

Costruire la verità. Testi, contesti, storie

STRATEGIE MUSICALI DI VERIDIZIONE NEL CINEMA ITALIANO D'INCHIESTA, STORICO E POLITICO (1950-1975)

MUSICAL STRATEGIES OF VERIDICTION IN ITALIAN INVESTIGATIVE, HISTORICAL, AND POLITICAL FILM (1950-1975)

Alessandro Cecchi

 ORCID: AC 0000-0002-7621-801X

Università di Pisa (03ad39j10)

ABSTRACT

L'articolo affronta il problema della veridicità in alcuni film di fiction italiani del periodo 1950-1975, con particolare attenzione al contributo della musica. I film esaminati afferiscono a generi, sottogeneri e filoni cinematografici diversi, collegati a categorie non assimilabili sul piano della pregnanza definitoria, della sedimentazione storica e del consenso di autori, produttori, critici e pubblico ("cinema d'inchiesta", "film storico", "cinema politico"); tuttavia sono accomunati da pratiche produttive, scelte costruttive e dinamiche discorsive comparabili, che si connettono ad analoghe pretese di verità, supportate da opzioni musicali che concorrono alla veridizione del film come parte della strategia sonora complessiva. Sulla scorta delle discussioni teorico-metodologiche introduttive, l'articolo studia le strategie musicali e sonore del film d'inchiesta *Roma ore 11* di Giuseppe De Santis (musica di Mario Nascimbene), dei film storici di Florestano Vancini *Il delitto Matteotti* e *Bronte* (entrambi con musica di Egisto Macchi), e dei film politico-indiziari *Il caso Mattei* di Francesco Rosi (musica di Piero Piccioni) e *Il sasso in bocca* di Giuseppe Ferrara (musica di Vittorio Gelmetti), considerando il loro impatto sia sulla dimensione storico-documentaria, intesa come principale fonte di veridizione, sia su quella mimetico-finzionale, finalizzata a coinvolgere gli spettatori in una storia credibile.

Parole chiave – Veridicità cinematografica; Veridizione musicale; Continuità di fiction e nonfiction; Musica per film italiana; Cinema italiano.

The article addresses the problem of truthfulness in some Italian fiction films from the period 1950-1975, with particular attention to the contribution of music. These films belong to different genres, subgenres, and trends, linked to categories that cannot be assimilated in terms of definitional significance, historical sedimentation, and consensus among authors, producers, critics, and audiences ("investigative cinema", "historical film", "political cinema"). Yet they share comparable production practices, constructive choices, and discursive dynamics, which are connected to similar truth claims, supported by musical options that contribute to the film's veridiction, as part of the overall sound strategy. On the basis of the introductory theoretical and methodological discussions, the article tackles the musical and sound strategies of the investigative film *Roma ore 11* by Giuseppe De Santis (music by Mario Nascimbene), of the historical films by Florestano Vancini *Il delitto Matteotti* and *Bronte* (both with music by Egisto Macchi) and of the political-circumstantial films *Il caso Mattei* by Francesco Rosi (music by Piero Piccioni) and *Il sasso in bocca* by Giuseppe Ferrara (music by Vittorio Gelmetti), considering their impact both on the historical-documentary dimension, intended as the main source of veridiction, and on the mimetic-fictional one, aimed at involving the spectators in a credible story.

Keywords – Film Truthfulness; Musical Veridiction; Fiction-Nonfiction Continuity; Italian Film Music; Italian Cinema.

Alessandro Cecchi, "Strategie musicali di veridizione nel cinema italiano d'inchiesta, storico e politico (1950-1975)".
Enthymema, No. 38, 2025, 131-151



