

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra romanistiky

Piero Piccioni e la musica per film:
***Cristo si è fermato a Eboli* di Francesco Rosi.**

Piero Piccioni and film music:
***Christ Stopped at Eboli* by Francesco Rosi.**

Magisterská diplomová práce

Autor: Bc. Laura Šamajová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Alessandro Marini, Ph.D. et Ph.D.

Olomouc 2024

Vyhlasujem, že som túto magisterskú diplomovú prácu vypracovala samostatne pod odborným vedením doc. Mgr. Alessandra Mariniho, Ph.D. et Ph.D. a uviedla som literatúru spolu s ostatnými zdrojmi, ktoré som použila pri svojej práci.

Olomouc 27. 6. 2024

Un ringraziamento speciale va al mio relatore doc. Mgr. Alessandra Mariniho, Ph.D. et Ph.D, per la sua immensa pazienza, per i suoi indispensabili consigli e per le conoscenze trasmesse durante tutto il percorso di stesura della tesi.

Ringrazio i miei genitori per avermi dato l'opportunità di seguire i miei sogni e avermi sostenuto durante tutto il percorso.

Indice

Introduzione	5
1 La musica per film	7
1.1 Lo sviluppo del muto e la colonna sonora	7
1.2 L'importanza della musica per film	9
1.3 Il rapporto tra musica, personaggi e intreccio. Leitmotiv e contrappunto	11
1.4 Registi e compositori: una relazione problematica	13
1.5 Analisi della musica per film	15
2 Piero Piccioni	18
3 Le collaborazioni con Francesco Rosi	27
3.1 Introduzione	27
3.2 Evoluzione musicale: da <i>Salvatore Giuliano</i> a <i>Cadaveri eccellenti</i>	28
4 <i>Cristo si è fermato a Eboli</i>	33
4.1 L'analisi della musica nel film	33
4.2 Il contesto del film e la sua musica	33
4.3 Temi e motivi musicali: identificazione e descrizione dei temi ricorrenti	37
4.4 Contrasti musicali e tematiche di solitudine	42
4.5 L'eredità e l'importanza della colonna sonora di <i>Cristo si è fermato a Eboli</i>	43
Conclusione	45
Abbreviazioni	48
Résumé	49
Bibliografia	50
Annotazione	55
Annotation	56

Introduzione

Nella mia tesi ho deciso di lavorare su un grande jazzista italiano, il compositore di musica per film Piero Piccioni, che ha attirato la mia attenzione soprattutto per la sua innovazione nel mondo della musica italiana del XX secolo.

Piero Piccioni, si distingue per la sua versatilità nel panorama dell'intrattenimento popolare e della cinematografia. Pochi musicisti hanno compiuto un'esplorazione musicale così riuscita come Piccioni, che ha sperimentato combinazioni di musica classica e contemporanea in modo davvero unico. La sua musica degli anni d'oro contiene alcune melodie che sono ben conosciute anche oggi. I suoi metodi di composizione sono ancora utilizzati nella storia della musica e continuano a farsi strada nella musica contemporanea ancora oggi.

Piccioni è immerso sin dall'infanzia in un ambiente musicale: suonava il pianoforte senza avere mai frequentato il conservatorio. I suoi inizi risalgono alla 013 Big Band, con la quale suonò per la prima volta nel 1938. Iniziando la sua carriera in un'attività lenta ma man mano si era evoluta molto, Piccioni non solo ha cambiato il modo in cui veniva scritta la musica, ma ha anche fornito le basi per la moderna teoria musicale cinematografica a una nuova generazione di professionisti.

Appena trasferisce le sue tecniche musicali nel mondo del cinema, Piccioni conquista subito l'attenzione dei registi più famosi. Nel corso della sua carriera, ha composto le colonne sonore di oltre trecento film per vari registi, ed è diventato famoso per i suoi lavori all'estero. Ha lavorato con grandi autori della cinematografia italiana, come Francesco Rosi, Alberto Sordi, Mauro Bolognini, Alberto Lattuada e Luchino Visconti. Le sue partiture non solo definirono il futuro della musica moderna, ma aprirono anche la strada a nuovi compositori. Tra questi c'è Ennio Morricone. Piccioni ha sperimentato per oltre tre decenni e molti dei suoi seguaci hanno creato nuove aspettative per l'industria cinematografica e le sue tecniche si sono gradualmente diffuse nel mondo occidentale.

Nel primo capitolo della tesi mi concentrerò sullo sviluppo della musica del film fin dai suoi esordi. Attraverso la storia, mi concentrerò su come la musica si è evoluta gradualmente e ha influenzato la cinematografia stessa. Toccherò concetti come *colonna sonora*, *leitmotiv*, o *contrappunto*, che sono di grande importanza per comprendere i metodi con cui essa viene creata.

Nel secondo capitolo presenterò la biografia artistica di Piccioni. È attraverso il suo lavoro e le sue collaborazioni che vedremo lo sviluppo non solo della sua personalità ma anche delle sue tecniche compositive.

Nel terzo capitolo mi concentrerò sulla collaborazione tra Francesco Rosi e Piccioni. Rosi e Piccioni si sono ispirati reciprocamente e questo si rifletterà nelle loro altre opere.

Nel quarto capitolo ho deciso di analizzare un film concreto di Rosi, *Cristo si è fermato a Eboli*, in cui conosciamo un altro lato della musica di Piccioni, oltre il jazz.

Nel quinto capitolo concluderò l'analisi di *Cristo si è fermato a Eboli* e allo stesso spiegherò perché la musica di Piccioni vi ha avuto un ruolo così significativo.

1 La musica per film

1.1 Lo sviluppo del muto e la colonna sonora

Gli inizi della riproduzione tecnica del suono risalgono al 1877 quando un giovane Thomas Edison portò una piccola e semplice macchina nell'ufficio dello *Scientific American*. Questa macchina era il fonografo, che a quel tempo era la sua ultima invenzione, progettato per riprodurre i suoni. Il fonografo era usato anche per la registrazione a seconda del modello.¹

Il suono ha sempre caratterizzato l'intera esperienza cinematografica. Come spiegano le fonti storiche, tutto ebbe inizio nel dicembre 1895, quando entrano in scena i fratelli Lumière e presentano al pubblico il loro famoso *cinematografo*.² La documentazione storica non è chiara se la musica fosse già presente, ma quando il film si diffuse in Europa e nel mondo, fu spesso accompagnato o dalla musica registrata o da quella dal vivo o da altre forme di intrattenimento.

Nell'era del cinema muto, inventori e registi esplorarono attivamente metodi per sincronizzare il suono con le immagini in movimento. Furono sperimentate numerose tecniche, comprese le registrazioni fonografiche e i sistemi audio su disco, ma nessuna ottenne un consenso diffuso. All'inizio, le registrazioni fonografiche erano un'importante fonte di accompagnamento musicale. Laddove tale tecnologia era disponibile, veniva spesso utilizzata per attirare il pubblico per il quale ascoltare suoni poteva essere un'esperienza nuova quanto vedere immagini in movimento. Tra il 1890 e il 1927 i film comunque erano muti e si basavano principalmente sulla narrazione visiva.

Similmente all'accompagnamento musicale nei teatri della Grecia antica e del Rinascimento inglese, prima i musicisti improvvisavano spontaneamente in sincronia con il film o suonavano musica classica che si adattava all'atmosfera delle scene proiettate sullo schermo. L'accompagnamento musicale dal vivo era esperienza assai più comune. Gli esercenti utilizzavano gruppi musicali che suonavano vicino agli spazi di visualizzazione, ad esempio nell'anfiteatro, per pubblicizzare le proiezioni e fornire loro musica di sottofondo. Ben presto l'accompagnamento musicale fu eseguito da piccole orchestre posizionate dietro il pubblico. Alcuni accompagnamenti erano improvvisati, il che poteva più o meno rispondere agli eventi

¹ Cfr. *The phonograph*, 1896. «*Scientific American*», vol. 75, no. 4, pp. 65–66, <http://www.jstor.org/stable/26119791> (aprile 2024).

² Cfr. Lumière Louis, 1896. *The Lumière Cinematograph: A New Process of Photography*, «*The Photographic Journal*», vol. 36, no. 1, p. 17.

sullo schermo, altri venivano composti originalmente per un film specifico ma la loro maggior parte sfruttava musica preesistente.

Gli esempi di accompagnamenti esistono già a partire dal 1890, il fenomeno può essere fatto risalire alla società francese *Film d'Art*, che univa produzioni di importanti compositori di musica d'arte: Camille Saint-Saëns per *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) ne è il miglior esempio sopravvissuto.³ La musica fornita, però, era musica di repertorio, non strettamente collegata al film o significativa. Nel contesto della musica nel film, concretamente parliamo della cosiddetta *colonna sonora*, cioè la musica contenuta nella striscia di pellicola cinematografica in cui viene registrato il suono: l'insieme delle musiche, dei rumori e dei suoni utilizzati. La *colonna sonora* include sia composizioni originali create per la produzione, sia brani preesistenti incorporati per migliorare l'esperienza audio complessiva: è un elemento cruciale per migliorare l'esperienza dello spettatore e può contribuire in modo significativo all'impatto emotivo dell'opera. La *colonna sonora* emerge come un elemento essenziale nella cinematografia, specialmente quando si armonizza in modo perfetto e splendido con la trama: non solo svolge un ruolo narrativo lirico, ma evoca anche una profonda risonanza nell'animo dello spettatore, lasciando un'impronta indelebile nella sua memoria. A volte, un film potrebbe sfumare nell'oblio, ma una colonna sonora memorabile sarà destinata a resistere per l'eternità.

Le *colonne sonore* originalmente composte cominciano ad apparire già nel 1910. Per originale intendo una colonna sonora storicamente specifica commissionata per un singolo film. Tali *colonne sonore* non sono però originali nel modo in cui potremmo supporre che lo siano: piuttosto sono raccolte, messe insieme da una varietà di fonti, che talvolta includono materiale appena creato. La prima *colonna sonora* creata per un film è stata scritta per la pellicola *Cabiria* del 1914, dai compositori italiani Ildebrando Pizzetti e Manlio Mazza.⁴ Questo film fu proiettato per la prima volta negli Stati Uniti e riscosse un grande successo. Il film, che ha l'onore di essere il primo con una vera colonna sonora, è però *The Birth of a Nation* (1915),⁵ diretto da David Llewelyn Wark Griffith.

Tutto è cambiato con il passaggio al film sonoro, noto come *talkie*, che includeva dialoghi sincronizzati. Il *talkie* ha segnato un significativo cambiamento tecnologico e artistico nell'industria cinematografica. Quando il suono registrato e l'immagine filmata furono

³ Cfr. Winter Marian Hannah, 1941. *The Function of Music in Sound Film*, «The Musical Quarterly», vol. 27, no. 2, 1941, p. 147.

⁴ Cfr. De Nicola Lorenzo, 2007. *Cabiria: diecimila lire per due ore di musica*. <https://web.archive.org/web/20071020134937/http://ponilla.org/Cineforum/Cabiria.htm> (giugno 2024).

⁵ Cfr. Buhler James, 2019. *Theories of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press, p. 190.

combinati insieme nel film sonoro, il compito di teorizzare le immagini in movimento diventò più difficile. Il primo *talkie* è stato l'originale *The Jazz Singer* con Al Jolson che suscitò scalpore alla sua uscita nel 1927 per la sua colonna sonora, composta da canzoni e alcuni frammenti di discorso. Il successo commerciale dei film parlati e cantati cambiò completamente l'industria; i teorici iniziarono però ad affrontare il film sonoro in modo sistematico solo intorno al 1930, «quando le tecniche del film sonoro iniziarono per la prima volta a codificarsi e l'industria cinematografica europea si convertì alla produzione dei film sonori». ⁶ Il dialogo fu considerato fin dall'inizio dell'era del sonoro un elemento chiave, come d'altronde anche nel film muto, come testimonia l'abbondanza di schede di dialogo.

I primi esempi di musica per film spesso presentavano raccolte tematiche di varia origine, prendendo in prestito passaggi musicali da composizioni classiche di autori come Rachmaninoff, Tchaikovsky o Rimski-Korsakov. Un notevole esempio di efficace integrazione di materiale preso in prestito si trova nella partitura di Max Steiner del 1942 per *Casablanca*. Steiner è noto per essere chiamato "il padre della musica per film": come compositore, ha avuto un'influenza straordinaria sulle tecniche, gli approcci e le convenzioni che rimangono il fondamento della musica per film nel mondo occidentale. ⁷

L'introduzione del cinema sonoro pose fine alle convenzioni del cinema muto, le cui tecniche del cinema muto furono presto considerate innaturali o obsolete. Il suono diventa un elemento aggiuntivo, quasi come un altro personaggio del film. Russell Johnson ha spiegato che *talkie* «rafforza la normalità del film». ⁸ I primi film sonori producevano una rappresentazione priva di profondità e interiorità: i personaggi erano semplicemente così come si presentavano; la colonna sonora li descriveva solo come faceva l'immagine.

1.2 L'importanza della musica per film

La musica ci accompagna in ogni fase della vita. È un elemento fondamentale che non solo accompagna l'intera espressione culturale di una persona, ma aiuta anche a stimolare la creatività. Esprimiamo i nostri sentimenti, pensieri e atteggiamenti attraverso la musica. Non esiste società umana conosciuta oggi, o in tutta la storia, che non abbia prodotto musica in

⁶ Buhler James, 2019. *Theories of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press, p. 1 [trad. nostra].

⁷ Cfr. Cote Paul, 2004. *Fathering film music: a Max Steiner retrospective*, <https://filmmusiccritics.org/ifmca-legends/max-steiner/> (aprile 2024).

⁸ Buhler James, 2019. *Theories of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press, p. 8 [trad. nostra].

qualche forma. La musica è sempre stata associata alla performance e al teatro; quindi, si è sviluppata ed è cambiata gradualmente nel corso dei secoli.

