi. Dopo aver tentato inutilmente di utilizzare le musiche di Mascagni per *Cavalleria rusticana* (1939, regia di Amleto Palermi), negli anni della guerra produce un'ambiziosa versione di *Tosca* (1941), con la regia di Carlo Koch,²³ una parodia del *Don Giovanni* (1942) diretta da Dino Falconi, e, in co-produzione con la Francia, un adattamento de *La Bohème* (regia di Marcel L'Herbier) e uno di *Carmen* (regia di Christian-Jaque), entrambi usciti nelle sale nel 1945. Rispetto a questi titoli, a quell'epoca *I due Foscari* è l'opera meno nota al grande pubblico: una scarsa notorietà che potrebbe aver favorito il decisivo allontanamento dal melodramma verdiano a favore di un completo adeguamento alle caratteristiche di genere del filone epico-storico veneziano. Il film, infatti, non può essere considerato né un film-opera né un'opera in prosa:²⁴ troppo rilevanti appaiono le modifiche apportate alla musica — su cui ci si soffermerà più avanti — e alla parte letteraria, sia rispetto al libretto di Francesco Maria Piave, sia al dramma originale di Lord Byron (*The Two Foscari*, 1821). Tra le aggiunte alla trama troviamo alcune scene di combattimento, una festa nel palazzo dell'antagonista e l'assassinio di Donato Almorò,²⁵ evento chiave per incastrare Jacopo Foscari. Anche il finale è modificato: mentre nell'opera entrambi i protagonisti muoiono tragicamente, il film introduce un lieto fine con il salvataggio di Jacopo.²⁶

Le alterazioni non si limitano alla trama, ma coinvolgono anche i personaggi. Alcuni vengono aggiunti per favorire la risoluzione positiva della vicenda: un soldato prezzolato, prima accusatore e poi testimone determinante per sancire l'innocenza di Jacopo; la seducente Zanke (Elli Parvo), che solo alla fine rivela l'innocenza del protagonista; il forzuto Oliviero (Erminio Spalla) il quale, oltre alla forza fisica, usa il proprio ingegno per salvare il suo padrone. Anche il personaggio di Lucrezia (Regina Bianchi), moglie di Jacopo, subisce un notevole ridimensionamento. La determinata eroina dell'opera verdiana viene confinata nel film al ruolo di madre premurosa e moglie devota, sì determinata a ricostruire il suo nido familiare, ma priva di un ruolo attivo nel salvataggio del marito, compito che viene affidato a Oliviero.

23. Ricordiamo che, in un primo momento, la regia era stata affidata a Jean Renoir e che, in questo film, Luchino Visconti fa l'aiuto-regista.

24. Al limite, la pellicola può rientrare nell'ampia categoria dei «film ispirati più o meno liberamente a temi appartenenti in modo diretto o indiretto al teatro musicale». Così si esprime SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca: LIM, 2009, p. 835.

25. Questo personaggio, presente in gran parte del film, potrebbe essere associato a Ermolao Donato, capo del Consiglio che inflisse la prima condanna a Jacopo Foscari. Nell'opera, però, Donato è soltanto evocato, perché è già morto prima dell'inizio della vicenda. In ogni caso, in entrambe le vicende Jacopo Foscari deve affrontare prima l'accusa ingiusta di averne causato l'assassinio e poi far valer giustizia con il suo proscioglimento.

26. Vi sono altri passaggi che si discostano dalla vicenda originaria: la gelosia del giovane Marco Faredano nei confronti del protagonista; le lotte politiche per l'elezione del Doge che risultano favorevoli al vecchio Francesco Foscari che, proprio nel corso della vicenda, viene eletto Doge; il tradimento nella battaglia contro i Visconti è attribuito direttamente a Jacopo, e non al Carmagnola, come vuole originariamente l'opera. Cfr. GIULIANI, *Dal consenso alla riconciliazione*, op. cit., pp. 136-138.

A differenza de *Il ponte dei Sospiri* e dell'opera verdiana, nel film c'è poco spazio per le scene di massa. L'unica presente è quella in cui la folla festeggia l'elezione di Francesco Foscari a Doge, il cui accompagnamento musicale è tratto dal coro *Alla gioia*, la scena iniziale del terzo atto dell'opera. Tuttavia, in entrambi i casi, l'entusiasmo è di breve durata: nel film, la notizia dell'assassinio di Pietro Faredano, rivale di Francesco nell'elezione dogale, spegne rapidamente la gioia; nell'opera, la stessa emozione è oscurata dal corteo che conduce Jacopo in esilio.

Anche la rappresentazione di Venezia muta sensibilmente, e non si tratta di una diversa scelta delle *locations*. In entrambi i casi la vicenda si svolge prevalentemente in interni, intercalati dalla rappresentazione dei soliti luoghi della città,²⁷ con l'inevitabile aggiunta per il film di Ca' Foscari. La vera differenza consiste, invece, nelle sue diverse finalità. Mentre nell'opera la rappresentazione di Venezia serve a evidenziare il distacco della città dal dramma privato vissuto dalla famiglia Foscari, nel film il richiamo all'essenza costitutiva della città contiene l'implicito messaggio che la storia della Serenissima non è nient'altro che il riflesso della contemporaneità italiana. Se nell'opera l'obiettivo è raggiunto con le tre scene corali in cui la città è di volta in volta dipinta come misteriosa e gloriosa (*Silenzio, mistero*, atto I, scena I), potente e vendicativa (*Non sia che di Venezia*, atto II, scena V), amorevole e gioiosa (*Alla gioia*, atto III, scena I), nel film, invece, questa rappresentazione viene fatta solo all'inizio della vicenda, quando un attore-giullare, invitato a offrire la sua performance in occasione della festa nuziale tra Jacopo e Lucrezia, declama alcuni versi di Torquato Tasso, derivati, con alcune modifiche, dalla fusione di due suoi componimenti.²⁸ Ed è proprio dalle modifiche operate sui testi originali che si definisce l'obiettivo di queste alterazioni. Non solo nel nuovo testo vengono lodate la forza e la bellezza al posto dell'arte e della cultura, ma più avanti non è più l'Italia a cornice dell'intento celebrativo, come nel testo originale, ma appunto Venezia,²⁹ che, come l'intera nazione in quei funesti tempi di guerra, ha come unico baluardo la rilevanza della sua storia e l'immutabile bellezza della sua arte.

Anche l'analisi della componente musicale conferma che non si tratta di un film-opera. Innanzitutto, perché manca del tutto il canto e, più in generale,

27. A dire il vero, è il film, con le sue possibilità fotografiche, a concedere qualche immagine in più della città. Oltre a non tralasciare l'immancabile Ponte dei Sospiri, offre qualche sprazzo oleografico della 'Venezia minore' nella quale è inclusa una rapida inquadratura dello squero di San Trovaso.

28. Anche gli originali tassiani nascono con la stessa finalità. Tratti da *Le Rime* (1585-86), sono prelevati, rispettivamente, da *Ne le nozze de l'illusterrissimo signor don Cesare d'Este e de la signora donna Virginia de' Medici* (vv. 42-47) e da *Celebra le nozze del signor Alfonso [d'Este] il giovine e de la signora Marfisa d'Este* (vv. 79-89).

29. Gli adattamenti più significativi sono presenti nel primo componimento: «E l'arte e la cultura [diventa la forza e la bellezza] insieme io lodo: / gemma par l'uno e l'altra ed occhio e nodo: / nodo di pura fé saldo e tenace; / occhio [diventa nodo] d'Amore e preziosa gemma / d'onor ch'Italia ingemma: [diventa che oggi Venezia ingemma] / ond'ella splende e mira e stringe in pace / due germi illustri e più s'onor e piace».

perché la stessa durata complessiva della musica è piuttosto ridotta,⁵⁰ sottomessa costantemente ai dialoghi e, in un paio di pezzi, senza alcun rapporto con l'opera di Verdi.⁵¹ Eppure, con la presenza ricorrente e riconoscibile di temi associati ai tre protagonisti dell'opera (Jacopo, Lucrezia e il Doge) e al Consiglio dei Dieci, la partitura verdiana avrebbe contenuto un potenziale vantaggio per un adattamento cinematografico.⁵² Tra questi, però, soltanto quelli associati a Jacopo e Lucrezia vengono utilizzati nel film.

Il tema di Jacopo, presente nell'opera già nell'Ouverture, è un tema cantabile dalla sintassi regolare che, nell'opera, connota il personaggio di un «senso contemplativo e nostalgico», nel film comunica un sentimento dolente e di «rimembranza».⁵³ Per esprimere la sofferenza di Jacopo, il tema a lui associato nel film lo ritroviamo come preambolo al dialogo in cui il vecchio Foscari comunica al figlio che è stato accusato di tradimento e diserzione⁵⁴ e quando l'eroe viene torturato. Più sovente viene utilizzato per esprimere la rimembranza di un tempo felice passato: come accompagnamento all'iniziale corteo nuziale; nell'evocazione dell'amicizia con i Visconti; senza Jacopo presente, nella scena da nido familiare, con Lucrezia e i bambini e, infine, quando il protagonista vorrebbe comunicare al padre, nel frattempo morto, che la giustizia ha trionfato e lui è salvo.



Esempio 1. *I due Foscari*: tema di Jacopo.

È però con il tema di Lucrezia che si ha un preciso riscontro sul mutamento di carattere che il personaggio subisce nel passaggio dall'opera al film. Per le sue caratteristiche musicali – un ritmo incalzante di terzine con la seconda

50. La durata di tutti gli inserti musicali non supera i quaranta minuti su una durata complessiva di quasi novanta.

51. Come musiche estranee all'opera verdiana vanno segnalate *La gondola*, la più classica delle *canzoni da batelo*, canticchiata da una cuoca nelle cucine di Ca' Foscari, e il lungo pezzo musicale presente nella sequenza della festa in casa dei Faredano, che ad oggi non è stato possibile identificare.

52. Cfr. JULIAN BUDDEN, *Verdi*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 188.

53. La citazione è tratta da LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia: Marsilio, 1994, p. 119.

54. In questo caso, il tema ha soltanto una funzione segnaletica. Si sente infatti solo quando compare il personaggio. Appena il dialogo diventa drammatico, l'inserto musicale vira sul tema attinto dal coro *Resta... quel pianto accrescere* (atto I, scena vii). Qui, il sentimento che intende esprimere la musica è un invito a contenere l'ira: nell'opera è affidato al coro nel confronto con Lucrezia; nel film riflette l'atteggiamento del Doge, che deve contenere la rabbia del figlio.

nota ribattuta e staccata – è il tema che conferisce al personaggio un piglio da eroina.



Esempio 2. *I due Foscari*: tema di Lucrezia.

Nel film, però, Lucrezia è ridimensionata al ruolo di moglie e madre devota. La circostanza che il tema compaia quando questo personaggio è presente nell'inquadratura non significa che lo spunto musicale esprima la condizione della donna e il suo stato d'animo. Infatti, nella prima occorrenza la musica esprime l'indignazione e la furia di Jacopo Foscari, quando il padre gli comunica che l'accusano di essere un traditore; nel successivo utilizzo, invece, l'incidente impetuoso della musica accompagna la corsa di Oliviero, quando riferisce alla sua padrona di aver scoperto un modo per scagionare Jacopo. Tuttavia, la mutazione completa del personaggio risulta più evidente nella sequenza in cui il numero musicale viene tratto dal duetto *Tu pur lo sai* (atto I, scena xi) nel quale la donna, con piglio fortemente accusatorio («barbaro genitor») e preceduta dal suo tema musicale, rinfaccia al Doge, suo suocero, di aver lasciato condannare suo figlio innocente. Nel film, questo confronto avviene in un passaggio equivalente della trama, ma viene completamente omesso lo scontro, sia visivamente, con la separazione dei personaggi in due scene diverse, sia musicalmente, con la soppressione del tema impetuoso di Lucrezia e la riduzione dell'intensità sonora e il rallentamento della velocità del tema del duetto.

A conferma della presenza piuttosto ridotta di materiale musicale attinto dall'opera, bisogna segnalare altri due *Leitmotive* tratti da due arie: il tema prelevato dalla cavatina di Jacopo *Dal più remoto esilio* (atto I, scena v) e quello tratto dall'aria di Francesco Foscari *Questa è dunque l'iniqua mercede* (atto III, scena ix). Il primo tema richiama l'amore dell'eroe per la sua Venezia a cui, anche in esilio, è andato sempre il suo pensiero.⁵⁵ Come nell'opera, anche nel film il tema ha un sapore dolente a cui, tuttavia, viene conferito un tono più eroico. Ritroviamo lo spunto musicale nei seguenti passaggi: come sottofondo al dialogo tragico tra Jacopo e il padre, quando quest'ultimo gli comunica la difficoltà a sottrarsi all'accusa di tradimento; con una variazione più movimentata e con il *Tutti* dell'orchestra, nella sequenza eroica della fuga dai Piombi di Jacopo e Oliviero; nell'incontro tra Jacopo e Zanze, quando

55. Questi sono i versi tratti dal libretto: «*Dal più remoto esilio, / sull'ali del desio, / a te sovente rapido / volava il pensier mio; / come adorata vergine / te vagheggiando il core, / l'esilio ed il dolore / quasi sparian per me».*

l'uomo dichiara la sua condizione di esule in terra straniera; infine, nell'azione eroica che Oliviero compie nei pressi della dimora del soldato calunniatore e delatore.

L'aria *Questa è dunque l'iniqua mercede*, presente nella penultima scena dell'opera, ricorre invece nella parte finale del film. Il brano verdiano corrisponde al passaggio in cui il Doge viene sollecitato dal Consiglio, a nome di tutta la città, a farsi da parte e lasciare il potere (*Cedi, cedi, rinunzia al potere / o il Leone t'astringe a obbeir*). La risposta di Francesco Foscari esprime tutta l'ira e lo sdegno per il trattamento ricevuto, sia come *canuto guerriero*, che ha dato il suo contributo a rafforzare l'impero della Serenissima, sia come padre, che ha visto il figlio subire un'ingiusta accusa. Nel film, invece, il tema ha un carattere decisamente più dimesso e, nelle sue quattro occorrenze, segue la progressiva sventura di Francesco Foscari, fino alla morte, addolcita soltanto dalla presenza di quel nido familiare evocato nelle precedenti scene con Lucrezia. Solo nell'ultima proposta, il tema ha un carattere molto più enfatico. È l'ultima inquadratura del film, quella in cui il figlio Jacopo, ormai scagionato dalle false accuse, ma sconvolto dalla notizia della morte del padre (un uomo gli dice «Il suo nome resterà eternamente legato alla storia di Venezia»), si avvicina alla finestra per guardare un cielo nuvoloso che sovrasta il profilo della città.

Anche le parti restanti dell'allestimento musicale del film non rispettano la successione dei numeri dell'opera, ma ne adattano alcuni temi secondo le esigenze delle sequenze a cui devono essere associati.³⁶

Ancora una volta, il tragico presente bellico e le problematiche di un regime sempre più in difficoltà, anche sul fronte interno, sembrano indirizzare gli interventi compiuti su trama e musica originale dei *Due Foscari* e l'evocazione musicale di una figura monumentale come quella di Verdi serve a rafforzare e legittimare il messaggio che si intende far passare, in maniera non troppo dissimile dal modo in cui era stato forzatamente aggiunto alla trama il personaggio del Veronese per *Il Bravo di Venezia*. Tutte le ambizioni di gloria e vittoria andavano definitivamente accantonate e nemmeno l'arte, come sembrava all'inizio del film, poteva fornire modelli di gloria: la sola speranza era da ricercarsi nei valori tradizionali del nido familiare e nel passaggio generazionale indolore tra padri e figli (nel film muoiono infatti solo i due genitori delle due famiglie rivali). Già un cronista dell'epoca, con una battuta su Carlo Ninchi, l'attore che interpreta il ruolo di Francesco Foscari,

^{36.} Gli altri temi individuati, prelevati dall'opera e presenti nel film, sono: il dolente Preludio del secondo atto, che inizia nelle prigioni dov'è rinchiuso Jacopo, utilizzato nel film per sottolineare lo sconforto dell'antagonista Marco Farezano per la morte del padre; questo stesso tema è ripreso quando Lucrezia chiede all'uomo di intercedere per la salvezza del marito; la romanza del Doge *O vecchio cor, che batti* (atto I, scena x) legata, nell'opera, a quel senso di profonda solitudine vissuto dal doge, diventa nel film la linea melodica per il sottofondo al dialogo tra i due Foscari, nel quale il figlio si ribella per la sua ingiusta condizione e l'altro gli ricorda il valore della giustizia a cui la sua famiglia ha sempre creduto; infine, nell'ultimo numero musicale del film è presente anche un accenno al terzetto *Nel tuo paterno amplesso* (atto II, scena III).

si accorse di questo mutamento di atteggiamento: «dopo essersi esibito tante volte nella parte del maschiaccio dominatore, ora Ninchi è, con compunto decoro, un vecchio padre cui stanno per mandare il figlio sul patibolo».³⁷

II.4. Venezia: ‘falso’ luogo di feste e balli

Oltre agli elementi specifici individuati in ciascuno dei tre film presi in considerazione, ve ne sono altri che possono essere considerati trasversali. Uno di questi è la rappresentazione del paesaggio sonoro della città lagunare. Il rintocco delle campane, con il suo corollario visivo dei principali campanili veneziani, è l'elemento acustico deputato a evocare l'immutabilità della città attraverso i suoi luoghi simbolici. In funzione celebrativa e a sostegno sonoro di una successione statica di torri campanarie (San Marco, i Frari e la Salute) i rintocchi sono proposti sia ne *Il ponte dei Sospiri* che ne *I due Foscari*, mentre assumono il ruolo di funesto presagio di morte ne *Il Bravo di Venezia*.³⁸ Solo in un'occasione il suono delle campane viene impiegato per una soluzione audiovisiva meno scontata e ovvia. Siamo in una delle scene iniziali de *Il Bravo di Venezia*, e un'inquadratura di raccordo tra due sequenze molto diverse tra loro mostra, con un lieve movimento di macchina, prima la facciata e poi il campanile dei Frari. A differenza delle consuete rappresentazioni pietrificate e statiche, l'immagine è ripresa dal riflesso nel canale: mobile, ondulata e inevitabilmente capovolta (Figura 4).

In più, il suono delle campane si trova in una posizione intermedia tra livello interno ed esterno della narrazione, e viene esplicitamente richiamato dal protagonista nel dialogo successivo con la sua amata, sostenendo il ritmo cadenzato del semplice ostinato eseguito dai fiati dell'orchestra. Dal punto di vista simbolico, questo passaggio sembra evocare un presagio di incertezza e fragilità. Tuttavia, nello sviluppo della vicenda mancano ulteriori richiami che permettano di attribuire a tale scelta una precisa funzione drammaturgica. Di conseguenza, la soluzione sonora non supera l'efficace, ma breve effetto decorativo.

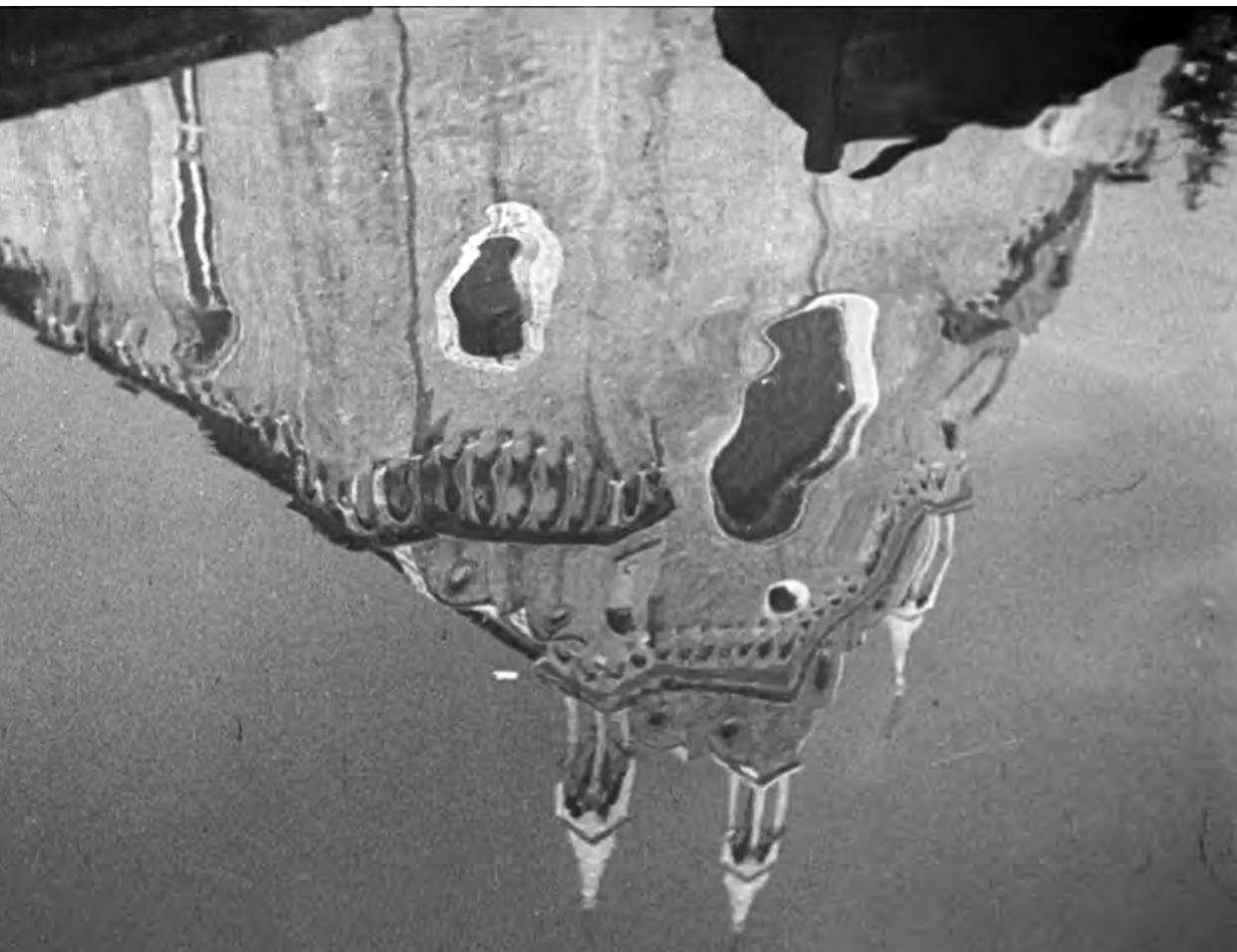
Immancabile, e pienamente coerente con il genere del dramma epico-storico, è il suono delle trombe, sempre associato alla visione di suonatori di chiarine,³⁹ che rappresentano il segnale con cui il potere impone al popolo le sue regole, comunica proclami e scandisce l'ora della battaglia.

Se questi sono gli elementi sonori ricorrenti negli ambienti esterni, ve ne sono altri che caratterizzano gli spazi interni, predominanti in questo genere di pellicole. La musica per le rappresentazioni di danze e balletti, ad esempio,

^{37.} Così si legge in DIEGO CALCAGNO, *Sette giorni a Roma. Marina, Carmela, eccetera*, «Film», vi/1, 1943, p. 8.

^{38.} Si tratta di una delle ultime sequenze, quella corrispondente alla preparazione delle forche in Piazzetta San Marco sullo sfondo delle cupole della grande chiesa.

^{39.} Come effetto sonoro, non c'è alcun tentativo di rendere il suono delle trombe ‘più antico’ e più vicino a quello originario delle chiarine.



4.

Il Bravo di Venezia: riflesso nell'acqua della facciata della chiesa dei Frari.

occupa uno spazio rilevante. Non si tratta di una specificità di questi film: le azioni coreutiche sono quasi sempre presenti nel genere del dramma storico. Tuttavia, in questo filone sembrano avere una rilevanza maggiore. Non solo perché le danze offrono l'occasione di mostrare le pruriginose trasparenze dei vestiti velati delle ballerine,⁴⁰ ma anche perché fungono da cornice a inserti narrativi che possono essere determinanti per lo sviluppo della vicenda o funzionali per i fini propagandistici della pellicola.

A proposito di quest'ultimo aspetto, emblematica è la scelta ne *I due Foscari* di inframezzare la lunga sequenza della festa al palazzo di Marco Faredano (l'antagonista) con una breve scena familiare di Lucrezia, angosciata per le sorti di suo marito.⁴¹ Da un lato, dunque, c'è la rappresentazione di una Venezia diomisiaca, legata al vino, al godimento, all'abbandono delle rigide regole sociali, abitata da personaggi che brindano «A Venezia, alle belle donne e all'eternità dell'amore»; dall'altro, si contrappongono i sacri valori della famiglia, il cui peso viene amplificato proprio dall'accostamento con la sequenza festosa.

A questo va aggiunta la scelta di utilizzare, senza la presenza dell'eroe, il tema musicale di Jacopo, lo spunto verdiano che simboleggia le angosce del protagonista e che, in questa scena, si riflette nella moglie. Per accentuare ulteriormente il contrasto, la macrosequenza si sposta dalla danza a una scena di eccessi erotici. In continuità con questa esibizione di perdizione, lo stesso brano musicale, estraneo alla musica di Verdi, verrà ripreso successivamente, quando Zanze (Elli Parvo), di cui il pubblico aveva già potuto ammirare le trasparenze del vestito, lo canticchia avvolta nei fumi dell'alcol. In sostanza, la struttura duale agisce solo apparentemente sulla contrapposizione dei valori, ma in realtà l'esibizione ripetuta del modello negativo finisce per legittimarla attraverso la sua continua rappresentazione, risultando allo stesso tempo perfettamente funzionale all'esaltazione dei valori tradizionali della famiglia.

Nella scena dialogica inserita nella macrosequenza⁴² della festa al palazzo di Donna Imperia ne *Il ponte dei Sospiri* il montaggio non agisce sugli opposti, bensì mira a un'esaltazione della corrispondenza tra il significato simbolico della rappresentazione coreutica e quanto avviene nelle stanze private del palazzo. Nel salone delle feste, la danza delle due ballerine rappresenta il contrasto tra la luce e le tenebre, tra la delicatezza e la forza bruta,⁴³ in

40. A partire da *La cena delle beffe* (1941, regia di Alessandro Blasetti) le nudità femminili diventano un elemento tipico del dramma storico nel cinema di regime di questi anni.

41. È da notare il montaggio parallelo tra i veli bianchi di Zanze e quelli che proteggono i lettini dei due bambini.

42. Tra l'inizio e la fine del numero musicale passano ben cinque minuti.

43. Questo contrasto è evidente anche nei costumi e nel modo in cui esse danzano. Una ballerina è vestita completamente di bianco con corone di fiori; l'altra, invece, dal corpo muscoloso interamente ricoperto di una vernice metallica, ha un vestito nero e un copricapo che ricorda la forma di un pipistrello.

quelle private, invece, avviene prima lo scontro che porterà Donna Imperia ad ammazzare il marito (Davila) e, poi, il dialogo drammatico tra la donna e il conte Negroni (Giulio Donadio), che approfitta dell'occasione per ricattare la donna e incastrare Rolando Candiano.

La macrosequenza si conclude con il ritorno al balletto, ma in una situazione molto meno formale della prima parte: la sala sembra pervasa da un'atmosfera dionisiaca che turba ulteriormente l'omicida. A differenza della sequenza di danza dei *Due Foscari*, qui la musica è elemento di coesione narrativa perché, in continuità ciclica tra i livelli interni ed esterni del racconto, tiene insieme le scene svolgendo in successione, prima, la funzione di accompagnamento alla danza, quindi quella di commento all'omicidio. Anche qui, dunque, viene rappresentata quell'unità di valori, continuamente richiamati da questi film. Un altro aspetto trasversale ai tre film esaminati è quello che qualifica Venezia come un «luogo abitato dal falso».⁴⁴ Questa idea emerge in primo luogo dagli elementi scenografici del film: fondali dipinti, interni ricostruiti e modellini di navi. A questi si aggiungono gli strumenti musicali antichi, presenti ed esibiti in ciascuno dei film analizzati.

In tutte le scene in cui appare musica diegetica, la macchina da presa dedica almeno un'inquadratura a musici intenti a suonare strumenti antichi. Il liuto è lo strumento più frequentemente inquadrato, ma si possono scorgere anche una mandola, una viella, una spinetta e vari strumenti a fiato; presenze quasi sempre giustificate dall'esibizione di uno spettacolo di danza rivolto tanto ai personaggi del film quanto agli spettatori cinematografici. Ciò che potrebbe apparire un modo per rievocare il passato, non trova alcuna reale connessione né con quello che si ascolta⁴⁵ né con la rappresentazione visiva delle esecuzioni musicali: gli attori non eseguono mai movimenti sincronici o almeno verosimili con la musica.

D'altra parte, anche le coreografie non mostrano una reale attinenza con le danze antiche. L'esempio più evidente è quello del già citato balletto de *Il ponte dei Sospiri*, con una coreografia sul contrasto tra la luce e le tenebre molto più vicina a una performance contemporanea che a una rinascimentale. Un rinvio al presente che investe anche altre presenze musicali diegetiche, come quella dell'ultima sequenza de *Il Bravo di Venezia*, nella quale Callisto, fedele amico del protagonista nonché suonatore di mandola, imbraccia il suo strumento rievocando il modello della serenata chitarristica, oppure come nella macrosequenza dell'osteria ne *Il ponte dei Sospiri* dove la coreografia ha evidenti somiglianze col popolare saltarello (Figura 5).

Tuttavia, il perfetto pot-pourri del falso storico avviene nella già citata scena iniziale de *I due Foscari*, quella in cui un attore declama versi di Torquato

44. Così si legge in GIULIANI, *Dal consenso alla riconciliazione*, op. cit., p. 103.

45. Nella sequenza della festa al palazzo di Donna Imperia de *Il ponte dei Sospiri*, mentre la macchina da presa inquadra un ensemble strumentale composto da spinetta, liuto, violoncello, viella, violino e due flauti rinascimentali, si distingue persino il suono di un pianoforte.



5.
Il Bravo di Venezia: Callisto mentre suona una mandola.

Tasso. Non solo vi è discrepanza temporale tra la data reale in cui si svolge la vicenda storica, riportata nel cartello iniziale del film (1423),⁴⁶ e l'epoca in cui furono scritti i componimenti poetici (1585), ma ancor di più tra i suonatori che appaiono sullo sfondo dell'iniziale inquadratura e l'ottocentesca *Barcarola*⁴⁷ dell'opera verdiana (1844), presente come sottofondo musicale alla recitazione dei versi.

Anche la musica pertanto fornisce il suo contributo a queste messe in scena, concepite con l'evidente proposito di certificare l'artificio ed esplicitare il falso, sottraendo alla rappresentazione ogni ambiguità tra finzione e realtà. D'altra parte, la musica in queste pellicole ha sempre un ruolo determinante nel definire il modello rappresentativo di Venezia e nel comunicare il messaggio che, di volta in volta, il regime intendeva trasmettere agli spettatori dell'epoca. È anche grazie all'analisi filmico-musicale che sono emersi diversi modelli di città, riflesso della condizione sempre più tragica di una nazione

46. Il cartello riporta le seguenti parole: «Venezia 1423 / Dopo la morte del Doge Mocenigo, fra le due famiglie dei Foscari e dei Faredano ferveva la lotta politica per la successione al trono».

47. In questo caso, la linea melodica delle prime due strofe del coro *Tace il vento, è quieta l'onda* (atto III, scena II) viene affidata ai violini come sottofondo alla declamazione.

in guerra e di una dittatura prossima alla sua fine. Attraverso il meccanismo della doppia temporalità abbiamo assistito alla trasformazione di Venezia, sempre sostenuta dalla forza immutabile della sua storia e della sua arte, da città bellica, desiderosa di affrontare la guerra senza timore, ne *Il ponte dei Sospiri*, a modello di pace e giustizia, ne *Il Bravo di Venezia*, fino a raggiungere, con *I due Foscari*, la riduzione del modello nella sfera privata del nido familiare, espressione della speranza di un passaggio generazionale indolore tra padri e figli.

III. La Venezia minore nei documentari del 1942 di Francesco Pasinetti

Con la trilogia di brevi documentari diretti da Francesco Pasinetti (Venezia, 1911-1949), realizzati tutti nel 1942 per l'Istituto Nazionale Luce e intitolati rispettivamente *Venezia minore* (16'10''), *I piccioni di Venezia* (12'31'') e *La gondola* (14'30''),⁴⁸ la rappresentazione di Venezia cambia radicalmente.

Siamo in un genere e in un contesto produttivo del tutto differente, che non ha alcuna ragione di essere paragonato a quello dei film in costume. Tuttavia, anche questi cortometraggi sono girati durante il conflitto mondiale, in una fase in cui la produttività del cinema di regime aveva raggiunto il suo apice. Per offrire un quadro completo della rappresentazione della città lagunare in tempo di guerra, è dunque apparso indispensabile considerare un approccio cinematografico completamente diverso, che investe non solo le immagini, ma anche la colonna sonora attraverso scelte musicali del tutto inconsuete sia per il cinema fascista sia per il successivo cinema neorealista.

D'altra parte, Francesco Pasinetti, oltre a essere regista, sceneggiatore, critico e docente del Centro Sperimentale di Cinematografia, è stato un appassionato di musica, la cui conoscenza ha avuto un riflesso pure in campo cinematografico; tra i suoi numerosi scritti teorici si trovano infatti anche contributi dedicati alla musica per film.⁴⁹ Allo stesso tempo, in quanto appassionato conoscitore della storia della sua città natale, non era per nulla soddisfatto del modo in cui il cinema l'aveva rappresentata: «Venezia non ha avuto fortuna sullo schermo», ebbe modo di dichiarare, auspicando che, della città lagunare, fossero rivelati «i suoi segreti: i luoghi riposti, i ponti, le calli, i canali, i campi inaccessibili».⁵⁰

E infatti da questi suoi documentari emerge un'immagine di Venezia del tutto anticonvenzionale e innovativa. Ciò che colpisce ancor di più è lo sguardo profondamente umano emanato dalle riprese.⁵¹ Lo spazio vuoto, e pressoché

48. I tre filmati sono disponibili online, ad accesso libero, sul sito dell'archivio storico dell'Istituto Luce <https://www.archivioluce.com> (ultimo accesso: 2 ottobre 2024).

49. Si vedano, per esempio, di FRANCESCO PASINETTI, *Venezia nel film e nella realtà*, «Cinema», II/26, 1937, pp. 50-51, e *Colonna sonora*, «Cinema», v/108, 1940, pp. 457-458. Si rimanda anche al contributo di Angelina Zhivova contenuto in questo volume.

50. PASINETTI, *Venezia nel film e nella realtà*, op. cit., p. 51.

51. In un suo articolo sul documentario Pasinetti scriveva che «è proprio a contatto con lo strumento e col

metafisico, di calli, canali e campi, è quasi sempre compensato dalla presenza di bambini, donne e anziani, ovvero di quei veneziani che, in pieno conflitto mondiale, continuano a rendere vitale la città (i pochi uomini presenti sono lavoratori maturi, ripresi mentre svolgono la loro attività). Inoltre, il protagonismo di tutte queste figure è rafforzato dal frequente utilizzo di inquadrature soggettive. Non più, dunque, l'indistinto popolo richiamato continuamente dal regime, ma lo specifico sguardo di singoli e anonimi protagonisti.

Allo stesso modo la colonna sonora propone soluzioni originali come quelle di utilizzare riprese con voci e suoni di certi luoghi della città e incisioni discografiche di pezzi di Vivaldi, ancora poco noto al grande pubblico del cinema,⁵² di Domenico Scarlatti e di Cimarosa;⁵³ una scelta che si riallaccia a sue precedenti riflessioni teoriche in cui aveva già suggerito, per colonne sonore dei film italiani, di attingere dal «nostro patrimonio musicale (in particolare musica per piccoli complessi del '600 e del '700)».⁵⁴

Entrando più nel dettaglio, si deve dire innanzitutto che dei tre cortometraggi quello che sembra concepito esplicitamente per una finalità turistica è *I piccioni di Venezia*. L'ultima immagine del filmato ce ne dà infatti la conferma. L'inquadratura di tre giovani donne che si fanno immortalare mentre danno del mangime ai piccioni diventa una fotografia posizionata nell'ultima pagina di un album in cui è riportata la scritta «Ricordo di Venezia». È proprio in questo documentario, infatti, che la maggior parte delle riprese sono state girate in piazza San Marco. Anche qui, tuttavia, non è presente alcun cedimento all'oleografia. I veri protagonisti della piazza sono i suoi abitanti: i numerosi bambini, la venditrice di mangime, il fotografo, qualche sparuto turista e naturalmente i tanti piccioni. Stesso discorso per le precedenti sequenze in cui sono mostrati i tetti di Venezia, il mercato di Rialto, la Pescheria e continue inquadrature di veneziani che offrono cibo ai colombi che, idealmente, sembrano ricambiare con la loro vivacità.

Oltre alle scelte visive, la colonna sonora gioca un ruolo fondamentale nell'evocare questo senso di armonica convivenza tra veneziani e piccioni. Non solo attraverso il suono in presa diretta delle voci della Pescheria di Rialto, ma

materiale paesaggistico, umano, ecc. che il regista può trovare i motivi per la sua creazione». FRANCESCO PASINETTI, *Senso del documentario*, «Cinema», vi/132, 1941, p. 402.

52. Cominciava tuttavia a essere noto, dato che in un film del '43 (*I nostri sogni*, regia di Vittorio Cottafavi e musica di Raffaele Gervasio), senza alcuna connessione musicale con il compositore veneziano, viene citato il suo nome perché un personaggio propone il suo «Concerto grosso in Re minore per soli archi» come musica per una pubblicità.

53. L'individuazione dei pezzi è stata dedotta dall'analisi audiovisiva dei documentari che, nei loro brevisimi titoli di testa, non riportano alcun riferimento alla musica.

54. La citazione è tratta da PASINETTI, *Colonna sonora*, op. cit., p. 458. Chi, all'epoca, si accorse della particolarità delle colonne sonore di questi documentari fu il giovanissimo Glauco Pellegrini (veneziano, cineasta e anch'egli appassionato di musica) che, in un articolo sui documentari, segnalò la presenza di «sonoro registrato in presa diretta» ne *La gondola*, e che la colonna sonora di *Venezia minore* è occupata da «musiche vivaldiane» e, come eccezione novecentesca, dall'esecuzione dell'«*Agnes Dei*» di Sante Zanon, un compositore veneto che all'epoca insegnava al Conservatorio di Venezia. Si veda GLAUCO PELLEGRINI, *Il documentario: ieri, oggi e domani*, «Bianco e Nero», vi/9, 1942, pp. 30-37: 36.



6.
I piccioni di Venezia: i re magi della Torre dell'Orologio
in Piazza San Marco.

anche nella scelta di sostituire il classico verso di questo uccello con quello del clavicembalo, lo strumento protagonista delle quattro sonate presenti nella colonna sonora, una di Cimarosa e tre di Domenico Scarlatti.

Si tratta, evidentemente, di una scelta del tutto originale per il cinema italiano,⁵⁵ e non solo. Nel confronto tra gli ascolti disponibili in rete si può ragionevolmente ipotizzare che, per i pezzi scarlattiani, il regista abbia utilizzato un album di venti sonate scarlattiane che Wanda Landowska ha inciso a Parigi nella sala Chopin/Pleyel nel settembre 1934, per l'etichetta *La voix de son maître*.⁵⁶ Le tre sonate individuate sono infatti tutte presenti in questa incisione: la Sonata K 430 (già L 463) in Re maggiore (Non presto ma a tempo di ballo), la Sonata K 380 (già L 23) in Mi maggiore (Andante commodo) e, infine, la Sonata K 397 (già L 208) in Re maggiore (Minuetto). Per Cimarosa,

55. Si può ipotizzare che in quegli anni si stava diffondendo un certo gusto per il timbro di questo strumento. L'anno successivo il clavicembalo sarà protagonista della partitura di *Malombra* (1943, regia di Mario Soldati e musica di Giuseppe Rosati), adattamento filmico del romanzo di Antonio Fogazzaro.

56. *Wanda Landowska. Scarlatti, 20 Sonates pour clavecin*, composto di sei dischi 78 giri (da DB 4960 a DB 4965).

invece, non è stata individuata una registrazione discografica della Sonata n. 27 in Si♭ maggiore (Allegro);⁵⁷ è proprio con questa sonata che, dopo i titoli di testa, iniziano le prime immagini del documentario.

Oltre al timbro secco e metallico del clavicembalo, il tratto comune di questi pezzi è il loro andamento danzante. È come se Pasinetti volesse rappresentare una sorta di danza ideale tra i veneziani e i loro 'pennuti concittadini': dall'iniziale sonata cimarosiana, con una ragazza che, da una finestra, lancia cibo sui tetti per i volatili dirimpettai (00'55"), alla più lenta Sonata scarlattiana K 430, associata al gioco dei piccoli bimbi con i piccioni (04'20"), fino a terminare con il Minuetto della K 397 (09'42"), che, con un'equivalente funzione, vede coinvolti anche i turisti. Ed è proprio in linea con la finalità turistica del filmato che Pasinetti concepisce la sequenza dell'uscita dei re magi dalla Torre dell'Orologio (05'51"): al posto del consueto scampanio, l'avanzamento delle statue lignee è accompagnato nel filmato dall'andamento processionale della Sonata K 380; esse, con richiamo ironico al prediletto mondo dell'infanzia, diventano come piccole statuine di un carillon.

Con *La gondola* si passa a un documentario di taglio divulgativo che racconta la storia e descrive le caratteristiche tecnico-costruttive dell'imbarcazione simbolo di Venezia. Non si tratta però di un'asettica carrellata di informazioni e immagini. Anche qui lo sguardo di Pasinetti è profondamente umano, tant'è che si sofferma soprattutto sul lavoro di maestri d'ascia e gondolieri. Dei tre filmati questo è il solo con una voce narrante a cui, però, non è dato tutto lo spazio della colonna sonora: ampie sezioni sono lasciate alla musica e ai suoni ambientali, soprattutto nella seconda parte del girato. Anche qui, il cineasta ricorre a riprese sonore dal vero, a partire dalla registrazione del suono prodotto dal remo che affonda nell'acqua e delle voci udibili negli stazi, quei punti utilizzati dai veneziani per il servizio di traghettamento di Canal Grande con le gondole. Sempre in linea con questa predilezione per i suoni della città va considerata la registrazione de *La biondina in gondoleta*⁵⁸ cantata da una voce femminile intercettata da una gondola in uno dei suoi percorsi interni tra rii della città (07'34"-08'08"). Per sentire, invece, i numeri musicali di livello esterno bisogna attendere la seconda parte del documentario. Salvo il pezzo utilizzato per i titoli di testa, gli altri tre inserti musicali sono tutti prelevati da *L'autunno delle Stagioni* vivaldiane (Concerto in Fa maggiore RV 293), tratto da un'incisione diretta da Bernardino Molinari con l'Orchestra dell'Augusteo di Roma.⁵⁹

57. Ringrazio calorosamente il collega e amico Pier Paolo De Martino per avermi generosamente aiutato a identificare questa sonata.

58. La canzone è introdotta dalle seguenti parole della voce fuori campo: «Giungono dalle interne calli e dai cortili nascosti le voci della città che vive la sua intima vita».

59. Si tratta di un album de *Le Quattro Stagioni*, della Cetra, inciso nel 1942. Per questo e altri dischi vivaldiani a 78 giri si rinvia a GIANLUCA TARQUINIO, *La diffusione dell'opera di Antonio Vivaldi attraverso le*

Nel primo estratto del concerto, si vedono inquadrature strette della pioggia che rallenta, ma non arresta, il lavoro dei gondolieri. In questo passaggio (09'16"-09'44") viene utilizzato il lirico Larghetto che inframezza l'Allegro del primo movimento (bb. 97-105).⁶⁰ Poi, con la ricomparsa del sole, la musica riprende dopo qualche secondo (10'06"-10'27") con l'Allegro assai della coda finale (bb. 106-115), utile a ridare vivacità al documentario e cambiare capitolo con le successive sequenze della regata storica, occupate in gran parte dal suono delle campane e da quelli ambientali. Alla registrazione quasi integrale dell'Adagio è destinata infine tutta la parte finale del cortometraggio (11'56"-14'23"). La sequenza è introdotta dallo speaker con le seguenti parole: «Ed ecco un viaggio in gondola per Venezia. Il felze pare che chiuda un impenetrabile mistero. La gondola scivola lieve e al ritmo delle palate dei remi e al fruscio dell'acqua si accompagna una musica di altri tempi». E sul profilo scuro di una gondola, ripresa in campo lungo nell'ampio spazio che separa la Riva degli Schiavoni dall'isola di San Giorgio, le suggestive immagini ripercorrono il percorso compiuto dall'imbarcazione che, nel delicato passaggio tra giorno e notte, risale un deserto Canal Grande, partendo dalla Salute fino ad arrivare all'uscita dalla città, nell'infinito specchio d'acqua della laguna.

È necessario spendere qualche parola sulla scelta di utilizzare lo stesso pezzo musicale per i titoli di testa di tutti questi documentari. Oltre alla trilogia del '42, questi includono anche il precedente *Sulle orme di Giacomo Leopardi* (1941) e, nel Dopoguerra, *Il palazzo dei dogi* (1947) e *Piazza San Marco* (1948). Si tratta dell'Allegro (ii movimento) del Concerto per due violini, orchestra e basso continuo in Sol minore RV 578, op. 3, n. 2 dall'*Estro armonico* di Antonio Vivaldi:⁶¹ un pezzo di notevole furore esecutivo nel quale l'orchestra, a cui sono affidate incalzanti progressioni ascendenti, si alterna ai passaggi solistici dei due violini che procedono per terze parallele. Non c'è dubbio che si tratta di una sigla di grande effetto e di immediato impatto sonoro.

fonti sonore: la discografia a 78 giri, in FRANCESCO FANNA e MICHAEL TALBOT (a cura di), *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 413-439. Dalla corrispondenza con il fratello Pier Maria, vi è un preciso riferimento all'acquisto di questi dischi e anche un commento non troppo positivo sulla qualità della registrazione. Si veda NICOLA SCARPELLI (a cura di), «Attraversiamo un momento nel quale scrivere non è facile». *Pier Maria e Francesco Pasinetti, lettere scelte 1940-1942*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2017, p. 397.

60. In questo passaggio il violino solista fa una discesa cromatica di cinque note lunghe e tenute (dal mi al do) con l'accompagnamento dei violini e il pedale della viola, responsabili di un effetto oscillante tonica/dominante che ben si adatta alle immagini.

61. Prima del 1941 erano già state realizzate due incisioni discografiche, entrambe dirette da Antonio Guarneri, prima con l'Orchestra della Scala (ante 1932, *La voce del padrone*) e poi con l'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino (1937, Capitol). Cfr. TARQUINIO, *La diffusione dell'opera di Antonio Vivaldi attraverso le fonti sonore*, op. cit., pp. 421 e 424. Di questi due dischi, il primo non è associabile alla sigla dei documentari perché, nel riscontro del suo ascolto, ha un andamento molto più lento; la seconda, invece, non è stata reperita.

Con questo pezzo inizia dunque anche *Venezia minore*⁶² che, sotto il profilo musicale, ha come protagonista il pianoforte e due concerti che Johann Sebastian Bach ha trascritto dagli originali vivaldiani.⁶³ La prima parte del documentario è caratterizzata dalla presenza del Concerto in Sol maggiore bwv 973, trascritto per clavicembalo solo (dal Concerto per violino, orchestra d'archi e basso continuo RV 299, op. 7, n. 8). Pasinetti, però, utilizza una versione pianistica della trascrizione bachiana, presumibilmente quella registrata su disco dal pianista Carlo Zecchi (Cetra, 78 giri, n. 20350, 1942).⁶⁴ Per l'altra trascrizione la scelta è ricaduta sul celebre Concerto in La minore per 4 clavicembali e orchestra bwv 1065 (dal Concerto in Si minore per quattro violini, violoncello, archi e basso continuo RV 580, op. 3, n. 10), attinto presumibilmente dall'incisione dell'etichetta *La voce del padrone*.⁶⁵ Dopo il clavicembalo e i violini, lo strumento della musica di questo filmato è il pianoforte che, nel finale, cede il posto a un coro che canta l'*Agnus Dei* tratto dalla *Messa IV nel 1º Centenario dalla nascita di Papa Pio X*⁶⁶ di Sante Zanon.

Tutta la colonna sonora è dominata dalla musica a cui non è mai affidato il compito di scandire il ritmo delle riprese, ma di restituirne sempre l'intima essenza espressiva. Tendenzialmente, è fatta salva l'integrità di ognuno dei movimenti del bwv 1065; più ridotto invece lo spazio dato al bwv 973 così come sono tagliate le sezioni strumentali, iniziale e finale dall'*Agnus Dei*,⁶⁷ di cui si ascolta un'esecuzione molto lenta. L'allestimento musicale è dunque composto dalla seguente successione:

- [senza indicazione], I mov. del bwv 973, per pianoforte solo (00'47"- 02'21")
- Largo, II mov. del bwv 973 per pianoforte solo (02'38"⁶⁸ - 04'35")
- Allegro, I mov. del bwv 1065 per 4 pianoforti (04'35"- 08'17")
- Allegro, III mov. del bwv 1065 per 4 pianoforti (08'17"- 11'21")

62. Per risalire al progetto originario di questo documentario e per leggere la sceneggiatura, si rinvia a FRANCESCO PASINETTI, *Venezia minore: la sceneggiatura desunta*, a cura di Angelo Finamore, e FRANCESCO PASINETTI, *Venezia minore. Il progetto originale di Francesco Pasinetti*, a cura di Carlo Montanaro, «La cosa vista», 3, 1986, rispettivamente pp. 62-67 e 68-69.

63. Suo malgrado il curatore della sceneggiatura desunta, a proposito della colonna sonora di questo documentario, segnala: «Non si è ritenuto necessario far particolare riferimento alla colonna sonora perché basata su musica classica collagiata: qualche largo ma soprattutto pianoforte». PASINETTI, *Venezia minore: la sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 62, nota in calce.

64. È da segnalare che la stampa su disco riporta soltanto il nome di Antonio Vivaldi e non quello di Bach. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=mMqVloFqWA> (ultimo accesso: 26 settembre 2024).

65. *Concerto per quattro pianoforti e orchestra d'archi*. Pianisti Hélène Pignari-Salles, Germaine Leroux, Nicole Rolet e Pietro Coppola; direzione d'orchestra di Gustav Bret. Registrato il 6 marzo 1933.

66. La partitura è conservata nel fondo omonimo del compositore presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

67. In partitura è infatti indicato come Andante sostenuto.

68. Solo in questo passaggio gli inserti musicali non sono accostati, ma inframezzati dal suono delle campane.

- Largo, II mov. del bwv 1065 per 4 pianoforti (08'17"- 11'21")
- Allegro, III mov. (solo coda finale) del bwv 973, per pianoforte solo (11'21"-14'01")
- *Agnus Dei*

Come si vedrà più avanti, è proprio la successione di questi pezzi, con un concerto che incornicia l'altro, da un lato, e il pezzo corale finale, dall'altro, a fornire una chiave interpretativa del documentario.

Quegli stessi elementi visivi individuati nei precedenti filmati si ritrovano qui con una maggiore forza espressiva. Calli, campielli e rii di questa 'Venezia minore' sono attraversati da bambini che vanno a scuola o che giocano e si rincorrono, da una coppia di innamorati, da lavoratori che svolgono le loro attività, da ragazzi, maschi e femmine, che conducono sicuri il loro sandolo nei rii della città. Ed è proprio da questa massima espressione di venezianità che Pasinetti, con lunghe inquadrature soggettive riprese dalla piccola imbarcazione, ci offre il loro sguardo che, lentamente, intercetta ponticelli, cortili, facciate di palazzi, ecc.

Mentre gli Allegrì dei due concerti possono essere associati alla vivacità dei quadretti d'infanzia e gioventù veneziana, con la sfrontatezza carnevalesca del mascherone di Santa Maria Formosa a chiusura delle musiche 'bach-vivaldiane' (14'13"), i due tempi lenti riescono a combinare afflato lirico e aura di mistero. Nel segmento filmico dell'Adagio bwv 973 il lirismo proviene significativamente dalle immagini degli umili lavoratori, mentre il mistero si associa a un'enigmatica giovinetta (03'57") che entra in uno di quei bei cortili veneziani e ne sale la scala esterna (Palazzo Ariani). Nella macrosequenza legata al Largo del bwv 1065 è, invece, la musica in sé a restituire un forte senso di arcano. L'effetto risulta più evidente nella seconda sezione del movimento, quando gli arpeggi dei quattro pianoforti, privi di linea melodica e di accompagnamento orchestrale, riescono a trasportare le immagini della ragazza che percorre un rio con il suo sandolo (12'31") e quelle di una giovane coppia di innamorati che attraversano la città (13'13") in un altrove fuori dal tempo e dallo spazio.⁶⁹

Si arriva dunque all'ultima sezione del documentario, quella accompagnata dall'*Agnus Dei* di Sante Zanon. In linea con il testo della messa, anche la macrosequenza sembra costruita sull'invocazione della protezione divina. Questa rivelazione, però, non è affatto immediata. All'inizio, la macchina da presa segue, con soggettive e campi lunghi, il percorso quasi metafisico di una bambina che, prima, attraversa un Campo Santo Stefano deserto e, poi, si dirige verso palazzo Pisani, sede del Conservatorio "Benedetto Marcello".⁷⁰

69. Non è forse un caso che tra i primi pezzi vivaldiani utilizzati nel cinema di finzione ci sia proprio questo in *Les enfants terribles* (1950, regia di Jean-Pierre Melville).

70. L'Istituto musicale, già esistente, aveva assunto la denominazione di Conservatorio appena due anni prima, nel 1940.

A differenza degli altri inserti musicali, qui Pasinetti concepisce il montaggio a partire dal pezzo che, unico in tutto il filmato, è una presenza interna alla narrazione filmica. La bambina entra quindi nel grande edificio. All'apparenza sembra vuoto, ma poco dopo lo spettatore scopre che la musica che ascolta proviene da un coro posizionato in una delle logge dell'edificio (il direttore posizionato di spalle alla balaustra è presumibilmente lo stesso Zanon). Dopo due inquadrature del coro l'inquadratura sale ancora, prima verso la loggia superiore, completamente vuota, e poi, idealmente, fuori dall'edificio, verso gli angeli marmorei che costellano le facciate delle chiese veneziane. Come in una progressione ascendente, quasi tutte le riprese delle statue sono orientate verso l'alto, fino a quando l'ultimo angelo, ripreso di profilo, sembra rivolgere il suo sguardo in basso, verso il campanile di San Marco in lontananza. È in questa dimensione sacra, in cui il candore di una bambina diventa il tramite per invocare la protezione divina per questa Venezia svuotata dal terribile conflitto mondiale, che Pasinetti chiude il suo documentario.⁷¹

IV. *La vita semplice* (1945), ultima favola

Con *La vita semplice* si chiude questa indagine sulla rappresentazione filmico-musicale di Venezia negli anni della Seconda guerra mondiale. Si tratta dell'ultima pellicola progettata e realizzata nel cosiddetto Cinevillaggio. Siamo proprio a cavallo della fine della guerra: le riprese vengono iniziate appena una settimana prima del 25 aprile e terminate qualche tempo dopo, quando le condizioni lo permisero. Il film uscirà nelle sale soltanto un anno dopo. Come altri film girati in quel particolarissimo momento storico, anche la realizzazione di questo è condizionata dalla difficoltà oggettiva di ritrovare la stessa troupe e lo stesso cast previsto all'inizio. La regia, inizialmente affidata a Piero Costa, passò poi a Francesco De Robertis, che la firmò ufficialmente. L'autore della musica è invece Ennio Porrino,⁷² quasi monopolista delle pellicole girate a Venezia in quel biennio.

Il film racconta la storia d'amore tra un giovane veneziano (Toto Bressan), erede di uno squero, e una giovane milanese (Migia), figlia di un imprenditore. Questa relazione diventa il simbolo del conflitto tra la vita lenta e tradizionale di Venezia, rappresentata dal proprietario dello squero (Marco Bressan), e la frenesia moderna di Milano, incarnata dall'industriale Giulio Caldri. La storia accentua questa dicotomia. I veneziani sono ritratti come pigri e sere, mentre i milanesi appaiono frenetici, dediti solo al denaro e al progresso

71. Come spesso accade per la realizzazione di filmati cinematografici, ci sono molte differenze tra il progetto originale e il documentario vero e proprio. In particolar modo, nelle intenzioni iniziali di Pasinetti era previsto un altro finale, più vicino a quello de *La gondola*: «Uno sale in barca, si scosta e comincia a vogare [...] in aperta laguna». PASINETTI, *Venezia minore. Il progetto originale di Francesco Pasinetti*, op. cit., p. 69.

72. Nei credits è riportato erroneamente il nome «Parrino». Nei suoi anni veneziani Ennio Porrino matura anche un'esperienza critica nel campo della musica per film. Subentra infatti a Enzo Masetti come responsabile della rubrica *Colonna sonora* del settimanale «Film»: il rotocalco cinematografico che, seguendo il cinema di regime, aveva trasferito la sua sede da Roma a Venezia.

industriale. Sono loro, infatti, che tentano di acquistare lo squero per trasformarlo in una fabbrica di motoscafi, simbolo di quella modernità che minaccia di invadere Venezia. Alla fine, però, prevalgono amore e stile di vita veneziano, che, all'ultimo, viene persino condiviso dall'industriale lombardo.

Sono dunque i proprietari dello squero, Marco, Toto e l'aiutante Bepi, i protagonisti del 'modello' veneziano: il padre e Bepi lo incarnano inconsapevolmente; il figlio, invece, arriva persino a teorizzarlo. Ed è quest'ultimo personaggio a rappresentare l'anello di congiunzione tra questo modello di città pacifica, serena e indolente, con quello di una città in cui l'arte pervade tutti i suoi strati sociali. Oltre a essere un abile oratore, Toto è infatti anche pittore e scultore. Il bozzetto di una statuina di donna nuda, intitolato per l'appunto *La vita semplice*, diventa l'oggetto che accende la scintilla d'amore tra lui e Migia, la figlia dell'industriale milanese (Figura 7).

Le stesse evidenze didascaliche imposte dalla narrazione si riflettono nell'uso dei *Leitmotive* presenti nella partitura di Ennio Porrino. In modo efficace e coerente con le esigenze della trama, il compositore impiega pochi spunti musicali, facilmente riconoscibili anche nelle loro variazioni. Nei ventidue minuti di musica, distribuiti sugli ottantatré complessivi della pellicola, emergono principalmente tre temi conduttori, associati a sentimenti, oggetti o elementi simbolici, e non limitati quindi ai personaggi.

Il primo tema è in tonalità minore e presenta una progressione discendente affidata agli archi. Esso viene associato ai momenti di malinconia o tristezza nella storia, che, sebbene brevi e mai profondamente drammatici, esprimono la solitudine e lo sconforto dei personaggi. Questo tema accompagna scene come gli incontri mancati tra i protagonisti (ad esempio, quando lei va a trovarlo nel suo studio e non lo trova, oppure quando non si presenta a un appuntamento, lasciandolo solo), il momento in cui Bepi considera temporaneamente di lasciare lo squero perché non viene mai pagato, e, infine, il pentimento dell'imprenditore milanese, che si rende conto di come l'ossessione per il successo economico lo abbia allontanato dalla sua famiglia.

Più rilevanti, per il loro legame simbolico con la città di Venezia, risultano gli altri due *Leitmotive*: il tema dell'ocarina, che domina la prima parte del film, e il tema de *La vita semplice*, che si ripresenta in più occasioni nella seconda parte, a partire dal momento in cui Migia scopre la scultura omonima realizzata da Toto. Quest'ultimo tema rappresenta un elemento unificante tra la vicenda sentimentale e il modello di vita veneziano. È una barcarola con un andamento lento e disteso che accompagna vari momenti chiave della storia d'amore: dalla scoperta iniziale della statuina, al dono di quest'ultima, fino alla prima uscita in barca e, con una rapida evoluzione da racconto favolistico, al matrimonio dei protagonisti, celebrato con un corteo di gondole.



7.
La vita semplice: statuina realizzata da Toto.



8.
La vita semplice: Marco, Toto e Bepi suonano l'ocarina.

Tuttavia, lo stesso tema si ripresenta anche in contesti privi della presenza degli innamorati, assumendo una funzione simbolica legata al modello di vita veneziano. Quando i personaggi milanesi, padre e figlia, comprendono che il loro stile di vita è fallimentare, il tema musicale sottolinea il loro progressivo distacco da un'esistenza incentrata sul profitto e la loro accettazione di uno stile di vita più pacato e orientato ai valori umani. Questo spunto musicale accompagna, ad esempio, la scena in cui Migia dichiara al suo precedente fidanzato di aver compreso che il denaro non è la chiave della felicità. Più avanti, il tema ritorna quando la ragazza incontra una vecchia amica che, abbandonati i suoi privilegi economici, sceglie di condurre una vita più modesta a Venezia, apprezzando le piccole gioie della quotidianità. Anche il padre, l'imprenditore milanese, viene influenzato da questa trasformazione interiore: pur avendo ottenuto l'esproprio dello squero, decide di non prenderne possesso, poiché ha deciso di adottare il modello veneziano. Un cambio di prospettiva che riguarda innanzitutto lo sguardo e, ancora una volta, la presenza extradiegetica di questo spunto musicale. Nel tragitto per raggiungere San Trovaso l'uomo chiede al motoscafo di rallentare la velocità del mezzo per poter ammirare la bellezza dei palazzi di Canal Grande, segnando così la sua definitiva conversione a uno stile di vita più contemplativo.

Per il suo potenziale legame simbolico con l'essenza stessa della città di Venezia, ancora più rilevante risulta il tema dell'ocarina, definito così perché associato a un motivetto suonato su questo strumento all'inizio del film da Marco, Toto e Bepi, i tre campioni dello stile di vita veneziano.

Con il consueto passaggio di livello drammaturgico, da una presenza musicale diegetica a una extradiegetica, il motivetto diventa quindi il *Leitmotiv* associato ai momenti in cui Marco interagisce con un orfanello fuggito da Chioggia per sottrarsi alla crudeltà di una zia. Nella prima occorrenza c'è il bambino in laguna che sta scappando con altri due ragazzi. Poi i due si incontrano e Marco lo porta a Venezia. Dopo l'uomo si intenerisce e, al posto di denunciare il bambino, preferisce portarselo a casa.

In una sua versione variata, il *Leitmotiv* viene inoltre ripreso verso la fine del film. Si risente infatti anche a commento della festicciola per il figlioletto dell'amica della protagonista. In questo modo, la trasposizione extradiegetica del motivo musicale funge da espressione simbolica del candore infantile e degli effetti che produce su chi, come Marco e gli altri personaggi veneziani, ne è sensibile.

L'ocarina in sé, inoltre, assume un ruolo di 'balsamo dell'anima', poiché interviene a placare ogni tensione o momento di sconforto. Dopo averla utilizzata per convincere Bepi a non andarsene, Marco suona nuovamente lo strumento per tranquillizzare l'orfanello. L'ocarina, in questo senso, non è solo uno strumento musicale, ma un simbolo della semplicità e serenità della vita veneziana. Ancora una volta, dunque, la vera protagonista del film è Venezia, priva

di quella cristallizzata monumentalità dei film in costume e popolata da quei personaggi della città 'minore', qui liberi di esprimersi persino in dialetto. Nonostante questi elementi, la pellicola cede tuttavia a una rappresentazione oleografica della città. Un luogo come lo squero di San Trovaso, già fugacemente mostrato nei film storici, diventa qui un emblema convenzionale di questa visione semplificata. Allo stesso modo, l'importanza data a uno strumento come l'ocarina, sostanzialmente estraneo alle tradizioni popolari veneziane, appare poco autentica e artificiosa, contribuendo ancora una volta alla costruzione di una rappresentazione stereotipata della città. Questo approccio porta anche alla riproposizione di miti fondativi che rafforzano stereotipi sulla presunta natura originaria della città e dei suoi abitanti. In particolare, come nei film in costume, si torna a definire l'antico stato di innocenza di Venezia, anche qui raccontata come città di pace, e, in più, si rivendica il suo status di porto franco dalle trasformazioni della modernità.⁷⁵ Evidentemente si tratta di ipocrita coscienza che evita di confrontarsi con quei cambiamenti che attraversavano anche la città lagunare, a partire dall'esperienza controversa del Cinevillaggio cinematografico. E poi il modello di pace determina un urto evidente con la realtà contemporanea. A fronte di catastrofi, distruzioni e una dilaniante guerra civile, il film offre un'immagine di Venezia idealizzata e sospesa nel tempo, priva di conflitti e tensioni politiche. Questa distanza dalla realtà non fa altro che alimentare una rappresentazione artificiosa della città, molto lontana dalla Venezia poetica e metafisica ritratta nei documentari di Pasinetti.

75. Cfr. MARIO ISNENGH, *Ogni giorno è domenica: la Venezia di Salò*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 171-186: 179.



Luciano Emmer, *Romantici a Venezia*: dettaglio.

Angela Carone

Una città dai mille volti. Parole, immagini e musiche in *Romantici a Venezia* e *Venise et ses amants* di Luciano Emmer*

I. Parole italiane e francesi per Venezia

Tra il 1947 e il 1948 il regista Luciano Emmer realizzò in collaborazione con Enrico Gras tre documentari incentrati su alcune meraviglie artistiche e paesaggistiche di Venezia: *La leggenda di Sant'Orsola*, sul ciclo pittorico dedicato a episodi della vita della Santa dipinto da Vittore Carpaccio tra il 1490 e il 1495 per decorare l'omonima Scuola con sede nella Basilica dei SS. Giovanni e Paolo (oggi alle Gallerie dell'Accademia); *Isole nella laguna*, che illustra alcuni aspetti della storia e della quotidianità di Murano, Burano, Torcello e San Clemente; *Romantici a Venezia*, in cui si impongono con tutta la loro magnificenza i più celebri e spettacolari monumenti e scorci cittadini nonché alcuni dipinti che ritraggono loro dettagli e feste locali.¹ La predilezione di Emmer per la Serenissima e i suoi tesori ha radici lontane e poggia su una motivazione biografica: il regista, nato a Milano nel 1918, divenne veneziano d'adozione poiché, pochi mesi dopo la sua nascita, la famiglia si trasferì nella città lagunare per via del lavoro del padre Pietro Emilio, nominato Ingegnere responsabile del primo piano regolatore di Marghera.² A Venezia Luciano Emmer visse fino agli anni Trenta e in seguito vi tornò ripetutamente; soprattutto, furono i tanti film visti da bambino in quello che all'epoca era il cinema "Santa Margherita" (oggi sede dell'Auditorium di Ca' Foscari) a far sorgere in lui un'autentica passione per il mondo del cinema: come egli ricorderà anni dopo, «l'assidua frequentazione della piccola sala, ricavata nella chiesa sconsacrata, ha determinato nell'inconscio la decisione di mettermi a raccontare le mie storie nei films».³ Per Emmer adulto, legare anche a Venezia la propria arte fu dunque pressoché inevitabile: per lui la città era affine a una donna amata e ritrovata dopo un lungo periodo,⁴ che, come in molte *liaison*,

* Nel presente contributo i documenti autografi di Roman Vlad sono riprodotti previa autorizzazione degli eredi Vlad e di Gianmario Borio, Direttore dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (dove è conservato il Fondo Roman Vlad). A tutti loro vada il mio più sentito ringraziamento.

1. Il regista tornerà ad ambientare parte dei suoi lavori nella città lagunare nel 1972 (puntata *Parise e... Piazza San Marco* del ciclo tv *Io e...*) e nel 1976 (*Aimez-Vous l'Italie?*).

2. Tali vicende sono ricordate dal regista in due libri dedicati alla città: *Delenda Venezia*, Venezia: Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 1994, e *Infanzia a Venezia*, Venezia: Centro Internazionale della Grafica di Venezia, 2006.

3. LUCIANO EMMER, *Cinema Santa Margherita*, in Id., *Infanzia a Venezia*, op. cit., pp. 85-87: 87.

4. In seguito alla richiesta del «produttore pazzo» Salvo D'Angelo di realizzare tre cortometraggi subito dopo la guerra, il regista ritornò nella città dell'infanzia nel 1946, alloggiando «vicino all'imbarcadero del

lo indusse a compiere una sorta di «vivisezione nel corpo vivo dei miei ricordi d'infanzia. Mentre riprendevo con la macchina da presa, lei — lei, Venezia — era silenziosa e impenetrabile, quasi indifferente al contatto che cercavo di ristabilire con lei».⁵

Dei tre documentari ‘lagunari’ precedentemente menzionati, *Romantici a Venezia* (prodotto e distribuito da Universalia, 1947) è più degli altri il frutto di «un'équipe di assoluta civiltà europea», per dirla con Mario Verdone, che recensì il lavoro nel 1948.⁶ La dimensione ‘cosmopolita’ di *Romantici a Venezia* era infatti assicurata non solo da Emmer e Gras, la cui notorietà all’epoca era già indiscussa anche all'estero, in particolare in Svizzera e Francia, i cui festival e rassegne spesso avevano ospitato loro cortometraggi — complici l’amicizia di Emmer con Peter Bächlin, tra i promotori nel 1943 dello Schweizer Filmarchiv di Basilea, ed Henri Langlois, cofondatore della Cinémathèque française.⁷ Altrettanto celebri sul finire degli anni Quaranta erano Gino Cervi, voce narrante in *Romantici a Venezia* e attore acclamato ben oltre i confini italiani,⁸ e Roman Vlad, compositore, pianista e storico della musica di origini rumene, incaricato di musicare il documentario.

Vlad era giunto a Roma nel 1938 e da subito instaurò rapporti professionali e di amicizia con personaggi di spicco del panorama internazionale del tempo: il suo maestro di pianoforte Alfredo Casella, il direttore d’orchestra Victor de Sabata, il coreografo Aurél A. Milloss, il filosofo Jacques Maritain, per limitarci ad alcuni nomi.⁹ Nella Roma cosmopolita del tempo Vlad conobbe anche Emmer, che nel 1946 gli chiese di scrivere per il documentario *Racconto da un affresco* (del 1938) musiche *ad hoc* che sostituissero quelle di Sergej

Lido». Ciò è quanto si apprende in LUCIANO EMMER, *Venise et ses amants*, in LEONARDO CIACCI (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia: Marsilio, 2004, pp. 40-41: 40.

5. LUCIANO EMMER, *Quel magico lenzuolo blu. Divagazioni non troppo serie sul cinema*, Mantova: Circolo del cinema, 1997, p. 38 (ed. or. *Ce magique drap bleu. Divagations pas trop sérieuses sur le cinéma*, Paris: Centre Georges Pompidou / Istituto Italiano di Cultura, Paris, 1996).

6. MARIO VERDONE, *Bianchi pascoli, Romantici a Venezia*, «Bianco e Nero», IX/2, aprile 1948, pp. 73-74: 73, ove si leggono anche i dati sulla sua produzione e distribuzione.

7. A questi significativi dettagli della biografia artistica di Emmer accenna PAOLA SCREMIN, *Parole dipinte. Il cinema sull’arte di Luciano Emmer*, in EAD. (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull’arte di Luciano Emmer*, Bologna: Cineteca di Bologna, 2010, pp. 5-21: 9-10.

8. Cervi nella stagione 1925-1926 era entrato a far parte della compagnia del Teatro d’Arte di Roma diretta da Luigi Pirandello e aveva recitato in *Sei personaggi in cerca d’autore*, rappresentato a Parigi, Londra, Basilea e Berlino. Ciò è quanto si apprende dalla voce *Cervi, Gino* firmata da ROBERTA ASCARELLI, *Dizionario Biografico degli Italiani* [online], Treccani, vol. 24, 1980 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/gino-cervi_\(Dizionario-Biografico\)./](https://www.treccani.it/enciclopedia/gino-cervi_(Dizionario-Biografico)./)).

9. Le vicende biografiche e artistiche dei primi anni ‘italiani’ del compositore e il suo sodalizio artistico con Milloss sono stati ricostruiti nei contributi di FRANCESCO FONTANELLI, *Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)*, e PATRIZIA VEROLI, *Vlad e Milloss. Vitalità di un’amicizia*, contenuti nel volume a cura di ANGELA CARONE, *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2019, pp. 3-32 e 49-74, al quale si rimanda per ulteriori approfondimenti sulla figura di Vlad.

Prokof’ev da lui impiegate in origine¹⁰ e, l’anno seguente, lo invitò a musicare *Bianchi pascoli*, incentrato sui Cimiteri degli alleati. Da allora e fino al 1961 la loro collaborazione fu costante e fruttuosa, e si concretizzò in 15 documentari e 4 film, dei quali Vlad curò le musiche.¹¹

Questa «équipe di assoluta civiltà europea» rappresentata da Emmer, Gras, Cervi e Vlad era ulteriormente arricchita da altri celeberrimi personaggi del lontano e recente passato che ‘figuravano’ in *Romantici a Venezia*: Lord Byron, Alfred de Musset, Richard Wagner e Gabriele d’Annunzio. I quattro artisti erano accomunati dall’aver soggiornato a Venezia, città alla quale erano legati eventi importanti delle loro esistenze: Byron vi scrisse il *Don Juan* nel 1818 e vi conobbe (metaforicamente) la figura del Doge Marino Faliero (morto nel 1355), al quale dedicò nel 1821 una tragedia eponima; de Musset visse a Venezia la propria storia d’amore con George Sand, e Gabriele d’Annunzio quella con Eleonora Duse; Wagner morì nella città lagunare nel 1883. La presenza di queste quattro figure in *Romantici a Venezia* si concretizzò in origine attraverso l’inserimento in successione di passi relativi ad aspetti delle loro vicende vissute a Venezia per mano dal drammaturgo e sceneggiatore Diego Fabbri, incaricato dal produttore Salvo D’Angelo di scrivere il commento che si sarebbe ascoltato nel documentario. Fabbri, figura altrettanto eminente dell’ambiente teatrale e cinematografico del tempo,¹² approntò un testo estremamente prolioso e dal taglio narrativo;¹³ questa sceneggiatura non corrispondeva all’intento del regista, desideroso di realizzare un cortometraggio in cui tratteggiare «un percorso insolito ma in fondo ovvio» al fine «di scoprire quello che aveva affascinato alcuni grandi artisti del passato»; soprattutto, dato tutt’altro che trascurabile, Emmer ambiva a far emergere non solo le innegabili atmosfere malinconiche della città, ma il più forte potere suggestivo che i suoi luoghi più iconici emanano.¹⁴ Pertanto, fu avvertita come inevitabile la necessità di far redigere a Fabbri un secondo testo, impreziosendolo con la consulenza letteraria di Giuseppe Dalla Torre e Giovanni Da

10. Il documentario uscì nel 1948 con il nuovo titolo *Dramma di Cristo* e l’altrettanto nuova colonna sonora firmata da Vlad.

11. Per questi aspetti relativi alla collaborazione tra i due artisti rimando a ROMAN VLAD, *La mia collaborazione con Emmer*, in STEFANO FRANCIA DI CELLE e ENRICO GHEZZI (a cura di), *Mister(o) Emmer. L’attenta distrazione*, Torino: Torino Film Festival, 2004, pp. 70-72, e ANGELA CARONE, *La bellezza del diavolo. Le musiche di Roman Vlad e la sua collaborazione con René Clair*, Lucca: LIM, 2023, pp. 8-13.

12. Dopo gli esordi come sceneggiatore negli anni Trenta, la sua carriera proseguì nel decennio successivo con la collaborazione con registi del calibro di Vittorio De Sica e Alessandro Blasetti; nel 1959 sceneggiò, assieme a Indro Montanelli, Roberto Rossellini e Sergio Amidei, *Il generale Della Rovere*, lungometraggio che nel 1962 ottenne la candidatura all’Oscar come migliore sceneggiatura originale. Si veda FRANCESCO SURIANI, voce *Fabbri, Diego*, in *Enciclopedia del cinema* [online], Treccani, 2003 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/diego-fabbri_\(Enciclopedia-del-Cinema\)./](https://www.treccani.it/enciclopedia/diego-fabbri_(Enciclopedia-del-Cinema)./)).

13. Il dattiloscritto è custodito nel Fondo Luciano Emmer della Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française di Parigi, come precisa ROBERTO ZEMIGNAN, *Jean Cocteau et l’Italie. Regards cinématographiques croisés*, Tesi di Dottorato in Arts, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2012, p. 401, alla quale si rimanda per approfondimenti su questa sceneggiatura.

14. EMMER, *Venise et ses amants*, op. cit., p. 41.

Cascina (i cui nomi appaiono nei titoli di testa di *Romantici a Venezia*);¹⁵ esso venne enunciato da Gino Cervi e, ad eccezione delle parti testuali che introducono e concludono il documentario (entrambe molto presumibilmente di Fabbri), è incentrato su estratti desunti da scritti dei quattro artisti poc'anzì menzionati e scelti dallo stesso Emmer come antidoto al rischio di realizzare un prodotto audiovisivo intriso di un troppo invadente autobiografismo: «Scelsi Wagner, Alfred de Musset e George Sand, d'Annunzio. Era un modo di evadere dai miei ricordi personali».¹⁶

Nella sua versione ufficiale¹⁷ *Romantici a Venezia* dura 10'28" ed è suddivisibile in 11 sequenze audiovisive, schematizzate nella seguente Tabella 1, delle quali 6 corredate di musica e testo enunciato dalla voice off; le ulteriori 5 presentano solo un commento sonoro, finalizzato ad accompagnare i titoli di testa e a svolgere una funzione introduttiva, di interludio e coda (delle quali si dirà in seguito). In 4 delle 6 sezioni in cui è presente la componente verbale (e sonora), le parole pronunciate da Gino Cervi sono tratte dai seguenti testi di Byron, de Musset, Wagner (tutti in traduzione italiana) e d'Annunzio:

sequenza 4) versi 1-9 dal canto quarto del poema *Le peregrinazioni del nobile Aroldo* (*Child Harold's Pilgrimage*, 1812-18) di Lord Byron, in cui si narrano le tappe del viaggio di Aroldo che, nel passo in questione, evoca il passato glorioso della Serenissima;

sequenza 6) libera selezione e traduzione dai versi 132-155 della lirica del 1844 di Alfred de Musset *À mon frère revenant d'Italie*, composta dieci anni dopo la conclusione della sua storia d'amore con la scrittrice George Sand, consumatasi nella città lagunare. Dai versi è evidente l'allusione al dolore inconsolabile provato dal suo cuore, metaforicamente rimasto a Venezia;

sequenza 7) passo dal libretto di Richard Wagner per *Tristan und Isolde* (1881), atto III, scena I: Tristan, riportato a Kareol nel castello dei suoi antenati dopo essere stato ferito da Melot, esprime con nostalgia il ricordo dell'amata Isolde;

15. Questa versione ufficiale del documentario è consultabile al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=He4SN1cgGWA> (ultimo accesso: 11 luglio 2024). La vicenda relativa al passaggio dalla prima alla seconda versione del testo di *Romantici a Venezia*, complessa e che ad oggi presenta ancora degli aspetti irrisolti, è ricostruita dettagliatamente da ZEMIGNAN, Jean Cocteau et l'Italie, op. cit., pp. 401-419, che trascrive dalla sceneggiatura numerosi passi come approntati da Fabbri in prima istanza. Zemignan (p. 401, nota 755) ricorda che Emmer ha sempre menzionato Fabbri quale autore dei testi dei suoi documentari 'veneziani' «imposto dal produttore Salvo D'Angelo». Come già detto, il commento verbale enunciato da Cervi in *Romantici a Venezia* è basato sulle parole di Byron, de Musset, Wagner e d'Annunzio, differente da quello scritto in origine da Fabbri, ad oggi è ricostruibile solo attraverso l'audio del documentario menzionato all'inizio di questa nota.

16. EMMER, *Venise et ses amants*, op. cit., p. 41.

17. Si rimanda alla nota 15 per gli estremi del link attraverso il quale è possibile visionarlo.

sequenza 8) passo da *Epifania del fuoco*, sezione iniziale del romanzo di Gabriele d'Annunzio *Il fuoco* (1900), ambientato a Venezia, in cui viene descritto l'autunno, come allegoria dello sfiorire della vita dell'uomo.

Tabella 1.

Successione di interventi musicali in *Romantici a Venezia* e commento testuale pronunciato da Gino Cervi. L'attribuzione a Diego Fabbri delle porzioni di testo 2 e 9 è presunta. Nell'ultima colonna, tra parentesi quadre, la durata del testo, seguita e/o preceduta da sola musica.

Sequenza	Collocazione e funzione degli interventi solo musicali	Testo (con accompagnamento musicale)	Autore del testo	Minutaggio [tra quadre quello del testo]
0	Accompagnamento durante lo scorrimento dei titoli di testa			00'00"-00'45"
1	Introduzione			00'46"- 01'03"
2		Venezia, nell'incertezza delle sue acque tremanti, nell'esalare di molli profumi di cose disfatte, parve agli artisti di tutto il mondo la città più docile a lasciarsi modellare secondo la piega della loro fantasia.	Diego Fabbri [?]	01'04"- 01'30" [01'04"- 01'21"]
3	Interludio			01'31"- 01'47"
4		Ero a Venezia, al Ponte dei Sospiri: un palazzo da un lato e una prigione dall'altro. Vidi sorgere dall'onda degli edifici le strutture, come al tocco di una verga incantatrice. Intorno a me, le fosche ali distendono i secoli ed i secoli; morente, una gloria sorride ai tempi andati, allor che le colonne del leone alato, sommerso, riguardava[no] più di una terra in soggezione. ¹⁸	Lord Byron	01'48"- 02'43" [02'08"- 02'43"]
5	Interludio			02'44"- 03'32"

18. Si riporta di seguito il passo in lingua originale: «I stood in Venice, on the Bridge of Sighs: / A palace and a prison on each hand: / I saw from out the wave her structures rise / As from the stroke of the Enchanter's wand! / A thousand Years their cloudy wings expand / around me, and a dying Glory smiles / O'er the far times, when many a subject land / looked to the winged Lion's marble piles, / where Venice sate in state, throned on her hundred isles!».

6	Cupole superbe, austeri monumenti, velo d'oro disteso su mucchi d'ossa: è Venezia. Qui è rimasto il mio povero cuore. L'hai incontrato il mio povero cuore lungo il tuo cammino, tra i sassi della strada o in fondo a un bicchiere? L'hai visto tra i fiori dei prati o tra le uve dorate di una vigna o in qualche fragile barca che scivola al buio a fior d'acqua? L'hai ritrovato a brandelli sulla riva dei cimiteri? Deve essere là. Non so se qualcuno vorrà cercarlo; ma penso che nessuno potrà più riconoscerlo. ¹⁹	Alfred de Musset	03'33"-05'29" [03'38"-04'24"]	8	Una specie di stupore si raccoglieva intorno ai solinghi alberi prigionieri che trascolorivano splendendo, come se conflagrassero. La foglia arida, caduta sulla pietra consunta [...], brillava come una cosa preziosa; in cima al muro ornato dai licheni [bianchi], il frutto del melograno, gonfio di maturità, [ti pendeva] subitamente come una bella bocca sforzata dall'impeto di un riso cordiale; una barca passava lenta e grande, colma di grappoli, come il tino che sta per essere premuto, diffondendo sull'acqua ingombra d'alge morte l'ebrietà aerea della vendemmia e la visione delle vigne solatìe [frementi] di giovinezze canore. ²¹	Gabriele d'Annunzio	07'31"-09'15" [07'48"-08'43"]
7	Dove mi svegliai non ho sostato; ma dove ho sostato non posso rivelartelo. Non vidi il sole, né terra né uomini: ma quello che ho visto non posso rivelartelo. Io ero dove sono sempre stato, dove ritornerò per sempre, nel vasto regno della notte del mondo. Là solo una scienza è nostra; l'oblio eterno, divino e primordiale. Come dispare il suo presagio; debbo dire il tuo nome, o voce, che ammonisci piena di rimpianti e che mi sospingi di nuovo nello splendore del giorno? Con infuocato amore, la sola cosa che m'era rimasta m'ha spinto nelle ombre amate della morte, a bere di nuovo questa luce che limpida, dorata, infida, ancora per te, Isotta, risplende. ²⁰	Richard Wagner	05'30"-07'30" [05'44"-06'45"]	9	Interludio		09'16"-09'51"
				10	Venezia custodisce il ricordo dei loro volti, l'eco dei loro canti: Byron, de Musset, Wagner, d'Annunzio forse passano ancora per la laguna sulla gondola dell'ultima festa, ornata a poppa dei simboli supremi: la morte, il tempo, la gloria.	Diego Fabbri	09'52"-10'17" [?]
				11	Coda		10'18"-10'28"

19. I versi originali di de Musset, relativi alle sestine 22-25, recitano: «[...] Toits superbes! froids monuments! / Linceul d'or sur des ossements! Ci-gît Venise. / Là mon pauvre cœur est resté. / S'il doit m'en être rapporté, / Dieu le conduise! / Mon pauvre cœur, l'as-tu trouvé / Sur le chemin, sous un pavé, / Au fond d'un verre? / Ou dans ce grand palais Nani, / Dont tant de soleils ont jauni / La noble pierre? / L'as-tu vu sur les fleurs des prés, / Ou sur les raisins empourprés / D'une tonnelle? / Ou dans quelque frêle bateau, / Glissant à l'ombre et fendant l'eau / À tire-d'aile? / L'as-tu trouvé tout en lambeaux / Sur la rive où sont les tombeaux? / Il y doit être. / Je ne sais qui l'y cherchera, / Mais je crois bien qu'on ne pourra / L'y reconnaître. [...]». Già nel 1828, cinque anni prima del suo soggiorno veneziano con George Sand presso l'Hotel Danieli (dicembre 1833 - marzo 1834, durante il quale la donna lo tradì con il medico Pietro Pagello, chiamato per curare il poeta febbricitante), de Musset aveva dedicato alla città la lirica *Dans Venise la rouge*.

20. Nel libretto tedesco si legge: «Wo Ich erwacht, / weilt' Ich nicht; / doch, wo Ich weilte, / das kann Ich Dir nicht sagen. / Die Sonne sah Ich nicht, / noch sah Ich Land und Leute; / doch, was Ich sah, / das kann Ich Dir nicht sagen. / Ich war, / wo ich von je gewesen, / wohin auf je Ich geh': / im weiten Reich / der Weltennacht. / Nur ein Wissen / dort uns eigen: / göttlich ew'ges / Unvergessen! / Wie schwand Mir seine Ahnung? / Sehnsücht'ge Mahnung, / nem' Ich Dich, / die neu dem Licht / des Tags Mich zugetrieben? / Was einzig Mir geblieben, / ein heiss-inbrüstig Lieben, / aus Todeswonne-Grauen / jagt's Mich, das Licht zu schauen, / das trügend hell und golden / noch Dir, Isolden, scheint!».

Nella sequenza 8 le parole dannunziane alludono all'autunno, stagione in cui tutto sfiorisce — un tratto che, per traslato, è attribuibile anche a Venezia, in apparenza delicata come una «foglia arida [ma] preziosa» e quasi prossima a svanire, nel suo ergersi da acque instabili: questa è, tra quelle in cui Cervi recita passi da testi preesistenti, l'unica sequenza che rimanda in modo implicito a una visione della città 'neutra', ma saldamente radicata nell'immaginario collettivo. Al contrario, le rimanenti tre sezioni in cui si ascoltano le parole degli illustri autori romantici restituiscono allo spettatore frangenti chiaramente autobiografici (prova ne sia la formulazione in prima persona dei testi) e legati alla psicologia di Byron, de Musset e Wagner (quest'ultimo attraverso le parole di Tristan), sebbene la loro identità non sia esplicitata

21. Rispetto all'originale dannunziano, il passo recitato da Cervi presenta alcune varianti indicate tra parentesi quadre. Questi i passi originali (in corsivo i luoghi mutati in *Romantici a Venezia*): «[...] La foglia arida, caduta sulla pietra consunta della proda, brillava come una cosa preziosa; in cima al muro ornato dai licheni biondi, il frutto del melograno, gonfio di maturità, si fendeva subitamente come una bella bocca sforzata dall'impeto di un riso cordiale [...] la visione delle vigne solatìe frequenti di giovinezze canore».

nelle sequenze.²² Questo aspetto così marcatamente ‘soggettivo’, insito nelle parole dei tre testi, cala i luoghi della città che si vedono contestualmente in un’atmosfera sentimentale e nostalgica, a tratti dolorosa (sebbene il pensiero di Byron sia rivolto non alla persona amata ma alle glorie passate di Venezia); ciò trasmette allo spettatore una visione univoca della città, che Emmer «non avre[bbe] mai voluto esprimere», nonché lontanissima dall’andamento labirintico insito nella straordinaria topografia cittadina: era quest’ultimo, assieme al potere suggestivo di Venezia di cui si è già detto, ciò che il regista invece ambiva a rendere nel documentario.²³ Come si vedrà in dettaglio, a questo intento di Emmer si poté pervenire anche per merito delle musiche di Vlad, composte in modo da configurarsi come un «alter ego della narrazione» e non un semplice sottofondo per parole e immagini, in grado talvolta di contraddirsi il significato intrinseco dell’elemento visivo e/o verbale.²⁴

L’esigenza poetica di Emmer poté essere pienamente soddisfatta grazie al suo felice incontro con Jean Cocteau, «uno di coloro che avevano voluto appropriarsi della città»,²⁵ che nel 1948, a pochi mesi di distanza dall’uscita di *Romantici a Venezia*, scrisse un nuovo testo per la sua versione francese, riprodotto nella Tabella 2.²⁶ Il letterato era «ormai dimentico dei suoi esiti avanguardistici e invece immerso in un ossessivo dialogo con la tradizione e la classicità che coinvolgeva pressoché tutti i linguaggi delle arti».²⁷ Il cortometraggio fu reintitolato *Venise et ses amants* e il commento verbale, ora in francese e volto a far apparire anche tratti della città prima assenti, fu letto personalmente da Cocteau mentre scorrevano le immagini riprese da Emmer, rimaste immutate, assieme alle loro musiche (ad eccezione dell’assenza di circa 10 secondi di sonoro iniziale), rispetto a quelle di *Romantici a Venezia*.²⁸

Tabella 2.

Alternanza di interventi musicali e testuali, questi ultimi sempre accompagnati dal suono, in *Venise et ses amants*. Il testo è di Jean Cocteau.

Sequenza	Collocazione e funzione degli interventi solo musicali	Testo (con accompagnamento musicale)	Autore del testo	Minutaggio [tra quadre quello del testo]
0	Accompagnamento durante lo scorrimento dei titoli di testa			00'00"-00'35"
1	Introduzione			00'36"-00'54"
2		Venise pourrit. Les fleurs ont quitté le vase. L'eau reste, désagrège les marches des édifices, engrasse les microbes, pue, embaume, empoisonne avec ses fièvres toutes les âmes du monde qui redoutent un air trop pur. L'une les communiquait à l'autre. Vint l'épidémie romantique [Venezia sta marcendo. I fiori hanno abbandonato il vaso. L’acqua resta, disintegra i gradini dei palazzi, ingrassa microbi, puzza, olezza, avvelena con le sue febbri tutte le anime del mondo che temono l’aria troppo pura. L’una le comunicava all’altra. Poi l’epidemia romantica].	Jean Cocteau	00'55"-01'22" [00'55"-01'22"]
3		Pigeon vole, amour vole, amour pleure, Chopin pleure, Byron pleure, Venise pleure [Il piccione vola, l’amore vola, l’amore piange, Chopin piange, Byron piange, Venezia piange].	Jean Cocteau	01'23"-01'38" [01'27"-01'38"]
4		Les Doges épousaient Venise. Venise les trompait et trompait ses amants [I Dogi sposavano Venezia. Venezia li tradiva e tradiva i suoi amanti].	Jean Cocteau	01'39"-02'32" [01'42"-01'48"]
		L’amant malheureux, Byron, visite les cachots où Venise enchaînait ses victimes, et torturait, et décapitait, et courait vite au Carnaval [L’infelice amante, Byron, visita le prigioni dove Venezia incatenava le sue vittime, e torturava e decapitava e correva veloce al Carnevale].		/ [02'14"-02'52"]
5		C'est son propre masque, le masque de Venise, que vous venez de voir et que vous avez pris pour une tête de mort [È la sua maschera, la maschera di Venezia, che avete appena visto e che avete scambiato per un teschio].	Jean Cocteau	02'33"-02'42" [02'33"-02'42"]
6	Interludio			02'43"-03'22"

22. Solamente nei titoli di testa (00'25") si legge che il cortometraggio presenta «liriche di Byron, de Musset, Wagner e una prosa di Gabriele d’Annunzio».