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 02/03/2026



1. INTRODUZIONE

La questione della veridicità si trova al centro di alcuni film di fiction italiani del periodo 1950-1975 che esibiscono una connessione stretta con fatti di cronaca o eventi storici e prendono le mosse da inchieste giornalistiche o ricerche storico-documentarie approfondite, manifestando l'intento di suscitare dibattito, indurre ripensamenti o innescare nuove riflessioni su processi storici cruciali o su fenomeni sociali allarmanti. Benché afferiscano a generi, sottogeneri o filoni differenti, legati a categorie non assimilabili sul piano della capacità definitoria, della sedimentazione storica e del consenso di autori, produttori e fruitori, essi formano un corpus coerente dal punto di vista delle dinamiche produttive, delle scelte costruttive, nonché delle pratiche discorsive collegate ai contesti d'uso. In questi film la veridicità della rappresentazione si pone in tensione con la ricerca di una verità non scontata, perché nascosta o parziale, scomoda o controversa, deliberatamente occultata o rimpiazzata da verità di comodo; non è dunque solo la veridicità del film che va costruita, ma anche la "verità" che si vuole suggerire per via indiziaria e rendere retoricamente convincente. Si tratta di film la cui componente musicale si impone alla percezione, contribuendo a mettere a punto sia le strategie di veridizione collegate alla dimensione storico-documentaria, sia le strategie di coinvolgimento degli spettatori in una vicenda credibile, riconducibili alla dimensione mimetico-finzionale.

Nelle pagine che seguono intendo indagare il nesso tra scelte musicali e costruzione veridica, considerando la musica, integrata nel sonoro cinematografico, come una componente significativa dell'esperienza del film, a dispetto della posizione marginale che essa occupa nella filiera produttiva, dove viene solitamente relegata – per ragioni organizzative – alle ultime fasi della postproduzione. Alla disamina dei film antepongo una serie di riflessioni volte a vagliare lo statuto della veridicità nel cinema di fiction in rapporto con il cinema documentario e a delineare la posizione della musica, nel tentativo di fare interagire la prospettiva teorica con la prospettiva storiografica.

2. VERSO UNA DEFINIZIONE DI VERIDICITÀ CINEMATOGRAFICA

L'idea di una netta demarcazione tra cinema di fiction e documentario inteso come genere della nonfiction riposa sull'assunto in apparenza ovvio secondo cui il documentario "presenta" la realtà oggettiva in modo veridico, mentre la fiction "costruisce" una realtà cinematografica sospendendo la veridicità e il rapporto con la realtà oggettiva. Tale assunto è stato messo in discussione da uno dei massimi studiosi di documentari, che nei primi anni '90 affermava in modo solo apparentemente provocatorio:

I documentari sono fiction come tutte le altre, con trame, personaggi, situazioni e vicissitudini; iniziano evidenziando lacune, lanciando sfide, offrendo dilemmi; creano tensioni esagerate, conflitti che si accrescono in modo drammatico e terminano con una soluzione o con un effetto conclusivo; fanno

tutto ciò riferendosi a una “realtà” che è costruita, che è un prodotto di sistemi di significazione, qual è il documentario stesso. Come le realtà costruite dalle fiction, anche quella del documentario va esaminata e discussa in quanto pertinente al dominio della significazione e dell’ideologia. L’idea di un accesso privilegiato alla realtà che esiste “là fuori” indipendentemente da noi è già effetto dell’ideologia. (Nichols 107; trad. mia)

L’impostazione costruttivista di Bill Nichols ha avuto il merito di svincolare la veridicità dalla pertinenza esclusiva alla nonfiction, contribuendo a ridefinirla come il risultato di processi di veridizione in gran parte indipendenti dal genere. Non si tratta di negare una plausibilità di senso comune alla distinzione tra fiction e nonfiction, ma di relativizzarla e riportarla a una questione di dinamiche costruttive. Anche di recente la commistione di documentario e fiction è tale da indurre gli studiosi di nonfiction televisive a proporre di superare la dicotomia che oppone «veridicità» (*truthfulness*) e «finzionalità» (*fictionality*) (Ellis 140-41; trad. mia) per scorgervi piuttosto «i due estremi del continuum della rappresentazione» (Carrera 2; trad. mia). Tali proposte prendono le mosse da una ridefinizione dei generi televisivi, intesi come «aggregati (*clusters*) categoriali di processi discorsivi che intercettano i testi nelle loro interazioni con le industrie, i pubblici e i contesti più ampi» (Mittell 12; trad. mia).