Nel cinema, la musica può avere un effetto rivelatore su come i personaggi della storia si incontrano, su come percepiamo ciò che provano o pensano. Può arricchire l'esperienza cinematografica attraverso la sua capacità di comunicare aspetti e valori soggettivi legati a luoghi e idee all'interno della trama. Ha un enorme impatto sul ritmo degli eventi soffermandosi su qualcosa che richiede attenzione, accentuando un istante o un evento per far emergere connessioni e punti di vista divergenti. Nel mondo dell'opera queste capacità della musica sono ben note da centinaia di anni: nel cinema sono altrettanto fondamentali. Ad esempio, i film epici generalmente richiedono più musica del solito, soprattutto quando contengono una preponderanza di scene di ampio respiro. In tali casi, in particolare quando il dialogo e lo sviluppo della trama sono stati momentaneamente sospesi, la musica è spesso necessaria per mantenere un senso di connessione drammatica. Una volta iniziata la storia, siamo principalmente attratti da ciò che vediamo sullo schermo, non da ciò che ascoltiamo. Abbiamo un'inclinazione istintiva verso l'esperienza umana, e quando vediamo una persona in un film ci interessiamo automaticamente a lei e allo svolgimento complessivo della sua storia. Più il dramma è coinvolgente, più questo diventa vero.⁹

Scrivere di musica per film è difficile quanto comporre musica. La musica è sempre stata basata su elementi sonori che evocano emozioni e trasmettono messaggi, mentre i film utilizzano una combinazione di elementi visivi, sonori e narrativi per ottenere l'effetto. I metodi espressivi musicali, rappresentati dalla scelta delle strategie compositive, sono subordinati nel film ad altri additivi formali e a strategie stilistiche utilizzate nella narrazione filmica. La musica assume una funzione drammatica e completa la descrizione emotiva complessiva di specifici eventi, situazioni e colpi di scena che lo spettatore osserva, sperimenta e con cui si identifica. La musica funge da processo di accelerazione e intensificazione dell'esperienza quando si osservano e si percepiscono aspetti specifici strettamente connessi alla percezione visiva e anche all'interpretazione del personaggio da parte dell'attore. Descrive gli stati d'animo, le emozioni, i sentimenti e le azioni dei personaggi, che di solito sono i portatori centrali dei momenti drammatici. Sottolinea l'intensità delle loro azioni o affronta determinati problemi e circostanze attraverso l'uso adeguato di strumenti musicali, stili, generi e procedure

⁹ Cfr. Kalinak Kathryn, 1990. *Music to My Ears: A Structural Approach to Teaching the Soundtrack*, «Indiana Theory Review», vol. 11, 1990, pp. 38-40, <http://www.jstor.org/stable/24045977> (aprile 2024).

compositive. Colpisce il livello psicologico della storia e la psicologia dello spettatore in sala, perché risveglia in lui emozioni e gli permette di identificarsi maggiormente con gli eroi per i quali sviluppa simpatia o antipatia. È comune, per alcuni compositori, che ogni personaggio abbia il proprio motivo musicale caratteristico che lo descrive: ad esempio, Ennio Morricone ha lavorato con questi motivi. Appena si sente un motivo composto per un personaggio specifico, senza che la persona appaia nell'inquadratura, lo spettatore può anticipare la sua successiva presenza.¹⁰

Il potere di un film è che può controllare la percezione da parte del pubblico di ciò che viene visto sullo schermo. La musica funziona qui come segno sonoro che rivela la tipologia e il carattere del personaggio, cerca sempre di catturare il sottotesto emotivo di una scena data. In un concerto, l'esperienza è portata solo dalla musica. La musica nel film ha una funzione molto più particolare, essendo sempre all'interno di un contesto drammatico. David Raksin, uno dei compositori cinematografici più illustri ed esperti, afferma: «lo scopo della musica da film non è quello di essere notato di per sé. La sua grande utilità è il modo in cui svolge il suo ruolo senza che intervenga un atto consapevole di percezione».¹¹

1.3 Il rapporto tra musica, personaggi e intreccio. Leitmotiv e contrappunto

Considerata l'importanza del ruolo e della funzione della musica nei film, è fondamentale chiedersi quale debba essere l'ampiezza dell'ascolto. In generale, la musica dovrebbe essere ascoltata a un livello che supporti e arricchisca la narrazione senza dominarla, dosata per creare l'atmosfera desiderata, evidenziare le emozioni e contribuire alla coerenza del film. La musica come parte del film può aiutare gli spettatori a familiarizzare con il quadro di riferimento del film e a mostrarne la vita interiore, che sarebbe difficile immaginare senza la musica. In un istante, la musica può rendere una scena più potente o attirare l'attenzione su qualcosa di significativo. Se la musica si allontana o devia dalla forma drammatica, non si adatta al film. Se una determinata situazione viene sopravvalutata, si rischia di creare un problema di equilibrio o di distorcere la linea drammatica. Al contrario, se la musica si integra con il film

¹⁰ Cfr. Fisher William Arms, 1929. *What Is Music*, «The Musical Quarterly», vol. 15, no. 3, pp. 360–70, <http://www.jstor.org/stable/738326> (aprile 2024).

¹¹ David Raksin, in Burt George, 1994. *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston, Northeastern University Press, p. 12 [trad. nostra].

in termini di forma drammatica, evidenziandone vari aspetti, allora si adatta perfettamente alla narrazione.¹²

Il rapporto tra la musica e personaggi trova un esempio storico nel compositore Richard Wagner e nel suo uso del *leitmotiv*, in cui un personaggio viene associato a un oggetto o a un'idea. Un modo fondamentale in cui i *leitmotiv* creano significato è la costruzione di identificazioni facilmente riconoscibili. Il più delle volte, i *leitmotiv* possono essere identificati come una semplice melodia, di solito lunga solo poche misure. Un *leitmotiv* può consistere in qualsiasi tipo di materiale musicale, ad esempio un ritmo distintivo. I compositori di Hollywood hanno avuto la tendenza a costruire *leitmotiv* attraverso la melodia, sia breve come un motivo di poche note, sia estesa come un tema. I *leitmotiv* possono essere sviluppati e variati nel corso della partitura. Alla fine, il *leitmotiv* viene solitamente ripetuto alcune volte per imprimere saldamente il suo carattere nella mente del pubblico: grazie alla ripetizione di segmenti uguali o alterati il pubblico riconosce personaggi o luoghi. Come Copland, Eisler e Adorno ritengono, l'organizzazione delle colonne sonore attorno al *leitmotiv* si traduce in una struttura *patchwork* che esaspera la discontinuità del film e avvicina il *leitmotiv* al *song plugging*, che «utilizza la ripetizione per creare familiarità».¹³

Molti teorici enfatizzano il rapporto contrappuntistico tra musica e film. Consapevolmente o meno, è attraverso questa interazione tra di loro che manifesta la potenza dell'effetto combinato. Nella musica, il termine *contrappunto* viene applicato a situazioni che coinvolgono due o più linee, in cui ogni linea ha un proprio senso di indipendenza. Quando combinate, esse compongono una dichiarazione che è più grande di ciascuna delle parti componenti. Il contrappunto evoca il trasferimento dell'attenzione da una voce all'altra come un arricchimento dell'esperienza complessiva di ascolto.¹⁴ Nei quartetti d'archi, ad esempio, la materia prima passa dal primo violino alla viola o al violoncello. La stessa cosa succede nel film, anche se in misura limitata. Non è infatti in potere della musica identificare o rappresentare completamente qualcosa da sola: può solo evocare l'immagine di una casa o descrivere un sistema politico, per esempio. Tuttavia, è nella natura della musica consentire associazioni, non importa quanto personali o generali. Queste associazioni diventano più specifiche quando la musica viene identificata con le immagini visive in un contesto

¹² Cfr. Burt George, 1994. *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston, Northeastern University Press, p. 5.

¹³ Ivi, p. 73 [trad. nostra].

¹⁴ Cfr. Burt George, 1994. *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston, Northeastern University Press, p. 6.

drammatico, quando viene combinata con le immagini in una storia. Non c'è dubbio che, quando vediamo immagini e ascoltiamo musica allo stesso tempo, stabiliamo invariabilmente una connessione, anche se solo a livello inconscio. La qualità e il linguaggio della musica sono gli aiuti fondamentali per abbattere l'oggettiva esplicitezza di certe immagini che devono essere ridefinite in modo coerente con le intenzioni della storia. In sintesi, la scelta oculata della musica può amplificare l'impatto emotivo di un film e contribuire alla sua coesione narrativa complessiva.

Quando ci sediamo in un teatro buio a guardare immagini in movimento su un grande schermo, immagini che raccontano una storia, siamo in qualche modo trasportati in un altro mondo e partecipiamo. Elmer Bernstein dice:

La musica è, molto probabilmente, troppo lontana dalla realtà. Di tutte le arti, la musica fa un appello più diretto alle emozioni. È una comunicazione non intellettuale tra vibrazione sonora e spirito. L'ascoltatore generalmente non è gravato dalla necessità di chiedere cosa significhi; invece, valuta come la musica lo ha fatto sentire.¹⁵

1.4 Registi e compositori: una relazione problematica

La sinergia creativa e la comunicazione efficace rappresentano una delle principali sfide nel rapporto collaborativo tra regista e compositore: entrambi svolgono un ruolo cruciale nel definire gli elementi emotivi e narrativi di un film e trovare un equilibrio tra le loro prospettive può essere difficile.

Il problema fondamentale del compositore di musica per film è la comunicazione con il regista. Il regista è la persona che determina l'aspetto del film, inclusa la musica: una comunicazione efficace è essenziale per una collaborazione di successo. Possono esserci dei malintesi se manca una comunicazione chiara sulle aspettative, le preferenze o i cambiamenti apportati dal regista in sede di montaggio. È essenziale concordare in quali sezioni del film collocare la musica, e che tipo di musica dovrebbe essere. Il problema spesso sta nel fatto che registi e compositori non riescono a mettersi d'accordo. Nella maggior parte dei casi, i registi non conoscono concetti musicologici di base della teoria musicale, con i quali potrebbero descrivere le loro idee musicali al compositore: possono descrivere con successo il tono emotivo del film, caratterizzare i personaggi principali, il loro sviluppo e la loro psicologia, ma

¹⁵ Elmer Bernstein, cit. in Burt George, 1994. *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston, Northeastern University Press, p. 10 [trad. nostra].

in molti casi manca loro un'idea precisa su come vorrebbero integrare la musica nel film. Solo in casi eccezionali il regista lascia al compositore la completa libertà di determinare gli *spotting*, cioè i luoghi in cui collocare la musica. La musica da film, in genere, non è infatti una creazione libera: il compositore sceglie gli strumenti adeguati e si attiene alle indicazioni del regista; le sue idee, però, spesso non corrispondono a ciò che il regista immagina.

Un altro problema che un compositore di musica per film deve affrontare è trovare una musica che sia adatta sia al film che ai suoi personaggi.¹⁶ Se il film ha un'ambientazione storica che tenta l'autenticità, il compositore sarà libero di utilizzare elementi storici. Se il film è una storia romanzata o una fantasia storica, l'esotismo può essere un elemento aggiunto alla musica. I film di fantascienza presentano un problema molto particolare, perché nessuno sa che forma avrà la musica del futuro. Ancora una volta, lo stile del film stesso può guidare il compositore a riprodurre un'atmosfera di avventura, eroismo, misticismo o qualunque cosa il film richieda.

Un altro problema nella creazione di musica per film è costituito dalla sua sincronizzazione. Le discrepanze nella tempistica o nel ritmo possono influire sull'esperienza cinematografica complessiva. Il fatto è che registi e compositori devono lavorare fianco a fianco su questo aspetto per garantire che la musica supporti il racconto della storia piuttosto che agisca contro di essa. Devono trovare punti di riferimento o segnali visivi con cui la musica dovrebbe corrispondere. Anche i limiti di budget possono influenzare la capacità del compositore di creare la partitura musicale desiderata. Bilanciare le aspirazioni artistiche con i vincoli finanziari può portare a compromessi e sfide nel soddisfare le aspettative di compositore e regista. Ad esempio, se il regista immagina una grande partitura orchestrale con un grande ensemble, inclusi archi, ottoni e percussioni, il budget può costringere il compositore a un testo pensato per un ensemble più piccolo, o all'uso di strumenti virtuali. Non si possono dimenticare anche i costi di registrazione e mixaggio, il tempo in studio o gli onorari del compositore.

Tuttavia, la collaborazione efficace tra registi e compositori è una chiave importante per la formazione della singola esperienza cinematografica e per percepirne l'atmosfera. Nello specifico, la maggior parte delle persone ritiene che fattori come la capacità di ascoltare, di rispettare l'altra parte e di assumere il ruolo di trovare un terreno comune siano essenziali per raggiungere la soluzione migliore.

¹⁶ Cfr. Hoffman Robin, 2019. *How to communicate with a composer*, <https://www.robin-hoffmann.com/tutorials/how-to-communicate-with-a-film-composer/> (maggio 2024).

1.5 Analisi della musica per film

C'è qualcosa di affascinante nell'idea stessa di analizzare la musica. L'analisi è fondamentale per cogliere, interpretare e apprezzare la forma d'arte, indipendentemente dal fatto che tu sia un musicista, un membro del pubblico, un cantautore o un amante della musica. In questa sezione vorrei spiegare come funziona il processo di comprensione di una composizione musicale.

L'analisi include anche lo studio delle convenzioni musicali che influenzano una composizione. Le convenzioni musicali si radicano in una cultura e funzionano come una sorta di inconscio collettivo musicale, influenzando gli ascoltatori indipendentemente dal fatto che siano consapevoli o meno di tali convenzioni. I compositori di film dipendono dalle convenzioni musicali per guidare e controllare la risposta del pubblico, ma i compositori possono anche contraddire deliberatamente queste convenzioni per ottenere effetti drammatici. Le convenzioni musicali non funzionano universalmente. Cambiano nel corso della storia e sono culturalmente determinate.¹⁷

Analizzando la musica, abbiamo un vivido senso di comunicazione diretta con i maestri del passato, una delle esperienze più emozionanti che la musica possa offrire. Sviluppiamo una conoscenza intuitiva di cosa funziona e cosa no nella musica, cosa è giusto e cosa è sbagliato, ben oltre la nostra capacità di esprimere queste cose a parole o di spiegarle intellettualmente. Sebbene l'analisi ci permetta di occuparci direttamente delle composizioni musicali, queste non riveleranno i loro segreti finché non sapremo quali domande porre loro. È qui che entrano in gioco i metodi analitici. Essi sono numerosi e a prima vista molto diversi, ma la maggior parte di loro in realtà pone le stesse domande. Si chiedono se sia possibile dividere un brano musicale in una serie di sezioni più o meno indipendenti, come sono correlate le sue componenti e quali relazioni sono più importanti di altre.

L'analisi musicale viene affrontata in tre fasi. La prima fase consiste nel descrivere la struttura di un'opera musicale. Ad esempio, il brano musicale può avere una struttura formata dai temi A e B con una melodia molto specifica. Questi due temi possono variare durante l'intera interpretazione. Il secondo passo è osservare come funzionano questi temi. Ci concentriamo sul fatto che i singoli temi varino, siano elaborati o siano combinati tra loro. Nella terza fase ci concentreremo sulle emozioni che l'opera potrebbe evocare.

¹⁷ Cfr. Xu Kexuan, 2022. Analysis of the Roles of Film Soundtracks in Films, «Advances in Social Science, Education and Humanities Research», vol. 663, pp. 351-35.

Da un punto di vista musicologico dobbiamo guardare anche all'armonia. Ad esempio, una determinata nota ha un effetto quando fa parte di un accordo X e un effetto completamente diverso quando fa parte di un accordo Y; e l'effetto dell'accordo X dipende a sua volta dalla progressione armonica di cui fa parte. O ancora, un particolare motivo può essere poco appariscente di per sé, ma acquisire un significato notevole nel contesto del movimento nel suo insieme. E se riusciamo a capire come ciò accade, allora capiamo come funziona la musica.

I compositori portano la loro sensibilità e comprensione che non solo integrano gli elementi visivi ma vi aggiungono anche strati di significato ed emozione. La natura espressiva della musica consente ai compositori di trasmettere valori soggettivi e di contribuire all'esperienza cinematografica complessiva in modo profondamente personale e di grande impatto.

In generale, analizzare la musica per film implica esaminare vari elementi per capire come la musica contribuisce all'esperienza cinematografica complessiva. All'inizio è importante comprendere il contesto del film: il genere, il periodo storico e il retroterra culturale. Poi, identificando lo scopo della musica nel film, possiamo vedere quali suoi aspetti creino atmosfera, se essi supportino la narrazione o enfatizzino momenti specifici. Esplorando melodia, armonia, ritmo e struttura, siamo in grado di approfondire le intricate sfumature della partitura, ottenendo preziose prospettive sulla metodologia compositiva dell'artista.

L'armonia ha a che fare con la coordinazione delle note suonate simultaneamente. Nella musica, l'armonia privilegia alcune combinazioni di note, o accordi, rispetto ad altre, creando punti di accento costruiti sulla dissonanza e risoluzioni che invece la dissipano. Il ritmo riguarda il modo in cui la musica è organizzata nel tempo. Il battito è l'unità di base che puoi sentire e aiuta a tenere traccia del passare del tempo. Il timbro, d'altra parte, riguarda la qualità del suono che rende unico ogni strumento o voce. È un aspetto importantissimo della musica.