23. ZEMIGNAN, Jean Cocteau et l’Italie, *op. cit.*, pp. 393-394. La citazione, riportata a p. 393, nota 740, è tratta da EMMER, *Quel magico lenzuolo blu*, *op. cit.*, pp. 38-39.

24. La definizione di «alter ego della narrazione», riferita a quelle musiche che svolgono una funzione di primissimo piano nella trama audiovisiva, e non di mero corredo uditorio, è mutuata da ROBERTO CALABRETTA, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia: Marsilio, 2010, p. 123.

25. EMMER, *Venise et ses amants*, *op. cit.*, p. 41.

26. L’incontro con Cocteau, che firmerà anche il testo del documentario del regista milanese *La leggenda di Sant’Orsola*, è ricordato da EMMER, *Quel magico lenzuolo blu*, *op. cit.*, pp. 38-39. Nella Tabella 2 la trascrizione del testo francese verrà indicata secondo quanto riportato in ZEMIGNAN, Jean Cocteau et l’Italie, *op. cit.*, pp. 560-561. La traduzione tra quadre è di chi scrive.

27. CESARE DE MICHELIS, *Venezia è un dettaglio*, in CIACCI (a cura di), *Venezia è una città*, *op. cit.*, pp. 37-39: 38.

28. Questo brevissimo taglio, riscontrabile nella versione francese visionabile sul canale YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=J-h4vf5JxOA>), giustifica lo sfasamento nei minutaggi tra le Tabelle 1 e 2. Degna di nota è un’altra differenza ancor più sostanziale rispetto alla versione italiana: in *Venise et ses amants* all’inizio della sequenza relativa a Wagner compare una didascalia con il suo nome (05'21").

7	<p>Un homme, à fine taille de femme et à barbe de soie, une femme qui fume le cigare, habillée en homme, voilà le couple Alfred de Musset-George Sand. Il débouche, ce couple, par l'arche sombre du pont des Soupirs. Il entre dans le piège. La lampe de Monsieur Mauro, qui devint un Maure, Maure de Venise, à la fenêtre de Desdémone, devrait prévenir le couple bizarre de prendre garde à la fenêtre de leur chambre, Hôtel Danieli, car toutes les fenêtres de Venise donnent sur la lenteur. La lenteur est atroce aux jaloux, ils attendent toujours ou bien ils veulent voler à la recherche de ceux qu'ils aiment. Et Pagello paraît, et les disputes éclatent, et on lave le linge sale, et on ment, et on dupe, et on passe des insultes au sublime [Un uomo, con una vita sottile da donna e una barba di seta, una donna che fuma un sigaro, vestita da uomo, ecco la coppia Alfred de Musset-George Sand. Questa coppia emerge attraverso l'arco oscuro del Ponte dei Sospiri. Cade nella trappola. La lampada di Monsieur Mauro, divenuto Moro, Moro di Venezia, alla finestra di Desdemona, dovrebbe avvertire la bizzarra coppia di stare attenti alla finestra della loro stanza, Hotel Danieli, perché tutte le finestre di Venezia si affacciano sulla lentezza. La lentezza è straziante per i gelosi, sono sempre in attesa o vogliono volare alla ricerca di chi amano. E appare Pagello, e scoppiano liti, e laviamo i panni sporchi, e mentiamo, e imbrogliamo, e passiamo dagli insulti al sublime].</p> <p>Et les statues se mettent à ressembler aux hommes jaloux et commencent à pleurer dans l'eau. La loupe des larmes tremble. Elle déforme le visage du monde. Voici que le vieux Wagner [E le statue iniziano a sembrare uomini gelosi e cominciano a piangere nell'acqua. La lente delle lacrime trema. Distorce la faccia del mondo. Ecco il vecchio Wagner].</p>	Jean Cocteau	03'23"-05'23" [03'28"- 04'48"]
8	<p>Il se ruine en robes de chambre à traîne et bérrets de velours. Voici, dis-je, que le vieux Wagner, le vieux sorcier, le vieil Amfortas se cache à son tour dans cette forteresse aux mille douves construites jadis par la crainte, par l'orgueil et par l'or. Il y rencontre les hôtes du Vénusberg, les filles du Rhin, les amazones de feu, toutes ses fautes de jeunesse, à l'abri, derrière six cents églises [Si rovina comprando vestaglie con strascico e berretti di velluto. Ecco, dico, che il vecchio Wagner, il vecchio stregone, il vecchio Amfortas si nasconde a sua volta in questa fortezza dai mille fossati, costruiti un tempo dalla paura, dall'orgoglio e dall'oro. Là incontra le schiere del Venusberg, le figlie del Reno, le ardenti Amazzoni, tutti i suoi errori di giovinezza, al riparo, dietro seicento chiese].</p>	Jean Cocteau	05'24"-06'03" [05'24"-06'03"]
9	Interludio		06'04"-07'20"
10	<p>Et voici la Venise qui tourmenta Gabriele d'Annunzio, sous l'aspect de la Duse. Et voici les jardins suspendus où couraient en robes entravées, et parmi les feuilles mortes, les admirables actrices des vieux films italiens. Elles couraient, elles trébuchaient, les mains sur les tempes, les narines grandes ouvertes, les yeux barbouillés de charbon. Elles couraient, elles fuyaient, elles aimaient, elles criaient en silence, elles mâchaient des roses [Ed ecco la Venezia che tormentò Gabriele d'Annunzio, sotto l'aspetto della Duse. Ed ecco i giardini pensili dove correvarono, tra le foglie morte, le mirabili attrici dei vecchi film italiani ostacolate dai loro vestiti. Correvano, inciampavano, le mani sulle tempie, le narici spalancate, gli occhi imbrattati di carbone. Correvano, fuggivano, amavano, urlavano in silenzio, masticavano rose].</p> <p>Pendant leur fuite, ces actrices perdaient leur petit sac à bijoux. C'est une grenade, un petit sac à bijoux en cuir fauve, bourré de rubis. Venise ne se contente pas de conseiller le suicide, elle se suicide ou fait semblant de se suicider [Durante la loro corsa, queste attrici hanno perso la loro piccola borsa dei gioielli. È un melograno, una piccola borsa dei gioielli in pelle fulva piena di rubini. Venezia non si limita a consigliare il suicidio, essa si suicida o finge di suicidarsi].</p>	Jean Cocteau	07'21"-09'07" [07'24"-08'05"]

11	Regardez donc comme elle se noie par exemple. Entre nous, on se représente assez mal une sirène qui se noie, plutôt qui feint de se noyer pour pousser les hommes à la suivre. Ensuite, elle s'allonge au soleil sur une dalle et consulte curieusement les portraits de ces cadavres et, comme Venise renverse les images, ceux qu'elle aime, qu'elle pousse, et qui tombent, tombent, tombent, tombent éternellement jeunes dans les vagues profondes du ciel de Tiepolo [Guardate come annega per esempio. Tra di noi, facciamo fatica a immaginare una sirena che sta annegando, piuttosto finge di annegare per spingere gli uomini a seguirla. Poi si stende al sole su una lastra e consulta curiosamente i ritratti di questi cadaveri e, come Venezia capovolge le immagini, di coloro che ama, che spinge, e che cadono, cadono, cadono, cadono eternamente giovani nelle onde profonde del cielo di Tiepolo].	Jean Cocteau	09'08"-09'54"
12	Coda		09'55"-10'18"

Il primo aspetto della città assente nel commento di *Romantici a Venezia* che Cocteau mette in luce nella versione francese del documentario, in modo esplicito seppur rapido, è il carnevale, col suo potere di catapultare in realtà misteriose e fantasiose coloro che in quel periodo dell'anno passano dalla Serenissima, più di quanto avvenga in qualsiasi altra città (Tabella 2, sequenza 4). Anche la stessa Venezia vede trasformato il suo lato fortemente romantico mediante le parole di Cocteau: sorprendentemente essa assume ora le sembianze di una città crudele, quasi fosse una donna «che tradiva i suoi amanti» e giustiziava le sue vittime di guerra (sequenza 4). Altrettanto rimarchevole, e corresponsabile di quella concezione labirintica e non univoca che, come si diceva, Emmer ambiva a mettere in luce, è il nuovo accento posto sulle «seicento chiese» cittadine entro cui trovare riparo: Venezia è quindi per Cocteau anche una città che, pur nella sua ‘spietatezza’, analogamente a una «fortezza dai mille fossati» sa proteggere chi vi si reca, come accadde con Wagner (sequenza 8). L'amore infelice non manca di affliggere i personaggi che ora il poeta francese menziona; nel dar loro un nome in modo esplicito, egli per pochi istanti trasforma la città quasi in un palcoscenico su cui prendono vita le loro vicende: l'amore infelice è quello di de Musset, che a Venezia perde l'altrettanto crudele George Sand (Cocteau arricchisce di dettagli ‘scenografici’ la vicenda descritta nella sequenza 7, come se volesse renderla visibile, alludendo a lampada, finestre e statue), ma è anche quello di d'Annunzio per Eleonora Duse. La donna infligge all'uomo sofferenze come fa la stessa Venezia, città magnifica, ma in grado di «consigliare il suicidio»

a chi transita tra le sue calli, e al contempo effimera, al pari delle «mirabili attrici dei vecchi film», le quali spesso si perdevano tra i suoi tappeti di «foglie morte» (sequenza 10).²⁹

II. Musiche note e parole di autori celebri per scorci veneziani

A fronte del diverso contenuto dei testi di *Romantici a Venezia* (da qui in avanti rav) e *Venise et ses amants* (vesa), dunque delle sfaccettature della Serenissima veicolate dalle parole, e della particolarissima «colonna sonora» aggiunta loro nel secondo caso dal timbro della «voce *hypnotiseur*» di Cocteau,³⁰ il confronto tra le Tabelle 1 e 2 dimostra che, nelle due versioni del documentario, il suo impianto generale rimase invece pressoché invariato; l'unica macro differenza risiede nell'immediata consequenzialità tra sequenze successive in *Venise et ses amants*, ovvero nell'inglobamento in alcune sue sezioni con testo di quelli che in *Romantici a Venezia* sono inseriti musicali con funzione di Interludio (nella fattispecie la 3 e la 9 di rav) o, al contrario, nel suo trasformare in un assolo musicale una porzione di quella che nel primo cortometraggio era una sequenza dotata anche di testo (la sezione conclusiva del *Liebestod*, divenuta l'Interludio 9 in vesa). In generale, i due lavori sono incentrati su un'alternanza di sequenze in cui le immagini o sono solo corredate di suoni oppure ciò che si vede ha anche una componente testuale, oltre che musicale, sebbene nei due cortometraggi il rapporto che si crea tra le immagini, le parole e le musiche sia chiaramente diverso.

Come anticipato, il commento musicale fu a cura di Roman Vlad; il suo lavoro compositivo è attestato da 21 carte manoscritte (per un totale di 39 pagine) conservate nel suo Fondo custodito alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia; da questo testimone si apprende che un primo completamento della stesura orchestrale delle musiche per *Romantici a Venezia*, in origine designato dal compositore semplicemente «Venezia», fu terminato il «16/xi/47».³¹ Vlad, oltre a comporre *ex novo* alcuni interventi sonori, dei quali si dirà oltre, optò per l'inserimento nel documentario di quattro brani del

29. Ulteriori raffronti tra i due testi, con particolare attenzione ad aspetti sintattici e verbali nonché al rapporto del testo in relazione alle immagini nella versione francese, sono proposti da ROBERTO ZEMIGNAN, Luciano Emmer – Jean Cocteau Venise et ses amants, in GIOVANNI DOTOLI e CAROLINA DIGLIO (a cura di), *Cocteau l'italien. Atti del Convegno internazionale in onore di Pierre Caizergues*, Napoli 4-5 maggio 2007, Fasano: Schema Editore, 2007, pp. 195-208; 204-207.

30. EMMER, *Quel magico lenzuolo*, op. cit., p. 38. Sul suggestivo timbro della voce del Francese e sulla sua magistrale recitazione del testo si è soffermato ZEMIGNAN, Luciano Emmer – Jean Cocteau Venise et ses amants, op. cit., pp. 202-203.

31. Più precisamente, nel Fondo Roman Vlad si conservano la stesura orchestrale manoscritta sottotitolata «Musiche per Venezia di Emmer» (13 cc., 26 pp.), con numerosi segni di cancellature e correzioni, al termine della quale Vlad annota la data «16/xi/47»; 3 cc. (6 pp.) intitolate «Byron (Preludio chopiniano)», datate «27/ii/48», con la stesura orchestrale dell'inserto usata nella sequenza 4 di *Romantici a Venezia*; 2 cc. (2 pp.) contenenti la sola parte del pianoforte del brano precedente (ora chiamato «Byron (Preludio)»); 2 cc. (4 pp.) intitolate «Notturno di Chopin» su cui Vlad trascrive per due violini e pianoforte parti del Notturno op. 9, n. 1 del Polacco (per i dettagli della trascrizione, si veda nota 35); 1 c. (1 p.) con la particella relativa a «Variazioni sul *“Carnevale di Venezia”*» (riprodotta oltre, Figura 1, p. 57).

repertorio romantico: il tema popolare «Oh mamma, mamma cara» reso celebre da Niccolò Paganini nelle variazioni per violino e orchestra *Il carnevale di Venezia* op. 10; il Preludio op. 28, n. 24 e il Notturno op. 9, n. 1 di Frédéric Chopin, entrambi per pianoforte; il conclusivo *Liebestod* del *Tristan und Isolde* di Richard Wagner. Complessivamente queste musiche preesistenti si susseguono come schematizzato nella Tabella 3, ma sono sottoposte ad alcune importanti modifiche finalizzate a interagire in modo opportuno con le immagini e i testi, per creare un prodotto audiovisivo in cui i molteplici lati di Venezia emergano in modo più incisivo di quanto non avvenga con le sole componenti visiva e verbale.

Tabella 3.

Musiche impiegate in *Romantici a Venezia* e *Venise et ses amants* e inserti testuali (per i relativi testi si rimanda alle precedenti Tabelle 1 e 2).

Autore della musica	Sequenza in <i>Romantici a Venezia</i>	Minuto	Testo in <i>Romantici a Venezia</i>	Sequenza in <i>Venise et ses amants</i>	Minuto	Testo in <i>Venise et ses amants</i>
Vlad	0R. Titoli di testa	00'00"- 00'45"		0V. Titoli di testa	00'00"- 00'35"	
Vlad	1R. Introduzione	00'46"- 01'03"		1V. Introduzione	00'36"- 00'54"	
Vlad	2R.	01'04"- 01'21"	Fabbri [su Venezia decadente, attraente per gli artisti]	2V.	00'55"- 01'22"	Cocteau [su Venezia e il suo marcire]
Vlad	3R. Interludio	01'31"- 01'47"		3V.	01'23"- 01'38"	Cocteau [personaggi che piangono]
Chopin, Preludio	4R.	01'48"- 02'43"	Byron	4V.	01'39"- 02'32"	Cocteau [i Dogi traditi da Venezia; sul Carnevale]
Paganini, <i>Carnevale di Venezia</i>	5R. Interludio	02'44"- 03'32"		5V.	02'33"- 02'42"	Cocteau [maschera di Venezia]
				6V. Interludio	02'43"- 03'22"	
Chopin, Notturno	6R.	03'33"- 05'29"	de Musset	7V.	03'23"- 05'23"	Cocteau [su de Musset/Sand/ Pagello]
Wagner, <i>Liebestod</i>	7R.	05'30"- 07'30"	Wagner [Tristan]	8V.	05'24"- 06'03"	Cocteau [su Wagner]

				9V. Interludio	06'04"- 07'20"	
Vlad	8R.		07'31"- 09'15"	d'Annunzio [autunno]	10V.	07'21"- 09'07"
Vlad	9R. Interludio		09'16"- 09'51"		11V.	09'08"- 09'54"
Vlad	10R.		09'52"- 10'17"	Fabbri [nomi dei poeti; simboli di Venezia]	12V. Coda	09'55"- 10'18"
Vlad	11R. Coda					10'18"- 10'28"

L'inserto wagneriano (Tabella 3, 7R e 8V) è stato privato da Vlad della componente vocale che si ascolta nella versione originale del *Tristan und Isolde* senza dubbio per non appesantire *Romantici a Venezia* e *Venise et ses amants* con un secondo livello linguistico (il tedesco);⁵² soprattutto, questa modifica impedisce l'inopportuna creazione di una sovrapposizione semantica rispetto ai testi pronunciati da Cervi e da Cocteau che si ascoltano contemporaneamente alla sua esecuzione. Anche mutilo delle parole pronunciate da Isolde, il passaggio desunto dal *Liebestod* non vede sminuita la sua forte carica emotiva che, in entrambe le versioni, è perfetta per potenziare il messaggio di quanto detto in quella sequenza: se in relazione al testo del drammaturgo francese quel preciso e celeberrimo estratto sonoro dal finale del *Tristan* aiuta a meglio contestualizzare l'autore di cui si parla, nell'analogia sequenza di *Romantici a Venezia* la musica, attraverso l'accompagnamento orchestrale del canto di Isolde, svolge un ruolo ancor più significativo, poiché fa quasi 'materializzare' il pensiero di Tristan, le cui parole finali evocano la donna amata. Spostandoci sul piano delle immagini, dopo una iniziale visione «tremolante» di rii veneziani,⁵³ come se Emmer volesse mostrare la città dal di sotto della superficie delle acque per farla emergere in modo graduale, in questa sequenza 'wagneriana' all'attrettanto progressivo arrivo del climax musicale⁵⁴ corrisponde anche il culmine degli elementi architettonici passati

52. Vlad decide di impiegare la musica orchestrale che ha inizio 43 battute prima della fine dell'opera e prosegue per 32 battute.

53. È stato Verdote (*Bianchi pascoli, Romantici a Venezia, op. cit.*, p. 72) a dichiarare che «La Venezia capovolta tremolante sull'acqua rimarrà una delle più delicate pagine del documentario», portando l'attenzione su un elemento tecnico che anni dopo lo stesso regista ricorderà: «Il momento 'insolito' della città riflessa nell'acqua era quando percorrevo con la macchina capovolta i canali: mi nasceva una Venezia liquida e tremula che nessuno aveva percorso». EMMER, *Venise et ses amants, op. cit.*, p. 41.

54. Ovvero da 19 battute contando dalla fine della partitura wagneriana, in cui Isolde pronuncia «Weltatems» («In dem wogenden Schwall / in dem tönen Schall / in des Weltatems [Nel flusso ondeggiante / nel suono fragoroso / del respiro del mondo].

in carrellata; il regista infatti inquadra (ora alla luce del giorno) i simboli più sontuosi e amati della città, mentre le voci di Cervi e Cocteau (e Isolde) taccono: il ponte di Rialto, il campanile di San Marco e le cupole della maestosa basilica, la chiesa dei Frari.

Un trattamento decisamente più radicale rispetto al modello musicale prescelto, non limitato all'omissione di una sua componente, è invece quello al quale Vlad sottopone i brani di Paganini e Chopin che si ascoltano in altre sequenze dei documentari. Anche in questi frangenti le trasformazioni del modello di partenza non devono essere valutate come meri gesti creativi del compositore; il loro autentico significato diviene palese quando l'atto interpretativo coinvolge simultaneamente il testo e le immagini con le quali le nuove versioni del Notturno e del Preludio di Chopin e del paganiniano *Carnevale di Venezia* entrano in relazione.

Il Notturno, in forma ABA¹, è tramutato in un brano per due violini e arpa; esso viene ascoltato con l'omissione di A e parti di B e A¹.³⁵ Il carattere sentimentale del pezzo è del tutto appropriato a introdurre l'atmosfera della sequenza 6 di *Romantici a Venezia* in cui viene recitato il testo di de Musset (sebbene lo spettatore non sappia chi sia lo sfortunato amante, perché il suo nome non è mai pronunciato): vi si descrivono le pene di un innamorato che è stato abbandonato dalla persona amata nella città lagunare e qui ha perso metaforicamente il proprio cuore. Vlad decide però di alleggerire il *pathos* delle parole di de Musset e delle malinconiche vedute notturne di Venezia che scorrono in simultanea e ritraggono principalmente gondole solitarie e scorci della città ripresi dal di dietro di finestre o inferriate, ovvero — sembra dirci Emmer — osservati con gli occhi di chi è rimasto prigioniero di qualcosa.

Queste immagini non sono infatti accompagnate dalla sezione iniziale del Notturno, struggente nella sua tonalità di Si_b minore, ma dalla musica del suo episodio centrale, più sereno nella tonalità di Re_b maggiore. Tale scelta si rivela efficace perché è in netto contrasto rispetto al contenuto visivo e testuale; soprattutto, essa fa sì che solo al termine della recitazione di Cervi l'infinita infelicità delle sue parole («penso che nessuno potrà più riconoscerlo [il mio cuore]») continua a echeggiare attraverso la musica che conclude la sequenza in questione, ora corrispondente alla sezione finale del Notturno (in Si_b minore e con il medesimo tema della sezione iniziale A, finora mai ascoltata), e mediante l'inquadratura della statua di un uomo solo e del dettaglio del suo triste volto.³⁶ Ad essere però degna di menzione è anche la decisione di Vlad

35. Nella versione chopiniana le 3 sezioni del Notturno sono così ripartite: bb. 1-18; 19-69; 70-85. Vlad come detto cassa la sezione A e fa ascoltare la propria trascrizione con inizio da quella che è la corrispondente b. 27 di B, procedendo fino a b. 77 di A¹; per adeguarsi alla durata della sequenza, egli non omette solo A, ma anche le bb. 39-50, 59-60 e 63-64. Si precisa inoltre che, come si può constatare all'ascolto, nella versione definitiva l'arpa subentra al pianoforte, incaricato (nella prima stesura della trascrizione) di eseguire quella che, nell'originale chopiniano, è l'accompagnamento della mano sinistra. Questa funzione sarà assegnata all'arpa.

36. Emmer riprende qui la statua di San Giovanni Nepomuceno, protettore dei gondolieri, sita sul canale

di inserire in questo episodio una versione non pianistica del brano. Se fino a b. 69 i due violini, con il costante accompagnamento dell'arpa, procedono prima all'unisono e poi a distanza di sesta e di terza, quasi fossero una coppia di amanti, per le battute finali della sequenza 6R (dal minuto 04'57" di rav; Tabella 3) Vlad scrive il tema iniziale del Notturno per un solo strumento ad arco (più l'accompagnamento), a simboleggiare metaforicamente de Musset rimasto privo del suo cuore, dunque della sua dolce metà. Tale trascrizione si rivela ancor più calzante se si passa ad analizzare la medesima sequenza nella versione francese del cortometraggio (Tabella 3, 7V), poiché in *Venise et ses amants* Cocteau menziona apertamente «un uomo [e] una donna», ovvero la coppia Alfred de Musset e George Sand (che, com'è noto, fu la compagna di Chopin); questi, dapprima innamorati, furono poi separati da Pagello, il medico del quale si invaghì Sand a Venezia, che giunse a rimanere con lui, abbandonando de Musset. La conseguente sofferenza del poeta di cui dice Cocteau («E le statue iniziano a sembrare uomini gelosi e cominciano a piangere nell'acqua») è ora amplificata nuovamente sia dalla musica, poiché è in corrispondenza di queste parole che si ascolta l'episodio finale e in Si_b minore del Notturno, sia dalla componente visiva, per via di una zoomata sul volto della triste statua sopra menzionata, la stessa che, come recita Cocteau alla fine della sequenza, «distorce la faccia del mondo».³⁷

Di tutt'altra natura sono il trattamento che Vlad riserva all'altro brano di Chopin da lui scelto e il suo impiego in relazione a testo e immagini di *Romantici a Venezia*. Il Preludio per pianoforte n. 24, la cui indicazione agogica è Allegro appassionato, rappresenta uno dei componimenti più 'eroici' del Polacco, in virtù del tema 'fiero' affidato alla mano destra, del suo accompagnamento affannoso e incessante nonché dei numerosi ed estesi passaggi costituiti da volatine, le cui figurazioni precipitano verso il grave dopo aver raggiunto in modo quasi aggressivo il registro iper acuto; questi elementi, uniti alla tonalità di Re minore e ai tre 'colpi' sul cupo re₀ che chiudono il brano, lasciano al contempo trasparire tormento e rassegnazione.³⁸ L'aspetto eroico di questo Preludio si adatta in modo perfetto al passo dall'*Aroldo in Italia* di Byron (sequenza 4 di *Romantici a Venezia*) in cui il personaggio

di Cannaregio (05'21"). Va inoltre precisato che questa non è l'unica sequenza in cui vi è un rapporto diretto tra parole e immagini: ciò si riscontra in apertura quando l'allusione a «cupole superbe» è seguita da un'inquadratura delle cupole della basilica di San Marco (03'38"); poco dopo, le parole «austeri monumen-ti» sono pronunciate mentre si vede la colonna con il leone di San Marco (03'42"); passano pochi secondi e Fabbri invita a scrutare il cuore «in fondo a un bicchiere» mentre vi è una zoomata sul vetro di una finestra (03'58") per vedere meglio una gondola («qualche fragile barca che scivola al buio a fior d'acqua» è detto assieme all'immagine di una gondola che si allontana, a 04'06").

37. La medesima stretta corrispondenza tra testo di Cocteau e dettagli visivi è presente in altri tre momenti di questa sequenza, ovvero al minuto 03'56", quando si dice della «lampada di Monsieur Moro» e viene inquadrato un lampioncino; quando «le finestre di Venezia» sono visualizzate mediante quelle presenti sulla facciata dei palazzi di Canal Grande (04'14") e infine laddove il volto di un burattino di legno che oscilla lentamente potrebbe simboleggiare «La lentezza [...] straziante per i gelosi» (04'22").

38. È qui utile ricordare che la sua stesura avvenne dopo che Chopin apprese la notizia della caduta di Varsavia nel 1831.

eponimo evoca il proprio soggiorno a Venezia e i trascorsi gloriosi della città, potenza del Mediterraneo, ma ancor più alle immagini iniziali della sequenza. Queste mostrano: la Scala dei Giganti di Palazzo Ducale, simbolo dell'antica Serenissima; un dipinto lì conservato che ritrae Andrea Dandolo, eletto al dogado nel 1343 e artefice, come i suoi predecessori, della politica espansionistica dello Stato marciano; un cartiglio che menziona la figura del meno nobile successore di Dandolo Marino Faliero, decapitato nel 1355 per atto di tradimento verso la patria.³⁹ Più che le parole e le immagini, a ricreare i fasti eroici veneziani e lo spirito combattivo dei suoi abitanti di un tempo concorre il brano chopiniano, che annuncia la tematica 'bellicosa' di cui dirà Cervi poco dopo, e li esprime in modo ancor più incisivo proprio grazie alla versione creata da Vlad, del tutto imprevedibile: del Preludio rimane intatto l'incessante e incalzante accompagnamento della sinistra del pianoforte che apre il brano (ora punteggiato da violoncelli e contrabbassi che eseguono le note re e la sui tempi dispari dei gruppi di tre), mentre il tema della mano destra è eseguito inizialmente dalle trombe, trionfanti com'era il doge Dandolo che si vede nell'inquadratura corrispondente. Il tema del Preludio vede però il proprio incipit trasformarsi improvvisamente. Quello che si ascolta in apertura della sequenza è una versione trasfigurata della melodia originaria, ma sempre marziale, che Vlad assegna ai violini nel registro acuto, subito dopo trasposta di un semitono ascendente (Mi^b minore) e chiusa da rapide scale ascendenti su un set ottatonico (dal do[#] poi dal mi):⁴⁰ la vera identità del Preludio è quindi irriconoscibile, nascosta, al pari dell'identità di chi indossa il 'volto', la tipica maschera bianca veneziana associata al mantello con cappuccio nero (la bauta), su cui indugia per qualche istante la macchina da presa mentre risuona questa nuova versione del brano (02'02"). Solo al termine del Preludio 'firmato' da Vlad, ovvero dopo il *climax* espressivo raggiunto sia con l'ascesa in progressione di una nuova figura degli archi, eseguita assieme all'incessante accompagnamento del pianoforte, sia con la visione delle prigioni del Palazzo Ducale (di cui ora dice anche Cervi; da 02'14"), la melodia cambia ulteriormente volto; immutata rimane invece la «risonanza emotiva» che essa produce in relazione a quanto si vede e si dice.⁴¹ Vlad le fa perdere l'intensità emotiva e timbrica: da 02'30" rimane solo il suono delle trombe (accompagnate dagli archi) che ripropongono la testa

39. Le due iscrizioni latine mostrate in apertura di questa sequenza, la prima delle quali alle spalle di Enrico Dandolo, recitano in traduzione «La sublime onestà dei tre precedenti dogi di casa Dandolo accreditò me per essere il quarto dopo di loro» e «Questo luogo è di Marin Falier, che per i suoi crimini fu decapitato». Entrambe si trovano nella galleria dei ritratti di Palazzo Ducale. Si veda PAOLO MASTANDREA e SEBASTIANO PEDROCCO, *I Dogi nei ritratti parlanti di Palazzo Ducale a Venezia*, Sommacampagna: Cierre edizioni, 2017.

40. Ciò è quando si legge nel manoscritto orchestrale intitolato «Byron (Preludio chopiniano)» menzionato nella nota 31.

41. In merito al «Valore aggiunto dalla musica» nel prodotto audiovisivo, Chion si esprime nei termini di «risonanza emotiva» per indicare situazioni in cui il suono partecipa in modo diretto all'emozione della scena. MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino: Lindau, 2017, pp. 18-19: 19.

del tema del Preludio, ripetuta in eco dai tromboni. Subito dopo, quando si menzionano i «tempi andati» della gloriosa Venezia e continuano a vedersi le prigioni, la musica (dei soli violini) diviene malinconica, quasi nostalgica, ed è privata dell'accompagnamento pianistico; nostalgico è anche il ricordo dei fasti della Serenissima, il cui lontano potere «riguardava più di una terra in soggezione» (02'33"-02'40"). In modo significativo, nella versione francese del cortometraggio questo cambiamento di messaggio trasmesso dal postludio di Vlad aggiunto al fiero Preludio di Chopin coincide con l'allusione alle vittime di guerra della città lagunare che non hanno più speranza, poiché la Serenissima «incatenava» i suoi prigionieri, li «torturava e decapitava» (02'20"-02'25"). Il brusco passaggio a un contesto veneziano radicalmente opposto, qual è quello carnaresco, non è solo annunciato dalle parole di Cocteau, il quale prosegue dicendo che Venezia «correva veloce al carnevale» (02'32"), ma anche dalla componente sonora, poiché al decrescendo dei violini del brano di Chopin-Vlad subentra in modo ugualmente inatteso un motivo in progressione degli archi su un ritmo incessante di tamburo, quasi fosse la marcia che accompagna un condannato a morte. Del resto, sembra che sia la città stessa ad aver sostituito la maschera che da sempre le dà un'aria misteriosa e romantica con una che le conferisce un volto macabro, privandosi così del tutto dell'immagine convenzionale che da sempre le è associata: è quella maschera scambiata per un teschio alla quale si allude in *Venise et ses amants* contestualmente all'ascolto della musica di Vlad (02'34").

Anche il brano musicale che si ascolta dopo il Preludio è 'mascherato' per mano del compositore. Dell'originale e spensierata melodia del *Carnevale di Venezia* di Paganini si ascolta ora una versione ottatonica, alla quale Vlad ha saputo tramutare persino il carattere: da allegro esso diviene «grottesco», come egli scrive sulla relativa stesura orchestrale,⁴² e 'spigoloso'. Per realizzare questa metamorfosi, il compositore si è servito di corni in fa, fagotti, archi e delle trombe con sordina, che eseguono il famoso tema con alcune note volutamente 'sbagliate' e rese singhiozzanti mediante l'aggiunta di una pausa sul secondo tempo della battuta (Figura 1);⁴³ la celebre melodia con questa nuova veste si ascolta nell'Interludio (sequenza 5R e 6V, Tabella 3) mentre la voce (di Cervi e di Cocteau) tace e la macchina da presa inquadra coppie di ballerini volteggianti posti su un orologio meccanico (02'44" in vesa). Il *Carnevale di Venezia* così alterato è bruscamente interrotto da una scansione

42. L'indicazione integrale di Vlad si legge a p. 18 della stesura orchestrale e recita: «(Valzer) grottesco, sempre molto ben scandito il ritmo».

43. Impostata apparentemente in La^b maggiore la melodia resa celebre da Paganini, Vlad la fa ascoltare eseguita dalle trombe con sordina: gli strumenti iniziano suonando in levare il bicordo do-mi, ma il successivo e atteso bicordo re^b-fa è cambiato da Vlad in re-fa; in modo analogo, dopo aver riascoltato il correttivo do-mi^b, appare un errato si-re (in luogo di si^b-re^b). Anche l'ultimo bicordo del tema risulta straniante per l'ascoltatore: la melodia dovrebbe cadenzare su la^b-do, bicordo che Vlad sostituisce con un la-do. I corni e il fagotto accompagnano ribattendo con la settima diminuita sol-si^b-re^b-fa^b (accordo che, dopo le prime due battute, scivola sul sol^b-si-re-fa), mentre gli archi suonano la-do-mi^b-sol^b.

ritmica affidata a un tamburo e suonata assieme al lento movimento cromatico degli altri strumenti che si era ascoltato subito prima dell'esecuzione del tema paganiniano, ma che ora accompagna la visione di dipinti relativi a contesti gioiosi realizzati da Francesco Guardi, Pietro Longhi e Ippolito Caffi:⁴⁴ la musica di Vlad riesce a far slittare su un altro piano la percezione delle festose immagini, generando così una «dissonanza audiovisiva», ovvero «uno scarto invertito della convenzione»⁴⁵ (la quale avrebbe richiesto un sottofondo allegro, consono a quanto riprodotto sui quadri ripresi da Emmer). Immediatamente dopo, per acuire il contesto così ‘straniante’ dello spensierato periodo carnascialesco, Emmer si sofferma sulla testa di un burattino di legno che oscilla richiamando alla mente la figura di un uomo decapitato, mentre il commento sonoro indugia su un tetra suono prolungato ottenuto, come si legge sulle pagine 20-21 della stesura, da tremolo di legni, ottoni, pianoforte, archi e rullo di tamburo. Di riflesso, come la città descritta in *Venise et ses amants* appare imprevedibilmente crudele, anche il paganiniano *Carnevale di Venezia* e il clima associato a quel periodo dell'anno si caricano di un inaspettato tono macabro e tutt'altro che gioioso, ora soprattutto mediante la musica ideata da Vlad.⁴⁶

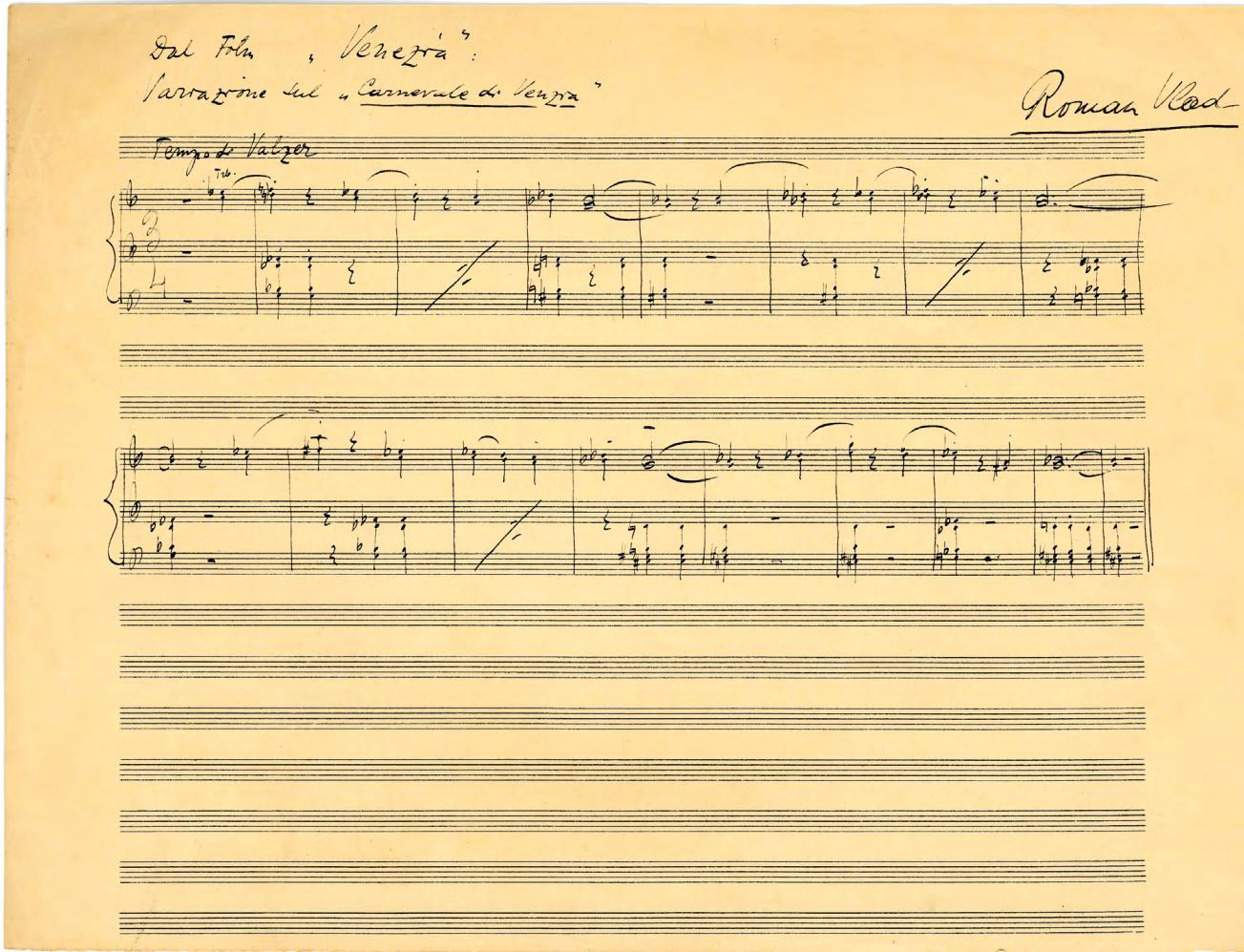
III. Altra musica per Venezia

Il medesimo rapporto di stretta dipendenza tra suono, immagine e parola (quando presente), nel quale la musica concorre ad assegnare alla città anche sfumature inconsuete rispetto ai *topoi* diffusi nell'immaginario collettivo, adempiendo così al progetto poetico di Emmer, si ritrova nelle sezioni in cui la componente strumentale è stata scritta *ex novo* da Vlad, senza riadattare brani preesistenti: ciò si verifica a partire dai primi secondi del girato di *Romantici a Venezia* e di *Venise et ses amants*. I titoli di testa hanno avvio con una melodia struggente affidata prima al clarinetto e poi ai violini, con la quale Vlad parrebbe voler assecondare le aspettative dello spettatore medio che si prepara a guardare il cortometraggio, prevedendo di vedere una Venezia malinconica e romantica; al termine dei titoli di testa, si viene calati in un'atmosfera del tutto differente e decisamente lugubre. Prima ancora

44. Di Guardi vengono mostrati un dettaglio da *Cena e ballo al teatro San Benedetto* e una panoramica su *Le forze d'Ercole* (dipinto utilizzato anche come sfondo per i titoli di testa), mentre è di Longhi *Il ridotto a Venezia*, del quale Emmer mostra un particolare dopo quello del primo dipinto di Guardi. I due quadri che riproducono scene notturne e festose in Piazza San Marco e sul Canal Grande sono molto presumibilmente di Ippolito Caffi; ad oggi non è stato possibile identificare i titoli, assenti nel recente catalogo curato da ANNALISA SCARPA, *Ippolito Caffi: tra Venezia e l'Oriente 1809-1866*, Venezia: Marsilio, 2016.

45. CHION, *L'audiovisione*, op. cit., p. 50.

46. A riprova di quanto detto, si consideri che a p. 17 della stesura orchestrale, in corrispondenza delle battute iniziali di questo Interludio affidate a batteria e archi, Vlad aveva scritto «Sequenza del Carnevale»: ciò confermerebbe che, sebbene il Carnevale verrà menzionato apertamente solo nel successivo commento di Cocteau, sin dalla prima versione del cortometraggio Emmer, attraverso la componente visiva della sequenza 5, volesse si comunicare allo spettatore un'immagine della festa veneziana, ma non animata solo da damine e arlecchini; Vlad, alterando il *Carnevale di Venezia*, ha contribuito a rendere decisamente meno prevedibile anche quell'aspetto della città, assecondando l'intento del regista.



1.

Roman Vlad, particella relativa alla «Variazione sul "Carnevale di Venezia"», impiegata nella sequenza 5 di *Romantici a Venezia*.

FONDAZIONE GIORGIO CINI (VENEZIA), FONDO ROMAN VLAD. PER GENTILE CONCESSIONE

che la voce tratteggi in modo esplicito il lato decadente della città, i «molli profumi di cose disfatte» che avvolgono Venezia, di cui poco dopo dirà Cervi, sono quasi tangibili grazie al lento commento sonoro di Vlad, e lo sono ancor più il suo marcire per via dell'acqua che «disintegra i gradini dei palazzi, ingrassa microbi, puzza, olezza, avvelena con le sue febbri tutte le anime del mondo», secondo la descrizione fatta invece dal francese. A rendere mesta la musica di Vlad concorrono i colpi di tam-tam simili a rintocchi funebri, ai quali si congiungono un intervallo di tono dell'arpa, prima ascendente, poi descendente, e sporadici squilli di tromba: sono, questi, chiari simboli del tempo che scorre inesorabile, sebbene i suoni dell'arpa siano interpretabili anche come una trasposizione sonora dell'andamento cullante delle acque che, come mostrano le prime immagini del documentario, si infrangono sui gradini dei palazzi e sulle briciole della città, portandoli gradualmente e inevitabilmente a deperire.

La funzione del commento musicale di introdurre e potenziare il contenuto testuale ed emotivo di ciò che si dice e si vede, ovvero di «svolgere un compito tangenziale alle sue facoltà», oltrepassando il ruolo di semplice sottofondo,⁴⁷ diviene più dirompente nel primo Interludio (sequenza 3R). Quando la voce tace e sul video scorre la visione di un rio, i suoni emessi mediante «un paio di tavolette di legno» percosse con una scansione regolare (raddoppiata dagli archi in crescendo) imitano una «Galoppata», la quale termina con un glissando ascendente del trombone e un accordo finale dell'orchestra: questi in modo onomatopeico ‘nitriscono’ subito prima che «una rapida sventagliata della macchina da presa» mostri la statua di un cavallo di San Marco «che sembra impennarsi».⁴⁸ A prescindere dal valore funzionale di questi elementi sonori, confermato dallo stesso Vlad, entrambi in senso lato ricreano «l'afflato epico e lo spirito assetato di romantica gloria»⁴⁹ del primo scrittore legato

1

2.

Disegno melodico degli archi udito in *Romantici a Venezia*
al termine della sequenza 8, tratto dalla stesura orchestrale, c. 12

FONDAZIONE GIORGIO CINI (VENEZIA), FONDO ROMAN VLAD. PER GENTILE CONCESSIONE

47. ROMAN VLAD, *La musica nel documentario*, in ENZO MASETTI (a cura di), *La musica nel film*, Roma: Bianco e nero, 1950, pp. 72-77: 76.

48. Le prime due citazioni, relative al galoppo, sono tratte da p. 8 della stesura orchestrale; la modalità attraverso la quale il suono ricrea il nitrito e l'impennata del cavallo è descritta da VLAD, *La musica nel documentario*, op. cit., p. 76. Nel medesimo contributo il compositore si sofferma sul ruolo della musica nei cortometraggi d'arte, precisando a p. 76 che, come i casi qui esposti dimostrano, l'effetto sonoro può essere tanto più efficace in relazione all'immagine quanto più esso è ottenuto mediante mezzi scarni (una cellula ritmica reiterata, un glissando): «il grado di perfezione musicale di questi tocchi musicali rispetto al complessivo effetto cinematografico, è inversamente proporzionale al loro valore musicale assoluto (che nel caso citato è pressoché nullo)». Per una panoramica relativa alle osservazioni di Vlad sul ruolo del sonoro in film e cortometraggi, rimando al mio contributo *La riflessione teorica di Roman Vlad su musica e cinema*, di prossima pubblicazione. Si noti che in *Venise et ses amants* la funzione onomatopeica ora descritta in parte è stemperata, poiché Cocteau, assieme a quei suoni e alla visione del cavallo, parla del volare dei piccioni, del pianto della città e dei suoi illustri ospiti (sequenza 3V).

49. VLAD, *La musica nel documentario*, op. cit., p. 76.

a Venezia le cui parole sono citate da Cervi e parafrasate da Cocteau: Lord Byron. Questi fu un personaggio ribelle e combattivo, membro di un'associazione londinese filoellenica, che morì nel 1824 a Missolungi, dove si era recato per lottare per l'indipendenza della Grecia dalla dominazione turca; in *Romantici a Venezia* il suo nome non è subito reso noto allo spettatore, al quale viene mostrato solo un suo ritratto al minuto 01'37"; ancora una volta le note di Vlad anticipano e 'completano' ciò che Emmer mostra.⁵⁰

Per ascoltare un nuovo intervento originale di Vlad bisogna attendere la penultima sequenza con testo (cfr. Tabelle 1 e 2, sequenze 8 e 10): attraverso le parole scritte da d'Annunzio e da Cocteau l'ascoltatore è calato in un clima decadente, reso inequivocabile dall'allusione (in entrambi i testi) alle foglie morte, al melograno (simbolo cristologico di sofferenza e successiva rinascita) e, nel primo caso, agli «alberi [...] che trascolorivano» (elementi che Emmer non tralascia di mostrare inquadrando giardini privati veneziani). La condizione dolorosa della sequenza è ancor più palpabile nella versione francese, in cui si ricorda sia che nella città lagunare d'Annunzio è stato tormentato da pene d'amore sia che «Venezia non si limita a consigliare il suicidio, essa si suicida o finge di suicidarsi». A intensificare queste parole italiane e francesi concorre il commento musicale, il quale ha avvio con un tremolo in pianissimo degli archi su accordi che discendono cromaticamente, fungendo da sfondo per note isolate ascendenti (poi discendenti) di un'arpa (quindi di un clarinetto e di un fagotto),⁵¹ simili a lacrime; la sensazione di sofferenza risulta maggiormente acuita perché questo frammento musicale viene ascoltato in modo improvviso dopo l'apoteosi 'luminosa' del passaggio tratto dal wagneriano *Liebestod*. Il dolore veicolato dalla musica in questa penultima sequenza si accentua dal minuto 08'32" (08'22" in vesa) per mezzo di un salto di ottava degli archi, 'lancinante' e «molto intenso» (stando alle indicazioni di Vlad sulla c. 12; cfr. Figura 2), e successiva discesa cromatica, che accompagna la visione di una gondola solitaria vista da dietro un'inferriata, poi di un gatto nero che si aggira in un giardino desolato e di un melograno: il frutto, cadendo da un albero, galleggia sulle acque di un rio.

50. Si noti che in *Venise et ses amants* il nome di Byron è invece pronunciato già al minuto 01'35", in sincronia con questo inserto musicale (Tabella 2, sequenze 3 e 4); al di là di questo dettaglio, comunque significativo e che dimostra come nella seconda versione alcune importanti sfumature della drammaturgia audiovisiva date dalla musica di Vlad risultino meno incisive (o reinterpretabili), è utile sottolineare che il suono del galoppo, dunque l'avvio della sezione musicale che comincerà eroismo, comincia subito dopo che Cocteau ha menzionato l'avvento dell'«epidemia romantica» con i suoi personaggi combattivi (com'era la Serenissima), ma anche sofferenti per amore.

51. Come nella rielaborazione del Preludio di Chopin, Vlad non rinuncia in questo inserto a servirsi di set ottatonici, le cui note ora sono equamente suddivise tra gli accordi in tremolo affidati a contrabbassi, violoncelli e viole (inizialmente sulle note $la_2^{\#}$ - $do_2^{\#}$ - mi_2 - sol_2) e frammento melodico ascendente dell'arpa (do_1 - mi_1 - fa_1 - la_1) (dopo due battute le note cambiano in la_1 - do_1 - mi_1 - sol_1 e, nell'arpa, $la_2^{\#}$ - si_2 - re_2 - fa_2).

IV. (Ri)epilogo

Il passaggio alla sezione conclusiva del documentario non conduce solo alla fine del ritratto plurisfaccettato di Venezia realizzato da Emmer. Come in apertura, anche nella sequenza 9R (e 11V) il regista indugia sul movimento dell'acqua che va a infrangersi sui gradini delle case veneziane e sulle briccole, fino a sommergere una piccola imbarcazione di legno; al contempo, il commento di Vlad, reiterando un lento e breve disegno melodico ascendente e discendente affidato al timbro scuro dei legni, punteggiato da arpeggi metallici, 'strappati' sulle corde delle arpe, riconduce — in modo analogo a quanto faccia la componente visiva — al contesto lugubre di apertura (qui le arpe sostituiscono i tam-tam); sulla c. 14 della stesura Vlad aveva infatti scritto «Suicidio» per identificare il contenuto a cui dover associare questo commento musicale (suicidio al quale, come si evince dalla Tabella 2, n. 11, si riferiranno le parole di Cocteau). Non solo. Da 09'42" di *Romantici a Venezia* le note discendenti di una triade minore suonate dalla tromba, seguite da accordi di pianoforte e archi contemporanei alla visione di una maschera bianca (il 'volto'), chiamano rapidamente alla memoria di chi guarda (e ascolta) la sequenza del cortometraggio in cui si rievoca il passato eroico della città (Tabella 1, sequenza 4). La musica di Vlad non ha quindi solo il delicato compito di interagire con immagini e parole per sottolinearne determinate sfumature emotive o anticipare il clima generale di una sequenza, prima ancora che esso sia esplicitato attraverso dettagli di Venezia e concetti espressi dal commento di Cervi e Cocteau. Il compositore, come dimostra la sequenza 9 della Tabella 1, assegna alla musica la medesima funzione riepilogativa che Emmer costruisce mediante la successione di immagini simili a quelle già viste o facendo scorrere sullo schermo i volti di coloro che sono stati i protagonisti di *Romantici a Venezia*.⁵² Solamente quando il commento sonoro e l'ambientazione mutano (dall'esterno cittadino ci si sposta in un salone veneziano dal soffitto affrescato, con un sottofondo sonoro in cui prevale un ampio disegno melodico dei violini) anche Cervi, con le sue parole, riepiloga i nomi di Byron, de Musset, Wagner, d'Annunzio, pronunciandoli per la prima volta, e precisa che la città «custodisce il ricordo dei loro volti, l'eco dei loro canti» (09'53"). È però con l'ultima inquadratura del documentario che ha luogo il più forte gesto riepilogativo, poiché la macchina da presa si sofferma sui «simboli supremi» che ornano a poppa una gondola (un teschio, una clessidra, un angelo, per traslato «la morte, il tempo, la gloria», precisa Cervi da 10'11"), mentre i protagonisti del commento musicale non sono più i violini, ma un clarinetto, esattamente come nei titoli di testa (Figura 3).

52. Non si tralasci un altro dettaglio: nella prima versione del cortometraggio in questa sequenza 9 la voce tace e la musica si impone con tutta la sua forza strutturante; non è un caso se il regista abbia sottolineato che la musica di Vlad lo «accompagnava in questo percorso pieno di fascino, anche se lontano dalle [sue] emozioni». EMMER, *Venise et ses amants*, op. cit., p. 41.

Emmer ribadisce così per l'ultima volta che Venezia è città dalle molteplici e contrastanti suggestioni, ora cupe, ora gloriose, in cui il tempo talvolta sembra fermarsi, e naturalmente romantiche, come lo sono le gondole che cullano gli innamorati (pur evocando le bare, in virtù della loro particolare foggia nera):⁵⁵ le stesse suggestioni che le musiche di Vlad hanno contribuito a comunicare, esaltare, contraddirsi.



3.

«Simboli supremi» di Venezia inquadrati negli ultimi secondi di *Romantici a Venezia* e *Venise et ses amants*: un angelo, una clessidra, un teschio sulla poppa di una gondola.

55. Cocteau in conclusione (09'17"-09'36") allude anche al potere ammaliante di Venezia, che agisce come «una sirena» che spinge «gli uomini a seguirla» e termina la recitazione del proprio testo con un'ultima allusione al carattere ingannevole della città e ai suoi «cadaveri» (Byron, de Musset, Wagner, d'Annunzio), affidando alla musica il compito di 'parlare' in sua assenza nei secondi conclusivi di *Venise et ses amants*.

Angelina Zhivova

Venezia, tra il buio e la luce.

Musica e immagini in *Ombre sul Canal Grande* di Glauco Pellegrini

I. Venezia, indiscussa protagonista

Il lungometraggio *Ombre sul Canal Grande* di Glauco Pellegrini non è tra i film italiani più noti: girato interamente a Venezia e a Torcello, e presentato nel 1951 alla Dodicesima edizione della Mostra del Cinema della città lagunare, è oggi irreperibile in streaming e poco conosciuto dal pubblico, pur essendo stato proiettato il 3 novembre del 2022 presso la veneziana Casa del cinema – Videoteca Pasinetti.

Alcuni siti online ne presentano in breve la trama ma tralasciano di menzionare tutte le sue caratteristiche più interessanti, soprattutto quelle legate alle sue musiche.¹ In questo contributo si cercheranno di ricostruire il carattere e i tratti salienti di *Ombre sul Canal Grande*, con particolare attenzione alla colonna sonora firmata da Gino Gorini e alla profonda 'venezianità' che essa contribuisce a far trasparire. Venezia, definita dal regista «indiscussa protagonista»,² è tale non solo nel film, ma anche nelle biografie dei suoi artefici: il regista e il compositore hanno infatti stretti legami con la città³ e in particolare con la cosiddetta «bottega veneziana»,⁴ come si evince da alcuni aspetti delle rispettive carriere artistiche che sarà opportuno mettere in luce.

1. Si veda per esempio: <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=DC5815> (ultimo accesso: 15 agosto 2024).

2. «Ai tanti appuntamenti di lavoro, alla mia ininterrotta frequentazione veneziana, manca il documento. Non ho accettato, voluto dirigere documentari su Venezia. Nato al Cinema accanto a Francesco Pasinetti, mai ho pensato a misurarmi col mio maestro, tuttavia porto, conservo in me la sua lezione e, fin dal 1951, mi sono rivolto alla città, non quale contenitore di storie, set di prestigio, ma facendone la indiscussa protagonista». GLAUCO PELLEGRINI, *Venezia dentro*, in ROBERTO ELLERO e NORMA DALLA CHIARA (a cura di), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, [Venezia]: Comune di Venezia, 1983, pp. 62-63: 62.

3. Anche molti degli attori di *Ombre sul Canal Grande* sono veneziani e promotori dell'uso del dialetto veneto: Emilio Baldanello, figlio del direttore del Teatro Malibran di Venezia, e la moglie Vanda Baldanello, attori dialettali veneti; Gianni Cavalieri, che con Emilio Baldanello e con il fratello Gino forma a Venezia una compagnia teatrale; Leony Leon Bert, attrice caratterista della Compagnia goldoniana di Cesco Baseggio; la diva Isa Pola, dotata di conoscenza perfetta del dialetto veneto.

4. L'espressione rimanda al volume a cura di GIAN PIERO BRUNETTA, *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007. Si tratta di una raccolta di saggi nati come continuazione delle relazioni presentate al convegno *Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico: la bottega veneziana*, tenutosi a Venezia dal 4 al 6 maggio 2005 e promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Il volume contiene due contributi inerenti alla produzione del film *Ombre sul Canal Grande* e al rapporto maestro-apprendista: *I "ragazzi di bottega"* di Carlo Montanaro (pp. 19-23), e *Il compositore e l'allievo vanno al cinema: Gian Francesco Malipiero e Gino Gorini fra Terni, Asolo, Venezia* di Fabrizio Borin (pp. 35-48).

II. Pellegrini e Gorini: il cinema e la musica

Nato a Siena nel 1919 da una famiglia veneziana emigrata in Toscana, Glaucio Pellegrini si trasferisce giovanissimo a Venezia, dove ha inizio la sua attività lavorativa e dove incontra il suo futuro maestro e amico Francesco Pasinetti, di cui sarà allievo prediletto e fedele custode dell'eredità e dello stile. Come egli stesso ebbe modo di ricordare, «Quando sono approdato a San Polo 2169 io avevo diciassette anni, Pasinetti venticinque, era dunque giovane ma lo era in modo diverso da come si intendeva, allora, essere giovani».⁵

Tra il 1942 e il 1951 Pellegrini realizza brevi documentari, molto apprezzati e premiati in festival nazionali e internazionali; affronta anche l'esperienza della regia del cinema non documentario, la regia teatrale e quella lirica, legando da subito il proprio nome alla Serenissima:

Titolare il soggetto del mio primo film *Addio, Venezia*, subito corretto in: *Ti odio, Venezia*, non mi era sembrato irriverente; suscitai, invece, non poche reazioni, rimproveri. L'invettiva nascondeva solo il senso di smarrimento che prende, talvolta, di fronte alla città, il bisogno estremo di Venezia nell'atto stesso di negarla e fuggirsi lontano, turbamento che andava in qualche modo ovattato, tenuto segreto.⁶

Agli interessi di Pellegrini condivisi con Pasinetti si aggiunge una grande passione per la musica (uno dei lungometraggi firmati da Pellegrini come regista è infatti dedicato alla biografia di Franz Schubert: *Sinfonia d'amore*, del 1954).⁷ Carlo Montanaro ha opportunamente osservato che

Esiste una sorta di affiliazione tra Pasinetti e Pellegrini addirittura certificata, come vedremo, nel primo lungometraggio di quest'ultimo, *Ombre sul Canal Grande* (1951). Come esistono analogie di comportamenti, dato che entrambi hanno frequentato sia cinema che scrittura, anche se, ad esempio, una parte importante ma ancora inesplorata della creatività pasinettiana ha a che vedere con la prosa, mentre Pellegrini — e non solo grazie alle affinità elettive con la moglie Vittoria Richter arpista ma anche figlia del direttore musicale del Cinema Teatro Malibran ai tempi del 'muto' — è stato un profondo amante, conoscitore e divulgatore della musica.⁸

5. GLAUCO PELLEGRINI, *Una bottega artigiana a Venezia negli anni trenta*, in Id., *Il maestro veneziano*, Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1981, pp. 71-78: 73.

6. PELLEGRINI, *Venezia dentro*, op. cit., p. 62.

7. Fra il 1962 e il 1967 Pellegrini cura vari programmi televisivi, per lo più dedicati alla musica, alla storia della canzone, della lirica e della musica cinematografica: *Il bel canto*, *Il secolo d'oro della lirica italiana*, *Canzone viva (Un secolo di canzoni italiane)*, *Colonna sonora (viaggio attraverso la musica del cinema italiano)*. Nel 1967, insieme all'amico e collega Mario Verdone, pubblica per la casa editrice Bianco & Nero di Roma il libro *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, basato sulle interviste registrate per l'omonimo programma televisivo.

8. MONTANARO, *I "ragazzi di bottega"*, op. cit., p. 20. Autore di alcuni romanzi (tra i più famosi: *Non toglietemi il prossimo*, 1970), Pellegrini è curatore del libro dedicato a Pasinetti *Il maestro veneziano*, omaggio che raccoglie le testimonianze dei colleghi e collaboratori, tra cui quella dello stesso Pellegrini *Una bottega artigiana a Venezia negli anni trenta*, op. cit. Ulteriori riflessioni sull'influenza che Pasinetti ha avuto sull'operato di Gorini e sull'impatto che la città stessa ha avuto su di lui, si trovano nel saggio di PELLEGRINI, *Venezia dentro*, op. cit.

Per la creazione della colonna sonora di *Ombre sul Canal Grande* Pellegrini originariamente si era rivolto al veneziano Gian Francesco Malipiero, il quale rifiutò l'invito perché ancora turbato dai ripetuti scontri con Walter Ruttmann, il regista del film *Acciaio* (1933) da lui musicato, ma consigliò a Pellegrini di coinvolgere il proprio allievo Gino Gorini;⁹ era, questi, una persona con cui Malipiero aveva un rapporto di grande fiducia e che era destinato a diventare erede e studioso (val qui la pena ricordare che nel 1977 Gorini scriverà un saggio su *La musica pianistica di Malipiero*).¹⁰

Come anticipato, in modo analogo a quella di Pellegrini anche la biografia del pianista e docente di pianoforte Gino (Luigino) Gorini è profondamente legata a Venezia, dove è nato e morto (1914-1990), dove ha studiato e lavorato.¹¹ Gorini è stato un importante interprete della musica di Malipiero, come attestato dalla loro corrispondenza conservata presso i rispettivi archivi custoditi nell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia; nelle lettere che si scambiarono, non è raro imbattersi in richieste da parte di Malipiero a Gorini di suonare e 'testare' le proprie composizioni pianistiche.

Parte non secondaria dell'attività musicale di Gorini è quella di compositore. Allievo di Mezio Agostini prima e di Malipiero poi, inizia a comporre nel 1931. La sua produzione comprende sia il repertorio pianistico, strumentale e orchestrale, sia la musica di scena e per film.¹² In quest'ultimo ambito è molto significativa la sua continuità con Malipiero: Fabrizio Borin vede nella musica del film di Pasinetti *Il canale degli angeli* (1934), firmata da Gorini e dal suo compagno di studi Nino Sanzogno (anche lui allievo di composizione di Agostini e Malipiero, nonché violinista), una diretta continuazione

9. MARIO VERDONE, *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2005, p. 326.

10. VERDONE, *Drammaturgia e arte totale*, op. cit., p. 326, e GINO GORINI, *La musica pianistica di Malipiero*, in MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero. Atti del convegno di Studi Malipieriani promosso dalla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 29-30 maggio 1972, Firenze: Leo S. Olschki (Studi di Musica Veneta, 4), 1977, pp. 115-129.

11. Al Liceo civico musicale "Benedetto Marcello" (nel 1940 pareggiato al Conservatorio) Gorini studia pianoforte con Gino (Angelino) Tagliapietra e composizione con Mezio Agostini, per poi proseguire gli studi sotto la guida di Vladimir Gorowitz e Gian Francesco Malipiero. Docente di pianoforte al Conservatorio veneziano dal 1939 al 1979, Gorini ha una costante, ricca attività concertistica, consistente in esecuzioni sia solistiche, con un vastissimo repertorio di musica classica, romantica, contemporanea, sia in duo pianistico con Sergio Lorenzi (allievo a sua volta di Alfred Cortot e Alfredo Casella). Il loro sodalizio, avviato nel 1944, gode di notevole risonanza nazionale e internazionale, e si concretizza in numerose *tournée* e molte registrazioni, sino a quando la morte improvvisa di Lorenzi (1974) mette fine a questo rapporto professionale e di profonda amicizia. Dopo la morte di Lorenzi, Gorini continua a suonare in duo con Eugenio Bagnoli.

12. Va segnalata per completezza la collaborazione di Gorini con Pasinetti per il documentario *I pittori impressionisti*, 1948; «commento musicale e adattamenti per pianoforte composti e eseguiti da Gino Gorini» è quanto si legge in merito a questo documentario nella relativa scheda pubblicata a p. 16 dell'opuscolo allegato ai dvd contenuti nel cofanetto FRANCESCO PASINETTI, *La scoperta del cinema e il suo cinema. I film e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, a cura di Carlo Montanaro, Roma: Luce (cofanetto con volume e 3 dvd), 2012.

delle soluzioni musicali proposte da Malipiero per il film *Acciaio*.¹³ Scrive a proposito Borin:

Un fallimento e però anche una lezione che per diversi aspetti rimane nella città di Venezia, dal momento che l'aura, e non poca della sostanza di *Acciaio*, si trasferiscono, soltanto l'anno successivo, ne *Il canale degli angeli* dello storico del cinema, critico e cineasta veneziano Francesco Pasinetti, qui al suo unico lungometraggio di finzione. Forse per l'influsso o per i richiami alle sfortunate vicende di Terni [sede dell'acciaieria al centro del film], ma anche quale citazione-omaggio nei riguardi di personalità intellettuali per le quali nutrire stima e considerazione, l'influenza di Malipiero [...] è indubbiamente una presenza attiva, una continuazione musicale.¹⁴

Il canale degli angeli è il primo lavoro di Gorini compositore svolto nell'ambito cinematografico, coadiuvato da Sanzogno. La sceneggiatura fu scritta dallo stesso regista insieme al fratello Pier Maria Pasinetti. Sebbene il film presenti una trama abbastanza articolata, gran parte della vicenda è dedicata con taglio quasi documentaristico alla descrizione della vita quotidiana degli abitanti di Venezia. Corredato da una cruciale attenzione per la psicologia dei personaggi, questo realismo sembra un'anticipazione dell'estetica neorealista. Sempre Borin ha precisato che «Gorini e Sanzogno compongono, sull'idea della *Sinfonia delle macchine* [di Malipiero], la loro musica in variazione di note combinate con i 'moderni' ed espressionistici rumori della draga in laguna, nella parte iniziale del film».¹⁵ Il linguaggio musicale de *Il canale degli angeli* è dunque in linea con quello diffuso in Italia nel primo Novecento, lo stesso che si ritrova nel film *Ombre sul Canal Grande*, anche come espressione del senso di colpa o dei rimorsi della sua protagonista principale.

III. *Ombre sul Canal Grande*: trama e sceneggiatura

Non è facile definire con precisione il genere di *Ombre sul Canal Grande*, un poliziesco drammatico in bianco e nero i cui personaggi, appartenenti a classi sociali diverse, sono dotati di una personalità complessa. La loro ambiguità è sottoposta a un'analisi psicologica alla Hitchcock, le loro contraddizioni sociali sono descritte con una precisione quasi documentaristica: si tratta quindi di un thriller psicologico, di un giallo, di un *noir*, di un dramma sociale. Il film inizia a mo' di cronaca che racconta dell'affermato dottor Carlo Pavani, stimato funzionario della compagnia Assicurazioni Generali. Il dottor Pavani, sempre puntuale e prevedibile, una sera non torna a casa alle 20 come di consueto. La giovane moglie Daniela (Isa Pola), che incarna il *cliché* della donna

13. Sul film *Acciaio* e su aspetti della colonna sonora, con importanti informazioni anche relative alla sua genesi, si rimanda al volume *Retroscena di «Acciaio». Indagine su un'esperienza cinematografica di Gian Francesco Malipiero*, Firenze: Leo S. Olschki (Studi di musica veneta, 19), 1993.

14. BORIN, *Il compositore e l'allievo vanno al cinema*, op. cit., p. 44.

15. BORIN, *Il compositore e l'allievo vanno al cinema*, op. cit., p. 44.

infedele, teme una tragedia; vorrebbe rivolgersi immediatamente alla polizia, ma la suocera, un'altra contessa (Leony Leon Bert), la dissuade dal farlo per evitare uno scandalo che potrebbe compromettere la reputazione della famiglia. Daniela si chiede se il marito sapesse della relazione sentimentale che lei ha con Stefano (l'affascinante giovane Antonio Centa), e se lei sia responsabile della sua scomparsa. Decide di ingaggiare un improvvisato investigatore privato, povero, grassottello e poco prestante, soprannominato Falco (Gianni Cavalieri). Nel frattempo, il cadavere del dottor Pavani viene riportato dalla marea sui gradini di un palazzo veneziano, e questo induce un commissario di polizia (Carlo Hintermann) ad aprire le indagini. Dietro la facciata di biografie impeccabili si svelano inquietanti dettagli. Daniela apprende che il marito aveva chiesto un mese di ferie per pedinarla, e che ovviamente sapeva dei suoi incontri segreti con Stefano sull'isola di Torcello. Per paura che il marito possa essersi suicidato, Daniela tenta di interrompere la sua relazione con Stefano, senza riuscirci. Subito dopo il rinvenimento del cadavere, si apre il testamento del marito: tutto il suo importante capitale è suddiviso tra la moglie Daniela e la segretaria Marta (Elena Zareschi). Si scopre così che l'amore reciproco tra il giovane Pavani e Marta era stato reso impossibile dall'oppressiva e autoritaria madre di lui, e che Carlo Pavani aveva cercato un incontro con Stefano per avere chiarimenti sulla sua storia con Daniela. Sentendosi minacciato, Stefano lo aveva però spinto in acqua e Carlo era annegato. Daniela scopre di aspettare un bambino da Stefano e tenta di fuggire con lui. La polizia si reca ad arrestarli a Torcello. Nel tentativo di sottrarsi alla cattura, Stefano viene ucciso in una sparatoria.

Dietro gli elementi narratologico-costruttivi di questa trama giallo-*noir* ci sono attente riflessioni sulle particolarità della città e sui suoi abitanti. Una città dove le persone si incrociano camminando, dove a pochi passi dalle splendide facciate architettoniche si trova una profonda povertà, dove coesistono la Venezia dei nobili e la Venezia dei proletari, Canal Grande e Cannaregio: pur percependo se stessa come un unitario 'altro' – «Chi è questo straniero?», chiede l'anziana signora Pavani al detective Falco; «È italiano, signora, della Sicilia», risponde Falco. «E cosa fa qui quel forestiere?», ribatte la donna – Venezia non è omogenea, è divisa in caste dai rapporti difficili.

La signora Pavani – nobildonna che incarna il lato peggiore del genere femminile, definita «flat character» dai recensori inglesi – non accetta le scelte dei figli e disprezza il matrimonio con persone provenienti da classi sociali inferiori: Carlo non può sposare Marta; Silvestro, suo fratello, ha una compagna che la madre si rifiuta di salutare; di un terzo figlio della donna si intuisce che si è suicidato. Sola con il suo gatto nero in una casa buia, la cupa contessa vive immersa nel passato, con rigido orgoglio aristocratico. Gli altri personaggi sono meno crudeli, ma non certo perfetti: Falco ha una famiglia numerosa, e per sfamarne i figli porta al Monte di Pietà la fede matrimoniale, pedina le persone, inganna il prossimo a ogni occasione. Daniela, vedova di

Carlo Pavani, è pronta a fuggire con l'amante. Stefano compie un assassinio. Come ha dichiarato il critico Domenico Meccoli nell'articolo dedicato al film, scritto in occasione della sua presentazione alla *kermesse* veneziana del 1951,

Glauco Pellegrini scopre la sua Venezia (la “Venezia minore”, tanto amata da Francesco Pasinetti) ricostruendo i precedenti della morte di un uomo e seguendo i rapporti di una coppia adultera. Ma non si tratta di una pura e semplice variazione di sfondi. Dietro la facciata di questa Venezia, egli tenta la scoperta della borghesia veneziana, dei suoi difetti e delle sue virtù, mentre l'antico orgoglio di casta dell'antica nobiltà tenta vanamente un'ultima difesa.¹⁶

La Venezia di Glauco Pellegrini di cui parla Meccoli, come risaputo, è famosa nel mondo per la sua bellezza, legata anche alle sontuose facciate dei suoi palazzi, ed è stata per questo elogiata da artisti di ogni tempo e luogo. Per fare un esempio, uno dei più grandi romanzieri russi, Ivan Turgenev, nel suo romanzo *Alla vigilia* (1860) dedica una pagina appassionata all'«indicibile incanto di questa magica città», che fa nascere desideri e speranze di felicità:

Tutta Venezia è luminosa e comprensibile e tutta avvolta dal velo sonnolento di un silenzio innamorato; tutto in essa tace e tutto è amabile; tutto in essa è femminile, incominciando dallo stesso nome: non invano le è stato dato il nome di *Bella*. Le moli dei palazzi e delle chiese si levano leggiere e stupende, come il sogno armonioso di un giovane iddio; qualcosa di favoloso, qualcosa di seducente e di strano si cela nella lucentezza verde-grigia e nelle sfumature di seta della muta acqua dei canali, nella silenziosa fuga delle gondole, in quella mancanza di sgarbari rumori cittadini, di frastuono, di suoni.¹⁷

Si deve invece a Pasinetti una descrizione accurata della dicotomia tra luce e ombra così caratteristica della città:

I veneziani sono abituati alla loro città, e più non fanno caso alle riposte bellezze di essa. Nell'acqua dei silenziosi canali si rispecchiano antichi palazzi dimenticati. Tra una zona *d'ombra* e una di luce si profila una chiesa ormai abbandonata e chiusa. Il forestiero raramente si indugia a scoprire altri motivi oltre quelli che gli vengono più facilmente offerti dalla visione del Canal Grande o della Piazza San Marco. Ma chi si inoltra per le calli nascoste, chi si insinua per i rii che si intrecciano fra le case, scopre ad ogni passo un motivo di architettura bellissimo, e al suo occhio indagatore appariranno quasi magicamente evacuate forme di paesaggio di pietra e di acqua, *di luce e di ombra*, ricco di suggestività [corsivi miei].¹⁸

16. DOMENICO MECCOLI, *Alla scoperta delle città*, «Cinema», 69, 1 settembre 1951, pp. 104-105: 104 (https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2020/04/Cinema_1951_69.pdf).

17. IVAN TURGENEV, *Alla vigilia*, trad. it. Erme Cadei, Milano: Bietti, 1933, pp. 272-273.

18. Citazione tratta da FRANCESCO PASINETTI, *Venezia minore*, testo senza data conservato nell'archivio privato veneziano di Carlo Montanaro *La fabbrica del vedere* (Fondo Francesco Pasinetti), e qui ripresa da MAURIZIO REBERSCHAK, *Francesco Pasinetti, i giovani, Venezia tra fascismo e dopoguerra*, in BRUNETTA e FACCIOLE (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, op. cit., pp. 129-156: 152.

Anche Pellegrini in *Ombre sul Canal Grande* mette in risalto il lato scuro, lugubre, misterioso di Venezia, grazie a una sceneggiatura (firmata a quattro mani con Rodolfo Sonego)¹⁹ che abbina la trama ‘cupa’ alle vedute sontuose dei vari palazzi cittadini (Figura 1).²⁰

I titoli di testa del film appaiono sullo sfondo della città inquadrata dall'alto del campanile di San Marco. Una lenta panoramica scopre Venezia: dal Bacino di San Marco, alla chiesa della Salute, dalla Giudecca alla massa nera delle case, dei palazzi, delle chiese e dei campanili minori.

Scomparso l'ultimo titolo di testa la panoramica [si] blocca e la città appare come sommersa dalla nebbia nella penombra di una fredda, umida e triste [sic].²¹

Cessati i titoli di testa, le prime parole del film vengono pronunciate dalla voce fuori campo che presenta la biografia del protagonista Carlo Pavani, collegando le tappe della sua carriera a luoghi precisi della città:

Sullo schermo: La facciata di Ca' Foscari, sede dell'Università di Venezia. Il celebre palazzo sorge sul Canal Grande.

Speaker: [...] si laureò venticinque anni dopo all'istituto di economia e commercio di Ca' Foscari, distinguendosi fra gli allievi della facoltà di Scienze economiche.

Sullo schermo: Dalle gondole nere legate davanti alla bianca gradinata, per (panoramica) in alto) la possente mole di Ca' Corner, sede della Prefettura di Venezia.

Speaker: [...] Negli uffici della prefettura incominciò la lunga carriera impiegatizia che lo portò più tardi...

Al di là della duplice dimensione ombrosa e ‘abbagliante’ di Venezia, non mancano nella sceneggiatura episodi più leggeri o quasi comici, per esempio quello incentrato sulla descrizione ‘numerico-anagrafica’ della città che l'investigatore privato Falco recita davanti a Daniela, con il chiaro obiettivo di aumentare il compenso del proprio lavoro:

Falco: *Ecco qua. Solo per darle una idea di che cos'è Venezia...*

Vede? Questa è la città.

19. Noto sceneggiatore veneto, conosciuto per la creazione dei personaggi della commedia all'italiana spesso interpretati da Alberto Sordi.

20. Una parte della sceneggiatura (consistente, come da prassi, in un fascicolo di fogli dattiloscritti) è conservata presso il già menzionato archivio privato di Montanaro *La fabbrica del vedere*. Probabilmente si tratta di un abbozzo non definitivo, poiché sul frontespizio si legge uno dei titoli provvisori: “Venezia”. *Soggetto di Glauco Pellegrini. Sceneggiatura di Rodolfo Sonego. Un film prodotto da Luigi Rovere. Regia di Glauco Pellegrini.* Si ringrazia sentitamente Carlo Montanaro per avermi permesso di studiare i materiali relativi al film, qui citati con la sua gentile autorizzazione.

21. Citazione letterale tratta dalla sceneggiatura menzionata nella nota precedente, in cui forse manca una parola («la città appare come sommersa dalla nebbia nella penombra di una [nebbia] fredda, umida e triste...») o vi è una precisazione superflua («la città appare come sommersa dalla nebbia nella penombra di una fredda, umida e triste...»). Da qui in avanti, tutte le citazioni dalla sceneggiatura sono tratte dal medesimo documento.

PANORAMA DI VENEZIA - ESTERNO NOTTE

1) I titoli di testa del film appaiono sullo sfondo della città inquadrata dall'alto del campanile di San Marco. Una lenta panoramica scopre Venezia: dal Bacino di San Marco, alla Chiesa della Salute, dalla Giudecca alla massa nera delle case, dei palazzi, delle chiese e dei campanili minori.

Scomparso l'ultimo titolo di testa la panoramica blocca e la città appare come sommersa dalla nebbia nella pebomba di una fredda, umida e triste.

Sotto questa luce la distesa della grande città non ha niente di particolarmente attraente, non mostra alcuna di quelle caratteristiche che l'hanno resa famosa nel mondo.

SPEAKER:

L'uomo di cui ci occupiamo questa sera è nato nei primi giorni del secolo, circa cinquant'anni fa.....

1.
Pagina non numerata tratta dalla sceneggiatura del film *Ombre sul Canal Grande*.

DATTILOSCRITTO CONSERVATO PRESSO L'ARCHIVIO PRIVATO DI CARLO MONTANARO
LA FABBRICA DEL VEDERE. PER GENTILE CONCESSIONE

Il Falco spiega con aria quasi annoiata di chi fa quel mestiere da tanti anni; egli incomincia a mostrare la pianta di Venezia. Il suo dito corre da un punto all'altro della carta.

Che, come tutti sanno è costruita su 220 isole. Ed è divisa in due parti dal Canal Grande... La città consta di sei quartieri, chiamati Sestieri... Cannaregio, Castello, San Marco, Santa Croce, San Polo, Dorsoduro. Migliaia di calli, calle, canali, canaletti... Quattrocentomila abitanti ammazzati in uno spazio ristretto, senza contare gli stranieri che vanno e vengono... e per non dire delle isole sulla Laguna, Murano, Burano

P[rimo] P[iano] di Daniela che segue quasi atterrata la lunga filastrocca del Falco.

Mazzorbo, Torcello... La Grasia, col Lazzaretto; San Clemente, col manicomio femminile, San Servolo col manicomio degli uomini, Sacca Sessola col tubercolosario...

Daniela

Grazie, ho capito...

iv. Le musiche del film

Spostandoci sul fronte della colonna sonora del film, i materiali che ci sono pervenuti e che riguardano il commento musicale di *Ombre sul Canal Grande*, conservati nel già menzionato Fondo Gino Gorini della Fondazione Giorgio Cini, non sono completi;²² tuttavia, essi permettono di ricostruire il processo di creazione della drammaturgia musicale del film, in cui Gorini compone magistralmente secondo vari stili musicali e utilizza al contempo musiche preesistenti del repertorio antico e romantico, sia nella loro forma originale che in arrangiamenti. Il commento musicale è pensato principalmente per arricchire e sottolineare i contrasti tra persone, situazioni, classi sociali, e si integra con lo sfaccettato paesaggio sonoro di Venezia, caratterizzato dal rumore dell'acqua, dai rintocchi delle campane, dai suoni della Torre dell'orologio della Piazza San Marco, dai rombi dei motoscafi, dal triste richiamo dei traghetti... Un chiaro omaggio musicale alla propria città natale si può leggere nella decisione di Gorini di inserire una sequenza ambientata all'aperto, sotto gli archi di Campo San Francesco della Vigna. Un dialogo tra il commissario di polizia e Falco, in cui il commissario obbliga l'investigatore privato a comunicare tutte le informazioni in suo possesso

22. Si tratta di due fascicoli — GOR-M-11 (GF) e GOR-M-7 — uno con abbozzi e l'altro con la partitura autografa del Secondo tempo del film: <https://archivi.cini.it/istitutomusica/archive/IT-MUS-GUI001-000012/gino-gorini.html>. I materiali dal Fondo Gino Gorini sono qui riprodotti con gentile autorizzazione dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini, nella persona di Gianmario Borio, e degli eredi di Gino Gorini, che qui ringrazio. Un ringraziamento vada anche a Francisco Rocca, responsabile dell'archivio Gorini, per la costante disponibilità mostrata durante le mie ricerche.

alla polizia, viene accompagnato da due elementi musicali diegetici: i bambini, tra cui i figli di Falco, cantano la filastrocca *Pum pum d'oro*, diffusasi a Venezia attraverso i soldati di Napoleone, mentre un gruppo di adulti, che non si vede ma del quale si presume la presenza diegetica nelle vicinanze, intona il coro composto alla fine del Seicento da Antonia Bembo *Viva Venezia, viva San Marco* («Io t'amo Venezia, mia patria diletta. Mia cara Venezia, mia patria diletta, tu fosti regina possente sui mari»). Quest'ultimo brano, chiaramente utilizzato anche con finalità drammaturgiche, è visibile nella partitura autografa di Gorini e reca il n. 27, con l'indicazione «canto ubriachi»:

È questo un brano conosciutissimo a Venezia ed eseguito, una volta molto liberamente, soprattutto nelle osterie. Veniva bonariamente chiamato anche “El canto dei imbriaghi” (ubriachi) e la sua esecuzione avveniva ad alta voce, o meglio, ... gridata (“sigada” si dice dalle nostre parti); chi cantava più forte era considerato il “direttore”, il “maestro”!²³

In piena concordanza con il piano visivo di cui si è parlato menzionando la sceneggiatura, la musica dei titoli di testa scritta da Gorini ha un carattere cupo, lento; gli accordi dissonanti, sospesi, creano un sottofondo alle frasi melodiche spezzettate eseguite da vari strumenti. L'influenza stilistica sul linguaggio di Gorini di alcune musiche di Malipiero (per esempio quelle per il film *Acciaio* o i *Ricercari per 11 strumenti* del 1925) è già evidente in apertura del film e si riscontra nei motivi musicali legati all'inquietudine di Daniela, esagitata dal dubbio della colpevolezza: ogni volta che la donna si misura con l'idea che il marito fosse consapevole della sua relazione con Stefano, la musica ha un carattere molto nervoso, ritmicamente asimmetrico, dissonante (come in *Acciaio*), presentando le tipiche figurazioni cromaticamente discendenti che richiamano il *topos* del lamento, eseguite dai violoncelli nel registro acuto²⁴ (Figura 2).

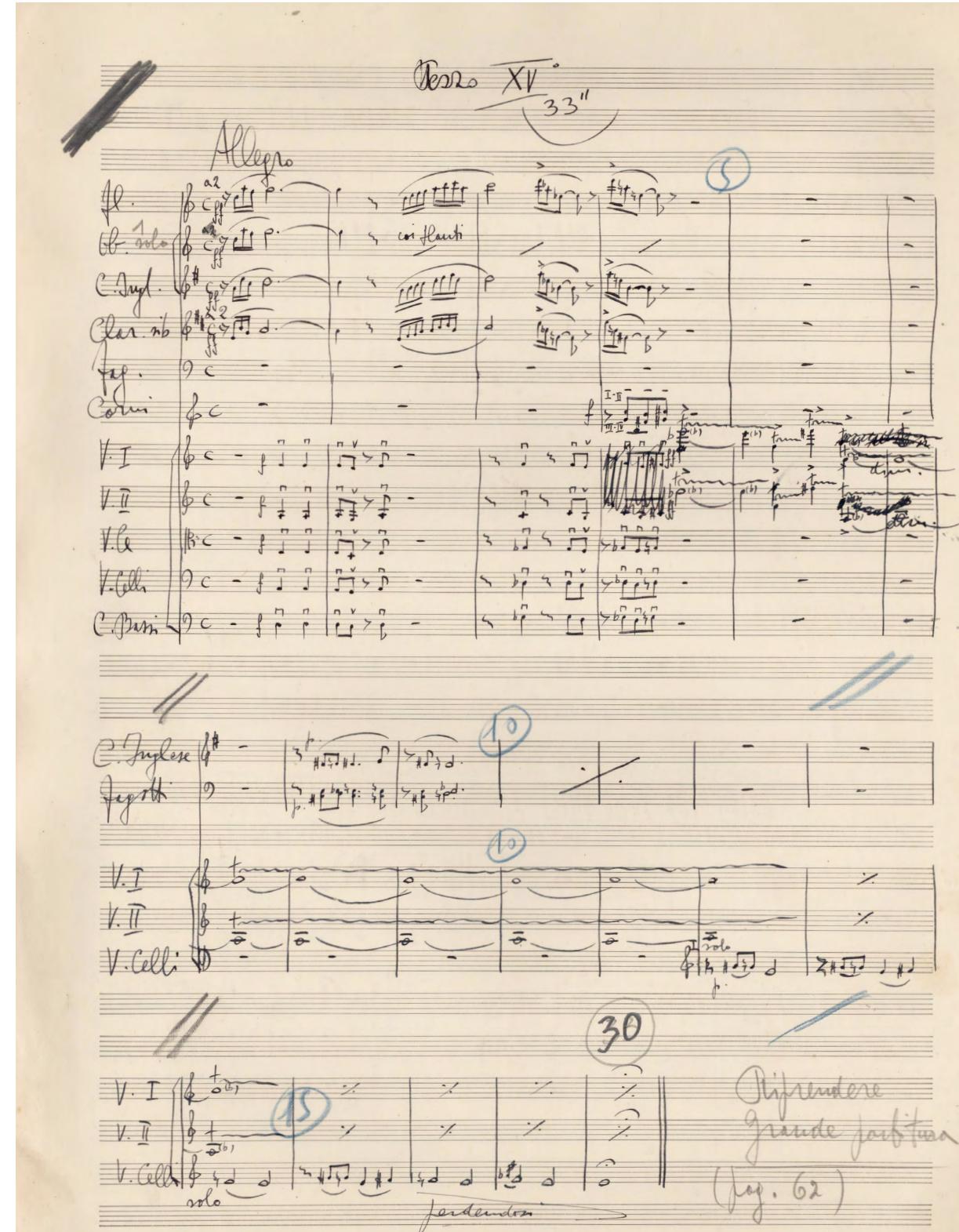
→
2.
Abbozzo della partitura di Gino Gorini per il film *Ombre sul Canal Grande*: motivi legati all'inquietudine di Daniela, bb. 1-6 e bb. 12-18.

FONDAZIONE GIORGIO CINI (VENEZIA), FONDO GINO GORINI.
PER GENTILE CONCESSIONE

→→
3a e 3b.
Abbozzo della partitura di Gino Gorini per il film *Ombre sul Canal Grande*: motivi 'funebri', bb. 5-8 e bb. 33-40.

23. Ne scrive così Sergio Piovesan in un breve articolo consultabile online: “*Viva il doge, viva il mar*” ed altre corbellerie (coromarmolada.it/mrmdigitale/MRM61/PDF/Viva%20il%20doge%20viva%20il%20mar.pdf).

24. Per l'analisi del linguaggio musicale e dello stile di Malipiero si rimanda a JOHN C. G. WATERHOUSE, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino: Nuova ERI, 1990.



Contrafag. 25

Clarinet 26

Fag. 27

2nd Coro 28

3rd Coro 29

Alto 30

Piano 31

Timpani 32

Viol. I 33

Viol. II 34

V. Cello 35

C. Bass 36

ob. 37

Fag. 38

2nd Coro 39

Viol. I 40

Viol. II 41

V. Cello 42

C. Bass 43

Totalmente diversa, per stile e funzione audiovisiva, è la musica che accompagna le scene della quotidianità della città: mentre Daniela, camminando sulle passerelle, attraversa Piazza San Marco allagata dall'acqua alta, la musica è allegra e vivace. La musica di commento che accompagna la visione della spaziosa Piazza con la vivacità dei suoi turisti lascia spazio a una percezione acustica (e visiva) opposta quando Daniela e Marta sono nella Basilica di San Marco e dialogano in modo teso, come viene precisato nella sceneggiatura: «Nella penombra della Basilica, deserta, a quest'ora, Marta parla con Daniela». Lo spazio qui è chiuso e scuro; sullo sfondo si sente il suono delle esercitazioni dell'organista. La sensazione di angoscia suscitata dalla scena è acuita dalla scelta precisa non solo della musica e dello strumento su cui eseguirla, ma anche dalla decisione di non eliminare i rumori circostanti, amplificati dall'acustica e dal riverbero presenti nello spazio in cui si trovano le donne.

Nuovamente gioiosa è la musica della scena in cui i bambini del quartiere, tra cui i figli di Falco, giocano alla fontana vicino alla chiesa di San Francesco della Vigna. Falco, con i primi soldi ricevuti da Daniela, ha comprato un grande pesce, che consegna ai bambini affinché lo sciacquino. Anche in questa scena la musica di commento è arricchita dai suoni d'ambiente, nello specifico dalle voci dei bambini che accerchiano Falco e cantano la filastrocca *Giro giro tondo*. Per contrasto, e in linea con i clichés della musica per film, in corrispondenza delle scene legate ai funerali di Pavani nella partitura si riconoscono facilmente gli elementi tipici della musica funebre: il profilo melodico del *Dies Irae* e il ritmo puntato delle marce eseguite in tali contesti (Figure 3a e 3b).

Avendo lo spettatore associato in modo diretto questo materiale musicale con la scena del funerale, il regista e il compositore decidono di utilizzarlo in altri frangenti per aggiungere informazioni a quelle veicolate da parole e immagini. Per esempio, quando la suocera di Daniela parla con suo figlio Silvestro, viene nominato un altro suo fratello. Nel dialogo non vengono date informazioni precise sull'uomo assente, ma lo spettatore, grazie anche alla musica 'funebre' che ascolta in sottofondo, intuisce che questo figlio si è suicidato.

La musica è impiegata anche con funzione diegetica in vari momenti di *Ombre sul Canal Grande* e sempre con la finalità di favorire la contestualizzazione delle scene o di precisare la componente psicologica dei personaggi. Per farlo, il compositore e il regista propongono una panoramica dettagliata di quelli che sono i diversi generi musicali fruiti dai vari strati sociali che convivono nella città lagunare.