Negli studi di cinema la definizione di genere è rimasta inizialmente più ancorata ai testi, ma perfino chi si è orientato a un approccio semiotico incentrato sull’analisi delle formanti testuali in senso «semantico/sintattico» (Altman) si è scontrato con la necessità di integrare le circostanze produttive e i contesti d’uso, che implicano negoziazioni continue con l’industria e il pubblico, rimodulando la proposta per approdare a un approccio «semantico/sintattico/pragmatico» (311-25). Su tale base, ma superando l’impostazione prevalentemente narratologica di Altman, in uno studio sul film industriale italiano ho suggerito di considerare «documentazione» e «fiction» alla stregua di «principi costruttivi» svincolati dai generi (Cecchi 140-42), dato che da sempre i film di fiction inglobano elementi di costruzione documentaristica e i documentari fanno ricorso sistematico a elementi di costruzione finzionale. Solo eccezionalmente, in fasi storiche circoscritte e in specifici sottogeneri del documentario, la costruzione finzionale è stata considerata antitetica a quella documentaristica e tendenzialmente bandita almeno da alcuni sottogeneri del documentario.

Gli approcci costruttivisti offrono qualche spunto per arrivare a una definizione della veridicità cinematografica. Dire che la veridicità non dipende dal genere e non è subordinata a uno specifico principio costruttivo non significa che il sistema dei generi e dei principi costruttivi non vi siano implicati. In quanto effetto di veridizione – ed è questo ciò che voglio indagare in questa sede – non possiamo stabilire la veridicità di un film in quanto testo senza fare riferimento ad altri film (dimensione intertestuale), ad altri media (dimensione intermediale), ai contesti d’uso (dimensione pragmatica) e a circuiti di comunicazione e fruizione che producono discorsi culturalmente situati (dimensione discorsiva e culturale). In tal senso, la veridicità di un film è subordinata al successo contestuale di *processi di veridizione* che investono dimensioni volta per volta diverse, senza che sia possibile stabilire a priori delle gerarchie.

Ai fini della presente disamina non occorre andare troppo oltre questa definizione. Non è infatti mia intenzione stabilire se la fiducia nella veridicità di un film sia ben riposta. Ciò implicherebbe una focalizzazione dell'attenzione sulla verifica dell'attendibilità delle fonti consultate per la produzione di un film, sulla qualità della documentazione acquisita, nonché sul rapporto tra la trattatistica considerata per il film e le interpretazioni alternative del fenomeno o dell'evento rappresentato, con il risultato di conferire un peso eccessivo al momento oggettivo, materiale e letterale del portato storico e documentario di un racconto filmico, a discapito del momento autoriale, intellettuale, immaginativo, ideologico e metaforico, che veicola l'«immediatezza della mediazione» cinematografica intesa come esperienza concreta del film (Grusin 130). Il mio interesse è per lo più rivolto ai processi di veridizione veicolati dalle strategie retoriche di persuasione indirizzate agli spettatori. In tal senso considererò le strategie di veridizione e le marche testuali di veridicità alla stregua di *affordances* (Gibson), cioè di spunti o inviti che il film offre al fruitore nel contesto d'uso senza determinarne la ricezione.

L'attenzione ai paratesti è in tal senso cruciale: titoli di testa, poster, cartelle stampa, interviste aprono spazi di negoziazione discorsiva con gli spettatori utili a presentare un film come veridico. Anche la dichiarazione di appartenenza a un genere ha un ruolo decisivo: indipendentemente dai principi costruttivi utilizzati, sul piano culturale un film che si presenta come documentario suscita aspettative sulla veridicità dell'enunciazione e sull'autenticità della rappresentazione che precedono e accompagnano l'esperienza del film. Ciò non vale per il cinema di finzione; per questa ragione i film di fiction che intendono presentarsi come veridici manifestano la tendenza a moltiplicare, amplificare, sovrapporre le marche testuali di veridicità, mettendo in atto strategie di compensazione anche nei paratesti. Ciò rende i film di fiction particolarmente adatti allo studio delle strategie di veridizione che ne sostengono le «pretese di verità» (Bruhn).