Ci sono alcune qualità musicali che possono far suonare una scena in un modo particolare. Un ritmo sostenuto, ad esempio, può rendere la scena più tesa, mentre una musica più lenta può risultare più emozionante. Anche l'orchestrazione e la strumentazione sono pensate per integrare e migliorare gli elementi narrativi e visivi di un film. Quando si tratta di scegliere strumenti e tecniche musicali, questi possono davvero enfatizzare i momenti chiave, amplificare la tensione o dare un senso di risoluzione che si adatta a ciò che accade sullo schermo. Scegliere timbri diversi è come una forma d'arte, in cui selezioni uno strumento o una voce rispetto a un'altra per creare effetti specifici. Ad esempio, usando violini invece di corni,

o una voce di basso profondo invece di una voce di tenore. È significativo anche notare cambiamenti dinamici e variazioni nella struttura, che spesso coincidono con i cambiamenti di emozione o intensità.

Ascoltare tutte le parti musicali mentre si guarda un film può sembrare un compito molto arduo. Per aiutare le persone a comprendere meglio i concetti, possiamo utilizzare metodi musicali tradizionali che includono varie tecniche per esprimere idee specifiche attraverso associazioni.

Ogni compositore porta il suo stile, i suoi modelli e le sue esperienze nel suo lavoro. Una ricerca su di lui aiuta ad apprezzare l'individualità del suo contributo alla colonna sonora del film e ad effettuare analisi con una prospettiva più ampia. Sebbene comprendere lo sfondo storico-musicale dell'opera di un compositore sia prezioso, è importante evitare di fare supposizioni basate esclusivamente sul lavoro passato. I compositori spesso adattano la propria musica alle esigenze specifiche di ogni film; quindi, si deve essere aperti alla possibilità di riconoscere approcci nuovi e innovativi in progetti di diversa natura.

2 Piero Piccioni

Piero Piccioni, con un ricco repertorio di più di trecento partiture per cinema e televisione, si distingue per la sua versatilità nel panorama dell'intrattenimento popolare e del cinema d'autore. La sua stretta collaborazione con Francesco Rosi e Alberto Sordi testimonia la profondità dei suoi legami professionali. Architetto di un paesaggio sonoro cinematografico moderno, la sua fusione audace di jazz, bossa nova, groove, elementi classici e avanguardia ha esercitato un'influenza significativa su numerosi compositori, con cui ha collaborato ad alcune memorabili colonne sonore. In collaborazione con Piero Umiliani e Armando Trovaioli, Piccioni si distingue per aver emancipato la musica italiana dall'angusto provincialismo e dal retorico sinfonismo, introducendo un contributo moderno attraverso il linguaggio innovativo del jazz.¹⁸

Piccioni è immerso sin dall'infanzia in un ambiente musicale avanguardista: suona il pianoforte con maestria senza ricorrere alle rigide formalità del conservatorio. In un'epoca in cui l'Italia era permeata da un'ideologia antiamericana, il jazz italiano, con Piccioni in prima linea, esplose come un fenomeno liberatorio. Grazie ai pochi dischi americani introdotti nel panorama italiano negli anni '30, l'artista rimase profondamente colpito dalla genialità musicale di Duke Ellington, catalizzando così una rivoluzione sonora senza precedenti.

Autodidatta di natura, Piccioni, fa la sua entrata nel mondo della musica con la formazione dell'orchestra 013, uno dei primi gruppi jazz italiani.¹⁹ Nel 1938, esordisce alla radio con questa orchestra, portando la sua innovativa musicalità alle orecchie del pubblico. Tuttavia, a causa della Seconda guerra mondiale, si allontana dalle trasmissioni radiofoniche, ritornandovi solo nel 1945 dopo la Liberazione, ancora con l'orchestra 013 da sistemare. L'orchestra 013 rappresenta il primo gruppo jazz italiano stabile trasmesso nel Paese dopo la caduta del fascismo, segnando così un capitolo significativo nella storia della musica italiana. Piccioni ha descritto il genere musicale jazz nell'intervista come un nuovo linguaggio che non viene più dall'Europa ma dall'America. Questa nuova unica musica, secondo lui, doveva essere inserita nel cinema.²⁰

¹⁸ Cfr. Marra Paolo, 2021, *Jazz e Cinema Italiano – Piero Piccioni*, https://www.slmc.it/archivio_jazz/jazz-e-cinema-italiano-piero-piccioni/ (aprile 2024).

¹⁹ Cfr. Mannozi Alessandro, *L'Orchestra di Piero Piccioni 1944/45 - Ritmando con la 013*, <http://www.ilpopolodelblues.com/pdb/old/rev/gennaio08/recensione/Orchestra-Piero-Piccioni.html> (maggio 2024).

²⁰ Cfr. Fondo Mario Canale, 2002. *Intervista al musicista e compositore Piero Piccioni*, «Archivio Luce», <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100004009/39/intervista-al-musicista-e-compositore-piero-piccioni.html?startPage=0, 6:00> (gennaio 2024).

Piccioni si distingue come virtuoso pianista, raffinato arrangiatore e talentuoso direttore d'orchestra; oltre a ciò, alla RAI condivide le sue conoscenze in programmi dedicati ai classici del jazz. Verso la fine degli anni Quaranta, intraprende un'avventura transatlantica negli Stati Uniti, concretamente a New York, dove al pianoforte accompagna Charlie Parker, Kenny Dorham, Tommy Potter e Max Roach. Grazie alla sua ottima tecnica pianistica si distinse tra gli organizzatori di eventi jazz, tanto da essere ospite di alcuni programmi trasmessi dalle reti televisive americane, uno dei quali andato in onda sulla CBS.²¹ A partire dal 1950, influenzato in modo significativo dalla colonna sonora di Alex North per *Un tram che si chiama Desiderio* (1951) di Elia Kazan e alimentato dalla sua passione per il cinema americano di John Ford, Frank Capra, Alfred Hitchcock e Billy Wilder, Piccioni dedica gran parte del suo genio musicale alla composizione per il cinema.

All'inizio della sua carriera, Piccioni era praticante avvocato e si occupava di diritti cinematografici per la Titanus, collaborando con il produttore Dino de Laurentiis. La sua connessione con il settore cinematografico si consolidò grazie alla vicinanza con il compositore Giovanni Fusco e il regista Michelangelo Antonioni, che lo introdusse alla composizione musicale per film. Il suo debutto nel mondo delle colonne sonore cinematografiche avvenne nel 1952 con il dramma franco-italiano *Il mondo le condanna*, diretto da Gianni Franciolini. Nonostante una partitura inizialmente ancorata alle tradizioni, secondo il filone di Carlo Rustichelli, Piccioni già dimostrava una certa originalità, che si manifestava nell'uso innovativo di un'onda elettronica che richiamava il suono del theremin e conferiva un tocco distintivo alla sua musica.

Nel 1954 fu incarcerato per aver partecipato ad una festa sfrenata tenutasi presso la residenza di un nobile romano, culminata con il ritrovamento del corpo di una giovane donna su una spiaggia vicino a Ostia. Il processo, molto pubblicizzato, fece luce su alcuni esponenti di spicco della Democrazia Cristiana: Piccioni fu poi assolto da ogni accusa. Il caso non è mai stato del tutto risolto. Piccioni ottenne la libertà provvisoria dopo tre mesi di detenzione preventiva. Comunque, il percorso politico del padre fu compromesso in modo irreparabile.²²

Attraverso arrangiamenti raffinati, Piccioni dimostra una particolare ispirazione nel mettere in evidenza gli strumenti solisti, offrendo un elegante contrappunto e un colore

²¹ Cfr. Marra Paolo, 2021, *Jazz e Cinema Italiano – Piero Piccioni*, https://www.slmc.it/archivio_jazz/jazz-e-cinema-italiano-piero-piccioni/ (aprile 2024).

²² Cfr. Nazzi Stefano, 2023. *Uno dei più celebri “cold case” della storia italiana*, <https://www.ilpost.it/2023/04/09/il-caso-wilma-montesi/> (aprile 2024).

musicale emotivo, a tratti pervaso da una dolce malinconia. In particolare, si distingue il pianoforte, suonato dallo stesso Piccioni, come nel caso del bacio tra Jacqueline Sassard e Raf Mattioli in *Guendalina* (1957) di Alberto Lattuada. Allo stesso tempo, ispirato dalle big band americane e dalle suggestive colonne sonore di Elmer Bernstein, Piccioni sviluppò gradualmente il suo stile distintivo. In *Nata di marzo* (1957) di Antonio Pietrangeli adotta un approccio al jazz pianistico piuttosto impersonale, poi evolve rapidamente verso una modalità più espressiva con *I magliari* (1959) di Rosi e dopo con il documentario *Il mondo di notte*²³ (1960) di Luigi Vanzi, per cui prende a modello le composizioni di Duke Ellington e Les Baxter.

Tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 il talento di Piccioni come musicista jazz era ancora in piena fioritura, testimoniato ulteriormente dal suo lavoro per Visconti. Il suo stile della composizione è diventato più spiritoso, più raffinato e molto più moderno. Questa trasformazione fu dovuta in parte all'influenza di Nino Rota, eminente compositore e amico di Rosi, che aprì così la strada a un'evoluzione nel suo stile compositivo di Piccioni. L'obiettivo principale della sua musica nei film era il jazz, con un'enfasi particolare sul cool jazz americano, che faceva uso di una piccola orchestra composta da strumenti a fiato, pianoforte, basso e percussioni, tipicamente una batteria jazz.

In film di questo tempo possiamo vedere il debutto cinematografico di quello che sarebbe diventato il classico stile Piccioni così rappresentativo degli anni '60 una melodia jazz dal ritmo che sposa una melodia memorabile con suoni elettronici sperimentali. Le colonne sonore di Piccioni durante gli anni '60 erano di brani jazz. Sebbene la musica elettronica fosse qualcosa di nuovo e mai sperimentato, offre un ritratto affascinante dell'era bebop newyorkese e di tutto il suo stile. Il suo affermarsi nella produzione musicale fu accelerato grazie alla collaborazione con il regista Mauro Bolognini, che attribuiva notevole importanza alla colonna sonora. Con *Il bell'Antonio* (1960) Piccioni si distinse per un registro musicale più complesso e inquietante, consolidando così la sua posizione nel panorama musicale cinematografico. Con *Una giornata balorda* (1960), un commovente dramma umano radicato nel neorealismo, il jazz assume un ruolo attivo nella rappresentazione, accompagnando la lenta panoramica iniziale che si snoda tra gli edifici dei quartieri popolari.

²³ Cfr. Thiessen Brock, 2018. *Piero Piccioni: Il mondo di notte*, https://exclaim.ca/film/article/piero_piccioni-il_mondo_di_notte (gennaio 2024).

Nel corso della sua prolifica carriera, Piccioni ha fatto frequenti riferimenti alla scuola impressionista francese: un esempio è *La Viaccia* (1961) di Bolognini, in cui adotta come tema principale la *Rapsodia per sassofono e orchestra* (1919) di Claude Debussy. Il sassofono baritono, con il timbro caldo di Gino Marinacci, accompagna il tormento di Mastroianni, accusato di omicidio in *L'Assassino* (1961) di Elio Petri. La chitarra, invece, accompagna i tormenti di Catherine Spaak in *I dolci inganni* (1960) di Lattuada, regalando una pagina musicalmente fresca durante il suo solitario ritorno a casa.

Continuando con inizio degli anni '60, l'atmosfera della musica era calma e rilassata, il che si adattava alla messa in scena e alla direzione dei personaggi durante questo periodo. Esempio particolarmente notevole di questa atmosfera è *Una vita violenta* (1962) diretto da Paolo Heusch e Brunello Rondi, basato sull'omonimo romanzo di Pier Paolo Pasolini. Nella tormentata storia d'amore in *Senilità* (1962) di Bolognini, il film basato sulla novella di Italo Svevo, il compositore dimostra la sua versatilità nel fondere elementi jazzistici e impressionisti. Piccioni sembra consolidare la sua presenza, sviluppando un tema sentimentale al pianoforte e fondendo il jazz con un'orchestrazione delicata dai tratti impressionisti, includendo sassofono, arpa, flauto e archi.

Piccioni, con audacia, infrange le convenzioni musicali del tempo immergendosi nel registro contemporaneo nel film horror neorealista. In termini di strumenti utilizzati, la partitura di Piccioni per *Il demonio* (1963) di Rondi porta con sé nella sua composizione oppressione e tendenze claustrofobiche che affondano le loro radici nell'organo, negli archi dissonanti e nelle percussioni. A tratti, viene in mente la scrittura di Béla Bartók, la sua *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937), o persino la scuola di Vienna. È interessante notare che, ancor prima dell'affermarsi della moda hollywoodiana Piccioni stava già dimostrando un vocabolario musicale di notevole modernità. Con la moda hollywoodiana pensiamo a Jerry Goldsmith per *Il pianeta delle scimmie* (1968) del regista Franklin J. Schaffner o a Krzysztof Penderecki in *L'esorcista* (1973) del regista William Friedkin.

Un tentativo sentimentale (1963) di Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile emerge indubbiamente come uno dei lavori più completi di Piccioni nel contesto jazzistico. Per questa struggente narrazione di una coppia in crisi, il compositore crea un magnifico tema principale per archi e big band, avvalendosi della collaborazione di rinomati solisti: Nunzio

Rotondo alla tromba, Marcello Boschi al sassofono contralto, Ivan Vador al sassofono tenore, Franco Chiari al vibrafono e Berto Pisano al contrabbasso.²⁴

Sempre nel 1963, in *Il boom* di Vittorio de Sica, la canzone *Wheels* di Billy Vaughn, celebre per il suo riff di chitarra elettrica, assume il ruolo di tema principale, relegando le composizioni di Piccioni in secondo piano. Nello stesso anno, Piccioni contribuisce alla versione italiana del capolavoro di Jean-Luc Godard, *Le mépris*. Il produttore del film, Carlo Ponti, non apprezzò né la musica di Georges Delerue né il montaggio del regista, decidendo di tagliare quasi venti minuti di pellicola, inclusa la famosa scena d'apertura con Brigitte Bardot in una posa suggestiva. Su richiesta di Ponti, Piccioni compose una partitura più moderna e jazzistica, sebbene nel complesso poco interessante, eccezione fatta per un affascinante tema principale interpretato da flauto, contrabbasso e un ensemble di ottoni. Godard, chiaramente insoddisfatto, decise di non accettare la presenza del suo nome nei crediti di chiusura di questa versione, attualmente relegata nell'oblio. Nel 1964, Piccioni compone una colonna sonora sottile e angosciante per il dramma psicologico *La fuga* di Paolo Spinola, integrando processi compositivi che si avvicinano al territorio delle avanguardie, in particolare nelle sequenze oniriche girate in sovraesposizione, e conferendo così un tocco distintivo ed evocativo al film. Negli anni '60, l'avvento del pop inglese e dello swing americano causa una significativa rivoluzione nello stile musicale di Piccioni, costringendolo a adattarsi alle nuove tendenze del momento. Anche *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli rappresenta un ulteriore passo avanti: qui Piccioni accompagna i momenti salienti del film con standard pop o jazz. Girato a colori, *La decima vittima* (1965) di Elio Petri segna una svolta nel cinema italiano e anticipa l'ondata di film psichedelici della fine degli anni Sessanta. Il tema dell'amore è il miglior esempio del rapporto fluido tra la musica e il film. È pura orchestra melodica e lussureggiante, in netto contrasto con il ritmo della bossa. Nel contesto di *Lo straniero* (1967) di Luchino Visconti, tratto da Camus, Piccioni crea un'atmosfera inquietante. La partitura, concepita per un ensemble da camera (flauto, pianoforte, fiati, ottoni, percussioni) e voce di soprano, evita qualsiasi effusione lirica. Deliberatamente priva di archi, la musica sembra non seguire alcuna direzione definita, riflettendo in modo mirabile l'incertezza del protagonista interpretato da Mastroianni.