Il ritratto psicologico di Stefano, uomo impulsivo, imprevedibile, enigmatico, è creato per sottolineare la sua assoluta differenza rispetto al puntuale e prevedibile funzionario Pavani. L'amante di Daniela, un bell'uomo più giovane di suo marito, ha connotazioni 'romantiche': dipinge, abita in una

vecchia casa sulla bellissima e semideserta isola di Torcello, va a caccia con il suo cane, ascolta la musica classica, soprattutto di Chopin e Brahms. Per rendere un loro incontro più nascosto agli occhi della gente, Stefano propone a Daniela di vedersi al Conservatorio di Venezia, durante un concerto. Quando Stefano entra nella sala il concerto è già in corso: Daniela siede tra il pubblico, sul palcoscenico si vede un duo che sta eseguendo le *Variazioni sul tema di Haydn* op. 56b per due pianoforti di Brahms. I musicisti sono Gino Gorini e Sergio Lorenzi. Inserendo diegeticamente l'esecuzione concertistica dell'autore della colonna sonora, Pellegrini e Gorini offrono alla vista degli spettatori un altro tassello della vita sociale borghese veneziana, decisamente autentico, oltre a rimarcare la predilezione di Stefano per determinati repertori colti.

La musica classica può chiaramente essere 'consumata' in vari modi e venire usata in ambito filmico secondo modalità meno prevedibili, con esiti interessanti dal punto di vista della resa scenica. Ne è un esempio ciò che si ascolta durante una conversazione molto tesa tra Daniela e la suocera, ambientata nel famoso Gran Caffè Quadri, caffetteria storica ubicata in Piazza San Marco, sotto i portici delle Procuratie Vecchie. La suocera chiede in tono imperativo a Daniela di trasferirsi a casa sua, senza nascondere la propria ipocrisia. Daniela rifiuta, e accusa la suocera di essere stata lei a portare il figlio alla morte:

— Verrai a vivere con me, sarai ugualmente libera, ... potrai vedere chi vuoi, ... la gente non sparlerà più di noi.

— Ancora 'la gente'... no, non ho più paura... ho capito molte cose in questi mesi... siete Voi che avete spinto Carlo a morire... Non sono io la colpevole.

Il dialogo è costruito come un recitativo operistico. Ogni parola e ogni pausa sono perfettamente sincronizzati con la musica eseguita da un'orchestrina sulla piazza davanti al Caffè Quadri: si tratta del famoso brano *Pizzicati* dal III atto del balletto *Sylvia* del compositore francese Léo Delibes. La composizione inizia con tre accordi che preparano l'inizio del motivo scherzoso. Ognuno dei tre accordi cade dopo una asserzione dell'anziana signora. La risposta di Daniela è sincronizzata con il leggero motivo eseguito da archi in pizzicato. Il contrasto tra le parole pesanti di rifiuto e accusa di Daniela e la melodia scherzosa creano un effetto molto singolare. Daniela esce dal Caffè prima che l'orchestrina inizi il secondo ritornello, dimostrando come la recita delle attrici e il montaggio siano guidati dal ritmo musicale del brano accuratamente scelto da Gorini.

Esempio 1.

Riduzione pianistica (incompleta) di Léo DELIBES, *Pizzicati*, dal III atto del balletto *Sylvia*, eseguito in sincrono con il dialogo tra la signora Pavani e Daniela al Gran Caffè Quadri.

L'uso della musica diegetica si rivela altrettanto interessante nell'episodio in cui Falco e Daniela sono a Cannaregio, in gondola, e ripetono i percorsi che il dottor Pavani era solito fare con lo stesso gondoliere. Anche in questa sequenza, come nella scena al Caffè Quadri, le frasi pronunciate da Falco sono in perfetta concordanza con quelle musicali. Questa volta si opta però per un brano di musica leggera: *Quizás, quizás, quizás*, una canzone popolare del cantautore cubano Osvaldo Farrés scritta nel 1947 e molto famosa anche in Italia nei primi anni Cinquanta. All'inizio della sequenza, il brano (in forma ABA¹) viene suonato dal fisarmonicista che si trova sul ponte sotto il quale passano Falco e Daniela. La conclusione del periodo musicale coincide con le parole di Falco: «qui non c'è altro che miseria». La parte centrale della canzone è affidata a un altro musicista di strada, questa volta un chitarrista, e funge da pausa musicale senza dialoghi. Mentre si ascolta la terza parte della canzone (A¹), eseguita ora da un terzo musicista (un violinista), Falco spiega che in quella zona della città il funzionario Pavani di certo non conosceva nessuno: «I funzionari — dice Falco — non li ho mai visti da queste parti, li ho sempre visti a Piazza San Marco, come i turisti. Hanno lire, si divertono, non gli do torto». In quel momento l'uomo e la donna vedono Marta. Falco ammette di aver dimenticato che lei abita lì, dove è nata e cresciuta. Daniela, sperando di non sbagliare, ipotizza che probabilmente suo marito andava in quel sestiere per incontrare Marta; il gondoliere entra

prontamente nella conversazione e spiega che Pavani non si fermava lì, ma proseguiva più lontano. Nella scena successiva Daniela chiede al gondoliere cosa c'è «più lontano» e lui le risponde «la Baia del Re». Solo allora Daniela comprende con angoscia che l'obiettivo delle visite a Cannaregio di Pavani non era Marta, ma lei: il marito la seguiva fino al punto in cui Stefano veniva a prenderla per andare a Torcello con la propria barca. In questo frangente si ascolta di nuovo la musica dissonante e 'nervosa', associata ai rimorsi di Daniela, quasi fosse un *Leitmotiv*. Osservata più attentamente, la scena accompagnata dalla canzone *Quizás* usa le convenzioni del genere *musical*: se all'inizio sentiamo il brano eseguito solo con la fisarmonica e vediamo il solitario musicista, nella terza parte, suonata dal violinista, la melodia è accompagnata da un gruppo di strumenti fuori scena, mentre lo spettatore vede nuovamente solo il violinista.

Il fisarmonicista appare ancora una volta nella scena in cui la contessa Pavani, come aveva fatto Daniela, si reca a cercare l'investigatore Falco. Ora la differenza sociale tra i personaggi è mostrata in modo grottesco, e di nuovo proprio grazie all'uso della musica. La signora Pavani chiede dell'investigatore ad una donna con in braccio un bambino, che si scopre essere la moglie di Falco. La contessa si sforza di mostrare interesse verso la donna e le chiede il peso del bambino, sentendosi rispondere dalla madre che lei non lo ha mai pesato. Sorpresa, la contessa rimprovera la donna, ripetendo: «Bisogna sempre pesare i bambini...». Questa discrepanza tra le usanze di chi vive in contesti agiati e quelle della donna di estrazione più bassa è illustrata in modo efficace attraverso la musica: il fisarmonicista di strada non esegue una canzone popolare dal carattere mesto, ma suona il salottiero Valzer di Chopin op. 34, n. 2.

v. Conclusioni

Come si è detto in apertura, e le precedenti pagine lo hanno confermato, la regia e la sceneggiatura di *Ombre sul Canal Grande* sono marcate da una profonda 'venezianità'; la drammaturgia musicale del film qui analizzata mette in ulteriore evidenza la particolare attenzione con cui vengono elaborati i ritratti psicologici dei personaggi, che risultano essere persone piene di contraddizioni, specchio dei contrasti e delle sfumature della società veneziana, delle sue maschere e della sua doppiezza. La grande varietà dei generi musicali impiegati — musica di repertorio antica e romantica, strumentale e proveniente dall'ambito del balletto, cori popolari, canzoni cubane che marcano le mode dell'epoca, oltre chiaramente agli inserti scritti esplicitamente da Gorini — arricchisce il tessuto psicologico del film, oltre a presentare un raffinato e variegato ritratto sonoro della città; al contempo, è evidente anche l'attenzione del regista per le particolarità acustiche degli interni delle chiese e dei palazzi così come per i rumori degli esterni, tra cui i passi delle persone, che hanno una risonanza diversa nelle calli e nelle piazze, i tocchi misurati dei remi sull'acqua o i vari segnali della navigazione aquatica. In

questo tentativo di ‘inquadrare’ Venezia e di ‘fotografarne’ le caratteristiche antropologiche, visive e sonore, Pellegrini e Gorini rendono anche un omaggio ai loro maestri, Pasinetti e Malipiero,²⁵ di cui desiderano seguire le orme, riuscendoci senza ombra di dubbio.

Marco Cosci

Anonimo veneziano e i suoi media

I. Ritorno a Venezia

Anonimo veneziano, esordio alla regia cinematografica di Enrico Maria Salerno, è stato uno dei film di maggior successo degli anni Settanta. Ancora oggi, occupa un posto di riferimento nell’immaginario culturale, anche grazie alla colonna sonora che fin da subito ottenne un posto di rilievo nel mercato discografico dell’epoca. Uscito in poche sale italiane il 30 settembre 1970, il film progressivamente vide moltiplicarsi i propri schermi di proiezione lungo la penisola, fino a raggiungere la quarta posizione dei maggiori incassi al botteghino del 1971. Emblematica da questo punto di vista è la permanenza nella programmazione del cinema Rivoli di Roma per quasi un anno e mezzo;¹ ed è forse anche per l’indubbio favore del grande pubblico che il film negli anni a venire ha finito per essere ricordato più per il suo successo commerciale che per qualche valore intrinseco. A onore del vero, questa visione dicotomica non ha un riscontro effettivo nella ricezione critica dell’epoca. Può essere anche vero che il film oggigiorno sia quasi del tutto ignorato nei resoconti encyclopedici dedicati al genere melò o alle cronistorie di quegli anni, o definito «imbarazzante»,² ma affermare, come ha fatto ad esempio Irene Bignardi, che «i critici italiani, i più illustri, scelsero il silenzio»³ rischia di offrire un’immagine fuorviante, più figlia di schematizzazioni ideologiche post-1968 e -1977, forse, che di uno *Zeitgeist* dei primi anni Settanta.⁴ Tant’è che le recensioni, anche nel complesso positive, apparvero sulle pagine de «*Il Tempo*» (Morando Morandini), di «*Bianco e Nero*» (Aldo Bernardini), e «*Corriere della Sera*» (Giovanni Grazzini), giusto per citarne alcune.⁵

1. Si vedano in proposito le memorie della co-produttrice del film MARINA CICOGNA, *Ancora spero. Una storia di vita e di cinema*, Venezia: Marsilio, 2023.

2. EMILIANO MORREALE, *L’invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma: Donzelli, 2009, p. 85.

3. IRENE BIGNARDI, *Storie di cinema a Venezia*, Venezia: Marsilio, 2012, cap. 11.

4. Sulla cultura cinematografica negli anni Settanta si veda CLAUDIO BISONI, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma: Carocci, 2009.

5. MORANDO MORANDINI, *Corrida coniugale sulla laguna*, «*Il Tempo*», 23 ottobre 1970, p. 92; ALDO BERNARDINI, «*Bianco e Nero*», xxxi/11-12, 1970, p. 135; GIOVANNI GRAZZINI, *Rassegna cinematografica. Anonimo veneziano*, «*Corriere della Sera*», 14 ottobre 1970, p. 13.

25. A proposito della ‘venezianità’ della produzione di Malipiero, è opportuno ricordare che nel 1928 il maestro di Gorini aveva scritto le musiche di scena per il trittico *Il mistero di Venezia* e, in anni successivi all’uscita di *Ombre sul Canal Grande*, aveva composto le *Sette canzonette veneziane* (1960), per voce e pianoforte (o piccola orchestra).

Un innegabile eccesso di sentimentalismo venne addirittura letto da Oreste Del Buono su «L'Europeo» come un tratto distintivo della sua generazione, classe 1923 — la stessa di Salerno⁶ — la cosiddetta classe di burro, «né veramente impegnata politicamente, né veramente spietata ironicamente, ma veramente sentimentale, irreparabilmente sentimentale».⁷ In maniera ancora meno ambigua, Natalia Ginzburg, dalle colonne de «La Stampa», definisce *Anonimo veneziano* un film bello, magari non un grande film, ma bello. Bello perché? Soprattutto per tre cose: «due attori che non potrebbero in alcun modo essere sostituiti; un dialogo amaro e rapido; un luogo che è quello e non potrebbe in alcun modo essere un altro».⁸

Com'è noto, infatti, il film è interamente ambientato a Venezia e ruota attorno all'incontro tra Enrico (Tony Musante) e Valeria (Florinda Bolkan), un tempo felicemente sposati, oramai separati da diversi anni. Nella giornata passata assieme, in un peregrinare senza sosta per le calli, i due ripercorrono momenti felici del passato veneziano, evocati da continui flashback, fino ad arrivare, dopo l'evidente risentimento iniziale, alla consapevolezza di amarsi ancora. L'epilogo, tuttavia, è tragico: l'uomo è gravemente malato e, nonostante la riconciliazione tra i due, la donna riparte dalla laguna sapendo che non avrà più l'occasione di rivederlo prima della sua morte, ormai imminente. A distanza di cinquant'anni, sorprende constatare che, leggendo le recensioni degli anni Settanta, la critica apparentemente non sia stata colpita da un ulteriore elemento, assai presente, che contribuì senza dubbio anche a decretare il grande successo commerciale del film e che ancora oggi rappresenta una potente chiave identitaria nell'immaginario comune: la colonna sonora musicale. Grande fortuna ebbe la partitura composta da Stelvio Cipriani, basata sul principio del tema ricorrente, da cui vennero ricavate diverse pubblicazioni discografiche, che ne facilitarono la circolazione fuori dalla sala cinematografica. Altrettanto importante è però il ruolo svolto dalla musica a livello diegetico all'interno del tessuto narrativo del film. Non solo la sceneggiatura, scritta a quattro mani da Salerno con Giuseppe Berto,⁹ fa nascere l'amore tra i due protagonisti nei corridoi del Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia, ma affida anche al protagonista un ruolo centrale nel finale del film. Quest'ultimo, infatti, è un direttore d'orchestra mancato e oboista dell'Orchestra Sinfonica del Teatro La Fenice, e chiude la pellicola con una performance durante una sessione di registrazione. In quell'occasione, lo vediamo dirigere

6. Enrico Maria Salerno nacque in realtà nel 1926, il 18 settembre, non nel 1923, come sostenuto da Del Buono.

7. Recensione ripubblicata in ORESTE DEL BUONO, *Il comune spettatore*, Milano: Garzanti, 1979, p. 188.

8. In particolare, Ginzburg loda le parole del film che con grande precisione e concretezza riescono a evocare la nuova vita della donna senza mai mostrarla esplicitamente. NATALIA GINZBURG, *Sparire a Venezia*, «La Stampa», 26 novembre 1970, p. 3.

9. A partire dalla sceneggiatura del film, Berto ricaverà un testo drammatico in due atti nel 1971 e un romanzo breve nel 1976, pubblicati entrambi con lo stesso titolo della pellicola.

e interpretare in qualità di solista un brano di un presunto autore anonimo veneziano — da cui deriva il titolo del film —, corrispondente all'Adagio del Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo di Alessandro Marcello.¹⁰

Già a partire da queste considerazioni, credo che emerga in maniera chiara quanto la pervasività della musica in *Anonimo veneziano* possa essere esaminata sia in quanto componente mediale a livello testuale — al pari delle parole e delle immagini —, sia in quanto *medium*, ovvero come «dispositivo in cui la dimensione della rappresentazione simbolica e quella della relazione sociale si intrecciano».¹¹ L'obiettivo del presente contributo è duplice: analizzare l'organizzazione musicale interna al film *Anonimo veneziano*, ma anche approfondire le relazioni che si vengono a creare per il tramite della musica tra il film e il più vasto panorama mediale in un momento storico cruciale qual è stato quello del passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta. Per prima cosa mi concentrerò sulle musiche composte Cipriani per il film, sulla loro incidenza e sul funzionamento comunicativo in una prospettiva audiovisiva integrata. Approfondirò quindi le forme di rappresentazione della musica messe in atto all'interno del film, anche in relazione alle ambientazioni veneziane. Infine, osserverò come le musiche presenti in *Anonimo veneziano*, attraverso processi di riarrangiamento musicale e mediante la riorganizzazione dei formati testuali, siano un potente volano fuori dalla sala di proiezione per interconnettere il film con altri settori dell'industria culturale, con particolare riferimento all'editoria musicale e alla discografia.

II. Musica moderna vs musica romantica

Nella storia della musica per film non mancano casi noti di incomprensioni tra registi-produttori e compositori nelle fasi di allestimento di una colonna sonora musicale. Basti pensare, ad esempio, alla controversia tra Gian Francesco Malipiero e Walter Ruttmann per le musiche di *Acciaio* (1935), giudicate dal regista troppo complesse, o alla decisione di Stanley Kubrick di mantenere la *temporary track* di *2001 Odissea nello spazio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) al posto delle musiche composte da Alex North.¹² Qualcosa di simile sembra essere accaduto anche ad *Anonimo veneziano*. Come ricorda il fratello di Enrico Maria Salerno, Vittorio, che all'epoca era coinvolto nel progetto in qualità di aiuto regista, ai primi di settembre del 1970 si era giunti a definire una copia del montaggio definitivo, pronto per la visione di

10. Come si vedrà più avanti, per una serie di vicissitudini editoriali, l'Adagio tratto dal concerto di Marcello viene proposto nel film nella tonalità di Do minore.

11. Tra le tante definizioni possibili di *medium*, in questa sede mi rifaccio a quella proposta da Francesco Casetti in *Teatro e cinema nel sistema dei media*, in ROBERTO ALONGE e GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino: Einaudi, 2001, III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, pp. 921-940: 931.

12. Cfr. in proposito ROBERTO CALABRETO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia: Marsilio, 2010, cap. 3.

controllo. La proiezione andò molto bene, ma il produttore Turi Vasile avanzò non poche perplessità riguardo alla musica originariamente composta, giudicata «troppo drammatica, troppo cupa». Secondo Vasile era infatti necessario sostituirla con un'altra «più adatta a una love story, più ‘romantica’»¹⁵ e la persona giusta per il compito era, per l'appunto, Cipriani, compositore emergente, che aveva alle spalle una decina di titoli tra cinema e televisione. Sebbene la ricostruzione di Vittorio Salerno debba essere trattata con cautela ed egli non espliciti l'autore della partitura giudicata negativamente da Vasile, già un primo indizio è possibile desumerlo dai titoli di testa del film. Sorprende infatti constatare che le registrazioni delle musiche preesistenti presenti nel film — oltre all'Adagio dal Concerto di Marcello, è presente un estratto dalla Quinta Sinfonia in Do minore op. 67 di Ludwig van Beethoven — siano a cura di un altro compositore: Giorgio Gaslini, accreditato come direttore d'orchestra e trascrittore. La conferma del fatto che il ruolo di compositore principale fosse stato affidato inizialmente a Gaslini arriva da un singolare intervento di Ermanno Comuzio sulle pagine di «Bianco e Nero», nel pieno del successo commerciale del film arrivato nel 1971.

In risposta a un attento lettore che aveva sollevato una serie di problemi di ordine musicale connessi alle riedizioni italiane di film sovietici, Comuzio aveva colto l'occasione per avviare un discorso più ampio sull'annosa questione relativa alla tutela dell'attività creativa dei compositori cinematografici, anche con la finalità di promuovere la neonata A.N.I.C.O.M. — Associazione Nazionale Italiana Compositori Musiche (per film, per telefilm e per commedie musicali).¹⁴ Per esemplificare il deteriorarsi delle condizioni di lavoro dei musicisti, Comuzio portava un paio di casi recenti, tra cui proprio *Anonimo veneziano*. La ricostruzione, «a quanto riferiscono ambienti solitamente bene informati», conferma sostanzialmente il resoconto di Salerno, sottolineando che Gaslini avesse composto

una partitura moderna, anticonvenzionale, intensamente in chiave con la doppia tragedia del protagonista e della sua città. Questa veniva appunto messa maggiormente in rilievo non da sottolineature lagrimose, ma anzi da un'atmosfera inquieta e asciutta, di un ‘dolore virile’ che poi trovava il suo pieno abbandono, come in un sollievo di lacrime dopo un'acre disperazione a lungo trattenuta.¹⁵

Senza entrare nel merito dei netti giudizi di valore espressi da Comuzio — la contrapposizione tra musicista *versus* musicista-artista — e senza poter

15. VITTORIO SALERNO, *Enrico Maria Salerno mio fratello*, Roma: Gremese Editore, 2002, p. 84.

14. Comuzio prende le mosse dal celebre scritto di Gino Marinuzzi Jr., comparso nello storico numero di «Bianco e Nero» dedicato alla musica nel film nel 1950 («Bianco e Nero», IX/5-6, 1950), per constatare quanto la situazione non sia sostanzialmente cambiata. Cfr. ERMANNO COMUZIO, *Allegro ma non troppo: il musicista e il produttore (anche in risposta al lettore Mario Pecorari)*, «Bianco e Nero», XXXII/3-4, 1971, pp. 119-125.

15. COMUZIO, *Allegro ma non troppo*, op. cit., p. 121.

contare sul vaglio delle musiche effettivamente composte da Gaslini,¹⁶ credo possa essere interessante partire proprio dalle parole al vetrolo espresse dal giornalista, secondo cui la nuova partitura di Cipriani è «di un’insopportabile sdolcinatura, di un sentimentalismo d’accatto, di un livello sanremese».¹⁷

III. Due temi per una *love story*

Senza volermi lanciare in difesa d'ufficio del risultato musicale ottenuto da Cipriani, può essere utile riprendere l'ultima delle tre osservazioni. Il riferimento, dispregiativo, al Festival della canzone italiana non solo ci aiuta a mettere meglio a fuoco l'orizzonte stilistico-espressivo ricercato da Cipriani, evidentemente ben distante dalla prova di Gaslini, ma anche a cogliere l'estetica adottata in un processo variativo non di tipo melodico-armonico, ma esclusivamente legato al *sound*. Uso consapevolmente il termine *sound*, piuttosto che il più tradizionale *orchestrazione*, perché ritengo che l'operazione compositiva condotta da Cipriani sia, per l'appunto, assimilabile maggiormente alle strategie di arrangiamento musicale caratteristiche della *popular music* italiana di fine anni Sessanta. Questa strategia è ben evidente nella prima occorrenza del tema principale di *Anonimo veneziano* (che al momento indichiamo come tema A), durante la sequenza dei titoli di testa. Dopo una breve introduzione caratterizzata dagli accordi arpeggiati del pianoforte, sopra al modulo di accompagnamento in crome ribattute degli archi, viene enunciata la prima formulazione del tema, destinato a ritornare più e più volte nel corso del lungometraggio.



Esempio 1.

Stelvio Cipriani, *Anonimo veneziano*, tema A: trascrizione della melodia.

16. Nel Fondo Giorgio Gaslini della Biblioteca Civica di Lecco, intitolata a “Uberto Pozzoli”, sono presenti alcune fonti autografe che consentono di ricostruire i temi principali originariamente composti. Sull'attività compositiva per il cinema di Gaslini, si veda ROBERTO CALABRETTA, *Il lungo iter di Giorgio Gaslini attraverso le immagini in movimento*, «Studi Musicali», XII/2, 2021, pp. 295-325.

17. COMUZIO, *Allegro ma non troppo*, op. cit., p. 120.

Tale tema è costituito dalla ripetizione dello stesso modulo di quattro battute, tutte contraddistinte dallo stesso giro armonico (II-V-I) in progressione discendente a partire dalla tonalità d'impianto (in questo caso Mi_b maggiore), passando per il suo quarto grado, il sesto abbassato e concludendo sulla relativa minore del sesto abbassato, con la rispettiva dominante lasciata sospesa. Una brusca modulazione riporta al punto di partenza, avviando un processo di ripetizione dello stesso modulo, potenzialmente replicabile all'infinito, trasformato solo grazie ai differenti arrangiamenti delle forze strumentali. La prima esposizione del tema dei titoli di testa è affidata all'oboè per le prime otto battute, mentre al flauto per le restanti otto. La scelta di affidare l'incipit del tema all'oboè vuole anticipare, con buona probabilità, lo strumento solistico del brano di Marcello che è alla base del film, così come la struttura tematica costruita a partire da quattro ripetizioni dello stesso modulo mostra, peraltro, non poche somiglianze con il carattere modulare dell'Adagio.



Esempio 2.

Alessandro Marcello, Adagio dal Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo, (trasposizione in Do minore): parte solistica, bb. 4-11.

La seconda enunciazione, pur lasciando invariato il percorso melodico-armonico, opta invece per delle sonorità di matrice più *popular*, grazie all'ingresso della componente ritmica formata da basso e batteria e dall'enunciazione tematica ripartita, sempre secondo lo schema 8+8, tra pianoforte e archi. Mentre l'aspetto timbrico può richiamare una certa musicalità di stampo sanremese, è più difficile riconoscere nella struttura melodico-armonica di Cipriani una forma assimilabile alla canzone italiana tipica del Festival.¹⁸ Si tratta infatti di una struttura modulare caratterizzata dalla trasposizione della stessa cellula melodica per seconde minori e maggiori discendenti che viene a creare quell'effetto circolare a spirale, che, pur continuando a tornare al punto di partenza, virtualmente può essere ripetuto senza sosta.

18. Sulle caratteristiche principali della canzone sanremese si veda ROBERTO AGOSTINI, *Sanremo Effects: The Festival and the Italian Canzone (1950s-1960s)*, in FRANCO FABBRI and GOFFREDO PLASTINO (ed. by), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, New York: Routledge, 2014, pp. 28-40; SERENA FACCI e PAOLO SODDU, *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Roma: Carocci, 2011.

Sebbene la sequenza liminale dei titoli di testa — una serie di cartelli bianchi su uno sfondo fisso costituito da un broccato veneziano — non attivi ancora dei chiari processi di semantizzazione di natura associativa, già dal punto di vista tecnico-compositivo è possibile ravvisare una sorta di isomorfismo musicale nei continui re-incontri tra i due protagonisti per le calli veneziane. Con l'inizio vero e proprio del film, tuttavia, il primo blocco tematico dei titoli di testa — le 16 battute affidate all'oboè e al flauto — viene finalmente associato a un elemento referenzialmente più stabile. Ci troviamo alla Stazione di Santa Lucia e i due protagonisti si vedono per la prima volta dopo sette anni. Dopo una rapida successione di sguardi carica di tensione — tensione acuita dal rapido montaggio tra i primi piani dei due volti accompagnato da una sequenza di accordi dissonanti — la coppia si avvia verso l'uscita dalla Stazione. Una carrellata laterale segue la camminata a breve distanza tra i due, l'uomo continua a voltarsi, mentre la donna mantiene un certo distacco. Ed è in corrispondenza di questa camminata che il tema dei titoli di testa fa il suo ritorno. Inizia a prendere così forma la connessione stretta tra questo tema e la storia del loro amore. Rispetto al brano ascoltato durante i titoli di testa, contraddistinto dalla ripetizione di due cicli di 16 battute, una volta completato il primo modulo, tuttavia, il pianoforte, gli archi e la sezione ritmica propongono qualcosa di diverso. In corrispondenza dell'uscita dalla Stazione della coppia, Cipriani, infatti, non ripropone la ripetizione del tema, ma presenta un brano differente dal profilo melodico più pronunciato e da un centro armonico più stabile (tema B).



Esempio 3.

Stelvio Cipriani, *Anonimo veneziano*, tema B: trascrizione della melodia.

Si tratta di una semplice coda strumentale differente? È a tutti gli effetti un nuovo tema? E come è possibile interpretarlo, considerando che dal punto di vista visivo sembra rimandare sempre alla coppia dei protagonisti? Se visivamente entrambi i temi sono legati in qualche modo alla coppia, differenti sono le strategie di riarrangiamento che subiscono nello sviluppo narrativo. Nel corso della pellicola, il tema A è infatti sottoposto a processi di variazione molto diversificati — a livello ritmico, timbrico, stilistico — ma

rimane costante nella sua conformazione melodico-armonica circolare. Tale tema assume le forme sonore più disparate, passando dall'intimismo del solo pianoforte o della chitarra, fino all'effervesienza spensierata in stile *latin*, che caratterizza, ad esempio, la versione associata al primo flashback dell'incontro tra i due protagonisti nel cortile del Conservatorio. In sostanza, il tema A si piega alle diverse fasi della relazione amorosa del passato tra i due protagonisti, ora più spensierate, ora più malinconiche. Al contrario, il tema B non muta sostanzialmente il proprio carattere nostalgico, in quanto legato più genericamente al senso del tempo che passa. Non a caso, nel prosieguo del film, mentre il tema A rimane associato in maniera stabile alla coppia e alle diverse fasi del loro amore, il tema B è impiegato con strategie associative più varie, comparendo in momenti legati ai pensieri di uno solo dei personaggi, in relazione al corso degli eventi.

Emblematiche da questo punto di vista sono due sequenze, entrambe basate su soggettive sonore legate al personaggio di Valeria. Nella prima, ambientata presso La Fenice, la donna, rimasta sola al centro del palcoscenico, osserva il teatro vuoto. All'inquadratura insistita sul suo volto corrisponde una colonna sonora che, oltre al tema B, presenta brandelli di dialogo provenienti dal passato in cui i due, carichi di speranze, pianificano il loro futuro assieme, dopo i primi ingaggi lavorativi musicali dell'uomo. Al ricordo sonoro proveniente dal passato, e sottolineato dalla musica di Cipriani, corrisponde l'apparizione di un doppio della donna più giovane – la Valeria del passato che si contrappone alla Valeria del presente – che la osserva da uno dei palchi.

Similmente, nella sequenza del pranzo nel cortile del ristorante, il personaggio femminile interpretato da Florinda Bolkan ripensa al giorno del loro matrimonio e al banchetto di nozze allestito proprio in quel luogo. Ancora una volta, i dialoghi e la musica costruiscono uno spazio mentale del ricordo che però si scontra con la distanza del presente. Alle voci di festa provenienti dal passato corrisponde l'immagine desolata del luogo odierno: sedie di legno accatastate, tavoli deserti, damigiane di vino vuote. Già da queste sequenze appena richiamate, emerge con chiarezza quanto il tema del tempo si carichi di sfumature decadenti, che trovano un'eco visiva nella Venezia dalle tinte fosche del presente, in assonanza con il destino tragico dell'uomo e contrapposta alla Venezia assolata da cartolina rappresentata nelle sequenze in flashback.¹⁹ Per una sorta di proprietà transitiva, in un film come *Anonimo veneziano*, in cui le vicende dei suoi protagonisti sono così interconnesse con il paesaggio cittadino circostante, anche la musica finisce con l'occupare e trasformare lo spazio nel quale si trova ad agire. Le continue apparizioni tematiche non

19. Oltre al tema d'amore (A) e al tema del tempo (B), troviamo infine una terza unità tematica, che occorre in misura quantitativamente minore, connessa esplicitamente al figlio della coppia, Giorgio, che oggi vive a Ferrara insieme alla donna e al suo nuovo compagno. Rispetto agli altri due temi, in questo caso il processo di semantizzazione è meno ambiguo ed è messo in atto sulla base dei dialoghi che si rifanno esplicitamente a lui.

articolano solo campi emotivi e mnestici legati al vissuto della coppia, ma finiscono per legarsi agli spazi e che circondano quel particolare vissuto. Il principio del tema ricorrente, ovvero del già ascoltato (e in parte del già visto), per come viene gestito da Salerno e Cipriani finisce per caricarsi, quindi, di una forte valenza spaziale, in cui ad ogni ripetizione vengono occupati e conquistati nuovi territori.

A tal proposito, può essere utile sottolineare quanto il collegamento tra la questione dello spazio e quella della ripetizione sotto forma di refrain o ritornello venga tematizzato da Gilles Deleuze e Félix Guattari, in un passo che è stato più volte ripreso dal discorso musicologico. Nella loro discussione del ritornello in *Mille Piani*, hanno sottolineato come, in ogni tipo di schema che delimita un territorio, si attiva un equilibrio perpetuo tra atti di territorializzazione e de-territorializzazione.²⁰ Il ritornello può essere inteso in quanto forza attiva che può definire un punto di stabilità, un cerchio di proprietà, ma può anche aprirsi all'esterno. Queste diverse linee direttive non rappresentano un processo evolutivo, ma sono tre aspetti della stessa cosa. La metafora dell'uccello è particolarmente utile per cogliere questa tensione espansiva: cantando, un uccello è in grado di marcire un particolare albero e, allo stesso tempo, di aprire il suo dominio a nuovi spazi. In modo simile, i temi di Cipriani, ad ogni apparizione, iniziano a intrecciare relazioni, mettendo in comunicazione spazi fisici e mentali sospesi tra passato e presente, tra l'onirico e la realtà.

IV. Musica come medium

Al di là dell'incidenza quantitativa dei brani di Cipriani, *Anonimo veneziano* rimane un film profondamente musicale soprattutto grazie alla presenza della già citata performance finale del movimento lento tratto dal Concerto di Alessandro Marcello. Prima di esaminare più da vicino questo segmento, vorrei sottolineare la presenza di altre due composizioni preesistenti nel film, connesse a quella dimensione metadiegetica legata allo spazio mentale dei personaggi discussa nel paragrafo precedente. Nella sequenza ambientata al ristorante, ad esempio, oltre al tema del tempo, in un complesso montaggio sonoro di parole e musica, la donna ricorda frammenti della cerimonia matrimoniale accompagnata dall'*Ave Maria* di Charles Gounod. Ancora più interessante è lo spazio mentale dischiuso dalla performance dell'esposizione del primo movimento della Sinfonia n. 5 di Beethoven. La sequenza precede l'altro ricordo mentale della donna, già menzionato, che ha luogo nella sala vuota della Fenice. L'uomo accende le luci della sala e si avvicina alla buca dell'orchestra per dedicare, con una certa ironia, l'esecuzione alla donna che

20. GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi, 2003, pp. 479 e ss. Per ulteriori approfondimenti si segnala la rilettura del pensiero di Deleuze e Guattari in prospettiva audiovisiva condotta da GREGG REDNER, *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*, Chicago: University of Chicago Press, 2011.

gli è sempre stata vicina e che, grazie alla fede nel suo genio, ha saputo accompagnarlo sulla via della gloria. Se già di per sé questa premessa crea un effetto di straniamento legato all'evidente distanza tra le parole pronunciate e la realtà dei fatti, la performance messa in atto poco dopo non fa che amplificare la siderale distanza tra l'immaginazione e il presente. Tony Musante batte la bacchetta sul leggio e si lancia in una appassionata performance vocale del celebre incipit del motivo del destino. Il gesto direttoriale è convincente, anche le inquadrature di Salerno sembrano assecondare la veemenza dell'interpretazione, che, però, continua a essere una pura messa in scena. L'inquadratura frontale del direttore d'orchestra, dal basso verso l'alto, accentua la chioma scompigliata e gli sforzi della mimica facciale. Nonostante la macchina da presa si muova nello spazio scenico mediante una leggera panoramica orizzontale, quasi a dover riuscire a inquadrare tutti gli orchestrali seduti davanti ai leggii, la buca dell'orchestra continua a essere vuota, così come 'vuoto' è l'effetto musicale ottenuto. Solo in corrispondenza di una zoomata in avanti sul volto di Musante, alla ripresa del motto iniziale che porta alla transizione, i mugugni dell'uomo sono sostituiti, tramite dissolvenza sonora, da un'esecuzione vera e propria (quella curata da Gaslini, prima dell'estromissione). La magia della performance immaginata è destinata a rimanere precaria. Nonostante la macchina da presa, attraverso un montaggio serratissimo e virtuosistico, ci faccia quasi dimenticare l'assenza dell'orchestra, concentrandosi solo sul direttore d'orchestra e sui suoi gesti performativi, già nella sezione del secondo gruppo tematico si torna ad ascoltare la resa effettiva dentro la sala, aumentando ulteriormente l'effetto straniante. La donna osserva impassibile lo spettacolo desolante, mentre, al massimo dell'eccitazione, lo spazio mentale del suono orchestrale torna a prendere il sopravvento sulla scena audiovisiva. Ancora una volta, tuttavia, lo spazio dell'immaginazione è destinato a lasciare il posto alla dura realtà. E, poco prima della conclusione dell'esposizione, la performance fisica e mentale si interrompe a causa di un malore improvviso, che introduce, almeno per lo spettatore, il tema della malattia incipiente.

La sequenza che ho appena riassunto rientra a tutti gli effetti in quella categoria di momenti audiovisivi particolari in cui la musica prende il sopravvento sulle immagini, sovertendone gli equilibri precostituiti e trasformando radicalmente le risposte emotive dello spettatore. Amy Herzog definisce tali momenti come *musical moments*, ovvero «when music, typically a popular song, inverts the image-sound hierarchy to occupy a dominant position in a filmic work. The movements of the image, and hence the structuring of space and time, are dictated by song».²¹ Phil Powrie individua invece nella categoria di *crystal-song* quei momenti dalla forte intensità affettiva che investono lo spettatore, trasportandolo fuori dalle regole canoniche della finzione

21. AMY HERZOG, *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010, p. 74.

narrativa.²² Sebbene i due studiosi si concentrino soprattutto sull'impatto di brani *popular* a livello diegetico, la performance beethoveniana ricade a tutti gli effetti in quella casistica in cui si sospendono le regole spazio-temporali e si mette al centro del discorso la carica dirompente della performance, a discapito della logica narrativa seguita fino a quel momento. Non a caso, la sequenza in questione segna un momento di rottura, introducendo il tema della malattia e stabilendo un termine di confronto per quello che sarà l'altro momento performativo chiave del film.

Nel caso della Quinta sinfonia gli effetti della performance sono subiti solo dallo spettatore al di là dello schermo, unico soggetto in grado di accedere, mediante l'operazione di montaggio tra corpo muto e una traccia registrata, a quella soggettività e a esperirne gli effetti. Al contrario, la performance del Concerto di Marcello è stata pensata non per un'esecuzione concertistica dal vivo tradizionale, ma già orientata a un ascolto mediatizzato tramite il disco. La musica del presunto compositore anonimo veneziano viene anticipata da una versione pianistica eseguita dall'uomo nel suo appartamento giudechino, dopo la definitiva riconciliazione con l'ex-moglie. Ad ogni modo, la musica prende definitivamente il sopravvento sulle immagini e sulle emozioni solo nel corso della sequenza finale. La Chiesa di San Vidal viene trasformata in uno studio di registrazione in cui la tecnologia di ripresa microfonica si fonde con i quadri settecenteschi e le maschere della tradizione veneziana. Per il tramite della musica o, per meglio dire, per il tramite della musica mediatizzata, passato e presente si fondono in un unico spazio performativo, in cui avviene quello che Erika Fischer-Lichte definisce il «meccanismo autopoietico di feedback», ovvero quella trasformazione che avviene nello spettatore al cospetto del performer e che, a sua volta, ha degli effetti sul performer stesso.²³ In *Anonimo veneziano*, tali effetti reciproci innescati dalla performance portano l'uomo e la donna alla commozione condivisa, al punto da interrompere la performance stessa (e la registrazione in corso). L'unica soluzione è la separazione definitiva.

v. Riascoltare *Anonimo veneziano*

La scelta di concludere il film con una performance mediatizzata trova la sua ragione principale nell'intenzione dell'uomo di lasciare al mondo e al figlio una sorta di testamento artistico. Il *medium* discografico è in grado di superare la caducità dell'esperienza musicale *dal vivo*, tramandandone il ricordo attraverso una forma tecnologicamente vincolata. L'uomo infatti

22. PHIL POWRIE, *Music in Contemporary French Cinema: The Crystal-Song*, London: Springer International Publishing, 2017. Per una recente applicazione delle prospettive di Herzog e Powrie ad altri casi di studio si veda il volume miscellaneo PHIL POWRIE, CLAUS TIEBER AND ANNA KATHARINA WINDISCH (ed. by), *When The Music Takes Over*, London: Palgrave Macmillan, 2022.

23. Cfr. ERIKA FISCHER-LICHTE, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma: Carocci, 2014.

consegna alla donna un giradischi portatile e un registratore da donare al figlio Giorgio e alla bambina nata dalla sua nuova relazione. La costruzione di un apice emotivo del film intorno a una registrazione, ovvero un oggetto tangibile ed esportabile fuori dal film, può, tuttavia, essere anche ricondotta a quelle strategie intermediali di integrazione orizzontale che, a partire dagli anni Sessanta, hanno contraddistinto l'industria cinematografica.²⁴ In continuità con l'affastellamento di tecnologie vecchie e nuove presenti nella Chiesa di San Vidal, anche da un punto di vista mediale, *Anonimo veneziano* sembra voler trovare un punto di incontro tra le due vite testuali della musica che hanno attraversato il Novecento: quello della carta stampata e quello della fonografia. Se il film sembra promuovere soprattutto quella più nuova del disco, non va dimenticato che la prima versione che ascoltiamo del Concerto di Marcello è una riduzione pianistica eseguita a partire dallo spartito posizionato sul leggio del pianoforte a coda presente nell'abitazione dell'uomo. L'inquadratura ravvicinata della macchina da presa non lascia dubbi: si tratta della trascrizione – pubblicata proprio nel 1970, anno di uscita del film – del solo Adagio a cura di Ettore Bonelli, attribuito a Benedetto Marcello, e trasposta nella tonalità di Do minore.²⁵ Sul caso dell'attribuzione di questo Concerto a Benedetto o Alessandro Marcello sono stati versati fiumi di inchiostro nel corso del Novecento. Non è questa la sede per ricostruire tutte le tappe dell'articolato processo attributivo, complicato anche da una trascrizione bachiana per strumento a tastiera, che per anni ha fatto sì che il concerto venisse ascritto ad Antonio Vivaldi.²⁶ Sebbene alcuni studiosi avanzino ancora qualche dubbio in proposito,²⁷ a partire dagli anni Cinquanta, in seguito al ritrovamento di alcuni testimoni manoscritti utili a ricostruire la tradizione testuale dell'opera, la comunità accademica è stata concorde nel riconoscere la paternità ad Alessandro Marcello, e non al fratello Benedetto.²⁸ Nonostante nei dialoghi del film non si faccia mai riferimento esplicito a nessuno dei due compositori, optando per il più ambiguo e intrigante ‘anonimo veneziano’, i cartelli iniziali del film ascrivono correttamente il brano ad Alessandro, sebbene la trascrizione di Gaslini opti per la tonalità di Do minore, tradizionalmente associata a Benedetto. Eppure, come osserva Bizzarini nella sua monografia dedicata a Marcello, il grande successo commerciale del film e,

24. Cfr. MASSIMO LOCATELLI e ELENA MOSCONI (a cura di), *Italian Pop. Popular Music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Milano: Mimesis, 2021.

25. BENEDETTO MARCELLO, *Adagio per pianoforte dal Concerto per oboe e archi in do minore*, trascrizione di Ettore Bonelli, Padova: Zanibon, 1970.

26. Per una ricostruzione esaustiva delle vicissitudini attributive legate a questo concerto si veda GUNDO VIVERIT, *Problemi di attribuzione conflittuale nella musica strumentale veneta del Settecento*, Dissertazione dottorale, Padova: Università degli Studi di Padova, 2015.

27. MARCO BIZZARINI, *Benedetto Marcello*, Palermo: L'Epos, 2006, p. 138; SIMON MCVEIGH and JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760*, Woodbridge: The Boydell Press, 2004, p. 182.

28. Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue: with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources*, Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 364-365.

soprattutto, una serie di pubblicazioni discografiche recanti l'attribuzione a Benedetto, hanno rilanciato su vasta scala gli errori attributivi che caratterizzano la trasmissione di questo brano.²⁹

Al di là della correttezza o meno della paternità, dalla nostra prospettiva è opportuno rilevare come non si possa comprendere la fortuna di *Anonimo veneziano* e il suo impatto nell'immaginario dell'epoca (e di oggi) senza considerare la vita musicale del film oltre lo schermo. È cosa nota che l'editoria musicale, prima, e l'industria discografica, dopo, abbiano offerto a lungo una chiave di accesso unica per rivivere l'esperienza cinematografica fuori dalla sala di proiezione prima dell'avvento del VHS.³⁰ Nel caso di *Anonimo veneziano*, tale processo si fa ancora più singolare perché investe tanto le musiche appositamente composte per il film da Cipriani, quanto la musica preesistente di Marcello, con i suoi rimandi ai luoghi veneziani settecenteschi. In linea con il successo di pubblico ottenuto al botteghino, anche le pubblicazioni della musica di Stelvio Cipriani si posizionarono a primi posti della classifica tra i dischi più venduti del tempo. Stando alla classifica annuale curata da «Tv Sorrisi e Canzoni» all'inizio del 1972, il 45 giri³¹ fu il quinto singolo più venduto del 1971, mentre il 33 giri³² salì fino alla quarta posizione, subito dopo artisti come Mina, Charles Aznavour e Lucio Battisti.³³ La CAM, ovvero l'editore musicale ufficiale del film, non si occupò solo del settore discografico, ma stampò anche gli spartiti nello storico formato per voce, mandolino e fisarmonica, sia in formato esclusivamente strumentale, sia in un adattamento vocale sotto forma di canzone.³⁴ Secondo una prassi editoriale diffusa a partire dagli anni Trenta, anche se in un film non era presente una vera e propria canzone, per assicurare alla sua colonna sonora musicale una vita oltre lo schermo, era necessario associare alla melodia un testo verbale. Il tema principale del film – il tema d'amore (A) – fu riarrangiato nel brano *Cuore, cosa fai* su testo di Luciano Beretta, inciso con successo da Ornella Vanoni, riportando, tuttavia, il titolo più generico di *Anonimo veneziano*.³⁵ Considerando l'importanza drammaturgica della registrazione del Concerto

29. BIZZARINI, *Benedetto Marcello*, op. cit., p. 16.

30. Mi permetto di rimandare al mio saggio *La musica oltre lo schermo e l'editoria degli anni Cinquanta*, «Philomusica on-line», 18, 2019, pp. 173-198; si veda in proposito anche CALABRETTA, *Lo schermo sonoro*, op. cit.

31. STELVIO CIPRIANI, *Anonimo veneziano*, Colonna sonora originale, CAM – D 19648 AMP 78, 1970. Il 45 giri del film include il tema A nella versione dei titoli di testa, intitolata *Anonimo veneziano*, e una versione pianistica del tema B intitolata *Tempo al tempo*.

32. STELVIO CIPRIANI, *Anonimo veneziano*, Colonna sonora originale, CAM – SAG 9031, 1970.

33. Cfr. FAUSTO COLOMBO (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, Milano: Educatt, 2000, p. 111.

34. Sull'attività della CAM si veda ROBERTO CALABRETTA, *Creazioni Artistiche Musicali and Italian Cinema after World War II*, in PAUL N. REINSCH and LAUREL WESTRUP (ed. by), *The Soundtrack Album. Listening to Media*, New York: Routledge, 2020, pp. 107-120.

35. ORNELLA VANONI, *Anonimo Veneziano / Io sì*, Ariston – AR/0380, 1971.

per oboe nell'economia del film, non stupisce ritrovare, inoltre, tra i 45 giri prodotti dalla CAM addirittura la versione dell'Adagio dal Concerto per oboe e archi in Do minore trascritta da Giorgio Gaslini, con Gastone Chiarini all'oboe solista, inclusa anche nel 33 giri della colonna sonora originale.³⁶ Se non sorprende osservare la strategia editoriale seguita dalla CAM, più singolare è l'operazione condotta da altre etichette discografiche che provano, parimenti, a capitalizzare il successo del film e delle sue musiche. La International Joker Production, ad esempio, pubblica nel 1971 un LP che contiene il tema di *Anonimo veneziano*, ma in una versione non mutuata dalla colonna sonora originale del film, ovvero l'Adagio nell'attribuzione a Benedetto Marcello sulla base della revisione di Bonelli e una serie di brani tratti dal repertorio d'arte, eseguiti da complessi differenti, accomunati dal solo criterio cronologico settecentesco.³⁷ Evidentemente, i soli due brani che devono attirare l'attenzione del fruitore sono quelli contenuti nel film. Sono gli unici richiamati in maniera esplicita nella copertina del disco: «Anonimo veneziano / Il celebre brano di s. cipriani [sic] reso popolare dal film omonimo / Adagio / dal concerto per oboe e orchestra d'archi in do minore di Benedetto Marcello».³⁸ L'operazione della Joker si inserisce in un fenomeno più vasto di compilation discografiche non ufficiali, costruite a partire da uno o due brani di grande richiamo per il pubblico e una serie di tracce riempitive.³⁹ Ancora differente è il caso di un disco Erato con concerti per flauto e oboe di alcuni compositori settecenteschi italiani. Sotto la guida di Claudio Scimone, il complesso dei Solisti Veneti accompagna i musicisti Jean-Pierre Rampal e Pierre Pierlot alle prese con pagine di Giovanni Platti, Arcangelo Corelli, Giuseppe Tartini e Benedetto Marcello, di cui viene eseguito il Concerto per oboe in Do minore sempre nella revisione di Bonelli. Il disco di per sé ha una sua coerenza nel genere strumentale proposto e in questa formula neutra viene commercializzato nel 1970 per il mercato francese. Nella copertina del 33 giri, sotto ai nomi degli interpreti e delle musiche eseguite, compare un quadro – *Fontana sotto il portico* – del pittore francese Hubert Robert.⁴⁰ Alla fine dello stesso anno viene distribuita per il mercato italiano la stessa

36. Il brano, attribuito ad Alessandro Marcello, viene abbinato al tema principale del film, presente sul lato B. *Adagio dal Concerto per oboe e orchestra d'Archi in Do minore / Anonimo Veneziano*, CAM – AMP 82, 1970.

37. Troviamo autori italiani di area veneziana come Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, ma anche pagine di Luigi Boccherini, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Bodin de Boismortier, Georg Philipp Telemann e Johann Joachim Quantz.

38. *Anonimo Veneziano*, International Joker Production – SIGNAL SM 1135, 1971.

39. Tale fenomeno, ancora poco approfondito, è oggetto di un'indagine condotta dall'unità di ricerca diretta da Alessandro Bratus presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, all'interno delle attività del PRIN 2022 FILMUSP – *Music Publishing and Film: Toward a Production History of the Soundtrack in Italy (1958-1976)*, Principal Investigator: Maurizio Corbella.

40. Jean-Pierre Rampal, Pierre Pierlot, I Solisti Veneti, Dir. Claudio Scimone Interprètent G. Platti, G. Tartini, A. Corelli, B. Marcello – *Concertos Pour Flûte / Concertos Pour Hautbois*, ERATO – STU 70474, 1970.

incisione, ma con due significativi cambi paratestuali. I nomi degli interpreti si fanno decisamente più piccoli, non vengono più riportati i nomi dei compositori, ma un generico «musiche barocche». Tutto ruota attorno all'Adagio, ovvero la «composizione inserita nella colonna sonora del film *Anonimo veneziano*». Al posto del quadro di Robert, compare ora una fotografia veneziana che ritrae il Ponte degli Scalzi. Grazie alla nuova illustrazione, al diverso bilanciamento nella grandezza dei testi e a un font molto simile a quello della copertina della colonna sonora originale CAM – non a caso utilizzato solo per le parole «Adagio» e «Anonimo veneziano» – al consumatore distratto il disco Erato può risultare a tutti gli effetti una colonna sonora del film. Al di là della riuscita effettiva dell'operazione nelle strategie di acquisto, è evidente che il disco punti a rafforzare e capitalizzare la dimensione post-esistente del brano di Marcello conseguente all'appropriazione cinematografica.⁴¹ Pur partendo da orizzonti affatto differenti, Marcello e Cipriani sono così sottoposti alla stessa catena di riscritture musicali affidate ai diversi media dell'industria culturale. L'obiettivo è lo stesso: espandere, attraverso lo spazio e il tempo, l'esperienza affettiva di *Anonimo veneziano*. E ancora oggi, che si tratti di un ascolto su YouTube o su un'altra piattaforma streaming, la colonna sonora del film, con una certa nostalgia, continua a riattivarne il ricordo e a evocare mentalmente le immagini di Venezia.

41. Sul concetto di «post-existing music», ovvero come l'ascolto di un brano musicale all'interno di un film finisce per condizionare la sua fruizione oltre il film stesso, si veda JONATHAN GODSALL, *Reeled-in. Pre-existing Music in Narrative Film*, New York: Routledge, 2018, pp. 131-133.

Roberto Calabretto

Venezia nel cinema di Visconti: le immagini e la musica



Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: una delle prime immagini della città.

I. Introduzione

All'interno della filmografia viscontiana due film sono indissolubilmente associati all'immagine di Venezia: *Senso* (1954) e *Morte a Venezia* (1971). Si tratta di due tra le più celebri pellicole del regista che offrono un'immagine della città molto distante con una colonna sonora parimenti diversa. Varrà la pena subito anticipare che, nel corso di queste brevi pagine, non affronteremo questi due capolavori nella loro complessità, tipica di ogni film di Visconti, ma ci soffermeremo solamente sugli aspetti che riguardano la rappresentazione di Venezia contenuta al loro interno e sulla maniera in cui la musica accompagna le sequenze che ritraggono la città.

Michele Gottardi, nel corso di un suo saggio dedicato all'immagine cinematografica di Venezia, scrive che «la trasposizione del mito della decadenza e della morte *a e di* Venezia si afferma al cinema, parallelamente con la raffigurazione ottocentesca della città, solo nel secondo dopoguerra»; in un simile contesto aggiunge che «i termini cardine» sono proprio i due film di Visconti che della città offrono, per certi versi, una rappresentazione diversa, se non antitetica. Se la Venezia che fa da sfondo alla tormentata storia d'amore di Livia Serpieri nei momenti della liberazione dal dominio austriaco appare «fortemente connotata dall'interno ed offre certamente il senso della città com'era nei secoli scorsi e ancora all'inizio degli anni '50», quella su cui si muove il protagonista dell'omonimo racconto di Thomas Mann «è una pura operazione di memoria e sentimento».¹

I termini del confronto fra queste due pellicole, pertanto, permettono di focalizzare due immagini antitetiche della città: la prima animata da rapporti storicamente determinati, in cui emergono ripetutamente citazioni pittoriche e che si muove secondo le consuete movenze dialettiche della filmografia viscontiana – l'assunzione realistica di Venezia e la sua trasfigurazione nel mito della contessa Serpieri, ad esempio; la seconda stremata dal colera che simbolicamente si riflette nei fumi e lezzi del ghetto ebraico e che è attraversata da

1. MICHELE GOTTAUDI, *La sindrome di Livia. Mito e decadenza nell'Ottocento cinematografico*, in GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLO (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Venezia: Marsilio, 2004, pp. 97-107: 105.

figure volgari, come il gondoliere, i musicanti del complessino che si esibisce al Des Bains, il travestito e via dicendo.²

I due film, com'è noto, si basano sulle rispettive novelle di Camillo Boito e Thomas Mann. «Je prends mon bien où je le trouve»,³ aveva detto il regista per giustificare i soggetti dei propri film che fanno riferimento ai testi letterari con estrema libertà.⁴ Se la novella di Boito nei confronti del film si pone come una sorta di libretto operistico che articola il racconto in veri e propri atti, nei confronti del testo di Mann Visconti opera intenzionalmente un tradimento «per provare a restituirne, in un altro linguaggio, nella maniera più pertinente e, negli intenti, quanto più fedelmente possibile, le latenze, i significati riposti, custoditi nelle pieghe del testo».⁵ Tutto questo comporta una duplicità di atteggiamenti anche nei confronti dell'utilizzo della musica. Alcune sequenze di questi due capolavori ritraggono specifici luoghi della città che, assecondando una consuetudine tipica dell'autore, sono accompagnati da celebri opere musicali di repertorio. Il regista, stando a Sergio Miceli, crea una situazione totalizzante, grazie allo «spiegamento di forze, alla suntuosità dei costumi e delle ricostruzioni ambientali [...] che contribuiscono a quello che si potrebbe definire un processo di immersione totale. Alla componente musicale è richiesta una adeguata complessità linguistico-culturale, un'equivalente sintonia (seppure talvolta solo apparente), in ogni caso una medesima 'eccellenza', ed ecco Bruckner in *Senso* e Mahler in *Morte a Venezia*».⁶ Operazioni, secondo Miceli, fuorvianti se non addirittura demagogiche che

2. «D'altronde, come sostiene Umberto Eco, se nel breve romanzo il conflitto tra l'ascesi di un'arte pura e la contaminazione di un'esistenza sensuale, tra la dimensione apollinea e il dionisiaco, tra rigore e sperimentalismo morale mette in atto un conflitto fra l'animo del protagonista e lo spazio a lui circostante, il musicista trattafiggiato da Visconti vive un dissidio che è tutto interiore e indipendente da Venezia, le cui strade, i palazzi, le chiese, i canali e il lido assumono solo la funzione di specchio della crisi individuale e di miccia. [...] A essere compiuto, per mezzo della riscrittura cinematografica, è uno spostamento evidente del dramma rappresentato, il cui respiro culturale originario è interamente costretto entro i confini della soggettività psicologica ed esistenziale del protagonista. La rovinosa caduta di un intero mondo si fa scacco personale dell'individuo e dell'artista, sotto il dominio di quel 'decadentismo morboso' che sa concedere a Visconti una visione dolorosamente compiaciuta della fine». Cit. in MATTIA CINQUEGRANI, *Die deutsche Trilogie. La riflessione storico-politica nell'ultimo cinema di Visconti*, in MASSIMO DE GRASSI (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2020, p. 77.

3. Luchino Visconti in LINO MICCICHÉ, *Luchino Visconti*, Venezia: Marsilio, 1996, p. 16.

4. «Di fronte alla banalità e miseria di tanti soggetti nel cinema del tempo, [Visconti] sostiene sia naturale "volgere gli occhi con nostalgia alle grandi costruzioni narrative dei classici del romanzo europeo e di considerarla la fonte oggi più vera d'ispirazione. È bene avere il coraggio di dire 'più vera', anche se taluno tacerà questa nostra affermazione di impotenza o almeno di scarsa purezza "cinematografica"». La presa di posizione di Visconti anticipa di un decennio quella del medesimo tenore assunta da André Bazin nel saggio *Per un cinema impuro*, scritto in difesa dell'adattamento quale risorsa indispensabile al cinema: esaurito il combustibile interno al proprio linguaggio, esso ha la possibilità di attingere a un immenso giacimento di storie e strutture narrative». Cit. in LUCIANO DE GIUSTI, «*Je prends mon bien où je le trouve*. Visconti e la letteratura», in FRANCESCO BONO, LUIGI CIMMINO e GIORGIO PANGARO (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 2014, pp. 29-40. 29. Le citazioni interne sono tratte da LUCHINO VISCONTI, *Tradizione e invenzione*, in MICCICHÉ, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 95; ANDRÉ BAZIN, *Per un cinema impuro*, in ID., *Che cos'è il cinema?*, Milano: Garzanti, 1979, pp. 119-142.

5. DE GIUSTI, «*Je prends mon bien où je le trouve*. Visconti e la letteratura, op. cit., p. 37.

6. SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze: Sansoni, 2000, p. 354.

volutamente escluderebbero dalla visione chi non è in grado di seguire il continuo gioco di rimandi cui le scelte del regista inevitabilmente invitano ma, a nostro avviso, di grande se non unica bellezza invece per la maniera con cui Visconti riesce a creare quelle simmetrie fra la musica e le immagini in movimento difficilmente eguagliabili. Venezia, nei due film di cui parleremo, è così immortalata da alcune pagine tratte dal catalogo di Anton Bruckner e Giuseppe Verdi, per *Senso*, e di Gustav Mahler e Modest Musorgskij, per *Morte a Venezia*.

II. Venezia in *Senso* tra Verdi e Brucker. Il Teatro La Fenice

«Tutto comincia alla Fenice», scrive Giorgio Tinazzi a esordio di un suo breve ma densissimo saggio dedicato a *Senso*.⁷ Questa storia doveva necessariamente partire da un luogo altamente simbolico, tanto più per un uomo di teatro come Visconti che, in questo film, voleva dar vita a un melodramma cinematografico. Sempre Tinazzi, citando Peter Brook, ricorda che «l'immaginazione melodrammatica richiede sia il documento che la visione, ed è tesa essenzialmente ad estrapolare l'uno dall'altra». Motivo per cui la vetusta e anacronistica ipotesi delle due anime del regista – quella realista e quella decadente – è superata «dall'interazione, o l'interferenza, tra 'documento', cioè autenticità dei materiali di partenza (i riferimenti storici, la collocazione dei personaggi), e 'visione', cioè l'aspetto più evidente della messa in scena».⁸ Da questo punto di vista le ricorrenze simboliche che la città di Venezia, sfondo o meglio quadro, offre in questo film sono molteplici.

Le prime immagini di *Senso* sono girate all'interno del teatro veneziano in cui il pubblico si trova di fronte a una rappresentazione del *Trovatore* di Giuseppe Verdi.⁹

7. GIORGIO TINAZZI, *La Fenice, luogo fatale*, in ANNA LAURA BELLINA e MICHELE GIRARDI, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 125-155: 125.

8. GIORGIO TINAZZI, *Senso, un melodramma in abisso*, in VERONICA PRAVADELLI (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Roma: Biblioteca di Bianco & Nero, 2000, pp. 145-156: 145. La citazione interna è di PETER BROOK, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma: Pratiche, 1985, p. 25. Il film è sempre stato additato come esemplare per l'utilizzo delle musiche di repertorio contenute al suo interno. Presentato in *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, la celebre trasmissione televisiva curata da Glauco Pellegrini andata in onda nei primi anni Sessanta, *Senso* è descritto in questi termini nelle bozze di Guido Maggiorino Gatti: «Non è sembrato irrisspettoso, ma anzi significativo, accostare alla canzone quella fiammata prodigiosa d'entusiasmo popolare e d'esaltazione patriottica con la quale Luchino Visconti ha dato l'avvio e il tono al suo film *Senso*. La scena del *Trovatore* culminante con l'irresistibile *Pira* [sic] sul palcoscenico del Teatro della Fenice offre altresì un esempio d'inserimento nel film di musiche preeistenti, già incontrato in precedenti opere di minor impegno. Altre volte pagine famose del melodramma ottocentesco erano state trasportate sullo schermo in tutto o in parte, in soggetti di carattere storico generale biografico e particolare: ma la sensibilità di Visconti all'opera lirica gli ha permesso di racchiudere nella celebre aria lo spirito e la carica di tutto il melodramma verdiano, sintesi delle passioni dell'epoca». Cit. in ANTONIO FERRARA, *Musica e cinema in Italia (1930-1950): dibattito e produzione*, Tesi di Dottorato in Storia, Scienze e Tecniche della musica, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", a.a. 2014-2015, p. 504.

9. «La prima sceneggiatura, così come ci viene presentata dal riassunto di Cavallaro [Riassunto della prima sceneggiatura. Titolo «*Senso*», in LUCHINO VISCONTI, *Senso*, a cura di Giovan Battista Cavallaro, Bologna: Cappelli, 1977], si inaugurava con un'atmosfera funerea: Verona "sembra una città morta". A rafforzare questa sensazione mortifera si menzionava, all'inizio, il nome della località che era stata scenario della disfatta italiana: "si fa il nome di Custoza". Immersa in un clima tetro, la storia era incastonata



1-2-3.

Luchino Visconti, *Senso*: la rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice.

Le immagini con cui si apre *Senso* – scrive Paolo Quazzolo – vanno tuttavia considerate con particolare attenzione: non documentano infatti il modo in cui Visconti metteva in scena il melodramma, quanto piuttosto offrono un saggio della sua capacità nel ricostruire, con attenzione antiquaria, un contesto storico. La vicenda narrata in *Senso*, tratta dall'omonimo racconto di Camillo Boito, è infatti ambientata nel 1866 e Visconti ricostruisce sul palcoscenico della Fenice una tipica messinscena di metà Ottocento: lo si riconosce dalle scenografie dipinte, dalla presenza delle luci della ribalta, dalla gestualità enfatica e dalle posture essenzialmente frontali dei cantanti, così come dalla sistemazione dell'orchestra a livello della platea e non nel golfo mistico. Insomma, potremmo dire un saggio di messinscena che andava nella direzione esattamente opposta da quella che, solo pochi mesi più tardi, inizierà ad essere perseguita da Visconti nelle sue regie liriche.¹⁰

Il teatro veneziano si rivela al pubblico progressivamente durante lo scorimento dei titoli di testa del film: sul palcoscenico si sta svolgendo il terzo atto dell'opera verdiana: «luci della scena, come più avanti quelle della sala, vengono da migliaia di candele. Il duetto di Leonora e Manrico “Vieni, ci schiude il tempio gioie di casto amor” nasce tra bagliori rosa e azzurrati, in una scena gigantesca con una finestra tripartita aperta verso le torri e le mura del castello illuminato all'alba. La scena è identica a quella del *Trovatore* dato

nella cornice dell'ospedale in cui era ricoverata Livia e dove arrivava Ussoni. Cominciava così il racconto, duplice, di Livia e Ussoni su quanto era loro accaduto. Quello di Livia, in un lungo flashback, occupava tutto il primo tempo; quello di Ussoni iniziava al secondo tempo. Tutto aveva avuto inizio nella Basilica di S. Marco quando, finita la messa, c'era stato il lancio di manifesti da parte dei patrioti guidati da Ussoni. Un tenente austriaco, Hans Weil (questo è il nome di Franz nella prima versione), aveva insultato gli italiani e Ussoni l'aveva sfidato a duello ma, come avviene nel film, il combattimento non si sarebbe svolto. Soltanto la scena 12 era ambientata alla Fenice, nella *location* che inaugurerà invece il film. Qui, sull'aria del *Trovatore*, avveniva il primo incontro tra Livia e Hans. Seguivano le scene che si ritrovano nel film, come quella del corteggiamento notturno per le calli dove Hans citava, in maniera più ampia di quanto non farà poi nel film, Heine: “In un mondo dove ‘Il Padre Eterno in cielo è morto, com’è morto il diavolo sotto terra’, non restano che il giuoco e l’amore”». Cit. in THEA RIMINI, *Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 15, 2017, pp. 91-102: 100.

10. PAOLO QUAZZOLO, *Visconti e il melodramma*, in DE GRASSI (a cura di), *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica*, op. cit., pp. 13-36: 18.

alla Scala nel 1953 con Maria Callas protagonista, cui Visconti rimanda l'ispirazione della prima sequenza del proprio film».¹¹

Manrico avanza decisamente fino alla ribalta e canta la romanza *Di quella pira* (atto III, scena II):¹² «La macchina panoramica a destra scopre gli orchestrali e parte della platea e dei palchi affollati di ufficiali austriaci e civili. La macchina panoramica lentamente a sinistra e in alto e descrive il pubblico in ascolto nelle quattro file dei palchi fino al loggione che una lenta panoramica a destra ripercorre e presenta gremito di popolani e popolane».¹³ In platea Ussoni avanza seguito da un altro patriota: i due si mescolano al pubblico in piedi. Ussoni guarda verso i palchi. Nel frattempo, un patriota passa dei volantini tricolori a una ragazza. In platea la marea di divise bianche degli ufficiali austriaci contrasta con l'entusiasmo del pubblico dei palchi e del loggione. A un certo punto, una ragazza dal loggione lancia un mazzo di fiori tricolori urlando: «Fuori lo straniero da Venezia... Viva La Marmora! Viva l'Italia! Viva l'Italia». La Fenice viene, pertanto, travolta da un'euforia patriottica e la musica di Verdi diviene l'adeguato contraltare di queste manifestazioni che sembrano quasi nascere dalle suggestioni contenute in quella stessa musica. Un patriottismo ridicolo agli occhi di Franz Mahler.¹⁴

L'apertura del film sulla rappresentazione del *Trovatore* si presenta subito come la deliberata proposta della sua chiave di lettura: «un capolavoro del punto di vista, operato sul piano della scrittura, che rovescia il melodramma sulla realtà e lo proietta sulla scena della storia».¹⁵ Tutto il film si svolge come

11. CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, Milano: Archinto, 2006, p. 111.

12. «Di quella pira... l'orrendo foco / tutte le fibre m'arse, avvampò! / Empi, spegnetela, o ch'io fra poco / col sangue vostro la spegnerò!», mentre il Coro chiude la scena con «All'armi, all'armi! eccone presti a pugnar teco, o teco a morir». Le analogie con quanto sta accadendo all'interno del teatro sono evidenti.

13. VISCONTI, *Senso*, op. cit., p. 78. Come riferimento per la nostra descrizione del film, ci siamo serviti del *Continuity* della sceneggiatura per il doppiaggio contenuto in questo volume. «Stupenda, fra l'altro, la scena del *Trovatore* alla Fenice, nella quale si ascolta un disco del tenore Gino Pennò; mentre sullo schermo Visconti portò un vero cantante, molto in voga in quel periodo. Si trattava del baritono Giuliano Fioravanti [...] che accettò di cantare la celebre aria verdiana *Di quella pira*. Al principio del quarto atto, la voce di Ruiz era di Mariano Caruso, mentre quella di Leonora – nel film interpretata dalla Martinez, allieva della scuola di canto della Fenice – era di Maria Callas». Cit. in FRANCO MANNINO, *Visconti e la musica*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994, p. 26. A questo testo si rifà la monografia di RICCARDO VIAGRANDE, *Franco Mannino compositore, direttore, pianista e scrittore*, Milano: Casa musicale eco, 2022, nel capitolo dedicato alla musica per film.

14. «Piuttosto che a un supposto realismo critico cui, come accennavamo in apertura, la critica coeva volle ascriverlo, il film appare dunque leggibile prima di tutto come un melodramma. Non è certo un caso se Visconti fa iniziare la vicenda alla Fenice durante una rappresentazione del *Trovatore* di Verdi: questa citazione iniziale serve a calzarci immediatamente nello spirito dell'epoca rappresentata attraverso il tipo di spettacolo musicale più caratteristico di quel tempo. Contemporaneamente, questa sorta di esergo ci dà una precisa indicazione della direzione che prenderà il film stesso». Cit. in LORENZO MARMO, *Variazioni di Senso. La voce narrante in Boito e Visconti*, «Meridiana», 69, 2010, pp. 123-144: 141.

15. «In questa prima sequenza, dopo un'inquadratura frontale sul palcoscenico, la macchina da presa avanza fino al limite della ribalta dove Manrico canta *Di quella pira*; quindi tenendo in campo il tenore, panoramica fino a scoprire gli orchestrali, parte della platea, dei palchi, e il pubblico popolare che gremisce il loggione. È un capolavoro del punto di vista, operato sul piano della scrittura, che rovescia il melodramma sulla realtà e lo proietta sulla scena della storia». Cit. in LUCIANO DE GIUSTI, *I film di Luchino Visconti*, Roma: Gremese, 1990, p. 64.



4-5-6.

Luchino Visconti, *Senso*: la rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice.

proseguendo questa scena iniziale e il suo tragico epilogo, che porta alla fucilazione di Mahler, ha la stessa pregnanza del finale del *Trovatore*, quando tutte le premesse si risolvono in una folgorazione.¹⁶

Il duetto Leonora/Manrico («L'onda de' suoni mistici / pura discende al cor! / Vieni; ci schiude il tempio / gioie di casto amor!») prelude a quanto accadrà nei palchi di lì a breve:

e più ancora quella storia d'amore fatale non può non dare elementi di appoggio – per riflesso e contrasto – a quella che si svolgerà. Per riflesso: Livia si allontana dal palcoscenico fingendo un malore e Leonora compare in primo piano alla ribalta e canta: «Ma deh, non dirgli / improvviso / le pene, le pene / le pene del mio cor». Per contrasto, perché l'epicità esplicita del *Trovatore* non trova riscontro negli eventi di *Senso*, e Franz Mahler si rivelerà un antieroe quindi un anti-Manrico.¹⁷

Parimenti Leonora lascia il posto a Livia, «solo che Leonora si sacrificherà per amore. I ruoli cambiano in questa zona di confine tra finzione e realtà».¹⁸ Anche la sequenza in cui Livia invita Mahler nel suo palco per chiedergli di non arrestare Ussoni sembra riflettersi nel quarto atto, scena prima, dell'opera verdiana in cui assistiamo alla morte di Leonora. Manrico è catturato e, per salvargli la vita, Leonora si offre al Conte di Luna, antagonista di Manrico, ma allo stesso tempo si avvelena. Azucena, troppo tardi, rivelà che Manrico è in realtà il fratello del Conte. Ancora una volta Visconti gioca sulla categoria dell'intreccio melodrammatico, per cui lo spettatore viene messo a conoscenza sin dall'inizio dell'opera del destino tragico che incombe sui protagonisti.

16. Lo stesso regista, nel corso di una sua celebre dichiarazione, ha detto: «È un film romantico, vi traspare la vera vena dell'opera italiana... ci tengo molto. Anche nella vita esistono personaggi melodrammatici, come esistono in Sicilia pescatori analfabeti... ho trasferito i sentimenti espressi dal *Trovatore* di Verdi dalla ribalta in una storia di guerra e di ribellione». LUCHINO VISCONTI, *Dichiarazione resa in una conferenza stampa a Parigi il 26 gennaio 1956*, in Dr Giusti, *I film di Luchino Visconti*, op. cit., p. 64. Tra i tanti articoli dedicati alla presenza del melodramma nel cinema del Visconti, ricordiamo: ALESSANDRO MARINI, «*Madre infelice, corro a salvarti!*»: *Restaurazione del melodramma e complessità della Storia in Senso di Visconti*, «Forum Italicum», LVII/3, pp. 486-498.

17. TINAZZI, *La Fenice, luogo fatale*, op. cit., p. 125.

18. TINAZZI, *La Fenice, luogo fatale*, op. cit., p. 125.

Quanto avviene sul palcoscenico sembra ispirare i sentimenti [di Livia]: il timore che il cugino sia arrestato («siam giunti: ecco la torre ove di Stato / gemono i prigionieri... Ah, l'infelice / ivi fu trattato!»); il suo tentativo di salvarlo («Salvarlo io potrò forse. / Timor di me?... Sicura, / presta è la mia difesa!»); la necessità di nascondere la sua preoccupazione a Mahler («Ma deh, non dirgli, improvviso, / le pene del mio cor»). Anche l'ingresso del tenente, sottolineato da un vibrante attacco musicale, è inquadrato in una grande specchiera che riflette il palcoscenico. Il loro colloquio prende spunto dal melodramma. I due elementi della scena: lo specchio e il velo; il contemplarsi e il nascondersi, diventeranno lo specchio del film: lo specchio raccolto da Franz nel campiello durante il duetto d'amore; gli specchi che riflettono l'incontro degli amanti ad Aldeno...¹⁹

Questo singolare esordio è rivelatore dei debiti che *Senso* deve al melodramma.²⁰ Già Fernaldo Di Giammatteo, enunciando una lunga serie di incoerenze, che impedirebbero al film di essere 'romanzo cinematografico', scriveva: «Il racconto procede per blocchi staccati, per accumulazione e non per progressione [...]. Nessuno dei congegni narrativi escogitati riesce a ricucire secondo logica drammatica il tessuto smagliato del film. [*Senso*, pertanto, è] il rovescio del 'romanzo' di costruzione naturalista (o realista)».²¹ La natura drammatica condiziona, quindi, gli elementi del film stesso. Basti pensare alla recitazione, sottoposta all'enfasi teatrale dei dialoghi, ai movimenti dei personaggi, conformemente a quelli del palcoscenico quasi la macchina da presa li riprendesse dal limite della ribalta, dal punto di vista dell'occhio narrante, teatrale e antinaturalistico. *Senso* è un vero e proprio dramma in quattro atti di cui il primo, ambientato nella Fenice, si articola dalla sfida rivolta a Mahler da Ussoni e al suo seguente arresto, mentre il secondo, dedicato alla nascita della storia d'amore fra Livia e Franz, va dalla famosa passeggiata notturna fino all'incontro, con il noto equivoco, di Livia con Ussoni in campo San Geremia 349.

19. «L'idea portante di *Senso* è il ribaltamento di prospettiva tra la scena e la sala. [...] La prospettiva è stata dunque invertita: sullo sfondo del melodramma, comincia ad essere descritta e interpretata la società che ne è spettatrice. [...] I sentimenti proiettati dal pubblico veneziano di quel 1866 nel *Trovatore*, sono restituiti dal palcoscenico alla Storia. La sequenza della Fenice è impostata sulla specularità tra la scena e la sala». Cit. in ALESSANDRO BENCIVENNI, *Luchino Visconti*, Perugia: Il Castoro Cinema, 1994, pp. 32-33, 33-34.

20. «Come ha notato Clotilde Bertoni, in un saggio ormai imprescindibile per gli studi su *Senso*, Boito svuota il meccanismo del melodramma, nonostante ne dispieghi tutte le fiammeggianti componenti (*amour fou*, guerra, tradimento, vendetta, morte), e afferma la realtà dei sensi quale unica dimensione autentica. Al contrario, nota sempre Bertoni, Visconti utilizza tutti gli elementi del melodramma (passioni tormentate, tinte forti) ma opta per una 'eclisse della sensualità'. Lo prova la scena di seduzione notturna lungo le calli veneziane in cui non assistiamo a un contatto fisico tra i due futuri amanti, ma nondimeno all'alba Livia si sentirà irrimediabilmente legata all'ufficiale. Tuttavia, più che 'eclissata', nel film, la sensualità sembra potentemente allusa: si 'sente' nel foglio sgualcito già menzionato o nei veli che la contessa indossa e toglie lungo tutto il film a seconda della distanza che vuole mantenere con il suo interlocutore (si ricordi lo scialle scuro che lascia intravedere il generoso décolleté dell'abito da sera di Livia alla Fenice)». Cit. in RIMINI, *Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti*, op. cit., p. 92. La citazione interna è di CLOTILDE BERTONI, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, in CAMILLO BOITO, *Senso*, a cura di Clotilde Bertoni, Lecce: Manni, 2002, pp. 63-153: 123.

21. FERNALDO DI GIAMMATTEO, *Il primo Visconti: la storia e gli «eroi del male»*, in Id. (a cura di), *La controversia Visconti*, «Bianco e Nero», IX/12, 1976, pp. 7-34: 27, 34.

III. Alcuni luoghi della città in cui si disegna la storia d'amore

Ma la struttura del melodramma si riflette anche nel ‘secondo atto’ che vede nascere la storia d’amore fra Livia e Franz per poi chiudere con la fuga allo scoppio della guerra. La città offre lo sfondo ideale per rappresentare questa storia e trasmette «il senso della precarietà del tempo che le è propria [...] la sospensione interna (la prima passeggiata) e poi la tortuosità di un desiderio che diventa ineluttabile (il Ghetto)».²²

Parlando di queste sequenze, ancora Tinazzi scrive:

Troviamo allora colpi a effetto (il cadavere del soldato austriaco rinvenuto durante la passeggiata veneziana),²³ imprevisti e complicazioni narrative che mettono a rischio lo svolgimento ‘privato’ degli eventi (l’incendio nella villa vicina, ad Aldeno), confessioni ed equivoci (Livia trova Ussoni pensando di trovare Mahler), colpi di scena (l’improvviso arrivo di Franz in villa), la fuga (il viaggio a Verona) come avvio inesorabile dell’apice narrativo.²⁴

Sempre Tinazzi sottolinea che la teatralità delle scene girate all’interno della Fenice è incline a espandersi: «Venezia, nel corso della vicenda, si può dire sia una sorta di prolungamento della Fenice, è luogo del visibile, spazio limite tra realtà e finzione, scenografia ‘naturale’ che tende, quasi senza intervento dell’autore, all’eccesso». Per questo le lunghe passeggiate dei protagonisti sono il riflesso del loro desiderio che diviene ineluttabile: «Il prologo, insomma, qualifica la città come luogo della rappresentazione, e in seguito come scenario della trasgressione».²⁵

In questo ‘secondo atto’ Venezia è ripresa in alcuni dei suoi luoghi maggiormente rappresentativi: «percorsi, fondali (la panoramica che segue Livia nel ghetto), spazi che si aprono (il campo del Ghetto dal ponte) o si chiudono (Serpieri che segue spiando la moglie), porticati (Franz che segue Livia dopo l’arresto di Ussoni), luci mobili (i riflessi sull’acqua)».²⁶ Venezia è veramente il luogo ideale per questa rappresentazione e, da questo punto di vista, la città che fa da sfondo alla storia d’amore torbida dei due amanti è simile a quella della novella di Boito.²⁷

22. TINAZZI, *Senso, un melodramma in abisso*, op. cit., p. 145.

23. «In realtà, nel film, un presagio di tragicità si proietta sulla storia d’amore sin dall’inizio quando, durante la passeggiata notturna del corteggiamento, Livia si accorge di un soldato austriaco riverso nel canale. Il destino dei due amanti, sembra suggerire la scena, è già segnato e non sarà possibile sottrarvisi. Viene in mente, pur con le dovute differenze, l’incipit di *Anna Karenina* con quell’incidente alla stazione proprio all’arrivo di Anna che getta un’aria sinistra sulla vicenda che verrà raccontata». Cit. in RIMINI, *Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti*, op. cit., p. 94.

24. TINAZZI, *Senso, un melodramma in abisso*, op. cit., p. 150.

25. TINAZZI, *La Fenice, luogo fatale*, op. cit., p. 125.

26. TINAZZI, *La Fenice, luogo fatale*, op. cit., p. 125.

27. «Venezia, che non avevo mai vista e che avevo tanto desiderato di vedere, mi parlava più ai sensi che all’anima: i suoi monumenti, dei quali non conoscevo la storia e non intendeva la bellezza, m’importavano meno dell’acqua verde, del cielostellato, della luna d’argento, dei tramonti d’oro, e sopra tutto della gondola



7-8-9.
Luchino Visconti, *Senso*: Livia e Franz attraversano le Fondamenta Rielo.

10-11-12.
Livia e Franz in Campo del Ghetto.

La passeggiata notturna di Livia e Franz inizia dalle Fondamenta Rielo [Rielo],²⁸ in cui i due scoprono il cadavere di un soldato, per poi arrivare sotto la casa di Mahler in Campo del Ghetto novo con Franz che, cogliendo un pezzetto di vetro, accanto al pozzo recita i celebri versi di Heine: «È il giorno del giudizio! I morti risorgono all’eterna gioia...»²⁹ e poi prosegue parlando dell’inutilità della guerra e della sua estraneità verso la vita militare.

All’alba, Livia e Franz attraversano le Fondamenta di Cannaregio mentre alcuni uomini scaricano ceste di verdura e di pesce da barche attraccate:

nera, in cui, sdraiata, mi lasciavo andare ai più voluttuosi capricci della immaginazione». Camillo Boito, *Senso*, qui citato da RIMINI, *Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti*, op. cit., p. 97. «Si diceva di Venezia che è lo scenario dell’incontro tra i due amanti nel film e nel racconto. All’interno di Venezia, si disegna tutta una ‘sotto’ topografia. Con l’andare avanti della storia i luoghi d’incontro degli amanti diventano sempre più squallidi. La piscina Sirena, scenario del primo amplesso tra Livia e Remigio, cede il passo alla ‘riva sudicia di una lunga caletta buia’ e alla casa ‘dove il sole non batteva mai, il tanfo dell’umidità si univa al puzzo nauseabondo del fumo di tabacco, stagnante nelle camere non ventilate’. Anche la prima sceneggiatura registrava un rapporto inversamente proporzionale tra il decadimento dei luoghi e il crescendo della passione. Più Livia si innamora, più i luoghi sono degradati: ‘Ambiente sporco. Livia sempre più innamorata’. È questo un modo, nel libro e nel film, per rimarcare la potenza del fantasma erotico nell’immaginario di Livia». Cit. in RIMINI, *Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti*, op. cit., p. 100.

28. «Ponte e fondamenta Rielo [sic]. Livia sale il ponte e giunta in cima si toglie il velo. Passi. Franz la segue come di nascosto lungo le fondamenta. Una panoramica a sinistra scopre un canale in tutta la sua lunghezza. Fondamenta Rielo. Franz ha quasi raggiunto Livia. La donna si ferma e si volta». Cit. in VISCONTI, *Senso*, op. cit., p. 92.

29. VISCONTI, *Senso*, op. cit., p. 95.



13.

Luchino Visconti, *Senso*: Fondamenta Cannaregio.

Ormai era l'alba. La città ricominciava a vivere... e adesso io provavo quasi un senso di vergogna... Come avevo potuto passare un'intera notte con uno sconosciuto... un austriaco, un ufficiale... Io, una donna sposata... Una donna che non aveva mai commesso leggerezze in vita sua.³⁰

Queste sequenze vedono una lunga catena di citazioni dalla Sinfonia n. 7 in Mi maggiore di Anton Bruckner.³¹ Micciché, nell'esaltare la bravura dei collaboratori del regista che permettono di mettere in mostra «sfondi scenografici e paesaggistici sempre estremamente calcolati, e squisitamente equilibrati, nell'aspetto compositivo come in quello cromatico» pone subito in relazione

30. Visconti, *Senso*, *op. cit.*, p. 105.

31. «La distinzione tra componenti 'dirette' e 'indirette', che contrassegnano il ruolo della musica nell'intera produzione del maestro, implica una riflessione sul concetto stesso di colonna sonora, da intendersi come matrice dell'impostazione visiva e acustica delle sequenze. L'incidenza, attribuita dalla studiosa [Noemi Premuda], di un embrione musicale sul ritmo narrativo di singole scene o, più ampiamente, sull'intero disegno drammatico di un film rimanda, oltretutto, al processo creativo che Wagner dichiarò d'aver seguito per la composizione di *Der fliegende Holländer*, opera 'generata' dal nucleo tematico della ballata di Senta. Sicché, ad esempio, in *Senso*, alcuni temi della *Sinfonia n. 7*, in Mi maggiore, di Anton Bruckner, inseriti nella colonna sonora del film, sarebbero alla base dell'impianto formale di alcune scene. A questo modo, la struttura di alcune battute dell'*Allegro moderato*, nell'alternanza ternaria (ABA) dei suoi due segmenti, funziona come base – nel passaggio da inquadrature interne ed esterne alla carrozza che conduce Livia Serpieri a Verona –, impianto di partenza per la macchina da presa. Attraverso la musica, si delinea la soglia che, oltre le immagini di fondo, introduce allo stato d'animo della protagonista, per poi oltrepassarla di nuovo, nelle riprese a pieno campo delle strade percorse dalla carrozza». Cit. in MARINA MAYRHOFER, *Melodramma e tempi musicali in Senso e Il Gattopardo*, «Meridiana. Rivista di Storia e Scienze sociali», 69, 2010, pp. 91-101: 94. La musicologa fa riferimento a un articolo di NOEMI PREMUDA, *Luchino Visconti's "Musicism"*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XXVI/2, 1993, pp. 189-210, in cui è introdotto il neologismo «musicism» per sottolineare come i film di Visconti si possano leggere musicalmente.

queste scelte con le musiche della colonna sonora che, a suo avviso, permettono di «cesellare al dettaglio lo stato d'animo dei protagonisti e i diversi tempi narrativi della vicenda».³² La Sinfonia bruckneriana, con i suoi temi e il grande respiro che pervade le sue pagine, scandisce la passeggiata notturna dei due e la nascita del loro torbido rapporto d'amore.

Come ben scrive Michel Chion:

Con sicuro istinto drammatico, Visconti ha scelto per il suo melodramma *Senso* i passaggi più lirici della *Settima Sinfonia* di Bruckner: tremoli sospesi, esplosioni orchestrali, il tema di tre note dell'*Adagio...* ma il brucknerofilo rimarrà stupefatto nel vedere il regista tagliare a proprio piacimento la musica del maestro austriaco, trattandola come puro materiale di montaggio e, senza vergogna, mettendo in immediata successione momenti ben distinti e lontani l'uno dall'altro nella partitura.³³

Questa scelta ha suscitato molti interrogativi. Assumendo i parametri che notoriamente hanno guidato la poetica di Visconti, molti hanno cercato le spiegazioni sulla base del parziale sincronismo temporale che intercorre fra la Settima Sinfonia, scritta tra il 1881 e il 1883, e le vicende del film, ambientato nei momenti della Terza guerra d'indipendenza. Una coincidenza che andrebbe a suffragio della dichiarata volontà del regista di fare un film di carattere storico e di offrire un'immagine della città che si riflette in questa musica.

Altri hanno interpretato la colonna sonora come il riflesso della personalità del regista.

Questo squilibrio [fra Verdi e Bruckner] non rimanda solo a una competenza differenziata dello spettatore italiano, che conosce probabilmente bene Verdi e poco o niente Bruckner, ma anche ad una scelta culturalmente differenziata propria del cinema di Visconti, sospeso fra due concezioni, una *bassa* e una *alta*, una popolare e una aristocratica, della cultura.³⁴

Altrove, invece, si è constatato che quest'opera fu concepita come marcia funebre in onore di Richard Wagner, la cui morte è espressamente citata nel secondo movimento. I temi lugubri che talvolta attraversano queste pagine potrebbero così essere interpretati come portatori del senso di morte che attraversa costantemente il film. La musica di Bruckner, qualsiasi motivazione si voglia adottare, condiziona fortemente la visione del film e, allo spettatore educato musicalmente, non passano inosservate le cifre compositive ed estetiche che hanno guidato la poetica del musicista austriaco.

32. MICCICHÉ, *Luchino Visconti, op. cit.*, p. 30.

33. «Avec un instinct dramatique sûr, Visconti choisit pour son mélodrame *Senso*, les passages de la *Septième Symphonie* de Bruckner qui sont les plus opératiques: trémolos suspendus, explosion d'orchestre, et le thème de trois notes de l'*Adagio...* mais le brucknerophile sera étonné de voir réalisateur couper à volonté dans la musique du maître autrichien, la traiter comme un pur matériau de montage et, sans vergogne, faire se succéder immédiatement des moments bien distincts et très éloignés les uns des autres dans la partition». MICHEL CHION, *La musique au cinéma*, Paris: Fayard, 1995, p. 392. Traduzione di chi scrive.

34. CRISTINA CANO e GIORGIO CREMONINI, *Cinema e Musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Firenze: Vallecchi, 1995, p. 52.

La sapiente mano di Nino Rota, qui impiegato nell'insolita veste di 'tecnico' che vaglia le proposte del regista e ne suggerisce a sua volta alcune proprie,³⁵ attinge dapprima all'Allegro moderato quando Franz inizia a seguire Livia mentre, nel momento in cui la contessa Serpieri durante la prosecuzione della passeggiata esce dall'archetto e riprende la sua discussione con l'ufficiale, subentrano alcuni momenti dall'Adagio. *Sehr feierlich und sehr langsam*.

La storia d'amore, colta nel suo nascere, è accompagnata dal primo tema che è un accordo arpegiato sulla triade della tonica. Il Mi maggiore apertamente dichiarato si mantiene anche nelle battute seguenti, nonostante l'intensa spinta verso la dominante che si fa strada a battuta 12. Il tremolo iniziale degli archi, posto in apertura del brano, crea un senso di tensione che conferisce maggior individualità alla seguente esposizione e ben si associa alle immagini che si riflettono nell'oscurità nelle acque del canale.³⁶

Esempio 1.

Anton Bruckner, Settima Sinfonia, Allegro moderato, bb. 1-11.

35. Visconti per *Senso* voleva servirsi di uno dei maggiori rappresentanti della tradizione sinfonica ottocentesca: Johannes Brahms. Rota ricorda: «Per *Senso* voleva usare Brahms [intona tutto il primo tema del terzo movimento della Sinfonia n. 3]; ma a un certo punto cambia, subentra il secondo. «Sì – dice lui – fin qui va bene, ma dopo bisogna allungare questo tema». «Caro, senti, io posso curare questo lavoro, ma non posso fare delle aggiunte a una cosa di Brahms... Non si può manomettere...». [Intona nuovamente il primo tema e accenna l'entrata del secondo]. Così, è stata usata una Sinfonia di Bruckner, e ho trovato il modo di 'manometterla' – senza manometterla – perché la successione del pensiero dell'autore rimane sempre salva e riempie queste sequenze chilometriche... Così abbiamo fatto questo lavoro». *Colloquio con Nino Rota*, in SERGIO MICELI, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze: Sansoni, 2000, pp. 456-478: 462-463. Parlando di «manomissioni» Rota intende la maniera con cui ha adattato la musica di Bruckner alle esigenze del film. Spesso egli ritocca la strumentazione oppure altera l'agogica per cui, anche agli occhi di Micciché, la Settima del compositore austriaco va incontro a «allargamenti e/o restrinimenti dei tempi». LINO MICCICHÉ, *Prefazione*, in MANNINO, *Visconti e la musica*, op. cit., pp. i-xiii: xi. Micciché (p. xi), però, sbaglia nell'attribuire queste scelte a Visconti, «musicofilo rispettoso ma anche audace conoscitore della tecnica musicale» e non a Rota, sapiente artigiano che conosce la musica di Bruckner e sa come utilizzarla. Anche Mannino (*Visconti e la musica*, op. cit., p. 27) sbaglia nell'attribuire la scelta di inserire la Settima a Visconti.