3. VERIDICITÀ, MUSICA E CINEMA NEL CONTESTO ITALIANO (1950-1975)

In un film le marche testuali di veridicità possono riguardare le componenti visuali (cartelli, scritte in sovraimpressione, qualità della fotografia, scelta di inquadrature, movimenti di macchina, qualità e ritmo del montaggio, gestione del fuori campo) e quelle sonore (voci di commento, dialoghi, effetti sonori, musica, scelte di mixaggio), tutte in rapporto con il set (ambienti, architetture, arredi, oggetti di scena, costumi, cast, mimica e gestica, movimenti e azioni in genere) e considerate nella loro relazione sincronica come nella loro asincronicità. Indagare in particolare le strategie musicali di un film richiede inoltre consapevolezza dei livelli di incorporazione della musica: da un lato, questa è realizzata in previsione della sincronizzazione al film, che in ultima analisi ne motiva la creazione e ne guida la realizzazione e nella quale adempie la sua funzione principale; dall'altro lato, tramite il mixaggio, la musica è inglobata nella colonna sonora del film, cioè nel continuum del suono cinematografico. La musica è dunque a più livelli condizionata da

processi tecnologici che assai raramente sono gestiti dai responsabili della sua creazione ma vengono demandati a figure professionali altre, oltre che alla supervisione – e talora al diretto intervento – della regia. Ciò non compromette la specificità espressiva del suo apporto. In precario equilibrio tra gusti e richieste della regia, esigenze della produzione e aspettative del pubblico, la musica influenza l'esperienza del film non meno di quanto facciano le altre componenti, tanto più che nel film finito la musica non si trova necessariamente in secondo piano. Il riscatto della musica, anzi, avviene proprio nel momento in cui facciamo esperienza del film.

Venendo al contesto italiano del periodo sotto scrutinio (1950-1975), giova considerare che siamo di fronte a un cinema «costruito per prelievo e montaggio da repertori tematico-figurativi eterogenei, senza vicoli di messa in scena o di riconoscimento patente dei debiti» (Bisoni 15), dove il film è «un prodotto montato e arrangiato secondo gli standard creativi e disinvolti del migliore artigianato industriale» (14), il cui «basso continuo identitario» è «la capacità di falsificazione di modelli, di riciclo, di citazione e riuso al servizio di un cinema a proprio modo “impuro”, più che le poetiche d'autore, l'impegno, il realismo e le sue vicissitudini» (15-16). La musica per film italiana si inserisce senza soluzione di continuità in questo ambiente, partecipa di questa modalità produttiva artigianale, che lungi dal limitare la creatività individuale e collettiva, favorisce il superamento delle compartimentazioni produttive e delle logiche industriali di divisione del lavoro, predisponendo il terreno a soluzioni non scontate o del tutto inattese.

Nella disamina che segue mi interrogherò sul rapporto tra musica, film e veridicità rispetto alla dimensione dell'esperienza concreta, cioè lo svolgersi nel tempo della configurazione emergente del film, che definisce la posizione e l'importanza degli elementi di cui si compone il nesso indissolubile di immagine e suono, inteso come «sincretismo» (Chion 65-67). Del suono stesso cercherò di dare conto nella prospettiva dell'«ascolto situato» (Biancorosso, *Situated Listening*), che si contrappone alla valutazione della musica come dimensione separata e all'analisi della sua coerenza interna, indipendente dal film in cui si inserisce.

4. STRATEGIE DI VERIDIZIONE TRA NEOREALISMO E CINEMA D'INCHIESTA

Inserito nella fase conclusiva e per alcuni declinante del neorealismo e da esso non del tutto dissociabile (Mancino *Schermi d'inchiesta* 12), il film d'inchiesta rinnova il criterio di veridizione legandolo alla moltiplicazione dei soggetti investiganti: autori, giornalisti, attori e attrici, spettatori e spettatrici, di cui si cerca la complicità, sono parimenti chiamati a partecipare all'inchiesta. Con queste premesse, *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe de Santis offre nei titoli di testa una strategia particolarmente complessa sul piano della veridizione. Predominano note o avvertenze che tradiscono la necessità di affermare la veridicità del film a costo della ridondanza. Troviamo una grande varietà di iscrizioni. La prima dichiara la natura finzionale del film, instaurando un regime di credibilità: «La vicenda di questo film è liberamente ispirata, sia nelle storie che nei personaggi,