Le sue eccezionali partiture non solo hanno influenzato lo stato della musica moderna di oggi, ma hanno anche aperto la strada a nuovi compositori. Tra questi c'è Ennio Morricone,

²⁴ Cfr. Piccioni Piero, 1963. *Un tentativo sentimentale*, <https://www.soundohm.com/product/un-tentativo-sentimentale> (aprile 2024).

come ho già menzionato nell'introduzione, considerato nel XXI secolo come uno dei compositori più prolifici e importanti di tutti i tempi, che ha collaborato con Piccioni in *Le Streghe* (1967) dei registi Visconti, Bolognini, De Sica, Pasolini e Rossi. Morricone è rimasto così colpito dal lavoro di Piccioni, che molte delle sue future partiture ne hanno seguito da vicino lo stile. Con la sperimentazione dei vari generi musicali, Piccioni ha delineato nuove prospettive per l'industria cinematografica.

Come la maggior parte dei suoi contemporanei, Piccioni sviluppò uno stile jazz di facile ascolto che caratterizzò numerosi film del suo periodo, con archi malinconici e ritmi pop o bossa nova. Piccioni coltiverà un legame duraturo con l'attore Mastroianni, componendo numerose bossa nova brasiliane per i film in cui recita, che comunque rimangono, nel complesso, abbastanza facilmente dimenticabili. Gli anni Sessanta dimostrano la capacità di Piccioni di adattarsi a diverse esigenze musicali senza perdere l'accessibilità al pubblico. Per catturare l'immaginazione di luoghi lontani e l'atmosfera accattivante di terre assolate, Piccioni si rivela un abile artigiano. Seguendo il formato dei documentari sonorizzati di Angelo Lavagnino, Piccioni si lascia travolgere dalla corrente musicale dell'esotismo con *Bora Bora* (1968) di Ugo Liberatore, un film dal valore piuttosto trascurabile e leggermente erotico, che consente soprattutto di ammirare i panorami dell'isola di Tahiti e il movimento sinuoso delle vahiné. Negli Stati Uniti, nel 1961 l'American International Pictures riporterà in circolazione il film con una nuova colonna sonora curata da Les Baxter, un pioniere dell'esotismo. Tuttavia, la composizione di Piccioni mantiene un'eleganza superiore, grazie soprattutto a un tema principale di radiosa bellezza concepito per archi, ukulele, percussioni tahitiane e voci femminili.

Piccioni ha fatto uso di voci femminili in varie occasioni. Tra le sue cantanti preferite spicca la scozzese Lydia MacDonald, che ha dato voce a brani del documentario *Il mondo di notte* (1960) di Luigi Vanzi così come a *Samba Do Brasil* in *Volubile*²⁵ (1961) di Stefano De Stedani e alla canzone pop *You never told me* in *Fumo di Londra* (1966) di Alberto Sordi, un brano arrangiato da Morricone seguendo lo stile delle composizioni di John Barry. La sua voce, carica di emotività, evoca un richiamo a quella di Barbara McNair in *Venus in fur* (1969) di Jess Franco. Nel contesto di un erotismo delicato, spicca la partitura di Piccioni per *Camille*

²⁵ Cfr. Thiessen Brock, 2021. *Piero Piccioni's Lost legacy shines bright on 'Volubile'*,

https://exclaim.ca/music/article/piero_piccionis_lost_legacy_shines_bright_on_volubile (gennaio 2024).

2000²⁶ (1969), una moderna reinterpretazione di *La Dame aux Camélias* firmata dal mediocre regista Radley Metzger. Archi sensuali, organo elettrico, basso, ottoni avvolgenti e flauto esotico si fondono per elevare la relazione passionale tra Armand Duval e Marguerite Gautier: una combinazione psichedelica-lounge che si rivela efficace anche in pellicole come *Ti ho sposato per allegria* (1967) di Luciano Salce e *Playgirl* (1969) di Federico Chentrens. In collaborazione con la cantante Christy, Piccioni ha regalato la melodiosa *Amore, Amore, Amore* per la commedia di Sordi *Un italiano in America* (1968).

In particolare, Piccioni si distingue come figura imprescindibile nel dipingere le scene delle feste psichedeliche influenzate dalla Swinging London. Tuttavia, si tratta di una tendenza che genera colonne sonore spesso descrittive e impersonali, come in *Inghilterra nuda* (1969) di Vittorio de Sisti o *Le altre* (1969) di Renzo Maietta. In confronto a figure come Riz Ortolani, Ennio Morricone o anche Stelvio Cipriani, si potrebbe sollevare una critica nei confronti di Piccioni per una presunta mancanza di ricerca tematica.

Nei prossimi anni proliferavano le coproduzioni internazionali, e Franco collaborò con l'italiano Bruno Nicolai, direttore delle partiture di Piccioni, coinvolgendo anche Barbara McNair in *Les brûlantes* (1969). Nel 1970, Piccioni compone la colonna sonora di *Uomini contro*, un'opera oscura e realistica che esplora la vita nelle trincee italiane durante la Grande guerra. Avvicinandosi alle atmosfere cupe delle sinfonie di Dimitri Shostakovich, la musica raggiunge improvvisamente le dimensioni tragiche di un requiem funebre durante l'esecuzione dei soldati italiani abbattuti dal proprio reggimento. In *Lo scopone scientifico* (1972) di Luigi Comencini, che rimane una delle pietre miliari della commedia nera italiana, ci si potrebbe aspettare una melodia principale più memorabile rispetto al modesto ritornello piano-jazz che accompagna i titoli di testa. Nel 1977, con *Il Gatto*, un'altra feroce commedia di Comencini, Morricone dimostrò una maggiore ispirazione, evidenziando una marcata distanza da Piccioni. Come molti altri compositori, Piccioni non sempre mostra un'attitudine selettiva nella scelta delle sue collaborazioni, trovandosi talvolta associato a film mediocri.

Tra le interpretazioni più affascinanti, nel vasto repertorio di Piccioni spicca senza dubbio quella della cantante californiana Shawn Robinson, che regala la sua radiante esecuzione di *Right or wrong* (1971) nel thriller italo-spagnolo *Marta* diretto da José Antonio

²⁶ Cfr. Thiessen Brock, 2018. *Piero Piccioni: Camille*, https://exclaim.ca/film/article/piero_piccioni-camille_2000 (gennaio 2024).

Nieves Conde. In mezzo alla fervente scena pop di quegli anni movimentati, queste figure affascinanti si sono unite e hanno tratto ispirazione l'una dall'altra. Successivamente, Robinson appare anche in tracce meno ispirate scritte da Piccioni per altri film, come *La volpe dalla coda di velluto* (1971) di José María Forqué, *Anastasia mio fratello* e *Io e Caterina* (1972) di Stefano Vanzina. Nel 1972, per la miniserie *I Nicotera* di Salvatore Nocita, Robinson e Piccioni avranno l'opportunità di collaborare nuovamente, con la canzone *Nata libera* interpretata da Mireille Mathieu. Nel 1972 Piccioni realizzò una delle sue composizioni più elettriche e psichedeliche con *Il dio sotto la pelle*, un documentario di Quilici ispirato al movimento hippie. È il tono sognante della cantante inglese Catherine Howe a illuminare la sigla *It's possible*.²⁷

Con Folco Quilici, Piccioni proseguì il suo percorso nei documentari esplorativi, contribuendo a opere come *Fratello mare* (1975) e la serie *L'Italia vista dal cielo* (1968-1975). Queste produzioni gli consentirono di plasmare una tavolozza musicale dal tono più pastorale e tradizionale. La sua inclinazione verso l'oriente si rivela ulteriormente nei documentari *Islam* (1970) e in *Ciao Gulliver* (1970), in cui la fusione di strumenti arabi con l'epico timbro di Edda dell'Orso crea una sinfonia scintillante. Come accaduto per Mario Nascimbene, Nino Rota o Riz Ortolani, Piccioni si lasciò sedurre dalle sirene americane con *La luce ai confini del mondo* (1971), diretto da Kevin Billington, che rappresenta un'efficace sintesi tra la musica da camera, simbolo dello stile europeo, e il lirismo caratteristico del cinema classico hollywoodiano. Nel corso del film, Piccioni elabora un magnifico tema principale che evoca atmosfere marine, oltre a momenti più intimi e inquietanti, occasionalmente arricchiti da un originale utilizzo del basso e della chitarra elettrica. Tuttavia, si avverte già la sensazione che il panorama musicale del genere stia per essere superato.

Oltre alla sua influenza sulla musica moderna, il lavoro di Piccioni ha lasciato un'impronta duratura sul teatro italiano e sull'industria cinematografica in generale. Il teatro italiano ha goduto di una spinta da parte di Hollywood e del suo pubblico grazie all'innovazione dei compositori italiani che hanno utilizzato le tecniche di partitura di Piccioni. Lavorando in America durante un certo periodo della sua vita, Piccioni ha anche portato molte innovazioni dal mondo del jazz. Questo è esattamente ciò che è interessante da esplorare, dal momento che Piccioni era conosciuto in Italia principalmente come jazzista e tuttavia era in grado di immergersi nella musica orchestrale e creare qualcosa di completamente diverso dal suo stile

²⁷ Cfr. Price-Styles Alice, 2020. *Piero Piccioni (featuring Catherine Howe) Il dio sotto la pelle original soundtrack*, <https://static1.squarespace.com/static/6482032b2c0b8c65b11b87e3/t/6547d901e8169324d72209c5/1699207426194/Piero+Piccioni+-+Wax+Poetics.jpg> (aprile 2024).

confortevole. Annoiato dagli stili dell'epoca, Piccioni non utilizzò sempre una struttura sonora snella, ma si concentrò su una rivisitazione in chiave moderna dei classici occidentali.

Piccioni ha continuato a realizzare colonne sonore per un numero impressionante di film, ad esempio *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* del 1975 di Lina Wertmüller, che gli è valso il David di Donatello, equivalente all'Academy Award americano. Gli altri prestigiosi premi ottenuti nella sua carriera includono il Prix International Lumiere (1991), il premio Anna Magnani (1975), e il premio Vittorio De Sica (1979).

Con il suo ritmo binario ripetitivo, caratterizzato da un tempo veloce e bassi potenti, Piccioni, in modo inconsapevole, ha anticipato le tendenze techno e trance degli anni '90. È importante però sottolineare che già dagli anni '50 in questo campo l'Italia era all'avanguardia, grazie allo studio di musica elettronica di Milano. Non solo Piccioni ma altri compositori italiani anticiparono stili che sarebbero diventati popolari solo decenni dopo. Autori come Luciano Berio in *Elea classe 9000* (1960) di Nino Risi, Gino Marinuzzi Jr. in *Ercole alla conquista di Atlantide* (1961) e *Terrore nello spazio* (1965) e di Vittorio Cottafavi, Silvano Spadaccino in *I Ragazzi del massacro* (1969) e *La bestia uccide a Sangue freddo* (1971) di Fernando Di Leo e Mario Migliardi in *A come andromeda* (1971) di Vittorio Cottafavi hanno creato composizioni che presentavano spesso paesaggi sonori ricercati, sia per la televisione che per il cinema, in ambito sperimentale o popolare.

La prolifica capacità di Piccioni di comporre partiture è oltre misura. Piccioni realizzava colonne sonore, soprattutto per i suoi due amici di sempre, Francesco Rosi e Alberto Sordi: il suo ultimo film è stato *Assolto per aver commesso il fatto*, diretto e interpretato da Sordi nel 1992. Poi si ritirò nella sua casa di Roma, dove trascorse i suoi ultimi anni. Piccioni si è spento il 23 luglio 2004. Aveva 82 anni.

La rilevanza nel panorama musicale contemporaneo dimostra il successo di Piccioni come compositore leggendario non solo per il suo tempo, ma anche per il nostro. La musica e le tecniche di Piccioni hanno cambiato il modo di comporre musica e sono diventate il pilastro su cui si basa la moderna cinematografia teatrale, ispirando una nuova generazione di ascoltatori sia professionisti che convenzionali. Sempre alla ricerca della libertà, separandosi dalle norme del suo tempo e del nostro, Piccioni non sarà dimenticato presto.

3 Le collaborazioni con Francesco Rosi

3.1 Introduzione

Nato a Napoli in 1922, Francesco Rosi viene spesso presentato come uno dei pochi registi italiani che è riuscito a mantenere un alto livello qualitativo dopo l'ondata neorealista: la città e la cultura del Sud hanno giocato un ruolo chiave mentre cercava di scoprire la propria strada di giovane e promettente intellettuale. Nel cinema di Rosi alcuni luoghi privilegiati, come le piazze di Napoli o la Sicilia, visualizzano un itinerario di emozioni, che attraversa diversi campi di indagine. Rosi trasforma i sentimenti personali dei personaggi in esempi lampanti di disagio sociale; quindi, ritrae la violenza come il risultato di una rottura delle relazioni sociali. I suoi primi film raccontano gli anni che hanno visto il miracolo economico. Rosi non ha paura di toccare argomenti potenzialmente controversi riguardanti la complessa realtà dell'Italia contemporanea e sa come affrontare le questioni urgenti del giorno.²⁸ L'importante lavoro di Rosi su una serie di temi sociali è testimoniato da numerosi premi ricevuti non solo in Italia, ma anche ai prestigiosi festival di Cannes, Berlino e Mosca.

Rosi e Piccioni si incontrarono per la prima volta sul set di *I magliari* (1959). Rosi mette in scena il fascino costante delle lotte della Camorra, riflettendo il potere dello sfruttamento criminale che avvolge la gente comune.²⁹ La colonna sonora è composta da Piccioni con l'inserimento di varie canzoni di successo degli anni 1950.

Salvatore Giuliano esce nel 1962, dove Rosi assunse Piccioni grazie a una comune conoscenza della RAI. Questo fu l'inizio di un rapporto di lavoro che durerà 20 anni. Rosi ha dichiarato più volte la sua ammirazione e il suo rispetto per Piccioni, nell'ambito di un rapporto basato sulla condivisione di idee e informazioni e sull'intesa professionale.³⁰

Il capitolo principale della mia tesi esplora le collaborazioni tra Rosi e Piccioni. Lavorerò principalmente sul film *Cristo si è fermato a Eboli*, ma farò anche un confronto con altri film, come ad esempio *Salvatore Giuliano* o *Le mani sulla città*. Nei film identificherò le sequenze chiave per mostrare come si è sviluppata la musica e come essa ha influenzato l'industria

²⁸ Cfr. Marrone Gaetana, 2023. *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology: Southern Realities and Emotions: Francesco Rosi's Cultural Voyages*, Springer International Publishing, p. 48.

²⁹ Ivi, p. 48.

³⁰ Cfr. *Intervista al musicista e compositore Piero Piccioni*, Fondo Mario Canale, 2002. «Archivio Luce», <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100004009/39/intervista-al-musicista-e-compositore-piero-piccioni.html?startPage=0> (gennaio 2024).

musicale italiana. Attraverso il cinema e la musica italiana fornirò una panoramica della carriera di Rosi, e un'analisi della musica dei suoi film.

3.2 Evoluzione musicale: da Salvatore Giuliano a Cadaveri eccellenti.

Appassionato di film documentario, un genere all'epoca all'avanguardia ma invecchiato in modo piuttosto rapido, Rosi è uno dei pionieri a trattare la colonna sonora dei suoi film come un progettista del suono.