36. La maniera in cui il tema viene esposto è significativa per cogliere le modalità con cui Rota 'manomette' la Sinfonia bruckneriana. Egli, infatti, evita il raddoppio dei corni alle bb. 3-6. In questo modo risulta essere molto più chiaro e maggiormente definito. Inoltre può essere esposto mantenendosi nel piano. Rota rinuncia al raddoppio dei fatti anche alle bb. 12-15, quando i clarinetti avrebbero dovuto unirsi alle viole e ai violoncelli che suonano la melodia alla dominante, e blocca il tema prima che venga nuovamente esposto a b. 25. Questo conferisce un maggior senso di apertura alla frase musicale che meglio si addice a sottolineare la nascita della passione fra Franz e Livia.

L'Adagio. *Sehr feierlich und sehr langsam* che poi subentra si basa invece su un movimento cullante dei bassi, mentre i violini disegnano una melodia di commovente bellezza, «espressa nello spirito più autenticamente austriaco, tra mozartiano e schubertiano, ove si supera l'espressione morbida del 'lullaby' tedesco».³⁷ Contrariamente al primo, questo tema ha un'identità definita e non è suscettibile di sviluppi.

Esempio 2.

Anton Bruckner, Settima Sinfonia, Adagio. *Sehr feierlich und sehr langsam*, bb. 37-42.

Dopo alcuni giorni Livia ritorna da Mahler.³⁸ Vediamo nuovamente le immagini di Campo del Ghetto, quando la donna va nell'appartamento dell'ufficiale, e del Rio Noale, quando i due si trovano nella camera di una pensione alle Fondamenta Nuove. «Una gondola con felze sbuca dalla Sacca della Misericordia» da cui Livia, «il viso coperto da un fitto velo», scende per entrare in un portone. Dapprima le progressioni dell'Adagio. *Sehr feierlich und sehr langsam* sono in perfetta sintonia con l'ansia di Livia, con il suo correre disperato verso Franz. La musica prosegue ininterrottamente e la voce narrante riprende il suo corso. L'ellissi temporale, quattro giorni, che separa il momento del distacco da quello in cui i due si rivedono, è colmata dalla musica che prosegue senza soluzione di continuità. Sulle note di questo tema tragico si crea un raccordo, una continuità, fra le due situazioni. Il tema presenta una strumentazione molto scura e delle tinte lugubri. La sua configurazione armonica, con l'evidente cromatismo e l'instabilità tonale, lo rende facilmente malleabile. Il tema in sé, quindi, non presenta un'identità definita ma la trova di volta in volta nel decorso dell'azione: è per questo che si presta

37. SERGIO MARTINOTTI, *Anton Bruckner*, Pordenone: Studio Tesi, 1990, pp. 188-189.

38. «Franz: "T'ho aspettata per giorni e giorni... e ora sei venuta!". Franz lancia un'occhiata al Boemo che con dispetto sbatte la porta. Franz prende il velo che copre il volto di Livia... e lo alza lentamente. Si accosta a lei per un breve bacio. La guarda. Franz: "Non ci curiamo di paradiso e di inferno". Un lungo bacio li unisce di nuovo». Cit. in VISCONTI, *Senso*, op. cit., pp. 107-108.



14-15-16.
Luchino Visconti, *Senso*: Livia all'Arsenale e a Palazzo Serpieri.

a svolgere le funzioni di adeguato commento sonoro ai diversi momenti della storia d'amore fra Livia e Franz.³⁹



Esempio 3.
Anton Bruckner, Settima Sinfonia, Adagio. *Sehr feierlich und sehr langsam*, bb. 1-7.

Gli incontri nella camera alle Fondamenta Nove vedono una ripresa dell'Adagio. *Sehr feierlich und sehr langsam*, anche con una citazione dell'Allegro moderato nel momento del loro saluto, il cui tema è bloccato prima delle progressioni che, in questo caso, sarebbero state fuori luogo.⁴⁰ Seguono le

39. «Concatenando le cellule musicali con un'energia spirituale sempre tesa, potenziando ogni sezione tematica attraverso solenni ed assorte esplorazioni interiori, Bruckner qui palesa interamente il senso di una vera 'metamorfosi': tematica e spirituale, cui corrisponde uno spostamento tonale inquietante ed una tessitura contrappuntistica che prelude ad Hindemith». Cit. in MARTINOTTI, *Anton Bruckner, op. cit.*, pp. 188-189. «Questo tema – scrive Michel Chion –, che Visconti ha mirabilmente utilizzato, riapparirà ripetutamente nel corso del movimento, di volta in volta denso [...], poi tragico, poi affermativo e trionfale. Un simile tema – è la sua bellezza – non ha un senso in sé, ma lo trova a poco a poco man mano che viene ripetuto, rivelandosi ad ultimo tema d'apoteosi, pur senza mai potersi considerare acquisito». MICHEL CHION, *La sinfonia romantica*, trad. it. Luigi Della Croce, Brescia: SEI, 1996, p. 194.

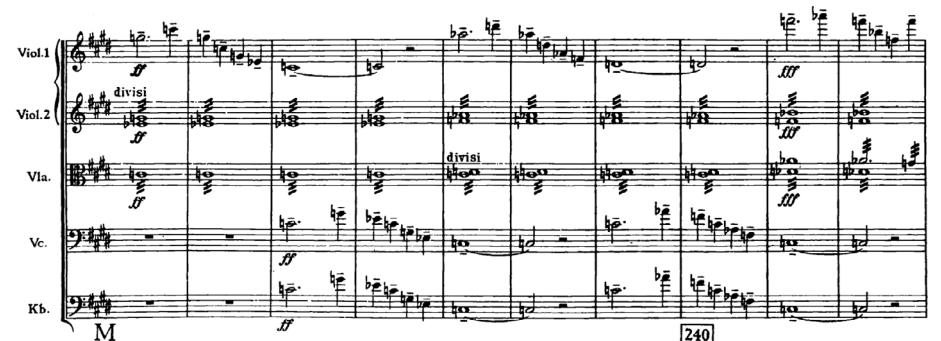
40. «Nella camera in affitto a Venezia, Franz, come si è già ricordato, parla a Livia dei rumori insignificanti – il ronzio di un moscone, il fruscio di una tenda – che fanno parte dell'avventura che si vive, ma



17-18-19.
Luchino Visconti, *Senso*: l'inseguimento nelle calli della città.

sequenze dell'abbandono. Dopo aver cercato inutilmente Franz, Livia rientra a casa.⁴¹ Il conte Serpieri, vista l'imminenza della guerra, ha deciso di partire per la campagna ma Livia lo persuade a rinviare la partenza. Va alla ricerca di Mahler all'Arsenale e apprende che la sua compagnia è stata trasferita. Rientra a casa, stanca e disfatta. Laura la informa che una persona, uno sconosciuto, l'ha cercata e l'aspetta in campo San Geremia 349.

In questo caso, Rota utilizza il primo tema dell'Allegro moderato, colto nel suo sviluppo, che qui si presenta rovesciato. La natura ritmica del tema si addice benissimo alla concitazione della fuga di Livia che pensa di raggiungere Mahler. Si tratta di uno dei *topoi* melodrammatici usato con maggiore efficacia dal regista, un vero e proprio colpo di scena di grande effetto.



Esempio 4.
Anton Bruckner, Settima Sinfonia, Allegro moderato, bb. 233-242.

che si rammentano solo dopo, quando tutto è *finito*. Franz sembra, per così dire, votato alla dispersione, come palesa il suo discorso sul tramonto dell'impero austroungarico che si colloca in perfetta sintonia con la tematica cara a Visconti del disfacimento della classe aristocratica, della «caduta degli dèi» che verrà sviluppata nei film successivi (si pensi al *Gattopardo*). Cit. in RIMINI, *Il 1866 sulla pagina e sullo schermo: Senso tra Boito e Visconti, op. cit.*, p. 100.

41. Palazzo Serpieri è Palazzo Muti Baglioni, edificio privato secentesco nascosto tra le calli veneziane.

La rampa della scala inquadrata dall'alto. Serpieri di spalle sta scendendo verso Luria che è in fondo. Si ferma un attimo come per chiederle qualche cosa e poi esce di campo. Dall'esterno Serpieri apre il portone e cerca con lo sguardo la moglie. Sembra averla avvistata. Si muove e la segue guardingo per una calle.⁴² Dal basso Luria percorre una rampa di scale che conduce ad un pianerottolo. Subito dopo Serpieri, non visto, la segue. Luria giunta sul pianerottolo, suona per tre volte ad una porta. Serpieri la raggiunge di corsa. Non appena Luria lo vede si addossa con le spalle alla parete.

Luria: «Non c'era bisogno che tu mi seguissi... per spiarmi. Te l'avrei detto io stessa. Non voglio continuare a mentire... È vero: ho un amante! Lo amo! Voglio vivere con lui, capisci?».

Serpieri afferra la moglie per un braccio. Serpieri e Luria quasi di spalle. Si apre la porta e appare una donna. In fondo alla stanza scorgiamo Ussoni e un altro patriota.

Donna: «Ah, Luria... finalmente! Ti aspettavamo, entra, entra!».

Ussoni viene incontro a Luria tenendole le mani.

Ussoni: «Luria! Luria!... Che gioia, finalmente!».⁴³

Serpieri segue Luria.

Serpieri: «Ah tu!... Non sapevo che fossi ritornato! Potevi anche avvertirmi!».

La donna chiude i battenti del portone. Serpieri, Luria e Ussoni. Luria è sfinita dall'emozione, si rifugia nelle braccia di Ussoni.

Ussoni: «Luria...».⁴⁴

Alla fine, quando Ussoni si rivolge a Luria: «I nostri volontari vivono di elemosine come gli eremiti. [...] L'Italia è in guerra... La nostra guerra... La nostra rivoluzione»,⁴⁵ viene nuovamente proposto l'Allegro moderato, non più in pianissimo ma in mezzo forte a chiudere la sequenza.

«Amo il melodramma perché si situa proprio al confine della vita e del teatro»,⁴⁶ ha detto Visconti all'interno di una celebre conferenza per chiarire le scelte che agiscono alla base di *Senso*, e di molti altri suoi film. Questa *liaison* fra arte e vita troverà in *Morte a Venezia* uno dei suoi momenti di massima intensità della sua filmografia.

42. Molto bello anche questo punto in cui il tema fugato (da b. 249 a b. 268) subentra nel momento in cui il marito insegue la moglie.

43. Fine della concitazione. Una semplice progressione arresta il fugato precedente. In questa lunga sequenza musicale, Rota ha confermato le sue scelte in fatto di strumentazione. Evita i raddoppi con i fiati, mantenendo le parti degli ottoni quando svolgono la funzione di sostegno armonico.

44. VISCONTI, *Senso*, op. cit., pp. 118-119.

45. VISCONTI, *Senso*, op. cit., p. 121.

46. LUCHINO VISCONTI, *Le ragioni di un gusto* [intervista a Henry Capier], «Arts», 1958, poi apparsa in «Filmcritica», 76, aprile-maggio 1958, p. 85, qui citata da TINAZZI, *Senso, un melodramma in abisso*, op. cit., p. 147.

IV. Morte a Venezia

Su *Morte a Venezia* è stato scritto tantissimo. Il film è stato messo più volte sotto i riflettori della critica in tutte le sue componenti, anche quelle musicali, dando persino luogo a vivaci dibattiti. Parimenti a *Senso*, spesso si è parlato del testo cui questa pellicola fa riferimento e delle differenze o tradimenti messi in atto dall'adattamento cinematografico.⁴⁷ La storia di Gustav von Aschenbach, nel testo di Mann, si muove all'interno del disfacimento della città per cui a «“Venezia, bellezza adescatrice ed equivoca”, dalla “aura viziosa”, [...] all'improvviso, e tenuta segreta dalle autorità, scoppia un'epidemia di colera indiano».⁴⁸ Visconti, a distanza d'anni, era sicuramente consapevole a cosa fosse andata incontro l'immagine di Venezia quando si apprestava a girare questo film e, nella celebre intervista concessa a Lino Micciché, aveva dichiarato a chiare lettere:

Nella novella, è vero, il primo turbamento viene dalla città e dal suo clima. Ma questo è prima di tutto un presentimento ancora indeterminato e poi c'è il fatto, abbastanza evidente dall'andamento della novella, che Aschenbach non osava darsi od essere consapevole che anche la presenza di Tadzio faceva parte di tale malessere e ne era anzi la chiave. D'altro canto, come potevo fare? Fare andare subito il protagonista in giro per Venezia quando ancora non poteva andarvi per fare, come nella seconda parte, i pedinamenti del ragazzo? Nella pagina scritta funziona, ma nel cinema non avrebbe funzionato. Saremmo finiti nell'*Anonimo Veneziano* [Enrico Maria Salerno, 1970], a pigliare il caffè da Quadri o a guardare i piccioni in piazza ed i canali dall'alto dei ponti.⁴⁹

47. A queste problematiche volutamente non faremo riferimento in quanto esulano dalle finalità del nostro lavoro. Ricordiamo soltanto quanto ebbe a dire il regista per cui «la pagina scritta è solo un punto di partenza ed è un non senso chiedere a un regista di film una fedeltà assoluta». LUCHINO VISCONTI, «Le Monde», 12 febbraio 1971, qui citato da DE GIUSTI, «Je prends mon bien où je le trouve». *Visconti e la letteratura*, op. cit., p. 37. Si veda, comunque, tra i tanti: LUIGI CIMMINO, *Mann / Visconti due miti a confronto* e FABRIZIO CAMBI, *La Morte a Venezia di Thomas Mann e Luchino Visconti*, entrambi in BONO, CIMMINO e PANGARO (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, op. cit., rispettivamente pp. 41-51 e 53-61. Micciché più di tutti ha posto il problema all'interno delle adeguate coordinate: «Visconti, invece, annulla la forma ironica e, supponendo che la novella manniiana, propria in quanto storicamente esemplare, sia alquanto datata, tanto da non concedere automatiche letture *attuali*, si arrischia molto audacemente – assieme al suo, questa volta unico, sceneggiatore, Nicola Badalucco – in una *contaminatio* che in parte storicizza, in parte rilegge anche alla luce del Mann successivo, la novella del 1911. In tal modo, il nucleo centrale del racconto si arricchisce o si complica in modo certamente discutibile; ma viene al tempo stesso aggrato il quasi inevitabile processo riduttivo che un testo così legato alla *scrittura*, e di limitatissima dinamica diegetica, avrebbe quasi certamente subito, una volta ‘trasposto’ in *cinema*». MICCICHÉ, *Luchino Visconti*, op. cit., p. 63.

48. IMBERT SCHENK, «*Psicopatologia del disfacimento e della rovina*». *Mann e Visconti: Der Tod in Venedig / Morte a Venezia*, in BONO, CIMMINO e PANGARO (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, op. cit., pp. 9-28: 14. «Se ci concentriamo sulle 58 menzioni di Venezia («Venedig» + «Stadt» e composti) e diamo un'occhiata all'aggettivazione, ai campi associativi, alle apposizioni, ai sintagmi utilizzati da Mann ci rendiamo conto che lo scrittore si muove rigorosamente all'interno di cliché consolidati nella letteratura, nella divulgazione e nelle guide. I campi associativi dominanti sono fondamentalmente tre: 1) il carattere irreale e fantasmatico della città [...] 2) la presenza massiccia del turismo [...] 3) la sporcizia, come dato consustanziale di Venezia». Cit. in MATTEO GALLI, *A morte Venezia: lo sguardo di Aschenbach*, in BONO, CIMMINO e PANGARO (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, op. cit., pp. 101-112: 104.

49. *Un incontro al magnetefono con Luchino Visconti*, in LUCHINO VISCONTI, *Morte a Venezia. La*

I rischi da evitare erano proprio quelli del film sopraccitato: offrire un'immagine cartolinesca di una città che non esisteva più. Visconti ha così volutamente evitato la raffigurazione di Venezia come città monumentale, «cui concede soltanto una rapida visione d'insieme all'arrivo del vaporetto da Pola, una sfumata panoramica nel corso della traversata in gondola dal bacino di San Marco al Lido e una parzialissima carrellata sui palazzi del Canal Grande visti solo di scorcio dal vaporetto durante il viaggio verso la stazione per attardarsi piuttosto sugli scorci pittoreschi della Venezia segreta e minore, dove lo splendore si corrompe in penombra e la bellezza si risolve in incubo».⁵⁰

Matteo Galli, a tal fine, ricorda che Venezia – intesa come città e non come la spiaggia del Lido e l'Hotel des Bains – nel corso del film si vede sette volte: l'arrivo di Aschenbach in laguna; il suo viaggio in stazione e seguente rientro; le sequenze del pedinamento.

Il primo dato, vistosissimo, che contraddistingue tutte e sette le sequenze veneziane del film di Visconti è che il regista non ricorre praticamente mai alla soggettiva. Venezia è quasi sempre ripresa alle spalle di Aschenbach, talvolta fuori fuoco: quando Visconti, o comunque Pasqualino De Santis, il direttore della fotografia, riprendono Venezia Aschenbach è quasi sempre in quadro. Se non lo è, la direzione del suo sguardo non permette mai di produrre nello spettatore la sensazione che si tratti di una soggettiva o comunque non di una soggettiva volta a contemplare Venezia.⁵¹

Anche in questo caso, la scena iniziale del film è magistrale e, dal nostro punto di vista, si offre come una deliberata chiave di lettura del racconto. Ancora una volta, Visconti propone una modalità d'inizio a lui cara: l'arrivo da un viaggio nel luogo deputato all'azione, come ad esempio era accaduto in *Ossessione* (1943). Seguiamo, a tal fine, l'efficace descrizione di Daniele Dottorini:

Il film di Visconti inizia su schermo nero mentre in sottofondo entrano le note della *Quinta Sinfonia* di Mahler, i credits dei titoli di testa scorrono uno dopo l'altro su fondo nero. Quando compare l'ultimo cartello («Directed by Luchino Visconti»), lo schermo inizia gradualmente a diventare più chiaro, mostrando l'immagine di

sceneggiatura desunta, a cura di Lino Micciché, Bologna: Cappelli (Dal soggetto al film. Collana cinematografica, 42), 1971, pp. 111-128: 119. Su *Anonimo veneziano* si veda il contributo di Marco Cosci nel presente volume.

50. «Perché questa Venezia, in verità così complementarmente necessaria a quella 'maggior', sulla quale solo imprevedibilmente può aprirsi, come un labirinto è sempre uguale a se stessa nella sua continua e radicale diversità. Qui i percorsi, al contrario di quelli dei veri labirinti (quello ad esempio della villa di Stra dove si era perduta la Foscarina-Duse nel *Fuoco d'annunziano*), non hanno neppure la parvenza della ragione geometrica: come nell'amore e nella passione o come nella sofferenza della malattia irrimediabile solo è possibile perdersi e perdere, ragion per cui Aschenbach perde Tadzio, che improvvisamente è scomparso, e perde se stesso, lasciandosi cadere sulla base di una vera da pozzo, letterale preannuncio della sua morte». Cit. in CESARE MOLINARI, *Morte a Venezia*, «Drammaturgia», 26 aprile 2009 (<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4035>; ultima consultazione: 1 giugno 2025).

51. GALLI, *A morte Venezia: lo sguardo di Aschenbach*, op. cit., p. 108.



20-21-22.
Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: l'arrivo a Venezia.

un orizzonte mobile, un'alba, a giudicare dalla luce.⁵² L'immagine è in movimento, ondeggiava, come se la macchina da presa fosse posizionata su una nave. Ora l'immagine è chiaramente visibile: è un'alba, sul mare. Lentamente, mentre la sinfonia di Mahler continua, la macchina da presa compie un breve e lento movimento da destra verso sinistra, scoprendo un battello a vapore che si muove lentamente sulla superficie piatta del mare. L'inquadratura si ferma e la nave, avvicinandosi, scorre di fronte alla macchina da presa, lasciando una scia di vapore dietro di sé. A questo punto, e solo a questo punto, l'inquadratura cambia e, in un piano ampio, ritrae un uomo (è Gustav von Aschenbach, il musicista), seduto su una poltrona di vimini, sul ponte del battello, imbacuccato nel suo cappotto, in una lunga sciarpa chiara e con le gambe avvolte in una pesante coperta. L'uomo è intento a leggere un libro, ma ben presto abbandona la lettura con un gesto sconsolato, mentre la macchina da presa zooma lentamente verso di lui, fino a chiuderlo in un primo piano.

Stacco di montaggio: il battello entra a Venezia. Un lungo fischio del vapore interrompe la musica di Mahler e apre ad altri rumori, grida, suoni cadenzati di una tromba che scandisce il ritmo di marcia di una pattuglia di bersaglieri che corre lungo la passeggiata dei Giardini.⁵³ Stacco, altre inquadrature, mentre l'*Esmeralda* (questo è il nome del battello) naviga lungo i canali della città. Le inquadrature si susseguono. L'uomo, sempre avvolto nel cappotto e nella lunga sciarpa aspetta, in piedi. Campo-controcampo: lo sguardo di Aschenbach, il profilo di Venezia. Stacco: di nuovo siamo all'interno del battello. L'atmosfera è eccitata, l'attività frenetica. Ci si prepara a scendere, il viaggio sta finendo. La macchina da presa compie una breve panoramica del ponte, scoprendo i numerosi bauli di von Aschenbach e lo stesso musicista che, sceso sul ponte inferiore, si prepara a scendere. All'improvviso una risata, forte, sgraziata. Stacco. Un rapido zoom mostra un piccolo uomo, truccato ai

52. «Alla fine dell'ultimo titolo una lenta PAN. (panoramica) sulla sinistra definisce gradualmente il fondo come un orizzonte marino alle primissime luci dell'alba e scopre, obliqua da destra a sinistra, una nave in movimento sulla parte d'orizzonte illuminata dal sole nascente. Il movimento della nave, combinato con quello della M. D. P. (macchina da presa), la porta in primo piano e quindi ad uscire di campo da sinistra lasciando ampie volute di fumo». Cit. in VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 239.

53. «Piano fisso in M. F. di Aschenbach. Termina il motivo dell'«Adagetto» della Quinta mahleriana e si ode la sirena della nave». VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 239. Su questo rumore si sofferma NOEMI PREMUDA, *Il realismo dei suoni nel cinema di Luchino Visconti*, «Musicaaa!», n.5, maggio-agosto 1996, pp. 4-8) e parla della «dignità» musicale conferita ai suoni tratti dalla realtà da parte di Visconti in questo film (p. 6).



26-27-28.
Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: l'arrivo al Lido.

limiti del ridicolo, che ridendo sguaiatamente si avvicina a von Aschenbach augurandogli un felice soggiorno, senza smettere di ridere. Il musicista non gli risponde e si avvicina alla passerella per scendere dalla nave. Stacco: von Aschenbach è su una gondola (inquadratura ravvicinata, un primo piano sull'uomo seduto a bordo), si gira verso il gondoliere e gli ordina: "Mi porti all'imbarco dei vaporetti!"⁵⁴

v. L'Adagietto di Gustav Mahler

La città agli occhi di Aschenbach si presenta annebbiata, dai contorni imprecisi. Sono già trascorsi più di nove minuti dall'inizio del film e, solo dopo altri cinque, Aschenbach arriverà all'Hotel des Bains. La Venezia che si dispone sulle note mahleriane è il simbolo dell'immobilità che fa *pendant* con quella del protagonista:

alla vuota perpetuazione di Venezia, come nella stagnazione dell'adagio [Adagietto] di Mahler, come anche nella performance di un attore immobile, inattivo, a cui non si richiede, interminabilmente, che il volto. E di conseguenza, ciò che è qui catturato dall'idea di un uomo sospeso nel suo essere e nel suo desiderare, è il fatto che tale uomo è immobile a se stesso [...]. La durata filmica, composta nell'assortimento di più arti abbandonate alla loro mancanza, è la visitazione di una immobilità soggettiva.⁵⁵

I movimenti della macchina da presa, con le continue zoomate di cui parleremo, gli spostamenti e gli stessi flashback ruotano attorno ad un'immobilità di fondo che la stessa musica mette in risalto.⁵⁶

54. DANIELE DOTTORINI, *Lo sguardo impuro del cinema. Visconti, Mann, Proust*, in BONO, CIMMINO e PANGARO (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, op. cit., pp. 91-100: 92-93.

55. ALAIN BADIOU, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, Cosenza: Pellegrini, 2009, p. 168, qui citato da DOTTORINI, *Lo sguardo impuro del cinema. Visconti, Mann, Proust*, op. cit., p. 95.

56. «I continui movimenti di macchina, in parte piani sequenza, restano neutrali, permangono sulla superficie dell'immagine. Appare evidente che l'interesse di Visconti non è più quello dei suoi 'film storici' precedenti; ora è rivolto solo al protagonista e alla sua malattia mortale. La rappresentazione storico-sociale di ampio respiro si è mutata in un dramma intimistico dell'autodistruzione riferito all'esistenza individuale. Visconti stesso parla di *Morte a Venezia* come di un 'tema privato'». Cit. in SCHENK, «*Psicopatologia del disfacimento e della rovina. Mann e Visconti: Der Tod in Venedig / Morte a Venezia*», op. cit., p. 22. «Riassumendo: Aschenbach non *vede* Venezia, quel che vediamo è il frutto di sguardi incuriositi e diciamo così turistici altrui (la scena coi Bersaglieri, n. 9), oppure inquadrature particolarmente estetizzanti e

L'Adagietto di Mahler si basa su una melodia dei primi violini accompagnata dagli altri archi per poi essere ripresa dai violoncelli che la ampliano e trasformano concludendo con un motivo che modula e porta a un nuovo tema: «questo tema varia continuamente i propri caratteri espressivi, sembra spingersi per concludere invece con una cadenza d'inganno apparentemente infinta maggiore».⁵⁷ Nella sobria veste di una partitura per archi e arpa con la sua lentissima agogica che rende quasi inesistente la pulsazione ritmica, questa musica crea una sospensione del tempo.



Esempio 5.
Gustav Mahler, Quinta Sinfonia, Adagietto, bb. 1-5.

auratiche, come quella dei tetti e quella delle gondole, a focalizzazione zero che si concedono regista e direttore della fotografia nel tentativo di strappare qualche scorcio particolarmente originale, vuoi per la posizione della macchina da presa, vuoi per la luce baluginante e crepuscolare. Inoltre, nelle sequenze iniziali, si trattava comunque di stabilire quanto prima una coerenza fra il titolo e la location del film attraverso una serie di *establishing shots*. Cit. in GALLI, *A morte Venezia*, op. cit., p. 109.

57. UGO DUSE, *Gustav Mahler*, Torino: Einaudi, 1973, p. 237. Si veda anche l'eccellente analisi di CARLO DE PIRRO, *L'Adagietto della V Sinfonia di Mahler. Non solo lacrime*, «Diastema. Rivista di cultura e informazione musicale», 12, 1999, pp. 59-75. La premessa da cui parte l'analisi di De Pirro è la presenza di «convenzioni» all'interno di questo movimento: «Ad iniziaria dalla suddivisione ternaria (bb. 1-58; bb. 59-71; bb. 72-103), dalla regolarità di molte sezioni (basate sui multipli di due), dall'uso di progressioni, aumentazioni, pedali e in genere di figure retoriche, il tutto all'interno della funzione connettiva di un metro generatore (peone quarto), dalla funzione dilatante di appoggiatura, da quella propulsiva delle acciaccature, da quella 'virale' del cromatismo e dalla solitudine timbrico-ritmica dell'arpa» (p. 62).



29-30-31.

Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: Aschenbach in vaporetto.

Com'è noto, questo Adagietto è il quarto tempo della Sinfonia n. 5 in Do diesis minore di Gustav Mahler, composta tra il 1901 e il 1902, eseguita per la prima volta nel 1904, sotto la sua direzione che, proprio grazie al film di Visconti, è divenuto uno dei momenti maggiormente celebri del catalogo del compositore boemo. La dilatazione dei tempi si unisce ad atmosfere wagneriane, quelle del *Tristano*, che rendono queste cento battute espressione di una condizione esistenziale universale. Questa musica «sembra poggiare sul vuoto, non conosce più le dimensioni rassicuranti della costruzione classica e si rivela non come la risoluzione dei conflitti scatenati in precedenza, ma come l'estrema illusione di fronte all'impossibilità di poterli realmente ricomporre».⁵⁸

Eseguito dall'Accademia di Santa Cecilia di Roma diretta da Franco Mannino,⁵⁹ che «ne evidenzia opportunamente gli aspetti evanescenti, lirici e vaporosi più che quelli decadenti (sottolineati ad esempio nella lettura di Karajan o Bernstein) o tragicamente moderni (si pensi alle interpretazioni di Madera o Sinopoli)»,⁶⁰ diventa il vero e proprio motivo conduttore della narrazione filmica: «invisibile, ma presente personaggio chiave, illuminante



32.

Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: l'uomo acciuffato con i segni del colera.

i significati dell'intera opera cinematografica, elemento dilatante il mondo interiore del protagonista, simbolo di un'epoca, una società, anima dei luoghi e degli eventi e segreta voce del regista-autore».⁶¹

Dopo i titoli di testa, l'Adagietto si presenterà ancora quattro volte nel corso del film in situazioni differenti che ci invitano a non attribuire significati univoci a questo «commento complementare» della pellicola, per dirla con Carlo De Pirro.⁶² La prima volta si verifica quando Aschenbach, intento a lasciare Venezia,⁶³ ritorna all'Hotel des Bains dopo aver scoperto in stazione che il suo bagaglio destinato in Germania è stato spedito a Como.

In stazione (quella di Campo Marzio a Trieste) Aschenbach vede un uomo svenire: è il primo segno del colera che incombe sulla città.⁶⁴

In questa lunghissima sequenza musicale, l'Adagietto accompagna il viaggio di andata e ritorno del protagonista, il suo rientro in camera da cui guarda Tadzio giocare sulla spiaggia e il flashback che lo vede con la moglie e la figlia in un momento di gioia e serenità.

La sceneggiatura puntualmente sottolinea la presenza della musica di Mahler.

58. STEFANO CATUCCI, *Gustav Mahler, Sinfonia n. 5 in do diesis minore*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Mahler/Mahler-Sinfonia5.html> (ultima consultazione: 10 giugno 2025). Quirino Principe vede, invece, in questo Adagietto una sconfitta della musica mahleriana, «la quale tende un inganno a se stessa. Tutto lascia credere che si siano dissolti gli ostacoli: la brevità, la semplicità della tripartita struttura del Lied, la serenità del Fa maggiore. Il tema iniziale prende avvio con una fisionomia ritmica, melodica e armonica affine alla conclusione del *Lied Ich bin der Welt* su testo di Rückert, e in un'atmosfera che ricorda alcune battute nel secondo atto di *Tristan und Isolde* (le sei battute di *Adagio* strumentale prima delle parole *O sink hernieder. Nacht der Liebe*), ma l'appoggiaatura sulla sensibile, al principio della battuta 3, prima di cadere mollemente sulla tonica, dà a quell'ascesa un incancellabile tocco di vacuità. È un atteggiamento che vuole avere le sembianze del volo, ma in realtà si leva a un palmo da terra; ostenta lo sbocco della tensione, ma la tensione non è neppure cominciata». Cit. in QUIRINO PRINCIPE, *Mahler*, Milano: Rusconi, 1983, pp. 726-727. Ma, proprio queste caratteristiche rendono la musica ideale contraltare delle immagini del film.

59. Mannino ha più volte parlato della maniera in cui è stata registrata la colonna sonora del film che rispecchia il naturale *modus operandi* adottato con Visconti: «io leggevo per prima cosa il copione (o il romanzo) e poi la sceneggiatura, quindi scrivevo la musica, la facevo ascoltare a Luchino e addirittura la registravo prima che iniziassero le riprese». Aggiunge poi: «Contrariamente al solito, mi vietò di vedere un solo fotogramma del film prima di andare a incidere le musiche. Mi disse: "Non voglio che tu sia fuorviato dal visivo. Devi fare la tua esecuzione di Mahler per il disco. Poi saranno ca... miei, montargli il visivo». Cit. in MANNINO, *Visconti e la musica*, op. cit., pp. 6, 45.

60. ROBERTO PUGLIESE, *Ludwig & Morte a Venezia*, «Colonne sonore. Immagini tra le note», 7 luglio 2017, <https://www.colonnesonore.net/recensioni/cinema/5059-ludwig-mort-a-venezia.html> (ultima consultazione: 22 giugno 2025).

61. GASTEL CHIARELLI, *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, op. cit., pp. 151-152. «La musica di Mahler è come la visione dell'individuo che sogna l'inarrestabile collettività, ma al tempo stesso esprime oggettivamente il fatto che l'identificazione con essa è impossibile». Cit. in THEODOR W. ADORNO, *Wagner Mahler*, Torino: Einaudi, 1966, p. 167.

62. Tra queste presenze va annoverata anche quella in cui Aschenbach, in un breve piano sequenza, fa eseguire la versione pianistica dell'Adagietto all'amico Alfried. Una situazione che dichiara esplicitamente come il protagonista del film sia Gustav Mahler. La presenza del *flashback* nel corso del film è importantissima ma, come abbiamo anticipato, in questa nostra breve riflessione seguiremo un iter molto circoscritto per cui ne parleremo in maniera molto sommaria.

63. «Altri sguardi appaiono più significativi, come è manifesto nel loro apparente potere di generare la musica, ad esempio quando l'*Adagietto* di Mahler prende avvio nel momento in cui, passando l'uno accanto all'altro, gli occhi di Tadzio e di Aschenbach si incontrano, mentre quest'ultimo sta per lasciare l'albergo. Sul piano diegetico gli sguardi danno avvio a riflessioni e ricordi e conducono a un *flashback*». Cit. in HENRY BACON, *Lo sguardo e la morte*, in BONO, CIMMINO e PANGARO (a cura di), *Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto*, op. cit., pp. 113-128: 118.

64. «Come soggettiva di Aschenbach. tor. di un angolo del salone. Un vecchio, vestito di miseri stracci, emaciato e pallido si gira su un fianco e, scivolando con le spalle lungo una parete, si accascia a terra, ansimando e strabuzzando gli occhi. Qualcuno si volta e si china su di lui. Qualcun altro si allontana precipitosamente. [...] Aschenbach è aterrito da quanto vede. Accompagnato da una PAN. verso l'alto, si alza in piedi, sempre guardando con sbigottimento in direzione del vecchio». Cit. in VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 274.



33.
Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: Tadzio sulla spiaggia.

Esterno laguna. Il ‘leitmotiv’ dell’‘Adagetto’ [sic] della Quinta di Mahler è ora in primissimo piano sonoro. La m. d. p. inquadra dal basso la m. f. di Aschenbach seduto su un motoscafo. Dietro il suo volto scorre il panorama grigio delle costruzioni sulla laguna. Aschenbach appoggia il volto ad un bastone che tiene fermo davanti a sé con le mani. Ora un c. o. in avanti restringe il campo al m. p. p. di Aschenbach con dietro il cielo bianco.

Esterno laguna. Piano fisso. Si odono nuovamente le note della *Quinta* di Mahler. m. f. di Aschenbach sulla lancia, che sta compiendo il percorso all’ inverso, mentre sullo sfondo il profilo di un ponte si allontana sempre di più. p. m. Aschenbach si solleva, sorridendo – fino a che la sua testa esce f. c. dal bordo superiore dell’inquadratura – per appoggiarsi con le ascelle sul tetto del motoscafo.

Come dall’esterno dell’albergo, la m. d. p. inquadra l’intera balconata dell’appartamento con una finestra chiusa e nel vano della seconda, invece aperta, Aschenbach che, appoggiato al balcone, guarda davanti a sé e sorride. Quindi solleva lentamente il braccio in alto in un gesto un po’ teatrale di saluto (verso la spiaggia). Continua abbassato di qualche punto il motivo mahleriano della *Quinta*.⁶⁵

Dopo la situazione ‘neutra’ dell’inizio del film – nulla sappiamo del protagonista e la musica di Mahler crea delle raffinate trame audiovisive con le immagini – in questa sequenza l’Adagietto inizia a caricarsi di significati rivelatori della psiche di Aschenbach. Lo ritroviamo quando, dopo un flashback con le immagini del funerale della figlia,⁶⁶ egli si reca dal barbiere e uscendo

65. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., pp. 271, 274-275.

66. «In un primo tempo Visconti aveva pensato di usare, come secondo motivo mahleriano, uno dei *Kindertotenlieder* (il quinto probabilmente, *In diesem Wetter*), un più specifico riferimento alla sequenza del funeralino: con citazione pertinente, dunque, dato che l’episodio è ispirato alla morte precoce della piccola Maria Mahler (1907) ed i *Kindertotenlieder*, per quanto composti tra il 1901 ed il 1904, anticipano con il loro oscuro senso di morte il lutto del musicista». Cit. in MICCICHÉ, *Visconti e le sue ragioni*, in VISCONTI, *Morte a Venezia*, op. cit., pp. 9-95: 82.



34-35-36.
Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: l’arrivo a Venezia.

vede dei fuochi disseminati ovunque per disinfezione della città. Trova Tadzio vestito da marinaretto e lo ‘insegue’ per poi acciarsi, «in modo innaturale e ridicolo, accanto al pozzo; una figura contraffatta, a cui sono stati recisi gli ultimi fili azionanti».⁶⁷

Compare alla fine del film e accompagna la morte del protagonista sulla spiaggia. In questo caso, la musica di Mahler è preceduta da una *Ninna nanna* di Modest Musorgskij,⁶⁸ «un bellissimo riferimento alla pulsione di morte freudiana e al ritorno allo stato infantile ossia, in senso definitivo, al nirvana».⁶⁹ Aschenbach muore riverso nella sedia a sdraio, con il viso segnato attraversato dalla tintura che si sta sciogliendo, assumendo le parvenze di una maschera di morte con lo scomporsi funebre del trucco, mentre contempla per l’ennesima volta Tadzio in lontananza nel mare.⁷⁰

L’Adagietto, pertanto, è un vero e proprio motivo conduttore del film che alle sue note ricorre in alcuni snodi narrativi di particolare importanza, a *pendant* come vedremo con un altro momento del catalogo sinfonico del compositore boemo. Ricorrendo ancora una volta alle illuminanti parole di Badiou, la musica è il linguaggio totalizzante del film: non è semplicemente

67. GAETANA MARRONE PUGLIA, *Metafore della visione* in «*Morte a Venezia*», in DAVID BRUNI e VERONICA PRAVADELLI (a cura di), *Studi viscontiani*, Venezia: Marsilio, 1997, pp. 145-153: 148.

68. Si tratta della *Ninna nanna dei contadini* su testo di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij.

69. SCHENK, «*Psicopatologia del disfacimento e della rovina*». *Mann e Visconti: Der Tod in Venedig / Morte a Venezia*, op. cit., p. 24. A proposito di questa scelta, Mannino rivela un fatto singolare per cui il regista, durante le riprese della scena finale, ebbe modo di ascoltare una comparsa che la stava cantando mentre «lavorava a uncinetto». Visconti, «incantato dalla bellezza di quella voce, chiese a Lucio Trentini, il direttore di produzione del film: “Chi è quella comparsa?”». Trentini gli rispose che si trattava di una celebre cantante liederistica russa, che in passato aveva vissuto in Italia, svolgendo anche qui un’intensa attività concertistica [...] Luchino, forse per la prima volta nella sua vita (lui, tanto meticoloso e abituato a preparare tutto in anticipo) per una volta improvvisò e decise di inserire nel prefinale – quando Aschenbach è steso su una sedia a sdraio nella spiaggia del Lido di Venezia – Masha Predit che canta in presa diretta la *nenia* di Musorgskij». MANNINO, *Visconti e la musica*, op. cit., p. 46.

70. Henry-Louis de La Grange ha sollevato qualche perplessità in merito e scrive che «l’immagine ormai tradizionale del compositore morboso, introverso, ossessionato dalle tragedie e dalla morte che ha prevalso a lungo per via delle sue due opere più note, *Das Lied von der Erde* e i *Kindertotenlieder*, e il ritratto che il film *Morte a Venezia* di Luchino Visconti ha rinforzato con ogni sorta di dettagli del tutto fittizi, trasformando Mahler in una specie di Čaikovskij viennese, devono cedere il posto ai fatti reali e autentici». HENRY-Louis DE LA GRANGE, *La biografia chiave dell’opera*, in GASTÓN FOURNIER-FACIO (a cura di), *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà. La sua musica raccontata da critici, scrittori e interpreti 1901-2010*, Milano: il Saggiautore, 2010, p. 612.

la colonna sonora delle immagini ma piuttosto l'agente del movimento stesso delle cose e delle situazioni che ruotano attorno ad Aschenbach.

Perché la temporalità del passaggio è dettata – pensiamo alla sequenza d'apertura – più dalla *Quinta Sinfonia* di Mahler che dal ritmo prosodico di Thomas Mann. Supponiamo che l'idea sia qui il legame tra la malinconia amorosa, il genio del luogo, e la morte. Visconti ordisce la visitazione di questa idea nella breccia che la musica apre sul visibile, in assenza di prosa, poiché lì nulla sarà detto, nulla sarà testuale. Il movimento sottrae il romanzesco alla lingua, e lo trattiene in un confine mobile tra musica e luogo. Ma a loro volta, musica e luogo si scambiano i loro valori, fino a che la musica è annullata dalle allusioni pittoriche, mentre ogni stabilità pittorica è dissolta nella musica.⁷¹

Nel gioco di sguardi che continuamente si crea fra Aschenbach e Tadzio, Visconti fa sovente ricorso allo zoom che, stando a Michael Wilson, sarebbe l'equivalente cinematografico dello stile indiretto libero di Mann permettendo al regista di entrare nella mente del protagonista.⁷²

vi. «O Mensch! Gib Acht!»

Il quadro delle presenze mahleriane nel corso del film si completa con il quarto movimento della Sinfonia n. 3 in Re minore in cui la voce di contralto intona un testo derivato da *Also sprach Zarathustra (Das trunkene Lied)*.⁷³ È celebre la lettera con cui Arnold Schönberg esprimeva a Mahler il proprio stato d'animo dopo aver ascoltato a Vienna questa Sinfonia diretta dallo stesso compositore:

Stimatissimo signor direttore, per riuscire a esprimere in qualche modo l'inaudita impressione provocata in me dalla Sua sinfonia, non devo parlarle da musicista a musicista ma da essere umano a essere umano. Poiché ho visto la Sua anima, nuda, completamente nuda. Giaceva dinanzi a me come un paesaggio selvaggio e misterioso con abissi e voragini terrificanti, e accanto si distendevano prati estivi, ridenti e leggiadri, oasi idilliache. Ho avuto la sensazione di assistere a un evento naturale con i suoi orrori e le sue sventure, e con il suo arcobaleno che trasfigura

71. BADIOU, *Del capello e del fango. Riflessioni sul cinema*, op. cit., qui citato da DOTTORINI, *Lo sguardo impuro del cinema. Visconti, Mann, Proust*, op. cit., p. 96.

72. Cfr. MICHAEL WILSON, *The Zoom in "Death in Venice"*, «Literature/Film Quarterly», xxvi/2, 1998, pp. 153-156. Si veda anche il saggio di Augusto Sainati che, a tal proposito, parla di tre funzioni dello zoom che si esercitano a tre livelli: «a un primo livello, esso sottolinea la solitudine di Aschenbach, il suo tormento, la sua sofferenza, e anche la sua estraneità al mondo [...] a un secondo livello, lo zoom rimanda allo sguardo di Aschenbach o, più precisamente, alla sua azione scopica [...] [il terzo livello riguarda] una modalità più disseminata, quasi scontornata, una modalità che potremmo ricollegare all'idea pasoliniana della soggettività libera indiretta». AUGUSTO SAINATI, *Lo zoom e la bellezza*, in PRAVADELLI (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, pp. 271-280: 273, 274, 277).

73. Le presenze mahleriane sono completate da un breve cenno alla Sinfonia n. 4 in Sol maggiore durante uno dei *flashback*. «Calmatosi abbozza al piano una frase musicale compiuta (citazione dalla *Quarta Sinfonia* di Mahler) e mentre suona: *La senti, no?... La riconosci, vero?* Si ferma un attimo e prosegue, mentre la voce di Aschenbach irritato grida: *Adesso basta, basta, smettila ti prego*, sovrastando la musica». Cit. in VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 259.

e placa. [...] Inoltre credo di aver sentito la Sua sinfonia. Ho sentito la lotta per le illusioni; ho avvertito il dolore dell'uomo disilluso, ho visto combattere fra loro le forze del bene e del male, ho visto un essere umano che con tormentosa inquietudine si sforza di attingere l'armonia interiore; ho sentito un uomo, un dramma, verità, assoluta verità!⁷⁴

Il paesaggio simbolico evocato da Schönberg si riflette sui versi «O Mensch! Gib Acht! / Was spricht die tiefe Mitternacht? / Ich schlieb, ich schlieb! [Uomo! Attento! / Cosa dice la mezzanotte profonda? / Io dormivo, dormivo!]» del testo. Il solista intona questi versi accompagnato da violoncelli e contrabbassi.

Esempio 6.

Gustav Mahler, Terza Sinfonia, *Sehr langsam. Misterioso. Durchaus ppp*, bb. 1-19.

74. Arnold Schönberg a Gustav Mahler, 12 dicembre 1904, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Gustav Mahler*, trad. it. Luigi Pestalozza, Milano: Sellerio, 1988, p. 81.

Lo sfondo che avvolge questo canto “con espressione piena di mistero”, come indica la didascalia, è l'esatto corrispettivo musicale delle profondità evocate dal testo: il lungo pedale con la quinta vuota nei bassi che sospende e rende statica l'armonia dall'inizio alla fine; gli armonici degli archi e delle arpe con funzione non soltanto timbrica ma anche ipnotica; la ricorrenza ossessiva dell'intervallo discendente di seconda nella variante maggiore-minore; i *Naturalaute* in cui i suoni della natura si esprimono in prima persona, qui affidati all'oboè.⁷⁵

Quirino Principe, citando Carl Schorske, crea una catena di rimandi culturali («la poesia di Nietzsche, la musica di Mahler, la pittura di Klimt [*Philosophie*, l'allegoria da lui dipinta nel 1900 sul soffitto dell'Università di Vienna]») a cui ben possiamo aggiungere il film di Visconti.⁷⁶ Qui la musica entra in sordina, sulle voci del dialogo in polacco, quando Tadzio è sdraiato e «continua ad ammiccare tra sé e sé, sempre con l'aria di compiacimento»:

L'istitutrice ha preso un'arancia e la porge a Tadzio. Un breve c. o. avanti isola Tadzio in m. p. p., mentre palleggia l'arancia. Prosegue sullo sfondo sonoro, ancora sporco di rumori ambientali, la lenta entrata del Quarto Tempo della *Terza Sinfonia* di Mahler. Aschenbach guarda verso la destra del campo (in direzione del gruppo familiare di Tadzio), poi guarda fisso davanti a sé e si solleva mentre la m. d. p. effettua un c. o. indietro combinato con doppia PAN., prima verso sinistra e quindi verso destra, a seguirlo mentre, alzatosi in piedi, gira attorno alla sdraio in m. f. e quindi si dirige verso le cabine, giungendo in f. i. al tavolo posto davanti alla sua cabina. Qui, come ispirato, Aschenbach si siede sulla poltrona accanto al tavolo, prendendo a sfogliare e ad appuntare dei fogli pentagrammati. Entra in questo momento (*Oh Mensch! Oh Mensch! ...*) la voce di Lucretia West che canta in tedesco, sempre dal Quarto Tempo della *Terza mahleriana*, i versi nicciani del “Così parlò Zarathustra” [...], che proseguiranno nelle inquadrature successive [...]. Entra in campo da destra, in p. p. – leggermente sfocata e con esclusione della testa – la figura di Tadzio (con l'accappatoio a toga) che esce dalla sinistra.⁷⁷

Le due presenze delle Sinfonie di Mahler occupano, pertanto, un lungo tratto del racconto cinematografico che si rispecchia letteralmente in questa musica. Micciché, a cui si deve una preziosa e sorprendente riflessione in merito alle musiche del film, si pone un quesito sul perché delle scelte del regista, in quanto

il repertorio mahleriano sembra offrire una più vasta gamma di scelte: il *Totentanz* della *Seconda Sinfonia* (dove, scrive Mahler, “si pone la grande domanda: perché sei vissuto? Perché hai sofferto? È tutto questo solo un grande atroce scherzo?”); il grottesco spettrale dello *Scherzo* della *Quarta*; l'allucinata tragicità del *Finale*

75. SERGIO SABLICH, *Gustav Mahler, Sinfonia n. 3 in re minore*, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Mahler/Mahler-Sinfonia3.html> (ultima consultazione: 3 luglio 2025).

76. PRINCIPE, *Mahler*, op. cit., p. 633.

77. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., pp. 279-280.

della *Sesta*; la funerea ritmicità dell'*Adagio-Allegro con Fuoco* della *Settima*; i brani faustiani del secondo tempo dell'*Ottava*; l'estenuarsi “ersterben” (morendo) del conclusivo *Adagio* della *Nona*; fino al tragico apocalittismo dell'unico tempo compiutamente realizzato della *Decima*. Eppure, a ben pensarsi, la scelta del celebre *Adagietto* appare felice anche oltre le giustificazioni di pura euritmia con le immagini che ne ha dato il regista. Quasi tutte le altre possibili citazioni mahleriane, con esclusione forse dell'ultimissimo brano della *Nona*, avrebbero finito per sovrapporsi alle immagini concentrando il senso del film a livello puramente sonoro (del quale le immagini avrebbero spesso rischiato di essere un'arbitraria ‘illustrazione’); oppure, all'opposto, sottolineando il clima secondo la consacrata funzione del ‘commento musicale’ e dando luogo quindi ad una raffinata, ma tradizionale, colonna sonora.⁷⁸

Micciché concorda che la bellezza di queste pagine, cui Visconti sembra avesse pensato anche per *La caduta degli dei* (1969), cede comunque all'ambiguità dell'*Adagietto*, al suo silenzio introspettivo e alla sua «polivalenza espressiva».⁷⁹ Parimenti la citazione della *Terza Sinfonia* che, nelle quindici inquadrature in cui si estende, accompagna efficacemente il gioco provocatorio di Tadzio sulla spiaggia di fronte ad Aschenbach.⁸⁰

VII. Ambienti sonori

Accanto a Mahler, vi è poi la musica d'ambiente e dei luoghi. Va anticipato che questi, spesso, sono messi in evidenza da una vera e propria ‘partitura’ di rumori. La sala da pranzo dell’Hotel des Bains è affollata dal vociferare dei villeggianti e dal rumore delle posate mentre piazza San Marco è avvolta

78. MICCICHÉ, *Visconti e le sue ragioni*, op. cit., p. 81.

79. «In altri termini l'assoluta non univocità dell'*Adagietto* si prestava come forse nessun altro brano mahleriano ad una citazione creativa, in una fusione non subordinata e non subordinante con il visivo; in rapporto al quale la musica veniva così non già a colmare un silenzio, come è stato acutamente notato, ma a sottolinearlo, non presentandosi quale pura sonorità, ma quale omofonia delle immagini e loro registro ritmico». Cit. in MICCICHÉ, *Visconti e le sue ragioni*, op. cit., p. 81.

80. In riferimento alle presenze mahleriane nel corso del film, sempre Micciché rileva accortamente che «Visconti indica, indirettamente ma nettamente, Aschenbach come l'autore del 'leitmotiv' (l'*Adagietto* della *Quinta mahleriana*) quando nel breve piano sequenza 67 fa eseguire la versione pianistica del 'leitmotiv' stesso ad Alfried, l'amico del musicista; mentre, se non al primissimo entrare dei violoncelli e dei contrabbassi (inq. 220), almeno all'entrata del contralto (inq. 225) il quarto tempo della *Terza Sinfonia* coincide con l'azione di Aschenbach che, ispirato dal quadretto familiare di Tadzio ed i suoi, si mette a comporre su fogli pentagrammati. Ne consegue che le sei citazioni mahleriane non sono soltanto parte integrante ed espressiva del clima del film, ma hanno anche una specifica funzione narrativa essendo suggerite (se non proprio nettamente definite) come risultati creativi dell'artista che è protagonista del film: cioè come musiche di Aschenbach». MICCICHÉ, *Visconti e le sue ragioni*, op. cit., p. 83. «In partenza avevo molte idee ed ipotesi – ha detto Visconti – ed ho riesaminato molti 'pezzi' mahleriani. Anzi avevo già preparato altri brani e li avevo predisposti per un montaggio di prova sul visivo, per verificare come funzionassero. Ebbene il giorno in cui ho provato l'“adagetto” della *Quinta* è stato subito evidente che combaciava a perfezione, come se fosse stato predisposto ‘ad hoc’, coincidendo con immagini, movimenti, tagli, ritmi interni. Anche il primo tempo della *Decima*, come tu ricordavi, avrebbe funzionato in certi punti; ma l'“adagetto” della *Quinta* è quello che ha funzionato meglio. Discorso non dissimile vale per i *Kindertotenlieder* che aveva in mente fin da prima delle riprese. Non si adattavano al visivo. D'altronde la scelta del quarto tempo della *Terza* è stata anche determinata dai bellissimi versi di Nietzsche che vi sono cantati». Cit. in *Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti*, op. cit., pp. 115-116.



57-58-59.

Luchino Visconti, *Morte a Venezia*:
Aschenbach e la famiglia di Tadzio lungo le calli di Venezia.

dai rintocchi delle campane.⁸¹ La spiaggia vede le voci dei venditori ambulanti («fragoe, fragoe...») e la risacca del mare, mentre le calli veneziane del Campiello dei Calegheri sono avvolte dal silenzio in cui risuonano i passi di Tadzio e Aschenbach.

Il gruppo di profilo, in m. f., attraversa il ponte. Sullo sfondo, sotto la loggia da cui erano apparsi poco prima l'istitutrice e i ragazzi, vediamo Aschenbach in f. l. che guarda in macchina. Proprio di fronte alla m. d. p., in p. p. il profilo di Tadzio che sta ancora finendo di attraversare il ponte. c. o. in avanti fino alla m. f. di Aschenbach che guarda in su, verso Tadzio che attraversa il ponte ormai f. c.⁸²

Campo ravvicinato da un'altra angolazione. Aschenbach, in f. l. frontale, osserva i rigagnoli bianchi intorno al pozzo. Alle sue spalle il venditore seduto che legge il giornale. L'uomo col recipiente è uscito f. c. Continuando a premersi il fazzoletto contro il volto, Aschenbach si dirige verso il venditore ambulante che non solleva lo sguardo dal giornale.⁸³

Ma non bisogna dimenticare l'orchestrina dell'albergo, due violini, un violoncello e il pianoforte, alle prese con la più celebre, forse, delle operette, ossia *Die lustige Witwe* di Franz Lehár,⁸⁴ che contribuisce a definire i luoghi del celebre Hotel con i suoi commensali, e i musicisti ambulanti che irrompono nella

81. «Aschenbach in m. f. superiore di profilo sta camminando lungo la parete esterna della basilica seguito dalla m. d. p. in PAN. verso sinistra. Si sentono delle campane. Aschenbach si gira di fronte alla m. d. p. e guarda verso l'alto, da dove proviene il suono delle campane». Cit. in VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 287.

82. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 289.

83. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 290.

84. A proposito della musica di Lehár, Alma Mahler ricorda che una rappresentazione della *Vedova allegra* «ci mise così di buon umore che, tornati a casa, ci mettemmo a ballare e ricostruimmo a memoria il valzer di Lehár. Anzi accadde una cosa comica. Per quanto ci sforzassimo, non riuscivamo a ritrovare una certa modulazione; ma eravamo allora tutti e due di un intellettualismo tanto snobistico che ci vergognavamo di comprare il valzer. Andammo insieme al negozio di musica Doblinger e mentre Mahler intavolava una conversazione col direttore del negozio sulla vendita delle sue opere, io mi misi a sfogliare, con finta noncuranza, i numerosi spartiti e potpourris della *Vedova allegra*, finché non trovai il valzer e la modulazione che cercavo. Allora mi avvicinai a Mahler che si congedò subito e per la strada gli cantai la modulazione, perché non mi sfuggisse di nuovo». ALMA MAHLER, *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, trad. it. Laura Dallapiccola, Milano: il Saggiatore, 1959, pp. 118-119.

40-41-42.

Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: il salone dell'Hotel des Bains.

quiete serale con lo loro chiassosa volgarità. Dopo che Aschenbach è arrivato in albergo e si è sistemato nella sua camera, ci troviamo di fronte a una lunga esplorazione del Des Bains affollato dagli ospiti: «Sulla destra un'orchestra suona musica operettistica che si mescola al vociare delle conversazioni che si intrecciano. Tutte le lampade sono accese. I divani e le poltrone, riparate da palme nane, arazzi, colonne e vasi laccati con grandi fiori, sono gremiti dei clienti dell'hotel».⁸⁵ I movimenti della macchina da presa scoprono nuovi angoli del salone e si soffermano su Tadzio, «mollemente seduto lievemente di scorcio con il mento appoggiato sul palmo della mano».⁸⁶

In un'altra sequenza viene anche inquadrata la terrazza con i tavoli in ferro battuto bianco e le sedie e, in seguito, la spiaggia in cui lo sguardo di Aschenbach incontra quello di Tadzio.

TOT. della spiaggia, come soggettiva di Aschenbach. c. o. in avanti su Tadzio in f. l. che attraversa il campo da destra a sinistra. Il c. o. è combinato con una PAN. che segue il movimento del ragazzo e scopre sempre nuovi dettagli della spiaggia, nuovi bagnanti, gruppi sotto ombrelloni, un fotografo, venditori ambulanti. Tadzio volta il capo e guarda in macchina, incrocia cioè il suo sguardo con quello di Aschenbach e quindi si ferma. Indossa, dalle spalle a mezza gamba, un aderente costume disegnato a linee orizzontali bianche e azzurre.⁸⁷

Le riprese degli interni del Des Bains vedono il celebre duetto *Lippen schweigen (Tace il labbro)* e la romanza della Vilja *Ich bitte, hier jetzt zu verweilen*. La musica, in questo caso, svolge la tipica funzione di sottofondo che Visconti contestualizza correttamente con un'esecuzione molto precaria.

Un'altra situazione musicale la troviamo quando un'orchestrina di suonatori ambulanti (chitarra, fisarmonica, violino, mandolino) avanza suonando e cantando tra i tavoli dei clienti seduti.⁸⁸ Un piano americano del capogruppo

85. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 250.

86. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 252.

87. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 262.

88. L'orchestrina suona *Chi vuol con le donne aver fortuna*, canzone di Armando Gill (Michele Testa Piccolomini) e *A risa*, di Bernardo Cantalamessa.



43-44-45.

Luchino Visconti, *Morte a Venezia*: l'orchestrina di suonatori ambulanti.

lo ritrae «sdentato, con la paglietta, la faccia coperta di cerone». Il suo aspetto volgare fa *pendant* con la persona incontrata da Aschenbach all'inizio del film mentre stava uscendo dal battello. Non a caso, il suo incontro con la mamma di Tadzio porta la donna a un «moto di irrigidimento».

I suonatori, dal fondo, stanno avanzando. Il loro movimento è accompagnato da una leggera PAN. verso sinistra che scopre il tavolo della famiglia polacca. All'altezza di questo tavolo, appunto, i suonatori si fermano, e il capogruppo, sempre cantando e suonando, si avvicina alla madre di Tadzio guardandola in viso e chinandosi lievemente verso di lei. La donna ha un impercettibile moto di irrigidimento. Un c. o. in avanti sottolinea il movimento del direttore che (avvicinatosi al gruppo all'inizio dell'inquadratura, seguendo la scena corrucchiato), tocca ora il cantante sulle spalle facendogli segno di allontanarsi. Il cantante alza gli occhi al cielo infastidito e sottolinea anche nel canto il fastidio. Ma si allontana comunque dal tavolo dei polacchi uscendo di campo a sinistra. Nel campo, ristretto in c. o., restano la madre di Tadzio ed una delle bimbe.⁸⁹

La volgarità dei musicisti e, in particolar modo del loro 'capogruppo', si manifesta appieno nel finale, quando «il capogruppo conclude un accordo con una violenta ed oscena mossa in avanti dei fianchi, sollevando le risate dei clienti e ridendo egli stesso nel 'refrain' della canzone che consiste, appunto, in una serie di sgangherate risate. Quindi, mentre gli altri tre rimangono fermi, il capogruppo, continuando a muoversi con ostentata volgarità, prosegue ad aggirarsi fra i tavoli ed i clienti in c. l.».⁹⁰

Questa lunga sequenza musicale, in un certo senso, è il contraltare a Mahler e, nella sua volgarità, permette di sottolineare l'immagine di una Venezia decadente in preda alla malattia con cui avevamo iniziato questo nostro iter. E questo è il vero e proprio miracolo che la musica compie nel cinema di Visconti per cui in ogni singola presenza risulta essere un'eloquente chiave di lettura del film di cui svela gli aspetti più reconditi. Nel prendere in esame i

due capolavori di Visconti dal punto di vista della rappresentazione dei luoghi della città, abbiamo visto come la Venezia del regista si rifletta nella musica di Bruckner e di Mahler offrendo due immagini antitetiche e, allo stesso tempo, complementari della città a cavallo tra i due secoli. Due film musicali, *Senso* e *Morte a Venezia*, ma non tanto perché la musica sia una bellissima colonna sonora alle immagini in movimento quanto piuttosto per i continui riferimenti culturali che le citazioni musicali offrono, divenendo complementari a quelle espresse dalla sceneggiatura, per la contestualizzazione degli ambienti che contribuiscono a creare, per i respiri musicali delle immagini stesse che sembrano scorrere ritmicamente, con rallentamenti, progressioni e via dicendo. La musica nel cinema di Visconti è tutto questo.

89. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 292.

90. VISCONTI, *Morte a Venezia. La sceneggiatura desunta*, op. cit., p. 294.

«Tu non hai idea cosa sia Venezia».
Le Venezie di Fellini, tra concetti geometrici,
ispirazioni letterarie e il suono del vento^{*}

I. Di linee, figure geometriche e solidi, reali e immaginari

Il personaggio del truffatore romantico Picasso, interpretato dal ‘Matto’ de *La strada* Richard Basehart, rivolge nel *Bidone* alla moglie Iris (Giulietta Masina) la frase: «Tu non hai idea cosa sia Venezia», cercando di riconquistarla promettendole una vacanza nella città dei Dogi a seguito di uno screzio avvenuto la notte di Capodanno.

E queste parole pronunciate dal falsario ingenuo, che appunto è chiamato Picasso perché esegue le copie di noti quadri che poi i suoi compari ‘bidonisti’ provvedono a smerciare, possono servire a prendere in considerazione le straordinarie, evocative, intriganti — e strepitosamente false! — Venezie di Fellini, giacché di Venezie *al plurale* si dovrà parlare.

Non ci si può tuttavia esimere da una necessaria incursione propedeutica di contesto sintetizzabile nell’intendere *le Venezie e Fellini* sotto la forma algebrica del *binomio*. Rispetto al quale c’è solo l’imbarazzo della scelta perché doppio, ambiguo, scontornato, imprevedibile, bivalente, espressione mai univoca e formalmente definitoria risulta essere l’intero *corpus* del cinema del regista scomparso più di trent’anni or sono.

A proposito di binomi imprevedibili da attribuire al nostro cineasta, uno interessante da rilevare è il *felliniano-geometrico*. Ripercorrendo infatti mentalmente la sua opera, ci si accorge di situazioni e scene di stampo geometrico che sembrerebbero in stridente contraddizione, dato che con il primo aggettivo s’è inteso criticamente definire il suo cinema, sia per la poetica che per i suoi orizzonti estetico-narrativi, squisitamente centrati sull’indefinibile, sulla creatività realistico-magica, insomma, sulla fantasia alta, molto spesso onirica dell’*Immagine Visionaria* centrale nella sua produzione artistica.

Il famoso neologismo che lo riguarda, *felliniano*, esprime precisamente qualcosa di assai distante dalla mera razionalità e dall’ordine matematico-geometrico del suo cinema fantasmagorico. Però, a chi scrive, e proprio nell’orizzonte delle Venezie felliniane, non appare fuori luogo la sottolineatura, *anche* razionalmente geometrica, di linee, forme, volumi, solidi tradizionali, figure

* Il presente saggio rielabora e amplia il mio testo *De-scrivere Venezia: soggetti felliniani*, in DONATELLA LEIBANTI (a cura di), *Scrivere le immagini*, Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, Premio Mattador (Quaderni di sceneggiatura, 7), 2018, pp. 305-323.

piane, architetture di deciso rilievo narrativo ed espressivo nella produzione filmica dell'autore di *8½*.

Per cominciare, ci sono le *rette parallele* e il *pendolo*. All'esordio con *Lo sceicco bianco* Fellini esibisce la geometria con le primissime inquadrature: in una sorta di soggettiva del treno che sta entrando alla Stazione Termini di Roma, i binari, le rette parallele d'acciaio incrociano scambi con altri binari prima di imboccare quello d'arrivo. Le rette parallele sono i due sposini in viaggio di nozze. E se la coppia dovrebbe procedere felicemente appaiata come i binari ferroviari, gli scambi che si intersecano possono preconizzare deviazioni, sviamenti, deragliamenti nella vicenda. Per cui la sposina approfitta dell'occasione per incontrare l'agognato sceicco bianco, eroe delle sue appassionate letture fotoromanzate alle quali fanno da *trait d'unio* la figura del *pendolo*, il primo *piano inclinato* del cinema felliniano, la discesa dalle scale dello sgangherato corteo di attori e comparse in abito di scena, scandita dall'ironica marcella di Nino Rota.

Senza scomodare la definizione della fisica, il *pendolo* in questione è costituito dall'altalena sulla quale si dondola lo sceicco bianco — al secolo Fernando Rivoli — quando l'ingenua Wanda lo scorge nella pineta in riva al mare dove si sta girando un fotoromanzo. L'isocronismo di Galileo Galilei viene modificato dal regista quando mostra, nella successione di campi e controcampi, lo 'sceicco' ingigantito nelle proporzioni dell'altalena anche perché preso dal basso, mentre la giovane, intimorita e ammazgata dalla sorpresa di una fantastica visione, appare smarrita e piccolina. Tralasciando il pendolino con cui il veggente Genius legge e interpreta la vita degli antichi romani in *Bloc-notes di un regista*, un'inquietante immagine di pendolo è quella distruttivo-ven-dicativa della pesantissima e distruttiva palla di acciaio dell'amaro apolofo *Prova d'orchestra*.

Una delle figurazioni più diffuse e care a Fellini è il *cerchio*, ovvero il circo con il suo mondo spettacolare sontuoso e a un tempo misero, imprevedibile nella sua allegria malinconica come quella dei clowns. Da *La strada*, con Zampanò e Gelsomina che si esibiscono nelle piazze, a *I clowns*, interamente dedicato alla memoria di glorie passate, per tacere, quanto a eccesso di riferimenti, di *8½* e del suo finale, all'apocalittico *GRA*, il Grande Raccordo Anulare e il Colosseo soffocato e circondato dal traffico in *Roma*, all'onirico Settecento del circo londinese de *Il Casanova di Federico Fellini* — su cui ci si intratterrà nelle considerazioni di queste pagine — fino ai suoi richiami circensi ne *La città delle donne*, in questi ambiti la dimensione della pista, dello spazio chiuso esprime una sintesi miracolosa tra geometria e fantasia. E, in connessione con il motivo della circolarità, come non ricordare quello della *spirale*, ovvero, la lunga scala a chiocciola della prima parte de *La dolce vita* quando la diva Silvia sale gli infiniti gradini della cupola di San Pietro seguita con estrema fatica dal giornalista Marcello e dal fotografo Paparazzo.

Prima di terminare con il richiamo a una seconda immagine di *piano inclinato*,

un cenno alla figura geometrica del *cubo* rivolge l'attenzione al Palazzo della civiltà e del lavoro dell'*EUR*, quartiere romano della modernità fascista nel quale però Fellini riesce a individuare aspetti architettonici ed evocativi assai interessanti. Se con il Colosseo il regista di *Roma* può far rivivere la 'fantascienza degli antichi' (*Fellini Satyricon*) il cubo-con-i-buchi dell'*EUR* permette a Fellini di intrattenersi con Luciano Emmer nel suo interessantissimo film-tv *Fellini e l'EUR*. Lo stesso cubo e lo stesso quartiere gli sono utilmente serviti per rispondere alle polemiche suscite dallo scandalo de *La dolce vita* con *Le tentazioni del dottor Antonio* ancora con Anita Ekberg e un grande Peppino De Filippo. Il gioco nell'ideale sequenza censura-perbenismo-ipocrisia-borghesia-desiderio-confusione trova nella stretta alternanza delle proporzioni geometriche tra il grande e il piccolo, evidenti metafore visive e tematiche attraverso la gigantografia della 'diva', dello slogan *Bevete più latte*, dei sogni proibiti del protagonista.

Un *piano inclinato* rilevante è nella sequenza finale di *8½* quando tutta la gente del film — persone e personaggi della vita e della vita artistica del tormentatissimo regista Guido — scende in gruppo, quasi in un corteo laico, dalla scala del praticabile metallico, prima di salire sulla pedana del *cerchio/circo* nel quale possono forse crearsi le condizioni per la nascita del film. Anche in *Amarcord* un piano inclinato consente a Fellini di esprimere la sua rappresentazione parodica dei rituali del fascismo. Per i festeggiamenti del Natale di Roma, militari in divisa, giovani Balilla, insegnanti, cittadini cooptati, percorrono il Corso per poi andarsi a infilare su una scala-pedana e, fatti alcuni gradini, con scatto militaresco il gruppo si volta perché davanti a loro non c'è spazio per proseguire, la via è murata. Con una sola inquadratura il regista mostra la inutile vacuità della retorica dell'epoca.

Per quanto riguarda Venezia e *Il Casanova* le figurazioni geometriche non mancano. Al taglio del nastro di avvio del Carnevale da parte del Doge, corrisponde un ideale *triangolo* che ha per ipotenusa il canapo su cui scorre la Colombina per l'apposito Volo — dal 2001 Volo dell'Angelo — e tuffo in laguna con i due cateti dati in orizzontale dal pelo della stessa acqua e in verticale dal campanile svettante sulla destra dell'inquadratura. Come non richiamare, poi, lo spazio *circoscritto* e il movimento *rotatorio* ripetuto nell'amplesso di Giacomo con la finta suora Maddalena, amante dell'ambasciatore di Francia? Quando, in un altro passaggio, Casanova attende l'amante vogliosa nella sartoria delle ricamatrici, la tovaglia *circolare* con il buco al centro risolve l'amplesso non visualizzato in favore delle frustate richieste dalla donna. Altro esempio è la scena, breve ma intensa, che vede alcuni monaci pregare su un *piano inclinato*, un analogo del voto di castità che Casanova fa a seguito dell'abbandono del grande amore della sua vita, Henriette. Ancora. La rossa *colonna-fallo* che troneggia durante la festa romana che vede l'amatore veneziano vincere una tenzone sessuale, trova il suo corrispettivo nei diversi richiami al motivo del *cerchio* presenti nella macro-sequenza del circo di Londra

(la giostra, la tinozza del bagno della gigantessa e dei due nanetti). Per non dire delle allusive sfide alle leggi di gravità — alternanza insistita letto-parete con erotici movimenti scomposti — nell'orgia con la giovane tedeschina e la cantante Astrodi nella locanda di Dresda alle quali fa da *pendant* la scena in sollevamento in senso verticale dei molti candelabri del teatro. Quando poi il film è alla fine, il carillon e il balletto rotante delle due *silhouettes* di Casanova giovane e della bambola meccanica Rosalba chiudono *circolarmente* lo spazio perimetrale del sogno e con esso quello della laguna gelata *circoscritta* tra l'*arco* del Ponte di Rialto e la scalinata forse della Basilica della Salute.

II. Progettare Venezia

La casistica geometrica riportata ha lo scopo di introdurre l'altro vero binomio che qui interessa, vale a dire: Fellini e Venezia, nel quale peraltro sono rintracciabili, come si vedrà in queste pagine, tracce precise della *geometria felliniana* di cui s'è detto.

Per anni il regista ha accarezzato l'idea e il progetto di fare un film sulla città lagunare, ma ci sono state sempre condizioni, difficoltà, dubbi, incertezze, problemi produttivi, insieme ad altri già definiti film da fare, che hanno creato non pochi ripensamenti e ostacoli; finché, nel 1976, finalmente il regista gira il suo film veneziano, *Il Casanova di Federico Fellini* (un titolo con nome e cognome precauzionali per prevenire plagi e copiature come avvenuto con altre pellicole, come per esempio con il *Fellini Satyricon* del 1969 *vs* il *Satyricon* dello stesso anno diretto da Gian Luigi Polidori) e in seguito insiste tenacemente nel voler realizzare un intero film centrato sulle dimensioni onirico-gotiche della città dei Dogi.

Un *Casanova* che, oltre ad avere una sua identità decisamente autonoma rispetto al settecentesco personaggio storico veneziano e alla sua *Storia della mia vita*, ricomprende alcune delle suggestioni e degli spunti depositati nella memoria e mai messi su pellicola così come negli scritti per il progetto di un film dedicato appunto a Venezia. Infatti, in linea con il suo carattere fantasioso, per un verso l'autore nega la possibilità di fare un film su Venezia e per altro verso scrive invece un soggetto, semplicemente intitolato *Venezia*, segnando in tal modo — qualora ce ne fosse davvero bisogno — la cifra duale di Federico Fellini sempre in oscillazione tra forme di realismo e sfere dell'immaginario. La sua Venezia era pensata come un luogo mentale e uno spazio fisico 'altro' rispetto alla modernità e lo immaginava un'entità privilegiata della fascinazione al cui interno ambientare vicende tra il gotico e il letterario. Cosa piuttosto inconsueta per il regista a-letterario per eccellenza.¹

1. Tutti i suoi film sono basati su sceneggiature originali scritte, negli anni, in collaborazione con amici e intellettuali, tra i quali Ennio Flaiano, Tullio Pinetti, Brunello Rondi, Tonino Guerra, Bernardino Zapponi. Le sole opere tratte da fonti letterarie sono i già ricordati *Fellini Satyricon* (da Petronio Arbitro), *Il Casanova di Federico Fellini* (da *L'Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova) e *La voce della luna* da *Il*

Soprattutto dopo la fine degli anni Settanta, ovvero dopo *Il Casanova*, il regista ossessivamente pensava alla città, si documentava e consultava sovente gli amici e studiosi Carlo Della Corte (Venezia, 1930-2000), Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo, 1921-2011) e parecchi altri intellettuali, giornalisti, scrittori come il vicentino-trevigiano Goffredo Parise (1929-1986), collaboratore, insieme a Brunello Rondi, per *Le tentazioni del dottor Antonio*, e lo scrittore romano, ma veneziano d'adozione, Daniele Del Giudice. Pietro Citati riprende una dichiarazione del regista in un articolo del 2016:

Il film avrebbe dovuto essere una serie di tasselli che si separavano, disintegravano il racconto in una scomposizione molecolare continuamente minacciata da un'ulteriore frammentazione, e che pure svela nel suo insieme il miraggio di un'unità o di una visione. Il film assomiglia alla laguna: un equilibrio di terre e di mare, di pieni e di vuoti, di ombre e di luci; possiede lo stile inquietante e leggero dei palazzi di Venezia, con la loro trina infida ed attraente. Venezia era un riflesso: anzi il riflesso di un riflesso; il riflesso di una cosa che forse non era mai esistita, e che forse non esisterà mai. Come Venezia, il film è misterioso, irrealizzabile ed inesistente: non può riuscire, perché cerca di esprimere l'inesprimibile; una città costruita sull'acqua e dipinta nell'aria.²

E tuttavia, malgrado la consapevolezza di un film impossibile da realizzare per eccesso di visionarietà, di immaginazione, di bellezza e luminosità al pari delle atmosfere pseudo-romantiche quando non vagamente inquietanti, il regista non rinuncia alla fantasticheria di filmare Venezia, naturalmente non mettendoci mai piede per ricostruirla a Cinecittà.

In uno dei numerosi scritti di Fellini in cui vengono abbozzate idee per il film veneziano, emerge un preciso progetto del regista, che riportiamo ancora riprendendo la sintesi di Citati:

Fellini immagina una esile trama. Il protagonista è un vecchio regista americano, di nome Stein, che assomiglia a Eric von Stroheim: Fellini si identifica e non si identifica con lui, perché non può mai identificarsi completamente con nessuno. Ora Stein va in aereo, sopra la città ai suoi piedi, scendendo all'aeroporto del Lido. Ora (più spesso) entra in un batiscafo: contempla l'isola del cimitero, dove sono sepolti Stravinskij, il Baron Corvo, Djaghilev, Ezra Pound; e si immerge nei canali della vecchia città consunta, nella fantastica necropoli che si trova sott'acqua, radendo le fondamenta.

Lì, in basso, ascolta i gemiti della città: una musica distante, tra il lamento e la protesta, che si confonde con il rombo dei motoscafi, e con le voci chiassose dei turisti, che parlano in tutte le lingue.

poema dei lunatici di Ermanno Cavazzoni.

2. PIETRO CITATI, *Fellini, una Venezia mai vista*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 2016 (https://www.corriere.it/cultura/16_dicembre_22/fellini-venezia-mai-vista-c3196068-c872-11e6-b72f-beb391d55ecd.shtml).

Ciò che importa non è la parte emersa di Venezia, ma “la fatica millenaria della sua parte sommersa”. Stein è come il capitano Nemo. Viaggia notte e giorno attraverso le fondamenta: i fasci di luce del batiscafo illuminano un paese sommerso; uno sconfinato labirinto di palafitte, tra le rovine dei palazzi affondati, dove scorre una spettrale fauna marina.

Tra gli abitanti di Venezia, Stein insegue una sua antica innamorata, che assomigliava a una damina veneziana del Settecento. Era stata con lui una settimana, e una mattina era scomparsa lasciando il letto vuoto. Stein non ne ha avuto notizie da decine di anni. Ora, mentre gira per Venezia, sosta nei luoghi dove l’aveva incontrata: in una calle angusta, presso un ponticello; e scopre che tutte le donne di Venezia hanno il suo volto.

Fellini immagina la Venezia del futuro, quando le Land Rover strombazzeranno per la città vicino alle gondole. Secondo una rivista francese, nel 2075 piazza San Marco sarà stabilmente sommersa da cento centimetri d’acqua: la prima vittima dello scioglimento dei ghiacciai dei poli, procurato dal cosiddetto ‘effetto serra’.

Proprio oggi, mentre il batiscafo si inoltra nel Canal Grande, a Venezia giunge una folla pittoresca: sovrani detronizzati, in primo luogo il sultano Ahmed III, deposto nel 1730, e principi arabi, uno dei quali si arrampica sulla torre dell’orologio. Quindi arriva Calibano, il nuovo padrone della città, *tycoon* di una grande Tv privata, che ha appena acquistato l’Arsenale, la [Basilica della] Salute e i principali palazzi ed alberghi, trasformando un palazzo del Quattrocento in un teatro di posa. Calibano (ovvero Bernuscotti, il suo vero nome) ha inventato lo ‘spot incorporato’ nel telefilm: per esempio, se si gira *La certosa di Parma*, Fabrizio del Dongo fa la pubblicità di una marca di lambrusco del parmense. Attorno a Calibano-Bernuscotti, ci sono artisti, avventurieri, divi dello spettacolo e dell’alta moda, attrici ed attori famosi, spie, agenti segreti, uomini politici. Bernuscotti scende in elicottero su piazza San Marco, seguito da un altro elicottero, gremito di consiglieri, nani e giocolieri, raccolti per festeggiarlo.

Presto l’acqua sporca e fetida della laguna sale, e giunge al massimo, mescolata allo sterco. Tutto viene abolito: Venezia passata, presente e futura, il film inesistente e impossibile che cerca invano di assomigliare a Venezia.⁵

Forse consapevole di non aver descritto adeguatamente Venezia nel *Casanova*, Fellini non rinuncia alla chiarissima difficoltà di fare un film, a suo modo, sulla ‘evanescente’ città, continua a ri-crearla e covarla nell’immaginario altalenante: ‘sentire’ di volerlo fare e contemporaneamente ‘avere paura’ di cimentarsi con quell’evanescenza, quei ricordi, quell’incantesimo e, prendendo a prestito le parole del poeta Ezra Pound nella sua *Litania notturna a Venezia*, Fellini potrebbe descriverla come un’impresa sofferta, «divenuta [...] una cosa di lacrime».

3. CITATI, *Fellini, la Venezia mai vista*, op. cit.

III. Fellini lettore di Poe e Schiller

Per il soggetto *Venezia* Fellini prende spunto da due racconti, ma meglio sarebbe dire, da due lunghi brani del racconto di Edgar Allan Poe e di un romanzo di Friedrich Schiller. Alcune righe introduttive e conclusive possono completare gli ‘appunti’ e l’ispirazione ritenuti necessari alla sceneggiatura, di cui si dirà più avanti. A proposito dello scrittore americano Fellini ricorda: «Molti anni fa ho letto un racconto di Poe, poche pagine, ma mai nessuno come lui era riuscito a rappresentare *mirabilmente il fascino* luttuoso, funebre surrealista *della città di Venezia*. Ecco, trascrivo il racconto che mi pare si chiamasse “Rendez vous”»; e, alla fine della parte del testo prescelto, conclude: «*Qui finisce il racconto di Poe o meglio termina la parte che m’interessa per il mio film su Venezia*. Come [...] raccontare in modo più suggestivo e affascinante, cogliendo con tanta potenza espressiva il senso di irrealità, di magia, di mistero con cui Venezia ti avvolge, ti deregala e ti rende impotente nel cercare di riferirne il segreto?».⁴

Per quanto riguarda quello che chiama il «raccontino di Schiller»⁵ così si schermisce Fellini: «*Adesso non chiedetemi come entrerà a farne parte. Ci sta benissimo e un pretesto per agganciarlo e trovarvicini dentro è semplicissimo*».⁶

Il testo del drammaturgo tedesco può richiamare alla mente situazioni letterarie precise, come per esempio le notti passate al tavolo da gioco: sia per quanto riguarda la *Storia della mia vita* di Casanova, o il serrato, incalzante e avvincente *La partita* del veneziano Alberto Ongaro, o come le sequenze del film *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick, una delle quali vede l’innamoramento di Redmond Barry per la contessa di Lyndon.

Le poche righe che invece servono a Fellini per motivare la scelta dell’autore ‘creatore’ del racconto poliziesco, del giallo cosiddetto psicologico e soprattutto, in questo contesto, della letteratura dell’orrore, non possono non far ricordare che lo scrittore americano era, per così dire, già entrato in contatto con il cineasta italiano nel 1968, in occasione della realizzazione del film a episodi *Tre passi nel delirio (Histoires extraordinaires)* precisamente per *Toby Dammit*.⁷ Ma il soggetto *Venezia*, oltre che di Poe, si nutre e, per così dire, *affonda*, anche in alcune stimolanti fantasticherie molto *fellinesques*: «È della notte la notizia che un altro vecchio palazzo è scivolato dentro la laguna [...] e intanto il re delle televisioni private sta comprando quasi tutta Venezia; compra l’Arsenale, la Madonna della Salute, i palazzi più belli e i principali

4. FEDERICO FELLINI, *Venezia*, in LIETTA TORNABUONI (a cura di), *Federico Fellini*, Milano: Rizzoli (Catalogo realizzato in occasione della Mostra “Federico Fellini”, Roma, Palazzo della Civiltà, 20 gennaio – 26 marzo 1995), 1995, pp. 57-65: 59 e 61. Corsivi nell’originale.

5. FRIEDRICH SCHILLER, *Il visionario. Dalle memorie del conte von O** [Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O**]*, 1787-1789], Brescia: La Vita Felice, 2023.

6. FELLINI, *Venezia*, op. cit., p. 64.

7. Gli altri due episodi sono *Metzengerstein* diretto da Roger Vadim e *William Wilson* di Louis Malle.

alberghi. È tutto suo; e vuole fabbricare un Bucintoro e attraversare il Canal Grande ribattezzato Canale Cinque».⁸

In ogni caso, sempre e comunque rimane la Venezia gotica di Fellini, un cocktail nero di magia del brivido, di sottile angoscia inespressa o confusa con il grottesco, piccoli terori quotidiani o ancestrali misti a *horror* puro, lati oscuri della mente quando l'immaginazione creatrice si spinge oltre la soglia della coscienza. Un bagaglio di inquietudine sottile e parzialmente nascosto lo si trova in preziosi *target* della filmografia felliniana, come per esempio ne *I vitelloni* (la paura di crescere), ne *La strada* e nel *Bidone* (la paura della solitudine), in *8 ½* (la paura-panico nella creazione artistica), in *Giulietta degli spiriti* (l'intero film), ne *I clowns* (la paura della morte nel/del circo), in *Amarcord* (la paura di perdere la memoria), ne *La città delle donne* (la paura del Femminile, della Donna); e soprattutto, nel *Casanova*, insuperato affresco dei timori delle pulsioni dell'animo umano, specialmente rintracciabili nelle sequenze veneziane. Occorrerà dunque analizzarle, queste sequenze casanoviane, ma prima alcune considerazioni si rendono necessarie in ordine ai due spunti letterari di cui s'è detto.⁹

Del racconto schilleriano Fellini rimane suggestionato dalle conseguenze 'giudiziarie connesse' al gioco delle carte in una Venezia praticamente fantasmatica, se non inesistente, salvo in alcune sue forme citazionistiche e speculari all'atmosfera misteriosa, spiritistica, luogo oscuro di intrighi e di rituali: una dimensione imprevedibile che avrebbe dovuto entrare tra le avventure del *giocatore* Giacomo Casanova, personaggio peraltro odiatissimo dal regista con il quale pure doveva misurarsi avendo accettato di fare un film su di lui.¹⁰ Qui accade che, come ebbe a dire lo stesso Schiller, il personaggio del Principe e l'opera (incompleta, peraltro) siano un «contributo alla storia della corruzione e dei travimenti dello spirito umano»; ambito che ben si attaglia al libertino settecentesco, in totale contrapposizione con il giudizio espresso dallo scrittore Georges Simenon sul film felliniano, da lui considerato «una psicoanalisi dell'umanità».¹¹

Il primo spazio della vicenda di cui si riporta di seguito il blocco centrale prescelto da Fellini, è un caffè di Piazza San Marco dove si gioca d'azzardo

8. FELLINI, *Venezia*, op. cit., p. 63.

9. Il romanzo schilleriano incompleto *Il visionario* fu pubblicato a puntate sulla rivista «Thalia» tra il 1787 e il 1789. Per una sua sinossi, a cura di Claudia Pantanetti, si veda <https://liberliber.it/autori/autori-s/friedrich-schiller/il-visionario/>

10. A puro titolo informativo si ricorda la particolare fascinazione, unita a un forte interesse per la sfera dell'occulto e del fantastico che Fellini nutriva al punto da consultare — oltre a sottoporsi per molti anni a sedute di psicanalisi — il veggenti evocatore di 'prodigi' irripetibili Gustavo Adolfo Rol (1903-1994), le cui affermazioni teneva in grande conto, specialmente per quanto riguardava il suo lavoro. Nella fattispecie, il progetto veneziano del *Casanova* poté decollare solo dopo che il regista ebbe avuto segnali positivi dal sensitivo torinese.

11. In questo senso si veda il capitolo «*Casanova, nostro fratello...*». Simenon intervista Fellini, «Express», 21 febbraio 1977 e presente anche nel carteggio *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, a cura di Claude Gauteur e Silvia Sager, Milano: Adelphi, 1998, pp. 121-138; cit. a p. 132.

— piace pensare al Caffè Florian — nel quale il narratore e il Principe entrano per ripararsi da un acquazzone:

Il Principe si mise dietro la sedia di uno Spagnolo ad osservare il gioco. Io ero andato in una stanza attigua a leggere i giornali. Poco dopo sentii chiasso. Prima che arrivasse il Principe lo Spagnolo era stato incessantemente in perdita; ora, tutte le sue carte erano vincenti. Le sorti del gioco si erano clamorosamente capovolte e il banco correva il rischio di saltare per le puntate dello Spagnolo, imbaldanzito da questa svolta favorevole della fortuna. Un Veneziano che teneva il banco disse al Principe in tono offensivo di allontanarsi dal tavolo perché turbava il corso della fortuna. Il Principe lo guardò freddamente e non si mosse; lo stesso contegno impassibile tenne quando il Veneziano ripeté la sua offesa in francese. Il Veneziano credette che il Principe non capisse nessuna delle sue lingue e si rivolse agli altri con una risata sprezzante: «Mi dicono dunque lor signori, come devo farmi capire da questo balordo?». Al tempo stesso si alzò e fece l'atto di prendere per il braccio il Principe, che a questo punto perse la pazienza, afferrò saldamente il Veneziano e lo gettò rudemente a terra. Tutto il locale entrò in subbuglio. Udendo il rumore mi precipitai dentro e involontariamente lo chiamai col suo nome. «Stia in guardia, Principe», aggiunsi incautamente, «siamo a Venezia.» Al nome del Principe si produsse un silenzio generale, da cui nacque poco dopo un mormorio che a me parve pericoloso. Tutti gli Italiani presenti si aggrupparono facendosi da parte; uno dopo l'altro lasciarono la sala, finché noi due restammo soli con lo Spagnolo e con alcuni Francesi. «Grazioso Signore», dissero questi, «lei è perduto se non abbandona immediatamente la città. Il Veneziano che lei ha trattato così male è ricco e influente, farle la pelle gli costerebbe solo cinquanta zecchini». Lo Spagnolo si offrì di procurare uomini di scorta per la sicurezza del Principe e di accompagnarlo a casa. Anche i Francesi ci fecero la stessa offerta. Stavamo ancora riflettendo sul da farsi, quando la porta si aprì ed entrarono alcuni agenti della Inquisizione di Stato. Essi ci mostrarono un ordine della Signoria che ci comandava di seguirli senza indugio. Sotto numerosa scorta ci condussero fino al Canale. Qui ci aspettava una gondola nella quale dovemmo sederci. Prima di scendere ci bendarono gli occhi. Fummo condotti su per una grande scala di pietra e poi per un lungo e tortuoso corridoio che passava su una volta, come intuì dagli echi che si moltiplicavano sotto i nostri piedi. Finalmente raggiungemmo un'altra scala che ci portò verso il basso per ventisei gradini. Ci trovammo in un cerchio di vecchi venerabili, tutti vestiti di nero; l'intera sala era rivestita di panno nero e rischiarata da una fievole luce; il silenzio mortale che regnava nell'intero consesso faceva un'impressione spaventevole. Uno di questi vegliardi, verosimilmente il Capo degli Inquisitori di Stato, si avvicinò al Principe e gli chiese con aria solenne, mentre gli conduceva davanti il Veneziano: «Riconosce in quest'uomo quello stesso che l'ha offesa al caffè?».

«Sì», rispose il Principe. Dopo di ciò, il vegliardo si rivolse al prigioniero. «È questa la persona che lei questa sera voleva far assassinare?». Il prigioniero rispose di sì. Immediatamente il cerchio si aprì e con orrore vedemmo recidere la testa del Veneziano dal tronco. «Si considera soddisfatto di questa punizione?» domandò

l’Inquisitore di Stato. Il Principe era svenuto tra le braccia dei suoi accompagnatori. “Vada ora” proseguì quello con voce spaventevole, rivolgendosi a me, “e in avvenire giudichi meno precipitosamente la Giustizia di Venezia”.¹²

Dall’episodio si evincono almeno due elementi di rilievo. Innanzitutto, c’è l’intervento degli agenti dell’Inquisizione che condurranno i due protagonisti alla sede del ‘processo’ sommario e che il regista, non avendolo potuto trasferire nel film *Venezia* mai girato,¹³ trasferisce nel *Casanova* allorché Giacomo, durante il Carnevale, dopo una notte di sfrenati amplessi amorosi con la finta monaca amante dell’ambasciatore francese a Murano, viene arrestato per ordine del tribunale di Venezia da Messer grande, il capo della polizia e degli inquisitori. Come detto, siamo in tempo di Carnevale — proprio come nell’ambientazione del romanzo di Schiller — e Casanova, ingiustamente giudicato colpevole di praticare la magia nera, di possedere libri messi all’indice e di disprezzo per la religione, senza processo e capo d’accusa, viene condannato e incarcerato ai Piombi, la lugubre e malsana prigione di Venezia.

Il secondo elemento che vale la pena segnalare a proposito del testo di Schiller è l’esito del processo che vede l’offeso Principe, portato bendato a testimoniare davanti al Capo dell’Inquisizione circa l’intento omicida del Veneziano. La sentenza, rapida e violenta, comporta l’immediata decapitazione del potenziale assassino.

Anche qui la testa recisa di netto la ritroviamo in *Toby Dammit* — tratto dal racconto *Non scommettere la testa con il diavolo* — dove l’attore, alcolizzato e allucinato da inconsci richiami irresistibili, viene chiamato a Cinecittà per interpretare «il primo film western cattolico» (definizione di Fellini). Nauseato dalla festa organizzata in suo onore, scappa a bordo della Ferrari donatagli dalla produzione, gira come un pazzo nella notte per Roma e intorno ai Castelli romani prima di imbattersi in una bellissima bambina bionda vestita di chiaro con una palla colorata, allegra portatrice di morte. Come attirato da un incomprensibile richiamo, lancia l’auto a tutta velocità sul ponte crollato della cittadina di Ariccia e trova sul suo percorso un cavo che gli mozzerà la testa che rotola davanti alla bambina sorridente.

Assai più decadente e gotico è il testo di Poe *L’appuntamento* nel quale, a parere di chi scrive, Fellini trova influsso indiretto dal già citato film mai fatto, *Il viaggio di G. Mastorna*. Nella Venezia di Poe l’atmosfera e il tono sono chiaramente differenti da quelli espressi dallo stile di Schiller, più intensi, neri, avventurosamente lugubri. Qui di seguito alcuni passi del

12. FELLINI, *Venezia*, *op. cit.*, pp. 64-65.

13. Oltre a *Venezia*, Fellini aveva in animo di realizzare una miniserie tv che prevedeva anche *Attore, Il teatro lirico, Il produttore, l’America*. Tra i progetti mai diventati pellicola, si ricorda in particolare *Il viaggio di G. Mastorna* — di cui esiste la bellissima sceneggiatura-romanzo del 1965 (Bompiani 1995 e anche Quodlibet 2008), un film sempre rinviato dal regista per una sorta di preventiva scaramanzia funerea, dato il tema e alcune vicende di salute personali.

racconto, indispensabili per mettere a fuoco spunti utili per la falsa Venezia del *Casanova* felliniano e in special modo per i richiami testuali a Piazza San Marco, fulcro iniziale della narrazione in tutti e tre gli autori:

Era notte di inconsuete tenebre. Sul grande orologio della piazza era rintoccata l’ora quinta della sera italiana. La quadrata piazza del Campanile stava in deserto silenzio, e via via si estinguевano le luci del vecchio Palazzo Ducale. Per il Canal Grande tornavo a casa dalla Piazzetta. Ma come la mia gondola giunse davanti all’imbocco del Canale di San Marco, dai suoi recessi irruppe nella notte una voce di donna, un urlo dissennato, isterico, ininterrotto. Sconvolto da quel suono, balzai in piedi, mentre il gondoliere lasciatosi sfuggire di mano il suo unico remo irreparabilmente lo perse nelle vischiose tenebre; fummo quindi alla mercé della corrente [...]. Simili ad un enorme condor di luttuoso piumaggio, lentamente andavamo alla deriva verso il Ponte dei Sospiri, quando il balenare di mille torce alle finestre e su per le scalinate del Palazzo Ducale subitamente mutò la fonda oscurità in un giorno innaturale e livido.

Un bimbo, sfuggendo alle braccia della madre, da una finestra superiore dell’alta costruzione era caduto nel canale fondo e buio. Placidamente le acque tranquille s’erano chiuse sulla loro vittima; la mia gondola era la sola in vista: tuttavia, molti gagliardi nuotatori già erano nella corrente e invano cercavano sulla sua superficie un tesoro che, sventuratamente, si poteva trovare solo nell’abisso. Sulle larghe lastre di marmo nero, all’entrata del palazzo, a qualche passo dall’acqua di poco più bassa, stava una figura che nessuno, che l’abbia vista allora, ha mai più dimenticato. Era la Marchesa Afrodite — idolo di Venezia tutta — la più adorna delle adorne — bellissima — ove tutte erano leggiadre — ma pur sempre moglie giovane del vecchio, insidioso Mentoni, e madre di quel dolce bambino, suo primo ed unico, che ora chiuso nel profondo delle acque catramose dolorosamente ripensava le sue tenere carezze e sfiniva la vita minuscola nell’affannosa invocazione del suo nome. Ella era in piedi, sola. I suoi piccoli piedi, nudi e argentei, splendevano nel nero marmo a specchio su cui posavano. I capelli, già acconciati per il ballo e non più che a metà sciolti per la notte, tutt’attorno a una pioggia di diamanti tutt’attorno alla sua testa classica, facevano un grappo di riccioli simili a quelli del giovane giacinto. Un manto, candido come la neve, velo lieve, pressoché solo copriva le delicate forme; ma l’festiva aria di mezzanotte era calda, greve, immota, e nessun gesto di quella forma di statua muoveva i lembi della veste vaporosa che le pendeva attorno come il duro marmo s’appende alla Niobe. Tuttavia — stranissimo a dirsi! — i suoi grandi occhi fosforescenti non erano rivolti in basso, verso la tomba ove era sepolta la sua più splendida speranza — ma guardavano fissi in tutt’altra direzione! La prigione della Vecchia Repubblica è, penso, l’edificio più maestoso di tutta Venezia; ma come poteva costei così fissamente contemplarla, mentre ai suoi piedi annegava il suo unico figlio? Quella nicchia buia, fosca, si spalancava proprio di fronte alla finestra della sua stanza; che cosa dunque poteva esserci in quelle ombre, in quell’architettura, nelle solenni cornici adorne d’edera, che la Marchesa di Mentoni non avesse ammirato già mille volte? Insensatezza! Chi non rammenta che, in momenti come questi, l’occhio, scheggiato specchio, moltiplica le immagini del dolore, e in innumeri [sic] luoghi lontani riconosce l’angoscia che gli sta accanto?

Molti gradini più in alto della Marchesa, entro l'arco della porta che dava sul canale, stava, vestito di gala, la figura da satiro di Mentoni. Di tanto in tanto toccava una chitarra, e appariva ennuyé a morte e dava distratti ordini per il salvataggio del figlio. Stupefatto, inorridito, ero incapace di spostarmi dalla posizione, ritta in piedi, che avevo assunto quando avevo udito quell'urlo, e certamente agli occhi di quel gruppo turbato, mentre pallido in volto, le membra gelide, passavo in mezzo a loro su quella funerea gondola, dovevo apparire sinistra figura di fantasma.

Tutti gli sforzi si rivelavano vani. Molti di coloro, che più si erano accaniti nella ricerca, rinunciavano ai loro sforzi e si abbandonavano ad un cupo dolore. Scarsa speranza sembrava esservi per il fanciullo — ancor meno che per la madre! — ma ecco, dall'intimo di quell'oscura nicchia, già descritta come parte delle vecchie prigioni, posta di fronte alla finestra della Marchesa, si fece avanti una figura ammantata, e la luce la toccò; si fermò un attimo sull'orlo del ripido scosceso, e si lanciò nel canale. Allorché, un istante dopo, tenendo tra le braccia il bambino sano e salvo, si drizzò sulla lastra di marmo accanto alla Marchesa, gli si slacciò il manto intriso d'acqua e, ricadendogli ai piedi, rivelò agli spettatori stupefatti la squisita persona di un uomo assai giovane, del cui nome risuonava allora la gran parte d'Europa.

Il salvatore non disse verbo. Ma, la Marchesa! Ora accoglierà il suo bambino — se lo stringerà al petto, lo abbracerà, lo soffocherà di carezze. Ma ahimè! Altre braccia lo tolgoni dalle braccia dello straniero, altre braccia lo portano via, ed ecco l'hanno già portato lontano furtivamente, nel palazzo! E la Marchesa! Tremano le labbra belle, lacrime colmano gli occhi, quegli occhi che, come l'acanto di Plinio, sono "morbidi, poco meno che liquidi". Sì! Quegli occhi si colmano di lacrime; e vedi! La donna intera rabbrividisce nell'anima, la statua si è destata a vita! Il pallore del volto di marmo, l'anelante seno di marmo, il nitore dei piedi di marmo, tutto scorgiamo invaso da un getto di porpora indomabile; un brivido le agita il corpo fragile, come la delicata aura di Napoli fa dei fastosi argentei gigli tra l'erba.

Perché mai arrossirà la dama! Alla domanda non c'è risposta, se non che, avendo lasciato nell'impetuosa furia, nel terrore del cuore materno, la segretezza del suo boudoir, ha trascurato di consegnare i piedi minuscoli all'incantesimo delle pantofole, e si è dimenticata affatto di gettare sopra le sue spalle veneziane il manto che loro spetta. Per quale altra ragione potrebbe forse arrossire? Per lo sguardo ardente di quegli occhi supplici? Per il tumulto inconsueto di quel petto palpitante? Per il convulso tocco della mano che trema? Quella mano che, mentre Mentoni si volge per entrare nel palazzo, cade per caso sulla mano dello straniero. Perché, dunque, quel tono sommesso, stranamente sommesso con cui la dama pronuncia quelle parole senza senso, frettolosamente congedandolo? "Tu hai vinto, — così dice, se non mi inganna il mormorio dell'acqua, — hai vinto — un'ora dopo l'alba — c'incontreremo — così sia!".¹⁴

Per Fellini il racconto finisce qui in quanto, lo s'è già anticipato, ciò che gli serve è chiedersi «come [poter] raccontare in modo più suggestivo e affascinante cogliendo con tanta potenza espressiva il senso di irrealità, di magia,

di mistero con cui Venezia ti avvolge, ti derealizza e ti rende impotente nel cercare di riferirne il segreto?».¹⁵

Non poche sono le suggestioni che dai due racconti si trasfondono nella pellicola *Casanova* su cui ci si soffermerà nella sezione conclusiva di questo nostro testo. Suggestioni certamente poi restituite in chiave filmica assolutamente originale in termini di aura complessiva. Non si può preliminarmente non rilevare che la vera Marchesa d'Urfé, presente nell'interminabile *Storia della mia vita* di Casanova, e da lui ampiamente raggirata in senso economico, si affida nel film al veneziano per il compimento della Grande Opera, ovvero congiungersi carnalmente con Giacomo e rinascere per l'eternità. Ed è plausibile che venga, mediata, dall'Afrodite di Poe: anche lei si congiunge con l'amante per sempre nella tomba.

Altri due elementi — e intenzionalmente lo si ripete quale sottolineatura importante: insieme alle straordinarie ideazioni originalissime di Fellini — il già citato Carnevale di Veneziano, il circo londinese, il sogno conclusivo — sono rintracciabili nel tema dell'acqua e di alcuni 'luoghi' chiave come Piazza e Piazzetta San Marco, il carcere dei Piombi, la (prevedibile) gondola, la notte, l'acqua nera del mare. Le acque del regista sono, come noto, molto spesso acque finte, di plastica, platealmente riconoscibili. E in questo senso va ricordato che la Venezia del *Casanova* è interamente ricostruita a Cinecittà perché per lui, in tutto il suo cinema, la realtà vera è meno ampia e interessante di una verità falsa e artificiale, maggiormente foriera di quel particolare realismo che s'è altrove definito poetico (e per associazione di idee si pensa anche, su un altro piano, a quello del cinema francese degli anni Trenta).

Dunque, la falsificazione programmatica, cifra indiscutibile del cinema di Fellini, che amava ripetere «L'unico vero realista è il visionario», porta alla visualizzazione del mare della laguna quando Casanova viene arrestato, e l'acqua — a un tempo oscura e nera, è portatrice di paure invisibili, come quella di Poe ma anche trasparente — fa da apertura al film (la grande testa di donna, il capo della dea Luna, che durante il Carnevale sprofonda nell'acqua notturna di Rialto) e da chiusura del film (la sua visione onirica sul fondo del Canal Grande gelato, che assume il senso ampio e simbolico dell'idea della Donna). Naturalmente non è qui possibile soffermarsi sul fatto che in Fellini l'elemento acqua è sovente accompagnato dall'aria, dall'azione del vento, che può essere buono o dannoso, a seconda dei casi e dei film.¹⁶

15. FELLINI, *Venezia*, op. cit., p. 61. Il racconto di Poe si conclude in tragedia — à la manière di *Giulietta e Romeo* — con il duplice suicidio per avvelenamento dello straniero e della Marchesa Afrodite, sfortunati e disperati amanti riuniti dalla morte. Per le altre ipotesi e riflessioni del regista sul soggetto, indispensabile è il già citato Catalogo *Federico Fellini*, curato da Lietta Tornabuoni, che contiene appunto gli inediti *Venezia e L'attore*, i commenti critici alle caricature (*L'inferno* e *Mandrake*, lettere), al 'mitico' *Libro dei sogni*, ai *Film-Fumetto*, ai *Film*, alla *Vita* e ai *Disegni*.

16. In tal senso mi permetto di segnalare il mio *Troppi ven(e)to poco ven(e)to. Intorno all'incipit zanzottiano del Casanova di Federico Fellini*, in GILBERTO PIZZAMIGLIO (a cura di), *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, Firenze: Leo S. Olschki, 2008, pp. 239-252.

iv. Il vento, personaggio comprimario

Nei film di Fellini il vento è un personaggio comprimario e basta ripercorrerne velocemente la filmografia per verificare come questo elemento (della Natura) produce i suoi effetti (nell'Artificio): l'inizio dello *Sceicco bianco* (fin dai titoli di testa), *I vitelloni* (quando, per esempio, il fischiare del vento vicino al mare d'inverno indurrà il 'drammaturgo' Leopoldo a sfilarsi impaurito dalle avances omosessuali del 'grande attore' Majeroni, dopo lo sgangherato spettacolo e la noiosa lettura del suo testo all'osteria); *La strada* (nella storia di Gelsomina, tra gli altri momenti, è un leggero soffio estivo a riportare alle orecchie di Zampanò il notissimo motivo di Nino Rota che la donna suonava con la tromba); *Le notti di Cabiria* (la sequenza di trance vissuta dalla prostituta a opera del prestigiatore sul palcoscenico del cinema); *La dolce vita* (al finale sul bagnasciuga Marcello non riesce a sentire le parole della ragazza della trattoria anche a causa della brezza marina); *Otto e mezzo* (l'incubo dell'*incipit* sarebbe impensabile senza l'angoscia soffocante indotta dal vento, mentre la tormenta di neve introdurrà l'episodio dell'harem vagheggiato da Guido); *Giulietta degli spiriti* (episodio dal santone Bishma, ma poi diffusamente negli affioramenti dell'inconscio); *Roma*, dove gli affreschi pompeiani si sfarinano irrimediabilmente sotto l'azione della brusca intrusione dell'aria nell'episodio degli scavi per la costruzione della metropolitana. Per non dire di *Amarcord*, il film sulla memoria re-inventata e volontaria delle stagioni della vita al borgo natio, che si apre e chiude sulle primaverili brezze che portano le 'manine' o il matrimonio campagnolo di Gradisca; e ancora, Snàporaz che scivola sul taboga de *La città delle donne*; e il mare finto con le ventate prima liriche e poi di guerra sul ponte di *E la nave va*; non tralasciando certamente le improvvise folate visive paradossali, gotiche, riassuntive, apologetico-politiche, 'leopardiane' che si abbattono, rispettivamente, su *Le tentazioni del dottor Antonio*, *Toby Dammit*, *Bloc-notes di un regista*, *Prova d'orchestra*, *La voce della luna* ai quali è necessario far precedere, a mo' di sigillo, il più volte citato *Viaggio di G. Mastorna*, sofferto e mai girato volo fantastico, inimmaginabile senza la funzione poetica dello struggente vento di morte che non smette di far sentire la sua fatale insistenza tra le commoventi pagine della sceneggiatura. Tutte opere in cui l'aria felliniana — analogamente al motivo del volo, privilegiato spunto per l'espli- cazione dei sogni — un'aria comunque portatrice dell'imprevedibile, del misterioso, dell'impalpabile, del sognante e per questo fattivamente influente, trova nel *Casanova* alcuni istanti privilegiati.

Si comincia durante il Carnevale veneziano, con l'affondamento della enorme testa della dea Luna, anche simbolo dell'inconscio maschile: quando Pierrot-Casanova riceve il biglietto, allo stacco sul mare plastificato, comincia a sibilare il vento, introduttivo della vicenda della monaca; e il vento rimane in sottofondo a lungo, praticamente senza soluzione di continuità per l'intero blocco, almeno fino all'amplesso che si consuma sotto il discreto occhio osservatore del diplomatico francese; e poi, quando il nostro lascia il casino, si

vede, o meglio si torna a vedere il vento spazzare il mare in tempesta — con il mare, lo si ricorda ancora, di plastica, falso, perché per il regista più evocativo di quello vero — nel quale si viene a trovare la sua gondola prima di essere dichiarato in arresto.

Un secondo passaggio di vento si ha con Casanova ospite nella casa di campagna del gobbo Du Bois, prima della rappresentazione dell'operina: il vento viene citato dallo stesso gentiluomo quando, a proposito della leggerezza e delle qualità femminili, ricorda un antico proverbio: «Che cosa è più leggero di una piuma? La cenere. E che cosa è più leggero della cenere? Il vento. E che cosa è più leggero del vento? La donna. E che cosa è più leggero della donna? Niente». Ancora malinconica presenza di vento lontano si ha nell'alba londinese, dopo che il circo ha smontato il tendone, successivamente all'assopimento di Casanova sulle parole della cantilena di Andrea Zanzotto intonata dalla gigantessa Angelina. È questo uno snodo cruciale perché ora l'avventura e il viaggio di Casanova sono momentaneamente bloccati e quindi occorre ripartire con l'aria, ovvero con il movimento della fantasia creativa che il regista infonde a se stesso e al suo rivale Giacomo, quell'energia dinamica che opererà sulla continuazione della storia e perciò sulla stessa immaginazione di Fellini.

E vento c'è pure nell'addio alla madre dopo lo spettacolo al teatro di Dresda. Neve, grigio, bianco e senso di freddo accompagnano l'invasione di un vento gelato che soffia presagi di morte. Difatti, seguendo l'ordine del film, ancora l'aria unisce il finale del coro e degli organi alla corte di Württemberg al rosso della brace e all'episodio con la bambola meccanica Rosalba. Il sibilo continuo di un gelido vento lontano arriva alla fine dell'amplesso notturno con l'automa, un flusso ininterrotto indispensabile per aprire l'inquadratura successiva: alle prime luci del giorno, Casanova si riveste, si pettina, si incipria, lega il nastro ai capelli, indossa il mantello prima di allontanarsi sull'ultimo, scomposto scatto della bambola supina sul letto.

Nelle fasi finali della pellicola si annoverano due ultimi esempi. Disturbato e interrotto nella recitazione dei versi ariosteschi dai troppo distratti amici del giovane duca, Casanova prende a fissare l'ineducata compagnia e il fischiare del vento accompagna il definitivo commiato dalla poesia e dalla vita sociale; sale lo scalone e raggiunge il suo alloggio dove, secondo Fellini, troverà conclusione la sua vicenda.

Cambiati gli abiti con quelli più sobri da camera, siede in poltrona e, complice l'arrivo brusco e forte dell'aria, potrà anegare in un terminale tuffo nei *beaux jours* del passato. L'astuccio di legno con l'uccello meccanico, fedele compagno di tante prestazioni sessuali, è mal in arnese come il suo padrone, ormai avvolto dal vento evocatore dei ricordi. Da lontano, s'annuncia violento e all'improvviso, come una freccia sibilante, arriva un forte vento: di colpo si fa vicinissimo ed esigente porta e pretende, con la memoria, la nostalgia per l'amatissima Venezia alla quale non farà mai più ritorno.

Il vento apre così al sogno conclusivo del Giacomo Casanova felliniano e rimane per la sua intera durata, e qui Fellini sembra davvero ricordare quanto gli pareva d'aver imparato dal 'maestro' Roberto Rossellini circa la necessità per il cinema, allora neorealista, di riuscire a *filmare l'aria intorno alle cose*: la laguna gelata, attraverso la quale si intravedono i due occhioni bianchi della polena, alcune donne della sua vita, la carrozza d'oro con il Papa ammiccante in compagnia della scheletrica madre, fino al carillon che scalda un po' il cuore per l'ultima volta.

v. La Venezia di Casanova

In riferimento ai luoghi veneziani, l'area Marciana e segnatamente la Piazza e la Piazzetta San Marco si trovano sia nei brani letterari di Poe e di Schiller, sia nel *Casanova*. A questa scelta, inevitabile dato il luogo totemico-turistico della città d'acqua ancor più del Ponte di Rialto, non ha potuto sottrarsi neanche Fellini in ragione dell'ubicazione del Palazzo ducale e dei Piombi; la fuga da questo carcere è una delle cose rilevanti delle lunghe e a volte puntigliose memorie di Casanova, frutto dei molteplici viaggi in Europa di cui in certo qual modo è stato anche ambasciatore e il regista, per dir così, accetta la sfida della narrazione. Rinchiuso nel carcere il 26 luglio 1755, vi evade, in modo decisamente avventuroso e rocambolesco, il 31 ottobre 1756.

In questo episodio si vede come Fellini abbia voluto riconoscere al suo rivale ideale — l'ha sempre considerato nella prospettiva di operare lo smantellamento metodico del suo mito 'esagerato' di seduttore — la qualità delle sue gesta e del racconto connesso, proprio in una delle tappe principali della auto-costruzione della sua immagine storica.¹⁷ Il regista esprime forza artistica inventiva, sia nei confronti del testo letterario, sia per la mitica figura umana, e ancora certamente per Venezia e per il Settecento.

Si dice: Fellini è un gran bugiardo, un falsario cinematografico, un abile prestigiatore che manipola il reale per trasfonderlo, con l'immaginazione, in qualcosa di irreale, di totalmente inventato. Vero. E Casanova, allora? Forse che Casanova non si inventa date, episodi e loro svolgimenti, non si è forse sbagliato intenzionalmente diverse volte su nomi di persone e loro funzioni, sui tempi di soggiorni propri e altrui in certe località? E, cosa ancora più eclatante, non ha forse fatto morire la marchesa d'Urfé quando costei, ormai sfruttata nella sua osessione per la magia e derubata di enormi capitali, era ancora in vita? Allora, mentitori per mentitori, siccome il cinema è il luogo deputato della menzogna artistica — il linguaggio della riproducibilità tecnica è felicemente sempre manipolatorio, convenzionale, dunque falso per definizione — non è forse preferibile la sincerità del falsario Fellini che rende esplicita la sua volontaria falsificazione, sulla scorta della lezione impartita

17. Casanova pensava che dopo la morte di lui si sarebbe parlato a lungo soprattutto per il suo *Icosameron* — tre tomi scritti in francese e editi a Praga nel 1788 — un romanzo in perenne oscillazione tra il fantascientifico e l'utopico.

dall'altro grande mentitore, ciarlatano e falsario Orson Welles? (penso qui a *F. for Fake*). In proposito vengono alla mente le parole del regista poste nel prologo della biografia *Fellini* di Tullio Kezich:

Molti dicono che sono un bugiardo e lo ripetono continuamente. Ma anche gli altri dicono bugie; e le più grandi bugie su di me le ho sempre sentite dagli altri. Potrei smentirli, ho anche tentato. Purtroppo, essendo un bugiardo nessuno mi crede. [...] Del resto, se si vuole testimoniare la verità, dire "io" è già un punto di vista sbagliato. Per dire una cosa vera bisognerebbe togliere "io"; e invece non si può farne a meno. Anche per dire "io non c'ero". Che è la mia condizione perpetua, quella in cui mi riconosco totalmente. Io non posso testimoniare su niente perché almeno il 99 per cento delle volte non c'ero, ero altrove.¹⁸

Ecco, almeno su questo terreno dell'*altrove*, della menzogna, il duello tra i nostri bugiardi Casanova e Fellini avrebbe dovuto portare a una tregua, almeno per raccogliere metaforicamente i feriti (qualche spiraglio di visionarietà casanoviana) e altrettanto metaforicamente seppellire i morti (cancellare o sopire con le immagini l'avversione contro il meccanicismo sfrenato dell'uomo settecentesco). L'occasione favorevole poteva dunque essere qualcosa di lontano dalla trappola del paradosso del mentitore — quando dice di dire la verità mente o no? — cioè, appunto, la descrizione della fuga dai Piombi.

Questa, descritta da Casanova ampiamente e per quasi tutto il tempo della detenzione, è di fatto un libro all'interno del grande testo che ha avuto anche un'edizione autonoma: *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs* (1787). Il suo dettagliato realismo espone precise e interessanti argomentazioni circa le enormi difficoltà incontrate prima di riparare in Francia per la via di Mestre, Treviso, Borgo Valsugana, Bolzano, Monaco di Baviera, Parigi, dove inizia a frequentare la marchesa d'Urfé.

Ma, prima, ci sono i lavori di scavo e il cambio inaspettato della cella proprio quando il più era fatto, il ricominciare da capo, i calcoli, le astuzie con il guardiano, il pavido compagno di fuga padre Balbi e, infine, la libertà così intensamente desiderata e provata in Casanova si esprime in questo modo nella *Storia della mia vita*:

L'immunità che io cercavo era fuori dai confini della Serenissima. Già mi ci avviai e in spirito già vi ero giunto: dovevo solo raggiungerla anche con il corpo. Mi avviai perciò diritto alla porta della Carta, che è la porta reale del palazzo ducale, e senza guardare in viso a nessuno, per farmi notare il meno possibile, attraversai la piazzetta [San Marco], raggiunsi l'approdo e salii sulla prima gondola che trovai, dicendo ad alta voce al gondoliere che stava a poppa:

“Voglio andare a Fusina. Svelto, chiama un altro barcaiolo”.

L'altro barcaiolo venne subito. Mi abbandonai con disinvoltura sul cuscino di mezzo, il monaco [evaso con C.] si sedette sulla panchetta e la gondola si staccò da riva.

18. TULLIO KEZICH, *Fellini*, Milano: Rizzoli, 1988, p. 5. Corsivo nell'originale.

[...]

Doppia la [punta della] Dogana i gondolieri cominciarono a fendere vigorosamente le acque del grande canale delle Giudecca per il quale si deve passare sia per recarsi a Fusina che a Mestre, dove in realtà volevo andare. Quando vidi che eravamo a metà del canale, sporsi la testa e dissi al barcaiolo di poppa:

“Pensate che saremo a Mestre prima delle otto?”

“Ma lei mi ha detto di andare a Fusina”.

“Siete pazzo! Vi ho detto di andare a Mestre”.

L’altro barcaiolo mi disse che mi sbagliavo e padre Balbi, da buon cristiano pieno di zelo per la verità, gli dette ragione. Allora scoppiai a ridere e riconobbi che forse mi ero davvero sbagliato ma che la mia intenzione era stata di ordinare di portarmi a Mestre. Non replicarono. Il mio gondoliere mi disse anzi ch’era pronto a condurmi anche in Inghilterra. [...]

Allora mi voltai e vidi alle mie spalle il bel canale deserto, senza neanche un’imbarcazione. La splendida giornata, i primi raggi di un sole superbo che spuntava all’orizzonte e i due giovani barcaioli che remavano con tutta la loro lena mi gonfiarono il cuore di ammirazione. Al tempo stesso, però, mi invase il pensiero della terribile notte che avevo passato, del posto in cui ero il giorno prima e di tutte le circostanze che mi avevano aiutato. Provai un’immensa commozione, così intensa che per dar sollievo al mio cuore oppresso dall’eccesso di gioia scoppiai a piangere dirottamente e innalzai lo spirto riconoscente a Dio misericordioso. Singhizzavo e piangevo come un bambino condotto contro sua voglia a scuola. [...]

A Mestre non trovai cavalli di posta, ma all’albergo della Campana c’erano diversi vetturini che potevano fare lo stesso servizio. Entrai nella scuderia, vidi che i cavalli erano buoni e accettai di dare al vetturino il compenso che mi chiese per condurci in un’ora e un quarto a Treviso. [...] Uscii da porta San Tommaso come uno che andasse a passeggio. Feci un miglio sulla via maestra e poi mi buttai attraverso i campi con l’intenzione di non uscirne finché mi fossi trovato entro i confini della Repubblica. La via più breve per uscire dal paese era quella di Bassano, ma io presi la più lunga, perché era verosimile che mi avrebbero atteso al più vicino posto di confine, mentre, ne ero sicuro, non avrebbero immaginato che per uscire dal territorio della Serenissima avrei preso la via di Feltre, la più lunga per raggiungere la giurisdizione del vescovo di Trento.¹⁹

Nelle pagine seguenti il viaggio di Casanova prevede lunghissime camminate a piedi, diverse tappe in osterie, locande, case di contadini lungo il Piave o in piccoli paesi (di cui non dà conto), passaggi in Val di Piadene (Valdobbiadene) per raggiungere Feltre, Borgo di Valsugana, Pergine, Trento, Bolzano, Monaco e da lì, finalmente, Parigi.

Ma come affronta Fellini tutte queste peripezie letterarie per arrivare all’agonizzata metà francese? Intanto c’è da dire che il commiato di Casanova dal signor de Bernis è nel film meno passivo di quanto non sia nella sceneggiatura e risulta in qualche modo già proiettato su Parigi, la sua vera meta

dopo l’evasione. Rispetto a questa, Fellini appare persino più bendisposto verso l’arresto, drammatizzato, che non verso la fuga, lunga e certamente non semplice da raccontare per immagini. Con un piccolo tocco di malignità si può però anche ritenere che abbia inteso tenere bassa la visibilità delle lunghe macro-sequenze della preparazione, esecuzione, esito dell’evasione, dato il carattere d’azione visiva delle pagine casanoviane.

Infatti, il resoconto, di cui si indicano in corsivo i punti relativi alle caratteristiche di visione del testo scritto, riporta:

Da solo, senza l’aiuto di nessuno, prima delle due di notte [in ottobre, circa le otto di sera] riuscii a praticare un buco polverizzando le tavole. L’apertura risultò due volte più grande del necessario, tanto che riuscivo a toccare tutta la lastra di piombo. Il monaco venne ad aiutarmi a sollevarla, perché era fissata e incurvata sotto l’orlo della grondaia di marmo, ma a forza di spingere lo spuntone tra essa e la grondaia, riuscii a staccarla.

Poi, a forza di spalle la piegammo quel tanto che era sufficiente per ottenere lo spazio necessario per passare. Sporsi quindi fuori il capo e vidi con dispiacere che la luna, ormai al primo quarto, diffondeva una grande luce. Era un contratto tempo da sopportare in santa pace. Per uscire, tuttavia, avremmo dovuto aspettare la mezzanotte, quando la luna sarebbe andata a rischiarare gli antipodi. Di fatto, non potevo espormi al rischio di farmi vedere mentre mi muovevo sui tetti in una splendida notte, quando tutta la gente elegante stava certo a passeggiare in piazza San Marco. Giù, sul pavimento della piazza, si sarebbe senz’altro vista la nostra ombra allungata e tutti avrebbero alzato gli occhi: allora le nostre persone avrebbero offerto uno spettacolo stranissimo, che avrebbe suscitato la curiosità soprattutto di Messer Grande, i cui sbirri, unici custodi della grande Venezia, vegliano tutta notte. [...]

Alle quattro e mezzo gli ordinai [a Soradaci] di andare a vedere dov’era la luna. Quando tornò, mi riferì che sarebbe scomparsa di lì a mezz’ora e che una nebbia fittissima avrebbe reso molto pericolosi i piombi. [...]

Ma ormai era tempo d’andare. La luna non si scorgeva più. Legai sulle spalle a padre Balbi da una parte metà delle corde e dall’altra il pacco con i suoi stracci. Feci lo stesso con me. Poi, tutti e due in maniche di camicia, col cappello in testa, andammo all’avventura.

E quindi uscimmo a rimirar le stelle. [...]

Dopo aver attraversato una quindicina di lastre, mi trovai sulla cresta del tetto e mi ci sedetti a cavalcioni, comodamente, allargando le gambe. Il monaco, dietro di me, fece lo stesso. Voltavamo la schiena all’isoletta di San Giorgio Maggiore: davanti, a duecento passi, avevamo le molte cupole della chiesa di San Marco, che fa parte del palazzo ducale.²⁰

Nel prosieguo della descrizione sulla ricerca della migliore via di fuga, Casanova inizia più d’un capoverso del capitolo quinto con «Mi guardai

19. GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, a cura di Piero Chiara e Federico Ronconi, 7 voll., Milano: Mondadori (I Meridiani), 1984, II, pp. 124-126, 128.

20. CASANOVA, *Storia della mia vita*, op. cit., pp. 102-103, 107, 109, 111. Ad eccezione del verso di dantesca memoria, i corsivi sono miei.

intorno, a destra e a sinistra, per qualche minuto»; «Fermi lo sguardo e il pensiero su un abbaino, situato dalla parte del Rio di Palazzo»; «quel che dovevo fare era andare a vedere da vicino la parte anteriore»; «Vidi, o meglio sentii, tastando, una sottile inferriata»; fino alla libertà faticosamente raggiunta: «Mi avviai perciò diritto alla porta della Carta, che è la porta reale del palazzo ducale, e senza guardare in viso a nessuno, per farmi notare il meno possibile, attraversai la piazzetta, raggiunsi l'approdo e salii sulla prima gondola che trovai [...]».²¹

Se si volesse molto imprudentemente rubare il mestiere a Fellini, i passaggi richiamati letti nell'ottica del linguaggio filmico, potrebbero simulare le creazioni dell'immagine di Casanova ripreso di spalle in campo medio o lungo: tira finalmente fuori la testa dal tetto, apre uno spazio rischiarato dalla luce lunare di una notte splendida, luce necessaria per vedere ove egli si trovi ma che è anche un pericolo giacché prefigura un controcampo a *plongée* dal basso, come in una breve inquadratura a mezzo campo lungo verso l'alto, a individuare l'ombra di un uomo mentre cammina sui tetti. Per di più, quasi applicando al cinema le regole delle arti visive, Casanova opera uno stacco di ripresa parlando di un'ombra allungata; fa cioè vedere al lettore come un'inquadratura presa dal basso slancia la figura umana, al contrario dell'opposta — qui precedente — che, evidentemente, tende a schiacciare tutta la gente elegante a passeggiare per la piazza, vista dal punto d'osservazione del fuggiasco.

Ma il cinema mentale continua con altre visioni; una oggettiva, affidata alla verifica della posizione della luna e con cambio di atmosfera perché alla limpida serata si è fatta sotto la nebbia, buona per non essere visti ma che anche rende scivolose le lastre di piombo... E poi c'è la citazione modificata dall'Inferno di Dante — *riveder...* (xxxiv, 139) — fatta da Casanova, che sembra attardarsi in una estatica soddisfazione per l'impresa compiuta.

L'altro frammento di 'film scritto', è ancora all'insegna del campo (*voltare la schiena*) e del controcampo (*davanti*) per completarsi con àmbiti spazio-temporali di tipo descrittivo quando, proseguendo nella descrizione della ricerca di una migliore via di fuga, Casanova, con quel «Mi guardai intorno, a destra e a sinistra, per qualche minuto», preconizza una panoramica, forse addirittura circolare, in un piano sequenza lunghissimo (*qualche minuto*); e poi uno *stop frame* ante litteram: «Fermi lo sguardo e il pensiero su un abbaino, situato dalla parte del Rio di Palazzo», cui fa seguito un carrello o un carrello ottico (zoom) quando informa che «quel che dovevo fare era andare a vedere da vicino la parte anteriore», per approdare alle sfumature di *visione-tatto* con «Vidi, o meglio sentii, tastando, una sottile inferriata», prima di conquistare la libertà faticosamente raggiunta: «Mi avviai perciò diritto alla porta della Carta, che è la porta reale del palazzo ducale, e senza guardare in viso a

nessuno, per farmi notare il meno possibile, attraversai la piazzetta, raggiunsi l'approdo e salii sulla prima gondola che trovai».²²

Un autentico finale da film classico, questo incedere sicuro di Casanova fino alla straordinaria prospettiva del molo; una conclusione per la quale piace pensare che il libertino veneziano, regista di se stesso, avrebbe messo la cinepresa ai Tetrarchi (i cosiddetti Quattro Mori): da lì si sarebbe ripreso varcare l'arco e, a seguire, il suo voltare verso sinistra, percorrere senza soluzione di continuità — dunque in un possibile piano sequenza — con lo sguardo lungo, proteso fin oltre le colonne di Marco e Todaro, lo spazio della Piazzetta da coprire con una carrellata ad accompagnare il sospirato imbarco, mentre la (sua) voce fuori campo spiega: «L'immunità che io cercavo era fuori dai confini della Serenissima. Già mi ci avviavo e in spirito già vi ero giunto: dovevo solo raggiungerla anche con il corpo».

vi. Il triste congedo da Venezia mentre spira il vento...

Così, in sintesi, il cinema mentale dell'evasione letteraria di Casanova. Nel film la medesima situazione viene resa, come già accennato, con poche inquadrature: esattamente cinque, in un blu po' carico e un po' sfumato dai riflessi creati dalla nebbia e le cupole della Basilica di San Marco, con la voce off di Casanova — nella versione italiana è quella di Gigi Proietti in veste di doppiatore — che, commosso, osserva per la prima volta la sua Venezia dall'alto e si loda con orgoglio per quell'evasione, «un capolavoro d'intelligenza, di esattezza di calcolo, dell'intuito e del coraggio, qualità tutte premiate dalla fortuna». Stop. Non c'è bisogno di altro oltre le inquadrature che si contano sulle dita di una mano se non il leggero bagaglio che Casanova si porta dietro a Parigi e poi in tutta Europa, e di cui non si mancherà di dire. Un po' come ebbe a esprimersi Fellini a proposito della sua 'autobiografia', nella quale risalta tutta la parabola personale e artistica, condensata in sole diciotto parole: «Sono nato, sono venuto a Roma, mi sono sposato e sono entrato a Cinecittà. Non c'è altro», mentre a Casanova servono invece ben 4.545 pagine per scrivere la storia, incompleta, della sua vita.

Continuando a rimanere in ambito veneziano si sottolineano altri aspetti prima di lasciare, subito dopo l'arrivo a Parigi, Giacomo Casanova alle sue peregrinazioni europee, per riprenderli solo alla fine, veneziana appunto, del film.

Per quanto riguarda l'arresto, film e sceneggiatura (6. *Laguna di Venezia. Esterno alba*) procedono di pari passo, anche se alcune suggestioni scritte vengono abbandonate nelle riprese o al montaggio pur di non spostare l'attenzione da concentrare sull'uomo che si trova a remare in balia dei marosi e del fortissimo vento, in procinto di essere tratto in arresto. Una situazione instabile e movimentata, totalmente inventata da Fellini poiché nella *Storia*

21. CASANOVA, *Storia della mia vita*, op. cit., pp. 112, 113, 124. Corsivi miei.

22. CASANOVA, *Storia della mia vita*, op. cit., pp. 112, 113, 124. Corsivi miei.

il libertino viene prelevato all'alba a casa sua (vol. I, cap. XLVIII, pp. 1118 e ss. Cfr. nota 19).

Dalla sceneggiatura:

La tempesta infuria sulla laguna. Casanova-Pierrot conduce a fatica la gondola fra le ondate.

È tutto fradicio, di sudore e di schizzi di mare, e batte i denti visibilmente: trema. Nella laguna appaiono forme mostruose come spettri: pali che emergono, storti, dall'acqua; enormi ciuffi d'erba sradicati che vanno alla deriva, tronchi simili a coccodrilli: tutto è avvolto e travolto in una furia ventosa, con la pioggia che fa velo. Lontano, luci incerte (San Marco?) e un rintocco sperduto frettoloso, d'una campana.

A un fulmine che squarcia il cielo, seguito da un tuono che pare una cannonata, Casanova battendo i denti mugola:

CASANOVA Ave Maria gratia plena... dominus tecum...

Intanto, un'altra gondola più grande è emersa dalle tenebre e si è affiancata alla sua. Stranamente, questa gondola procede sicura e stabile; forse a causa della sua dimensione.

Casanova si affanna sempre più, azzuffandosi con le onde: l'altra gondola, grande e potente, gli si avvicina, lo fiancheggia.

E dalla gondola grande, si sente una voce forte e dura:

VOCE Giacomo Casanova!

Casanova guarda, sbalordito, le persone che si affacciano alla gondola.

Ci sono due sbirri, poi alcuni tristi figuri in abito nero, e Messer Grande in persona, ossia il capo della polizia. È lui che ha parlato. E continua, con tono forte e deciso:

MESER GRANDE Giacomo Casanova, cabalista e colpevole di disprezzo alla religione, autore di scritti eretici, possessore di libri malvagi condannati dall'Indice, io, Messer Grande, per ordine degli inquisitori di Venezia, qui ti dichiaro in arresto, per esser passato sotto ai Piombi!²⁵

Dalla pagina casanoviana alla sceneggiatura e poi al film rimane, esaltato, il motivo del vento. Uno dei quattro elementi primari, è un 'principio' citato dal dissoluto Casanova all'inizio delle sue *Memorie* – «l'unico criterio cui mi sono attenuto [...] è stato quello di *lasciarmi portare dove mi spingeva il vento*». E Federico Fellini, grande regista del vento, non si fa certo scappare l'occasione: sull'antinomica impercettibilità del vento, mirabilmente e paradossalmente, ne inventa una superba visibilità.

Questo elemento della natura è un 'trucco' antinaturalistico tra i più ricorrenti nelle invenzioni felliniane, un congegno al quale consegnare gli esiti dei propri vagabondaggi mentali e i provvisori destini dei personaggi. Un sistema sollecito, il vento, che lo coadiuva nel creare sia stupendi viaggi-da-fermo, attività tipica in chi, come lui, per tutta la vita non ha amato viaggiare o anche

25. FEDERICO FELLINI e BERNARDINO ZAPPONI, *Casanova: sceneggiatura originale*, Torino: Einaudi, 1976, pp. 16-18.

solo spostarsi per poco tempo e non troppo lontano; sia a ideare sensazioni di vario tipo e tutte, per dir così, cinematograficamente invisibili: preparazione dell'evento, sensazione scontornata dell'attesa, anticipazione di un pensiero o di una notizia, atmosfere di contesto, vagheggiamenti di chimeriche ed 'esotiche' sorprese, reinvenzioni della memoria, vaghi profumi dell'inconoscibile, senso dell'avventura immaginata, effetti stranianti nella magia del suo specialissimo realismo, brusche o violente incursioni sonore oppure musicali in modulazione sulle particolarità di personaggi, ambienti, proiezioni ideali, oniriche.

Il vento in Fellini, lo si è detto, non è solo eccezionale fantasmagoria percepitiva dell'invisibile, è anche un potente ed efficacissimo dispositivo di montaggio, visivo e/o sonoro che si rivela adatto ad aprire o chiudere sequenze, ovvero a legarle tra loro in maniera difforme dalla consuetudine; e questo semplicemente impiegando appositi macchinari o loro sostituti come ventilatori, tende, stuioie agitate, vele, sciarpe, falde di soprabiti ecc., ottenendo così enormi effetti narrativi e di rappresentazione scenografica con un irrilevante dispendio (economico) di mezzi.

Ed è proprio con il vento che Fellini regala a un Casanova ormai vecchio e stanco il sogno veneziano del prefinale a Dux, di cui s'è già detto. Si congeda così dall'odiato 'manichino' per il quale ha tuttavia manifestato anche solidarietà umana per gli anni della nostalgia. «*Venezia! Tornerò mai più a Venezia?*»²⁴ dice Giacomo Casanova a se stesso ricordando le immagini oniriche della rosea ed eterea gioventù insieme alle donne della sua vita nella gelida ma dolce laguna gelata circondato da una possibile chiesa della Salute, forse dal Ponte di Rialto dell'*incipit* carnevalesco e con la grande testa femminile sommersa. Ma Federico Fellini ci ha consegnato anche il sogno di diversi riflessi delle sue impossibili fantasmatiche Venezie – geometriche e senza confini – scritte e filmate, segnate a un tempo dalla grazia delle sue gloriose architetture e atmosfere, così come dall'inquietudine profonda che le pervade; anzi dei *riflessi* di infiniti e impalpabili *riflessi* della sua insuperabile immaginazione creativa.

Un'immaginazione di cui si ha ampia prova, sia nei disegni e nelle scenografie di Danilo Donati – premio Oscar per i costumi del *Casanova* –²⁵, sia nel Fellini Museum di Rimini dove il meraviglioso caleidoscopio venezian-casanoviano, ma certamente dell'intero suo grande cinema, restituisce l'aura delle inconoscibili ombre delle Venezie felliniane.

24. Nella sceneggiatura: «E Venezia? Non tornerò più a Venezia?». FELLINI e ZAPPONI, *Casanova, op. cit.*, p. 154. Corsivo mio.

Fellini ha vinto i seguenti Premi: Leone d'argento alla Mostra di Venezia e Oscar per *La strada* (1954) e ancora Oscar per *Le notti di Cabiria* (1957), per *8 ½* (1963), per *Amarcord* (1974) e quello alla carriera nel 1993, anno della sua scomparsa.

II.

Registi stranieri approdano a Venezia

Benedetta Zucconi

«Bella Venezia!». La città lagunare nel cinema tedesco degli anni Cinquanta, tra *topoi* letterari ed esotismo

L'interesse e la fascinazione per l'Italia da parte della nazione tedesca sono storicamente noti: divenuti soggetto letterario fin dai tempi dei viaggi di Goethe, si mantengono vivi nella presenza costante di visitatori dalla Germania in molte località turistiche della Penisola. Forse meno nota al di qua delle Alpi è invece la persistenza di questa inclinazione in alcuni generi popolari germanici, nel cinema, nella musica e nella letteratura di evasione. Essa si manifesta ancora oggi nella scelta di trame ambientate in contesti italiani – spesso si tratta di località di vacanza – nonché nell'uso disinvolto di vocaboli italiani all'interno di canzoni *popular*.

Questo contributo verte su un genere cinematografico poco noto in Italia, ma popolarissimo in Germania, ovvero i film musicali di ambientazione italiana fioriti in massima parte negli anni Cinquanta e Sessanta nella Repubblica Federale Tedesca e, in proporzione minore, in Austria. Questi film vengono denominati comunemente *Schlagerfilme*, ossia film di canzoni, essendo lo *Schlager* un tipo di brano vocale popolare, solitamente di argomento romantico o umoristico. Caratteristica principale dei film qui in oggetto, oltre alla presenza di numerosi interventi musicali, sono le ambientazioni vacanziere, quasi sempre in mete turistiche del Mediterraneo, in Francia, Spagna, in quella che al tempo era la Jugoslavia e, soprattutto, in Italia. Non a caso, un altro termine usato per indicare queste pellicole è quello di *Ferienfilm*, film di vacanze, comunemente ambientati all'estero, in contrapposizione al genere degli *Heimatfilme* (da *Heimat*, patria) girati in località tedesche prevalentemente agresti, romanticizzate e idilliache, teatri di trame rassicuranti, e in cui si propongono stili di vita e valori tradizionali.

In particolare, il presente saggio si concentra su alcune pellicole musicali ambientate del tutto o in parte a Venezia. Attraverso l'indagine di alcune scene e caratteristiche delle pellicole in esame si illustreranno i principali *topoi* della narrazione musicale e sonora della città lagunare, impastata di suggestioni provenienti dalla tradizione e dalla musica d'arte; si indagherà inoltre il rapporto che intercorre in questi film tra un orizzonte di attesa del pubblico legato a punti di riferimento visivi e il loro *pendant* sonoro.

1. Il *Ferienfilm* come fenomeno culturale tedesco negli anni Cinquanta

Gli *Schlagerfilme* conobbero un'enorme fortuna nei primi anni della ricostruzione economica tedesca, in particolare nei primi due decenni: si stima

che tra il 1950 e il 1965 ne furono prodotti circa 250 (ma altre stime, considerando nel computo altri generi liminali, arrivano a contarne 400).¹ Nel 1959, gli *Schlagerfilme* coprivano il 25% della produzione cinematografica complessiva annuale della Repubblica Federale Tedesca.² La loro caratteristica principale, come anticipato, era la presenza nel corso della trama di diversi *Schlager*, un genere vocale formatosi nella seconda metà dell'Ottocento dal contesto dell'operetta, e che dopo la Seconda guerra mondiale assunse un carattere inequivocabilmente popolare, caratterizzato da ogni sorta di convenzione stilistica e contenutistica, sia testuale sia musicale, e destinato pertanto a un consumo di massa popolare e piccolo-borghese.³ Secondo Martin Nies,

La musica, e in particolare gli *Schlager*, sono stati un fenomeno culturale nella Repubblica Federale Tedesca dagli anni Quaranta agli anni Settanta che difficilmente può essere sottovalutato in termini di rilevanza sociale, in quanto i testi fornivano un arsenale di significati e di possibilità di identificazione, producevano e riproducevano immagini culturali di sé e degli altri e contribuivano alla loro interiorizzazione e, sostenuti da una musica emotivamente coinvolgente, servivano a far fronte alla vita quotidiana, soprattutto nel periodo post-bellico, riconciliando con le manchevolezze della realtà.⁴

Pertanto, i film caratterizzati da una presenza consistente di *Schlager* appartenevano al medesimo contesto socioculturale: si trattava cioè di prodotti privi di qualsivoglia ambizione intellettuale, ma estremamente efficaci nell'assecondare il desiderio di svago della popolazione uscita dal conflitto mondiale, così come nel rifletterne i desideri e le aspirazioni. Daniela Schutz, in una monografia dedicata interamente agli *Schlagerfilme*, individua proprio in questa caratteristica di vicinanza emotiva al pubblico uno dei principali elementi che portarono a una svalutazione complessiva del genere da parte della critica; a questo va aggiunta naturalmente la presenza strutturale e pervasiva di un genere musicale considerato popolare in senso deteriore come quello dello *Schlager*, nonché la filiazione dello *Schlagerfilm* da un genere

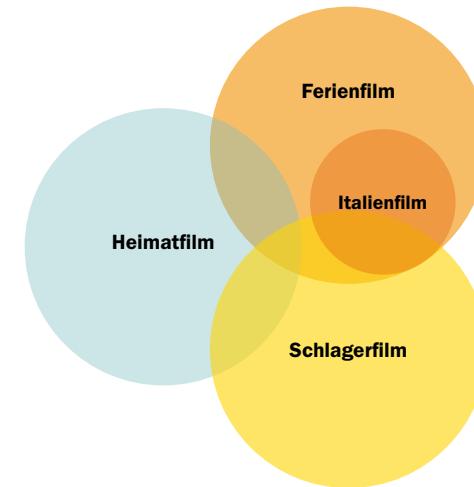
1. Cfr. HANS JÜRGEN WULFF, *Editorial. Schlagerfilme im Kontext ihrer Zeit*, in HANS JÜRGEN WULFF und MICHAEL FISCHER (Hrsg.), *Musik gehört dazu: Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950-1965*, Münster/New York: Waxmann («Populäre Kultur und Musik», xxiv), 2019, pp. 7-19: 7.

2. Cfr. KLAUS NATHAUS, *How the hits got into the flicks. The production of Schlagerfilms in West Germany, 1955-1963*, in WULFF und FISCHER (Hrsg.), *Musik gehört dazu*, op. cit., pp. 153-175: 155.

3. NATHAUS, *How the hits got into the flicks*, op. cit., pp. 153-154.

4. «Musik und insbesondere Schlagermusik sind in der Bundesrepublik der vierziger bis siebziger Jahre eine kulturelle Erscheinung, die hinsichtlich ihrer sozialen Relevanz kaum unterschätzt werden kann, da die Texte ein Arsenal von Sinn- und Identifikationsangeboten bereithalten, kulturelle Selbst- und Fremdbilder produzieren, reproduzieren und zu deren Internalisierung beitragen und gestützt durch emotionalisierende Musik besonders in der Nachkriegszeit zur Alltagsbewältigung dienten, indem sie Defizite der Realität harmonisierten». MARTIN NIES, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*, Margburg: Schüren, 2013, p. 263. Tutte le traduzioni di citazioni dal tedesco riportate in questo contributo sono a cura di chi scrive.

cinematografico a sua volta ritenuto triviale, ossia quello degli *Heimatfilme*.⁵ Lo *Schlagerfilm* infatti, a seconda dell'ambientazione e della trama, può intersecarsi con altre tipologie cinematografiche popolari: la principale è senz'altro quella dell'*Heimatfilm* (genere prevalente nei primi anni Cinquanta) nel caso di ambientazioni locali e tematiche prevalentemente amorose e sentimentali; nella seconda parte del decennio, anche in virtù di un accresciuto benessere economico della popolazione, lo *Schlagerfilm* incontrò invece sempre più spesso la categoria del *Ferienfilm*, di cui l'*Italienfilm* costituisce una sotto-categoria. E dunque gli *Schlagerfilme* sono inestricabilmente legati alla Germania Ovest del dopoguerra, alla ricostruzione del Paese, al miracolo economico, all'elaborazione della dittatura nazista, alle dinamiche della Guerra fredda e del riavvicinamento europeo.



1.

Il diagramma illustra i principali generi cinematografici popolari tedeschi oggetto di questo contributo e le loro interazioni.

Tuttavia il *Ferienfilm* non può essere considerato semplicemente quale diretta evoluzione, più tarda e geograficamente dislocata, dello *Heimatfilm*: se, da una parte, vi è chi, come Lars Koch, considera il *Ferienfilm* un adeguamento dello *Heimatfilm* agli standard della società dei consumi,⁶ altre interpretazioni, per esempio quella di Maria Fritsche — riferita in particolare alla produzione austriaca, ma il discorso è facilmente trasponibile in ambito germanico

5. Cfr. DANIELA SCHUTZ, *Wenn die Musik spielt... Der deutsche Schlagerfilm der 1950 bis 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript, 2012, p. 16.

6. Cfr. LARS KOCH, *Zwischen Kontinuität und Innovation: Der westdeutsche Spielfilm 1945-1960*, in Id. (Hrsg.), *Modernisierung als Amerikanisierung. Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960*, Bielefeld: transcript, 2007, pp. 89-109: 102.

— contestano indirettamente questa visione, osservando come i *Ferienfilme* degli anni Cinquanta contrapponessero all’impostazione fortemente conservatrice degli *Heimatfilme* (spesso esplicitamente in contrasto con i simboli della modernità e dell’urbanizzazione) un atteggiamento accogliente ed entusiasta nei confronti del progresso, del cambiamento e della mobilità.⁷ Di simile avviso è Marina Forell: riferendosi in particolare agli *Schlager* di soggetto vacanziero e soprattutto italiano, la studiosa ritiene che essi esprimessero un bisogno di evasione tale da collocarsi all’opposto rispetto ai soggetti domestici degli *Heimatschlager* e degli *Heimatfilme*.⁸ Il concetto di spazio e di mobilità è centrale anche nella lettura di Martin Nies, che tuttavia diverge dall’opinione di Fritsche nel considerare *Heimatfilme* e *Ferienfilme* non quali modelli opposti, ma come due forme diverse di espressione della medesima spinta ideale:

Per tutti gli anni Cinquanta, lo *Heimatfilm* è stato il modello cinematografico dominante attraverso il quale trasmettere valori e norme, principalmente tramite un’ideologizzazione dello spazio. Al contrario, il film esotista costituisce solo apparentemente un contro-modello — in realtà esso presenta ideogemi simili in linea di principio, anche se con uno spostamento dell’attenzione: invece di concentrarsi sugli spazi domestici, gli spazi ‘stranieri’ o ‘altri’ vengono testati per trovare delle alternative.⁹

Lo spostamento dell’attenzione e delle trame verso luoghi stranieri, sempre secondo Nils, era dettato anche da ragioni contingenti, legati alla realtà quotidiana: serviva cioè anche a indurre nello spettatore una «destinazione del desiderio [Sehnsuchtsziel]» rispetto alla realtà dura e manchevole del dopoguerra.¹⁰

L’ambientazione in un paese diverso dalla Germania (o dall’Austria) non è un mero elemento di contorno, né tantomeno può essere ridotta soltanto a riverberazione culturale e mediatica dell’intensificazione turistica. Al contrario, essa assume un forte valore simbolico se riferito allo *Zeitgeist* del tempo: per alcuni, le ambientazioni esotiche diventerebbero una sorta di proiezione legittima dell’idea di patria, concetto ormai trattato alla stregua di un tabù nella Germania sconfitta del dopoguerra. Così l’etnomusicologo Julio Mendivil:

7. MARIA FRITSCHE, *Homemade Man in Postwar Austrian Cinema. Nationhood, Genre and Masculinity*, New York/Oxford: Berghan, 2013, p. 134.

8. Cfr. MARINA FORELL, *Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein revisited. Italien als Imaginationsort im Schlager der BRD-Nachkriegszeit*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», cm/1, 2023, pp. 78-93.

9. «Der Heimatfilm ist die fünfziger Jahre hindurch das dominante filmische Modell, über das Werte und Normen vermittelt werden und zwar primär über die *Ideologisierung vom Raum*. Nur scheinbar konstituiert sich demgegenüber der exotistische Film als ein Gegenmodell – tatsächlich weist er prinzipiell ähnliche Ideologeme auf, allerdings unter einer Verschiebung des Fokus: Denn nicht heimische Räume werden in den Blick genommen, sondern „fremde“ beziehungsweise „andere“ Räume auf Alternativen hin erprobt». NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 256.

10. NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 257.

Liberata dal suo contesto spazio-temporale ‘originale’, la patria tedesca idealizzata dello *Schlager* uscì nel mondo e ottenne con grande successo ciò che gli sforzi bellici della Grande Germania non avevano ottenuto: la conquista di ampie parti del mondo per sé. L’Italia, la Grecia, la Spagna o il Messico, con i loro paesaggi idilliaci sotto il cielo azzurro, le Ande e le città dell’Europa dell’Est con le loro melodie malinconiche in tonalità minore, popolavano la patria virtuale e non più geograficamente localizzata dello *Schlager* tedesco, contribuendo così a costruire un senso di patria o, quantomeno, a suscitarne il desiderio.¹¹

Secondo Mendivil, dunque, il senso delle canzoni (e dei film) non sarebbe tanto quello di raccontare un mondo diverso e lontano; al contrario, indipendentemente dalla loro collocazione geografica, questi luoghi narrati servirebbero innanzitutto a riportare alla luce il tema controverso della patria.¹²

II. Italia, luogo ideale nelle rappresentazioni filmiche e musicali del dopoguerra

Tra i diversi paesi rappresentati dai film del dopoguerra — quasi tutti appartenenti al sud dell’Europa, ossia destinazioni relativamente accessibili per la piccola borghesia tedesca — l’Italia occupa un posto privilegiato, divenendo assai spesso meta delle destinazioni narrate nei *Ferienfilme*. Il dato è da collegare al crescente interesse per la Penisola come meta di vacanza, che nel corso degli anni Cinquanta divenne la destinazione favorita del turismo di massa tedesco: già attorno al 1954 si stimava che circa due milioni di cittadini tedeschi dell’ovest avessero trascorso le ferie in Italia, mentre il 32% degli intervistati la indicava come meta ideale delle proprie vacanze. Nel 1958 il numero dei visitatori era già salito a cinque milioni e mezzo, ossia al 10% dell’intera popolazione tedesca.¹³

Nasce quindi l’*Italienreisefilm*, il «film di viaggio in Italia», che diviene così una sorta di sottogenere del *Ferienfilm* come conseguenza della *Italienfieber*, la «febbre d’Italia».¹⁴ I *Ferienfilme* ambientati in Italia spesso ricadono anche

11. «Befreit von ihrem „ursprünglichen“ raumzeitlichen Kontext, ging die idealisierte deutsche Heimat des Schlagers in die Welt hinaus, und ihr gelang mit größerem Erfolg, was das kriegerische Bestreben Großdeutschlands nicht erreicht hatte: große Teile der Welt für sich zu erobern. Italien, Griechenland, Spanien oder Mexiko mit ihren idyllischen Landschaften unter blauem Himmel, die Anden und die osteuropäischen Städte mit ihren melancholischen Melodien in moll bevölkerten die virtuellen, nicht mehr geographisch lokalisierbare Heimat des deutschen Schlagers und halfen bei der Konstruktion eines Heimatgefühls oder zumindest dabei, es herbeizusehen». JULIO MENDIVIL, *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*, Bielefeld: transcript, 2008, p. 335.

12. MENDIVIL, *Ein musikalisches Stück Heimat*, op. cit., p. 336. Sull’argomento cfr. anche FORELL, *Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein revisited*, op. cit., p. 82.

13. I dati sono riportati in CHRIS WAHL, *Man spricht »Italienish«. Italien im bundesdeutschen Film der 1950er Jahre*, in HANS-MICHAEL BOCK, JAN DISTELMEYER und JÖRG SCHÖNING (Hrsg.), *Tenore, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*, München: edition text + kritik, 2011, pp. 133-143: 134, e in GABRIELE VOGT, *Touristische Sehnsuchtswelten der Schlagerfilme*, in WULFF und FISCHER (Hrsg.), *Musik gehört dazu*, op. cit., pp. 95-110: 105, nota 28.

14. Il termine si riscontra, tra gli altri, in DORIS WAGNER, *Einmal Rimini und zurück. Die Reisewelle der Deutschen in den 50er-Jahren im Spiegel der Produkt- und Dienstleistungswerbung*, «Eruditio-Educatio»,

nella categoria degli *Schlagerfilme* (qualora prevedano la presenza di numeri musicali cantati), ma la moda dell'Italia investe in realtà qualsiasi genere cinematografico popolare. Chris Wahl sottolinea come, negli anni Cinquanta, l'inserimento di almeno una scena ambientata nella Penisola sembrava essere divenuto quasi un obbligo per qualsiasi produzione cinematografica di consumo.¹⁵

Le ragioni di questo rapporto privilegiato con l'Italia sono molteplici, e benché includano senz'altro l'idealizzazione del Paese come luogo di fuga dalla serietà della condizione del dopoguerra,¹⁶ non possono limitarsi al mero desiderio dei tedeschi di rilassarsi e godersi la vita. Lo stesso sorprendente incremento del turismo negli anni immediatamente successivi agli eventi sanguinosi del conflitto mondiale sarebbe in realtà il risultato di precise politiche atlantiste ed europee. Secondo lo storico Patrick Bernhard, questo avveniva in piena coerenza col piano Marshall e con i successivi Trattati di Roma, impegnati nella libera circolazione tra Paesi dell'Europa occidentale di merci, servizi e persone, per consolidare l'impostazione capitalista e liberale della zona e salvaguardarla così rispetto al pericolo di eventuali influenze comuniste.¹⁷ In particolare, nello sviluppo delle relazioni della Germania con l'Italia vi sarebbe l'intenzione specifica di riallacciare i rapporti tra i due Paesi, ora parte dello stesso blocco politico, su un piano commerciale innanzitutto, ma anche sociale e culturale, realizzato attraverso molteplici iniziative culturali.¹⁸ Tuttavia la predilezione dei tedeschi per l'Italia derivava in parte proprio dagli eventi della guerra da poco trascorsa, in virtù di un presunto senso di colpa condiviso che, secondo alcuni, poteva favorire una reciproca intesa: «[Gli

vi/3, 2011, pp. 35-64: 58.

15. Cfr. WAHL, *Man spricht »Italienish«*, *op. cit.*

16. WAHL, *Man spricht »Italienish«*, *op. cit.*, p. 134. Cfr. anche TILL MANNING, *Die Italien-Generation. Stilbildung durch Massentourismus in den 1950er und 1960er Jahren*, Göttingen: Wallstein Verlag («Göttinger Studien zur Generationsforschung», Veröffentlichungen des DFG-Graduiertenkollegs «Generationsgeschichte», hrsg. von Bernd Weisbrod, v), 2011, p. 158.

17. PATRICK BERNHARD, «*Vieni un po' in Italia ...* Aspetti del turismo tedesco in Italia nel secondo dopoguerra», in ANNUNZIATA BERRINO (a cura di), *Storia del turismo, Annale 7* (2006-2008), Milano: Franco Angeli, 2008, pp. 175-189.

18. Sulla ripresa dei rapporti tra Italia e Germania cfr. tra gli altri ANDREA HINDRICH, „*Teutonen*“ in *Arkadien. Deutsche auswärtige Kulturpolitik und Kulturvermittlung in Italien von 1949-1970 zwischen Steuerungsversuch und dem Wunsch nach Anerkennung*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2010. Per quanto riguarda nello specifico l'interesse politico per il cinema come strumento di *soft power*, la storica Tiziana Di Maio ha fatto luce nel 2014 su un progetto statale del 1954, che prevedeva una coproduzione italo-tedesca di film sulla storia europea, con l'obiettivo di promuovere la fiducia reciproca e i valori liberali occidentali tra le popolazioni dell'Europa occidentale, contro quelle appartenenti al blocco orientale. Lina Morino, esponente della Democrazia Cristiana, scriveva al Cancelliere Konrad Adenauer il 24 novembre 1954: «Senza voler ricorrere ai metodi di propaganda dolciastri e talvolta demenziali dei comunisti, è possibile creare una produzione cinematografica per la diffusione di idee e principi che costituisca una visione del mondo e rappresenti la tradizione della civiltà occidentale [Ohne zu den ekelhaft süßen und manchmal wahnwitzigen Propagandamethoden der Kommunisten gelangen zu wollen, ist es doch möglich, eine Filmproduktion für die Verbreitung von Ideen und Grundsätzen aufzuziehen, welche eine weltanschauliche Grundlage formt und die Überlieferung der westlichen Zivilisation darstellt]». La citazione è tratta da TIZIANA DI MAIO, *Alcide De Gasperi und Konrad Adenauer. Zwischen Überwindung der Vergangenheit und europäischem Bildungsprozess (1945-1954)*, Zürich: Peter Lang, 2014, p. 290.

italiani] conoscono troppo bene le debolezze umane e sono quindi meno inclini al fariseismo. Le disgrazie commesse dai tedeschi ricordano loro anche le disgrazie che hanno commesso loro stessi», si leggeva in un articolo apparso nel 1959 sulla rivista «*Weltbild*».¹⁹ Arne Andersen ha sottolineato infatti come il fardello del recente passato fascista rendesse l'Italia agli occhi dei tedeschi una meta di vacanza meno problematica rispetto ad altri paesi che erano stati invasi dalla Germania nazista o che appartenevano alle potenze vincitrici.²⁰

III. L'Italia e l'immaginario esotico

L'interesse tedesco per l'Italia non era certo una novità del dopoguerra: al contrario, si era ben radicato già nel secolo precedente, quando il paese era divenuto luogo d'elezione di intellettuali, poeti, artisti di ogni rango. L'Italia era da tempo oggetto di interesse da parte dei viaggiatori d'oltralpe, ben prima dell'avvento del turismo: dapprima come meta di pellegrinaggio e, poi, nell'Ottocento come luogo di elezione dei viaggi di formazione.²¹

L'immaginario mitopoietico ottocentesco legato all'Italia sopravvive indisturbato agli sconvolgimenti della prima metà del Novecento, arricchendosi di ulteriori significati negli anni dopo la guerra, quando si insinua nel contesto piccolo-borghese della vacanza di massa. L'immagine diffusa dell'Italia non è tanto quella contemporanea, del miracolo economico e della rapida urbanizzazione; al contrario, continua a essere quella delle rovine romane, del Rinascimento, dei borghi antichi, dei mestieri tradizionali, a cui si aggiungono le località balneari della Riviera ligure e della Costiera amalfitana, di Capri e di Ischia.²² Se, da un lato, gran parte del turismo di massa tedesco si concentrava attorno ai laghi del Nord Italia e nelle località della costa adriatica, l'immaginario cinematografico tendeva per lo più a ignorare questi luoghi e a persistere nella rappresentazione idilliaca di Sorrento, Roma, Firenze e Venezia. L'Italia diveniva dunque il luogo di una rappresentazione escapistica e insieme esotica, dove con «esotico» — seguendo la categorizzazione operata da Joachim Eibach — si intende quella forma di esperienza dell'altro in cui all'elemento estraneo viene associato il pregiudizio del «lontano paese delle meraviglie [*fernes Wunderland*]».²³ Martin Nies, inoltre, ritiene quello

19. «[Die Italiener] wissen zu viel von menschlicher Schwäche und neigen daher wenig zum Pharisäertum. Mit den Schändlichkeiten, die Deutsche begingen, fallen ihnen auch die Schändlichkeiten ein, die sie selbst begingen». BENNO WUNDHAMMER, *Warum ich so gerne nach Italien fahre...*, «*Weltbild*», 23, 1959, pp. 9-12: 10.

20. Cfr. ARNE ANDERSEN, *Der Traum vom guten Leben. Alltags- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*, Frankfurt am Main/New York: Campus, 1997, p. 184.

21. Cfr. WAHL, *Man spricht »Italienish«*, *op. cit.*, p. 133.

22. Cfr. HINDRICH, „*Teutonen*“ in *Arkadien*, *op. cit.*

23. Cfr. JOACHIM EIBACH, *Annäherung – Abgrenzung – Exotisierung: Typen der Fremdwahrnehmung in Europa am Beispiel der Türken, Chinas und der Schweiz (16. bis frühes 19. Jahrhundert)*, in CARL HORST und JOACHIM EIBACH (Hrsg.), *Europäische Wahrnehmungen 1650-1850: Interkulturelle Kommunikation und Medieneignisse*, Hannover: Wehrhahn Verlag, 2008, pp. 13-73. Eibach individua tre atteggiamenti

associato ai film tedeschi ambientati in Italia un «esotismo di facciata [*Schein-Exotismus*]», che si verificherebbe nel momento in cui «la cultura straniera viene svalutata rispetto alla propria nel processo narrativo, oppure si manifesta sotto forma di utopia regressiva, quando l'oggetto dell'ammirazione dello 'straniero' o dell'altro' non è il dato culturale attuale, ma il suo passato».²⁴ L'esotismo insito nelle rappresentazioni tedesche dell'Italia si manifesta inoltre nella stereotipizzazione dei caratteri umani italiani, nonché in una gerarchia implicita tra tedeschi e popolazione locale: gli italiani sono per lo più rappresentati come elementi del paesaggio, o soggetti funzionali allo svolgimento della trama, con cui i protagonisti tedeschi hanno rapporti amichevoli o interazioni spassose; al massimo, una donna italiana può assumere il ruolo di oggetto del desiderio, ma difficilmente il 'non tedesco' conquista in questi film la dignità di personaggio indipendente.²⁵ Similmente, la colonna sonora degli *Italienfilme* si basava soprattutto sulla resa musicale dei *clichés* legati all'Italia, potendo inoltre trarre vantaggio da un immaginario mitopoietico già consolidato dall'operetta nel secolo passato, e da una preesistente tradizione di *Schlager* a soggetto italiano, già in voga nel periodo tra le due guerre e in grado di conformare l'orizzonte d'attesa tanto dello spettatore quanto dei protagonisti del film.²⁶ Inoltre, nella sotto-categoria degli *Italienfilme* che sono anche *Schlagerfilme*, sono i numeri musicali cantati a costituire in massima parte la colonna sonora (mentre scarsa rilevanza è data a sonorizzazioni strumentali extradiegetiche), e a fungere spesso da soluzione diegetica per superare la barriera linguistica tra i personaggi.²⁷

Prima ancora di possibili elementi stilistico-musicali, sono infatti proprio i testi degli *Schlager* a fungere da marcatori di luogo: essi sono infatti infarciti di parole d'ordine come «Sud, sole, mare blu, gioia di vivere, sogno, libertà di movimento e amore»,²⁸ parallelamente all'utilizzo sulla scena di elementi visivi funzionali a una collocazione geografica (fiaschi di vino, tovaglie a quadretti, pergolati), specie nel caso di film interamente girati in studio. Assai frequente è inoltre l'inserimento di vocaboli italiani, talvolta afferenti al campo semantico amoroso e vacanziero («sole», «amore», «baci»), altre volte

distinti nell'incontro pregiudiziale con il diverso: la percezione dell'altro come simile, e come tale celebrato (avvicinamento, *Annäherung*), come minaccia ostile (delimitazione, *Abgrenzung*), e infine la categoria dell'*Exotisierung* descritta sopra.

24. «Damit konstituiert sich der „Exotismus“ dieser Filme, also die *Höherbewertung einer Fremdkultur gegenüber der Eigenen*, entweder als ein *Schein-Exotismus*, wenn die fremde Kultur im narrativen Prozess letztlich relational gegenüber der eigenen entwertet wird oder er zeigt sich in Gestalt einer regressiven *Utopie*, wenn am „Fremden“ beziehungsweise „Anderen“ nicht das gegenwärtig kulturell Gegebene, sondern dessen Vergangenheit Gegenstand der Bewunderung ist». NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 260.

25. NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 261.

26. NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 265.

27. Cfr. WAHL, *Man spricht »Italienisch«*, op. cit., p. 135.

28. «Süden, Sonne, blaues Meer, Lebensfreude, Traum, Freizügigkeit und Liebe». FORELL, *Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein revisited*, op. cit., p. 81.

del tutto avulsi dal contesto drammatico, ma utili a ricreare una generica ambientazione italica tramite il richiamo di vocaboli noti («Chianti», «caffuccino» e altri termini gastronomici sono spesso prediletti dai parolieri). La caratterizzazione locale degli elementi musicali, di contro, attinge spesso dal bacino di *clichés* musicali legati all'Italia già presenti nell'ambito della musica d'arte, tramite l'uso di forme di danza o di specifici strumenti musicali. Come ha giustamente osservato Gabriele Vogt, l'arrangiamento assume un ruolo centrale nella caratterizzazione geografica: si pensi per esempio alla predilezione per il mandolino «come strumento esotico, non comuneamente utilizzato nelle canzoni tedesche, e la cui origine riconduce all'ambito mediterraneo, conferisce un sapore speciale e folkloristico».²⁹

Non sono rari i casi in cui la colonna sonora tende a una certa ambiguità geografica: evita, cioè (e con le dovute eccezioni), di associare con troppa precisione un luogo e la sua caratterizzazione musicale, distribuendo con disinvoltura tarantelle e mandolini in luoghi affatto estranei al loro effettivo utilizzo; addirittura, la caratterizzazione musicale spesso asseconda il «desiderio di un sud non meglio specificato»³⁰ sconfinando quindi nella sovrapposizione di elementi effettivamente italiani con altri di origine cubana o sudamericana. È il caso, per esempio, di *Mandolinen und Mondschein* del 1959 (del quale si tratterà più dettagliatamente in seguito): nei titoli di testa, mentre la cinepresa segue languidamente i movimenti di un'imbarcazione a remi tra i canali veneziani, la musica extradiegetica combina lo *Schlager* che dà il titolo al film, caratterizzato da un massiccio accompagnamento di mandolini e da un andamento melodico che richiama la *Barcarolle* di Offenbach, a ritmi e sonorità di provenienza caraibica.

IV. La caratterizzazione musicale e sonora degli *Schlagerfilme* ambientati a Venezia: tre esempi

All'interno di questo quadro, la città storica di Venezia assume spesso il ruolo di luogo per eccellenza dell'esperienza romantica. Non sono pochi i film tedeschi del dopoguerra ambientati nella città lagunare (i quali, secondo l'interpretazione di Nies, si richiamano spesso a *Summertime*, film del 1955 di David Lean con Katharine Hepburn e Rossano Brazzi, ambientato appunto a Venezia);³¹ curiosamente, tra questi sono relativamente pochi gli *Schlagerfilme*, riconducibili principalmente a tre principali titoli: *Südlische Nächte* (Robert Adolf Stemmle, RFT 1955), *Mandolinen und Mondschein* (Hans Deppe, RFT 1959) e *Hochzeitsnacht im Paradies* (Paul Martin, Austria

29. «Durch die Nutzung der Mandoline als exotischem, in deutschen Liedern nicht gebräuchlichem Instrument, das durch seine Herkunft auf den Mittelmeerraum verweist, bekommt er seine spezielle, folkloristische Note». GABRIELE VOGT, *Auch wir waren in Arkadien – Italien im deutschen Film der 50er und beginnenden 60er Jahre*, München: Grin, 1999, p. 19.

30. «Sehnsucht nach einem unspezifischen Süden». MANNING, *Die Italien-Generation*, op. cit., p. 157.

31. Cfr. NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 266. Si veda in questo volume il contributo di Matteo Giuggioli.

1962), di cui ora si illustreranno alcuni tratti salienti relativi alla caratterizzazione musicale e sonora della città di Venezia.

iv.1. *Südliche Nächte* (1953), viaggio musicale in Italia

La prima in ordine cronologico di queste produzioni cinematografiche è *Südliche Nächte*, film del 1953 che, secondo Gabriele Vogt, è tra i primi a voler trasmettere un'idea concreta e non generica di Italia. In questo senso, il film si porrebbe addirittura in anticipo rispetto al filone degli *Schlager* di argomento italiano del dopoguerra, che solo dalla metà degli anni Cinquanta inizieranno a sostituire la fascinazione diffusa per il Paese con immagini più precise.⁵² Attrazione principale del film era la ricca scelta di canzoni, costituite in parte da materiale preesistente: la colonna sonora, infatti, era opera del compositore tedesco Gerhard Winkler, che nel 1943 aveva composto uno *Schlager* intitolato *Capri-Fischer*, censurato pochi mesi dopo dal regime nazista a causa dell'armistizio stipulato di lì a poco dall'Italia con gli Alleati, ma poi riproposto con enorme fortuna nell'immediato dopoguerra.

Winkler, considerato all'epoca un'autorità nel campo della composizione popolare su soggetto italiano, riutilizza in *Südliche Nächte* alcuni suoi brani di successo già composti (tra cui, appunto, *Capri-Fischer*), scrivendone però di nuovi per ottemperare alle esigenze della trama. Quest'ultima rispecchia un *topos* piuttosto frequente nei film tedeschi del dopoguerra, e del tutto inverosimile: quello del soldato tedesco che, dopo la guerra, torna in Italia per rincontrare la donna locale con cui aveva vissuto una storia d'amore durante l'occupazione.⁵³ In *Südliche Nächte*, questo si traduce nell'avventura di due amici, Harry e Thomas, partiti in auto alla volta dell'Italia per ritrovare la cantante Gina, conosciuta da Harry durante gli anni della guerra e di cui egli è perdutamente innamorato.⁵⁴ Ne nasce una commedia degli equivoci che si dipana geograficamente lungo tutta la Penisola, dalle Dolomiti fino alla Sicilia, in un susseguirsi di scene da cartolina dei diversi luoghi toccati, tra cui Venezia, primo vero soggiorno urbano del tour dopo alcune tappe alpine e lacustri. L'intera pellicola (che è anche una delle prime a essere girata in gran parte in esterni e non in studio) è dunque costruita, oltre che sulle popolari canzoni di Winkler, sul sentimento dell'*Italiensehnsucht*. Attorno ad essa

2.

Copertina dello spartito per pianoforte e fisarmonica di *Südliche Nächte*.

52. Cfr. Vogt, *Auch wir waren in Arkadien*, op. cit., p. 18.

53. Vogt, *Auch wir waren in Arkadien*, op. cit., p. 23.

54. Un altro tema portante del film, che costituisce spesso una costante dei *Ferienfilme*, è lo scontro generazionale, impersonato in questo caso dai due giovani viaggiatori da un lato, moderni e avventurosi, e dall'altro dallo zio proprietario del ristorante italiano in cui essi lavorano, e che guarda con ostilità all'avventura dei due.



la produzione imbastirà inoltre un'imponente campagna per pubblicizzare il film nelle sale. Punto centrale della strategia pubblicitaria è l'esaustività proposta dal film nel descrivere l'Italia: per la prima volta in un film il Paese si mostrava in tutta la sua varietà paesaggistica. Inoltre, il contesto assumerebbe qui un ruolo di primo piano:

In questo film recita anche il paesaggio, anzi i molti, diversissimi paesaggi italiani, poiché tra le Dolomiti e le montagne della Sicilia vi è la stessa differenza che corre tra il mercato del pesce di Venezia e lo sfarzoso hotel “Cesare Augusto” di Capri [...]. L'Italia quindi in *Südlische Nächte* è mostrata per intero, ma non sarebbe completo se mancasse un elemento decisivo di questo paese e di questo popolo: la musica. Ciò che è importante qui è combinare la vivacità della trama, la gioia di vivere rappresentata con gioia e allegria con il riflesso sonoro e danzante di questa brama di vita.³⁵

Nonostante queste premesse, la caratterizzazione musicale del film segue gli schemi descritti in precedenza: si ricerca una generica sonorità mediterranea e latina (il brano eponimo, *Südlische Nächte*, è un tango), laddove la relazione con l'Italia è esplicitata soprattutto nei testi degli *Schlager*, infarciti di termini italiani spesso totalmente avulsi dal contesto.

L'episodio del film ambientato a Venezia (18'54"-30'07") è in gran parte girato in esterni, inaugurando una serie di scorci che diverranno poi impreseindibili nei successivi film di ambientazione veneziana: il Canal Grande (rigorosamente dalla gondola), il bacino di San Marco con vista sull'isola di San Giorgio, la terrazza dell'Hotel Danieli a San Zaccaria (un'altra costante sarà invece in altre produzioni cinematografiche la terrazza dell'Hotel Bauer, davanti alla chiesa della Madonna della Salute). Pur non essendovi una speciale caratterizzazione né musicale né sonora, la presenza di numerose scene all'aperto rende necessaria l'introduzione di un, seppur minimo, *soundscape* urbano. È, in particolare, il caso di una scena girata al mercato di Rialto, dove si vede Harry trasportare casse di pesce per racimolare un po' di denaro. Si tratta, tuttavia, di una raffigurazione sonora piuttosto generica, composta da un vociare indistinto, difficilmente associabile a un idioma specifico. Lo stesso vale per le successive scene di folla, in cui non vi è alcun tentativo di mettere in scena la differenza linguistica tra i protagonisti tedeschi e la popolazione locale, costituita in massima parte da attori tedeschi a loro volta. Il viaggio in terra straniera non prevede quindi la rappresentazione dell'incontro con

35. «In diesem Film spielt also die Landschaft mit, vielmehr die vielen, völlig unterschiedlichen Landschaften Italiens, denn zwischen den Dolomiten und den Bergen Siziliens besteht ein Unterschied wie zwischen dem Fischmarkt von Venedig und dem pompösen Hotel „Caesar Augustus“ auf Capri [...]. Italien wird also in den „Südlischen Nächten“ komplett gezeigt, aber es wäre nicht ganz komplett, wenn ein entscheidender Bestandteil dieses Landes und Volkes fehlen würde – die Musik. Darauf kommt es hier an, den Frohsinn der Handlung, die spielerisch und heiter dargestellte Freude am Leben mit der klingenden und tanzenden Spiegelung dieser Lebenslust zu verbinden». [S.a.], *Italien – diesmal komplett*, in *Südlische Nächte*, Presseheft, Herausgegeben von der Zentral-Presse- und Werbe-Abteilung der Herzog-Film, München [1953], p. 4.

l'altro da sé, ma solo la compiaciuta realizzazione delle fantasie escapisti tedesche. In tal senso, è assai significativo un passaggio all'interno del materiale pubblicitario di *Südlische Nächte*: «I viaggi cinematografici di questo tipo sono, nel vero senso della parola, viaggi di conquista pacifici, il cui scopo è quello di portare a casa un bottino di immagini il più esaustivo possibile a seconda del copione».³⁶ Sotto l'aspetto musicale, l'episodio veneziano è curiosamente tra i più trascurati dalla colonna sonora, sebbene costituisca una delle tappe più lunghe del viaggio. L'unico *Schlager* di tutto l'episodio compare in apertura, durante il giro in gondola dei due protagonisti, appena accennato e subito interrotto per esigenze narrative da uno dei molti equivoci che popolano la trama. Si tratta del languido *Rosen erblühten, als wir uns fanden*, appositamente composto da Winkler per il film, ma del tutto privo di marcatori geografici:

Rosen erblühten, als wir uns fanden,
Sterne erglühten, als wir uns banden.
Rosen und Sterne fragen dich heut:
Wann kommt sie wieder, die glückliche Zeit,
wann kommt sie noch einmal wieder,
die glückliche Zeit?

Le rose fiorivano quando ci incontrammo,
le stelle brillavano, quando ci legammo.
Rose e stelle oggi ti chiedono:
quando ritornerà il tempo felice?
Quando ritornerà ancora una volta
il tempo felice?

Il brano è indicato, anche nelle commercializzazioni discografiche successive, come «valzer lento», ma può essere inteso come una sorta di barcarola. La barcarola, infatti, diverrà negli anni successivi lo strumento prediletto adottato dai compositori degli *Schlagerfilme* per la caratterizzazione musicale di Venezia.

iv.2. La costante della barcarola: da Offenbach agli *Schlagerfilme*

Mandolinen und Mondschein, lungometraggio del 1959 di Hans Deppe (regista che nel 1934 aveva girato assieme a Curt Oertel il primo film di propaganda nazista, *Der Schimmelreiter*), si svolge interamente a Venezia. Tuttavia, al contrario di *Südlische Nächte*, si tratta di una pellicola girata prevalentemente in studio e in interni. Alla base della trama vi è l'incontro tra il giovane protagonista Robert e la famosa cantante Susanne sull'aereo per Venezia. Il colpo di fulmine che ne consegue genera il classico scontro culturale tra una gioventù desiderosa di autodeterminarsi e la generazione dei genitori che invece ha pianificato il destino della prole in base a ragionamenti strategici e pratici (il padre di Robert, proprietario di un hotel di lusso a Venezia, intende unirlo in matrimonio con Karin, figlia del re degli albergatori danesi, ponendo così le basi di una fruttuosa collaborazione imprenditoriale). Il film

36. «Filmreisen solcher Art sind im eigentlichen Sinne friedfertige Eroberungsfahrten, deren Ziel es ist, im Sinne des Drehbuchs eine möglichst erschöpfende Bildbeute mit nach Hause zu bringen». [S.a.], *Filmfahrt nach dem Süden*, in *Südlische Nächte*, Presseheft, op. cit., p. 5.

si svolge dunque in un ambiente turistico, dove i protagonisti non sono però i turisti ma facoltosi albergatori stranieri, che si muovono esclusivamente all'interno di un'enclave tedesca e nordica. Come osserva Martin Nies, qui i tedeschi occupano tutti i ruoli di primo piano, relegando gli italiani a mere figure di contorno, e in una sorta di occupazione metaforica dello spazio diegetico locale.³⁷ Venezia, di contro, assurge qui pienamente al ruolo di teatro romantico: «Venezia, i mandolini e il chiaro di luna faranno il resto!» esclama il padre di Robert nell'esporre all'infermiera personale la strategia matrimoniale in serbo per il figlio, e citando così il titolo del film.³⁸



3.
Locandina del film di Hans Deppe,
Mandolinen und Mondschein.

Mandolinen und Mondschein, come prassi, non è solo il titolo del film ma anche dello *Schlager* di primo piano della pellicola, enunciato (lo si accennava sopra) già nei titoli di testa. La colonna sonora è affidata quasi esclusivamente al generoso numero di *Schlager* distribuiti nel corso del film, nonché a una sonorizzazione spaziale minima, costituita appena dallo sciabordare delle acque e da versi di gabbiano. I brani, ancora una volta, richiamano un generico sud: spicca in questo senso la canzone *Mango Vendor*, un calypso caraibico, su testo in inglese, arrangiato con chitarra elettrica, triangolo, maracas, bongos e marimba, chiaramente ricalcato su *Day-O (Banana Boat Song)*,

il recente successo (1956) di Harry Belafonte. Tuttavia, il brano *Mandolinen und Mondschein* che apre e chiude il film (comparendo oltre che nei titoli di testa anche nella scena finale del film a suggellare lo scioglimento della peripezia), richiamava esplicitamente, nell'andamento melodico delle strofe della parte vocale, la barcarola composta da Jacques Offenbach per *Les contes d'Hoffmann*, situata nell'atto IV, ambientato a Venezia. Si tratta dunque di un richiamo esplicito all'immaginario veneziano proveniente dalla musica d'arte, ma attraverso un brano la cui popolarità aveva reso oggetto di numerosi adattamenti in ambito popolare, quale sfondo languido di scene romantiche nei film e perfino nelle pubblicità.³⁹

Il richiamo alla barcarola di Offenbach è ancora più manifesto nel brano intonato dalla cantante Susanne in una scena successiva del film, nel ruolo di gondoliere *en travesti*: qui la citazione musicale da Offenbach è letterale e completa. Il testo, pur non ricalcando la traduzione tedesca dell'originale francese, ne conserva le atmosfere originali:

Laue Nacht, wenn heimlich erwacht
Das Klingen der Mandolinen,
Zieh'n die Gondeln leise dahin
Vom silbernen Mond beschienen.
Dann wird auch mein Herz so ganz
Vom Zauber eingefangen.
Mich ergreift geheimnisvoll
Ein zärtliches Verlangen.
Nach Nächten voller Glück,
Die sich jeder ersehnt,
Nach jenem Augenblick,
Der das Leben verschont,
Nach einem Herz, das mich liebt,
Das die Erfüllung mir gibt.
Ja – hör wie süß die Traummelodie
Die Stille der Nacht durchdringt.
Komm vergiss des Tages Müh',
Der Gondoliere singt.
Sei zur Freude bereit,
Nutz die fliehende Zeit,
Dass Du niemals vergisst, Was Liebe ist.

Dolce notte, quando segretamente si risveglia
il suono dei mandolini,
le gondole scivolano silenziosamente
illuminate dalla luna d'argento.
Allora il mio cuore è completamente
catturato dalla magia.
Misteriosamente mi coglie
un tenero struggimento
per le notti piene di felicità,
che tutti desiderano,
per quel momento,
che rende la vita bella,
per un cuore che mi ami,
che mi appaghi.
Sì – ascolta come la dolce melodia dei sogni
penetra il silenzio della notte.
Vieni a dimenticare la fatica del giorno,
il gondoliere canta.
Sii pronto per la gioia,
sfrutta al massimo il tempo che vola,
per non dimenticare mai cos'è l'amore.

Non è l'unico caso in cui la barcarola di Offenbach compare all'interno di uno *Ferienfilm*: la si ritrova infatti accennata anche nell'accompagnamento strumentale dell'*Operettenfilm* di Geza von Bolvary *Hochzeitsnacht im Paradies* del 1950, tratto dall'omonima operetta di Friedrich Schröder e Heinz Hentschke (1942), nonché primo film del dopoguerra a sostenere i costi di

37. Cfr. NIES, *Venedig als Zeichen*, op. cit., p. 272.

38. «Venedig, Mandolinen und Mondschein werden schon das ihrige dazu tun!»