Il primo lavoro di Piccioni con Rosi risale a *Salvatore Giuliano*³¹ e si rivelerà il più soddisfacente per Piccioni. *Salvatore Giuliano* è ambientato nella Sicilia del secondo dopoguerra e racconta gli ultimi giorni del bandito che combatté i carabinieri siciliani e i boss mafiosi per ottenere l'indipendenza della Sicilia. Il regista offre una varietà di punti di vista che trasformano l'isola in un territorio in cui la mafia collude con la polizia e lo stato per sottoporre i contadini e i proletari delle città al suo controllo violento. Ciò che attirò l'attenzione di Rosi nel racconto della vita di Giuliano³² furono le peculiari dinamiche politiche ed economiche che il bandito simboleggiava. Il film suscitò una controversia a livello nazionale in Italia a causa delle serie domande che sollevava sulla complicità tra polizia, governo e mafia e alla fine portò all'istituzione della Commissione Antimafia.³³

Il film è raccontato in modo non sequenziale e in stile documentaristico: l'abile intreccio di Piccioni di numerosi temi melodici e ritmici ricorrenti ha facilitato questa complessa struttura narrativa. In *Salvatore Giuliano*, la musica è ridotta al minimo e sembra emergere dal nulla, dalle profondità della terra. Anche l'arpa, strumento tradizionale che accompagnava i canti contadini siciliani, sembra priva di ogni trattazione pittoresca. Rosi si è ispirato a *La sagra della primavera*³⁴ (1913) di Stravinsky e ha chiesto a Piccioni di trasmettere la presenza della Sicilia ma senza che si sentisse il colore siciliano. La musica avrebbe dovuto esprimere la tragedia in termini culturalmente universali, illuminando l'idea e l'essenza del soggetto cinematografico. Il film viene spesso descritto come un capolavoro neorealista.

³¹ Piccioni Piero, 2015. *Salvatore Giuliano 1*, https://www.youtube.com/watch?v=_Ou5ROOhFpo (maggio 2024).

³² Cfr. Marrone. *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology*, p. 48.

³³ Cfr. Crowds Gary, 1994. Francesco Rosi: Italy's postmodern neorealist, «Cinéaste», vol. 20, no. 4, p.21.

³⁴ Stravinsky: *The Rite of Spring*, 2017. London Symphony Orchestra, <https://www.youtube.com/watch?v=EkwqPJZe8ms> (maggio 2024).

L'accoglienza ricevuta dalla colonna sonora fu a dir poco tiepida. Solo dopo, grazie all'aiuto del produttore discografico Claudio Fuiano, la colonna sonora è stata rimasterizzata e ripubblicata con grande successo. Essa fu un trampolino di lancio per Piccioni e fu presto seguita dalla celebre colonna sonora per *Fumo di Londra* (1966) di Alberto Sordi.

Nel 1963 Piccioni realizzò la colonna sonora per *Le mani sulla città*.³⁵ La trama del film raffigura un atto d'accusa alla corruzione civica e all'opportunismo. Come lo descrive Rosi «il film si intende drammatizzare il dibattito sulle idee, sulle mentalità, ma soprattutto sulle morali».³⁶ Il film presenta l'architettura napoletana e l'opportunità politica che può distorcere la comunità e le relazioni umane. Nel film, incentrato sulla speculazione immobiliare, emerge un'atmosfera intensa e dura, accentuata dall'impiego di un tema dissonante per orchestra e basso elettrico. La colonna sonora del film contiene ancora una volta il tipico stile compositivo per il quale Piccioni divenne noto: spensierati numeri di swing jazz in netto contrasto con il soggetto sembrano sempre giocare un ruolo nei suoi film più seri, e questa colonna sonora non fa eccezione. Il film è fortemente dominato dal pianoforte e ancora una volta con un'impressione molto forte di un luogo e di una classe sociale particolare. Una traccia fa anche un uso massiccio della chitarra fuzz, creando un suono del tutto diverso da qualsiasi altra cosa prodotta da Piccioni. Il film ha lasciato un segno indelebile su Rosi, il che senza dubbio ha avuto un'influenza significativa anche su Piccioni. Spesso, infatti, le figure problematiche e ribelli e la corruzione istituzionale evidenziate nei film di Rosi si ritrovano anche nelle partiture più jazzate ed emotivamente complesse di Piccioni.

Gran parte delle proposte musicali di Piccioni è stata accettata da Rosi. L'impollinazione incrociata di atmosfere lavorative ha cambiato il corso delle carriere di entrambi. Piccioni lavorò per lo più negli anni Sessanta anche con Alberto Sordi e si allontanò dal tradizionale neorealismo e iniziò a sperimentare con il jazz, mentre Rosi adottò un'atmosfera più misteriosa e sinistra. Rosi continua a ispirarsi a temi politici, questa volta in *Il momento della verità* (1965). È la storia di una nazione in cui il settore edile, dilagante negli anni di prosperità del dopoguerra, ne delinea il futuro, e in cui gli industriali hanno sacrificato il benessere sociale delle persone per il profitto.³⁷ *Il momento della verità* non fu ben accolto dalla censura e dal

³⁵ Piccioni Piero, 2022. *Le mani sulla città*, <https://www.youtube.com/watch?v=BWvABY6-fQw> (maggio 2024).

³⁶ Crowds Gary, 1994. Francesco Rosi: Italy's postmodern neorealist, «Cinéaste», vol. 20, no. 4, p. 21 [trad. nostra].

³⁷ Cfr. Marrone. *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology*, p. 51.

pubblico a causa della sperimentazione musicale; nel 1973, però, una versione rielaborata del film fu presentata al Festival di Cannes, dove vinse il Gran Premio.

Con il senno di poi, la colonna sonora più intrigante di Piccioni per un film di Rosi sembra quella di *C'era una volta*³⁸ (1967), un racconto fiabesco piuttosto tradizionale con Sophia Loren e Omar Sharif; la composizione, oltre a incarnare una vena romantica, si posiziona anche tra le preferite del compositore stesso. Il film viene descritto come uno dei più popolari di Rosi. In confronto con *La tempesta* (1958) di Alberto Lattuada, un film che con *C'era una volta* ha in comune temi e tono, lo stile orchestrale di Piccioni si evolve in una forma più matura, caratterizzata da una scrittura più raffinata e meno sovraccarica. Menziono, ad esempio, l'uso sottile del clavicembalo nel magnifico tema del principe Rodrigo e un'elegante enfasi sugli archi, il flauto e l'arpa per accompagnare l'idillio romantico tra il principe e Isabella, la bella contadina.

Un altro film di Rosi con una composizione, sorprendentemente moderna, che intreccia elementi di jazz, rock e avanguardia è *Il caso Mattei*³⁹ (1972). Attraverso un linguaggio cinematografico non convenzionale, il film presenta un personaggio Enrico Mattei e la sua storia. La forza della emozione del film sta nell'approccio innovativo, nell'ottimo montaggio e nel ritmo veloce. Rosi va oltre la semplice narrazione della storia; incoraggia invece a comprendere i comportamenti di Mattei che sono sia politici che sociali. Presentandolo in una modalità non lineare e ambientandolo in luoghi così poco attraenti, l'ambientazione complessa del film fa sì che il pubblico si soffermi su numerose prospettive relative alla moralità.⁴⁰ La colonna sonora segue lo stesso approccio sperimentale, ma questa volta la composizione, simile a un cuore elettronico pulsante, non contiene alcuna nota di musica orchestrale.

Piccioni porta poi tali atmosfere fredde e opprimenti in *Lucky Luciano*⁴¹ (1973), in cui la componente jazzistica è più evidente. Tematicamente, Rosi approfondisce con il protagonista Salvatore Lucania le attività criminali, l'arresto e la sua successiva deportazione in Italia. Anche in questo caso il ruolo principale lo gioca la criminalità organizzata e le interazioni con le

³⁸ Piccioni Piero, 2017. *Amore che Nasce - C'era una Volta*, <https://www.youtube.com/watch?v=9gXkVsQ2bRs> (maggio 2024).

³⁹ Marañá Ricardo, 2014. *Piero Piccioni – Il caso Mattei*, <https://www.youtube.com/watch?v=3UjUsaMmmr0> (maggio 2024).

⁴⁰ Jameson T. Richard, 2016. *Review: The Mattei affair*, <https://parallax-view.org/2016/11/22/review-mattei-affair/> (giugno 2024).

⁴¹ Piccioni Piero, 2015. *Lucky Luciano*, https://www.youtube.com/watch?v=TtJYwpChrCc&list=OLAK5uy_mkwJnBKKbGzb8H-4j6Gfsi7jYCCwsNSrM (maggio 2024).

autorità sia americane che italiane. Il film si distingue per la sua rappresentazione realistica e l'approccio critico all'immagine romanticizzata dei gangster. Considerato straordinario, la collaborazione tra Rosi e Piccioni raggiunse il suo apice proprio con questo film.

Ancora una volta, poi, nelle sequenze di *Cadaveri eccellenti*⁴² (1976), un thriller incentrato sulle macchinazioni del potere politico, emergono fredde dissonanze orchestrali, ai limiti dell'atonalità, che sottolineano il carattere oscuro delle manipolazioni politiche. Rosi coglie gli istanti tra potere legale e potere illegale per attirare l'attenzione sul perché ogni tentativo di sradicare la mafia è fallito. In quel momento, il Parlamento italiano stava discutendo leggi più severe per il narcotraffico. Il tema del film è la degenerazione di una cultura e la capacità della Mafia di produrre una sottocultura della violenza. La visione di Rosi ritrae la Sicilia come un paesaggio labirintico dove l'uomo è una figura dell'agonia.⁴³

Più tardi, Piccioni abbraccia un colore musicale più lirico e sinfonico, come evidenziato nelle colonne sonore di *Cristo si è fermato a Eboli*⁴⁴ (1979), *Tre fratelli* (1981) e *Cronaca di una Morte Annunciata*⁴⁵ (1987). Anche la miniserie *Quo vadis?*⁴⁶ (1985) contribuisce a questo nuovo approccio, che si distacca dalla modernità in favore di uno stile più meditativo.

Sebbene sia molto apprezzata dalla critica e dal pubblico, c'è sempre stata una tendenza a fraintendere l'opera di Rosi. Questo fraintendimento può essere compreso osservando lo stile cinematografico di Rosi, caratterizzato dall'attenzione ai dettagli e dal suo impegno nel ritrarre la dura realtà della società contemporanea. I suoi film spesso approfondivano narrazioni complesse⁴⁷ e moralmente ambigue: Rosi non aveva paura di affrontare argomenti controversi. Attraverso il suo lavoro, Rosi mirava a sfidare le percezioni del suo pubblico e a provocare riflessioni e discussioni sul mondo. I suoi film affrontano in modo spietato la realtà del potere e della criminalità in Italia, generando reazioni contrastanti. Il suo cinema era spesso

⁴² Piccioni Piero, 2022. *Cadaveri eccellenti*, <https://www.youtube.com/watch?v=2M5ipVkl1d4&t=165s> (maggio 2024).

⁴³ Cfr. Marrone. *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology*, p. 52.

⁴⁴ Piccioni Piero, 2021. *Cristo si è fermato a Eboli (Live in Rome)*, <https://www.youtube.com/watch?v=WPueCZkqKK4> (maggio 2024).

⁴⁵ Piccioni Piero, 2024. *Tre fratelli*, <https://www.youtube.com/watch?v=3KPQyjmhoIg> (maggio 2024).

⁴⁶ Moricanos Flavios, 2020. *Croci Di Fuoco - Piero Piccioni*, <https://www.youtube.com/watch?v=MQiOIzuRfX0> (maggio 2024).

⁴⁷ Cfr. Marrone Gaetana, 2023. *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology*, pp. 47-59.

identificato come «ricco di rigore e sentimento che egli utilizza in modo gramsciano per testimoniare e denunciare la realtà».⁴⁸

La musica di Piccioni è secondo me responsabile del modo in cui il cinema di Rosi è stato percepito nella sfera pubblica. Ha dato una definizione alla sua immagine in Italia e a livello internazionale. Contribuendo sempre al cinema politico, la musica di Piccioni ha enfatizzato la complessità dell'estetica di Rosi nel più ampio panorama del cinema italiano e della comunità cinematografica internazionale.

⁴⁸ Chiariglione Giancarlo, 2012. *Alle radici del cinema politico italiano: Il caso Rosi*, <https://www.persinsala.it/web/wp-content/uploads/2012/11/Il-cinema-politico-e-Francesco-Rosi.pdf> (aprile 2024).

4 Cristo si è fermato a Eboli

4.1 L'analisi della musica nel film

L'obiettivo di questo capitolo è fornire un'analisi completa della colonna sonora di *Cristo si è fermato a Eboli*. In questa sezione si sosterrà che la comprensione del cinema politico da parte di Rosi e l'uso della musica per trasmettere messaggi politici, sulle classi e la cultura del sud Italia, elevano il film al di sopra di un banale adattamento letterario e lo collocano all'interno della tradizione del cinema d'autore. Cercherò di valutare criticamente la musica del film nel contesto del genere e della narrazione, e, facendo così, di fornire preziose indicazioni sul film di Rosi e sul rapporto coesivo tra musica e immagine. Con il mio lavoro, cercherò infine di contribuire alla ricerca sulla musica nel cinema italiano. La mia analisi si baserà principalmente sulla teoria di James Buhler e sul suo metodo di analisi musicale delle colonne sonore. Buhler non solo analizza il suono diegetico e non-diegetico ma esamina anche la partitura musicale, gli effetti sonori, i dialoghi e i suoni ambientali. Studia questi elementi che interagiscono tra loro e con gli aspetti visivi del film per creare un'esperienza coinvolgente. Tocca il tema di come il suono può manipolare le emozioni, guidare l'attenzione e modellare la comprensione narrativa, che secondo me è un elemento chiave nella musica per film di Piccioni.⁴⁹

A volte comprendere il processo analitico è difficile per chi non ha familiarità con gli strumenti specifici applicati alla ricerca sulla musica per film. Per questo motivo, piuttosto che toccare i concetti specifici musicologici della partitura e ricorrere a volte a un approccio puramente descrittivo, questa tesi cercherà di esaminare limitati esempi musicali nel contesto del film. L'approccio dimostrerà in modo sintetico la relazione tra immagine e musica e mostrerà l'efficacia del potente effetto che può avere la musica giusta nel posto giusto.

4.2 Il contesto del film e la sua musica

Esistono due versioni di *Cristo si è fermato a Eboli*: la versione cinematografica di 150 minuti, distribuita nelle sale italiane dal 23 febbraio 1979, e la versione televisiva di 216 minuti. Attualmente, il film è disponibile online su RAI Play nella versione televisiva, suddivisa in quattro episodi.

⁴⁹ Buhler James, 2019. *Theories of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press.

Cristo si è fermato a Eboli racconta la storia del medico e scrittore Carlo Levi, interpretato da Gian Maria Volonté, costretto all'esilio a Aliano (nel romanzo Gagliano) nella povera Lucania, regione meridionale della Basilicata, durante il regime di Benito Mussolini. Levi era un dissidente politico e una sorta di moderno uomo del Rinascimento che, dopo essere stato arrestato in relazione alla sua attività antifascista, fu inviato in una serie di luoghi di internamento prima di essere confinato nel 1935. Le persone in esilio, come Levi, non potevano comunicare tra loro o avere stretti rapporti con le donne, per altro ciò sarebbe stato difficile anche se avessero potuto, poiché si trovavano in un ambiente culturalmente e ideologicamente chiuso. In più non potevano allontanarsi dal perimetro territoriale assegnato.

Aliano è un paese che sembra privo di umanità, con una società arcaica dominata da povertà, monotonia e sfruttamento. È un mondo dimenticato sia dal governo che dalla provvidenza divina. Levi apprende ad Aliano che l'utopia fascista di un'Italia forte e moderna, sostenuta dalla propaganda, era l'opposto di ciò che esisteva nella realtà: l'Italia era infatti un paese diviso, dove le zone del Sud erano abbandonate al loro destino e dimenticate dal governo centrale, luoghi proletari di cui la gente si ricordava solo durante le elezioni. Ad Aliano, di politici non si vede praticamente nessuno, salvo qualche apparizione occasionale ad un comizio di piazza e un discorso del Duce alla radio. Esemplificativa è la parabola degli italoamericani, che ritornarono nei loro paesi d'origine spinti dai fascisti che arrivarono a descrivere l'Italia come una nazione ricca di soldi e buone opportunità per tutti. La società rurale, invece, sembra uscita da un dopoguerra: non ci sono medicine, non si trovano medici, i contadini sono costantemente sfruttati e tutta la popolazione vive in profonda rassegnazione, incapace di credere in qualsiasi prospettiva futura senza povertà e malattia. In questa terra, dove “Cristo sembra non essersi mai fermato”, c'è un'umanità profonda e nascosta, spesso però intrappolata in un'esistenza triste e senza senso.⁵⁰

Durante il confino Levi visse sostanzialmente da pari a pari in una comunità di contadini poveri. All'inizio, la nuova vita per Levi è psicologicamente devastante e difficile da accettare. Col tempo, però, Levi si adatta e cerca di diventare utile alla comunità, svolgendo il ruolo di medico del paese e insegnando ai bambini. Allo stesso tempo scopre le caratteristiche uniche di un mondo lontano dal sogno di progresso della società mussoliniana. Ciò che era iniziato

⁵⁰ Corlito Beppe, 2022. *Qualche riflessione su Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, <https://laletteraturaenoi.it/2022/03/09/qualche-riflessione-su-cristo-si-e-fermato-a-eboli-di-carlo-levi/> (giugno 2024).

come un esilio diventa così un'esperienza indimenticabile, che costruisce i suoi pensieri e le sue azioni. Levi diventa sempre più parte del paese.

Oltre che nella vita, Levi è artista anche nel film, come si vede nella sequenza iniziale. Nell'incipit appare un dipinto che mostra una bambina triste e malinconica in un paesaggio desolato, quanto quello dei contadini di Aliano. Il dipinto sarà il totem del film perché simboleggia l'archetipo della loro sofferenza esistenziale, così come i ricordi dello stesso Levi. La pittura rappresenta un'estetica che trasmette immagini di una realtà fissa, ormai perduta, provocando una nostalgia inaspettata. I dipinti funzionano anche come uno sguardo dentro la mente di Levi. Attraverso la sua arte, Levi elabora le sue esperienze e i suoi sentimenti. Le emozioni di Levi sono legate ai ricordi si fondono con le narrazioni collettive dei contadini, instaurando un profondo legame tra l'artista e il tema delle sue opere.⁵¹



Esempio 1: Carlo Levi, 1935. *La porta del sud*, la sequenza iniziale.

Cristo si è fermato a Eboli nasce dalle memorie scritte di Carlo Levi, che pubblicò l'omonimo romanzo nel 1945, dopo la fine del regime fascista. Il fallimento e l'ignoranza sociale sono temi del romanzo che si ritrovano visivamente nel film. Inoltre, è evidente in tutto il film la separazione degli intellettuali come Levi, che sono stati messi ai margini, lontano dalla vita pubblica e politica che desideravano tanto influenzare. Il tema centrale del film è quello dello stigma, un'etichetta negativa di un individuo o di un gruppo sociale che porta al disonore e alla svalutazione, a volte anche all'isolamento o a un trattamento ingiusto. Nel caso

⁵¹ Cfr. Valva Stefano, 2019. *Cristo si è fermato ad Eboli*, <http://www.scenecontemporanee.it/cristo-si-fermato-ad-eboli/> (giugno 2024).

specifico del film, lo stigma è associato alle regioni del Sud Italia e ai loro abitanti, che vivono secondo le proprie tradizioni e nella speranza di un futuro migliore. Levi scopre una realtà molto diversa da quella che conosceva nel Nord Italia: il Sud del paese è sottosviluppato, impoverito e trascurato rispetto al resto della nazione. Il Nord, con la sua ignoranza e la sua mancanza di interesse, alimenta lo stigma contro il Sud e i suoi abitanti. L'arrivo di Levi nel villaggio indica uno sforzo per comprendere la comunità locale e evidenzia la differenza tra il modo in cui un intellettuale del Nord percepisce la gente del Sud e ciò che vivono i suoi abitanti. Lo stesso Levi è inizialmente pieno di pregiudizi, come vediamo dai suoi sguardi, ma quando entra in contatto con le persone e ascolta le loro storie, il suo modo di pensare mostra come lo stigma possa essere superato con la comprensione e l'empatia. Levi era molto empatico nei confronti delle persone sofferenti. Verso la povertà e le lotte quotidiane degli abitanti del villaggio, prova sentimenti vividi, diventa comprensivo e sente il desiderio di aiutare. Allo stesso tempo, vuole acquisire una maggiore conoscenza delle culture locali, scoperta che fa parte della sua esperienza e trasformazione.

Questi temi, le persone e il luogo sono infatti ciò che dà al film la sua profondità e lo rende un'opera importante nel contesto dell'Italia del secondo dopoguerra. Il film ritrae i numerosi e strani abitanti del paese, la campagna aspra e bellissima, la povertà e le difficoltà di una regione il cui sottosviluppo era aggravato da condizioni sociali e politiche opprimenti. In effetti, il film è un ritratto dell'Italia che i funzionari al potere vorrebbero dimenticare: i poveri e gli oppressi del Sud non sono infatti mai stati inclusi nel sogno di fare dell'Italia una nazione grande e potente. *Cristo si è fermato a Eboli* è in sostanza un'allegoria dell'Italia degli anni '30 e '40, del fallimento dei tentativi di unificare e sviluppare una nazione.

Con *Cristo si è fermato a Eboli* Rosi segna uno scarto rispetto ai suoi film precedenti. In un'intervista a Rosi fatta durante il periodo di lavorazione del film, Michel Chiment parla di una nuova fase lirica della cinematografia rosiana, dicendo che si può guardare a questo film come a una «autobiografia intellettuale».⁵² Rosi parla di un «mio viaggio personale nel libro di Levi, e anche nella mia stessa cultura, in certi miei ricordi, nelle mie contraddizioni, che sono quelle di un uomo del sud».⁵³ In collaborazione con Piccioni, cerca di mettere in scena la storia di Levi nel modo più realistico possibile. È evidente che il regista e il compositore hanno sperimentato precedentemente e man mano hanno innovato insieme il loro lavoro. Rosi sceglie

⁵² Chiment Michel, 2008. *Dossier Rosi*, trad. it. Lorenzo Codelli, Milano, Il castoro, p. 149 (ed. or. *Le dossier Rosi*, Paris, Éditions Stock, 1987).

⁵³ Ivi, p. 149.

nel film di adottare la narrazione in prima persona, limitata a pochi passaggi di *voice-over*, lasciando che la maggior parte della storia scorra senza l'intervento della voce del narratore. Ciò è dovuto proprio alle risorse non verbali della musica, dell'immagine e del cinema: la fusione del punto di vista del protagonista e del tema musicale contribuisce alla creazione di una prospettiva che connette emotivamente lo spettatore con gli eventi narrati, pur mantenendoli a distanza. L'adattamento cinematografico di Rosi crea così una certa sensazione di attesa e di cammino lento. Ciò avviene proprio giocando con un montaggio coerente di suoni e silenzi che articolano liricamente il paesaggio naturale e umano. In questo paesaggio il protagonista si sente straniero. Rosi esprime questo sentimento di estraneità tramite il lungo viaggio iniziale di Levi: il protagonista guarda il paese pieno di facce tristi e gli alberi spogli che evocano la povertà. Il viaggio iniziale e la colonna sonora guidano lo spettatore in un mondo arcaico. Come se il tempo si fermasse per un attimo nella vita di Levi.

In *Cristo si è fermato a Eboli* Piccioni ha il controllo e la libertà totale della composizione. I critici musicali considerano la musica di questo film tra i suoi migliori lavori, descrivendo Piccioni come un «compositore molto sottovalutato in certe esperienze al di fuori della commedia». ⁵⁴ La musica di Piccioni per *Cristo si è fermato a Eboli*, una miscela del suo familiare jazz e di una gamma di forme musicali e strumentazioni tradizionali italiane, è spesso descritta come la più adatta e affettiva colonna sonora del cinema italiano; il suo rapporto con gli stati d'animo e i temi del film non è secondo a nessuno. La caratteristica principale della partitura sono tre temi e un metodo di variazione. Questa forma di composizione era relativamente sconosciuta alla musica cinematografica italiana ed era il risultato di un approccio che a volte cambiava la musica per una scena particolare in modo che un pezzo finisse in una posizione diversa da quella prevista. ⁵⁵

4.3 Temi e motivi musicali: identificazione e descrizione dei temi ricorrenti

Il primo passo di un'analisi musicale è solitamente quello di osservare i temi ricorrenti e vedere come funzionano. In un primo momento, la musica di Piccioni in *Cristo si è fermato a Eboli* non sembra avere temi ben definiti, facili da identificare o definire. Tuttavia, dopo diversi ascolti, i temi diventano chiari. In genere, non sono definiti da forti melodie ma da armonia,

⁵⁴ Ciofani Lorenzo, 2011. *Cristo si è fermato a Eboli*, <https://www.filmtv.it/film/12027/cristo-si-e-fermato-a-eboli/recensioni/574795/#rfr:none> (aprile 2024).

⁵⁵ Piccioni Piero, 2021. *Cristo si è fermato a Eboli (Live in Rome)*, <https://www.youtube.com/watch?v=WPueCZkqKK4> (maggio 2024).

melodia, ritmo e strumentazione, che sembra essere un argomento molto conosciuto da Piccioni. Piccioni usa la polifonia per creare trame molto fitte con linee che si intrecciano: ciò potrebbe significare la vita complessa e intrecciata degli abitanti di Aliano o essere semplicemente un tocco personale dell'autore. La musica del film è composta da soli tre temi, che tuttavia variano nell'arrangiamento e nella strumentazione per accompagnare una serie di scene. Ognuno dei tre temi può essere classificato come le musiche del tempo distinte per tonalità e ritmo: la musica sacra è in tonalità minore, impiega armonie più dissonanti, la musica contadina è in tonalità maggiore, ritmicamente semplice, spesso utilizza scale pentatoniche e armonie più lente.

Maurizio Corbella descrive il tema principale come «il tema della nostalgia».⁵⁶ La nostalgia è un argomento che torna spesso in musica, ed ha la potenza di evocare sentimenti come tristezza, rimpianto o il desiderio del passato. Si possono osservare varie manifestazioni di questo tema tramite i testi, la melodia e l'arrangiamento musicale. Corbella, poi, procede con il fatto che la musica del film può essere suddivisa in due macrotipologie: la partitura originale, firmata da Piccioni, e la musica non originale. Corbella nella sua analisi propone però, a differenza di quanto ho appena proposto, una diversa classificazione dei temi. Sostiene infatti che «la gamma degli interventi originali di Piccioni si divide in: (a) un'unica ricorrenza tematica, che ricompare in varie orchestrazioni ma sempre sostanzialmente uguale a sé stessa, senza variazioni rilevanti di natura melodico-armonica; (b) una serie di tappeti sonori non tematici ricavati però sempre dall'armonia del tema; (c) una serie di interventi di natura elettronico-effettistica».⁵⁷ Nella sua analisi Corbella afferma che la melodia del tema principale è spesso caratterizzata da un basso discendente e la sua orchestrazione ricorda un *topos audiovisivo*, presente nel cinema italiano degli anni Settanta e che possiamo definire come il *topos* del *C'era una volta*. Un *topos audiovisivo* è un concetto o tema ricorrente nei media audiovisivi come film, televisione e video. In greco il termine *topos* significa “luogo”, ma in questo caso significa “luogo comune” o motivo identificabile.⁵⁸

Il primo tema creato da Piccioni è anche il tema principale del film, denominato “tema di Eboli”: una sequenza in Re minore che utilizza una progressione di accordi I - V, che implica

⁵⁶ Corbella Maurizio, 2020. *Intrecci fra musica colta e popolare nell'Italia meridionale: Francesco Rosi, Piero Piccioni e la drammaturgia sonora di Cristo si è fermato a Eboli (1979)*, «Quaderni del Conservatorio Carlo Gesualdo da Venosa», III, 2019-2020, p. 125, https://air.unimi.it/retrieve/dfa8b9a4-f8b1-748b-e053-3a05fe0a3a96/Corbella_Cristo%20si%20è%20fermato%20a%20Eboli.pdf (aprile 2024).

⁵⁷ Ivi, p. 128.

⁵⁸ Il modello e l'esempio più famoso è il tema di Jill in *C'era una volta il West* (Sergio Leone, 1968), anch'esso basato su una melodia lenta e cadenzata.

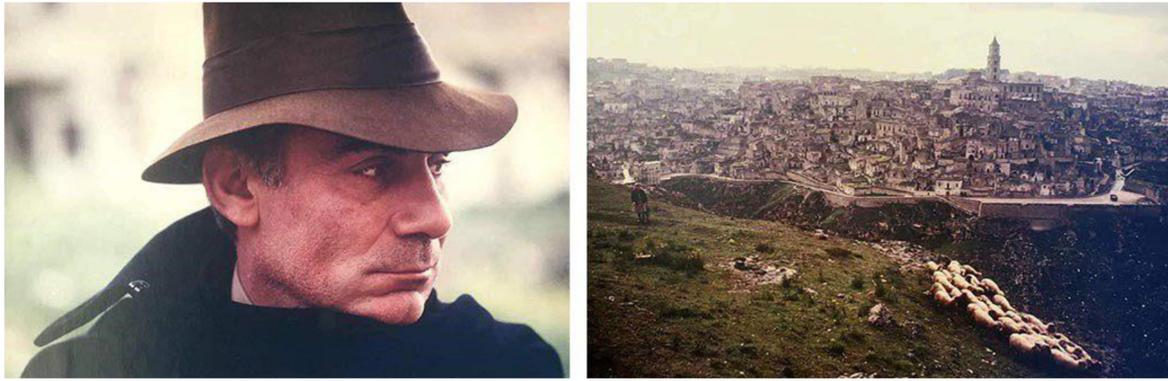
uno stato d'animo caldo e un po' tenero. Questo tema accompagna i titoli del film e viene ripreso più volte nel suo corso quando sulla scena appaiono diversi personaggi. Questo tema è di fondamentale importanza in termini di atmosfera, umore e riflesso dei temi esplorati nel film: per questi motivi, è un elemento che merita un'attenta considerazione. Esso da un lato può essere definito come una melodia dell'esilio interiore, con archi disperati ed estremamente lenti, dall'altro, riflette i temi dell'intransigenza culturale e del lento cambiamento in Lucania: l'orgoglio, la povertà e le immagini vivide del paesaggio sono chiaramente indicate nella musica. Un esempio di immagini di un paesaggio povero, che accompagnano la musica del tema principale, è nella sequenza in cui Levi è in viaggio verso Eboli. La musica qui non cerca di essere complessa o sofisticata, ma con una melodia semplice e lenta riflette la realtà spoglia e essenziale della vita in un paese povero. Attraverso gli occhi del protagonista si vede l'isolamento di Eboli, e si comunica un senso di tristezza e malinconia.⁵⁹

Cristo si è fermato a Eboli

The musical score consists of three systems of piano notation. Each system has a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The melody in the right hand is characterized by long, sustained notes and simple intervals, reflecting a slow and melancholic mood. The left hand provides a steady accompaniment with simple chords and moving lines.