39. LAURENCE SENELICK, *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*, Cambridge, UK/New York: Cambridge University Press, 2017, p. 2.

una produzione *in loco*.⁴⁰ La barcarola, pur in un ritmo accelerato e abbinata a un accompagnamento di violini e mandolini, è chiaramente riconoscibile in una breve scena ambientata davanti al Bacino di San Marco. Ugualmente, essa verrà ripresa in una successiva rielaborazione dell'operetta di Schröder e Hentschke, un film austriaco di Paul Martin del 1962 intitolato anch'esso *Hochzeitsnacht im Paradies*. Ancora una volta, la barcarola è qui associata a una scena ambientata in gondola tra la Madonna della Salute e il Bacino di San Marco, questa volta come accompagnamento a uno *Schlager* (di cui si dirà oltre). Ma la barcarola di Offenbach non è l'unica nel suo genere a comparire negli *Schlagerfilme* e *Ferienfilme* ambientati a Venezia. Già nell'opera dell'Ottocento la barcarola era stata sfruttata come veicolo di lirismo teatrale – spesso come sinonimo di serenata, notturno o canzone d'amore.⁴¹ Come ricorda Herbert Schneider,

La barcarola è comunemente associata al sud in generale, e a Venezia in particolare. Nel suo saggio dedicato a questo *topos*, Walter Salmen ha parlato di una “intesa” tra compositore e pubblico, “che evoca più o meno chiaramente associazioni che rimandano all’Italia, alle miti serate estive sulle spiagge del Mediterraneo e in particolare a Venezia con la sua prassi delle serenate”.⁴²

La barcarola, dunque, assolve a una funzione centrale dello *Schlagerfilm*, ovvero suscitare quell'*Italiensensucht* alla base della curiosità del pubblico e del successo di questo genere cinematografico. Non solo: Michele Calella osserva come il canto dei gondolieri, e dunque le canzoni da battello (o barcarole), fosse divenuto già tra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo un simbolo della venezianità per eccellenza all'estero, nonché elemento centrale dell'esperienza veneziana vissuta o immaginata, e punto fermo del paesaggio sonoro della città.⁴³ Il canto dei gondolieri, dunque, «considerato come il simbolo di Venezia, fungeva da messa in scena romantica e contemporaneamente

40. Cfr. VOGT, *Auch wir waren in Arkadien*, op. cit., p. 34.

41. JEREMY DIBBLE, *Venice and Opera: Tradition, Propaganda and Transformation*, in MICHAEL O'NEILL, MARK SANDY e SARAH WOOTTON (ed. by), *Venice and the Cultural Imagination: “This Strange Dream Upon the Water”*, London/New York: Routledge, 2016, pp. 59-77: 68.

42. «Die Barkarole wird landläufig mit dem Süden allgemein und Venedig im besonderen in Verbindung gebracht. In seinem diesem Topos gewidmeten Aufsatz hat Walter Salmen von einem „Einverständnis“ zwischen Komponist und Publikum gesprochen, „welches mehr oder weniger deutlich Assoziationen hervorruft, die nach Italien, in laue Sommerabende an mediterranen Gestaden und insbesondere nach Venedig mit der dortigen Serenadenpraxis verweisen“». HERBERT SCHNEIDER, *Die Barkarole und Venedig*, in MARIA TERESA MURARO (a cura di), *L'Opera tra Venezia e Parigi*, Firenze: Leo S. Olschki (Fondazione Giorgio Cini, «Studi di musica veneta», xvi), 1988, pp. 11-56: 11. Il contributo a cui l'autore fa riferimento è: WALTER SALMEN, *Venedig und die Barkarole in Oper und Operette*, in HEINZ BECKER (Hrsg.), *Die “Couleur locale” in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg: Gustav Bosse («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», xlii), 1976, pp. 257-268: 257.

43. Cfr. MICHELE CALELLA, *Auf dem Wasser gesungen. Die Tradition des venezianischen Liedes in Franz Liszts Venezia e Napoli*, «Archiv für Musikwissenschaft», lxxvi/3, 2019, pp. 200-221. Cfr. anche SABINE MEINE, *Introduzione*, in EAD. (a cura di, con la collaborazione di Henrike Rost), *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, Roma: Viella («Venetiana», xvi), 2015, pp. 7-12.

da strumento di mercificazione della città lagunare».⁴⁴ Ma uno dei tratti caratteristici della barcarola è proprio la definizione incerta dei suoi contorni formali: per esempio, il *New Grove* si limita a citare genericamente il tempo di % tra le caratteristiche di base,⁴⁵ mentre l'*MGG* la definisce ancora più genericamente come composizione popolare di soggetto amoroso.⁴⁶ Herbert Schneider ha poi tentato di definirne meglio i tratti, condensandoli in cinque punti:

- a) note lunghe, che permettono alla musica di svanire, talvolta in presenza di fermate;
- b) accompagnamento che inizia con un pedale;
- c) esclamazioni delle sillabe «ah» e «oh» (talvolta con effetto di eco)
- d) figure melodiche scorrevoli o in glissando
- e) melodia «dondolante», che richiama il movimento di una barca o gondola.⁴⁷

Si tratta tuttavia di caratteristiche piuttosto generiche e facilmente trasponibili in generi e contesti diversi, il che rende la barcarola uno strumento ideale di caratterizzazione filmica, ancorato sì a una tradizione musicale e a un orizzonte mitopoietico, ma sufficientemente flessibile da potersi integrare senza difficoltà all'interno del discorso filmico.

iv.3. «Bella Venezia!», dalla fascinazione al disincanto

In *Mandolinen und Mondschein* una prima barcarola compariva già nei primi minuti del film, durante il tragitto in gondola del protagonista dall'aeroporto all'hotel al crepuscolo. Il ritmo ternario, l'andamento languido e ondeggiante della melodia e la stessa ambientazione bastano da soli a classificare il brano come canzone da battello, cui si aggiungono le atmosfere sognanti e malinconiche evocate dal testo, intonato alla chitarra da Sven, deuteragonista del film:

Bella Venezia, du Perle der Welt
schön wie ein zärtlicher Traum,
wo jeder Winkel von früher erzählt,
wo man vergisst Zeit und Raum.

Bella Venezia, tu perla del mondo,
bella come un tenero sogno,
dove ogni angolo parla del passato,
dove si dimenticano il tempo e lo spazio.

44. HENRIKE ROST, *La canzone da gondola veneziana come ricordo musicale di viaggio nell’Ottocento*, in MEINE e ROST (a cura di), *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell’immaginazione artistica*, op. cit., pp. 35-51: 35.

45. Cfr. MAURICE J. E. BROWN, v. *Barcarole*, revised by Kenneth L. Hamilton, in *Grove Music Online*, edited by Dean Roote, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592650.001/omo-9781561592650-e-0000002021?rskey=AO0DeK&result=1> (ultimo accesso: 7 aprile 2024).

46. HERBERT SCHNEIDER, v. *Barkarole*, in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13087> (ultimo accesso: 7 aprile 2024).

47. SCHNEIDER, *Die Barkarole und Venedig*, op. cit.

Denn du bist die Stadt,
die allein von der Liebe lebt,
wo man den Himmel sich schenkt,
wo keiner an morgen denkt.

Bella Venezia, Erinnerung an Glück,
zieht stets zu dir mich zurück.

Perché tu sei la città
che vive di solo amore,
dove le persone si regalano l'un l'altro il paradiso,
dove nessuno pensa al domani.

Bella Venezia, ricordo di felicità,
mi richiami sempre a te.

Oltre alla presenza della barcarola, spicca in questo *Schlager* l'impiego dell'espressione italiana «Bella Venezia». Lungi dall'essere un caso isolato, questo si rivela in realtà un vero e proprio *topos* della narrazione popolare della città. Già nella scena finale del film *Ein gewisser Herr Gran* (*Un certo signor Grant*, Gerhard Lamprecht, 1933) è possibile ravvisare una serenata intitolata *Bella Venezia*, mentre tra il 1949 e il 1950 compare sul mercato discografico un tango con lo stesso titolo, interpretato dallo svizzero Vico Torriani (già protagonista di numerosi *Schlagerfilme* ambientati in Italia). *Bella Venezia!* non è però solo una costante della titolistica: coerentemente con la prassi di inserire parole in italiano all'interno degli *Schlager*, la locuzione è enunciata frequentemente nei testi di questi brani, coerentemente circondata da evocazioni della città lagunare. *Bella Venezia!* è poi il titolo di una canzone umoristica del duo comico austriaco Pirron und Knapp, attivo tra il 1946 e il 1961, ed è probabilmente attraverso questa esperienza di ridicolizzazione satirica del turismo veneziano che si approda, nel 1962, alla versione proposta dal film *Hochzeitsnacht im Paradies* di Paul Martin del 1962, in parte tratto dall'operetta omonima del 1942, ma integrato con brani originali per andare incontro al gusto moderno.⁴⁸

Qui il protagonista, impersonato dal cantante austriaco Peter Alexander, intona l'ennesima versione di *Bella Venezia!* durante l'imprescindibile giro in gondola davanti a San Marco, insieme alla sua novella sposa. Pur introdotto — ancora una volta — dalle note della barcarola di Offenbach, l'atmosfera del brano presto vira in una direzione inattesa:

Mein Herz schlägt schon schneller,
oh *Mortadella*,
bella, o bella Venezia.
Mittels Propeller
Kommt man heut schneller
nach *bella, bella Venezia*.

Doch suchst du *Amore*,
fremder *Signore*,
nimmt dich am Abend in Acht:

Il mio cuore già accelera,
oh mortadella,
bella, o bella Venezia.
Col motore a elica
oggi si giunge più in fretta
nella bella, bella Venezia.

Ma lei cerca *Amore*,
signore sconosciuto,
abbia cura di sé la sera:

Gondolieri, Camerieri
stehen im Dunkel auf Wacht.
Trink *Chianti*, dann *avanti*
solo nach Haus heut Nacht.

Gondoliere,
habe die Ehre!

Schau nicht immerfort ins Leere,
schau doch mich an,
mia cara,
schau nicht immer nach dem Fahrer!

Gitarren erklingen,
Lieder besingen
bella, o bella Venezia.
Die alten Paläste,
strahlende Feste,
bella, o bella Venezia.

Man trinkt *Cappuccino*,
heurigen *Vino*,
findet den Markusplatz schön.
Und das Auto ist vergessen,
das blieb irgendwo stehen.
Nach Venedig
müssten alle
verliebten Leute gehen.

Gondolieri, camerieri
sono di guardia al buio.
Bevi Chianti, poi avanti
a casa da solo, stasera.

Gondoliere,
che piacere!

Non continuare a guardare nel vuoto,
guarda me,
mia cara,
non guardare sempre il conducente!

Le chitarre risuonano,
le canzoni cantano
bella, o bella Venezia.
Gli antichi palazzi,
le splendide feste,
bella, o bella Venezia.

Si beve Cappuccino,
vino novello,
si ammira piazza San Marco.
E l'auto si dimentica,
è ferma da qualche parte.
A Venezia
dovrebbero andarci
tutte le persone innamorate.

La melodia in metro ternario e il persistere di Offenbach nell'accompagnamento (affidato inizialmente all'orchestra, poi a un coro femminile) potrebbe forse ricondurre il brano al genere della barcarola: eppure il tempo vivace e la tinta umoristica discostano il brano da ogni precedente messa in scena musicale della città di Venezia negli *Schlagerfilme* del tempo. Le atmosfere sentimentali persistono, ma sono intercalate da immagini la cui manifesta convenzionalità rivela un chiaro sottotesto comico. Inoltre, di tutti i brani analizzati finora, è questo l'unico in cui l'esperienza diegetica di canto non avvenga in una condizione assorta e quasi sospesa dalla realtà, ma sia al contrario spesso interrotta da gesti e situazioni mostrati sullo schermo. Il relativo disincanto manifestato in *Hochzeitsnacht im Paradies* può trovare riscontro almeno in parte nell'evoluzione del turismo tedesco in Italia all'epoca: negli anni Sessanta, l'Italia iniziava a divenire una meta turistica tra le tante, pur rimanendo spesso il termine di paragone con cui confrontare altre possibili località.⁴⁹ La descrizione della città e dei suoi abitanti poteva ora farsi più prosaica e realistica: «accanto all'immancabile gondoliere con la maglietta

48. Cfr. VOGT, *Touristische Sehnsuchtwelten der Schlagerfilme*, op. cit., p. 97.

49. VOGT, *Touristische Sehnsuchtwelten der Schlagerfilme*, op. cit., p. 109.

a righe bianche e blu e il cappello di paglia con il nastro rosso, ci sono i passanti italiani che, ad esempio, vengono strattonati o interpellati per chiedere indicazioni. A parte la lingua, i capelli neri e gli occhiali da sole, non hanno caratteristiche particolari».⁵⁰ L'ormai consolidata consuetudine del viaggio in Italia e a Venezia permetteva dunque da un lato di abbandonare le atmosfere languide e sognanti in favore di una più marcata rappresentazione della quotidianità, e al contempo di ironizzare su un'esperienza non più soltanto prerogativa di pochi, nella consapevolezza acquisita che la rappresentazione della città proposta dagli *Schlagerfilme* tradizionali poco aveva a che fare con la realtà.⁵¹

Lungi, quindi, dal proporsi come un'immagine granitica e immutabile nel tempo, la rappresentazione visiva e sonora di Venezia negli *Schlagerfilme* tedeschi del dopoguerra dimostra nel corso di pochi anni una mutevolezza pari soltanto alla rapidità dei cambiamenti economici e sociali dell'epoca, di cui costituiscono invariabilmente il riverbero.



50. «neben dem obligatorischen Gondoliere in blau-weißem Ringel-T-Shirt und dem Strohhut mit dem roten Band gibt es italienische Passanten, die z.B. nach dem Weg befragt oder angerempelt werden. Diese weisen neben ihrer Sprache und dem schwarzen Haar sowie der Sonnenbrille aber keine besonderen Merkmale auf». VOGT, *Auch wir waren in Arkadien*, op. cit., p. 40.

51. Cfr. VOGT, *Touristische Sehnsuchtwelten der Schlagerfilme*, op. cit., p. 110.

4.
Locandina del film di Paul Martin,
Hochzeitsnacht im Paradies.



1.

David Lean, *Tempo d'estate*: la solitudine di Jane.

Matteo Giuggioli

«Summertime in Venice».

Musica, esperienza e ricordo in *Tempo d'estate*
di David Lean

I. Dentro e oltre lo stereotipo

L'approfondimento della musica e più in generale del sonoro nel film 'veneziano' di David Lean *Tempo d'estate* (*Summertime*, 1955) non sembrerebbe all'apparenza riservare particolari motivi d'interesse, perché, nella dimensione sonora come nella dimensione visiva sembra quasi impossibile uscire in questo film dalle insidie dei *clichés*. L'ambientazione e la trama del film, di primo impatto, avvalorano tale sensazione.

Ambientato e girato interamente a Venezia, *Tempo d'estate* verte su una storia d'amore che in questa città nasce, si sviluppa e si conclude, nell'arco temporale di una vacanza estiva. Jane Hudson (Katharine Hepburn) è una donna ultraquarantenne single proveniente dall'Ohio. Con i risparmi del suo lavoro di segretaria si concede un soggiorno turistico a Venezia. La sua prospettiva, lo si capisce fin dall'inizio del film, dall'entusiasmo con cui cerca di catturare ogni dettaglio con la sua videocamera Bell & Howell da 16 mm, è vivere un'esperienza diversa ed eccezionale rispetto alla consuetudine monotona e solitaria della sua vita. Nel dare corso al suo personale programma di viaggio, all'esplorazione delle bellezze artistiche veneziane Jane affianca ben presto la conoscenza di Renato De Rossi (Rossano Brazzi), un antiquario di Venezia. Jane lo incontra fortuitamente un pomeriggio ai tavoli esterni di un caffè in piazza San Marco. Renato saprà fare breccia nel suo cuore, anche superando qualche difficoltà che affiorerà nella loro relazione. Egli ad esempio, che solo oltre la metà del film scopriremo avere una moglie dalla quale vive separato e dei figli, si presenta a Jane come vedovo, temendo che la menzione della sua reale condizione possa tenerla lontana da lui. La scoperta della verità fa vacillare Jane, che gradualmente, sospinta dell'innamoramento per Renato, è andata vincendo le proprie reticenze e ritrosie e che si sentirà, così, profondamente tradita. La storia d'amore di Jane e Renato supera comunque anche questo ostacolo riuscendo a raggiungere il pieno compimento. Jane sceglie però infine di interromperla. L'estate italiana, Venezia, Renato e l'amore per lui sono stati solo un lampo fulgido nella sua esistenza piatta, cui Jane si rassegna però a tornare, come sentendosi obbligata dal proprio destino.

Per apprezzare e comprendere a fondo l'operazione cinematografica di Lean bisogna sporgersi dentro e oltre le maglie di questo intreccio sentimentale in sé piuttosto convenzionale. Nei confronti del luogo comune, che nel film

rischia di essere soverchiante su più livelli, partendo dalla superficie narrativa della trama appena ricapitolata, *Tempo d'estate* si accinge, più che a maturare un orizzonte della rappresentazione capace di eccederlo o di evitarlo, a fronteggiarlo quasi a voler scavare una propria via dall'interno di esso. In questo saggio vorrei mostrare come *Tempo d'estate*, attraverso la musica non meno che per mezzo dell'immagine, mentre istituisce e si affida a luoghi comuni al contempo si serve di essi per definire una propria, riconoscibile, identità estetica, in cui il *cliché* stesso è sottilmente sottoposto a una critica, pur senza essere contraddetto o rovesciato. Lean elabora una rappresentazione cinematografica contraddistinta da un'espressività fine e non scontata, stereotipata sì, ma che rifugge il pericolo della vacuità.

Il luogo comune generalizzato nasce in un certo senso dal paesaggio: Venezia. La vacanza in Europa con l'immancabile tappa in Italia e con un passaggio pressoché obbligato anche da Venezia è un'esperienza fondamentale del nascente turismo americano dopo la Seconda guerra mondiale. Questo nuovo, imponente, movimento turistico, incentivato politicamente dall'amministrazione americana per favorire la conoscenza e permettere un avvicinamento e una presa di confidenza della popolazione statunitense con i luoghi, le popolazioni, i costumi delle nazioni europee posizionate ora più stabilmente, dopo il conflitto, nella sfera d'influenza degli Stati Uniti, si riflette nel cinema. L'Italia è la meta emblematica del filone cinematografico che si incentra sul viaggio sentimentale, alla ricerca di un amore appagante e durevole da parte di cittadini americani, del «*romantic travel movie*».¹ Entro questa cornice

Tempo d'estate esibisce tutti gli ingredienti essenziali del film romantico di viaggio [romantic travel movie = RTM]. Brazzi ha comprato alla Hepburn quella gardenia in Piazza San Marco, con la sua gente, i suoi piccioni e i suoi 'piccioni-persone' alle quali viene fatto pagare troppo un cappuccino e con la musica sdolcinata proveniente dal caffè Florian.² Lui è affascinante, con un pizzico di vulnerabilità; lei è vulnerabile con più di un pizzico di scetticismo protettivo da educanda del Midwest. È un'accoppiata creata in un ufficio *casting* paradisiaco, con tutta la tensione drammatica di culture diverse che si incontrano in uno dei territori urbani più, in modo convincente, romantici del mondo. *Tempo d'estate*, per la sublime regia di David Lean, è il 'classico' RTM.³

1. La definizione è di James A. Clapp: si veda il suo *The Romantic Travel Movie, Italian Style*, «Visual Anthropology», xxii/1, 2008, pp. 52-63: 52-53.

2. La gardenia che Renato regala a Jane in una delle loro uscite serali obbedisce al più ovvio dei luoghi comuni nelle narrazioni occidentali di stampo sentimentale, l'omaggio del fiore dell'innamorato all'innamorata. Quel fiore non è tuttavia solo il simbolo, scontato, dell'amore nascente e appassionato tra Renato e Jane. Poco dopo il momento del regalo in piazza San Marco la gardenia cade di mano a Jane nell'acqua di un canale e Renato non è in grado di riprenderla. Nel finale del film Renato cerca quindi di consegnare a Jane una nuova gardenia, senza riuscirci. Vana è la sua corsa a perdiatifa sul binario della stazione mentre il treno con Jane a bordo inesorabilmente se ne va. Alla luce di questi sviluppi narrativi, nella gardenia si riflettono pertanto anche, e soprattutto, la precarietà e il destino malinconico della storia d'amore tra i due personaggi.

3. «*Summertime* displays all the essential ingredients of the Romantic Travel Movie. Brazzi bought Hepburn that gardenia in Piazza San Marco, with its people, pigeons, and 'people-pigeons' being

Il filone statunitense del film romantico di viaggio è popolato da produzioni hollywoodiane o nate dalla collaborazione tra case produttrici americane e britanniche, come è il caso di questo film, o ancora americane e di altre nazioni europee. Ne fanno parte, assieme a *Tempo d'estate*, film realizzati negli anni subito precedenti come *Accadde in settembre* (*September Affair*, 1950) di William Dieterle, *Tre soldi nella fontana* (*Three Coins in the Fountain*, 1954) di Jean Negulesco, *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, 1953) di William Wyler. Un'altra espressione efficace e difficilmente traducibile in italiano che è stata coniata per identificare le produzioni cinematografiche a carattere sentimentale realizzate dal sistema hollywoodiano 'in fuga' verso l'Europa negli anni Cinquanta e Sessanta, è «*runaway romances*».⁴ Mentre *romantic travel movie* pone l'accendo sul motivo del viaggio come fulcro narrativo e contenutistico del film, *runaway romances* guarda al viaggio in senso più ampio, come viaggio 'del' film, ossia come spostamento del luogo in cui questo viene materialmente creato, con tutte le ricadute contestuali che da ciò derivano, oltre che come viaggio 'nel' film, come tema rilevante della sua trama. E se il turismo americano dopo la Seconda guerra mondiale si volge verso l'Europa non da ultimo, come già accennato, anche per motivazioni geopolitiche, la macchina produttiva del cinema degli *studios* hollywoodiani è spinta innanzitutto da motivazioni contingenti a uscire dai suoi spazi realizzativi abituali. Tra queste ragioni spiccano sia le conseguenze del decreto Paramount del 1948, che aveva infranto il monopolio delle grandi case di produzione del cinema sulle sale cinematografiche negli Stati Uniti, interrompendo per quelle grandi aziende dominanti una consolidata e sicura catena di guadagno, sia la possibilità di accesso alla mano d'opera conveniente dell'Europa occidentale in ricostruzione dopo la guerra sotto l'egida statunitense, che i produttori cinematografici nordamericani non tardano a scorgere e a voler sfruttare. Il cinema americano si sposta verso l'Europa dunque prima di tutto per il proprio tornaconto commerciale.⁵

Il film del tipo *runaway romance* di solito vede come protagonista un viaggiatore o una viaggiatrice statunitensi, che lontano dalla loro terra vivono una vicenda amorosa rispettivamente con una o un partner europeo.⁶ Come

overcharged for cappuccino and sappy music coming from the Florian cafè. He's dashing, with a dash of vulnerability; she's vulnerable with more than a dash of Midwestern schoolmarm protective scepticism. It's a match made in a heavenly casting office, with all the dramatic tension of different cultures coming together on some of the most compellingly romantic urban turf any place in the world. *Summertime*, under David Lean's sublime direction, is the 'classic' RTM». CLAPP, *The Romantic Travel Movie*, op. cit., pp. 52-53 (le traduzioni, salvo dove diversamente indicato, sono mie).

4. Si veda ROBERT R. SHANDLEY, *Runaway Romances: Hollywood's Postwar Tour of Europe*, Philadelphia: Temple University Press, 2009.

5. La questione è riassunta, come quadro di riferimento proprio per *Tempo d'estate*, in ALISON MCKEE, *To Have and to Hold: The Possessive Spectator, the Spinster Narrative, and Katharine Hepburn in David Lean's "Summertime"*, «Journal of Film and Video», lxxii/2, 2021, pp. 26-45: 27-30.

6. Per una prima presentazione delle caratteristiche salienti e ricorrenti nei film riconducibili alla categoria *runaway romances* si veda SHANDLEY, *Runaway Romances*, op. cit., pp. xx-xxii.

accade in *Tempo d'estate*, questa esperienza sentimentale si rivela però quasi sempre temporanea. Ma c'è di più. In questi film le relazioni transnazionali tra personaggi che provengono dai lati opposti dell'Oceano Atlantico funzionano come metafora delle relazioni tra Stati Uniti d'America ed Europa. In questo senso è significativo, a sottolineare l'asimmetria nei rapporti di potere tra i due poli con chiaramente quello americano in posizione di forza e controllo su quello europeo, che la narrazione dei film *runaway romance* si focalizzi sul carattere transitorio delle storie sentimentali che in essi si dipanano. Decisiva, nel far fallire gli amori che sono raccontati in questi film, è la struttura a triangolo della relazione sentimentale. Il terzo polo del triangolo consiste di solito in un coniuge preesistente, che provoca la fine della coppia extrconiugale.⁷ In *Tempo d'estate* potremmo ravvisare questo ruolo nella moglie di Renato, dalla quale egli è di fatto separato. Non la vediamo mai nel film, ma la sola notizia della sua esistenza rischia di compromettere la storia d'amore di Renato e Jane. Come è stato osservato, nel film di Lean è però forse Venezia il vero terzo polo del triangolo amoroso. La città è in questo film tutt'altro che uno sfondo inerte. Essa agisce come una forza ambigua, aggregante e disgregante allo stesso tempo.⁸

II. *Tourist gaze, second gaze* e ascolto della città

Con la nascita e l'incremento del turismo di massa, soprattutto nordamericano verso l'Europa, negli anni subito dopo la Seconda guerra mondiale inizia a profilarsi anche un certo modo di osservare e fare esperienza del mondo da parte del turista.⁹ Si tratta di uno sguardo selettivo, funzionale (mirato all'intrattenimento), standardizzante nei confronti del multiforme spettro del reale 'altro' con cui il turista viene a contatto nel luogo in cui giunge e soggiorna appunto per turismo. *Tempo d'estate*, con gli altri *romantic travel movies* suoi contemporanei, che, come si è visto, sono *runaway romances* sia per la mobilità della produzione cinematografica che per la messa a tema all'interno del racconto filmico di quella mobilità, ravvisabile nell'incontro amoroso tra personaggi che provengono dalle due sponde dell'Atlantico, partecipa alla creazione di questo *tourist gaze* (sguardo del turista), declinato, nel suo caso, in relazione alla vacanza in Italia.

La visione turistica di Venezia che si afferma nel filone di film cui *Tempo d'estate* appartiene poggia sulla «luminosa eleganza e maestosità» di quella che è considerata «la quintessenza della città europea della cultura. Questa

7. Su questo aspetto si veda McKEE, *To Have and to Hold*, op. cit., p. 29.

8. Cfr. McKEE, *To Have and to Hold*, op. cit., p. 29.

9. Lo studio fondamentale al riguardo è *The Tourist Gaze* del sociologo britannico John Urry, pubblicato con aggiornamenti e aggiunte in tre edizioni tra il 1990 e il 2011. Faccio riferimento all'ultima edizione: JOHN URRY and JONAS LARSEN, *The Tourist Gaze 3.0*, London: Sage, 2011. La prima edizione è disponibile anche in traduzione italiana: *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, trad. it. Elena Ippoliti, Annalisa Pizzorni, Salima Camara, Roma: SEAM, 1995.

è di solito la Venezia della storia d'amore romantica hollywoodiana: un'utopia magica e musicale di felicità eterosessuale e di innocua ironia.¹⁰ In sintonia con questo sunto della Venezia hollywoodiana dell'immediato dopo guerra, ciò che Jane vi cerca, riferendosi evidentemente a un immaginario che include la possibilità di una relazione sentimentale nell'offerta turistica intrinseca della città è proprio un «wonderful, mystical, magical miracle», come ella rivela alla tenutaria della pensione in cui alloggia nella sua vacanza veneziana.

Il *tourist gaze* del nascente turismo di massa americano nei confronti di Venezia comprende anche un indirizzo meno elevato (e forse più diffuso) che si riflette anche in *Tempo d'estate*, ad esempio nelle parole del signor MacIlhenny, l'anziano turista statunitense in vacanza con la moglie, che Jane conosce casualmente sul vaporetto appena uscita dalla stazione ferroviaria al suo arrivo in città. Per il signor MacIlhenny Venezia è essenzialmente un «luna park on water». Oggi, a settanta anni dall'uscita del film di Lean e con un movimento turistico che si è trasformato in una sorta di invasione permanente, possiamo constatare come la posta in gioco di quell'orizzonte turistico meravigliato e un po' ingenuo in cui si mescolano alto e basso nell'attrazione per la magnificenza storico-artistica della città, per la sua magica atmosfera sentimentale, per la sua unicità di intrigante luogo di divertimento, che si manifesta in film come *Tempo d'estate*, fosse in realtà molto alta. Ne va addirittura della possibilità della città di sopravvivere:

Domina ormai la città una monocultura del turismo che esilia i nativi e lega la sopravvivenza di chi resta e della città stessa quasi solo alla volontà di servire: di null'altro sembra più capace Venezia che di generare *bed & breakfast*, ristoranti e alberghi, agenzie immobiliari, vendere prodotti 'tipici' (dai vetri alle maschere), allestire Carnevali fasulli e darsi, malinconico belletto, un'aria di perpetua festa paesana. Rimuovendo dalla coscienza la peste che affligge, decimandolo, il tessuto sociale della città, la sua coesione e la sua cultura civile.¹¹

In *Tempo d'estate* il *tourist gaze* si interseca inoltre con uno sguardo altrettanto intriso di desiderio e tendente anch'esso all'appropriazione, alla standardizzazione, alla proiezione fantastica del reale come è lo sguardo per così dire 'hollywoodiano'.¹² Dato anche il potenziamento reciproco di questi due sguardi entrambi conformanti nella creazione di un immaginario stereotipato, il luogo comune potrebbe sembrare una gabbia più che mai ferrea e ardua da forzare se non proprio da eludere in questo film. Sul piano dell'immagine,

10. «[...] luminous elegance and majesty of the quintessential European city of culture. This is usually the Venice of the Hollywood romance: a magical, musical utopia of heterosexual happiness and harmless irony». Des O'RAWE, *Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest*, «Literature/Film Quarterly», xxxiii/3, 2005, pp. 224-232: 224, cit. in McKEE, *To Have and to Hold*, op. cit., p. 29.

11. SALVATORE SETTIS, *Se Venezia muore*, Torino: Einaudi, 2014, pp. 11-12.

12. Al riguardo si veda McKEE, *To Have and to Hold*, op. cit., p. 30.

Tempo d'estate riesce però in buona parte a uscire da questa gabbia.¹⁵ O meglio, a trovare all'interno di essa, come già accennavo nel paragrafo precedente, una propria vena di originalità e un proprio spazio critico. Il tutto avviene per mezzo di una gestione sensibile e molto abile, da parte di Lean, dello sguardo. Il regista riesce infatti a produrre un ulteriore intreccio, tra gli sguardi turistico e hollywoodiano da una parte e il suo personale sguardo, sincero, riflessivo, sul lato esistenziale della condizione incarnata nel film da Jane, nella quale egli si riconosce, e su Venezia, per il regista un luogo dell'anima, quindi ideale per intraprendere una ricerca su se stessi. Questa mossa conferisce spessore estetico e simbolico al film e lo salva dalla trappola dello stereotipo assoluto e opprimente. Anzi, la sovrabbondanza di *clichés* offerti dal modello del *romantic travel movie* e da una cornice ambientale pittoresca e così centrale nell'immaginario turistico internazionale come Venezia, agevola l'operazione di Lean perché questi elementi svuotati dal *tourist gaze* si riconvertono nelle sue mani in materiali vivi e utili per mettere in scena e indagare un percorso esistenziale sentito e di una certa profondità, giocando sulla dialettica tra il luogo comune e il suo contrario, e su come attraverso i mezzi del cinema questa dialettica possa essere rappresentata.

Il film annuncia fin dall'inizio che si tratta della storia di Jane e [...] associa anche il suo sguardo desideroso e turistico (ma, direi, non appropriante) a quello del regista e del direttore della fotografia di *Tempo d'estate*. Jane è più del soggetto del suo racconto, ne è anche, in modo critico, l'autrice, il cui desiderio per Venezia e l'amore e il romanticismo che questa rappresenta per lei danno inizio alla narrazione e la spingono in avanti. Una storia di passione per una città? Per un uomo in quella città? In un certo senso non ha molta importanza. Sono la passione di Jane e la riuscita articolazione ed espressione di quest'ultima a risuonare al di là dei parametri della trama.¹⁴

La modulazione dello sguardo che Lean introduce e pratica con profitto nel suo film mostra come il *tourist gaze*, e con esso l'esperienza turistica che gli si abbina o che lo genera, non implichi un approccio monolitico alla realtà con cui il turista viene in contatto nel suo viaggio, basato solo sui principi di riduzione, appropriazione, standardizzazione, dunque votato a una

15. Lo mostrano efficacemente alcuni studi sul film: oltre al già più volte citato McKEE, *To Have and to Hold* si veda almeno PETER S. McINNIS, *From Kankakee to Venice: Postwar American Travel Consumerism in David Lean's "Summertime"* (1955), «Film and History: An Interdisciplinary Journal», 1/2, 2020, pp. 47-59 e, in lingua italiana, seppure con un giudizio finale non del tutto positivo, le considerazioni sul film di Mario Sesti nel suo *David Lean*, Firenze: La Nuova Italia (Il Castoro cinema, 134), 1988, pp. 52-53.

14. «The film announces from its start that it is Jane's story, and [...] it also associates her eager, tourist (but I would argue, non-appropriating) gaze with those of *Summertime's* director and cinematographer. Jane is more than the subject of her tale, then; she is also, in critical ways, its author, whose desire for Venice and the love and romance it represents to her initiates the narrative and propels it forward. A story of passion for a city? For a man in that city? On some level it scarcely matters. It is the fact of Jane's passion and its successful articulation and expression that resonate beyond the parameters of the plot alone». McKEE, *To Have and to Hold*, op. cit., p. 42.

rappresentazione semplificata, vacua e in larga parte falsa dell'esistente. Lean sembra concedere campo all'apertura possibile dello sguardo del turista su un alternativo e più ottimistico «secondo sguardo [second gaze]».¹⁵ Questa controparte del *tourist gaze* può coesistere e addirittura essere parte di esso. Si tratta di uno sguardo che al contrario del *tourist gaze* conduce chi ne è portatore o portatrice nel suo contatto con l'alterità ambientale o umana durante un viaggio, all'allentamento dei confini del proprio io, ossia alla de-costruzione del soggetto 'turistico' e all'accesso a una nuova consapevolezza:

Il secondo sguardo è consapevole che qualcosa si nasconde, che manca qualcosa in ogni immagine, sguardo o occhiata. Questo vale sia in viaggio che nella vita di tutti i giorni. Il secondo sguardo sa che vedere non significa credere. Alcune cose rimarranno nascoste [...]. Alla luce del secondo sguardo, il soggetto umano sa di essere un lavoro in corso, sa che non potrà mai soddisfare le richieste di interezza, completezza e autosufficienza dell'ego. In viaggio, il secondo sguardo può essere più interessato ai modi in cui le attrazioni sono presentate che alle attrazioni stesse. Esso cerca aperture e lacune nell'inconscio culturale. Cerca l'inaspettato, non lo straordinario, gli oggetti e gli eventi che possono aprire una finestra strutturale, una possibilità di intravedere il simbolico in azione.¹⁶

Ci potremmo chiedere a questo punto quale spazio funzionale ed espressivo spetti o resti al sonoro e, all'interno di questo, soprattutto alla musica, in un contesto siffatto della rappresentazione cinematografica in *Tempo d'estate*. La dimensione sonora assume la sola prospettiva del *tourist gaze* e coadiuva quest'ultimo come suo necessario completamento sonoro, appiattendosi così sul versante del luogo comune e concorrendo a una rappresentazione del tutto convenzionale, secondo i modelli del *romantic travel movie* e del *runaway romance* hollywoodiani, della vicenda umana che prende forma nel film, e a una raffigurazione oleografica di Venezia? Oppure anche nel sonoro ci sono tracce di un movimento più profondo e articolato sul modello di quanto si verifica nella dimensione visiva nella dialettica tra *tourist* e *second gaze*? La musica, nello specifico, è solo una risorsa ausiliaria o è capace di attivare un proprio livello di senso nel film? Nei paragrafi che seguono

15. Il «second gaze» è proposto e discusso in DEAN MACCANNELL, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley: University of California Press, 2011, in particolare pp. 203-209.

16. «The second gaze is aware that something is being concealed, that there is something missing from every picture, look, or glance. This is true on tour and in everyday life. The second gaze knows that seeing is not believing. Some things will remain hidden from it [...]. In light of the second gaze, the human subject knows itself to be a work in progress, knows it can never fulfil the ego's demands for wholeness, completeness, and self-sufficiency. On tour, the second gaze may be more interested in the ways attractions are presented than in the attractions themselves. It looks for openings and gaps in the cultural unconscious. It looks for the unexpected, not the extraordinary, for objects and events that may open a window in structure, a chance to glimpse the symbolic in action». MACCANNELL, *The Ethics of Sightseeing*, op. cit., p. 210. Questo passaggio è citato fra l'altro in STEPHEN ARMSTRONG, *The Tourist Gaze and Rossini's Operas about Others*, «Cambridge Opera Journal», First view articles, 2023, pp. 1-23, in cui 'primo' e 'secondo' sguardo del turista sono esaminati nel contesto dell'opera in musica, nell'*Italiana in Algeri* e nel *Turco in Italia* di Gioachino Rossini.

cercherò di rispondere a questi quesiti, mostrando come anche il sonoro, in *Tempo d'estate*, superi lo stereotipo senza bisogno di contraddirlo. Cercherò inoltre di mostrare come la musica delinei una propria drammaturgia che, pur nell'alveo delle convenzioni del film sentimentale hollywoodiano di metà Novecento, svolge un ruolo rilevante nella scansione narrativa del film e abbia un suo terreno privilegiato d'azione espressiva e simbolica che si apre attorno alle categorie della nostalgia e del ricordo.

A proposito dell'ascolto del paesaggio sonoro della città e della differenza tra visione e ascolto dell'ambiente urbano è stato affermato, facendo riferimento all'attitudine di Walter Benjamin di sensibile 'ascoltatore' di città e sviluppando una sua intuizione, che: «l'ascolto implica una relazione speciale con il ricordo; potrebbe essere, come dice Benjamin, il senso della memoria. Il passato arriva a noi nelle sue forme più spontanee, immediate e sensuali, non nell'artificio della fotografia di viaggio, ma nell'incidente dei suoni ricordati a metà».¹⁷ Mi sembra che da queste parole possa ricavarsi una chiave di lettura per il rapporto tra suono e immagine in *Tempo d'estate*. Se da una parte nell'alternanza e nell'interazione dei tipi di sguardo prende corpo, nella dimensione visiva del film, una drammaturgia dell'esperienza, dall'altra, tramite la musica e soprattutto, come vedremo, tramite l'‘azione’ del brano preminente tra le musiche del film, si materializza in esso una drammaturgia del ricordo. Mi pare che sia su questa linea che la musica va a fornire un apporto essenziale e suo proprio alla riflessione esistenziale di Lean in *Tempo d'estate*.

III. Il film

Qualche informazione di contesto, storica sulle fasi di progettazione e realizzazione di *Tempo d'estate*, tematico-stilistica per situare il film nel percorso artistico di Lean, sarà utile prima di passare all'esame della colonna sonora.¹⁸ Il film fu prodotto dalla casa di produzione cinematografica britannica United Artists in collaborazione con la compagnia americana di distribuzione Lopert Films. Per la distribuzione nel Regno Unito fu invece ingaggiata la Independent Film Distributors. A capo delle prime due aziende c'erano Alexander Korda e Ilya Lopert che, agendo rispettivamente come produttore esecutivo e come produttore, furono le figure chiave per le sorti della creazione di *Tempo d'estate*. Notevole voce in capitolo ebbe anche John Woolf, responsabile della distribuzione del film nel Regno Unito. A lui si deve ad esempio la scelta di adottare, per la distribuzione britannica, un titolo diverso dall'originale *Summertime*. Woolf temeva che il pubblico potesse confonderlo

17. FRAN TONKISS, *Cartoline uditive*, in MICHAEL BULL e LES BACK (a cura di), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, trad. it. Franco Fabbri e Alessandra Gallone, Milano: Il Saggiatore, 2008, pp. 197-205: 199-201.

18. La vicenda storica della creazione del film è ripercorsa in GENE D. PHILLIPS, *Beyond the Epic: The Life and Films of David Lean*, Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006, capitolo 10: *Love in the Afternoon: "Summertime"*, pp. 203-219. Il capitolo contiene anche considerazioni stilistiche sul film.

con la canzone *Summertime*, da *Porgy and Bess* di George Gershwin, ipotizzando che il film fosse collegato alla canzone. In Gran Bretagna pertanto il film venne distribuito con il titolo *Summer Madness*.

Il soggetto del film deriva dalla *pièce* teatrale *The Time of the Cuckoo* di Arthur Laurents, che aveva esordito a Broadway allo Empire Theater pochi anni prima, il 15 ottobre 1952. A Laurents fu affidato l'incarico di scrivere la sceneggiatura adattando la sua *pièce*, ma il suo lavoro non piacque a Lean. I rapporti tra Laurents e Lean si guastarono subito e non fu possibile ricomporli. Il drammaturgo si ritirò così dal progetto, sdegnato per la reazione di Lean e per il modo in cui questi intendeva trattare il suo testo teatrale. Lean si assunse quindi personalmente la responsabilità della sceneggiatura, che avrebbe elaborato con il romanziere e sceneggiatore Herbert Ernest Bates, nel frattempo chiamato a coadiuvarlo. In questo momento delicato e ancora molto incerto della lavorazione del film il regista prese una decisione che si sarebbe rivelata fondamentale per i suoi esiti creativi, nonché per quelli dei suoi futuri progetti cinematografici, perché egli avrebbe continuato a praticarla facendone anzi un caposaldo nel canone operativo del suo cinema. In accordo con la produzione, anche se da parte dei produttori l'assenso non era unanime e aleggiava una certa apprensione, trattandosi di una scelta rischiosa e costosa anche per un film come *Tempo d'estate* per il quale era stato stanziato un budget alto rispetto agli standard del cinema britannico dell'epoca, Lean decise che il film sarebbe stato realizzato interamente a Venezia, a partire dalla stesura della sceneggiatura.

Lean partì con Bates per Venezia il 22 giugno 1954. In maniera innovativa, il *set* veniva ora a coincidere interamente con il luogo di ambientazione del film, assumendo un ruolo primario quale spazio al contempo di lavoro, di ispirazione e creazione artistica. Era infatti convinzione di Lean che per catturare l'atmosfera autentica di Venezia la città stessa dovesse essere eletta a protagonista della dimensione visiva del film e che questo dovesse essere girato interamente sul posto, sia per gli esterni che per gli interni ricreati in studio.¹⁹ La fotografia d'esterni, prevalente nel film, si tenne così a Venezia nell'estate di quello stesso 1954 e *Tempo d'estate* fu uno dei primi film britannici girati interamente *in loco*. E se gli interni della pensione Fiorini, l'alloggio di Jane a Venezia, furono girati come da programma in studio, il terrazzo della pensione su cui si affaccia la stanza di Jane fu costruito su una quinta vuota in esterno, con affaccio diretto sul Canal grande. In questa cornice, il direttore della fotografia, mediatore sul campo tra il pensiero per immagini del regista e le suggestioni e le possibilità di ripresa offerte da questo spazio ora così centrale nel processo creativo, diventava una figura chiave. Ad assolvere questo compito fu chiamato Jack Hildyard e la scelta si rivelò felice. Egli seppe infatti dare un carattere inconfondibile alla Venezia

19. PHILLIPS, *Beyond the Epic*, op. cit., p. 208.

di *Tempo d'estate*, con una fotografia luminosa ma controllata nei contrasti, limpida e sapientemente dosata negli equilibri cromatici. Alcuni tra i problemi che la produzione paventava nel girare gli esterni tutti *in loco* nella città si verificarono e le riprese si protrassero più a lungo del previsto. Questo causò malumori nei produttori e Lopert arrivò a impiegare una figura occulta di controllo, nota nell'industria del cinema angloamericana come *front-office spy* per monitorare l'avanzamento del lavoro del regista e il rispetto dei piani di lavoro stabiliti con la produzione.²⁰ Si riuscì infine a contenere ritardi e perdite. Il programma dei lavori e il budget per le riprese furono oltrepassati di poco.

Innalzata a fulcro della rappresentazione cinematografica, Venezia poteva finire per gravare eccessivamente su di essa con un effetto dispersivo sulle dinamiche narrative legate ai personaggi. A veder concretizzarsi questo rischio nel film, con conseguenze però non del tutto negative, è ad esempio Mario Sesti:

L'occhio di Lean è letteralmente affascinato dal *set*, dalla possibilità infinita di composizione di figure, spazi scorci e colori offerti dalla città simbolo dell'immaginario turistico per eccellenza: lo è tanto da lasciarsi distogliere dal peso e dall'urgenza di storia e personaggi. È questa, del resto, la qualità più sensibile del film, che possiede una specie di capacità estatica di sospensione nella quale si stempera il suo convenzionale sentimentalismo. È lo stesso Lean a ricordare come il pericolo maggiore per chi si trovi a girare in posti nuovi e straordinari sia quello di scordarsi di completare le riprese necessarie.²¹

Tempo d'estate segnò una svolta nel percorso artistico di Lean verso produzioni più grandi e ambiziose rispetto al passato e caratterizzate da un nuovo rapporto, di attrazione, d'indagine approfondita, di resa altamente spettacolare ma sempre meditata con uno sfondo ambientale esotico. Su un altro versante però il film portava avanti una ricerca personale che Lean aveva già iniziato da tempo nel suo cinema, incentrata su un nucleo di temi di cui egli nei suoi film scandaglia continuamente risvolti e connessioni, con meticolosità e acume narrativi, con sensibilità e una riconoscibile cifra estetica. Compongono questo nucleo tematico la solitudine dell'individuo alla perenne ricerca di sé, l'incontro appassionato ma ineludibilmente transitorio tra due amanti come soluzione, solo temporanea anche se non effimera, di quella solitudine, il viaggio come privilegiata e insostituibile esperienza conoscitiva e di riflessione esistenziale.²²

Il fatto che in questo film il viaggio sia turistico non scalza queste istanze

20. PHILLIPS, *Beyond the Epic*, op. cit., p. 211.

21. SESTI, *David Lean*, op. cit., pp. 52-53.

22. Per uno sguardo generale sull'orizzonte tematico del cinema di Lean si vedano PHILLIPS, *Beyond the Epic*, op. cit., e SESTI, *David Lean*, op. cit.

profonde. Abbiamo visto come Lean sappia impostare in *Tempo d'estate* un'articolata rete di tipi di sguardo, che oltrepassa e anzi converte a proprio vantaggio i limiti di una rappresentazione insidiata dalla sovabbondanza di stereotipi legati al turismo degli americani in Europa come attività futile e consumistica. Nei turisti americani che egli mette in scena nel film, il tema della solitudine e della ricerca di un'esperienza che possa far uscire da questo stato è articolato e studiato anch'esso in un ventaglio di tipi apparentemente irrelati, ma di cui il film sarà in grado di far intuire la connessione. Non c'è solo Jane, in cerca di una compensazione alla propria solitudine nella bellezza artistica e in una relazione sentimentale sobria, ma solida e appagante. Ci sono Lloyd e Edith McIlhenny, i turisti anziani che Jane conosce sul vaporetto e che più avanti torna a incrociare alla pensione Fiorini, dove anch'essi alloggiano. Come ho già fatto presente in precedenza, Jane e i McIlhenny rappresentano due tipi opposti di turista. Jane è la turista ricettiva, aperta all'incontro con lo 'straniero' del luogo in cui ella si trova in viaggio. I McIlhenny sono invece l'esempio del turista americano che non mostra nessun interesse conoscitivo e nessun tatto verso quello 'straniero'.²³ Tuttavia «i McIlhenny possono servire da contrappunto comico rispetto a Jane, ma la coppia rende subito chiaro che qualcosa di più è implicato [...]. Ciò che è implicato è che i McIlhenny stanno forse sostituendo il viavai frenico del viaggio all'infelicità di un matrimonio senza figli».²⁴ L'assenza di figli, per circostanza o per scelta, estranea i McIlhenny, come Jane, dall'ottimismo da *boom* demografico degli statunitensi all'epoca di questo film.²⁵ È un tratto di solitudine che li accomuna. Alla pensione Fiorini soggiorna infine un'altra coppia di americani, gli Yaeger. A un primo sguardo si direbbero una coppia felice e spensierata, ma anche nel loro caso emergeranno delle crepe di fondo. La vacanza a Venezia insegnereà a Jane, come ai McIlhenny e agli Yaeger, che ciò che essi cercano per compensare le proprie solitudini non è così a portata di mano e di certo non può essere acquistato nella forma di un bene di consumo come un viaggio turistico o durante quel viaggio.

Tutti gli americani [del film] sono venuti in Italia in cerca di benefici tangibili: i McIlhenny per tornare negli Stati Uniti e vantarsi di una vacanza da trofeo con tanto di valigia colma di souvenir, gli Yaeger apparentemente per promuovere la stentata carriera artistica di Eddie e Jane Hudson per placare un desiderio di appagamento spirituale (e potenzialmente carnale). Man mano che la storia si svolge, diventa evidente che nessuno dei turisti otterrà le cose intangibili che segretamente desiderano. Ben presto, i McIlhenny riprenderanno la loro prevedibile routine, il

23. McINNIS, *From Kankakee to Venice*, op. cit., pp. 47-59: 48.

24. «The McIlhennys may serve as bumbling counterpoints to Jane, yet the couple immediately make clear that more is involved [...]. The implication is that the McIlhennys are perhaps substituting the frenetic bustle of travel for the unhappiness of a barren marriage». McINNIS, *From Kankakee to Venice*, op. cit., pp. 47-48.

25. Cfr. McINNIS, *From Kankakee to Venice*, op. cit., pp. 47-48.

travagliato matrimonio degli Yaeger continuerà a disfarsi e la breve relazione di Jane con Renato De Rossi soddisferà solo in parte il bisogno di una relazione sufficientemente degna delle sue aspirazioni.²⁶

iv. Il paesaggio che suona

Il rilievo che il paesaggio veneziano assume in *Tempo d'estate* suggerisce un primo livello d'indagine del sonoro nel film nel rapporto che questo ha con la componente paesaggistica. Il paesaggio cinematografico implica sempre una relazione, un gioco tra punti di vista.²⁷ In *Tempo d'estate* si compendia in tale gioco, come abbiamo visto, una modalità di rappresentazione dell'esperienza che va oltre la natura turistica di quest'ultima e mostra consistenti risvolti esistenziali.

Nel corso del film Jane Hudson progressivamente abbandona la propria videocamera. L'atto riflette una trasformazione del fulcro d'azione e di emozioni del suo viaggio, dall'osservare Venezia a vivere una relazione amorosa. In questa trasformazione si inscrive una ricerca personale più profonda, che fa leva sulle forze contrapposte di illusione e disillusione. L'amore potente e sincero per Renato conduce Jane a uscire dal suo solitario riserbo, a mettere da parte l'«illusione» rassicurante di poter placare la sua voglia di fare esperienza del mondo fuori dalla sua routine quotidiana negli Stati Uniti attraverso il suo sguardo di turista mediato — e, per così dire, tenuto a distanza di sicurezza dalle insidie del reale — dalla videocamera. Seguendo la via del sentimento Jane finisce però per dirigersi verso la nuova e più grande illusione che l'amore per Renato sia la svolta della sua vita verso la piena felicità. Se ne rende conto e decide infine di lasciare quella relazione sentimentale confinata alla sua vacanza veneziana. Il finale del film, con Jane che si allontana sul treno e Renato che corre sul binario volendo, senza riuscirci, donarle la nuova gardegnia, è un momento toccante che vibra sulla corda della disillusione.

Lean osserva dapprima Jane contemplare e filmare Venezia, quindi, con il progressivo abbandono della videocamera da parte del personaggio, lo sguardo di entrambi, personaggio e regista, si unifica sugli sviluppi incerti del rapporto amoroso. L'elemento riflessivo introdotto dallo sguardo plurimo e

26. «All of the Americans have come to Italy in search of tangible benefits: the McIlhennys to return stateside and boast of a trophy vacation replete with a suitcase of souvenirs, the Yaegers ostensibly to further Eddie's sputtering artistic career, and Jane Hudson to assuage a longing for spiritual (and potentially carnal) fulfillment. As the story unfolds, it becomes evident that none of the tourists will obtain the intangible things which they secretly desire. Soon, the McIlhennys will resume their predictable routine, the Yaeger's troubled marriage will continue to unravel, and Jane's brief liaison with Renato de Rossi will only partially meet the need for a relationship sufficiently worthy of her aspirations». McINNIS, *From Kankakee to Venice*, op. cit., p. 48.

27. «Nel cinema, paesaggio significa non solo rapporto fra personaggio e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto fra diversi livelli di sguardo; c'è l'osservatore, che è un personaggio, e la cinepresa, che osserva l'osservatore. Si articola un gioco più complesso di punti di vista, e quando tale rapporto si propone come confronto fra due sguardi, fra due punti di vista, il paesaggio cinematografico diventa punto di partenza per una riflessione non solo sul cinema, ma implicitamente anche sull'atto del guardare inteso come atto conoscitivo». SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia: Marsilio, 2002, p. 16.

rifratto iniziale è tuttavia ormai entrato nel circuito della visione e del racconto. Ne rimane, anche se in forma eterea e sublimata, una componente fino alla fine, che si esplica prima di tutto nel modo in cui Venezia continua a non essere solo un 'fondale' per la vicenda narrata, ma una presenza di primo piano, che consente alla narrazione di non chiudersi del tutto su se stessa, sulla sola linea dei fatti che coinvolgono i personaggi.²⁸

Ci possiamo chiedere pertanto come la musica e il suono entrino in questo reticolo di sguardi. Le musiche originali del film sono di Alessandro Cicognini, compositore italiano molto prolifico in ambito cinematografico, all'epoca nel pieno della sua carriera di compositore per il cinema e versato in un ampio spettro di generi, dal dramma neorealista alla commedia nelle sue più svariate sfumature.²⁹ La musica di Cicognini è subito un tutt'uno con il suono d'ambiente, a partire dai titoli di testa del film. Su cartelli iniziali dai colori sgargianti udiamo una musica orchestrale allegra, da commedia, con una melodia semplice e baldanzosa sospinta da un accompagnamento pulsante e percorso da figurazioni circolari che rimandano all'incedere di un mezzo di locomozione veloce, anticipando così il treno che porta Jane a Venezia, sull'interno del quale si apre il film dopo i titoli di testa. La musica si incrocia con suoni ambientali tipici della sfera turistica, che trovano corrispettivi visivi nelle immagini dei cartelli dipinti: le voci di una comitiva di turisti, la sirena di una nave, la voce di gabbiani in lontananza, il clacson di un autobus quindi del traffico urbano. Questa intromissione insistente del suono d'ambiente in una musica carica di energia sembra voler preannunciare un ruolo attivo e particolarmente vitale della sfera sonora nel film. Prima ancora e più che a definire in senso descrittivo-contemplativo un paesaggio sonoro a corredo e completamento del sontuoso paesaggio visivo veneziano, la dimensione sonoro-musicale appare interessata a sottolineare la presenza di un paesaggio che irrefrenabilmente e vivacemente suona, assumendo una funzione di stimolo, interrogativa rispetto all'immagine.

Ritroviamo questo assetto nella sequenza del vaporetto sul quale Jane sale,

28. Sulla distinzione tra paesaggio narrativo e paesaggio pittorico nel cinema, intendendo con il secondo quel paesaggio «caratterizzato da uno sguardo riflessivo, meta-narrativo in cui, come nella pittura, il senso non è tanto la storia raccontata quanto l'apertura sulle storie possibili che stanno dietro o accanto a quella», si veda BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, op. cit., p. 37. Seguendo Bernardi, il quale propone l'articolazione in cinque fasi del processo storico che il cinema attraversa nel trasformare il paesaggio in spazio diegetico, potremmo assegnare *Tempo d'estate* al 'tempo dei miti', quello del cinema classico hollywoodiano che riduce la ricchezza originaria dell'immagine paesaggistica per rendere quest'ultima del tutto funzionale alla diegesi, ma con una proiezione alla fase successiva, del 'paesaggio come apertura sui possibili', in cui «pur partendo da una storia raccontata lo sguardo spesso ne esce, sospende la narrazione, recupera la dimensione pittorica come dimensione metatemporale e metanarrativa». BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, op. cit., p. 38.

29. Cicognini lavorò per il cinema dal 1936 al 1965. L'arco di genere ed espressivo dei film da lui musicati va, relativamente al cinema italiano, dai capolavori neorealisti di Vittorio De Sica come *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) a commedie come *Guardie e ladri* (1951) di Steno e Mario Monicelli o alla serie di film su Don Camillo. Per un profilo biografico essenziale di Cicognini si veda ANTONIO FERRARA, Alessandro Cicognini, «Quaderni del csc», 15 (*All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, a cura di Roberto Calabretto, Marco Cosci ed Elena Mosconi), 2019, p. 264.

appena uscita dalla stazione ferroviaria di Venezia Santa Lucia, per avvicinarsi al suo alloggio in città, la pensione Fiorini. La stazione e l'imbarco sono affollati. Jane, carica di valigie e un po' spaesata nella ressa variopinta di volti e voci, riesce a stento a farsi largo nella confusione e a salire sul vaporetto, con l'aiuto di un fattorino che è andato in suo soccorso intravedendo forse la possibilità di una cospicua mancia. L'impressione acustica della città è fondamentale tanto quanto l'impressione visiva per avviare il racconto filmico dell'esperienza che Jane si appresta a vivere a Venezia. Nel breve viaggio sul vaporetto suono d'ambiente e musica si alternano, si sovrappongono, dialogano continuando ad assestarsi una dimensione sonora mobile e tutt'altro che statica nel film. Frammenti di un canto corale da chiesa si odono quando il vaporetto passa di fronte a un edificio religioso, ma non si capisce se sia musica udita o solo immaginata da Jane oppure musica extradiegetica usata per sottolineare la natura funzionale dell'edificio. Ancora clacson, ora delle imbarcazioni che affollano i canali, poi una nuova musica, folklorica dal carattere danzante e contraddistinta dal suono popolaresco della fisarmonica e dei cimbali — anche in questo caso, come per la precedente musica corale, sganciata da una sorgente sonora inequivocabile — quindi d'improvviso il suono pungente e continuo della sirena dei pompieri, che escono rapidi su una lancia dando spettacolo ai turisti che li osservano dalle barche, e infine una possente musica orchestrale, una sorta di scorci musicali neoclassico dall'incendere solenne, a sottolineare ancora lo splendore del paesaggio monumentale di Venezia. Che quella che a tutta prima sembra una musica esterna di commento sia anche la musica che amplifica la prima reazione, ammirata, di Jane di fronte allo splendore della visione, lo rivela un repentino cambio di linguaggio e di indirizzo espressivo della musica. Lo sguardo di Jane, nell'osservare i bellissimi edifici che si affacciano sull'acqua, incappa nella parte sommitale di uno di essi, che è in stato di degrado. La musica è rapida a registrare e a sottolineare beffardamente la nota di disappunto del personaggio. La magniloquente orchestra si riduce di colpo a un gesto sonoro maldestro, quasi di sberleffo, delle trombe con sordina. Possiamo ravvisare in questo brusco contrasto evidenziato dalla musica una prima 'figura' di quelle dinamiche di illusione e disillusione che sono un asse strutturale e di senso del film.

Da quando Jane scende dal vaporetto e si incammina verso la pensione Fiorini la dimensione musicale del film viene dominata dalle canzoni. Da quel momento in poi nel film ne compaiono svariate. Non è tanto utile né interessante ripercorrere il loro elenco quanto rilevare che anche le canzoni si inseriscono nel film per lo più alla stregua di quello che ho definito il 'paesaggio che suona'. Ciò si manifesta già nel breve tragitto che Jane percorre a piedi per arrivare alla pensione, quando le capita di imbattersi in una coppia di amanti che si sta abbracciando appassionatamente su un ponte. È una cartolina perfetta, con i due amanti nella cornice del romantico scorci veneziano. Ed è inoltre una cartolina sonora, perché il quadretto è completato

da una canzone sentimentale in italiano che aleggia nell'aria, riprodotta da un disco diffuso non si capisce esattamente se attraverso la finestra aperta di un'abitazione o da altrove. Passa quindi una gondola nel canale, Jane la segue con lo sguardo girandosi su se stessa ed è rapita da questo istante visivo-auditivo che è la quintessenza dello stereotipo di Venezia e con essa dell'Italia turistica nell'ottica del *romantic travel movie*.⁵⁰ All'illusione segue però, come poco prima era avvenuto di fronte alla porzione di palazzo antico in rovina, una subitanea disillusione. Anche in questo caso tale dinamica è messa in scena con un intervento attivo del sonoro. A richiamare Jane alla realtà da suo sogno a occhi aperti è il rumore, più che la vista, della caduta di rifiuti nell'acqua del canale, lanciati dall'alto con un secchio da una signora su un balconcino. Nel senso attivo del 'paesaggio che suona' agisce poi ad esempio la canzone che in due occasioni udiamo, con Jane, cantare da Giovanna, la cameriera della pensione Fiorini.⁵¹ La sorgente di quella voce cantante è sempre occultata, perché Giovanna è indaffarata in altre stanze. Ma il suo canto suadente si incontra e idealmente interloquisce con i pensieri e con i sentimenti contrastanti di Jane.

v. «Big tune»: una canzone in azione

Sono passati poco più di venti minuti dall'inizio del film, Jane si è sistemata nella pensione Fiorini, ha fatto conoscenza e ha brevemente conversato con la proprietaria, la signora Fiorini, e gli altri ospiti americani. Inizia ora però a profilarsi il tema della sua solitudine:

Jane, sola e smarrita, passeggiava sulla terrazza della pensione Fiorini una sera, dopo che tutti gli altri ospiti sono usciti in città. La Hepburn cattura la dolorosa solitudine e il desiderio di Jane, mentre è portata sull'orlo delle lacrime. Alessandro Cicognini, che ha composto la musica per il film, fornisce un tema romantico e seducente che riempie l'aria e fa da straordinario contrappunto alla solitudine di Jane. Questa melodia romantica, che ricorda l'uso che Lean fa del [secondo] Concerto per pianoforte e orchestra di Rachmaninov in *Breve incontro*, si ripete nel corso del film in varie configurazioni orchestrali. Qui sono presenti un mandolino e una chitarra, che conferiscono alla musica un sapore mediterraneo.⁵²

50. Una marcatura dell'ambiente più nella direzione di una generica italianità, che non di una specifica 'venezianità', è ottenuta nel film ricorrendo anche a musiche non originali, attinte da ambiti musicali diversi, come la canzone napoletana *Santa Lucia* richiamata in posizione extradiegetica in un breve spezzone che ha per protagonisti i McIlhenney in gondola e l'*ouverture* della *Gazza ladra* di Gioachino Rossini, che Jane e Renato ascoltano di sera dal tavolo del 'loro' caffè in piazza San Marco, eseguita da un'orchestra di fiati.

51. Queste le parole della canzone cantata dalla cameriera della pensione Fiorini: «Venezia notte splendente / stella cadente / che appare e dispar / in riva al mar / sopra l'onda / rifiorirà l'amore».

52. «Jane, alone and forlorn, strolls on the terrace of the Pensione Fiorini one evening, after all the other guests have gone out on the town, Hepburn captures Jane's aching loneliness and yearning, as she is brought to the brink of tears. Alessandro Cicognini, who composed the film's score, provides a lush romantic theme, which fills the air; it serves as a poignant counterpoint to Jane's solitude. This romantic melody, which recalls Lean's use of the Rachmaninoff piano concerto in *Brief Encounter*, is repeated throughout the movie in various orchestral configurations. Here, a mandolin and a guitar are feature, lending the music a

Il tema musicale «romantico e seducente», che nella scena appena descritta risuona per la prima volta nel film, è quello della canzone *Summertime in Venice*. A partire da questa scena, *Summertime in Venice* domina la dimensione musicale del film. La canzone fu composta dallo stesso Cicognini. Circolò al di fuori del film già nel 1955 cantata da Rossano Brazzi (l'attore che interpreta Renato De Rossi) e firmata da Cicognini (sotto lo pseudonimo Icini) in una versione discografica della RCA, con un testo in inglese firmato da Carl Sigman (Tabella 1). Della canzone, che fu un grande successo sull'onda dell'ottimo esito commerciale del film, al quale del resto contribuì, iniziarono presto ad essere incise delle *cover*. Nel 1956, un anno dopo l'uscita del film nelle sale, già veniva affidata al disco una versione in italiano, intitolata *Tempo d'estate* come il film distribuito in questa lingua, con parole di Pinchi (pseudonimo di Giuseppe Perotti; Tabella 1).

Summertime in Venice	Tempo d'estate
Carl Sigman: testo	Pinchi = Giuseppe Perotti: testo
Icini = Alessandro Cicognini: musica	Icini = Alessandro Cicognini: musica
I dream of the summertime, of Venice and the summertime. I see the cafes, the sunlit days with you, my love. The antique shop where we'd stop for a souvenir. The bridge, the boats below, the blue above.	Un sogno romantico Venezia e il sole splendido dovunque sarò non li potrò dimenticar. Di questa estate sul mar non potrà morir in me i dolci baci ed i spirir.
I dream all the winter long, of violins that played our song. The dream is so real I almost feel your lips on mine. And though I know we have to be an ocean apart, there's Venice and you, and summertime deep in my heart.	Un sogno romantico Venezia e il sole splendido di mille canzon l'eco lontana mi porterà. Questa laguna addormentata mi ricorderò che parla al mio cuor solo d'amor sempre d'amor.

Tabella 1.
Summertime in Venice / Tempo d'estate, testo della canzone
nelle versioni discografiche in lingua inglese e italiana.

Se, come sosteneva il compositore inglese Malcolm Arnold, che per Lean comporrà le musiche del film *The Bridge on the River Kwai* (*Il ponte sul fiume Kwai*, 1957), il regista nei suoi film esigeva sempre un «big tune»,

Mediterranean flavor». PHILLIPS, *Beyond the Epic*, op. cit., pp. 212-213.

Summertime in Venice è il «big tune» di *Tempo d'estate*.³³ L'impiego pervasivo di questa canzone nel film va nella direzione di quella che sarà dagli anni Sessanta una tendenza prevalente, nei film sentimentali hollywoodiani, alla «saturazione monotematica» della loro colonna musicale attorno a un tema cantabile, spesso di canzone come in questo caso.³⁴

La canzone *Summertime in Venice*, così come la sentiamo nel film, si basa su due temi.³⁵ Il primo presenta un profilo melodico che potrebbe prestarsi all'intonazione del *verse* in una canzone nella forma *verse-chorus*, ma Cicognini lo impiega come introduzione strumentale all'altro tema, che usa per il canto. La melodia, in tonalità minore, esprime il lato ombroso e tormentato della passione amorosa (Esempio 1a). Sfocia e sfoga, con effetto di chiaroscuro armonico garantito dal cambio di modo dal minore al maggiore (dunque dallo scuro al chiaro), nel secondo tema, che nella sua distesa cantabilità riflette il versante luminoso e seduttivo del sentimento d'amore (Esempio 1b). Nelle versioni discografiche di *Summertime in Venice/Tempo d'estate*, il tema iniziale sarà eliminato. Lo rimpiazzano, non sempre, formule introduttive più brevi, per non inficiare l'incisività del tema principale, che solo deve fare breccia nelle emozioni e imprimersi nella memoria dell'ascoltatore.



Esempio 1a.

33. Sull'affermazione di Arnold si veda PHILLIPS, *Beyond the Epic*, op. cit., p. 214.

34. Su questo aspetto, entro una rapida sintesi del rapporto tra il cinema di Hollywood e la canzone *popular*, si veda MERVIN COOKE, *A History of Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 396-398: 397.

35. Il tema «romantico e seducente» cui accennava la descrizione sopra citata (PHILLIPS, *Beyond the Epic*, op. cit., pp. 212-213) è l'insieme dei due temi, considerando che i mandolini compaiono solo nel secondo dei due.

Esempio 1b.

Esempi 1a e 1b. I temi musicali di *Summertime in Venice*.

L'alternanza e la dialettica tra i due temi è invece fondamentale per la drammaturgia musicale della canzone nel film. Per comprendere l'azione protratta e penetrante, sui piani narrativo, espressivo e simbolico della canzone sul film, la ripercorremo in una sorta di elenco descrittivo dei suoi interventi.

1. (21'35"-23'57"). È il primo intervento della canzone, quello già tratteggiato precedentemente. Jane è sulla terrazza comune della pensione Fiorini, rimane sola dopo che la proprietaria e gli altri ospiti se ne sono andati. Il tema iniziale è affidato al violino accompagnato dalla chitarra, poi entrano gli archi. Risuona anche il tema principale, in versione strumentale. Jane si guarda intorno, ammira gli scorci di città che vede dal suo punto d'osservazione, si rivolge a un gatto (Figura 1, p. 178). Il tema principale è ora ripreso con il canto, in italiano, da una voce maschile. Si rilevano due differenze rispetto alle versioni della canzone che saranno diffuse tramite la discografia. Il testo italiano è diverso da quello di Pinchi. La voce intona parole che dapprima si perdono nel missaggio con gli altri suoni della pellicola, poi si fanno distinguibili: «[...] amore mio non vuoi tu restar. / Il sole che senti / è il sole dell'amore / che tutto per te / rifiorirà, rifiorirà». La seconda differenza è che la canzone è in realtà un duetto. Alla voce maschile risponde una voce femminile che canta: «la vita con te [...]»⁵⁶ / felicità». Rispetto ai testi in inglese e in italiano delle versioni discografiche della canzone, questo testo, anche per via della sua natura diaologica, assume in modo più marcato i connotati di una dichiarazione d'amore

56. Qui una porzione di testo cantato che non si riesce a comprendere all'ascolto della canzone nel film.

diretta. I motivi dell'impermanenza e del rapporto tra momenti temporali diversi, cui si lega il motivo della memoria, sono però già presenti. Rilevante è anche la seconda differenza, la presenza della voce femminile 'in risposta'. Lo capiremo meglio, in relazione al motivo dell'identità, oltre che, ancora, a quello del ricordo, nell'intervento n. 8 della canzone nel film.

2. (28'27"-30'50"). Siamo al primo incontro tra Jane e Renato, seguito da un momento di solitudine di Jane. Jane è seduta da sola al tavolo di un caffè in piazza San Marco. La sequenza inizia con musica allegra da orchestrina in sottofondo. La musica, chiaramente proveniente da una delle orchestrine dei locali che si affacciano sulla piazza, si conclude con un applauso. Jane osserva il panorama e lo riprende con la sua videocamera. Renato, seduto poco discosto da lei a un altro tavolo, la nota, mentre risuona il tema iniziale di *Summertime in Venice*. Sembra, ma non è chiaro, musica diegetica, ancora proveniente da un'orchestrina. Il tema principale inizia quando Jane si volta e si accorge di Renato che la sta osservando. L'uomo sorride sornione. Jane ha uno scatto di disappunto (Figura 2). Si mette gli occhiali, cerca di fermare il cameriere (Renato l'aiuta dal suo tavolo a chiedere il conto) e paga frettolosamente il conto.⁵⁷ Segue la solitudine di Jane, che sulle scalette di una banchina sul canale piange ed è visibilmente triste.



2.
David Lean, *Tempo d'estate*: Renato osserva Jane.

57. Per una analisi dettagliata della sequenza del primo incontro tra Jane e Renato si veda MCKEE, *To Have and to Hold*, op. cit., pp. 30-36.

3. (35'14"-38'32" / 40'04"-40'32"). *Summertime in Venice* è la canzone di Jane e Renato. La musica collega due sequenze: l'incontro nel negozio di antichità di Renato; Jane nella pensione che scrive una lettera ai suoi amici americani parlando dell'uomo che ha conosciuto. Jane è finalmente felice. Nella sequenza dell'incontro nel negozio: Renato invita Jane, che non lo ha riconosciuto, a togliersi gli occhiali da sole per vedere meglio il colore del calice di vetro che le piace. Renato ha riconosciuto Jane, ma ancora non sa come si chiami. Quando Jane si toglie gli occhiali c'è la folgorazione, sottolineata da un passaggio dell'arpa (Figura 3). Il tema principale di *Summertime in Venice* si dispiega in un clima trasognato, assicurato dall'accompagnamento dell'arpa. Il tema è sottoposto a una minima elaborazione melodica. L'elaborazione lo prolunga rendendolo più sospeso e sottolineando così l'idea dell'inizio di quello che per Jane sembra essere il sogno, il miracolo che lei cercava.

4. (41'59"-43'13"). Jane di nuovo al caffè in piazza San Marco osserva la vita che scorre nella piazza, poi c'è un incontro con Renato ma i due non riescono ad avviare la conversazione e Jane è triste. La canzone attacca dal tema principale. Come nella scena del primo incontro potrebbe essere musica diegetica, eseguita da una delle orchestrine dei locali in piazza San Marco. Il tema risuona due volte, ma i due riescono solo a dirsi «good evening».



3.
David Lean, *Tempo d'estate*: la 'folgorazione' tra Renato e Jane.

5. (53'55"-54'57"). Renato è andato a trovare Jane alla pensione Fiorini per vedere come sta dopo la sua caduta accidentale nel canale. Inizia il corteggiamento, Renato gentilmente ma con fermezza si dichiara. Risuona intanto il tema iniziale della canzone. Jane resiste, anche se si vede che le costa sofferenza. In ogni caso si difende. L'inquadratura prevalente mostra i due che si guardano di profilo. La macchina da presa poi si avvicina, il campo si restringe. La musica in questo attimo tace. Riprende, di nuovo dal tema iniziale della canzone, quando Jane sta per cedere e si muove. Giunge il tema principale a sottolineare che gli ostacoli tra i due sono caduti, almeno momentaneamente. Quando l'esposizione del tema è quasi completa, Jane e Renato sono però interrotti dai McIlhenny.

6. (1h 01'28"-1h 03'11"). Di sera, al caffè in piazza San Marco, scena del dono della gardenia (Figura 4). Jane sceglie il fiore, che Renato acquista per lei da una venditrice ambulante. Sullo sfondo ascoltiamo, con i personaggi del film, il tema principale di *Summertime in Venice*, con leggere variazioni melodiche, eseguito dall'orchestrina di uno dei locali in piazza San Marco. L'andamento della canzone è più veloce rispetto alle precedenti esecuzioni in piazza. La frase iniziale risuona dopo il tema principale, in coincidenza della spiegazione di Jane del motivo per cui ha scelto la gardenia invece che la più



4.
David Lean, *Tempo d'estate*: il dono della gardenia.

preziosa e costosa orchidea: la gardenia era il fiore che avrebbe voluto per il suo primo ballo, ma era rimasto un sogno perché il fiore costava troppo per le sue condizioni economiche di allora e anche per quelle del ragazzo (ancora studente al college) che all'epoca l'aveva accompagnata al ballo.

7. (1h 08'25"-1h 13'14"). Jane si prepara per l'appuntamento con Renato. La canzone, in un nuovo arrangiamento più leggero e dinamico è ora musica extradiegetica e si aggancia senza interruzione alla musica, diegetica, della scena della disillusione di Jane. Seduta a un tavolino in piazza San Marco, sta aspettando Renato, che è in ritardo. Il ritardo lo annuncia Vito, il figlio di Renato. Jane non ha ancora capito che Vito è il figlio maggiore di Renato. Pensa che l'uomo sia vedovo e non abbia figli e immagina che Vito sia solo un ragazzo che lavora per lui al negozio. È visibilmente delusa e irritata quando scopre la verità, si sente tradita da Renato. Si trattiene a stento ma mostra comunque la sua frustrazione. La musica che risuona nella scena è una marcia eseguita dalla banda che si sta esibendo in piazza. Senza interruzioni segue la musica del bar in cui Jane si reca per sfogare i suoi mesti sentimenti, bevendo qualcosa di forte. La musica del bar è una canzone (in versione strumentale) allegra. Si rafforza così il motivo filmico dell'indifferenza del contesto — Venezia e la sua movida — alla triste condizione di Jane, cui il destino sembra non voler concedere alcuna gioia in amore.

Poco dopo, il momento in cui avviene il chiarimento, preludio alla riconciliazione tra Jane e Renato, non è accompagnato da *Summertime in Venice*, ma da un altro tema sentimentale, prosecuzione della musica che sentiamo nella pensione quando Jane ritorna a casa sconsolata dopo avere appreso che Renato è sposato e trova, con sua sorpresa, la proprietaria della pensione, la signora Fiorini che sta avendo un colloquio amoro con il pittore Yaeger sulla terrazza. Significativamente, è questo tema sentimentale 'estraneo' alla storia d'amore di Jane e Renato a musicare l'apice della disillusione e della frustrazione di Jane. Questo tema continua anche sul rapido rovescio di situazione che interviene con l'arrivo di Renato e dopo che egli ha spiegato di avere mentito a Jane, perché era preoccupato del fatto che lei potesse non concedergli attenzione, sapendo che era sposato. Renato spiega inoltre che vive separato dalla moglie e che dunque è un uomo di fatto libero da legami sentimentali. Un primo accenno di ripresa dell'amore di Jane per Renato avviene ancora sulla musica 'estranea' alla coppia. Segue la notte della rinascita completa dell'amore di Jane per Renato. I due ballano musiche di diverso genere, fino a quando:

8. (1h 21'55"-1h 26'00") uno stacco della macchina da presa sulle mani di un violinista di sala sul proprio strumento reintroduce *Summertime in Venice*, come musica strumentale da ballo. Renato canticchia la melodia mentre balla con Jane. Questo è il momento decisivo della 'verità', nella storia d'amore tra

Jane e Renato e nel gioco delle parti delle loro identità. Jane chiede a Renato se lui conosce le parole della canzone. Lui vuole spiegarle il significato di quelle parole, ma lei afferma di conoscerlo già e che vuole sentire la canzone cantata da lui. Si può cogliere in questa volontà di Jane di non cantare personalmente la canzone, ma di ascoltarla cantata da Renato, un'anticipazione di quella che sarà la sua decisione di concludere la storia d'amore a Venezia, di non proseguirla dopo il suo ritorno in America. Jane ha già deciso in questo senso, sembra dircelo proprio la canzone, nel modo in cui viene messa in scena nel film: il canto della dichiarazione d'amore «Il sole che senti / è il sole dell'amore / che tanto per te / ristorerà, ristorerà» non trasmigra dall'amante (uomo) italiano all'amante (donna) americana, non c'è futuro per il loro sentimento e non c'è uno scambio-fusione delle identità. Il coronamento fisico dell'amore, che avviene subito di seguito in una notte di passione tra i due, riassunta da Lean nell'espedito simbolico, biasimato dalla critica, dell'esplosione concomitante di fuochi d'artificio, è solo un appagamento effimero. A questo tratto della sequenza si abbina l'esecuzione culminante, per intensità sonora nel film, del tema principale di *Summertime in Venice*, la cui perorazione si estende anche nel tratto seguente di Renato che accompagna Jane a fine nottata a riprendere la gondola per tornare alla pensione.⁵⁸

9. (1h 27'42"-1h 29'30"). Il tema principale di *Summertime in Venice* è fuso nel commento musicale extradiegetico della gita lagunare, che costituisce, assieme alla nottata di passione descritta al punto precedente, la breve fase di coronamento felice della storia d'amore tra Jane e Renato.

10. (1h 29'39"-1h 33'31"). Renato aspetta Jane al loro solito tavolo in piazza San Marco. L'orchestrina, ora visibile, attacca il tema principale di *Summertime in Venice* non appena vede arrivare Jane. «Eccola qui» dice un musicista e l'esecuzione della canzone ha inizio. Al sopraggiungere di Jane, Renato le si rivolge così: «Loro iniziano a conoscerci». Ribatte Jane: «Hai chiesto loro di suonarla», «L'ho fatto», conclude Renato.

Quest'ultima scena mette fine alla parola dell'amore di Jane e Renato, con Jane che comunica all'uomo la sua decisione di ripartire e così di non rimanere con lui. Jane dice a Renato che non dimenticherà nemmeno un momento di ciò che ha vissuto con lui. L'amore quindi dura, ma confinato alla sfera immateriale della memoria. In questa scena giunge alla conclusione anche la parola di *Summertime in Venice* all'interno del film. L'espedito riflessivo dell'orchestrina che esegue la canzone 'a comando', fornendo così il commento sonoro adeguato alla rappresentazione cinematografica della

58. Sul carattere stereotipato di questa rappresentazione dell'apice della storia d'amore e sul problema del *cliché* anche in relazione alla canzone e al suo uso in questo contesto si veda J. E. SMYTH, *Summertime*, «Cineaste», Winter 2022, pp. 57-58.

situazione, corroborato da Renato e Jane che riconoscono e anzi legittimano e approvano tale espediente, chiarisce la funzione ultima della canzone e della sua azione drammaturgica nel corso del film. *Summertime in Venice* è ora esplicitamente divenuta la musica della memoria. Se consideriamo questo aspetto in retrospettiva, ripercorrendo gli interventi della canzone nel film, possiamo constatare come nel rapporto tra immagini e musica si sia sviluppato un confronto tra esperienza e ricordo, con la canzone, il «big tune» musicale della pellicola, volta a rappresentare e a costruire principalmente quest'ultimo polo.

Umberto Fasolato

Don't look now, listen...

Il contributo degli effetti sonori all'immagine di Venezia nel cinema giallo-horror-paranormale-mystery non italiano

Una delle cose che più amo di Venezia è che ci si cammina con sicurezza, i suoni cambiano ogni volta che ci si avvicina ad un canale e i muri rimandano eco distinte, mia sorella la detesta [...] dice che è come una città in gelatina, un avanzo di un grosso banchetto i cui ospiti siano morti o spariti, lei si spaventa, troppe ombre.¹

Considerando con attenzione lo sterminato insieme di film ambientati a Venezia, risulta subito evidente l'esiguo numero di quelli che si possono attribuire al genere horror e all'interno di questo il plotone delle regie straniere si riduce a pochissimi titoli molto eterogenei. Nonostante ciò nel boom produttivo degli anni Sessanta e soprattutto Settanta si è configurato il genere di cui ci occupiamo: grazie alle ben note caratteristiche urbanistiche e ambientali della città lagunare (labirinticità, evanescenza tra nebbie e foschie, onnipresenza dell'acqua in cui si specchia, silenzio) essa si offre come set ideale per tutte le vicende e le situazioni che si ascrivono al fantastico e al gotico.² Purtroppo questi stimolanti aspetti andrebbero perduti nella maggior parte delle pellicole perché ridotti a stereotipo. Secondo la critica italiana, l'horror, che avrebbe la possibilità di rivelare il volto nero della città lagunare, avrebbe sempre fallito non essendosi mai posto il compito di documentarlo, di farlo emergere perché parte del suo stesso *genius loci*.³

1. «One of the things I love about Venice is that is so safe for me to walk [...], the sound changes, you see, as you come to a canal. And the echoes from the walls are so clear. My sister hates it. [...] She says that is like a city in aspic left over from a dinner party where all the guests are dead and gone. It frightens her. Too many shadows». *Don't look now (A Venezia... un dicembre rosso shocking)*, 1973, regia di Nicolas Roeg, 1h 53'34"-1h 54'27".

2. Per una più precisa e dettagliata definizione di questi aspetti si vedano almeno i seguenti contributi: FABRIZIO BORIN, *Una sequenza gotica*, in ROBERTO ELLERO (a cura di), *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Venezia: Comune di Venezia, 1983, pp. 38-43, e ROBERTO ELLERO, *Arrivi e partenze. L'immagine di Venezia nel cinema degli anni Sessanta e Settanta*, in GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLO (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 287-313: 292. Ellero parafrasa e sintetizza ancor più efficacemente le sue precedenti conclusioni in merito al filone del gotico-nero veneziano, indicandone anche le radici storico-culturali nel saggio *Morta e risorta: la Venezia di oggi, dal set allo schermo*, contenuto nel volume di GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLO (a cura di), *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venezia: Marsilio, 2010, pp. 123-132: 124.

3. Questa città, che si offre come un set cinematografico per declinare il disfacimento e le più diverse inquietudini, impone però la propria imprescindibile e autorevole dimensione storica che la rende atypica rispetto agli altri luoghi decisamente più usati per le ambientazioni del genere horror. Questo può spiegare, almeno in parte, l'esiguo numero di titoli, soprattutto nelle cinematografie straniere. Nonostante ciò,

A partire dagli anni Ottanta e poi con l'avvento della globalizzazione, Venezia ha decisamente cambiato volto anche nell'immaginario cinematografico e questo singolare sottogenere, nonostante qualche tardo epigono, può considerarsi estinto. Ma se si focalizza l'attenzione sul paesaggio sonoro, da questo sparuto plotone riemerge la pellicola considerata capostipite dell'horror 'veneziano': *Don't look now* di Nicolas Roeg (1973). Ribaltando il lapidario giudizio della critica italiana, lungi dal ricercare effetti stereotipati, il sonoro di questo film costruirebbe un originale labirinto percettivo, separando sistematicamente i suoni dalla loro fonte.⁴ E le parole di Rodney Holland, *sound editor* di questo film, confermano esplicitamente l'intenzione di distinguere l'organizzazione dello spazio definito dal sonoro da quello del visivo, o almeno di non renderli perfettamente sovrapponibili:

Venezia è piena di motoscafi con i clienti che parlano tra loro. Per tutto il tempo sul set la registrazione del suono è stata un inferno e abbiamo dovuto doppiare i dialoghi grazie all'ADR (Automated Dialogue Replacement) che ci ha dato veramente la grande opportunità di ricostruire la colonna sonora per tutto il film con i dialoghi 'puliti'. Avendo a disposizione le tracce dei dialoghi puliti, sono riuscito davvero a comporre una colonna sonora d'atmosfera ricreata in studio quasi al 100%. Potevo chiedermi quale fosse il suono più adatto alla scena e quali fossero i suoni richiesti dal racconto in una sequenza a prescindere da quelli che era capitato di registrare con il microfono, se c'era un vaporetto lontano con la sirena, allora doveva servire alla scena. Questo è ciò che abbiamo fatto. Abbiamo fatto molti esperimenti su come si potesse cambiare un suono in un altro alterandone la velocità. E abbiamo usato diverse gradazioni di riverbero per lo sfondo. Abbiamo cercato i suoni delle cose che non si vedono. La storia fuori campo era particolarmente importante in questo film. Donald [Sutherland] potrebbe camminare lungo il canale e ci potrebbe essere il suono di un vaporetto che passa, ma che non si vede nell'immagine. Tuttavia il rumore del motore che si allontana ti suggerisce la dimensione della distanza tra canale e canale. E l'acqua

entrando nel meccanismo ibridativo dei generi, Venezia diventa il corrispondente di un parco divertimenti acquatici o di una delle cittadine balneari dei primi titoli della serie degli *Shark* che, traboccante di turisti, deve restare allo scuro della presenza del mostro, mentre le autorità si impegnano in una caccia all'ultimo sangue. Nell'aberrante *natural horror* *Shark in Venice* (Danny Lerner, 2008) la presenza dello squalo nella laguna veneta è giustificata dalla sua funzione di custode di tesori accumulati nei sotterranei di un palazzo e ambiti sia da nuovi Indiana Jones, sia da pericolosissimi criminali provenienti dal mondo islamico. Il paesaggio sonoro del film, preoccupato di creare tutti gli effetti della serie, fornisce fin dalle prime inquadrature d'ambientazione della Venezia contemporanea una patina antica ottenuta con un'artificiosa musica corale. Questa 'vernice', necessaria per giustificare la contaminazione con il genere dell'archeo-avventura, viene in seguito consolidata nei lunghi flashback dedicati alle crociate.

4. Recentemente Mark Fisher, critico culturale inglese, tentando di definire le sfaccettature del termine *eerie* (inquietante), ha adoperato diversi esempi dalla letteratura e dal cinema e ha analizzato sia il racconto della Du Maurier, sia il film di Roeg, da cui è tratta la sceneggiatura, notando che «In carattere con il racconto, la resa di Venezia offerta da Roeg è intensamente *eerie*, e gran parte di ciò si deve all'uso del suono. Roeg ha sfruttato il particolare carattere della città come dedalo sonoro, dove l'architettura genera effetti 'schizofonici' separando i suoni dalla loro fonte e producendo uno spazio sonoro ingannevole». MARK FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. Vincenzo Perna, Roma: minimumfax, 2018, p. 81.

che gocciola? Per tutto il film [si sente] il suono dell'acqua in ogni sua variante: che cosa significa?⁵

A partire dalla fase di costruzione, il fonico, oltre a indicare alcune procedure che portano al centro dell'attenzione la metamorfosi sonora (l'alterazione della velocità del nastro in fase di ri-registrazione), rifiuta qualsiasi forma di documentarismo e rivendica per il sonoro non solo la caratterizzazione dello spazio con particolare attenzione alle variazioni della profondità, ma anche l'articolazione di una dimensione semantica diversa da quella del visivo e della narrazione, sebbene a questi sempre intrecciata. E investita di questo compito è la varietà dei suoni d'acqua che domina il paesaggio sonoro del film.

Le parole della veggente cieca del film, citate in apertura, confermano le intenzioni costruttive di Holland, rendendole protagoniste di una breve digressione del racconto prima dell'epilogo. La donna-pipistrello, privata della vista, considera il suono simile alla luce e come questa è in grado di definire le forme degli oggetti e dello spazio in quanto tali grazie alla varietà delle sue interazioni con la materia degli ostacoli che incontra, così per lei, cieca, il suono, grazie ai suoi cambiamenti nel tempo e grazie agli echi e ai riverberi, che sono veri e propri 'riflessi' sonori, restituisce con estrema chiarezza la multiformità e la mutevolezza dello spazio veneziano che agli occhi appare invece omogeneo (la gelatina), immobile, avvolto in una patina putrida che perpetua il *cliché* della città morente.

5. «Venice is full of powerboats with regulars talking to each other. All the time sound recording like hell on location, and we redubbed the whole film, thanks to the ADR automatic calibre replacement, which gave us a great opportunity throughout the film to start the soundtrack again with cleaned dialogue. And then I was able to really get down to an atmospheric sound track, recreated almost 100%, having a clean dialogue track. I asked myself: "What is the best sound of the scene? What does the drama require here?". Irrespective of what had happened to the picked up sound recorded on the microphone and if it was a distant vaporetto with a siren on it, then, that helped the scene. That's what we went with. We experimented a lot with how you can turn one sound into another. By altering the speed. We used various degrees of echo on the background. We always looked for the sound of things you don't see. The offscreen story was particularly important here. D. might be walking via the canal and there would be a sound of a motorboat going by which isn't in the picture. But it tells you the dimensions of distance between one canal and the other, by the receding sound of the motor. [...] It's dripping water, all the time water. Different variations of water. What does that mean?». ANDREW FORD and JENNIFER PARSONAGE, *The Sound of Pictures: Rodney Holland*, Australian Broadcasting Corporation, Sunday 12/04/2015 [Broadcast], min. 11'40"-12'50". Tra le ultime produzioni che in ordine di tempo possiamo includere nel genere di cui ci stiamo occupando troviamo *Veneciafrenia* di Alex de la Iglesia (2021) e *A Haunting in Venice* (*Assassinio a Venezia*) di Kenneth Branagh (2023). Nel primo Venezia si trasforma da luogo di divertimento spensierato e selvaggio a mattatoio, dove i cinque giovani protagonisti sono costretti a lottare per la loro sopravvivenza, perseguitati da coloro che non tollerano la nuova colonizzazione del turismo di massa; questa improbabile vendetta finisce per contagiare tutto il macrocosmo della città lagunare, che fa da sfondo a questo horror-slasher. Il film di Branagh utilizza gli stessi elementi del paesaggio sonoro veneziano di *Don't look now*, ma gli esiti audiovisivi sono profondamente diversi. Nell'incubo iniziale di Poirot, rintocchi di campane, sciabordio delle onde, il tubare dei piccioni e le strida dei gabbiani sono protagonisti, ma i suoni si ancorano alle loro fonti nel visivo, evitando così ogni ambivalenza. Nella seduta spiritica gli effetti sonori sono parte fondamentale dello spettacolo inscenato dalla medium per rendere vivida e realistica la manifestazione del soprannaturale, ma l'investigatore belga smaschera la finzione e procede a ricondurre ogni suono alla sua origine, restituendo così ordine alla realtà grazie al metodo deduttivo come farà per tutta la vicenda, nonostante le esitazioni che sotto forma di voci interiori attraversano la sua coscienza.

Don't look now, considerato un modello dalla critica inglese, è stato a lungo sottovalutato da quella italiana che lo ricorda soprattutto per l'esordio come compositore della colonna sonora di Pino Donaggio: auspicando la definizione dell'immagine cinematografica di Venezia prodotta dalla musica, si indica tradizionalmente come ineludibile punto di partenza l'analisi del contributo del musicista veneziano proprio al film di Roeg.⁶ Ma l'apporto di Donaggio, seppur fondamentale, deve essere incluso nella costruzione più ampia operata dal missaggio di Holland: i brani musicali sono immersi in una fitta rete di suoni e rumori ripensati e rielaborati appositamente per dare forma audiovisiva allo spazio veneziano dove si svolge la storia dei coniugi Baxter. I valori espressi dalla musica devono quindi essere riconsiderati alla luce della composizione del sonoro del film, anche se questo obbligherà a tralasciare sia i dettagli musicologici, sia una parte del corredo di effetti che costellano le sequenze del film.

Dovendo limitare l'indagine all'immagine di Venezia, sono state scelte le sequenze più significative per definire alcuni tipici luoghi della città lagunare, suddivisi semplicemente in interni ed esterni. Tuttavia, non si è potuto tralasciare il prologo nel giardino inglese perché da quel contesto scaturiscono i motivi audiovisivi più importanti, che circolano poi attraverso la vicenda come quello dell'acqua.

Analizzando il racconto a partire da una serie di particolari visivi e sonori, riemergeranno certamente alcuni dei caratteri della Venezia 'nera' già individuati dalla critica, ma non come elementi accessori alla storia o come effetti scelti da un proscenio per pilotare le reazioni emozionali dello spettatore, bensì come fattori imprescindibili dell'atmosfera generale del film nel quale alla disgregazione della coppia è intrecciata saldamente, fin dall'inizio, una riflessione sulla natura dell'immagine che caratterizza il protagonista, il restauratore John Baxter, e chiarifica il senso del suo assassinio nel finale.

i. L'impronta sonora di Venezia nella microstoria d'atmosfera dei titoli di testa

L'incipit del film offre una serie particolarmente densa di elementi audiovisivi che costellano la narrazione dell'antefatto tragico della morte per annegamento di Christine, la figlia dei coniugi Baxter. Fin dai titoli di testa si osserva che il montaggio frammenta la narrazione non tanto per produrre delle anticipazioni, ma per creare una micro-storia fatta di una serie di elementi visivi e sonori d'atmosfera la cui interpretazione incide sul senso prodotto dalla vicenda.

La prima immagine è dedicata allo stagno, che è destinato a diventare il fulcro della prima parte del film, ma la zoomata in avanti sulla sua superficie esalta

6. Si veda GIAN PIERO BRUNETTA, *Venezia e il cinema*, in BRUNETTA e FACCIOLO (a cura di), *L'immagine di Venezia*, op. cit., pp. 1-30: 18.

il pattern materico creato dalle gocce di pioggia; l'acqua non è ancora una superficie riflettente, lo specchio su cui lo spettatore imparerà a riconoscere il rosso vivo dell'impermeabile della bambina: questo elemento determinante di *Don't look now* è inizialmente uno schermo opaco e vuoto. Sfruttando ancora una volta la tessitura dell'immagine, con una dissolvenza incrociata tra le increspature dello stagno e i fori illuminati di una persiana chiusa si cambia luogo per osservare la luce del sole che ha generato il nuovo pattern.

In queste prime inquadrature la finestra, che tradizionalmente separa e distingue l'osservatore dal mondo osservato, è quasi del tutto chiusa, non può essere funzionale alla costruzione dello spazio prospettico regolando la posizione delle figure che solitamente lo popolano, ma rivela la presenza del dispositivo che produce le immagini: la luce che intercetta la materia, dallo scuro e denso legno della veneziana al vetro trasparente.⁷

Se il visivo tenta di cogliere l'origine dell'immagine, il sonoro è costruito per contrapporre il giardino inglese, centrato sulla presenza dello stagno, allo spazio veneziano. Nonostante l'acqua sia l'elemento che li accomuna, al picchietto insistente della pioggia corrisponde lo sciabordio pigro della laguna. Ai due pattern visivi già analizzati in precedenza corrispondono quindi altrettante superfici risonanti, ma la prima è caricata di tensione, che cresce d'intensità con la zoomata sulla superficie del laghetto, mentre la seconda è significativamente desaturata e testimonia invece il raggiungimento di una quiete, accentuata dal tranquillo canticchiare a bocca chiusa del protagonista maschile.⁸

Questi due piani sonori delineati dall'acqua sono compresi da due suoni inglobanti: i tuoni di un temporale e i rintocchi funebri di una campana. Il giardino inglese e Venezia sono quindi accomunati dalle due superfici acquoree, ma nel primo caso il tuono e la pioggia battente, replicata dal visivo, rinsaldano lo spazio terrestre con quello celeste sotto il segno del caos, mentre nel secondo caso, i lenti battiti della campana placano, in questo micro-racconto introduttivo, le tensioni minacciose che attraversano la natura, introducendo il tema della morte. Questi ultimi danno forma a un'unità di ordine superiore

7. Questo dispositivo capace di visualizzare la luce si ripeterà all'interno della casa dei coniugi Baxter prima con la presenza del fuoco e poi con il proiettore, lo schermo e i visori per diapositive di John. In ogni inquadratura all'interno della casa il protagonista è accostato a vetrine con figure colorate dalla luce esterna.

8. La rappresentazione di Venezia avviene attraverso tre piani sonori distinti e inglobati l'uno nell'altro: il primo è dato dal canticchiare a bocca chiusa di John che si diffonde nella sua stanza, il secondo dallo sciabordio della laguna che sta al di fuori dell'albergo e il terzo, che comprende gli altri due, è stabilito dall'impronta sonora veneziana delle campane. Sarà proprio la voce muta di John a identificare per intero lo spazio, visto in dettaglio nel prologo, come la stanza d'albergo di Venezia dei coniugi Baxter. Il trattamento del sonoro della scena d'amore estingue progressivamente dalla messa in scena tutte le interferenze tra i due coniugi (acqua che scorre nel bagno, radio accesa) per lasciare solo i suoni muti del protagonista e soprattutto l'ipnotico sciabordio lagunare, che senza i ritmici rintocchi della campana del prologo accentua la sospensione temporale dove prende forma la parentesi amorosa tra i due coniugi. Grazie a questa soluzione si crea un vero e proprio piccolo, effimero Eden, separato dalla Venezia putrescente in cui John svolge il suo lavoro, quasi inutile, di restauratore.

che trascende gli elementi in conflitto o in semplice e continuo movimento come le piccole onde della laguna.⁹

Nel prosieguo della vicenda le campane caratterizzano il paesaggio sonoro della città lagunare arricchendosi di altre caratteristiche. Ricordando le parole di Holland già citate nell'introduzione, esse non sono mai inserite solo con l'intento di produrre un effetto di realtà: anche quando segnano il mezzogiorno, dal punto di vista narrativo sottolineano l'unità di tempo all'interno della quale si svolge la vicenda veneziana dei coniugi Baxter dove John è protagonista.¹⁰ Come ogni elemento della colonna sonora anche questi suoni meridiani sono inseriti per fornire il loro contributo alla composizione dell'atmosfera delle singole sequenze, che poi si riverbera nel resto del film.

Nella prima scena in terra veneziana dopo il prologo inglese, assistiamo al saggio sulle fondamenta di un edificio da parte del protagonista. Sorpreso e sconsolato John constata nel suo anglo-italiano che «Tutto è marcio» e questa dichiarazione è accolta dalle campane del mezzogiorno: dal punto di vista narrativo l'interruzione del lavoro sposta l'attenzione sul ristorante e il successivo incontro con la veggente, ma ascoltando l'atmosfera della sequenza non ci potrebbe essere un contrasto più stridente tra le parole del restauratore — la cui attività rischia di essere completamente inutile — e il suono celeste, aereo delle campane. Così la città manifesta una doppia natura: le frasi dell'uomo evidenziano l'inarrestabile decomposizione della materia che lo circonda, ma gli scampani ne rivelano un'altra coesistente e con caratteristiche opposte. I rintocchi rappresentano infatti la dimensione intangibile e incorruttibile rispetto alla materia, declinando così in modo ancora più evidente i valori che erano già apparsi fin dai titoli di testa.

Le campane meridiane caratterizzano il paesaggio sonoro della sequenza in cui le due sorelle scozzesi, che già avevano profondamente turbato Laura al primo incontro in un ristorante, riescono di nuovo a irretirla, suggerendole

9. Continuando ad analizzare le caratteristiche plastiche dei due suoni inglobanti, si noti dal punto di vista temporale la differenza tra lo scatenarsi imprevedibile e primigenio degli elementi, rappresentato dal tuono, e i colpi a distanza regolare della campana, che produce immediatamente un ritmo elementare e ben riconoscibile. L'incoercibile e minaccioso dispiegarsi della natura rappresentato con il fragore del tuono non è una novità nel cinema horror, anzi: questa soluzione esiste dai primordi del genere (*Frankenstein*), ma in *Don't look now* è associata al giardino dell'infanzia, che si crede immune da pericoli e protetto dalla sua stessa innocenza. Le meste campane funebri, che chiudono il prologo sui titoli di testa, non si ascoltano quando nell'epilogo la barca di John giunge fino alla chiesa dal Canal Grande. La sequenza è interamente coperta dalla musica di Donaggio, che è concentrata sulla dimensione sentimentale, però al passaggio dagli archi al pianoforte essa lascia emergere i garriti lontani dei gabbiani, lo sciabordio delle onde lagunari e il frullare delle ali dei piccioni che si levano dal campo. Questa estrema selezione dei suoni trasforma oggetti, personaggi e luoghi: non inserendo i motori delle barche funebri, per esempio, esse diventano i veicoli fantasmatici per un'Isola dei Morti. E nonostante la 'coperta' musicale, il microcosmo veneziano riaffiora grazie al dinamismo degli effetti sonori che stabiliscono una mediazione tra i due estremi costantemente presenti nei vagabondaggi di John (e di Laura), ma esclusi proprio nel finale: i ritmi dei passi sul selciato, impronte sonore della materia variamente attraversata dall'acqua e soggetta al disfacimento, e le campane, che suggeriscono una dimensione celeste che la trascende.

10. Anche l'inizio della seduta spiritica tra Laura e le due sorelle scozzesi e il tentativo del protagonista di raggiungerle per sottrarre la moglie all'influenza delle veggenti vengono scanditi dal battito ritmico delle ore serali.

la possibilità di entrare in contatto con Christine, la figlia morta, attraverso una seduta spiritica.

La sequenza ricostruisce la multiformità dello spazio sonoro veneziano, percepibile anche al più piccolo spostamento da un campo a una calle, utilizzando alcuni suoni o rumori tipici della città con intensità, echi e riverberi adeguati. I rumori del cantiere, per esempio, caratterizzano il 'piano orizzontale' del piccolo campo chiuso di fronte alla chiesa, controllato dal restauratore inglese, mentre il brusio dei motori delle barche accompagna le donne nello spazio più aperto ed esteso di un ampio canale. Ma ancora una volta il sonoro diversifica i piani anche verticalmente: John comanda il suo cantiere, ma lavora in precario equilibrio immerso nel fruscio delle ali di invisibili piccioni che, isolandolo da terra in una sorta di nube sonora, gli impediscono di intervenire e preservare Laura dalla maligna influenza delle due donne. Le campane intervengono ancora sulle parole, questa volta della veggente, che spiega a Laura il dono della premonizione di cui John è portatore inconsapevole: i rintocchi, insieme alla sirena, ricostruiscono così la cupola sonora che avvolge la città. Sovrapponendosi agli altri effetti ambientali, questi suoni non sono soltanto segnali orari, ma ricostituiscono un'ideale unità di luogo di fronte ai pericoli incombenti sui due coniugi, ribaditi visivamente con 'rime' di montaggio costruite dalla presenza minacciosa di statue allegoriche: John fissa sul portale l'immagine del nano assassino che lo ucciderà e con un movimento di macchina, che avvolge il terzetto di donne a partire dall'effige dell'Invidia, Laura è invece circuita dalle veggenti che approfittano della sua ingenuità, mosse proprio da quel sentimento per la sua grazia e bellezza.

Questa impronta così ben riconoscibile ritorna anche nella sequenza seconda in cui John, dopo la partenza di Laura, tenta di completare il restauro del mosaico nella parte alta della navata della chiesa con delle antiche tessere colorate fornite dal vescovo. Inizialmente l'affaccendarsi degli operai, reso con gli effetti sonori tipici del cantiere, trattiene l'attenzione in basso, sul lastricato del campo o all'interno della chiesa, ma quando John si issa verticalmente verso il soffitto con un precario ponteggio mobile tutto si tace, la scena sembra un pericoloso numero da circo senza i consueti motivi musicali preparatori: John, come un acrobata incurante del vuoto sempre più profondo, sale fino a raggiungere il mosaico, e inizialmente la tensione è ottenuta dalla pressoché immediata cessazione dei precedenti rumori d'ambiente. Letteralmente tutti rimangono con il fiato sospeso, ma il silenzio non è l'unico elemento a produrre suspense: uno scampolio lontano, come un segno d'allarme inascoltato, insiste sul tentativo di John di ricomporre il quadro nel punto più alto della chiesa, finché una trave cade dal soffitto e rovescia il ponteggio, risolvendo con il suo tonfo la tensione sonora costruita ancora una volta con uno dei suoni più caratteristici della città lagunare. La caduta, la sospensione nel vuoto e la dispersione delle tessere, calpestate dai goffi tentativi degli operai di salvare il restauratore, suggeriscono metaforicamente uno spazio in cui

il protagonista non può più portare a termine il suo compito, non ha l'abilità necessaria per restituire la chiesa e i mosaici alla bellezza originaria.

Pur essendo perfettamente mimetizzato nella realtà veneziana, il suono delle campane compare in tutte le svolte del viaggio di John, indicandone il destino e determinando il senso del suo sacrificio nel finale. Ma la complessità audiovisiva di questa sequenza merita un'analisi a parte.

II. Prologo: il fiabesco giardino dell'infanzia e la villa dei Baxter

Il corso principale dell'analisi di *Don't look now* è stato bloccato dalla densità semantica della composizione audiovisiva dei titoli di testa, dove i suoni d'acqua e le campane traspongono le tensioni essenziali che attraversano la vicenda, ma ora la trattazione può riprendere soffermandosi sul paesaggio sonoro dell'antefatto ambientato in Inghilterra nel giardino e nella villa dei coniugi Baxter.

L'intera sequenza è imperniata sulla figura di Christine, la figlia dei Baxter, che è seguita nel suo vagabondaggio attraverso il parco. Grazie ad alcuni *topoi* evidentemente fiabeschi (la mantella rossa, il cavallo bianco), il racconto suggerisce una dimensione dai caratteri ancestrali dove il giardino è il luogo dell'infanzia contrassegnato dall'innocenza e dalla purezza, almeno fino a quando una panoramica verso il basso non rivela la presenza di uno stagno che cattura una parte di realtà insieme al suo riflesso, rendendo così lo specchio d'acqua un vero e proprio generatore di immagini. Rimandando un'immagine rovesciata, il laghetto introduce la presenza del mondo della morte, complementare a quello della vita; questo ineludibile dualismo è cristallizzato dalla simmetria tra il reale e il suo riflesso, che condensa l'attenzione sulla superficie dello stagno, porta evidente per una dimensione infera.

Dal punto di vista del sonoro, questa prima parte del prologo è contraddistinta dalla presenza del primo tema musicale elaborato da Pino Donaggio. Esso è costruito sulla ripetizione di una melodia molto semplice e dolce suonata a un pianoforte il cui timbro appare meno elegante di quello delle successive riprese e l'esecuzione stessa sembra incerta in alcuni passaggi, come se la tecnica esecutoria dovesse essere affinata. La musica si incolla alla figurina rossa di Christine e queste caratteristiche riguardanti l'esecuzione intensificano l'ingenuità della protagonista e la semplicità dei giochi infantili dei due fratelli.

L'atmosfera definita da questa melodia, pur restando preponderante, viene però turbata da una serie di inserti sonori volti a suscitare inquietudine come il cigolio troppo intenso della bicicletta del fratello, gli sterpi spezzati e il gracchiare dei corvi, che completa la cupola sonora a chiusura del piccolo Eden sotto il segno del malaugurio. Tuttavia più di tutti colpisce la voce femminile della bambola soldato appartenente alla veggente che i coniugi Baxter incontreranno a Venezia. Poco oltre nella sequenza essa impartirà alla bambina l'ordine di immergersi nello stagno, causandone la morte: il sonoro

suggerisce così, ben prima dello spostamento a Venezia della vicenda, l'azione di misteriose forze funeste che dirigono il destino dei protagonisti. In questa costruzione audiovisiva il missaggio declina la duplicità del giardino, che è stata già riconosciuta nel visivo, producendo plasticamente un proto-dramma tra la corsività della musica di Donaggio e la puntualizzazione degli effetti sonori disturbanti, che ne minacciano l'integrità (l'innocenza, la purezza e l'ingenuità).¹¹

Dall'immagine riflessa nello stagno inizia la serie delle rime in rosso che porterà prima alla morte di Christine e poi, nel finale a Venezia, a quella del padre: Roeg abitua lo spettatore a questa costruzione di montaggio che procede insieme alla storia, passando dall'impermeabile rosso al fuoco del caminetto, dall'esterno all'interno della casa, dal mondo dei bambini a quello degli adulti.

La villa è divisa in modo piuttosto netto nella 'nicchia' della madre (il caminetto), mentre lo spazio del padre è un piccolo laboratorio del vedere e delle immagini, dove le protagoniste sono la luce e la materia diversamente densa e colorata che essa attraversa.

In una diapositiva John scopre qualcosa che non dovrebbe esserci: una figura con il pastrano rosso del tutto simile a quello di sua figlia e questo suscita in lui curiosità mista ad inquietudine. Da questo momento la vicenda procede verso la prima catastrofe, vale a dire la morte della figlia Christine, trasformandola innanzitutto in un'immagine proiettata a rovescio sulla superficie dello stagno, che abbiamo già caratterizzato come confine di un mondo infero.

A questa stilizzazione visiva che rende l'acqua uno schermo, il sonoro fa corrispondere il mormorio di un ruscello invisibile. Questo suono suggerisce l'idea di un dinamismo segreto della materia visiva e impronta l'analogia in rosso tra Christine e il suo doppio assassino veneziano, che sarà l'immagine di cui il padre cercherà inutilmente il senso nel labirinto sulle rive della laguna.¹²

La serie delle corrispondenze audiovisive continua non solo con il rosso, ma anche con piccoli incidenti apparentemente insignificanti: Johnny, il figlio dei Baxter, frantuma con la bicicletta un vetro lasciato in giardino e Christine inciampa in una pozzanghera. Il sonoro dà rilievo a entrambi questi microeventi raccordati dal montaggio, ma se il secondo precorre la

11. Questa scelta compositiva si ripete sistematicamente nel film, acuendo la tensione dei vagabondaggi solitari di John alla ricerca dell'albergo dove alloggiano le veggenti, che avrebbero circuito Laura. Rimane significativamente estraneo a questa pratica di missaggio il tema della scena d'amore che si svolge in un *locus amoenus* preservato intenzionalmente dalla Venezia inquietante tratteggiata dal sonoro delle altre sequenze. Nell'introduzione del tema d'amore ritorna la melodia del prologo inglese, ma un progressivo crescendo di intensità e l'attacco al contatto dei due corpi producono l'idea che l'amplesso sia un atto rigenerativo della figura di Christine e dei valori che rappresenta.

12. Anche a Venezia, ad ogni comparsa della nana assassina, si ascolta e talvolta si vede fluire dell'acqua in modo piuttosto incongruo, per esempio da un muro prima asciutto. Il dinamismo di questo elemento assicura d'ora in poi lo scambio e il legame sotterraneo tra la figura innocente e pura del giardino e il suo doppio mortifero che abita la città lagunare.

disgrazia imminente, il primo la riflette sul piano parallelo al racconto, dedicato alla natura dell'immagine: il vetro e soprattutto la sua effrazione si inseriscono nell'atmosfera generale del prologo evidenziando la materialità del supporto dove essa prende corpo. Questo rumore è infatti l'unico a penetrare in casa, raccordando l'interno all'esterno e destando la crescente preoccupazione di John che si concluderà con il vano tentativo di salvare Christine, immergendosi nello stagno.¹⁵ Ancora una volta il significato della narrazione si dà solo e attraverso l'interpretazione degli elementi audiovisivi d'atmosfera.

L'onnipresente acqua amplifica l'isotopia semantica vita-morte sciogliendo la tinta rossa della mantella della diapositiva in un grumo di materia cromatica dall'aspetto pittorico, che evoca il sangue solo grazie alla presenza della pellicola, figura del fondamento dell'immagine. E la macchia diventa la forma del saliente di realtà che lo sguardo del padre narrativizza nella premonizione dell'annegamento di Christine.¹⁴

Questo processo si realizza nel silenzio prima dell'interno della villa, che carica la tensione nel protagonista, e poi del giardino, dove essa si libera nel grido alla riemersione dallo stagno con il corpo della figlia. In verità il finale del prologo inglese è compreso tra due grida: il primo, maschile, indica uno sprofondamento, premonitore di quanto accadrà a John a Venezia, il secondo è femminile e progredisce in intensità come se la disperazione di Laura volesse estendersi oltre il mondo rappresentato facendosi universale.¹⁵

Il grido di John è coronato da un motivo d'archi discendente e da una serie di cupi suoni distorti, che contrastano il suo tentativo di riemergere con il sudario rosso di Christine e accentuano invece il suo inabissamento oltre la superficie-specchio dello stagno, creando un vero e proprio baratro sonoro. Il missaggio dei suoni in questa sequenza può aiutare a comprendere il senso di alcune elaborazioni realizzate da Holland e inserite in seguito nella vicenda fino ad apparire in modo evidente nel finale:

Questo suono [registrato] all'interno di una chiesa a Venezia è riprodotto a una velocità molto lenta, così i suoni naturali nella chiesa assumono una dimensione completamente diversa. Un colpo di tosse nell'abside della chiesa diventa un

15. Come vedremo più avanti, nel finale John, ferito a morte e in preda alle convulsioni, romperà un lucernario e questo gesto verrà prontamente messo in rima audiovisiva proprio con il 'piccolo' incidente del figlio Johnny in giardino, completando così il discorso sulla presenza ineludibile del supporto dell'immagine e le sue valenze.

14. L'acqua acquista così alcuni dei valori ancestrali attribuiti al sangue, anche se il liquido che genera i valori semantici nella coppia vita-morte scorrerà solo al termine della vicenda a Venezia, trasformando John in una vera e propria vittima sacrificale.

15. Il grido di Laura messo in dissolvenza incrociata con il rumore penetrante e potente di un trapano di cantiere produce un'ellissi narrativa che sposta la vicenda dal giardino inglese alla città lagunare. La critica sottolinea il debito di questa soluzione verso il cinema hitchcockiano (*The 39 steps/I 39 scalini*), ma nel nostro caso, più che incidere sulla narrazione, gli effetti coinvolti concludono il prologo con una metafora sonora, che lega strettamente il giardino dell'infanzia, turbato dalla morte, a Venezia.

gemito, un ruggito a causa del modo in cui è stato modificato. E questo produce un senso d'angoscia nel suo grido [di John] quando recupera dall'acqua il corpo della figlia.¹⁶

Il ricorso al rallenty sonoro rende la combinazione suono-musica decisamente più grave e questo 'viraggio' tonale si lega indissolubilmente al mondo oltre la superficie dell'acqua, che si conferma essere quello dei morti nel quale John si è immerso nell'inutile tentativo di salvare la bambina.¹⁷ E durante questa sequenza, Roeg, paragonando ancora una volta la macchia di colore liquefatto sulla diapositiva al pastrano che avvolge il corpo di Christine, suggerisce che il padre sia riemerso dagli inferi soltanto con un'immagine della figlia. Prima del grido di Laura che chiude il prologo, è ancora il silenzio del giardino, punteggiato dai versi appena percettibili degli uccelli, lo sfondo che consente di percepire lo stato quasi di incoscienza di John, che smarrisce l'uso della parola, e il suo respiro che, parimenti all'urlo, è la traccia sonora del suo corpo: ripiegato su Christine esanime per la respirazione artificiale, non riesce a donarle nemmeno un alito di vita, mostrandosi come un involucro pronto a raccogliere, a interiorizzare, tutto l'indiscibile dolore per la perdita della figlia.

III. Interni veneziani: il ristorante e l'incontro con la veggente, John nell'appartamento della seduta spiritica

Dopo l'ellissi audiovisiva, che ha spostato il racconto dal giardino dei Baxter a Venezia, il ristorante dove John e Laura incontrano le due veggenti è il primo interno veneziano in cui la storia subisce una svolta decisiva.

La costruzione del sonoro appare subito improntata alla verosimiglianza: nell'ora di pranzo il luogo si anima di avventori proprio con l'arrivo di John che ha terminato il lavoro al cantiere. La sequenza impone il dialogo tra i due coniugi, ma John si lamenta, incompreso da Laura, dell'inutilità del suo lavoro di restauratore e Laura gli legge senza alcuna convinzione la lettera

16. «This sound now is the inside of a cathedral in Venice played at a very slow speed, so the natural sounds in the church take on a different dimension completely. A cough at the back of the church becomes a groan, a roar, because of the way it is being treated. And that gives a sense of anguish to his cry, as he recovers his daughter's body from the water». FORD and PARSONAGE, *The Sound of Pictures*, op. cit., 07'40"-08'05".

17. Più volte nell'intervista Holland ricorda l'attenta ricerca di ambienti veneziani, che potevano fornire originali camere d'eco in loco, e le registrazioni di suoni alterati da queste condizioni su cui poi sono state eseguite ulteriori modifiche al tavolo di montaggio, lavorando soprattutto con la velocità di riproduzione. Le metamorfosi dei suoni così ottenute hanno attrattato il montatore del suono che le ha introdotte nel film negli snodi fondamentali della vicenda, nonostante fosse consapevole che a quell'epoca il *main stream*, per quanto riguarda gli effetti sonori, fosse ancora molto conservatore e corrispondesse alla consuetudine «Si ascolta solo ciò che si vede [You can only hear what you see]». *Don't look now* contraddice questa 'regola' a più livelli: per prima cosa spesso si ascoltano suoni la cui fonte non entrerà mai nell'inquadratura, in questo modo essi rimangono impronte di una realtà altra che insiste nell'immagine articolandosi spesso in campi inglobati. In secondo luogo i suoni assumono rilevanza semantica soprattutto quando il loro aspetto produce combinazioni di caratteristiche opposte come nel caso dei suoni metamorfizzati, che non si limitano a codificare il soprannaturale, ma sono adoperati insieme a quelli che devono tratteggiare la realtà, definita prima nel giardino inglese e poi a Venezia.

per il figlio Johnny, che lui non segue. Il dialogo mancato, indice dello sbriolamento del loro rapporto, tende a far fluire le voci tra i rumori di fondo che talvolta guadagnano intensità incrinando le convenzioni sonore: non solo la realtà sensibile generata dai suoni d'ambiente ha il sopravvento, ma anche quella tattile, fatta di brividi di freddo, distrae definitivamente John, portandolo verso la finestra aperta da chiudere.

All'azione del protagonista risponde però la porta vicina che si spalanca, consentendo l'improvvisa e violenta irruzione di una folata di vento gelido nel ristorante, sonorizzata dalla sirena di un vaporetto: è il *topos* gotico che nel castello rende manifesta la presenza di minacciose forze esterne ingovernabili (di solito una tempesta) a cui i protagonisti non possono opporsi. Ma questa scena, più che possedere l'intensità drammatica attribuitagli dal genere, mostra un risvolto da cinema di animazione sottilmente comico, dovuto al fatto che John ottiene l'effetto opposto a quello cercato: la realtà si rifiuta di piegarsi docile alle sue intenzioni. Come si vedrà anche più avanti, questo carattere pervade tutte le sue azioni a Venezia, rendendo sempre più evidente la sua incapacità di incidere nel mondo che lo circonda nonostante la sua determinazione.

Disturbate dalla polvere alzata dalla folata di vento, le due impacciate sorelle scozzesi si muovono dal tavolo e incrociano i due coniugi, attirando l'attenzione di Laura che le segue nella toilette, intenzionata a rimediare con la sua gentilezza alle conseguenze dell'azione maldestra del marito. Nel bagno delle signore potrebbe continuare l'atmosfera da commedia generatasi in sala, invece cambia decisamente: tutto lo spazio è radicalmente decostruito dagli specchi e l'identità di Laura è dispersa in insiemi di figure simultanee senza quasi più l'originale. Di contro, il riflesso frontale della medium cieca significa il suo collegamento con l'aldilà, da cui giunge la rivelazione della presenza extrasensoriale di Christine 'viva' e felice insieme ai due genitori. Se la tensione espressa dal visivo (e dalle parole della donna) ci riporta alle proprietà dello specchio, che frantuma l'identità della protagonista e rivela il soprannaturale, il sonoro è distribuito su tre piani: il più lontano e vago, che traccia l'orizzonte entro cui si svolge la sequenza, è composto da brusii meccanici, forse passaggi di barche, e dal rumore della folla veneziana. La voce rivelatrice in primo piano si proietta però sullo sfondo ben più distinto costituito prevalentemente da un continuo scorrere d'acqua in condotte invisibili. Per quanto l'atmosfera possa sembrare oracolare, questo sordido gorgoglio declina l'aspetto marcescente della città, scoperto da John proprio all'inizio del suo lavoro di restauro.¹⁸ Quindi l'atmosfera della rivelazione, considerata divina dalla veggente, sottilmente elude e corrode il quadro consolatorio,

18. Questo effetto contrasta in modo evidente con la pioggia che pervade la mesta partenza dall'Inghilterra dei due coniugi nel flashback di John, rimasto al tavolo del ristorante ad aspettare la moglie. In questo caso si tratta di un vero e proprio pianto del cielo, enfatizzato da una ripresa malinconica del tema di Christine.

intriso di soprannaturale, dipinto dalla medium cieca per risolvere il dramma dei coniugi Baxter.

Al rientro in sala della protagonista, l'atmosfera è cambiata, il silenzio è calato nel ristorante indicando così la fine dell'ora di pranzo, ma questa esigenza diegetica viene presto superata dalla tensione prodotta da una nota acuta e penetrante, monotona e continua degli archi, che tradizionalmente significa l'imminente perdita di coscienza al raggiungimento della massima intensità: profondamente turbata dall'incontro nella toilette, Laura sviene e crolla sul tavolo apparecchiato e servito, dove il marito l'ha attesa. Questa morte simbolica, determinata dalla rivelazione della medium, è immediatamente replicata da una metafora audiovisiva nella quale un'ampolla dal tavolo rovescia il suo liquido trasparente sul pavimento. L'involucro di vetro è il corpo della donna e l'acqua gorgogliante sono le forze vitali che la abbandonano, ponendosi così ancora una volta simbolicamente alla pari del sangue. La rivelazione della veggente investe il corpo di Laura che letteralmente si svuota per conformarsi alla nuova vita da condividere con l'immagine extrasensoriale della figlia di cui John non farà mai parte.

Un altro interno cruciale per lo sviluppo della storia e la caratterizzazione del protagonista è la pensione dove si svolge la seduta spiritica e dove si dirige John, deciso a strappare la moglie Laura alla influenza delle veggenti.

Quando il restauratore, incoraggiato anche dall'alcol, entra nella hall deserta, viene evitata accuratamente l'imitazione del silenzio: se anche si possono sentire alcuni micro-rumori che lo evocano (gatti e cani in lontananza), ben presto il sonoro si caratterizza per la traccia continua di un prolungato suono d'archi gravi da cui emergono alcune note ascendenti e cromatiche di vari strumenti, che incrementano la tensione perturbando la linea di fondo. I timbri si aggiungono di pari passo all'impazienza di John, che inizia a scampanellare e a gridare senza ricevere risposta, quindi decide di trovare la stanza da solo.

Da questo momento un pedale di violini, che progressivamente aumentano di numero nel registro acuto, domina l'atmosfera e tende la ricerca di John che finisce sui vetri delle credenze dove il protagonista si specchia con una parte dell'ingresso. Uno stacco di montaggio rivela che l'osservatrice di questa immagine è la veggente cieca, dotata di percezione extrasensoriale, e quando Laura si volta verso la macchina da presa, e la cieca istintivamente fa lo stesso, un accordo d'archi (violini, viole, violoncelli) coincide con questo doppio sguardo insieme impossibile e impaurito verso John. Ma la cesura della sequenza spetta al suono intenso di una sirena di vaporetto: il rumore penetra in modo violento nella hall e almeno per un momento l'effetto sonoro definisce uno spazio in cui inaspettatamente interno ed esterno si confondono, suggerendo così una dimensione che precede la loro distinzione.

L'esplorazione del restauratore procede in parallelo alla possessione della medium e il brano musicale riparte con la ripetizione della stessa cellula

melodica, realizzata dall'esecuzione di un semitono ascendente con una pausa tra le due note, progressivamente sempre più intensa, più rapida e con l'aggiunta di archi gravi nel finale parossistico. Se la musica accompagna iperbolicamente i gemiti e le grida della medium, fuori dalla stanza il protagonista si libera goffamente dalla minacciosa comparsa di due energumeni, che l'hanno sorpreso a spiare, ripetendo «English, English» e dandosela a gambe levate. Grazie al montaggio, le sue parole finiscono per rimare con la medium, che grida proprio il suo nome nel climax della seduta, prima che il suo svenimento sia tradotto in un glissando tutt'altro che drammatico. Il missaggio introduce nella concitazione l'abbaiare violento di un cane, che all'inizio era apparso solo sullo sfondo, e il pianto di un bambino, che ricorda il motivo segreto dell'infanzia e dell'innocenza riconducibile alla figura di Christine.

Nel complesso la messa in scena sonora della sequenza appare costruita per creare progressivamente sempre più inquietudine che viene pilotata dalla musica, ma presenta a cornice delle situazioni di tenore diverso dove si parodizza 'l'impresa' di John: nell'atrio silenzioso il protagonista fa di tutto per attirare l'attenzione con la campanella e le grida, ma non ottiene alcun risultato e quando tenta di arrivare alla stanza della seduta spiritica senza farsi sentire, i due pensionanti escono inaspettatamente dalle loro stanze e lo fanno fuggire. Come era già accaduto inizialmente al ristorante, le intenzioni di John, espresse questa volta nel dominio dei suoni, vengono frustrate e le sue azioni, soprattutto quelle che crede risolutive, si rivelano inefficaci, quando non si tramutano in veri e propri fallimenti, come il restauro del mosaico nella chiesa.

iv. Esterni notturni: John (e Laura) nel labirinto veneziano

Come si è già ricordato nell'introduzione, *Don't look now* ha ridestato l'interesse della critica proprio per l'interpretazione della dimensione labirintica veneziana affidata soprattutto al sonoro. Indagare la composizione audiovisiva dei percorsi di John e Laura tra le calli diventa utile per comprendere come lo spazio si trasformi in un agente attivo nella vicenda e i personaggi subiscano la sua azione dagli effetti via via sempre più tragici.

La prima volta che i due coniugi si perdonano tra le calli inizia come un piacevole passatempo per turisti stranieri pronti a vivere tutte le esperienze che la città offre. Nel silenzio notturno un rintocco di campana e lo sciabordio delle onde lagunari fissano i piani di riferimento dello spazio veneziano: il suono aereo ingloba un ideale piano orizzontale sviluppato dall'acqua risonante, raddoppiata dal calpestio dei passi che materializza i selciati della città.

I due si infilano in una calle molto stretta, eccitati e un po' timorosi, che presso un canale si rivela un vicolo cieco. A metà del tragitto si ascolta un marcato mutamento del riverbero delle loro voci: lo spazio da loro attraversato passa da aperto a chiuso senza immediati riscontri visivi, che giungono solo quando

si trovano vicino all'acqua. Il metamorfismo spaziale veneziano è completato visivamente non solo dalla volta del vicolo, ma anche dalla ripugnante presenza dei topi mentre si ascolta il mormorio di un invisibile rivolo d'acqua: i due sembrano finiti in una condotta fognaria, un luogo che all'interno del genere è associato all'inferno.¹⁹

Laura si allontana dal *cul de sac*, invece John resta perché crede di riconoscere il posto: si guarda intorno e ascolta, tasta ripetutamente il muro, ripetendo il gesto con cui aveva scoperto l'inconsistenza delle fondamenta marce di Venezia, ma non c'è acqua che percoli e quella del rio è mossa solo dai topi. Il labirinto veneziano, realizzato attraverso la costruzione audiovisiva, dà vita a uno spazio schizofonico proprio per l'attenzione posta sull'esperienza polisensoriale (vista, udito, tatto) del protagonista che gli suggerisce un falso ricordo (o viceversa) e che produce percezioni non del tutto collimanti come il mormorio di un rivolo d'acqua reso così più che invisibile. Il suono in questione rappresenta, anche per John, un ritornello che rimanda al giardino inglese e che preannuncia l'apparizione del doppio mortifero di Christine.

Nel prosieguo della sequenza, mentre risponde ai richiami di Laura, che sembra aver ritrovato la strada, egli viene prepotentemente distolto da una serie di suoni lugubri e misteriosi. Questi effetti potrebbero essere considerati tipicamente gotici: sono i respiri corti o forzati della paura, un sibilo, un grido agghiacciante e alcune grida di richiamo, un gemito cupo, una sorta di lontano ululato e per finire un colpo molto riverberato. Ma la loro peculiarità consiste piuttosto nell'essere indizi di un evento efferato che ha però solo un riscontro visivo piuttosto debole e tardivo nell'uomo che lancia grida di allarme da un balcone, sbracciandosi per indicare la figura in impermeabile rosso, che passa sotto il portico illuminato. Ancora una volta il visivo appare reticente rispetto al sonoro e in questa sequenza è messo al servizio dei suoni per guidarli dalla loro fonte per lo più invisibile e misteriosa verso il bersaglio: John è non solo distratto da un respiro carico di panico, ma si volta seguendo una panoramica che inquadra il fondo del vicolo, poi viene letteralmente investito da una zoomata in avanti carica di un grido agghiacciante, che lo pietrifica.²⁰ Infine, Laura è la destinataria del colpo conclusivo, cupo e molto riverberato, con un identico movimento dello sguardo della macchina da presa.

Quest'ultimo effetto tradisce un'organizzazione dello spazio a più dimensioni poiché non c'è alcuna struttura architettonica che giustifichi l'eco in cui è

19. I caratteri dello spazio sono cambiati senza ricorrere al tradizionale sprofondamento richiesto dall'inferno. In *Shark in Venice*, ma anche in *A Haunting in Venice/Assassinio a Venezia* (Kenneth Branagh, 2023), splendidi tesori protetti dallo squalo o innominabili orrori devono essere cercati in improbabili sotterranei lagunari.

20. Le diverse intensità dei suoni, soprattutto quelli dei moti intimi come il respiro affannoso, possono suggerire uno sviluppo progressivo in profondità della misteriosa e feroce aggressione che stiamo descrivendo, come se il panico si scatenasse molto vicino a John e poi raggiungesse il fondo della calle, ma lo sguardo lanciato dal protagonista non dà conferme, il portico resta vuoto aumentando così il senso di disorientamento e incertezza della sequenza.

avvolto ed è forse per questo che John si affretta ad indicare la direzione contraria rispetto a quella dove aveva concentrato il suo ascolto per tornare al mondo reale. Il gioco nel labirinto ha portato i due coniugi a sconfinare nell'opposto della realtà e, nonostante il turbamento iniziale, John appare in grado di distinguere prontamente le due dimensioni contrapposte pur non avendo precisamente rilevato il confine che le divide.

La labirinticità di Venezia torna ad essere protagonista nella seconda parte del film in cui John cerca l'appartamento delle due veggenti, sollecitato dalla polizia a cui si è rivolto per ritrovare Laura, che lui crede essere stata circuita dalle due megere. In questa sequenza il restauratore sperimenta come l'inaccessibilità della via più breve per raggiungere un punto nello spazio, anche molto vicino, costringa a compiere lunghi giri tra le calli con il rischio di perdersi.

Per capire l'articolazione del sonoro di questa breve sequenza è opportuno ricorrere ad uno schema che ne ricalchi la costruzione; poiché il dialogo è assente, si prenderanno in considerazione soltanto le immagini, gli effetti sonori e la musica (Tabella 1).

Tabella 1.
Interazione di immagine, suono e musica
per definire la dimensione labirintica di Venezia.

Minuto	Immagini	Effetti sonori	Musica
1h 21'03"-1h 21'34"	John entra in un campo ed è seguito da un poliziotto, si guarda intorno per riconoscere il posto.	Scala di tonalità maggiore ascendente e discendente al pianoforte, ripetuta più volte da un dilettante (errori, incertezze nell'esecuzione). Ripetuti voli dei piccioni.	
1h 21'35"-1h 21'50"	Soggettiva di J.: panoramica esplorativa sulle case affacciate sui canali, scelta della direzione della sua ricerca e partenza. La partenza di J. spiata dal poliziotto.	Ultima ripetizione della scala del pianoforte. Volo dei piccioni.	Sull'ennesima partenza del pianoforte, attacco (do ₁) di un ostinato di violoncello Sulla partenza di J. frullato del flauto. Secondo frullato di flauto.

1h 21'51"-1h 22'24"	J. entra e cammina sotto un portico.	'Colpo' del pianoforte (do ₀) su do ₁ dell'ostinato del violoncello che continua.
	J. sale su un ponte, osserva il canale e i riflessi sull'acqua di Christine.	Passi sul selciato dei protagonisti (J. + figura in rosso).
	J. intravede la piccola figura in cappuccio rosso presso l'acqua. La figura scappa, ma J. decide di trovarla.	A questo si integrano un rapido frammento melodico discendente di tre note del pianoforte con accompagnamento. Poi subentra una linea melodica affidata ai violini nel registro acuto con movimento cromatico discendente e ampio salto discendente (do-si-resi-la) e reiterazione.
	Secchiata d'acqua.	
1h 22'25"-1h 22'32"	J. lascia il ponte e arriva in un cortiletto pedinato dal poliziotto.	Rumore dei passi di J. sul selciato.
		Violini con solito frammento (trasposto di un tono: re-dos-mido-si), accompagnato dall'ostinato del violoncello (intervallo di terza minore discendente rispetto al precedente), poi dissolvenza della musica.
	Lungo grido di richiamo, forse di un ambulante (non è comprensibile, non è possibile individuare la fonte).	
1h 22'33"-1h 23'05"	J. esplora il cortiletto (soggettiva), poi si infila in una calle strettissima e oscura (soggettiva) fino ad arrivare all'acqua. Non trova la figura in cappuccio rosso.	Vento (?) (suono indistinto di raccordo), miagolio di un gatto su un davanzale. Passi di J. sul selciato riverberati. Gocciolio d'acqua, acqua percolante, mormorio d'acqua corrente. Scale di pianoforte come all'inizio + richiamo dell'ambulante + folata di piccioni.
1h 23'06"-1h 23'26"	J. torna sui suoi passi e continua la ricerca della pensione delle veggenti tra le calli.	Passi decisi di J. sul selciato.
		Tetracordo cromatico discendente degli archi ripetuto.

Il tentativo di ricordare il percorso fatto durante la serata della seduta spiritica produce in John un flusso di memoria le cui immagini aderiscono agli elementi del paesaggio veneziano che, a loro volta, le sollecitano: da un ponte egli trasforma un rio in uno specchio in cui si riflette la figura rovesciata di Christine, proprio come era accaduto nello stagno del giardino di casa. Tuttavia la superficie opaca del canale non accoglie soltanto le sue proiezioni interiori, ma anche le manipola: il rosso dell'impermeabile rima con quello della figura già intravista sotto il portico durante il vagabondaggio notturno nel labirinto veneziano con Laura. L'enigmatica presenza della sua diapositiva sembra sul punto di essere risolta, quindi decide di inseguirla. Il suo percorso tra le calli lo porta di nuovo presso il rio, ma la figura si è dissolta.

Per quanto riguarda il sonoro, gli effetti e la musica si passano il testimone per arricchire di connotazioni la sequenza. Le scale al pianoforte, eseguite senza sosta da un principiante invisibile, stampano la loro impronta nel campo da cui parte la ricerca del protagonista e raffigurano un proto-percorso di John con le sue incertezze, i ritorni indietro e il suo ricominciare. Le folate dei colombi esercitano una funzione tensiva rispetto ai saliscendi sonori: il loro levarsi e turbinare anima lo spazio deserto, ma soprattutto fende, spesso inaspettatamente, la monotona regolarità imposta dalla 'musica' diegetica, producendo così un impalpabile senso di inquietudine.²¹

Quando John si decide a partire dopo essersi guardato intorno, il suo stato d'animo viene descritto dalla musica: l'ostinato fissa la linea continua della sua determinazione, il frullato di flauto punteggia il suo passare all'azione, la sua partenza. Su questo disegno musicale la tensione è caricata prima dal frammento melodico al piano, che prepara e svolge la visione di Christine, e poi acutizzata dai violini, che contornano l'apparizione della figura in cappuccio rosso. In questa linea melodica la secchiata d'acqua, che di fatto la divide in due parti, replica una costruzione frequentemente usata nel film e indica l'interferenza dellinaspettato, che copre la fuga dell'ambigua figura in rosso con il ritorno dell'onnipresente motivo audiovisivo dell'acqua, che verrà pienamente sviluppato al termine della sequenza.

Se la linea stabilita dalla musica modula la tensione adattandosi al momentaneo cambio di obiettivo, il grido di richiamo di un ambulante è l'effetto sonoro che la dissolve e impone a John una sosta esplorativa in un piccolo campo deserto. La sottrazione dei calibratissimi interventi di Donaggio pone in risalto il silenzio veneziano in cui John è immerso e la presenza della città

21. Holland utilizzerà gli effetti sonori di questi volatili con la stessa intenzione espressiva anche in *Barry Lyndon* di Kubrick nella sequenza del duello tra il protagonista e il figliastro Lord Bullingdon. Dice in proposito: «Sì, ho avuto una bella esperienza con i piccioni [in *Don't look now*]. In *Barry Lyndon* ho pensato che fosse una buona opportunità da mettere a frutto e i piccioni risultano particolarmente adatti perché la musica è prodotta dai tamburi. Abbiamo tenuto il loro svolazzare in giro per reggere la tensione [della sequenza]. Lo svolazzare è diventato quasi parte della musica [Yes, I got quite a good experience of pigeons. Now I thought this is a good opportunity use that so the pigeons fit well in because the music is drums. We kept them flapping about just to keep the tension. That flapping almost became part of the music]». FORD and PARSONAGE, *The Sound of Pictures*, op. cit., 39'40"-40'05"

riacquista evidenza rispetto alla dimensione patemica del protagonista tracciata dalla musica. Il restauratore guarda in alto e osserva lo spazio davanti a sé, ma l'unica fonte sonora è un gatto che miagola su un davanzale, lo spazio percorso non deve essere molto, ma già le scale al pianoforte sono schermate, dando l'impressione di essere in un'altra parte della città.

Nel vicolo buio e presso il rio il mormorio dell'acqua e il suo percolare dal muro costituiscono la scia che le figure in pastrano rosso portano con sé sia per ribadire la loro inseparabilità, sia per includere la quasi impercettibile, ma continua, dissoluzione di Venezia nella loro 'filastrocca' audiovisiva.

Nel fondo della calle ritornano le scale al pianoforte: se la macchina da presa, pedinando i rigiri tra le calli, dà l'impressione che John abbia smarrito la strada, i suoni inaspettatamente forniscono dei punti di riferimento, segnalano la modesta distanza percorsa e rassicurano il protagonista. Il grido di richiamo ritorna per imporre a John la partenza dal fondo nero della calle per proseguire la sua infruttuosa ricerca, che il tetracordo cromatico discendente degli archi rende penosa. Gli ultimi due effetti analizzati in dettaglio sono delle 'boe sonore' capaci di indicare la persistenza del campo sonoro rispetto al continuo e disorientante cambiamento di quello visivo.

v. Tra esterni e interni: l'epilogo di *Don't look now*

Lasciate le due donne in albergo, dopo aver spiegato alla polizia il suo errore, John è ormai ossessionato dalla necessità di dare senso alla sua allucinazione sul Canal Grande, quando ha creduto di vedere Laura, che credeva tornata in patria ad assistere il figlio dopo un incidente, in compagnia delle due veggenti su una barca. Per lui il senso di quell'immagine o della ripetuta apparizione tra le calli della figura in cappuccio rosso risiede nella convinzione di poterne rinvenire l'origine. Così il suo viaggio non può che concludersi con l'inseguimento del cappuccio rosso, rappresentato nelle acque della laguna come riflesso maligno e mortifero inestricabilmente legato alla figura della figlia Christine.

La sua corsa termina in un fatiscente palazzo abbandonato dai tratti infernali grazie ad alcuni elementi audiovisivi fantastico-gotici. E se nel giardino del prologo la superficie di contatto tra l'anti-mondo e il reale era lo specchio d'acqua, ora un cancello dal pesante crocchio assolve alla stessa funzione. Questo rumore intona l'atmosfera da allucinazione della sequenza grazie al protagonista che lo chiude a chiave: il suo riverbero è molto significativo e allude alla profondità dello spazio nel quale si sta calando John. Con questo ennesimo gesto dalle evidenti implicazioni sonore egli sbarra qualsiasi via d'uscita e impone con un deciso rilievo acustico il suo *no trespassing* a Laura, che sta correndo in suo aiuto, seguendo il monito della veggente.²²

22. Riferisce Holland a proposito di questo rumore: «Poi sono sceso nelle fogne di Londra per registrare il suono di un cancello che si chiude. Abbiamo avuto un colpo di fortuna quasi unico per questo [suono] e lo abbiamo registrato specificamente per il momento in cui Donald [John] serra il cancello dietro di

Il crescendo della tensione in questa prima parte del finale è ottenuto ancora una volta con mezzi quasi esclusivamente sonori: il missaggio mette in parallelo il secco scalpiccio ritmico degli stivali della donna sul selciato veneziano, che si diffonde nelle calli vuote e silenziose, con la corsa di John verso il cuore del labirinto, dove risuona una fascia continua di basse frequenze dal riverbero interminabile, che trasforma i corridoi in lunghissime navate. Nonostante i passi dei due protagonisti (come le loro voci) echeggino coerentemente rispetto agli ambienti in cui si svolgono, le due corse avvengono in due dimensioni differenti, parallele, isolate, e l'inseguimento di Laura, destinato a non raggiungere mai il marito, dilata con la sua durata la desolazione veneziana. La ricostruzione dell'atmosfera nel palazzo da parte di Holland rivela l'intenzione di creare una profondità di campo sfruttando proprio i suoni riprodotti a velocità rallentata:

Allora ho iniziato a preparare l'atmosfera di una chiesa con suoni naturali, ma poi ho pensato "Perché non proviamo a vedere che cosa accade riproducendo il suono a velocità [molto rallentata]?" e il risultato fu davvero sorprendente e composi il sonoro prima della fine del film, [...] senza che Nick [Roeg] lo sapesse. Quando lo ascoltò, disse: "Questo è fantastico, lo metterò nella colonna sonora". Inizialmente era ovvio che l'intero finale del film fosse accompagnato dalla musica, ma lui preferì la [mia] strana combinazione di suoni che penso funzioni molto bene. Sullo sfondo l'intero mondo rallenta e questo conferisce alla sequenza una sorta di grande tensione e anche qualcosa che non si sente o si vede spesso in un film: il suono che scorre ad una velocità e il dialogo in un'altra.²⁵

Come è stato già anticipato, la corsa di John è immersa in un'atmosfera costruita con una densa fascia di basse frequenze pressoché continua su cui vengono giustapposti altri blocchi più brevi, altrettanto consistenti e ricavati con la stessa procedura di riproduzione rallentata, ma con frequenze più alte. Queste fluttuazioni del compatto rumore di fondo sono imprevedibili ed effimere come i rumori che punteggiano stocasticamente il fitto campo sonoro: stridii, tonfi e mormorii appena distinguibili emergono come effetti gotici da

sé, lasciando Laura chiusa all'esterno [del palazzo] [Then I went down to the sewers of London to record the sound of the gate closing. We were lucky and recorded that specifically for the moment when Donald closes the gate behind him and she's locked outside]. FORD and PARSONAGE, *The Sound of Pictures*, op. cit., 48'00"-48'30". Nelle parole del montatore del suono ritorna il problema della ricerca di suoni dai tratti specifici per la sequenza che si rifà, non casualmente, a profondità codificate come infernali (le fogne) già emerse con altre combinazioni audiovisive nella sequenza dei due protagonisti persi, quasi per gioco, nel labirinto notturno veneziano.

25. «Then I started preparing natural atmospheres of a church and then I thought "Why don't we just see what happens if we play with this speed?" and this really amazing fact came out and I'd put the sound together before the end of the film, [...] without Nick [Roeg] knowing I'd done that. When he heard it he said: "This is great, I'm gonna score this". At first it was obvious that the whole end of the film was going to be a musical score, but he preferred the strange sound which worked very well I think. The whole world is slowing down in the background, which gave it a sort of great tension. And also something you don't often hear or see on films: unheard sounds running at one speed and the dialogue at another». FORD and PARSONAGE, *The Sound of Pictures*, op. cit., 49'25"-50'25".

una profondità indeterminata, tipica degli inferi. Questi suoni d'atmosfera diventano inafferrabili presenze quando John, attraversando una delle tante porte in prospettiva tra le stanze vuote, si volta sorpreso a cercarne vanamente l'origine. E rimangono inascoltate anche quando si moltiplicano e si intensificano in un abbozzo di crescendo nel piccolo vano in cui il protagonista si trova a tu per tu con la piccola figura in cappuccio rosso: in questo ambiente le ultime parole del restauratore rimangono sospese tra l'impassibile mutismo della nana e la materia sonora che si inabissa, fino al colpo di rasoio alla carotide, che segna l'inizio dell'assassinio rituale, regolato da tensioni sonore (e visive) che convertono quanto finora ascoltato.

La parte del finale dedicata alla morte di John non è solo un omicidio truculento, ma assume l'aspetto del sacrificio dove i protagonisti del visivo sono il corpo della vittima, i suoi spasimi e il colore-sangue che viene versato ed esibito dai dispositivi visivi disseminati nella messa in scena. Questo elemento conclude la serie delle rime in rosso, iniziata dall'acqua che aveva trasformato il cappuccio carminio sulla diapositiva di John nel liquido della morte (e della vita).

Ancora una volta, anche in questa parte dell'epilogo, il significato della narrazione si dà attraverso l'interpretazione degli elementi audiovisivi d'atmosfera integrati nell'azione. L'ambiente non solo è circondato da finestre vuote, ma presenta un largo foro anche nel pavimento: si tratta di un singolare vano di servizio del fatiscente palazzo trasformato in un dispositivo del vedere formato di sole cornici. Negli ultimi istanti di vita, John frantuma il vetro di un basso lucernario e subito il montaggio fa rimare questo gesto con l'incidente del figlio di Johnny nel giardino, il microevento che ha innescato la tensione narrativa nel prologo, ma che rinvia anche alla natura dell'immagine, evidenziandone proprio il supporto e la sua effrazione sottolineata dal sonoro. In questo finale, dopo la rasoiata della nana, la carne del protagonista diventa il nuovo supporto che esibisce l'atto sacrificale e il colore-sangue della vittima colla liberamente e attraversa le cornici vuote senza l'interposizione di alcun tipo di schermo fino al termine della sequenza, quando questa materia si raccolge in una macchia, grazie alla diapositiva di John da cui tutta la vicenda è iniziata.

Riallineando alcuni eventi cruciali della narrazione, dalla rottura del vetro nel giardino del prologo, premonitrice dell'affogamento di Christine, all'illusione di ritrovare 'il mondo reale' per uscire dal labirinto veneziano, dal disastroso incidente che manda in pezzi il mosaico nella chiesa, alla fallimentare ricerca di Laura e delle veggenti, si può osservare come essi siano tutti snodi dell'itinerario del protagonista verso l'origine delle sue visioni fino a giungere a tu per tu con il non umano rappresentato simbolicamente dalla nana deformata, muta e assassina. Ma il colpo di rasoio dell'essere in cappuccio rosso indica l'inaccessibilità di questa dimensione e rende il corpo del protagonista la sorgente che libera le immagini della coscienza sotto forma di ricordi e insieme il sangue-colore, vera e propria materia flusso, il cui omologo, costituito

dall'acqua, scorre nel film in ogni dove, soprattutto in forma sonora. In questo quadro l'esibizione della vulnerabilità di John e del suo mondo si compie con il ritorno al dispositivo: la pellicola dell'ultima inquadratura, come una pelle, raccoglie la colata in una macchia rossa e la trattiene al di là di essa, rivelando così la sua natura di materia codificata dalla rappresentazione cinematografica per nuove attribuzioni di senso.

Per quanto riguarda il sonoro, la morte di John è accompagnata da un brano costruito missando almeno cinque campane appartenenti a due campanili diversi, dalla ripresa al pianoforte del tema d'amore elaborato da Donaggio, dalle grida del protagonista e da alcuni effetti come l'infrangere dei vetri, il cui valore simbolico è stato già ribadito. Ma il contributo alla significazione della sequenza non deriva dai singoli elementi quanto dalla loro organizzazione e naturalmente dal rapporto che intrattengono con l'immagine.

Il brano conduttore si impone con un attacco frastornante in coincidenza del colpo mortale. Questo gesto opera la conversione del precedente cupo e denso continuum di basse frequenze, dove si potevano notare le sovrapposizioni e i diradamenti, le emersioni e gli sprofondamenti, i rallentamenti e le accelerazioni dei suoni già descritti, nell'iniziale alternarsi ritmico e tonale completamente libero e senza alcun ordine preciso di due campane suonate a distesa.

Come nella microstoria dei titoli di testa l'impronta sonora veneziana risolve il caos degli elementi naturali del microcosmo del giardino, così in questa sequenza le campane interpretano il divenire espresso dalla dimensione del non umano, rappresentata dal brano composto con i suoni trattati con la riproduzione rallentata, che si era diffuso nel palazzo tutto scale, corridoi e cornici, dove aveva trovato rifugio la nana. Ma se nel primo caso il processo avveniva con una dissolvenza impercettibile, nel finale la rasoiata è una cesura netta che configura il sacrificio come un'apertura, anche dal punto di vista degli effetti sonori: i rintocchi creano continuamente molteplici combinazioni dettate dal solo movimento oscillatorio delle campane e in questo caos generativo John è un involucro da cui sgorgano il sangue, colore-materia di cui abbiamo già tratteggiato il percorso, e i ricordi, sotto forma di frammenti della sua coscienza destinati ora alla ricomposizione.²⁴ Dunque il corpo del protagonista non rimane inerte e le sue grida, intense quanto le campane, sono stilizzate dalle stesse distorsioni che hanno prodotto l'atmosfera del palazzo: la sua agonia lo rende vittima sacrificale e il suo dolore, trasformato in materia sonora, si integra nell'immagine del mondo inferno i cui riflessi erano apparsi fin dall'annegamento di Christine.

Per evitare che il brano in questione si riduca a una cacofonia,²⁵ dominata

24. Fisher conclude così sul senso dell'intero film: «John e Laura si perdono spesso nelle vie di Venezia [...] vagando per una città che si rivela un labirinto ambiguo, l'immagine frammentata di un destino che riconosceranno soltanto troppo tardi». FISHER, *The Weird*, op. cit., p. 81.

25. Dice a questo proposito Holland: «Ho pensato a lungo al momento della morte [di John] e poi ho messo una cacofonia di campane [I thought of the moment of death for a long time and then I just threw

dall'assenza di un qualsiasi principio d'ordine, dopo l'apertura iniziale, offerta dalle campane e 'sfregiata' dalle grida del protagonista, emerge con una dissolvenza una ripresa del tema d'amore di Donaggio. Le ultime immagini della coscienza di John si addensano intorno a Laura mentre il missaggio e l'esecuzione attribuiscono al pianoforte intensità crescente fino a raggiungere il primo piano, lasciando comunque sullo sfondo tre campane a distesa provenienti da un campanile diverso da quello iniziale: il prototipo musicale della passione, che ha unito i due coniugi, e l'onnipresente impronta sonora veneziana costituiscono così l'orizzonte entro cui si è svolta l'intera vicenda.²⁶ Al progressivo affievolirsi della coscienza di John, con una seconda lenta dissolvenza scompare il tema d'amore, che pure aveva imposto la sua corsività, e il brano si avvia alla chiusura; il mosaico del destino del protagonista non è più frammentario, ma ricomposto e chiaro. Al riapparire dello stagno sotto lo sguardo extrasensoriale della veggente cieca, rimangono solo le campane, ma la loro distesa è controllata, resa solenne dal loro risuonare dalla tonalità più alta a quella più bassa e dalle pause fino all'ultimo rintocco: questa soluzione musicale susssume in una dimensione sacrificale ancestrale l'esperienza visiva di immersione nel liquido vitale realizzata nell'ultima immagine della sequenza inondata di rosso.

in a cacophony of bells]». FORD and PARSONAGE, *The Sound of Pictures*, op. cit., 49'00"-49'30". Insieme al visivo, in cui svolgono una parte non secondaria i supporti delle immagini (e gli specchi), i vetri, le loro simboliche effrazioni e le cornici, questa composizione ricavata dalle registrazioni delle campane veneziane, in cui viene inserito un frammento musicale, evita alla sequenza la deriva nell'omicidio granguignolesco o nell'effettistico. Nonostante Holland possa aver mal sintetizzato le sue intenzioni parlando di una «cacofonia di campane», il suo brano rivela una solida struttura ricavata proprio dalla musica dei campanili su cui abbiamo basato la nostra analisi. Nel genere in cui rientra *Don't look now* è piuttosto tipico l'uso di questi strumenti per dare un tono gotico all'atmosfera insieme a tanti altri simboli religiosi. In questo caso, però, il libero scampano associato alle celebrazioni festive, che rinnova il valore del sacrificio salvifico di Cristo, rinvia di nuovo al binomio vita-morte evidenziando il primo termine ed evitando la semplice illustrazione di un efferato delitto. Per i dettagli riguardanti la provenienza dei suoni delle campane, i tipi di brani registrati e poi missati da Holland e le caratteristiche di quest'ultimi, sono state fondamentali le discussioni con Filippo Falzoni, Don Francesco Ferro, Mario Panizzut, Mario Rosso, Fabio Tomelleri e Flavio Zambotto.

26. La sonorità di questi strumenti è chiara e nitida, priva di rumori di fondo come se le registrazioni fossero state eseguite a ridosso dei campanili (o dentro le torri), quindi le regolazioni dell'intensità sono state eseguite al missaggio in rapporto agli altri elementi della colonna sonora.

«Venetian Sequence».

La rappresentazione (non) sonora di Venezia
in *Everyone says I love You*

I. Di Musical e canzoni

«Che anno! e questo ci porta alla fine della nostra storia. Ho detto a Skylar che qualcuno dovrebbe scrivere un film. Lei mi ha detto: “È meglio che sia un musical o nessuno ci crederà”».¹ *Everyone says I love You (Tutti dicono I love You)*, film di Woody Allen del 1996, si conclude con questa battuta e con un immediato riferimento a uno dei pilastri fondanti il Musical: l'autoriflessività del genere.² Le vicende rocambolesche della famiglia di Djuna detta DJ (voce narrante) diventano materiale per il film di Allen, e Skylar, la sorella romantica di DJ, suggerisce che, affinché esso possa essere credibile, dovrebbe essere un Musical, rafforzando il carattere metateatrale del genere.

Il film è a tutti gli effetti un Musical cinematografico; approfondendo una sua lettura drammaturgica, è evidente come i primi Musical cinematografici degli anni Trenta fungano da modello di riferimento per il regista newyorkese, così come l'omaggio spassionato alla comicità dei Fratelli Marx permea l'intero film, a partire dal titolo, che rinvia alla canzone omonima composta da Harry Ruby e Bert Kalmar nel 1932 e usata nel film di Norman Z. McLeod *Horse Feathers*, successivamente nel 1934 nel film di animazione di Dave Fleischer e Roland Crandall *Betty Boop in Blunderland*. Per la scelta delle sue canzoni, *Everyone says I love You* è un fine esempio di *Jukebox Musical*,³ vale a dire un musical basato su un insieme di brani del repertorio popular molto conosciuti, che, nella maggioranza dei casi, non presenta titoli originali. L'evoluzione della trama si divide nelle seguenti 4 parti, seguendo il susseguirsi delle stagioni e lo spostamento dei suoi protagonisti fra 3 città (New York, Venezia e Parigi):

Sezione iniziale (presentazione dei personaggi)	Primavera	New York
Sezione centrale (da 26'44" a 44'10")	Estate	Venezia New York
	Autunno	New York
Conclusione	Inverno (Natale)	Parigi

1. «What a year and that sort of brings us to the end of our story. I told Skylar someone should write it up as a movie. She said better make it into a musical or no one's gonna believe it». *Everyone says I love you*, conclusione (https://www.youtube.com/watch?v=B_nhv53PVe0).

2. JANE FEUER, *Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment*, in BARRY KEITH GRANT (ed. by), *Film Genre Reader II*, Austin: University of Texas Press, 1995, pp. 441-455.

3. Cfr. KEVIN BYRNE and EMILY FUCHS, *The Jukebox Musical. An Interpretive History*, Oxon: Routledge, 2022.

Everyone says I love You si inserisce nel panorama dei *Jukebox Musical* in modo peculiare anche perché l'universo di riferimento è il repertorio di Broadway, con alcuni standard jazz e le *american popular songs* risalenti a un periodo circoscrivibile tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Quaranta. Si presenta di seguito una tavola sinottica con i titoli delle canzoni inserite nel film, loro appartenenza di genere, compositori e parolieri, anno di pubblicazione.

Tabella 1.

Tavola sinottica delle canzoni in *Everyone says I love You*.

Se non specificato, non vi è netta distinzione tra compositore e paroliere

Titolo della canzone	Musical originale	Compositore/Paroliere	Anno
<i>Just You, Just Me</i>	<i>Marianne</i>	c. Jesse Greer, p. Raymond Klages	1929
<i>My Baby Just Cares for Me</i>	Standard jazz scritto per la versione cinematografica del musical teatrale <i>Whoopee!</i>	c. Walter Donaldson, p. Gus Kahn	1930
<i>I'm a Dreamer, Aren't We All?</i>	<i>Sunny Side Up</i>	George Gard DeSylva, Lew Brown, Ray Henderson	1929
<i>Makin' Whoopee</i>	Musical teatrale <i>Whoopee!</i>	c. Walter Donaldson, p. Gus Kahn	1928
<i>I'm Thru with Love</i>	Standard jazz	c. Fud Livingston, Matty Malneck, p. Gus Kahn	1931
<i>All my Life</i>	Standard jazz utilizzata nel film musicale <i>Laughing Irish Eyes</i>	c. Sam H. Stept, p. Sidney D. Mitchell	1936
<i>Just You, Just Me</i>	Ripresa versione salsa	Arr. Dick Hyman	-
<i>Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine</i>	Musical teatrale <i>Three Twins</i>	c. Karl Hoschna, p. Otto Harbach	1908
<i>Looking at you</i>		Cole Porter	1929
<i>If I had you</i>	Standard jazz	Irving King (pseudonimo di Jimmy Campbell e Reg Connally) e Ted Shapiro	1928
<i>Enjoy Yourself (It's Later than You Think)</i>	Popular song	Herb Magidson, Carl Sigman	1949
<i>Hooray for Captain Spaulding / Vive le Capitain Spaulding</i>	<i>Animal Crackers</i> , Musical teatrale dei Fratelli Marx	c. Harry Ruby, p. Bert Kalmar	1928
<i>Everyone Says I Love You</i>	Film musicale <i>Horse Feathers / I fratelli Marx al college</i>	c. Harry Ruby, p. Bert Kalmar	1932

Nella drammaturgia audiovisiva il ruolo delle canzoni in genere è assimilabile alla medesima funzione che queste svolgevano nei Musical degli anni Trenta, cioè di accompagnamento e commento all'azione; nel film di Allen, la cui colonna sonora come si diceva è caratterizzata dall'uso di brani della stagione d'oro della canzone americana popolare e da un uso altrettanto raro di *underscoring*, le musiche non intervengono drammaturgicamente nello svolgimento della trama. Quali sono allora i modi e le finalità con cui le canzoni sono rappresentate in questa pellicola? Escludendo Goldie Hawn e Alan Alda, che recitano in *Everyone says I love You* e hanno un passato attoriale che comprende anche ruoli cantati, gli altri attori e le altre attrici del cast di Allen non spiccano per particolarità vocali; al contrario, l'amatorialità del gesto vocale è quasi sottolineata:

il film non è meramente nostalgico e non imita semplicemente i musical che onora. Piuttosto, a differenza degli altri musical [...], *Tutti dicono I Love You* si compiace delle convenzioni artificiose del genere musical senza commentarle ironicamente o mostrare la sua superiorità. [...] Quando Allen stesso canta la canzone del 1924 *I'm Thru With Love*, la sua voce stentata lo fa apparire più sconsolato e la canzone appare più toccante per la sua mancanza di smalto e professionalità.⁴

La scelta di Allen di ricorrere a una interpretazione vocale 'sporca', quasi amatoriali, potenzia un secondo mito peculiare del Musical: quello della spontaneità,⁵ il che implica che il passaggio dal parlato al cantato avvenga in modo così fluido da risultare credibile e verosimile. La canzone sembra emergere 'spontaneamente' dal personaggio, in quanto il canto diviene l'unica espressione possibile per rappresentare quel preciso stato d'animo che il personaggio vive. Anche attraverso l'imperfezione del gesto vocale è ravvisabile la maggiore aderenza di *Everyone says I love You* al modello dei primi musical cinematografici degli anni Trenta.

II. «Venetian Sequence»

La parte centrale di *Everyone says I love You* è ambientata a Venezia e ruota intorno a Joe, interpretato da Woody Allen che, aiutato dalla figlia DJ, si impegna in un'opera di seduzione di Von (Julia Roberts). Joe ha il cuore infranto dopo la rottura con la precedente fidanzata e si reca con la figlia a Venezia per trascorrere con lei un periodo di vacanza. Nello stesso hotel in cui

4. «the film is not merely nostalgic nor does it simply mimic the musicals it honors. Rather, unlike any of the other musicals we have looked at in this essay, *Everyone Says I Love You* takes pleasure in the contrived conventions of the musical genre without ironically commenting on them or making itself superior of them. [...] When Allen himself sings the 1924 song 'I'm Thru With Love', his poor singing voice makes him appear more dejected and the song more poignant for its lack of polish and professionalism». TODD BERLINER and PHILIP FURIA, *The Sounds of Silence: Songs in Hollywood Films since the 1960s*, «Style», XXXVI/1, Spring 2002, pp. 19-35: 33.

5. FEUER, *Self-Reflexive Musical*, op. cit.

alloggiano padre e figlia arriva insieme al marito Von, che attrae immediatamente Joe; per un caso fortuito, DJ conosce indirettamente Von (il cui rapporto coniugale è in crisi) e decide di aiutare il padre a corteggiarla, per fargli dimenticare la precedente relazione finita male. Nella Original Soundtrack⁶ la sequenza di Venezia è identificata come «Venetian Sequence» e presenta un'interessante costruzione audiovisiva, in quanto i suoni d'ambiente caratterizzanti la città sono ridotti al minimo e in pochissimi casi sono in *foreground* rispetto all'immagine. Nella seguente Tabella 2 si presenta una sezionatura formale della sequenza.

Tabella 2.

Everyone says I love You: tavola sinottica della «Venetian Sequence».

Minuti	Musica	Azione e personaggi coinvolti
26'45"	Underscoring	Arrivo all'Hotel Gritti di Joe e DJ
27'41"	<i>I'm Thru with Love</i>	Joe
28'15"		
28'16"	Nessun suono di ambiente/Dialogo	Dialogo di Joe e DJ sull'arrivo di Von e decisione di conquistarla
30'24"	Underscoring su arrangiamento di <i>Amado mio</i> Nessun suono di ambiente	Corsa per Venezia
31'10"	Dialogo	Incontro fra Von e Joe
31'12"		
33'27"	Voice Over + Underscoring	Incontro e dialogo fra Von e Joe
33'47"	Nessun suono di ambiente	presso la Scuola Grande di San Rocco
36'01"	Underscoring/Dialogo Suoni di ambiente quasi impercettibili (acqua)	Joe e Von al Mercato di Rialto
36'45"	<i>All My Life</i>	Von
38'55"	Dialogo	
39'53"	Underscoring su arrangiamento in stile salsa di <i>Just You, Just Me</i>	Festa
41'56"		
41'58"	Underscoring su <i>All My Life</i>	Incontro tra Von e Joe
43'56"	Bacio tra Von e Joe	
43'58"	Underscoring su <i>All My Life</i> + Voiceover	DJ narratore
44'09"		

6. *Everyone Says I Love You*, Original Soundtrack Recording, Arranged By [Music], Conductor [Music], Producer [Music Recording] Dick Hayman and the New York Studio Players, 1997.

Dalla tavola sinottica emerge la seguente costruzione drammaturgica: i due protagonisti, Joe e Von, cantano la propria canzone, rispettivamente *I'm Thru With Love* e *All My Life*, due standard jazz usati in musical cinematografici e film; nel momento in cui Joe sul balcone con vista su Canal Grande inizia a cantare quasi sussurrando *I'm Thru With Love*, come se rivolgesse il suo pensiero anche all'incantevole Venezia, nella memoria sonora ed emotiva dello spettatore è immediato il collegamento con Zucchero Kandinsky nella sequenza finale di *Some Like It hot* (Billy Wilder, 1959), in cui canta proprio *I'm Thru With Love*. L'uso dell'*underscoring* è legato ad altre canzoni presenti nel film, per esempio *Just You, Just Me* con un arrangiamento in versione salsa, nella scena della festa (39'53"-41'56"); oppure, in altri casi, come nella scena della corsa per Venezia (30'24"), si tratta di nuova composizione, che richiama la canzone *Amado mio*, ed è indicato come «Venetian Scenes», composizione e arrangiamento a cura di Dick Hyman, che ha ristrumentato alcuni brani e realizzato la colonna sonora del Musical cinematografico.

Una riflessione particolare è da riservare ai suoni d'ambiente, perché la scelta stilistica operata da Woody Allen sul modo in cui servirsene nelle diverse città in cui è girata la pellicola (New York, Venezia e Parigi) è molto chiara e assume ancora più forza nella «Venetian Sequence»: il regista decide infatti di rappresentare i luoghi dal punto di vista sonoro in modo quasi impercettibile. Nel passaggio dal parlato al cantato la performance vocale 'sporca' rende più verosimile l'interpretazione stessa e quando Joe canta la canzone il cui testo dice «ho chiuso con l'amore / non mi innamorerò mai più» lo spettatore aderisce al sentimento di tristezza veicolato dai versi grazie all'intimità della voce quasi sussurrata; la contestuale assenza di suoni di ambiente (dell'acqua, dei vaporetti e taxi acquatici, ecc.) che definiscono il luogo nel quale Joe canta (un balcone affacciato sul Canal Grande) depotenzia l'ambientazione stessa. Quanto detto si verifica sin dalla sequenza di apertura a New York: con la presentazione della prima canzone, è evidente la nettezza fra i livelli di rappresentazione — il livello della parola, dato dal dialogo e dal *voiceover* / il livello della canzone e dell'*underscoring*; essa è resa ancor più palese dall'assenza dei suoni propri della città. A Venezia tuttavia lo scollamento fra i suoni di ambiente e il luogo della rappresentazione si impone maggiormente, proprio per le peculiarità sonore dell'ambientazione lagunare.

Un caso analogo si ha nel momento in cui Joe e DJ arrivano all'hotel scendendo dal taxi acquatico: allo spettatore risulta immediatamente evidente che i suoni di Venezia non si sentono, o risultano già marginali. Nella scena della corsa, ovvero in quello che è il primo tentativo di approccio di Joe a Von (da 30'24"), l'ambientazione è fra le calli intorno all'Hotel Gritti — si riconoscono Campo Santo Stefano, così come le Fondamenta di Zattere — per rendere lo spaesamento e la natura labirintica della città; dal punto di vista sonoro l'*underscoring* è un arrangiamento indicato dal compositore Dick Haymes come «Venetian Scenes», nel quale è possibile ritrovare tracce di *Amado mio*,

il brano musicale del 1946 reso celebre dall'interpretazione di Rita Hayworth in *Gilda* (Charles Vidor, 1946), seppur in *playback*. Ancora una volta, manca però ogni suono d'ambiente.

Proseguendo, nella scena al Mercato di Rialto (da 36'01" a 36'45") i protagonisti sono seduti su alcuni gradini e si sente solo il rumore, impercettibile, dell'acqua, ma non quelli del Canal Grande, con il passaggio dei vaporetti e di altre imbarcazioni che in genere lo affollano. Anche durante l'esecuzione di *All My Life*, intonata da Von su gradini cittadini, il paesaggio sonoro di Venezia scompare del tutto per lasciare spazio al canto intimo della protagonista. La canzone di Von è anche accompagnamento sonoro di un *flashforward*, in cui Joe e Von camminano per il Mercato e per Venezia ed è evidente l'innamoramento immediato di Von per Joe.

Da 38'55" inizia un dialogo fra DJ e Joe sulla giornata e la conquista di Von in cui — neanche a dirlo — non c'è alcun suono d'ambiente, né proveniente dal Canale né dalla camera in cui ha luogo il dialogo. In modo analogo, nella nuova ambientazione durante la festa in un palazzo gentilizio (da 39'53" a 41'56") si sente come *underscoring* l'arrangiamento con ritmi di salsa della canzone d'apertura *Just You, Just Me*, in questo caso in qualità di musica di intrattenimento, quindi diegetica, per l'evento in corso. Subito dopo, l'incontro casuale fra Joe e Von segna la parte conclusiva del corteggiamento (da 41'58" a 43'56"), e ad essere *underscoring* è *All My Life*. La scena della festa si conclude con il bacio fra Joe e Von e la sequenza di Venezia termina con il racconto di DJ in *voiceover* sulla fine della vacanza a Venezia, mentre scorrono le immagini di un aereo al tramonto, il cui *underscoring* è nuovamente *All My Life* (da 43'58" a 44'09").

III. Conclusioni

Per avanzare una interpretazione della scelta decisamente atipica di Allen di non restituire il così caratteristico paesaggio sonoro di Venezia è utile fare riferimento ad altri film del medesimo regista, in cui le città hanno un ruolo centrale, forse ancora di più da protagoniste rispetto a quanto si verifica in *Everyone says I love You*, come *Midnight in Paris* (2011) o *To Rome, with Love* (2012); anche in queste pellicole non risultano particolarmente rilevanti nella drammaturgia i suoni d'ambiente delle città, dunque le loro identità fatte anche di rumori, oltre che di monumenti e scorci urbanistici. *Midnight in Paris* e *To Rome, with Love* rientrano marcata mente nel genere del film turistico, in cui la città è cartolina standardizzata con personaggi maschere, che la abitano.

In *Everyone says I love You*, per quanto Venezia, come in molte pellicole hollywoodiane (e non solo), sia presentata come luogo del nuovo innamoramento e conseguente corteggiamento di Joe nei confronti di Von,⁷ ad essere

oggetto di attenzione da parte di Allen sono solo i tratti oggettivamente romantici della città (le gondole, l'acqua, la natura labirintica, ecc.); tutte e tre le ambientazioni della pellicola (New York, Venezia e Parigi) sono private dal regista della propria identità sonora, per portare in primo piano le canzoni, attraverso anche una loro interpretazione imperfetta. Essendo talmente unico il paesaggio sonoro di Venezia, l'assenza della sua impronta uditiva si impone allo spettatore, perché rappresenta una frattura nella verosimiglianza dell'audiovisione.

La città, quindi, perde la sua specificità acustica, appare muta, e abbandona così la sua dimensione di realtà quotidiana, con la vita dei suoi abitanti, diventando sfondo per l'esecuzione di due canzoni e fondale perfetto per una storia sentimentale unicamente in virtù dei meravigliosi e scenografici luoghi che la rendono città unica al mondo e romantica per antonomasia.

7. Cfr. GIULIANA MUSCIO, *Venezia vista da Hollywood*, in GIAN PIERO BRUNETTA e ALESSANDRO FACCIOLI (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, pp. 109-118.



Particolare del Mercato di Rialto, fotogramma estratto dal documentario di Barrie Gavin, *Vive a Venezia*.

Pietro Cavallotti

«Ascoltare le pietre, vedere il suono delle campane». Le sonorità veneziane nei documentari di registi non italiani dedicati a Luigi Nono*

Il numero di documentari dedicati a Luigi Nono, sia in vita che dopo la morte, non ha probabilmente corrispettivi in altri casi di compositori del secondo Novecento. Com'è naturale, vista l'enfasi con cui Nono (in particolar modo a partire dagli anni Settanta) teneva a sottolineare il suo stretto legame con la città natale e l'importante influenza esercitata dal suo paesaggio sonoro sulla propria produzione musicale, Venezia assurge spesso al ruolo di coprotagonista di tali prodotti audiovisivi. Molto numerosi e di particolare interesse sono i documentari su Nono realizzati da autori o registi stranieri, soprattutto tedeschi — senza ombra di dubbio la Germania è la nazione in cui la sua musica venne e viene tuttora eseguita con più costanza —, al punto da far sorgere il sospetto che le frequenti riprese di Nono in esterni veneziani fossero un modo per combinare due distinte passioni dei registi (per il compositore e per la città). Per delimitare il campo di ricerca, ho selezionato otto documentari che reputo i più significativi per tematizzare il rapporto di Nono con il paesaggio sonoro veneziano; la caratteristica che li accomuna, e che ha indirizzato la selezione, è la presenza di Nono in scene girate in esterno (ovviamente a Venezia). La collocazione cronologica dei documentari — due degli anni Sessanta, due degli anni Settanta e due degli anni Ottanta — si è rivelata proficua da un punto di vista argomentativo, in quanto, come si vedrà in seguito, permette di tracciare un'evoluzione piuttosto lineare dell'importanza rivestita dalla città, e dal suo paesaggio sonoro, nella biografia e nella poetica del compositore.¹

I. La Venezia nascosta di Gallehr e Andersch

Nei primi due documentari su cui si sofferma la mia analisi Venezia è presente ma intenzionalmente lasciata in secondo piano; essendo incentrati principalmente sul compositore e la sua poetica, in questi due cortometraggi

* Per l'aiuto nel definire specifici dettagli visivi contenuti in alcuni documentari qui esaminati, ringrazio sentitamente Serena e Silvia Nono; altrettanto imprescindibile durante la stesura del presente saggio è stata la collaborazione di Sara Gaino e Antonella Manca della Fondazione Archivio Luigi Nono (d'ora in avanti ALN).

1. Inevitabilmente, alcuni dei contenuti di questo saggio si intersecano con argomentazioni proposte da Roberto Calabretto nella sua fondamentale monografia sul rapporto tra Nono e il cinema, dove ai documentari viene dedicato un intero capitolo. Cfr. ROBERTO CALABRETTA, *Luigi Nono e il cinema. «Un'arte di lotta e fedele alla verità»*, Lucca: LIM, 2017, pp. 342-388.

la città viene relegata a sfondo di alcune immagini in esterno e a dato biografico. Il documentario realizzato da Theo Gallehr e prodotto nel 1966 dalla Westdeutsche Rundfunk di Colonia ...*denn der Wald ist jung und voller Leben. Die Entstehung einer Komposition von Luigi Nono*² è interamente dedicato alla produzione della coeva composizione di Nono *A floresta é jovem e cheja de vida* (per soprano, tre voci di attori, clarinetto in Si♭, lastre e nastri magnetici). Girato in bianco e nero, Gallehr filma diverse tappe che hanno condotto alla concretizzazione del brano: le prime prove con gli attori del Piccolo Teatro di Milano e i loro esercizi vocali indirizzati a cercare toni espressivi adatti ad attuare le intenzioni del compositore; alcuni momenti del lavoro di Nono e Marino Zuccheri durante la realizzazione del nastro magnetico allo Studio di Fonologia di Milano; le prove al Teatro La Fenice in vista della prima esecuzione, avvenuta il 7 settembre 1966 nell'ambito del xxix Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia. Alcune sequenze, soprattutto le improvvisazioni dell'attrice Kadigia Bove e il dialogo (in dialetto veneto) tra Nono e Zuccheri allo Studio di Fonologia, sono di straordinario valore documentario e vennero spesso inseriti in cortometraggi successivi. Oltre a una breve sequenza in cui si vedono Nono e Giovanni Pirelli – l'autore del 'libretto' di *A floresta* – intenti a discutere sul testo all'esterno della casa di campagna di quest'ultimo, alle prove del brano vengono alternate interviste col compositore, o riprese di brevi discussioni con Ivan Vojtěch e Luigi Pestalozza, tutte girate nel giardino di fronte alla casa veneziana di Nono in Giudecca, con la laguna sullo sfondo. Ma Venezia quasi non viene mostrata, le immagini potrebbero essere filmate su un qualunque lago: la laguna è riconoscibile unicamente dalle caratteristiche briciole (pali infissi nell'acqua per segnalare l'altezza della marea e delimitare le zone navigabili) e dal passaggio di una tipica imbarcazione, lunga e stretta con a bordo alcuni trasportatori (Figura 1a). La telecamera non indugia mai sul paesaggio esterno, e segue piuttosto il discorso dei tre personaggi soffermandosi su primi piani dei loro volti; per l'ultimo frammento di intervista (28'00"-29'26"), in cui Nono spiega la dedica del brano ai combattenti vietnamiti, Gallehr sceglie addirittura come sfondo un brullo e anonimo muro di mattoni (Figura 1b). Soltanto in una sequenza centrale (11'25"-13'10", Figura 1c) l'inquadratura si allarga mostrando il panorama visibile dalla casa di Nono – che si affaccia sull'ampia porzione di laguna a sud di Giudecca, con vista su alcuni isolotti (San Clemente, Santo Spirito) e sul profilo del Lido in lontananza sulla sinistra – sebbene la giornata non particolarmente tersa renda l'immagine piuttosto anonima. Tutte le sequenze in cui Gallehr intervista Nono o riprende frangenti delle discussioni³ sono senza musica, e

in alcuni momenti, soprattutto quando Nono e Vojtěch parlano in tedesco (e dunque manca la voce narrante che traduce), si sente flebile il rumore dell'acqua; è qui evidente la scelta registica di non mettere in evidenza i rumori di sottofondo, che restano nel complesso quasi inudibili.



1a
26'54"



1b
28'30"



1c
11'56"

1.
Immagini estratte dal documentario di Theo Gallehr,
...*denn der Wald ist jung und voller Leben*.

Diverso è il caso del breve documentario prodotto da Alfred Andersch per la televisione ticinese nel 1968, dal titolo *Alfred Andersch intervista Luigi Nono*.⁴ Il filmato, in lingua italiana, è quasi interamente girato nello studio di Nono, con spostamenti della telecamera dai primi piani dell'intervistatore e del compositore (in diverse sequenze affiancato dalla figlia Silvia, all'epoca bambina) a oggetti, libri e manifesti presenti nella stanza, tra i quali l'immancabile poster di Ernesto Che Guevara su cui si chiude il documentario. Nono risponde a domande concernenti la dimensione politica e aspetti tecnici della sua musica, tratteggiando una veloce carrellata sulla sua produzione più recente e sui progetti futuri. Non viene tematizzato il rapporto del compositore con la sua città, se non nella sequenza iniziale, che dura esattamente un minuto e inizia con questo testo recitato dalla voce narrante:

Luigi Nono, forse il più significativo dei musicisti nuovi, quelli per intenderci che vengono dopo la generazione dei Petrassi e Dallapiccola, abita a Venezia. Una notizia che avrebbe poco senso, se non fosse precisata dal fatto che abita alla Giudecca, nell'isola che sta di fronte al più aulico dei paesaggi storici della città dei Dogi, con un suo carattere preciso di quartiere operaio, quasi in un'umana polemica portata avanti senza clamori dalla gente tra la quale Nono ha scelto di vivere.⁵

Del più aulico dei paesaggi storici il regista non si cura affatto. Il documentario

2. THEO GALLEHR, ...*denn der Wald ist jung und voller Leben. Die Entstehung einer Komposition von Luigi Nono*, Köln: WDR, 1966. Il documentario, della durata di 37'21", è consultabile presso l'ALN (segnatura ALN, Video 01).

3. In complesso sono sei sequenze: 01'41"-02'41" (Nono); 05'45"-07'26" (Nono, Vojtěch e Pestalozza);

11'25"-13'10" (Nono); 18'11"-20'46" (Nono, Vojtěch e Pestalozza); 25'23"-27'06" e 28'00"-29'26" (Nono).

4. ALFRED ANDERSCH, *Alfred Andersch intervista Luigi Nono*, Ticino 1, 1968 (23'27" – ALN, Video 15).

5. ANDERSCH, *Alfred Andersch intervista Luigi Nono*, op. cit., 00'01"-00'31".

inizia anzi con un'immagine straniante, un primo piano di Nono sulle fondamenta delle Giudecca, nei pressi della Chiesa del Redentore, con alle spalle un camion (Figura 2a), che lì non può certo essere arrivato autonomamente, e infatti sosta su una piattaforma in legno galleggiante allestita nel canale. Nonostante la voce narrante, sono chiaramente udibili i suoni di sottofondo, il chiacchiericcio delle persone e lo sciabordio dell'acqua. La telecamera segue Nono mentre passeggiava e si sofferma a conversare con gli abitanti del luogo, immortalati da fuggevoli primi piani – sullo sfondo, grosse navi mercantili coprono quasi interamente il profilo veneziano che si staglia dall'altra parte del canale (Figura 2b) – finché incontra la moglie Nuria Schoenberg e le figlie, con le quali si avvia verso casa (Figura 2c). Tutti i particolari, dagli incontri occasionali con i giudechini, alla cartella sulle spalle della figlia maggiore, concorrono a creare una scena di vita reale, non creata *ad hoc* per la telecamera. Nono ci viene cioè mostrato nel suo essere abitante perfettamente integrato nel quartiere operaio di Venezia, e della Giudecca si ostenta il fermento vitale, il carattere sociale e architettonico ben lontano (certamente all'epoca, ma tutto sommato in parte ancora oggi) dalla tipica immagine 'da cartolina' della città.



2.

Immagini estratte dal documentario di Alfred Andersch,
Alfred Andersch intervista Luigi Nono.

Vedremo come questo aspetto diverrà il *topos* più evidente e caratteristico dei documentari successivi dedicati a Nono; qui preme però sottolineare la quasi totale 'assenza' di Venezia, che può sembrare a prima vista piuttosto curiosa: avendo la possibilità di girare un documentario in uno scenario così suggestivo, perché rinunciarvi a priori? Una risposta a questo quesito risiede a mio avviso nel particolare rapporto di Nono con la sua città natale, rapporto che, come vedremo, evolve in maniera sostanziale nel tempo. La tesi che si propone è dunque che il rapporto conflittuale di Nono con Venezia, a cui negli anni Sessanta veniva rimproverata una sostanziale arretratezza culturale, abbia di fatto influenzato le scelte degli autori dei documentari osservati finora. In una

lettera a Helmut Lachenmann del 16 febbraio 1964, Nono dà infatti sfogo alla propria frustrazione:

a Venezia comunico con gli amici operai della Giudecca.
non certo con i vari "musicanti falliti" di qui, o con "artistoidi" di qui.
(a Venezia ce ne sono come a Muenchen).
perché da loro – operai – imparo e sento e capisco una vita, scelta da me certo,
oppure l'ambiente della Fenice può insegnare qualcosa????⁶

Almeno fino al 1968, Venezia viene nominata dal compositore in contesti positivi soltanto come scuola musicale del rinascimento, tematizzando il suo rapporto con la musica di Andrea e Giovanni Gabrieli e con la prassi esecutiva dei cori doppi nella Basilica di San Marco.⁷ La situazione si evolve allorché Nono decide di utilizzare suoni veneziani come materiale delle proprie opere, cosa che avviene per la prima volta nel 1968 con il *Contrappunto dialettico alla mente*, nel cui nastro magnetico vengono rielaborate elettronicamente registrazioni del rumore dell'acqua, della campana grave della Basilica di San Marco (la 'Marangona') e delle voci e rumori del Mercato del pesce di Rialto. Da questo momento in poi, oltre alla Giudecca operaia, anche i suoni veneziani trovano collocazione nei documentari.