Esempio 2: Piero Piccioni, *Cristo si è fermato a Eboli*, il tema principale.

⁵⁹ Rosi Francesco, 1979. *Cristo si è fermato a Eboli* – versione integrale RAI, puntata 1 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=FpzlRin31sM&t=715s>, 11:55 (giugno 2024).



Esempio 3: Carlo Levi in viaggio verso Eboli.

Il tema principale ritorna più volte nel film, ma con variazioni. Sono proprio le variazioni che spesso conferiscono alle sequenze un tocco diverso da quello malinconico. Ad esempio, possiamo ascoltare una melodia sotto forma di chitarra nella sequenza con Carlo e sua sorella Luisa: qui, secondo me, il tema principale evidenzia il contrasto tra la vita di Carlo in esilio e la sua vita precedente. Il suo arrivo sottolinea lo scollamento tra il villaggio e le aree più moderne del villaggio attraverso le quali camminano insieme. Questo contrasto è rappresentato visivamente attraverso i loro vestiti, il loro comportamento e le loro conversazioni. Le conversazioni tra Carlo e la sorella indicano una maggiore maturità culturale e una consapevolezza politica che contrasta con la rassegnazione e la semplicità dei contadini. Discutono insieme della vita a Torino, che evoca in Carlo ricordi della sua precedente vita quotidiana.⁶⁰



Esempio 4: Carlo Levi con sua sorella Luisa.

Il secondo tema presente nel film è ripreso da una composizione già esistente: la melodia di *Czardas* del compositore italiano Vittorio Monti. La melodia è ispirata dalle danze

⁶⁰ Ivi, puntata 2 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=JnE3FzbZoGA&t=1713s>, 28:33 (giugno 2024).

popolari ungheresi, evoca un senso di folklore e le abitudini dei contadini. La composizione di Monti contiene una forte allusione al popolo, alle tradizioni: la sua collocazione nel film è stata decisa da Piccioni. In questo momento in cui si sente la melodia del clarinetto, essenzialmente presentiamo l'ambientazione del villaggio e la vita quotidiana di Levi in esilio. Lui interagisce con gli abitanti del villaggio, osservando le loro condizioni di vita e iniziando a instaurare un rapporto con loro. Vediamo due mondi diversi attraverso la melodia di questo tema: il mondo moderno della medicina, rappresentato da Levi e il vecchio mondo del popolo. L'uso esclusivo del clarinetto riecheggia il mix surreale di credenze popolari e modernità. Piccioni ha ripetuto più volte la melodia del clarinetto per prolungare il ritmo lento della sequenza e indicare i dilemmi di Carlo.⁶¹ Ora, sul secondo tema, Piccioni innesta nuovamente il tema principale, sostenuto con tutta la forza della sinfonia è proposto come elemento extradiegetico, a differenza del tema ricavato da *Czardas*.

Il terzo tema musicale si può ascoltare per la prima volta nella seconda puntata del film. Carlo sta tornando a casa mentre alcuni bambini corrono, giocano e lo osservano. A mio parere, l'osservazione silenziosa dei bambini può essere vista come una forma di commento inespresso sullo status di Carlo come straniero. Il loro sguardo riflette un misto di curiosità ed estraneità, il loro interrogarsi su questa nuova figura nella loro comunità. Oltre alla partitura musicale, la scena contiene suoni ambientali come il fruscio delle foglie, conversazioni lontane e passi. Questi suoni vengono integrati nella colonna sonora per creare un'atmosfera più coinvolgente e realistica. La musica qui crea un'armonia speciale con la natura e i suoi suoni. Incontriamo l'orchestrazione tipica di Piccioni, attraverso la quale essa crea una sorta di atmosfera pacifica della natura.⁶²

Il terzo tema torna di nuovo nella quarta puntata, verso la fine del film. Nella sequenza vediamo il protagonista, di qualche anno più grande, osservare l'immagine del bambino che abbiamo visto all'inizio del film. Come se in questo momento si intrecciassero davanti agli occhi del protagonista due momenti diversi: quando arrivò ad Aliano come uno sconosciuto e quando tornò nella sua città natale. È attraverso la melodia del tema e il montaggio di Rosi che questi due momenti della vita di Carlo si intrecciano. Si sente come se l'esperienza di Aliano lo avesse cambiato profondamente nei modi e interiormente.⁶³

⁶¹ Ivi, puntata 1 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=FpzIRin31sM&t=2055s>, 34:15 (giugno 2024).

⁶² Ivi, puntata 2 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=JnE3FzbZoGA&t=452s>, 7:33 (giugno 2024).

⁶³ Ivi, puntata 4 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=BdDM3a11vNM&t=2940s>, 49:00 (giugno 2024).

4.4 Contrasti musicali e tematiche di solitudine

Tra i contrasti musicali interessanti del film possiamo considerare l'uso di canzoni popolari o in generale di vecchie canzoni italiane che non appartengono ai temi musicali principali.

Poiché Rosi è più che identificato con il tema del sud, essendo nato a Napoli, ha deciso con Piccioni di utilizzare nel film le melodie delle canzoni popolari provenienti non solo dalla Lucania ma soprattutto dalla Campania. La prima canzone popolare di *Cristo si è fermato a Eboli* è un componimento non originale: *Maara Ca Pittia Caco Luppina*, canzone popolare tradizionale cantata dall'attrice e regista siciliana Muzzi Loffredo, tratta dal suo album del *Tutti mi futti!* del 1976. La canzone, con testi tradizionali anonimi e musica composta dalla stessa Loffredo, fa da sfondo a Carlo, che durante una delle sue passeggiate incontra lo sguardo di una donna mafiosa. Lo sguardo della donna rappresenta la vera realtà, una sorta di simbolo del Sud Italia. Questo incontro mette in luce le complesse dinamiche di potere e la realtà sociale della regione. La canzone domina la scena, influenzando il montaggio, che mette in mostra scatti panoramici da cartolina. Con la scelta di questa canzone, Piccioni vuole evocare di nuovo la malinconia tipica del Sud. Questa sequenza dimostra come canzoni e immagini possano unirsi per realizzare un'esperienza cinematografica ricca di significato.⁶⁴

La seconda canzone popolare, dal tono malinconico, è *Lacrime napoletane*. Sebbene non sia una canzone originale della Lucania, integra i temi del film sull'emarginazione, la povertà e la resilienza contro le avversità. La canzone è stata scritta da Libero Bovio e musicata da Francesco Bongiovanni nel 1925 e presenta il tema dell'emigrazione italiana all'estero: porta con sé una forte identità culturale legata al territorio e alla sua storia. L'uso di questa canzone accompagna gli italiani, in particolare, nel film, gli abitanti di Aliano, che dovettero recarsi in America per una vita migliore e che poi sono tornati. In una sequenza specifica, nella terza puntata del film, uno degli abitanti di Aliano inizia a suonare il mandolino, poi si uniscono gli altri creando un coro. La canzone evoca ricordi delle loro radici familiari e delle tradizioni culturali del sud. Anche il protagonista è presente, osserva la situazione e si sente uno di loro. Dopo la fine della canzone e del canto di coro, c'è una conversazione tra i cittadini di Aliano, e in sottofondo si sente una variazione della canzone ma solo al mandolino. Qui vediamo come Piccioni amasse variare le diverse melodie.⁶⁵

⁶⁴ Ivi, puntata 1 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=FpzlRin31sM&t=3079s>, 51:19 (giugno 2024).

⁶⁵ Ivi, puntata 3 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=QbsDMHP0bQ4&t=495s>, 8:15 (giugno 2024).

Il terzo contrasto musicale segue immediatamente la sequenza di cui abbiamo appena parlato. Con la canzone *Faccetta nera*, composta da Renato Micheli e musicata da Mario Ruccione nel 1935, torniamo al tema fascista nel film. La canzone viene utilizzata in maniera ironica e critica nei confronti del regime: nella sequenza con il soldato che parte per il fronte e saluta la sua famiglia, rappresenta il regime stesso e i suoi sforzi per ottenere il rispetto dei cittadini. L'uso della canzone in questo contesto serve a evidenziare il contrasto tra le promesse di "civilizzazione" del regime e la realtà di oppressione che rende la vita miserabile per tutti.⁶⁶

Il quarto contrasto musicale si riferisce alla musica popolare proprio della Lucania. Spesso la musica dà un senso di tempo sospeso, dove i contadini si trovano in una diversa relatività con il tempo e lo spazio, dove tutti gli eventi sono insignificanti nel più ampio contesto della vita dello stato italiano durante il regime fascista. Questo contrasto musicale del film è dato dalla musica popolare della Lucania che viene suonata nelle feste degli abitanti di Aliano, melodie gioiose suonate dalla fisarmonica.⁶⁷

La musica di *Cristo si è fermato a Eboli* sembra spesso corrispondere alla solitudine e alla separazione che Levi prova nel suo esilio dal mondo esterno, privo di qualsiasi contatto con i suoi amici e compagni di esilio in patria. Gran parte della musica che rappresenta Levi e le sue riflessioni sugli avvenimenti è non diegetica, come abbiamo visto nelle varie sequenze. L'incontro musicale più abituale per Levi, tuttavia, sono le canzoni cantate dalla gente del posto, e questo è un chiaro espediente per aiutare il pubblico ad associare la regione e i suoi problemi a quelli del protagonista. In questi casi la musica, come nella sequenza delle donne che adorano la sibilla all'Epifania, rafforza la narrazione della storia e, soprattutto, contribuisce alla sua collocazione storico-antropologica.

4.5 L'eredità e l'importanza della colonna sonora di *Cristo si è fermato a Eboli*

Nella seconda metà del XX secolo, l'uso della musica tradizionale italiana nei film divenne una tendenza. Soprattutto, negli anni Cinquanta e Sessanta ci fu un enorme interesse per la musica popolare. Compositori e registi apprezzavano maggiormente la cultura locale a causa dei cambiamenti sociali testimoniati dalla crescente modernizzazione e industrializzazione del paese. I compositori dell'epoca, che erano attivi nel campo della musica,

⁶⁶ Ivi, puntata 3 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=QbsDMHP0bQ4&t=945s>, 15:40 (giugno 2024).

⁶⁷ Ivi, puntata 4 su 4, <https://www.youtube.com/watch?v=BdDM3a11vNM&t=1822s>, 30:20 (giugno 2024).

sia essa classica o jazz, iniziarono a studiare la musica popolare italiana, anche per il desiderio di valorizzare la cultura nazionale. Piccioni in questo caso non fa eccezione.

Quando si pensa alla musica popolare delle varie regioni italiane, gli strumenti abituali che vengono utilizzati e associati a quei luoghi sono il mandolino, la chitarra classica e la fisarmonica. Le tecniche di arrangiamento utilizzate nelle canzoni incorporavano spesso strumenti tradizionali insieme a quelli moderni, collegando così il passato con il presente. È ciò che vediamo esattamente in *Cristo si è fermato a Eboli*.

La colonna sonora di *Cristo si è fermato a Eboli* è stata apprezzata dalla critica per il suo far emergere gli stati d'animo e i sentimenti del film. Nel film il connubio tra il locale e l'estraneo è simbolo di quello tra il vecchio e il nuovo, ed è il punto fondamentale della musica di Piccioni. La relativa stasi della regione contro i desideri e i tentativi di curarla e cambiarla sono rappresentati dalla commistione della musica tradizionale e del regolare interscambio tra i temi già citati. Da un lato, la musica tradizionale della regione rappresenta la storia profondamente radicata e la stabilità della comunità locale, riflettendone l'identità culturale e la resistenza al cambiamento; dall'altro, Piccioni introduce nuovi elementi musicali e simboleggia quindi i desideri e i tentativi di trasformazione e modernizzazione da parte di forze esterne. Piccioni utilizza insomma la musica tradizionale locale per rappresentare l'autenticità della Lucania introducendo nuovi temi e arrangiamenti che portano con sé un senso di dinamismo e cambiamento.

Il successo di questa musica è di grande significato e ha un impatto duraturo sul lavoro di Piccioni. In *Cristo si è fermato a Eboli* ciò assume un valore eccezionale: la sua colonna sonora è diventata un modello di riferimento in molte successive produzioni cinematografiche. Fu Morricone ad ispirarsi al cosiddetto "tema della nostalgia." Morricone aveva il suo stile musicale distinto, ma la musica che serve a toccare una nostalgia e un'associazione con il passato simile a quella di *Cristo si è fermato a Eboli* si fa sentire nella colonna sonora di *Cinema Paradiso* (1988).⁶⁸

⁶⁸ Morricone Ennio, 1988. *Cinema Paradiso*, <https://www.youtube.com/watch?v=WSkyoyyvAY> (giugno 2024).

Conclusione

Abbiamo analizzato la collaborazione tra il famoso compositore Piccioni e il regista Rosi. Esaminando la carriera di Piccioni, è immediatamente evidente che il periodo in cui il compositore ha lavorato con Rosi fino a *Cristo si è fermato a Eboli* rappresenta una fase di svolta nel suo stile musicale personale. Ciò si può osservare meglio attraverso l'intera gamma di tecniche e dispositivi che Piccioni aveva impiegato nella musica dei suoi film precedenti. Il più delle volte veniva impiegato un piccolo ensemble, composto dallo stesso Piccioni che di solito suonava il pianoforte, un basso e una batteria jazz. Le sue musiche, in film di altri registi oltre a Rosi, come *Il bell'Antonio*, *La viaccia* o *Senilità* erano sempre di buon gusto e adatte al film, mostravano una grande abilità di musicista jazz, senza però ottenere un ampio successo di critica.

Il cambiamento di stile musicale nei film con Rosi può essere attribuito alla tendenza del regista a utilizzare la musica come tema centrale o dispositivo della trama nei suoi film. Questo cambiamento verso un approccio più serio e mirato alla musica fu inizialmente difficile per Piccioni, che era abituato a usare il suo pianoforte jazz in modo libero e spontaneo. La portata del lavoro di Piccioni con Rosi ha fatto sì che la musica fosse maggiormente integrata nel film, che fosse non solo un accompagnamento, ma che completasse il film in modo più profondo. Grazie a questa collaborazione e al metodo di lavoro adottato da Rosi e Piccioni, le partiture finali hanno assunto una natura specifica e particolare, secondo le indicazioni artistiche e narrative del regista.

Durante tutta la carriera del regista, Rosi ha chiesto a Piccioni di comporre le colonne sonore per tredici dei suoi film. Si affidava completamente a Piccioni perché sapeva che era un compositore eccezionale e insieme erano sempre d'accordo su ogni fase del loro lavoro. Tuttavia, Rosi non riusciva sempre a prevedere come la musica avrebbe potuto trasformare una scena, aggiungere profondità emotiva o influenzare l'interpretazione del pubblico. Invece di dare istruzioni specifiche su come una musica particolare avrebbe dovuto essere incorporata in una scena particolare, Rosi ha semplicemente detto a Piccioni che aveva bisogno di un particolare tipo di stato d'animo. Piccioni anche preferiva vedere il film prima e poi decidere come lavorare. Ad esempio, avrebbe potuto chiedere una musica "malinconica" o "tensiva" senza spiegare come questa musica dovesse compenetrarsi con i dialoghi, le azioni e i sentimenti dei personaggi, ruolo che ha affidato a Piccioni. A causa della mancanza di una guida specifica, Piccioni si è spesso trovato nella posizione di dover prendere decisioni autonome: ciò significa che doveva decidere non solo sulle note e sugli strumenti, ma anche

come e se la musica dovesse trasmettere una sorta di significato. Ad esempio, se una scena raffigurava un personaggio in lotta interiore, Piccioni doveva determinare in che modo la musica fosse appropriata per tale conflitto interiore.⁶⁹

Uno dei metodi compositivi tradizionali di Piccioni consistevano nel mappare il film in sequenza cronologica e sviluppare i temi improvvisando al pianoforte, per poi decidere dove posizionarli. Dall'analisi ho scoperto che questo metodo non fu utilizzato nel caso di *Cristo si è fermato a Eboli*; qui, Piccioni originariamente immaginava invece un tema guidato dal mandolino per il protagonista e una semplice musica per pianoforte per rappresentare la vita contadina. Anche se Piccioni aveva completa libertà, Rosi gli ha suggerito allora di creare una base musicale che evocasse uno stato d'animo generale piuttosto che sviluppare temi specifici per le varie sequenze. Questo cambiamento di approccio è avvenuto in un periodo in cui la cultura e il cinema italiani erano in costante evoluzione, ha avuto un impatto significativo sia su Piccioni che su Rosi, influenzando il loro modo di lavorare e la loro collaborazione.

Piccioni è sempre stato responsabile anche quando si trattava di registrare la colonna sonora. Aveva bisogno di un tempo adeguato a lavorare sulla musica. Sapeva che la fase di post-produzione del film poteva richiedere molto tempo, soprattutto a causa del doppiaggio. Voleva essere rassicurato sul fatto che non ci sarebbe stata fretta nel dover inserire la sua colonna sonora in una versione provvisoria del film. Ciò gli avrebbe permesso di avere il tempo necessario per sviluppare e discutere idee musicali con Rosi.

In *Cristo si è fermato a Eboli*, Piccioni utilizza un nuovo approccio orchestrale e sperimenta vari strumenti e temi musicali. Grazie a questo approccio è riuscito a creare una colonna sonora che accompagna i momenti importanti del film, i dialoghi e cerca di coinvolgere lo spettatore nell'azione. Lo sviluppo musicale di Piccioni ha avuto un impatto significativo sulla sua carriera e sul modo in cui è stato successivamente percepito dalla critica. Con il contributo di Piccioni, i film di Rosi hanno mostrato una nuova profondità e una grande maturità artistica. Questo successo di critica contribuì anche a fare di lui uno dei maestri della musica da film italiana, e quindi a creare una nuova generazione di compositori che guardarono a Piccioni come a un modello di modernità e di armonia tra musica e cinematografia.

⁶⁹ Cfr. Fondo Mario Canale, 2002. *Intervista al musicista e compositore Piero Piccioni*, «Archivio Luce», <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/ILC100004009/39/intervista-al-musicista-e-compositore-piero-piccioni.html?startPage=0>, 12:30 (giugno 2024).

Il lavoro di Piccioni su *Cristo si è fermato a Eboli* può essere considerato un passo significativo della sua carriera. Nel complesso, la sua flessibilità, evoluzione, collaborazione con Rosi e il suo uso della musica come base della storia rimangono un ricordo importante e popolare del cinema contemporaneo.

Abbreviazioni

Cit. citato

Cfr. confronta

Ivi. stessa opera citata nella nota precedente

No. numero

Vol. volume

Résumé

Cieľom tejto magisterskej diplomovej práce je priblíženie života a tvorby skladateľa Piera Piccioniho a hudobná analýza filmu *Cristo si è fermato a Eboli* od režiséra Francesca Rosiho.

V prvej kapitole diplomovej práce sa zameriam na vývoj filmovej hudby. Cez históriu sa zameriam na to, ako sa hudba postupne vyvíjala a ovplyvňovala kinematografiu. Vysvetlím hudobné pojmy ako soundtrack, leitmotív či kontrapunkt, ktoré majú veľký význam pre pochopenie metód, v rámci ktorých analyzujeme skladby.

V druhej kapitole predstavím život a tvorbu Piccioniho prostredníctvom skladieb, ktoré vytvoril v priebehu svojej kariéry. V rámci spolupráce s talianskymi režisérmi uvidíme rozvoj nielen jeho osobnosti, ale aj kompozičných techník.

V tretej kapitole sa zameriam na spoluprácu medzi Rosim a Piccionim. Rosi a Piccioni sa navzájom inšpirovali, a to sa odrazí aj v ich ďalších dielach.

Vo štvrtej kapitole som sa rozhodla analyzovať konkrétny Rosiho film *Kristus sa zastavil v Eboli*, v ktorom spoznáme inú stránku Piccioniho hudby, než je jazz.

V piatej kapitole ukončím analýzu filmu *Kristus sa zastavil v Eboli* a zároveň vysvetlím, prečo v nej mala Piccioniho hudba takú významnú úlohu.

Bibliografia

Adinolfi Francesco, 2008. *Mondo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*, Durham, Duke University Press Books.

Bogani Giovanni, 2021. *Piccioni, l'uomo che le ha suonate a Sordi*, «La Nazione», <https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/alberto-sordi-96475e84> (gennaio 2024).

Buhler James, 2019. *Theories of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press.

Burt George, 1994. *The art of film music: special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston, Northeastern University Press.

Carinci Josephine, 2021. *Piero Piccioni, come è morto/ Tutto sull'ex compagno di Gloria Paul*, «Il Sussidiario, il quotidiano approfondito», <https://www.ilsussidiario.net/news/piero-piccioni-come-e-morto-tutto-sullex-compagno-di-gloria-paul/2267131/> (gennaio 2024).

Cooke Mervyn, 2011. *Dějiny filmové hudby*, Praha, Nakladatelství AMU.

Corbella Maurizio, 2015. *Piccioni Piero*, «Dizionario Biografico degli Italiani», XV, [https://www.treccani.it/enciclopedia/piccioni-piero_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/piccioni-piero_(Dizionario-Biografico)/) (gennaio 2024).

Crowdus Gary, 1994. Francesco Rosi: Italy's postmodern neorealist, «Cinéaste», vol. 20, no. 4, p.21 [trad. nostra]. <http://www.jstor.org/stable/41687350> (gugno 2024).

Fink Michael, 1990. *How Music Functions In Films*, «American Music Teacher», XL, pp. 24–53, <http://www.jstor.org/stable/43542406> (gennaio 2024).

Fioramonti Luciano, 2021. *Piero Piccioni, la storia in musica del cinema italiano*, https://www.ansa.it/canale_viaggi/regione/lazio/2021/12/06/piero-piccioni-la-storia-in-musica-del-cinema-italiano_d9f1983b-3551-4711-8f9d-855d87d8927f.html (gennaio 2024).

Flinn Carol, 1990. *The Most Romantic Art of All: Music in the Classical Hollywood Cinema*, «Cinema Journal», XXIX, pp. 35–50, <https://doi.org/10.2307/1225315> (gennaio 2024).

Green Jessica, 2010. *Understanding the Score: Film Music Communicating to and Influencing the Audience*, «The Journal of Aesthetic Education», XLIV, pp. 81–94, <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.44.4.0081> (gennaio 2024).

Chion Michel, 2019. *Audio-vision: sound on screen*, New York, Columbia University Press.

Iger Arthur L., 1998. *Music of the golden age, 1900-1950 and beyond: a guide to popular composers and lyricists*, Westport, Greenwood Press.

Irving K. Ernest, 1946. *Film Music*, «Tempo», II, pp. 26–27, <http://www.jstor.org/stable/943976> (gennaio 2024).

Irving K. Ernest, 1949. *Film Music*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXVI, pp. 35–45, <http://www.jstor.org/stable/765938> (gennaio 2024).

Jennings Sheri, 2004. *Piero Piccioni*, «Variety», <https://variety.com/2004/scene/people-news/piero-piccioni-1117908273/> (gennaio 2024).

Kepkin Grigorij, 2017. *Piero Piccioni: Ti Ho Sposato Per Allegria*, <https://garyh-jet.livejournal.com/2369602.html> (gennaio 2024).

Lane John Francis, 2004. *Piero Piccioni: Italian jazz musician with more than 100 film scores to his credit*, «The Guardian», <https://www.theguardian.com/news/2004/jul/28/guardianobituaries.italy> (gennaio 2024).

Marra Paolo, 2021. *Jazz e Cinema Italiano – Piero Piccioni*, «Archivio del Jazz a Roma», https://www.slmc.it/archivio_jazz/jazz-e-cinema-italiano-piero-piccioni/ (gennaio 2024).

Marrone Gaetana, 2023. *Basilicata and Southern Italy Between Film and Ecology: Southern Realities and Emotions: Francesco Rosi's Cultural Voyages*, Springer International Publishing.

Miceli Sergio, 2009. *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca, LIM.

Pleasants Henry, 1968. *Jazz and the Movies / Jazz et Cinéma / Jazz und Film*, «The World of Music», X, pp. 38–47, <http://www.jstor.org/stable/24318494> (gennaio 2024).

Price-Styles Alice, 2020. *Piero Piccioni (featuring Catherine Howe) Il Dio Sotto La Pelle Original Soundtrack*,
<https://static1.squarespace.com/static/6482032b2c0b8c65b11b87e3/t/6547d901e8169324d72209c5/1699207426194/Piero+Piccioni+-+Wax+Poetics.jpg> (gennaio 2024).

Royal S. Brown, 2008. *How Not to Think Film Music*, «Music and the Moving Image», I, pp. 2–18, <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.1.1.0002> (gennaio 2024).

Siu-Lan Tan, Spackman P. Mathew, Wakefiel M. Elizabeth, 2017. *The Effects of Diegetic and Nondiegetic Music on Viewers' Interpretations of a Film Scene*, «Music Perception: An Interdisciplinary Journal», XXXIV, pp. 605–623, <https://www.jstor.org/stable/26417372> (gennaio 2024).

Smalley Sean, 2023. *Beyond Morricone: Piero Piccioni And Friends*, «Film Screenings», http://anthologyfilmarchives.org/film_screenings/series/48802 (gennaio 2024).

Thiesen Brock, 2020. *Cinevox Opens Its Vaults for Sprawling Italian Soundtrack Box*, https://exclaim.ca/film/article/cinevox_opens_its_vaults_for_sprawling_italian_soundtrack_box_set (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2018. *Al cinema con Piero Piccioni*, https://exclaim.ca/film/article/piero_piccioni-al_cinema_con_piero_piccioni (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2018. *Piero Piccioni: Camille*, https://exclaim.ca/film/article/piero_piccioni-camille_2000 (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2018. *Piero Piccioni: Il Mondo di Notte*,
https://exclaim.ca/film/article/piero_piccioni-il_mondo_di_notte (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2018. *Piero Umiliani and Piero Piccioni's Legendary RCA SP Series Releases Unearthed by Sonor*,
https://exclaim.ca/music/article/piero_piccioni_and_piero_umilianis_legendary_rca_sp_series_releases_unearthed_by_sonor (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2019. *Piero Piccioni: Mafioso*,
https://exclaim.ca/film/article/piero_piccioni-mafioso (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2019. *Piero Piccioni's '3 Notti d'Amore' Gets Expanded Vinyl Reissue via Four Flies*,
https://exclaim.ca/film/article/piero_piccionis_3_notti_damore_gets_expanded_vinyl_reissue_via_four_flies (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2019. *Piero Piccioni's Full 'Mafioso' Score Unearthed for First-Ever Reissue*,
https://exclaim.ca/film/article/piero_piccionis_full_mafioso_score_unearthed_for_first-ever_reissue (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2021. *Piero Piccioni's Long-Lost 'Volubile' Unearthed for First-Ever Vinyl Release*, https://exclaim.ca/music/article/piero_piccionis_long-lost_volubile_unearthed_for_first-ever_vinyl_release (gennaio 2024).

Thiessen Brock, 2021. *Piero Piccioni's Lost Legacy Shines Bright on 'Volubile'*,
https://exclaim.ca/music/article/piero_piccionis_lost_legacy_shines_bright_on_volubile (gennaio 2024).

Viklický Emil, 2010. *Dialog mezi hudebním skladatelem a režisérem při komponování hudby pro film: 8. přednáška z cyklu Vědeckopopulárních přednášek významných absolventu Univerzity Palackého v Olomouci*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci.

Wierzbicki James, 2009. *Film Music: A History*, Abingdon, Routledge.

Winter M. Henry, 1941. *The Function of Music in Sound Film*, «The Musical Quarterly», XXVII, pp. 146–164, <http://www.jstor.org/stable/739462> (gennaio 2024).

Winters Ben, 2010. *The Non-diegetic Fallacy: Film, Music and Narrative Space*, «Music & Letters», XCI, pp. 224–244, <http://www.jstor.org/stable/40871578> (gennaio 2024).

Interviste

Fondo Mario Canale, 2002. *Intervista al musicista e compositore Piero Piccioni*, «Archivio Luce», <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/ILC100004009/39/intervista-al-musicista-e-compositore-piero-piccioni.html?startPage=0> (gennaio 2024).

Rosi Francesco, Piccioni Valentina, 2015. *Ricordo di Piero Piccioni con Francesco Rosi e Valentina Piccioni*, Mixcloud, <https://www.mixcloud.com/hollywoodparty/hollywood-party-le-interviste-ricordo-di-piero-piccioni-con-francesco-rosi-e-valentina-piccioni/> (gennaio 2024).

Pagina ufficiale

<https://www.pieropiccioni.com> (gennaio 2024).

Annnotazione

Nome e cognome: Bc. Laura Šamajová

Facoltà e dipartimento: Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di studi romanzi

Il titolo: Piero Piccioni e la musica per film: *Cristo si è fermato a Eboli*, di Francesco Rosi

Numero pagine: 56

Numero caratteri: 119 189

Numero allegati: 0

Numero dei titoli consultati: 44

Parole chiave: musica, film, cinematografia, *Cristo si è fermato a Eboli*, Piero Piccioni, Francesco Rosi, analisi musicale, jazz

La presente tesi esamina l'opera del compositore Piero Piccioni e la sua collaborazione con il regista Francesco Rosi, con un focus sul film *Cristo si è fermato a Eboli*. L'obiettivo primario è quello di condurre un'analisi approfondita del film, sottolineandone la componente musicale. La tesi è strutturata in cinque capitoli. Il primo capitolo esplora le origini e lo sviluppo della musica nella cinematografia. I capitoli successivi discutono di Piccioni e delle sue colonne sonore, analizzano la sua collaborazione con Rosi e forniscono un esame dettagliato della musica di *Cristo si è fermato a Eboli*. Il capitolo finale, la conclusione, mette in luce il significato della colonna sonora del film.

Annotation

Name and surname: Bc. Laura Šamajová

Faculty and department: Faculty of Literature and Philosophy, Department of Romance Studies

The title: Piero Piccioni and film music: *Christ Stopped at Eboli*, by Francesco Rosi

Number of pages: 56

Number of characters: 119 189

Number of attachments: 0

Number of references: 44

Keywords: music, film, cinematography, *Christ Stopped at Eboli*, Piero Piccioni, Francesco Rosi, musical analysis, jazz

This thesis examines the work of composer Piero Piccioni and his collaboration with director Francesco Rosi, with a focus on the film *Christ Stopped at Eboli*. The primary objective is to conduct an in-depth analysis of the film, emphasizing its musical component. The thesis is structured into five chapters. The first chapter explores the origins and development of music in cinematography. Subsequent chapters discuss Piccioni and his soundtracks, analyse his collaboration with Rosi, and provide a detailed examination of the music in *Christ Stopped at Eboli*. The final chapter, the conclusion, highlights the significance of the film's soundtrack.