II. Giudecca esibita e le due Venezie nei documentari di Piccardi e Gavin

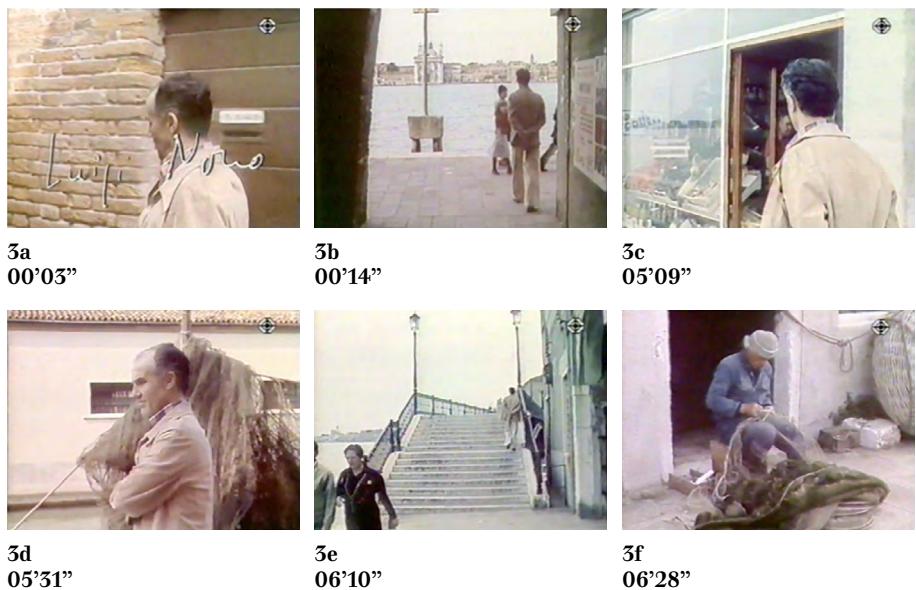
Nel documentario del musicologo svizzero Carlo Piccardi *Luigi Nono: Realtà di un compositore*, Venezia, o meglio la Giudecca, assume al ruolo di coprotagonista, al fianco della produzione e del pensiero del compositore.⁸ Prodotto dalla Radiotelevisione della Svizzera Italiana nel 1977, il filmato (a colori) si apre con Nono che passeggiava per una calle in Giudecca; la telecamera lo segue riprendendolo lateralmente (Figura 3a), poi si ferma quando il compositore esce sulle fondamenta – dall'altra parte del canale si vede la chiesa di S. Maria del Rosario (Figura 3b) – e svolta l'angolo. Questi primi venti secondi sono senza alcun commento sonoro o rumori di sottofondo; solo quando la telecamera si sofferma brevemente sulle facciate al di là del Canale della Giudecca inizia a sentirsi la sezione iniziale di *A floresta é jovem e cheja de vida*. Intanto la telecamera raggiunge Nono, che dopo essersi fermato a salutare alcuni conoscenti, riprende la sua passeggiata. A questo punto, dopo un minuto esatto in cui il regista si sofferma sulla camminata del compositore, c'è uno stacco e la musica diventa intradiegetica, poiché si vede una ripresa piuttosto lunga (circa 4 minuti) di un'esecuzione dal vivo dell'intero primo numero di *A floresta*.

6. Cfr. ANGELA IDA DE BENEDICTIS e ULRICH MOSCH (a cura di), *Alla ricerca di luce e chiarezza. L'epistolario Helmut Lachenmann – Luigi Nono (1957-1990)*, Firenze: Leo S. Olschki, 2012, p. 117.

7. Cfr. FRIEDRICH GEIGER und ANDREAS JANKE, „ZUHÖREN = MEER – FISCH – WOLKEN – TIEFES MEER!“ Zur Rolle Venedigs für Luigi Nónos Musik, in Id. (Hrsg.), *Venedig – Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, Münster/New York: Waxmann, 2015, pp. 9-33: 18.

8. CARLO PICCARDI, *Luigi Nono: Realtà di un compositore*, RTSI, 1977 (73'34" – ALN, Video 05).

Nella sequenza successiva rivediamo Nono che continua la sua passeggiata sulle fondamenta e sul Ponte Lungo (Figure 3c e 3d) e poi nelle calli interne, e sentiamo per la prima volta una voce narrante, che contestualizza Nono come esponente dell'avanguardia seriale. La telecamera indugia sugli stretti canali interni della Giudecca e sui simboli più caratteristici dei suoi abitanti: le reti dei pescatori (Figura 3e), uno dei quali viene colto nell'atto di ripararne una (Figura 3f).



3.
Immagini estratte dal documentario di Carlo Piccardi,
Luigi Nono: Realtà di un compositore.

Questa seconda passeggiata dura più di due minuti e ancora una volta sono assenti i rumori della città (in sottofondo continua a sentirsi *A floresta*), ma Venezia viene finalmente tematizzata esplicitamente dalla voce narrante:

Per Luigi Nono, come per gli altri [compositori che aderirono alla poetica seriale, n.d.a.] ci fu più di un punto di partenza. Ma possiamo ritenere che la città in cui egli è nato e dove vive, Venezia, abbia costituito più che uno sfondo alla sua vicenda. Venezia, con tutto il peso della sua storia, nella funzione mediatrice tra Oriente e Occidente, tra Nord e Sud, accompagnava le prime esperienze attraverso le quali Nono e Maderna guardavano all'Europa, allo stesso modo in cui, secoli addietro, fu campo d'azione dei maestri fiamminghi, scesi in Italia a fecondare con le loro avanzate tecniche compositive la civiltà musicale del rinascimento.⁹

9. PICCARDI, *Luigi Nono: Realtà di un compositore*, op. cit., 06'21"-07'00".

Ho descritto nel dettaglio questa parte iniziale del documentario per rendere un'idea delle sue proporzioni: nei primi sette minuti vediamo circa tre minuti di passeggiata in Giudecca del compositore e quattro minuti di esecuzione musicale. Ritroveremo nel video altre passeggiate, sempre inframmezzate ai numerosi altri materiali audiovisivi, che sono, nel dettaglio:

- 1) estratti da due lunghe interviste, una girata in esterno (nella terrazza situata su un canale giudecchino della Trattoria Altanella; cfr. Figura 4a), una girata nello studio del compositore;
- 2) estratti da esecuzioni di *A floresta é jovem e cheja de vida*, di ...sofferte onde serene... (1976) e della prima di *Intolleranza 1960* (1961);
- 3) estratti da due conferenze di Nono tenute nel 1976 a Reggio Emilia rispettivamente in un istituto tecnico e in una residenza per anziani (Villa Ospizio), organizzate in collaborazione con Musica/Realtà;
- 4) diverse varianti della passeggiata giudecchina, anche in alcuni luoghi suggestivi (Corte dei Cordami; Figura 4b); ampi stralci di riprese di Nono su un taxi acqueo nel canale della Giudecca (Figura 4c) e a Porto Marghera (Figura 4d); interviste a giudecchini sul loro rapporto col maestro e una visita alla sezione del PCI (sempre in Giudecca, Figura 4e), dopo la quale Nono si intrattiene a chiacchierare con conoscenti (Figura 4f).¹⁰

Nel primo estratto dell'intervista alla Trattoria Altanella, è lo stesso Nono a trarre un legame tra Venezia e la sua instancabile pulsione alla sperimentazione in campo musicale:

[...] Venezia... il mare, l'acqua. La fantasia di un fanciullo colpita dalle grandi storie di scoperte... marine, o di lotta / di avventure sul mare, dell'epoca della Repubblica, quindi l'elemento dell'avventura, non nel senso dell'avventurismo, ma della scoperta di qualche cosa di nuovo, di inedito. Questo può darsi che possa far parte anche, oltre / anzi, che abbia fortificato il bisogno naturale mio interno di fare musica. Credo forse che questo possa essere anche / può essere interpretata anche così, forse, questo grande elemento che mi ha colpito moltissimo e continuamente è una componente essenziale della vita mia che è l'acqua, che è il mare.¹¹

10. Di seguito si indica l'articolata struttura del documentario, con minutaggio iniziale di tutte le sequenze: Passeggiata in Giudecca (00'00") – Esecuzione di *A floresta* (01'00") – Passeggiata in Giudecca (05'54") – Intervista all'Altanella (07'00") – Passeggiata in Giudecca (10'06") – Intervista nello studio (11'02") – Passeggiata in Giudecca (12'21") – Intervista all'Altanella (13'10") – Esecuzione di *A floresta* (15'29") – Conferenza nell'istituto tecnico (22'42") – Intervista all'Altanella (24'10") – Intervista nello studio (25'50") – Esecuzione di ...sofferte onde serene... (27'24") – Intervista all'Altanella (29'56") – Intervista nello studio (31'00") – Conferenza nell'istituto tecnico (34'52") – Conferenza nella Villa Ospizio (38'44") – Taxi acqueo in Canale della Giudecca (40'09") – Intervista nello studio (41'39") – Conferenza nella Villa Ospizio (44'19") – Esecuzione di *A floresta* (44'46") – Conferenza nella Villa Ospizio (49'50") – Testimonianza di giudecchini (50'16") – Taxi acqueo a Porto Marghera (52'12") – Passeggiata in Giudecca / sede PCI, incontro con amici (52'58") – Intervista nello studio (53'54") – Conferenza nell'istituto tecnico (54'57") – Esecuzione di *A floresta* (55'50") – Conferenza nella Villa Ospizio (60'56") – Intervista all'Altanella (61'23") – Prima di *Intolleranza 1960* (62'43") – Conferenza nell'istituto tecnico (67'00") – Esecuzione di *A floresta* (67'59") – Sigla finale, *collage* dai materiali precedenti (71'03").

11. PICCARDI, *Luigi Nono: Realtà di un compositore*, op. cit., 07'00"-08'01".



4.
Immagini estratte dal documentario di Carlo Piccardi,
Luigi Nono: Realtà di un compositore.

Piccardi, intervistato molti anni dopo da Roberto Calabretto, raccontò come il progetto iniziale del documentario avrebbe dovuto comprendere numerose sequenze in altri luoghi che per ragioni tecniche non furono realizzate, per cui molte riprese furono improvvise; ricorda Piccardi come Nono gli diede l'impressione di essere una persona «isolata, antropologicamente distante dal popolo e dalla sua cultura»,¹² e come molte immagini fortuite del suo documentario rivelino la profonda solitudine e confermino la distanza della sua musica dal popolo. Gli estratti delle conferenze di Reggio Emilia, in cui in effetti Nono si sofferma su particolari tecnici complessi della propria musica, sarebbero secondo Piccardi «testimonianze della sua capacità di rivolgersi e di comunicare a tutti, senza però pensare a chi ha di fronte. Egli identificava utopicamente il pubblico con l'umanità in senso lato».¹³

Non c'è ragione di dubitare delle impressioni del musicologo: sicuramente Piccardi ha colto un aspetto effettivo della personalità di Nono in quell'epoca, che nel suo documentario ha palesato mostrandoci le lunghe e solitarie passeggiate in Giudecca del compositore. È però altrettanto innegabile che le sue immagini ci restituiscano un ritratto forte e realistico, oggettivamente 'bello', pur se l'oggetto inquadrato non sono le facciate rinascimentali, di una

12. CALABRETTA, *Luigi Nono e il cinema*, op. cit., p. 381.

13. CALABRETTA, *Luigi Nono e il cinema*, op. cit., p. 381.

Venezia diversa e 'altra' rispetto all'immaginario comune della città; e questa è senza dubbio la Venezia in cui Nono viveva e che egli voleva mostrare per veicolare l'attualità del suo pensiero politico — essenzialmente la Giudecca di operai e pescatori, se non i cantieri navali e le industrie chimiche di Porto Marghera. Piccardi non poteva immaginare nel 1977 che nel decennio successivo Nono avrebbe dedicato un ciclo di composizioni al tema del cammino (il ciclo appunto dei *Caminantes*),¹⁴ e che le sue immagini avrebbero acquistato a posteriori ulteriore valenza e significato alla luce della produzione più recente. E infatti la 'passeggiata di Nono in Giudecca' era destinata a diventare un tratto caratteristico di diversi documentari successivi — ne vedremo un esempio significativo.

Se una certa Venezia viene ampiamente mostrata nelle immagini, quasi del tutto assente è il suo particolare mondo sonoro. La maggior parte delle riprese in esterno (anche i viaggi in taxi acqueo) propongono in sottofondo musica di Nono, in un caso un estratto dalle *Sacrae Symphoniae* (1597) di Giovanni Gabrieli, precedentemente tematizzato dal compositore stesso durante l'intervista. Solo nelle sequenze girate alla Trattoria Altanella si odono parzialmente rumori d'ambiente presi dal vivo, soprattutto cinguettii, ma senza alcun intento documentaristico — quasi non si sente, per intenderci, il rumore dell'acqua.

Diverso è il caso del documentario realizzato per la BBC da Barrie Gavin, in cui la città è presente esplicitamente sin dal titolo: *Vive a Venezia*.¹⁵ Tra i cortometraggi qui analizzati, questo è quello di carattere più smaccatamente politico, in quanto alterna numerose immagini d'esterni veneziani a scene di combattimenti in Vietnam e in altre guerre, e immagini di lotta civile. Afferma giustamente Calabretto che nel momento in cui nei filmati prevale in modo così evidente la dimensione politica, la musica di Nono — che risuona ad accompagnamento anche delle scene di guerra — rischia di venire piegata a finalità descrittive, e acquista quindi una valenza certamente non voluta dal compositore.¹⁶ Osservando il documentario di Gavin da una prospettiva veneziana, si nota però che i contrasti messi in scena dal regista britannico sono di duplice natura: non solo la contrapposizione Venezia/guerra ma anche quella — mi si passi la semplificazione — Venezia 'operaia'/Venezia 'da cartolina' (Figure 5 e 6).

Il filmato si apre con un'immagine della laguna ripresa da un'imbarcazione, che sta evidentemente portando Nono verso Porto Marghera (Figura 5a), contrappuntata, dopo i titoli di testa, da tre riprese del profilo veneziano

14. Ciclo a cui Nono si dedicò nell'ultima fase della sua produzione, composto dalle opere *Caminantes ... Ayacucho* (1986-87), *No hay caminos, hay que caminar ...* Andrej Tarkowski (1987), *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes"* con Gidon Kremer (1988) e *"Hay que caminar" soñando* (1989).

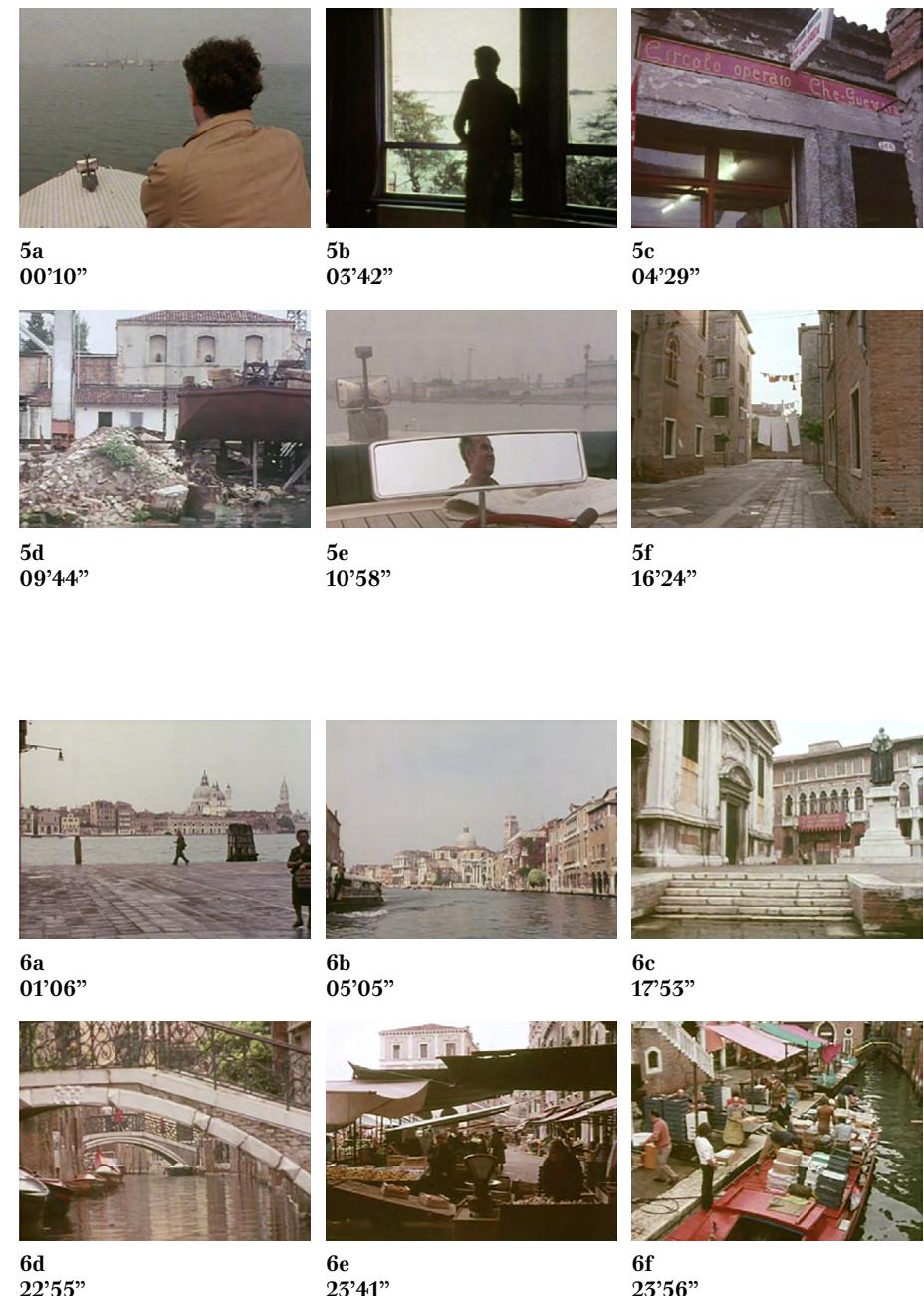
15. BARRIE GAVIN, *Vive a Venezia*, BBC, 1978 (30'34" – ALN, Video 60).

16. CALABRETTA, *Luigi Nono e il cinema*, op. cit., p. 387n.

visto da Giudecca (tre vere e proprie cartoline) che inquadrano le facciate all'altezza della chiesa di S. Maria del Rosario, la Basilica di Santa Maria della Salute (Figura 6a) e Piazza San Marco. Non mi soffermo ad analizzare nel dettaglio il complesso montaggio d'immagini; segnalo soltanto che questa alternanza prosegue anche nei cinque minuti successivi, prima della prima sequenza esplicitamente 'politica' (05'49"), che mostra oceaniche manifestazioni contro il capitalismo e violenti scontri con le forze dell'ordine. Nono è spesso presente nelle inquadrature della Venezia 'operaia', ma non viene mai mostrato durante un'intervista: le sue parole su questioni musicali e politiche vengono sempre recitate direttamente in inglese da una voce narrante. Oltre a un'immagine ricorrente, usata più volte nel filmato, che ritrae il compositore di spalle, affacciato alla finestra del suo studio con la laguna in sottofondo (Figura 5b), Nono viene visto presso la sezione giudecchina del PCI (Figura 5c) mentre si intrattiene con altri militanti, e spesso in barca, nelle zone dei cantieri navali adiacenti alla sua abitazione (Figura 5d) o a Porto Marghera, ripreso in uno specchietto retrovisore (Figura 5e). Della Giudecca viene mostrato anche il carattere più squisitamente popolare, i panni stesi in mezzo alle calli (Figura 5f), tuttora tipici. Le immagini della Venezia operaia sono a volte supportate da riprese della condizione lavorativa in fabbriche metallurgiche e manifatturiere.

La figura del compositore è invece volutamente assente quando la telecamera si sofferma sulle viste più suggestive della città. Molteplici sono le riprese in Canal Grande (Figura 6b) e in canali interni (Figure 6c e 6d), con l'acqua e i suoi riflessi come d'obbligo coprotagonista. Un discorso a parte merita la lunga sequenza,¹⁷ verso la fine del documentario, filmata al Mercato del pesce di Rialto (Figure 6e e 6f), che sembra voler fungere da sintesi. Da un lato questa sequenza mostra alcuni degli scorci architettonici più affascinanti della città — e infatti Nono è assente —, dall'altro però ci si sofferma sulle attività lavorative dei suoi abitanti (lo scarico delle merci, il lavoro dei pescivendoli), e indugia su espressivi primi piani di veneziani, in particolare su volti anziani, segnati dal tempo.

Altrettanto variegato e ricco di riferimenti disparati è il montaggio sonoro. Com'è naturale viene dato ampio spazio alla musica di Nono, anche e soprattutto a commento delle scene di guerra e lotta civile, ma spesso sono inseriti canti popolari di diversa origine o canti politici e rumori di manifestazioni, non obbligatoriamente coordinati con le immagini. Soprattutto risuonano (finalmente) i suoni caratteristici della città, come lo sciabordio dell'acqua, i rumori dei motori delle imbarcazioni, le campane di San Marco. La sequenza a Rialto inizia con i suoni presi dal vivo dell'attività commerciale, per poi sovrapporre estratti da *Contrappunto dialettico alla mente* in cui Nono utilizza i suoni registrati al mercato. È questo dunque il primo caso in cui il



5-6.
Immagini estratte dal documentario di Barrie Gavin, *Vive a Venezia*.

17. GAVIN, *Vive a Venezia*, op. cit., 23'41"-27'18".

paesaggio sonoro di Venezia viene esplicitato nelle modalità in cui è stato recepito dal compositore e in cui si riverbera nella sua produzione. Per completare il quadro manca ancora un tassello: ascoltare Venezia con le orecchie del compositore, guidati da lui.

III. I suoni di Venezia nei documentari di Mille e Ashoff

Verso la fine degli anni Settanta tematiche veneziane trovano sempre maggior spazio nelle esternazioni di Nono, che spesso si sofferma a descrivere soprattutto il peregrinaggio dei suoni delle campane nelle calli e il rumore dell'acqua che si rifrange sulle pietre. L'ascolto del paesaggio sonoro della sua città influisce sempre più sulla sua produzione musicale, e in alcuni casi viene esplicitata nelle prefazioni alle partiture:

come saper *ascoltare* le pietre rosse e bianche di Venezia al levar del sole — come saper *ascoltare* l'arco infinito di colori, al tramonto sulla laguna veneta al tramonto — come saper *ascoltare* le ondulazioni magiche della Foresta Nera: colori, silenzi, *live* naturale dei 7 cieli.¹⁸

In particolar modo negli anni di gestazione di *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (terminato nel 1984), anche in conseguenza della lunga collaborazione con Massimo Cacciari, Venezia diventa il modello delle riflessioni del compositore sulla spazializzazione del suono, e la sua asimmetricità e la sua architettura prototipo per una costante ricerca di un suono mobile. Nono inizia a percepire la sua città come un luogo che stimola una percezione inter-sensoriale:

Camminando per Venezia mi succede spesso negli ultimi tempi di ascoltare le pietre, vedere il suono delle campane e leggere l'acqua.¹⁹

Un elenco di tutti i passaggi di interviste e scritti in cui il compositore si sofferma a parlare dei suoni veneziani travalicherebbe i confini di questo saggio, e risulterebbe altresì ridondante, in quanto considerazioni analoghe sono presenti anche nei documentari degli anni Ottanta.²⁰ È il caso del ricco documentario di Olivier Mille nel 1988 dal titolo *Archipel Luigi Nono*,²¹

18. Cfr. LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Milano/Lucca: Ricordi/LIM, 2001, I, p. 491. Estratto di un testo introduttivo a *Guai ai gelidi mostri*, in seguito confluito (in traduzione tedesca) nella prefazione alla partitura (Milano: Ricordi, 1991, p. III).

19. «Beim Wandern durch Venedig passiert es mir in letzter Zeit oft, die Steine zu hören, den Glockenklang zu sehen und das Wasser zu lesen». Cfr. WILFRIED GRUHN, *Komponieren heute. Gespräch mit Luigi Nono*, «Zeitschrift für Musikpädagogik» IX/27, 1984, pp. 3-13: 9. Ho leggermente modificato la traduzione italiana pubblicata in LUIGI NONO, *Scritti e colloqui*, op. cit., II, p. 323.

20. Per un elenco molto dettagliato di tutti i passaggi in cui Nono parla di Venezia, cfr. LUIGI NONO, *Außerungen zu Venedig 1957-1990*, in FRIEDRICH GEIGER und ANDREAS JANKE (Hrsg.), *Venedig - Luigi Nono und die komponierte Stadt*, op. cit., pp. 185-226

21. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, Artline Films, La Sept, 1988 (53'18" - ALN, Video 23).



7.

Immagini estratte dal documentario di Olivier Mille, *Archipel Luigi Nono*.

realizzato in occasione dell'esecuzione di *Prometeo* al Festival d'Automne di Parigi nel 1987, che alterna quattro lunghe sequenze girate durante diverse fasi delle prove (allo Studio della Heinrich-Strobel-Stiftung di Friburgo e al Théâtre National de Chaillot a Parigi)²² con interviste a Nono, a Cacciari ed a Emilio Vedova ambientate a Venezia. Oltre a *Prometeo* e a diverse altre composizioni di Nono, l'ambiente sonoro veneziano ha un ruolo di primo piano; all'inizio, a schermo ancora nero, si sentono rumore di passi e vociare di bambini. L'immagine si palesa dopo otto secondi, e assistiamo a una lunga 'passeggiata giudecchina' di Nono (circa 40 secondi) ripreso di spalle in una calle stretta, passeggiata che viene esplicitamente collegata al ciclo dei *Caminantes* — compare in sovrapposizione (Figura 7a), e viene poi recitata ad alta voce dal compositore stesso la frase che Nono lesse sul muro di un monastero francescano a Toledo e che ha ispirato il ciclo. Alla sequenza iniziale ne segue una di prove tra Friburgo e Parigi, che termina con l'immagine del compositore al tavolo di regia. Per circa otto secondi la musica tace, e si sente chiaramente il rumore di un vaporetto; l'immagine cambia e ci troviamo a sera inoltrata a Sacca Fisola (l'estremità orientale di Giudecca): il vaporetto che udiamo sta attraccando.

22. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, op. cit., 00'56"-08'29", 19'02"-21'11", 23'27"-27'08" e 40'44"-44'21".

Altro cambio d'immagine e siamo in laguna aperta, di mattina. Qui inizia la parte più interessante del documentario (nel contesto di questo saggio): girata interamente in barca a sud di Giudecca, di fronte alla casa del compositore (Figura 7b) e nelle zone limitrofe dei cantieri navali (Figura 7c), la lunga sequenza (09'15"-19'01") viene interrotta una sola volta quando la voce narrante traccia (per la prima volta in questo filmato) una breve biografia del compositore mostrando foto storiche degli anni Cinquanta — Nono a Darmstadt, con Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, con Nuria Schönberg e Bruno Maderna.²⁵ Per il resto il compositore, alternando francese e italiano, ci parla di Venezia e del suo impoverimento sociale (quando la barca passa davanti una prima volta ai cantieri navali), della sua casa e delle voci (di amici, intellettuali, artisti, ecc.) che riecheggiano nella sua memoria e dei suoni che influenzano la sua poetica. Cito il passaggio saliente, sottolineando che i suoni d'ambiente, nei punti citati, sono sempre chiaramente udibili (la barca prosegue lentamente a motore spento):

Com'è possibile percepire veramente varie qualità di suono. Questo è fondamentalmente per me, parlare della qualità, non tanto della sostanza del suono. Tipi di suoni, tipi di arrivi, di partenze, come si sente questa specie di ostinato, di una sirena, lontanissima che continua... Alle volte quando c'è la nebbia, ci sono le varie campane che segnano le isole, e c'è come un dong dong dong continuo, e si vengono a creare dei campi sonori di una magia senza fine. Questo porta anche l'ansietà di sviluppare molto di più l'ascolto, la capacità dell'ascolto di cogliere anche questi suoni [indica il rifrangersi dell'acqua sulle pietre, n.d.a.] — che qui sono veramente suoni, non soltanto l'acqua — insieme anche con questo suono che sta venendo avanti lentamente [un'altra imbarcazione, n.d.a.], insieme con questo, insieme con i gabbiani, insieme con delle voci che qualche volta vengono attraverso questo [indica percorsi alle sue spalle, n.d.a.]. Insieme con questi suoni del lavoro, che ancora ci sono ma sono diventati sempre meno. Quindi c'è la varietà del suono, la varietà della qualità e la combinazione, la composizione nello spazio, sull'acqua, dei muri, delle riverberazioni, delle 'gibigiane'... È tutto questo che crea veramente, secondo me, un pensare la musica in modo totalmente distinto dalla musica tecnica, dalla musica accademica, ma il sentirla veramente come elemento di vita, elemento dell'orecchio, elemento dell'anima, della pulsazione, dei sentimenti... Dei sentimenti vivi... in quella che va chiamata la magia, la vera magia, il vero mistero di questo spazio veneziano.²⁴

Oltre a una lunga sequenza al Mercato del pesce di Rialto,²⁵ molto interessanti sono le interviste a Cacciari, specialmente quando, verso la fine del documentario, sentiamo le parole del filosofo che inizialmente accompagnano una seconda 'passeggiata giudecchina' del compositore (Figura 7d):²⁶

23. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, op. cit., 11'54"-14'11".

24. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, op. cit., 15'50"-17'55". Cfr. anche CALABRETTO, *Luigi Nono e il cinema*, op. cit., pp. 383-384.

25. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, op. cit., 31'51"-35'43".

26. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, op. cit., 44'22"-45'52".

Perché Nono è sempre affascinato da Venezia... Perché è l'opposto di quella cartolinesca immagine che circola per questa decrepita Europa: cioè il luogo dell'armonia, in cui tutto si ritrova e si incontra. È l'opposto, sono contrasti violentissimi e lancinanti, che però avverte il grande artista, che avverte chi ama Venezia, nel senso che dicevo prima, cioè ne avverte tutta la distanza, anche dalla situazione della città europea contemporanea. Questo che lei dice è proprio esattamente un esempio, cioè Nono ha studiato come pochissimi altri lo spazio veneziano, e quello ha capito come si ascolta. Lui dice che va alla Salute, a San Marco ecc. e non le vede (San Marco, la Salute), le ascolta. Gigi Nono è veramente veneziano non perché sente l'armonia tra questi elementi, ma perché ne sente la dissonanza. E la sua opera cerca (e qui sta la quadratura del circolo, no?), cerca di dare [forma] (ed è il problema del *Prometeo*) [...] alla dissonanza. È facile dare forma a delle cose che si abbracciano e fanno uno; o è facile ripetere la dissonanza delle cose che dissonano, ma è molto difficile dare forma alla dissonanza — ma questo è il grande problema di tutta l'avanguardia del Novecento.²⁷

Segnalo infine l'attenzione del regista per il fenomeno cosiddetto della 'gibigiana', nome che danno i veneziani ai riflessi di luce che l'acqua proietta sulle facciate delle case (Figura 7e) o sulle pietre (Figura 7f). Nono ne parla più volte nelle sue interviste (anche nel brano citato sopra), poiché per lui sono il *pendant* visivo del movimento nello spazio dei suoni veneziani. Mille cerca più volte — soprattutto in un montaggio tra 47'34" e 48'02" — di cogliere il movimento di questi riflessi, quasi a rendere visivamente palese quella mobilità che da un punto di vista sonoro è difficilmente afferrabile in un filmato televisivo.

L'ultimo documentario oggetto di questa mia disamina, *Luigi Nono: Porträt des italienischen Komponisten* realizzato nel 1988 da Birgitta Ashoff per la Norddeutscher Rundfunk di Amburgo,²⁸ si apre col compositore sul Ponte dell'Accademia, intento ancora una volta a spiegare le caratteristiche sonore della sua città (Figura 8a):

È chiaro: siamo sul Ponte dell'Accademia, l'Accademia e qui, il Canal Grande, la parte verso San Marco — una zona molto nota. Quello che è poco noto, [e quello che mi interessa, sono le particolari condizioni acustiche] che si sviluppano naturalmente attraverso l'acqua, i canali, il cielo e gli spazi aerei, attraverso le costruzioni e i palazzi. E quello che si sente adesso sono le campane di Venezia, che suonano — è mezzogiorno — che simultaneamente suonano dalle grandi campane di San Marco, alle campane di Santo Stefano, di Santa Maria della Salute, dalle campane di San Trovaso, dei Frari, dalle campane di Santa Margherita e di San Trovaso [sic].

27. OLIVIER MILLE, *Archipel Luigi Nono*, op. cit., 44'46"-46'34". Da 45'53" viene inquadrato in primo piano Cacciari con il canale della Giudecca sullo sfondo.

28. BIRGITTA ASHOFF, *Luigi Nono: Porträt des italienischen Komponisten*, NDR Hamburg, 1988 (49'50" - ALN, Video 38).

Queste campane si compongono [...], si mischiano una nell'altra, trovano ancora una volta degli altri cammini, non si percepisce più l'origine.²⁹

Qui si interrompe la prima sequenza e viene inquadrata l'acqua che si infrange contro la pietra di un molo (Figura 8b). Per alcuni secondi si percepisce chiaramente il rumore dell'acqua mischiato al suono delle campane. Poi partono i titoli di testa, con varie riprese dal Canale della Giudecca, al termine delle quali riprende la sequenza iniziale:

Quello che è affascinante per me, è di sentire come qui anche nell'aria aperta, come nell'aria chiusa, naturalmente esiste questo ambiente acustico, questi suoni acustici, questa musica veneziana, senza l'origine fissata / le campane di San Marco si riflettono intorno, da un palazzo all'altro, dall'acqua contro un muro, [il suono all'improvviso] è sparito verso il cielo. Le campane delle Salute, lo stesso. [...] Il suono che viene sia spaziato attraverso la caratteristica spaziale di Venezia, quella naturale e quella costruita, sia / è lo spazio di Venezia che rende possibile questa continua inter-dinamicità del suono, questo continuo errare, questo continuo vagabondare dei suoni di Venezia, e si collegano con il suono, i rumori dei passi, coi rumori dei vaporetto che entrano... ma non è solo il rumore del motore del vaporetto, ma il vaporetto più l'acqua.³⁰

Quest'esordio serve all'autrice per tematizzare come queste suggestioni ispirate dal paesaggio sonoro veneziano abbiano influenzato la produzione di Nono — la telecamera inquadra il passaggio di taxi e gondole (non quelle turistiche, ma quelle adibite alla traversata del Canal Grande di numerosi passeggeri) con grande enfasi dedicata al rumore dell'acqua — per poi passare a ...sofferte onde serene..., il primo brano approfondito nel documentario. Nel seguito di questo documentario, anch'esso molto ricco, verranno mostrate le prove di *Prometeo* alla Kammermusiksaal della Philharmonie di Berlino e di *Il canto sospeso* (1956) al Théâtre du Châtelet di Parigi, immagini di repertorio della prima di *Al gran sole carico d'amore* (1972-74), prove di *La lontananza nostalgica utopica futura* e di *Fragmente Stille*, con interviste a Maurizio Pollini, Nuria Schönenberg, Claudio Abbado, Hans Zender, Gidon Kremer, Emilio Vedova e Walter Levin.

Tra le sequenze in esterno con interviste a Nono, non manca neppure qui l'obbligatoria tappa al Mercato di Rialto (Figura 8c); è invece opportuno segnalare soprattutto l'unico caso, tra tutti i documentari qui analizzati, di scena girata a Piazza San Marco. Mentre la voce narrante ribadisce come le

29. ASHOFF, *Luigi Nono: Porträt des italienischen Komponisten*, op. cit., 00'04"-01'20". Nel documentario Nono parla in lingua italiana, ma alle sue parole si sovrappone una traduzione simultanea in tedesco (piuttosto semplificata). Ho cercato di restituire per quanto possibile le parole esatte di Nono, purtroppo non sempre udibili, segnalando con parentesi quadre i momenti in cui sono dovuto ricorrere a una traduzione del dettato tedesco.

30. ASHOFF, *Luigi Nono: Porträt des italienischen Komponisten*, op. cit., 02'38"-03'36".



8.

Immagini estratte dal documentario di Birgitta Ashoff,
Luigi Nono: Porträt des italienischen Komponisten.

risonanze tra acqua e marmo siano «una delle idee preferite di Nono, che egli ha trasportato da Venezia alle sale da concerto internazionali», la troupe televisiva si lascia guidare dal compositore «in un luogo nascosto della sua città natale, in un lato segreto della Basilica di San Marco, che rende sensorialmente palese [versinnbildlicht] la sua filosofia musicale» — un muro esterno laterale dove sono incastonate nel marmo pietre di diverse origini, recuperate dai veneziani in varie epoche del loro dominio sul Mediterraneo:

[In questo muro] c'era una continua ricezione, c'era uno spazio che si apriva continuamente, [una costante rivisitazione di motivi. Gli spazi si aprono per spazi sempre nuovi]. Non vi era un'autorità, una gerarchia fissata. [Questi sono gli spazi unici di Venezia. Tutto è diverso su queste pareti di marmo, dove si può saltare] da un marmo all'altro, da una stratificazione all'altra, da un colore all'altro, da una forma all'altra, [con un'immaginazione davvero creativa]. Dove il reale e l'irreale si fondono, dove non c'è possibilità di consumo, [né turistico, né di consumo di massa. Questa qualità costantemente attualizzata,] questa grande irrealità magica che è il suono, il colore, i rumori, le pietre, la grande architettura veneziana.

[Queste forme e lastre cambiano costantemente a seconda di come incontrano i nostri occhi e le nostre orecchie. Queste pietre risuonano, ci fanno sentire qualcosa, emettono una certa risonanza, un'eco, che è tipica di Venezia — soprattutto quando si pensa a fonti nascoste, ad esempio] a sorgenti non dirette, cioè a altoparlanti

fissati, direzionati, ma altoparlanti diffusi, non visibili, per cui c'è una riverberazione, le onde che vengono riflesse, come l'acqua, e che fanno suonare questi marmi, queste pietre, queste composizioni tutte in altro modo che non in una sala.³¹

La sequenza finale del documentario si presta ottimamente a concludere questa disamina: vediamo una breve ripresa di Nono che passeggiava in una calle stretta, ma questa volta siamo nel Sestiere Dorsoduro (nei pressi della casa natale di Nono), e quando il compositore sbuca sulle fondamenta, Giudecca si vede, ma dall'altra parte del canale. Nono si ferma a osservare ed ascoltare la sua città mentre la telecamera lo raggiunge e gli gira intorno, inquadrando in primo piano. Nell'immagine resta in silenzio, ma il sonoro ci restituisce un suo ultimo commento al paesaggio sonoro di Venezia:

Qui è possibile ascoltare il flusso, sovrapposizioni, senza origine, senza inizio, senza fine [di percorsi e note, attraverso gli elementi] elementari dell'acqua, dell'aria e della terra. Il fuoco è possibile in modo metaforico intenderlo come musica [che alimenta gli altri elementi, ossia l'aria, lo spazio e il marmo di Venezia]. [...] E così questa città, che viene sempre intesa come meta turistica, [si trasforma acusticamente in un luogo che si rinnova costantemente]. Venezia, acusticamente, umanamente [...] continua senza fine a stupire [...], ad allargare la capacità dell'ascolto, la capacità dell'occhio, ad allargare quindi le capacità umane senza artificio di qualsiasi tipo.³²

31. ASHOFF, Luigi Nono: *Porträt des italienischen Komponisten*, op. cit., 38'52"-41'46".

32. ASHOFF, Luigi Nono: *Porträt des italienischen Komponisten*, op. cit., 47'11"-48'22".

Indice dei nomi e delle opere

Abbado, Claudio 250
Adenauer, Konrad 162
Adorno, Theodor Wiesengrund 38, 119
Agostini, Mezio 65
Agostini, Roberto 86
Ahmed III 136
Albinoni, Tomaso 94
Alda, Alan 229
Alexander, Peter 174
Alighieri, Dante 150
Allen, Woody XVII, **227-233**
Alonge, Roberto 83
Amado mio 230, 231
Ambrosini, Claudio XVI
Amidei, Sergio 39
Andersch, Alfred 235, **237-238**
Andersen, Arne 163
Annese, Angela XIX
Antonioni, Michelangelo 13
Armstrong, Stephen 185
Arnold, Malcolm 194, 195
Ascarelli, Roberta 38
Ashoff, Birgitta 246, **249-252**
Aznavour, Charles 93

Bach, Johann Sebastian 29
Concerto in La minore per 4 clavicembali e orchestra, BWV 1065
(trascr. *Concerto in Si minore per quattro violini, violoncello, archi e basso continuo, RV 580, op. 3, n. 10 di Vivaldi*) 29-30
Concerto in Sol maggiore BWV 973
(trascr. *Concerto per violino, orchestra d'archi e basso continuo RV 299, op. 7, n. 8 di Vivaldi*) 29-30
Bächlin, Peter 38
Back, Les 186

Bacon, Henry 119
Badalucco, Nicola 113
Badiou, Alain 116, 121, 122
Baffico, Mario 3
Bagnoli, Eugenio 65
Baldanello, Emilio 63
Baldanello, Vanda 63
Barbara, Paola 6, 11
Baron Corvo (pseud. di Frederick Rolfe) 135
Baseggio, Cesco 63
Basehart, Richard 131
Bates, Herbert Ernest 187
Battisti, Lucio 93
Bazin, André 98
Becker, Heinz 172
Beethoven, Ludwig van 84, 89
Sinfonia op. 67, n. 5 in Do minore 84, 89, 91
Belafonte, Harry 171
Day-O (Banana Boat Song) 170
Bellina, Anna Laura 99
Bembo, Antonio 72
Viva Venezia, viva San Marco 72
Bencivenni, Alessandro 103
Benjamin, Walter 186
Beretta, Luciano 93
Cuore, cosa fai 93
Berliner, Todd 229
Bernardi, Sandro 190, 191
Bernardini, Aldo 81
Bernhard, Patrick 162
Bernstein, Leonard 118
Berrino, Annunziata 162
Bertieri, Maria Chiara XV
Berto, Giuseppe 82
Bertoni, Clotilde 103
Bianchi, Regina 14

Bignardi, Irene 81
 Bisoni, Claudio 81
 Bizzarini, Marco 92-93
 Blasetti, Alessandro 21, 39
 Boccherini, Luigi 94
 Bock, Hans-Michael 161
 Bodin de Boismortier, Joseph 94
 Boito, Camillo 98, 100-105, 111
 Bolkan, Florinda 82, 88
 Bolpagni, Paolo XIV
 Bolvary, Geza von 171
 Bonaldi, Paolo XV
 Bonaparte, Napoleone 72
 Bonelli, Ettore 92, 94
 Bonnard, Giulio 5
 Bonnard, Mario 5
 Bono, Francesco 98, 113, 116, 119
 Borin, Fabrizio XV, XVIII, 63, 65-66, 203
 Borio, Gianmario 37, 71
 Boulez, Pierre 248
 Bove, Kadiglia 236
 Brahms, Johannes 77, 108
Sinfonia op. 90, n. 3 in Fa maggiore 108
Variazioni sul tema di Haydn op. 56b 77
 Branagh, Kenneth 205, 217
 Bratus, Alessandro 94
 Braudel, Fernand XIV
 Brazzi, Rossano 10, 165, 179-180, 194
 Brenta, Mario XIV
 Bret, Gustav 29
 Brook, Peter 99
 Brown, Lew 228
 (con George Gard DeSylva e Ray Henderson) *I'm a Dreamer, Aren't We All?* 228
 Brown, Maurice J. E. 173
 Bruckner, Anton 98-99, 106-111, 129
Sinfonia n. 7 in Mi maggiore 106-111
 Brunetta, Gian Piero XIII-XV, 3-4, 63, 68, 97, 203, 206, 232
 Bruni, David 121
 Budden, Julian 16
 Bull, Michael 186
 Busetto, Giorgio XIX
 Byrne, Kevin 227
 Byron, George Gordon (Lord) 14, 39-41, 43-45, 49-50, 53-54, 60-62

Cacciari, Massimo 246-249
 (con Luigi Nono) *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* 246-247
 Cadei, Erme 68
 Caffi, Ippolito 56
 Cage, John XVI
Sounds of Venice XVI
 Čaikovskij, Pëtr Il'ič 121
 Caizergues, Pierre 49
 Calabretto, Roberto XIII-XV, XVII-XIX, 44, 83, 85, 93, 191, 235, 242-243, 248
 Calcagno, Diego 19
 Calella, Michele 172
 Callas, Maria 101
 Camara, Salima 182
 Cambi, Fabrizio 113
 Camerini, Mario 13
 Campanella, Ilaria XIX
 Campbell, Jimmy 228
 Campogalliani, Carlo 5, 10
 Canella, Claudia XIX
 Cano, Cristina 107
 Cantalamessa, Bernardo 127
A risa 127
 Capier, Henry 112
 Carmagnola (pseud. di Francesco Busone) 14
 Carone, Angela XVIII, 38, 39
 Carpaccio, Vittore 37
 Caruso, Mariano 101
 Casanova, Giacomo XV, XVIII, 133-138, 140-141, 143-153
 Casavola, Franco 3
 Casella, Alfredo 38, 65
 Caserini, Mario XIII
 Casetti, Francesco 83
 Catucci, Stefano 118
 Cavalieri, Gianni 63, 67
 Cavalieri, Gino 63
 Cavallaro, Giovan Battista 99
 Cavallotti, Pietro XVIII
 Cavazzoni, Ermanno 135
 Centa, Antonio 67
 Cervi, Gino 38-41, 43, 51-52, 54-55, 58, 60-61
 Chiara, Piero 148
 Chiarini, Gastone 94
 Chiarini, Luigi 3

Chion, Michel 54, 56, 107, 110
 Chopin, Frédéric 13, 26, 45, 49-50, 52-53, 55, 60, 77, 79
Notturno op. 9, n. 1 in Si♭ minore 49-50, 52-53
Preludio op. 28, n. 24 in Re minore 49-50, 52-55, 60
Valzer op. 34, n. 2 in La minore 79
 Christian-Jaque (pseud. di Christian Maudet) 14
 Ciacci, Leonardo XIII, 38, 44
 Cicogna, Marina 81
 Cicognini, Alessandro 191, 193-195
 (con Carl Sigman) *Summertime in Venice* 194-202
 (con Pinchi) *Tempo d'estate* 194-195
 Cigoli, Emilio 11
 Cimarosa, Domenico 25, 26
Sonata n. 27 in Si♭ maggiore 27
 Cimmino, Luigi 98, 113, 116, 119
 Cinquegrani, Mattia 98
 Cipriani, Stelvio XVII, 82-89, 93-95
Tempo al tempo 93
 Citati, Pietro 135-136
 Clair, René 39
 Clapp, James A. 180-181
 Cocteau, Jean 39-40, 44-53, 55-56, 58, 60-62
 Colombo, Fausto 93
 Comuzio, Ermanno 84-85
 Connelly, Reg 228
 Cooke, Mervin 195
 Cooper, James Fenimore 10
 Coppola, Pietro 29
 Corbella, Maurizio 94
 Corecco, Federica XVIII
 Corelli, Arcangelo 94
 Cortese, Valentina 10
 Cortot, Alfred 65
 Cosci, Marco XVII-XVIII, 114, 191
 Costa, Piero 31
 Cottafavi, Vittorio 25
 Crandall, Roland 227
 Cremonini, Giorgio 107
 Croce, Benedetto 38
 Da Cascina, Giovanni 39
 Dalla Chiara, Norma 63
 Dallapiccola, Laura 126
 Dallapiccola, Luigi 237
 Dalla Torre, Giuseppe 39
 Dandolo, Andrea 54
 Dandolo, Enrico 54
 D'Angelo, Salvo 37, 39, 40
 d'Annunzio, Gabriele 39-41, 43-44, 47-48, 51, 60-62
 Davico Bonino, Guido 83
 De Benedictis, Angela Ida 239, 246
 De Filippo, Peppino 133
 De Gasperi, Alcide 162
 De Giusti, Luciano 98, 101-102, 113
 De Grassi, Massimo 98, 100
 de La Grange, Henry-Louis 121
 de la Iglesia, Alex 205
 Del Buono, Oreste 82
 Deleuze, Gilles 89
 Del Giudice, Daniele 135
 Delibes, Léo 77-78
Pizzicati (dal balletto *Sylvia*) 77-78
 Della Corte, Carlo 135
 Della Croce, Luigi 110
 De Martino, Pier Paolo 27
 de' Medici, Virginia 15
 De Michelis, Cesare 44
 de Musset, Alfred 39-40, 42-44, 46, 48, 50, 52-53, 61-62
 De Pirro, Carlo 117, 119
 Deppe, Hans 165, 169, 170
 De Robertis, Francesco XVIII, 3, 31
 D'Errico, Corrado 3
 de Sabata, Victor 38
 De Santis, Alice XIX
 De Santis, Pasqualino 114
 De Sica, Vittorio 39, 191
 D'Este, Alfonso 15
 D'Este, Cesare 15
 D'Este, Marfisa 15
 DeSylva, George Gard 228
 (con Lew Brown e Ray Henderson) *I'm a Dreamer, Aren't We All?* 228
 Dibble, Jeremy 172
Dies Irae 76
 Diessl, Gustav 10
 Dieterle, William 181
 Di Giacomo, Fernaldo 103
 Diglio, Carolina 49

Di Maio, Tiziana 162
 Di Robilant, Andrea 3
 Distelmeyer, Jan 161
 Di Vincenzo, Giovanni XIV
 Djaghilev, Sergej 135
 Donadio, Giulio 6, 22
 Donaggio, Pino 206, 208, 210-211, 220, 224-225
 Donaldson, Walter 228
 (con Gus Kahn) *Makin' Whoopee* 228
 (con Gus Kahn) *My Baby Just Cares for Me* 228
 Donati, Danilo 153
 Donato, Almorò 14
 Donato, Ermolao 14
 Dotoli, Giovanni 49
 Dottorini, Daniele 114, 116, 122
 Duce (Benito Mussolini) 10
 Du Maurier, Daphne 204
 Duse, Carlo 10
 Duse, Eleonora 39, 47-48, 51, 114
 Duse, Ugo 117
 Eco, Umberto 98
 Eibach, Joachim 163
 Ekberg, Anita 133
 Ellero, Roberto XIII, XV, 63, 203
 Emmer, Luciano XIV-XV, 36, **37-62**, 133
 Emmer, Pietro Emilio 37
 Escobar, Amedeo 3
 Fabbri, Diego 39-41, 43, 50-51, 53
 Fabbri, Franco 86, 186
 Fabbri, Paolo XV
 Facci, Serena 86
 Faccioli, Alessandro XIII-XV, 3-4, 68, 97, 203, 206, 232
 Falconi, Dino 14
 Faliero, Marino 39, 54
 Falzoni, Filippo 225
 Fanna, Francesco 28
 Fantoni, Cesare 10
 Farrés, Osvaldo 78
Quizás, quizás, quizás 78-79
 Fasolato, Umberto XIII, XVII-XVIII
 Fellini, Federico XV, **131-153**
 Ferrara, Antonio XIII, XVII-XVIII, 99, 191
 Ferro, Don Francesco 225

Feuer, Jane 227, 229
 Finamore, Angelo 29
 Fioravanti, Giuliano 101
 Fischer-Lichte, Erika 91
 Fischer, Michael 158, 161
 Fisher, Mark 204, 224
 Flaiano, Ennio 134
 Fleischer, Dave 227
 Fogazzaro, Antonio 26
 Fontanelli, Francesco 38
 Ford, Andrew 205, 213, 220, 222, 225
 Forell, Marina 160-161, 164
 Foscari, Francesco 14-18
 Foscari, Jacopo 14-18, 21
 Fournier-Facio, Gastón 121
 Francia di Celle, Stefano 39
 Fritsche, Maria 159-160
 Fuchs, Emily 227
 Fulchignoni, Enrico 13
 Furia, Philip 229
 Gabrieli, Andrea 239
 Gabrieli, Giovanni 239, 243
Sacrae Symphoniae 243
 Gaido, Domenico 5
 Gaino, Sara 235
 Galilei, Galileo 132
 Gallehr, Theo **235-239**
 Galli, Matteo 113-114, 117
 Gallone, Alessandra 186
 Gambarotto, Stefano XIV
 Gaslini, Giorgio 84-85, 90, 92, 94
 Gastel Chiarelli, Cristina 101, 119
 Gatti, Guido Maggiorino 99
 Gauteur, Claude 138
 Gavin, Barrie 234, 239, 243-245
 Geiger, Friedrich 239, 246
 Gershwin, George 187
Porgy and Bess 187
Summertime 187
 Gervasio, Raffaele 25
 Ghezzi, Enrico 39
 Gill, Armando (pseud. di Michele Testa Piccolomini) 127
Chi vuol con le donne aver fortuna 127
 Ginzburg, Natalia 82
 Giovanni Nepomuceno (San) 52
 Girardi, Michele VII, 99

Giro giro tondo 76
 Giuggioli, Matteo XVII, 165
 Giuliani, Luca 3-5, 11, 14, 22
 Godsall, Jonathan 95
 Goethe, Johann Wolfgang von 157
 Gorini, Gino 63-66, 71-72, 77, 79-80
 Gorowitz, Vladimir 65
 Gottardi, Michele 97
 Gounod, Charles 89
Ave Maria 89
 Grant, Berry Keith 227
 Gras, Enrico 37-39
 Grazzini, Giovanni 81
 Greer, Jesse 228
 (con Raymond Klages) *Just You, Just Me* 228, 230-232
 Grieg, Edvard 13
 Gruhn, Wilfried 246
 Guardi, Francesco 56
 Guarneri, Antonio 28
 Guattari, Félix 89
 Guerra, Tonino 134
 Guevara, Ernesto Che 237
 Guillermou, Jean-Louis XIII
 Hamilton, Kenneth L. 173
 Harbach, Otto 228
 (con Hoschna, Karl) *Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine* 228
 Hawn, Goldie 229
 Hayman, Dick 230
 Hayworth, Rita 232
 Heine, Heinrich 100, 105
 Henderson, Ray 228
 (con George Gard DeSylva e Lew Brown) *I'm a Dreamer, Aren't We All?* 228
 Henley, Hobart XIII
 Hentschke, Heinz 171-172
 (con Friedrich Schröder) *Hochzeitsnacht im Paradies* 171-172, 174
 Hepburn, Katharine 165, 179-181, 193
 Herzog, Amy 90-91
 Hildyard, Jack 187
 Hindemith, Paul 110
 Hindrichs, Andrea 162-163
 Hintermann, Carlo 67
 Hirshberg, Jehoash 92
 Hitchcock, Alfred 66
 Holland, Rodney 204-206, 208, 212-213, 220-222, 224-225
 Horst, Carl 163
 Hoschna, Karl 228
 (con Otto Harbach) *Cuddle Up a Little Closer, Lovey Mine* 228
 Hyman, Dick 228, 231
Just You, Just Me 228, 230-232
 Ianniello, Armando XIII, XVI
 Icini (pseud. di Alessandro Cicognini) 194
 Ippoliti, Elena 182
 Irving King (pseud. di Jimmy Campbell e Reg Connolly) 228
 (con Ted Shapiro) *If I had you* 228
 Isnenghi, Mario 35
 Janke, Andreas 239, 246
 Kahn, Gus 228
 (con Fud Livingston e Matty Malneck) *I'm Thru with Love* 228-231
 (con Walter Donaldson) *Makin' Whoopee* 228
 (con Walter Donaldson) *My Baby Just Cares for Me* 228
 Kalmar, Bert 227-228
 (con Harry Ruby) *Everyone says I love You* 228
 (con Harry Ruby) *Hooray for Captain Spaulding/Vive le Capitain Spaulding* 228
 Karajan, Herbert von 118
 Kezich, Tullio 147
 Klages, Raymond 228
 (con Jesse Greer) *Just You, Just Me* 228, 230-232
 Klimt, Gustav 124
Philosophie 124
 Knapp, Josef 174
 (con Bobby Pirron) *Bella Venezia!* 174-175
 Koch, Carlo 14
 Koch, Lars 159
 Korda, Alexander XVI, 186
 Kremer, Gidon 243, 250

Kubrick, Stanley 83, 137, 220
 Lachenmann, Helmut 239
La gondoleta (La biondina in gondoleta) 16, 27
 La Marmora, Alfonso 101
 Lamprecht, Gerhard 174
 Landowska, Wanda 26
 Langlois, Henri 38
 Larsen, Jonas 182
 Laurens, Arthur 187
 Lean, David 165, 178, **179-202**
 Lehár, Franz 126
Die lustige Witwe 126
Ich bitte, hier jetzt zu verweilen (Die lustige Witwe, atto II) 127
Lippen schweigen (Tace il labbro) (Die lustige Witwe, atto III) 127
 Leibanti, Donatella 131
 Leon Bert, Leony 63, 67
 Leopardi, Giacomo 28
 Lerner, Danny 204
 Leroux, Germaine 29
 Levin, Walter 250
 L'Herbier, Marcel 14
 Liberovici, Andrea XVI
 Liszt, Franz 172
Venezia e Napoli 172
 Livingston, Fud 228
 (con Matty Malneck e Gus Kahn) *I'm Thru with Love* 228-231
 Locatelli, Massimo 92
 Longhi, Pietro 56
 Longo, Achille 3
 Lopert, Ilya 186, 188
 Lorenzi, Sergio 65, 77
 Lotti, Mariella 6
 Luttazzì, Lelio XVI
Cocoleta XVI
 Lütteken, Laurenz 173
 MacCannell, Dean 185
 Maderna, Bruno XVIII, 118, 240, 248
 Magidson, Herb 228
 (con Carl Sigman) *Enjoy Yourself (It's Later than You Think)* 228
 Mahler, Alma 126
 Mahler, Gustav 98-99, 114-126, 128-129

Das Lied von der Erde 121
Ich bin der Welt (Rückert-Lieder n. 5) 118
In diesem Wetter (Kindertotenlieder n. 5) 120
Kindertotenlieder 120, 121, 125
Sinfonia n. 2 in Do minore 124
Sinfonia n. 3 in Re minore 122, 124-125
Sinfonia n. 4 in Sol maggiore 122, 124
Sinfonia n. 5 in Do diesis minore 114-122, 125
Sinfonia n. 6 in La minore 125
Sinfonia n. 7 in Mi minore 125
Sinfonia n. 8 in Mi, maggiore 125
Sinfonia n. 9 in Re maggiore 125
Sinfonia n. 10 in Fa# maggiore 125
 Mahler, Maria 120
 Malipiero, Gian Francesco XV, 63, 65-66, 72, 80, 83
Il mistero di Venezia 80
Ricercari per 11 strumenti 72
Sette canzonette veneziane 80
Sinfonia delle macchine 66
Venezia [suite orchestrale] xv
 Malle, Louis 137
 Malneck, Matty 228
 (con Fud Livingston Fud e Gus Kahn)
I'm Thru with Love 228-231
 Manca, Antonella 235
 Mancini, Umberto 10-11
Mandolinen und Mondschein 170-171
Mango Vendor 170
 Mann, Thomas 97-98, 113, 116, 119, 121-122
 Manning, Till 162, 165
 Mannino, Franco 101, 108, 118, 121
 Marcello, Alessandro 83-84, 86, 89, 91-95
Concerto in Re minore per oboe, archi e basso continuo 83, 86, 89, 91, 93
 Marcello, Benedetto 92-94
Concerto in Do minore per oboe, archi e basso continuo 92, 94
 Marchesa d'Urfé (pseud. di Jeanne Camus de Pontcarré) 143, 146-147
 Marini, Alessandro 102
 Marinuzzi Jr, Gino 84
 Maritain, Jacques 38

Marmo, Lorenzo 101
 Marrone Puglia, Gaetana 121
 Martin, Paul 165, 172, 174, 177
 Martinotti, Sergio 109-110
 Marx (Fratelli) 227-228
 Mascagni, Pietro 14
Cavalleria rusticana 14
 Masetti, Enzo 11, 31, 58
 Masina, Giulietta 131
 Massari, Chiara XIX
 Mastandrea, Paolo 54
 Mayrhofer, Marina 106
 Mazzocchi, Federica XV
 McInnis, Peter S. 184, 189-190
 McKee, Alison 181-184, 197
 McLeod, Norman Z. 227
 McVeigh, Simon 92
 Meccoli, Domenico 68
 Meine, Sabine 172-173
 Melville, Jean-Pierre 30
 Mendívil, Julio 160-161
 Messinis, Mario 65
 Micciché, Lino 98, 106-108, 113-114, 120, 124-125
 Miceli, Sergio 14, 98, 108
 Mille, Olivier **246-249**
 Milloss, Aurél A. 38
 Mina 93
 Minghella, Anthony XVI
Mira il tuo popolo XVI
 Mitchell, Sidney D. 228
 (con Sam H. Stept) *All my Life* 228, 230-232
 Mocenigo, Tommaso (Doge) 23
 Molinari, Bernardino 27
 Molinari, Cesare 114
 Monicelli, Mario 191
 Montanaro, Carlo XIV, 29, 63-65, 68-70
 Montanelli, Indro 39
 Morandini, Morando 81
 Morano, Rocco Mario 65
 Morelli, Giulio 10
 Morino, Lina 162
Morreale, Emiliano 81
 Mosch, Ulrich 239
 Mosconi, Elena 92, 191
 Mozart, Wolfgang Amadeus 94
 Müller, Janina XV
 Muraro, Maria Teresa 172
 Musante, Tony 82, 90
 Muscio, Giuliana XIV, XVI, 232
 Musorgskij, Modest 99, 121
Ninna nanna 121
 Nathaus, Klaus 158
 Negulesco, Jean 181
 Nies, Martin 158, 160, 163-165, 170
 Nietzsche, Friedrich 124-125
Also sprach Zarathustra 122, 124
 Ninchi, Carlo 18-19
 Nono, Luigi XVIII, **235-252**
A floresta é jovem e cheja de vida 236, 239-241
Al gran sole carico d'amore 250
Caminantes 243, 247
Caminantes ... Ayacucho 243
Contrappunto dialettico alla mente 239, 244
Fragmente Stille, an Diotima 250
Guai ai gelidi mostri 246
"Hay que caminar" soñando 243
Il canto sospeso 250
Intolleranza 1960 241
La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" 243
 con Gidon Kremer 243, 250
No hay caminos, hay que caminar ... 243
Andrej Tarkowskij 243
Prometeo. Tragedia dell'ascolto 246-247, 249-250
...sofferte onde serene... 241, 250
 Nono, Serena 235
 Nono, Silvia 235, 237
 North, Alex 83
 Oertel, Curt 169
 Offenbach, Jacques 165, 169, 171-172, 174-175
Barcarolle 165
Les contes d'Hoffmann 171
Oh mamma, mamma cara 50
 Olmi, Ermanno XIV-XV
 O'Neill, Michael 172
 Ongaro, Alberto 137
 O'Rawe, Des 183
 Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič 121

Paganini, Niccolò 50, 52, 55
Il carnevale di Venezia 50, 52, 55-56

Pagello, Pietro 42, 46, 50, 53

Palermi, Amleto 14

Pangaro, Giorgio 98, 113, 116, 119

Panizzut, Mario 225

Pannone, Gianfranco XIV

Pantanetti, Claudia 138

Paoli, Giulio 10

Parise, Goffredo 37, 135

Parsonage, Jennifer 205, 213, 220, 222, 225

Parvo, Elli 14, 21

Pasinetti, Francesco XIII, XV, **3-35**, 63-66, 68, 80

Pasinetti, Pier Maria 28, 66

Pecorari, Mario 84

Pedrocco, Sebastiano 54

Pellanda, Marina XIII

Pellegrini, Glauco XVII, 25, **63-80**, 99

Penno, Gino 101

Perna, Vincenzo 204

Pestalozza, Luigi 123, 236-237

Petrassi, Goffredo 237

Petronio Arbitro 134

Phillips, Gene D. 186-188, 194-195

Piave, Francesco Maria 14

Piccardi, Carlo **239-246**

Pierlot, Pierre 94

Pierotti, Piero 5

Pignari-Salles, Hélène 29

Pigott, Michael XIV

Pinamonti, Paolo XV

Pinchi (pseud. di Giuseppe Perotti) 194, 196

Pinetti, Tullio 134

Piovesan, Sergio 72

Pirandello, Luigi 38

Pirelli, Giovanni 236
 (con Luigi Nono) *A floresta é jovem e cheja de vida* 236

Pirron, Bobby 174
 (con Josef Knapp) *Bella Venezia!* 174-175

Pizzamiglio, Gilberto 143

Pizzorni, Annalisa 182

Plastino, Goffredo 86

Platti, Giovanni 94

Poe, Edgar Allan 137, 140, 143, 146

Pola, Isa 63, 66

Polidori, Gian Luigi 134

Pollini, Maurizio 250

Porrino, Ennio 3, 31-32

Porter, Cole 228
Looking at you 228

Pound, Ezra 135-136

Powrie, Phil 90-91

Pravadelli, Veronica 99, 121-122

Predit, Masha 121

Premuda, Noemi 106, 115

Previtali, Fernando 13

Principe, Quirino 118, 124

Proietti, Gigi 151

Prokof'ev, Sergej 39

Promio, Alexandre XIII

Proust, Marcel 116, 122

Pugliese, Roberto 118

Pum pum d'oro 72

Quantz, Johann Joachim 94

Quazzolo, Paolo 100

Quilici, Folco XIV

Rachmaninov, Sergej 193
Concerto per pianoforte e orchestra op. 18, n. 2 193

Ragghianti, Carlo Ludovico XIV

Rampal, Jean-Pierre 94

Reberschak, Maurizio 68

Redner, Gregg 89

Reed, Luther XIII

Reinhardt, Max XIII

Reinsch, Paul N. 93

Renoir, Jean 14

Richter, Vittoria 64

Rimini, Thea 100, 103-105, 111

Risi, Dino XVI

Rizzardi, Veniero XV, 246

Rizzuti, Marida XVII

Robert, Hubert 94-95

Roberts, Julia 229

Rocca, Francisco XIX, 71

Roccatagliati, Alessandro XV

Roeg, Nicolas XVII, **203-225**

Rognoni, Luigi 126

Rol, Gustavo Adolfo 138

Rolet, Nicole 29

Ronconi, Federico 148

Rondi, Brunello 134-135

Roote, Dean 173

Rosati, Giuseppe 26

Rossellini, Roberto 39, 146

Rossini, Gioachino 185, 193
Il Turco in Italia 185
La gazza ladra 193
L'Italiana in Algeri 185

Rosso, Mario 225

Rost, Henrike 172-173

Rota, Nino XV, 108, 111-112, 132, 144

Rovere, Luigi 69

Ruby, Harry 227-228
 (con Bert Kalmar) *Everyone says I love You* 228
 (con Bert Kalmar) *Hooray for Captain Spaulding/Vive le Capitain Spaulding* 228

Rückert, Friedrich 118

Ruttmann, Walter 65, 83

Sablich, Sergio 124

Sadero, Geni (pseud. di Eugenia Scarpa) XIII

Sager, Silvia 138

Sainati, Augusto 122

Sala, Emilio XV

Salerno, Enrico Maria **81-95**, 113

Salerno, Vittorio 83-84

Salmen, Walter 172

Sand, George (pseud. di Amantine Aurore Lucile Dupin) 39-40, 42, 46, 48, 50, 53

Sandy, Mark 172
Santa Lucia 193

Sanzogno, Nino 65-66

Satie, Erik XV

Scarlatti, Domenico 25-26
Sonata K 380 in Mi maggiore 26-27
Sonata K 397 in Re maggiore 26-27
Sonata K 430 in Re maggiore 26-27

Scarpa, Annalisa 56

Scarpa, Eugenia (pseud. Sadero, Geni). *Vedere Sadero*, Geni (pseud. di Eugenia Scarpa)

Scarpelli, Nicola 28

Schenk, Imbert 113, 116, 121

Schiller, Friedrich 137-138, 140, 146

Schneider, Herbert 172-173

Schoenberg, Nuria 238, 248, 250

Schönberg, Arnold 122-123

Schöning, Jörg 161

Schorske, Carl 124

Schröder, Friedrich 171-172
 (con Heinz Hentschke) *Hochzeitsnacht im Paradies* 171

Schubert, Franz 64

Schutz, Daniela 158-159

Scimone, Claudio 94

Scremin, Paola 38

Selfridge-Field, Eleanor 92

Senelick, Laurence 171

Sesti, Mario 184, 188

Settis, Salvatore 183

Shandley, Robert R. 181

Shapiro, Ted 228
 (con Irving King) *If I had You* 228

Sigman, Carl 194, 228
 (con Alessandro Cicognini)
Summertime in Venice 194-202
 (con Herb Magidson) *Enjoy Yourself (It's Later than You Think)* 228

Simenon, Georges 138

Simmel, Georg XVIII

Sinopoli, Giuseppe 118

Smyth, J. E. 201

Soddu, Paolo 86

Soldati, Mario 26

Sonego, Rodolfo 69

Sordi, Alberto XVI, 69

Spalla, Erminio 6, 10, 14

Stemmle, Robert Adolf 165

Steno (pseud. di Stefano Vanzina) 191

Stept, Sam H. 228
 (con Sidney D. Mitchell) *All my Life* 228, 230-232

Stockhausen, Karlheinz 248

Stravinskij, Igor' 135

Stroheim, Eric von 135

Südliche Nächte 166, 168

Suriani, Francesco 39

Sutherland, Donald 204

Tagliapietra, Gino (Angelino) 65

Talbot, Michael 28
 Tarquinio, Gianluca 27-28
 Tartini, Giuseppe 94
 Tasso, Torquato 15, 22
 Telemann, Georg Philipp 94
 Thomas, Ralph XV
 Tieber, Claus 91
 Tiepolo, Giambattista 48
 Tinazzi, Giorgio 99, 102, 104, 112
 Tomelleri, Fabio 225
 Tonkiss, Fran 186
 Tornabuoni, Lietta 137, 143
 Torriani, Vico 174
 Bella Venezia 174
 Toso, Otello 6
 Trentini, Lucio 121
 Turgenev, Ivan 68
 Urry, John 182
 Vadim, Roger 137
 Vanoni, Ornella 93
 Io si 93
 Vasile, Turi 84
 Vedova, Emilio 247, 250
 Verdi, Giuseppe 13, 16, 18, 21, 99,
 101-102, 107
 Alla gioia (*I due Foscari*, atto III,
 scena I) 15
 Dal più remoto esilio (*I due Foscari*,
 atto I, scena V) 17
 Di quella pira (*Trovatore*, atto III,
 scena II) 101
 L'onda de' suoni mistici (*Trovatore*,
 atto III, scena VI) 102
 Nel tuo paterno amplesso (*I due
 Foscari*, atto II, scena III) 18
 Non sia che di Venezia (*I due Foscari*,
 atto II, scena V) 15
 Ouverture (*I due Foscari*) 16
 O vecchio cor, che batti (*I due Foscari*,
 atto I, scena X) 18
 Preludio (*I due Foscari*, atto II) 18,
 52-55, 60
 Questa è dunque l'iniqua mercede (*I
 due Foscari*, atto III, scena IX) 17, 18
 Resta... quel pianto accrescere (*I due
 Foscari*, atto I, scena VII) 16

Siam giunti: ecco la torre (*Trovatore*,
 atto IV, scena I) 103
Silenzio, mistero (*I due Foscari*, atto I,
 scena I) 15
Tace il vento, è quieta l'onda (*I due
 Foscari*, atto III, scena II) 23
Trovatore 99-103
Tu pur lo sai (*I due Foscari*, atto I,
 scena XI) 17
*Vanne, lasciami [...] ma deh, non dirgli,
 improvviso*] (*Trovatore*, atto IV, scena I)
 102, 103
 Verdone, Mario 38, 51, 64-65
 Veroli, Patrizia 38
 Verona, Francesco XIII-XIV
 Veronese (pseud. di Paolo Callieri) 10-13,
 18
 Viagrande, Riccardo 101
 Vidor, Charles 232
 Visalberghi, Marco XIV
 Visco, Ciro XIV
 Visconti, Luchino XV, 14, 96, **97-129**
 Vivaldi, Antonio XIII, XVI, 25, 27-29, 92, 94
 Concerto grosso in Re minore RV 565 25
 Concerto in Fa maggiore RV 293 op. 8,
 n. 3 27
 *Concerto per due violini, orchestra e
 basso continuo in Sol minore* RV 578,
 op. 3, n. 2 (II) 28
 Stabat Mater XVI
 Viverit, Guido 92
 Viviani, Giada XVI
 Vlad, Roman 37-39, 44, 49-56, 58, 60-62
 Vogt, Gabriele 161, 165-166, 172,
 174-176
 Vojtěch, Ivan 236-237

West, Lucretia 124
 Westrup, Laurel 93
 Wilder, Billy 231
 Wilson, Michael 122
 Windisch, Anna Katharina 91
 Winkler, Gerhard 166, 169
 Capri-Fischer 166
 Rosen erblühten, als wir uns fanden 169
 Woolf, John 186
 Wootton, Sarah 172
 Wulff, Hans Jürgen 158, 161
 Wundshammer, Benno 163
 Wyler, William 181
 Zambotto, Flavio 225
 Zanon, Sante 25, 29-31
 Zareschi, Elena 67
 Zecchi, Carlo 29
 Zemignan, Roberto 39-40, 44, 49
 Zender, Hans 250
 Zévaco, Michel 5
 Zhivova, Angelina XVII-XIX, 24
 Zoppelli, Luca 16
 Zuccheri, Marino 236
 Zucconi, Benedetta XVII
 Zürcher, Christian XVIII

Indice di film, cortometraggi e serie tv

8½ (Otto e mezzo) (F. Fellini) 132-133, 138, 144, 153
2001: A Space Odissey (S. Kubrick) 83

Acciaio (W. Ruttmann) 65-66, 72, 83
A Haunting in Venice (Assassinio a Venezia) (K. Branagh) 205, 217
Aimez-Vous l'Italie? (L. Emmer) 37
Alfred Andersch intervista Luigi Nono (A. Andersch) 237-238
Amarcord (F. Fellini) 133, 138, 144, 153
Anonimo veneziano (E. M. Salerno) XVII, 81-95, 114
Antonio Vivaldi. Un prince à Venise (J.-L. Guillermou) XIII
Archipel Luigi Nono (O. Mille) 246-249

Barry Lyndon (S. Kubrick) 137, 220
Betty Boop in Blunderland (D. Fleischer e R. Crandall) 227
Bianchi pascoli (L. Emmer) 38-39, 51
Bloc-notes di un regista (F. Fellini) 132, 144
Brief Encounter (Breve incontro) (D. Lean) 193

Canal Grande (A. Di Robilant) 3
Canal Grande (C. L. Ragghianti) XIV
Capitan Tempesta (C. D'Errico) 3
Carmen (Christian-Jaque) 14
Cavalleria rusticana (A. Palermi) 14
...denn der Wald ist jung und voller Leben. Die Entstehung einer Komposition von Luigi Nono (T. Gallehr) 236-237

Der Schimmelreiter (H. Deppe e C. Oertel) 169
Don Giovanni (D. Falconi) 14

Don't look now (A Venezia... un dicembre rosso shocking) (N. Roeg) XVII-XVIII, 203-225

Dramma di Cristo (L. Emmer) 39

Eine venetianische Nacht (M. Reinhardt) XIII
Ein gewisser Herr Gran (Un certo signor Grant) (G. Lamprecht) 174
E la nave va (F. Fellini) 144
Everyone says I love You (Tutti dicono I love You) (W. Allen) XVII, 227-233

Fellini e l'EUR (L. Emmer) 133
Fellini Satyricon (F. Fellini) 133-134
F. for Fake (O. Welles) 147
Frankenstein (J. Whale) 208

Gilda (C. Vidor) 232
Giulietta degli spiriti (F. Fellini) 138, 144
Guardie e ladri (Steno e M. Monicelli) 191
Hochzeitsnacht im Paradies (G. von Bolvary) 171
Hochzeitsnacht im Paradies (P. Martin) 165, 172, 174-175, 177
Honeymoon Hate (L. Reed) XIII
Horse Feathers (Norman Z. McLeod) 227-228

I clowns (F. Fellini) 132, 138
I due Foscari (E. Fulchignoni) 13-19, 21-22, 24
Il bidone (F. Fellini) 131, 138
Il Bravo di Venezia (C. Campogalliani) 10-13, 18-20, 22-24
Il canale degli angeli (F. Pasinetti) XIII, 65-66

Il Casanova di Federico Fellini (F. Fellini) XV, XVIII, 132-136, 138, 140-141, 143-144, 146, 153
Il Gattopardo (L. Visconti) 106, 111
Il generale Della Rovere (R. Rossellini) 39
Il giorno della Salute (F. Pasinetti) XV
Il leone di Damasco (C. D'Errico) 3
Il palazzo dei dogi (F. Pasinetti) 28
Il ponte dei Sospiri (M. Bonnard) 5-10, 11, 15, 19, 21-22, 24

Il talento di Mr Ripley (A. Minghella) XVI
Il viaggio di G. Mastorna (F. Fellini) (non realizzato) 140, 144
I nostri sogni (V. Cottafavi) 25
Io e... (L. Emmer) 37
I piccioni di Venezia (F. Pasinetti) 24-26
I pittori impressionisti (F. Pasinetti) 65
Isole nella laguna (L. Emmer ed E. Gras) XV, 37
I vitelloni (F. Fellini) 138, 144

La bellezza del diavolo (L. Emmer) 39
La Bohème (M. L'Herbier) 14
La caduta degli dei (L. Visconti) 125
La cena delle beffe (A. Blasetti) 21
La città delle donne (F. Fellini) 132, 138, 144
La dolce vita (F. Fellini) 132-133, 144
Ladri di biciclette (V. De Sica) 191
La gondola (F. Pasinetti) 24-25, 27-28, 31

La leggenda di Sant'Orsola (L. Emmer ed E. Gras) 37, 44
La locandiera (L. Chiarini) 3
La strada (F. Fellini) 131-132, 138, 144, 153

L'attore, Il teatro lirico, Il produttore, l'America (F. Fellini) (miniserie tv, non realizzata) 140, 143

Laughing Irish Eyes (J. Santley) 228
La vita semplice (F. De Robertis) XVIII, 3, 31-35
La voce della luna (F. Fellini) 134, 144
Le notti di Cabiria (F. Fellini) 144, 153
Les enfants terribles (J. P. Melville) 30
Le tentazioni del dottor Antonio (episodio di *Boccaccio '70*) (F. Fellini) 133, 135, 144

Lo sceicco bianco (F. Fellini) 132, 144
Love and the Devil (A. Korda) XVI
Luigi Nono: Porträt des italienischen Komponisten (B. Ashoff) 249-252
Luigi Nono: Realtà di un compositore (C. Piccardi) 239-242

Ma l'amor mio non muore (M. Caserini) XIII
Malombra (M. Soldati) 26
Mandolinen und Mondschein (H. Deppe) 165, 169-170, 173
Mediterraneo (F. Quilici e F. Braudel) XVI
Metzengerstein (episodio di *Tre passi nel delirio*) (R. Vadim) 137
Midnight in Paris (W. Allen) 232
Morte a Venezia (Death in Venice) (L. Visconti) XV, XVII-XVIII, 96-129

Non mi lasciare (C. Visco) XIV
Ogni giorno è domenica (M. Baffico) 3
Ombre sul Canal Grande (G. Pellegrini) XVII, 63-80
Ossessione (L. Visconti) 114
Panorama du grand Canal pris d'un bateau (A. Promio) XIII
Piazza San Marco (F. Pasinetti) 28
Porto Marghera: un inganno letale (P. Bonaldi) XV
Prova d'orchestra (F. Fellini) 132, 144

Racconto da un affresco (L. Emmer) 38
Roma (F. Fellini) 132-134, 144
Roman Holiday (Vacanze romane) (W. Wyler) 181
Romantici a Venezia (L. Emmer ed E. Gras) 36, 37-62

Satyricon (G. L. Polidori) 134
Sciussià (V. De Sica) 191
Senso (L. Visconti) XV, XVIII, 97-98, 99-112, 113, 129
September Affair (Accadde in settembre) (Dieterle, W.) 181
Shark in Venice (D. Lerner) 204, 217
Shark in Venice (K. Branagh) 217

Sinfonia d'amore (G. Pellegrini) 64
Some Like It hot (B. Wilder) 231
Spider-man: Far from Home (J. Watts) XIII
Südliche Nächte (R. A. Stemmle) 165,
166-169
Sulle orme di Giacomo Leopardi
(F. Pasinetti) 28
Summertime (*Summertime Madness /*
Tempo d'estate) (D. Lean) 165, 178-202
Tetti di Venezia – camini, altane, cortili
(G. Sadero) XIII
The 39 steps (*I 39 scalini*) (A. Hitchcock)
212
The Big Pond (H. Henley) XIII
The Bridge on the River Kwai (*Il ponte
sul fiume Kwai*) (D. Lean) 194
Three Coins in the Fountain (*Tre soldi
nella fontana*) (J. Negulesco) 181
Ti odio, Venezia (G. Pellegrini) 64
Toby Dammit (episodio di *Tre passi
nel delirio*) (F. Fellini) 137, 140, 144
To Rome, with Love (W. Allen) 232

Tosca (C. Koch) 14
Tre passi nel delirio (*Histoires
extraordinaires*) (F. Fellini, L. Malle,
R. Vadim) 137
Una storia d'amore (M. Camerini) 13
Veneciafrenia (A. de la Iglesia) 205
Venetian Bird (R. Thomas) XV
Venezia (F. Fellini) (non realizzato) 137,
140, 142-143, 143
Venezia città moderna (E. Olmi) XV
Venezia, la luna e tu (D. Risi) XVI
Venezia mia, armonie di vita popolare
(regista non accreditato) XIII
Venezia minore (F. Pasinetti) 15, 24-25,
29-31, 68
Venezia, vita dei mercanti (G. Sadero) XIII
Venise et ses amants (L. Emmer) **37-62**
Vive a Venezia (B. Gavin) 234, 243-245
William Wilson (episodio di *Tre passi
nel delirio*) (L. Malle) 137

Edizioni Fondazione Levi, Venezia
Nuove collane

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiqueae Musicae Libri

La collana 'Antiqueae Musicae Libri' intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltreché dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale

Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages
Proceedings of the conference
Venice, Italy, 26-29 January 2017
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin,
Roman Hankeln and Marco Gozzi

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468
Antiqueae Musicae Libri, 1
ISBN 978-88-7552-063-2

Bessarion and music.
Concepts, theoretical sources and styles
Bessarione e la musica.
Concezione, fonti teoriche e stili

Proceedings of the international meeting
Venice, 10-11 november 2018
edited by Silvia Tessari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178

Antiqueae Musicae Libri, 2
ISBN 978-88-7552-074-8

Musico perfetto, Giuseppe Zarlino.
His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475
Antiqueae Musicae Libri, 3
ISBN 978-887552-067-0

Libreria musicale

La collana è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indaga i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studia lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale
Annarita Coltrurato, diretrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo

Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Pubblicazioni
Il codice cipriota (I-Th, J.II.9)
Origini, storie, contesto culturale
a cura di Elisabetta Barale, Alberto Rizzuti e
Angelica Staltari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 274
Libreria musicale, 1
ISBN 978-88-7552-104-2

**Biblioteche di compositori italiani
del Novecento**
**Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi,
Scelsi, Maderna, Nono, Clementi, Berio**
a cura di Paolo Dal Molin
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 395
Libreria musicale, 2
ISBN 978-88-7552-112-7

Premio Pier Luigi Gaiatto
La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia
Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione
al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto'
per ricerche originali sulla musica sacra
e sulla musica nella religione a lui intitolato
sin dal 2012 istituendo una collana editoriale
complementare al Premio stesso che permetta
un'adeguata divulgazione dei lavori risultati
eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta
gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale
Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni
Divitiae salutis sapientia et scientia
Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1
ISBN 978-88-7552-068-7

Giovanni Pierluigi Da Palestrina
***Missa pro defunctis e responsorio Libera me,
Domine***
Edizione critica e saggio introduttivo
a cura di Riccardo Pintus
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 200
Premio Pier Luigi Gaiatto, 3
ISBN 978-88-7552-102-8

Quaderni di musica per film
I "Quaderni di musica per film" della
Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia
intendono aprire una riflessione sull'universo
sonoro delle immagini in movimento.
Raccolgono, pertanto, saggi e monografie
sulla musica cinematografica e sui diversi
aspetti e problemi dell'allestimento di una
colonna sonora. Una particolare attenzione
è riservata alle attività dei gruppi di ricerca
che operano all'interno della Fondazione e
ai loro risultati che in questa collana trovano
il loro naturale approdo.

Comitato editoriale
Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni
Archivi sonori del cinema:
Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives
Ilario Meandri, Luca Cossettini,
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77
Quaderni di musica per film, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Critica della musica per film.
Un film, un regista, un compositore
a cura di Roberto Calabretto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429
Quaderni di musica per film, 2
ISBN 978-88-7552-070-0

La musica nei critofilm di Ragghianti
a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78
Quaderni di musica per film, 3
ISBN 978-88-7552-071-7

**La musica nel cinema
di animazione sovietico**
Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354
Quaderni di musica per film, 4
ISBN 978-88-7552-084-7

Musica e cinema nei periodici italiani
Riconoscimenti storiografiche, 1
a cura di Antonio Ferrara
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 193
Quaderni di musica per film, 5
ISBN 978-88-7552-072-4

Quaderni di etnomusicologia
I "Quaderni di etnomusicologia" della
Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia
promuovono studi etnomusicologici o di
musicologia transculturale, privilegiando
l'edizione di primi risultati di ricerche
innovative, rassegne sistematiche della
letteratura specialistica, atti di convegni
e traduzione di studi di interesse
etnomusicologico editi in lingue non
comunemente accessibili.

Comitato editoriale
Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni
**Reflecting on Hornbostel-Sachs's *Versuch*
a century later**
**Proceedings of the international meeting
Venice, 3-4 July 2015**
edited by Cristina Ghirardini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341
Quaderni di etnomusicologia, 1
ISBN 978-88-7552-06-25

**Beyta Dimdim: storia, tradizione e struttura
di un canto epico curdo**
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248
Quaderni di etnomusicologia, 2
ISBN 978-88-7552-083-0

Il castello di Dimdim:
versioni orali di un poema epico curdo
Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 300
Quaderni di etnomusicologia, 3
ISBN 978-88-7552-108-0

Quaderni di storia della musica ebraica
Scopo principale della collana "Quaderni
di storia della musica ebraica" è quello
di promuovere la ricerca e lo studio delle
tradizioni musicali ebraiche, in particolar
modo – ma certo non esclusivamente –
per quanto riguarda i repertori tradizionali
liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta
che si sono formati a cavallo tra la seconda
metà del Diciottesimo secolo e la prima
metà del Ventesimo secolo a seguito del
fenomeno di emancipazione sociale e politica
della minoranza ebraica.

Comitato editoriale
Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni
Affrancati dal ghetto
**Il repertorio musicale colto dell'ebraismo
italiano dopo l'epoca dei ghetti**
Ricerche d'archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321
Quaderni di storia della musica ebraica, 1
ISBN 978-88-7552-060-1

La passione estetico-musicale
Per i 90 anni di Enrico Fubini
a cura di Laurence Wuidar, Piergabriele
Mancuso, Enrica Lisciani-Petrini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2025, pp. 343
Quaderni di storia della musica ebraica, 2
ISBN 978-88-7552-110-3

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all'anatomia artistica o all'estetica del cinema... La collana "Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli" si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

Comitato editoriale

Laurent Feneyrou, direttore

Maurizio Agamennone

Carmelo Alberti

Fabrizio Borin

Roberto Calabretto

Giovanni De Zorzi

Andrea Liberovici

Paolo Pinamonti

Ellen Rosand

Emilio Sala

Gianfranco Vinay

Giada Viviani

Luca Zoppelli

Pubblicazioni**Trenta giorni ha Settembre ovvero****i pellegrini alla Mecca della musica rara**

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005

a cura di Paolo Pinamonti

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1

ISBN 978-88-7552-080-9

La porta sul retro ovvero**Le Salon des Refusés ovvero Tutte le feste****al tempio (della musica rara)**

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2006

a cura di Paolo Pinamonti

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2

ISBN 978-88-7552-081-6

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati idest *Harmonia caelestis seu Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*
Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3
ISBN 978-88-7552-082-3

Ricerche AlumniLevi

La collana "Ricerche AlumniLevi" ospita gli scritti degli "AlumniLevi", il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari Levi Campus organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana

Roberto Calabretto

Michel Imberty

Sabine Meine

Massimo Privitera

Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone

Valeria Conti

Paola Cossu

Francesco Fontanelli

Armando Ianniello

Antonella Manca

Paolo De Matteis

Angelina Zhivova

Pubblicazioni**Le ricerche degli *Alumni LEVICAMPUS*:****la giovane musicologia a confronto**

a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325

Ricerche AlumniLevi, 1

ISBN 978-88-7552-073-1

Le ricerche degli *Alumni LEVI*:**la giovane musicologia tra riflessioni,****dibattiti e prospettive**

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2024, pp. 227

Ricerche AlumniLevi, 2

ISBN 978-88-7552-100-4

Studi musicali moderni

La collana "Studi Musicali Moderni" si occupa di un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca trasversali ai tradizionali filoni di ricerca.

La sua attività parte con due assi: il primo, che si intitola *Racconti di vita e di musica*, intende raccogliere, promuovere e studiare memorie e autobiografie di persone la cui vita è strettamente legata alla musica. Il secondo asse, che si intitola *Romanze e canzoni*, intende indagare sulla vastissima produzione di romanze e canzoni che è stata una componente centrale della cultura musicale europea tra metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale

Massimo Privitera, direttore

Carlida Steffan

Paolo Russo

All'indirizzo internet

<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>

è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.

Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.

I volumi possono essere acquistati presso

Fondazione Ugo e Olga Levi

info@fondazionelevi.it

Venezia sul grande schermo. Suoni e immagini di una città multiforme

La collana *Quaderni di Musica per Film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intende aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccoglie, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati, che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

I saggi del presente volume illustrano i molteplici approcci con i quali il rapporto suono-immagine è stato affrontato in film e documentari italiani e internazionali ambientati a Venezia e realizzati a partire dagli anni Quaranta del Novecento. Nei lavori audiovisivi indagati – firmati, tra gli altri, da Allen, Emmer, Fellini, Roeg, Visconti – la colonna sonora talvolta è scaturita da una autentica sinergia tra il regista e il musicista, e può comprendere brani strumentali e vocali classico-romantici e del secolo scorso, o canzoni (celebri e non), fino a inglobare i suoni d'ambiente propri della città lagunare. In tali film e documentari, musiche e suoni interagiscono con gli scorci urbani non solo con funzione diegetica, ma principalmente per sottolineare il contenuto veicolato dalle immagini in movimento o alterare le visioni spesso stereotipate di determinate ambientazioni veneziane, concorrendo a potenziare i volti sfaccettati dell'incantevole città che sorge dalle acque.