ad un fatto di cronaca avvenuto a Roma in via Savoia nel gennaio del 1951; un fatto che commosse tutta la città, tutta l'Italia». Qui la parola passa alla stampa. Dopo varie inquadrature di prime pagine delle principali testate nazionali, dai cui titoli è possibile dedurre il diverso orientamento politico (Mancino, "Genealogia del cinema politico italiano" 59), si vira alla cronaca locale, a partire da un primo strillo: «Questa mattina alle 10. Grave sciagura in via Savoia. 300 ragazze accorse per un annuncio economico determinano il crollo di una scala di marmo. Cinquanta ferite di cui alcune molto gravi». Le ragazze diventano 150 in un più ampio articolo della cronaca di Roma inquadrato subito dopo, 60 in un altro, e quando si annuncia la tragedia («È morta una delle dattilografe travolte dal crollo della scala in via Savoia») il numero è ancora diverso («Il dolore è entrato in 79 famiglie»). Emerge un rapporto problematico tra stampa e verità: prendendo le distanze dall'altalenarsi dei numeri, il film si propone come alternativa veridica alla carta stampata.

Mentre i titoli presentano questo apparato di veridizione, la musica si impone all'attenzione per la singolarità, almeno rispetto al panorama della musica per film italiana degli anni '50: una nota acuta e penetrante (ottavini, pianoforte) ripetuta tre volte mette subito in allerta: sul piano della psicoacustica è un segnale di pericolo, che trova risposta in un accordo dissonante, ancora nel registro acuto; l'accordo, a sua volta, diventa lo sfondo armonico per il ritorno del segnale – uno sfondo che si evolve, fino all'ingresso di una nota lunga nel registro grave, sulla quale si iniziano a sentire i suoni di una macchina da scrivere. Rispetto a quanto si è scritto in proposito (Bandirali) provo a situare questa presenza nel suo contesto musicale e sonoro, segnato dal dialogo con l'ensemble strumentale, e in quello dei titoli di testa del film, dove il processo di apprendimento del significato musicale da parte dello spettatore, sempre graduale nonché emergente, è ancora allo stato nascente (Biancorosso, "Memory and the Leitmotif in Cinema").

A questo punto dei titoli, sul piano dell'esperienza del film è ancora presto per intuire la ragione di questa presenza sonora. Intanto nel grave entra un nuovo motivo ai sassofoni, che si ripete come una domanda insistente la cui risposta è ancora data dalla ripetizione del segnale delle tre note acute. Della macchina da scrivere sono usate tutte le potenzialità timbriche, che si sovrappongono al dialogo strumentale. Solo a un certo punto almeno uno dei titoli di giornale mostrati permette di collegare la tragedia alla morte di una dattilografa. Da questo punto in poi il brano assume un carattere concertante: un nuovo motivo dei sassofoni, che termina ancora su una nota più acuta, sempre come un punto interrogativo, lascia più spazio alla macchina da scrivere, che risponde come lo strumento solista farebbe con l'orchestra. Su questo *pattern* musicale entrano i crediti degli autori del film. Tra gli sceneggiatori troviamo accreditato Cesare Zavattini, che pure si era defilato molto presto dal progetto, stabilendo un rimando autenticante all'estetica del cinema-verità. Segue una nota di ringraziamento, che fa riferimento alle protagoniste della sciagura e alle testimonianze dei giornalisti, inducendo ad assumere il film come veridico. Nessun cenno all'inchiesta che fu affidata dal regista a Elio Petri, all'epoca critico cinematografico dell'*Unità*: dare credito a un giovane comunista, nella fase storica, non avrebbe giovato alla

veridizione del film. Questo non impedisce di accreditare Petri nei titoli di coda, ma per il diverso ruolo di assistente alla regia.

Con i crediti degli interpreti principali torna il segnale di pericolo, sovrapposto alla macchina da scrivere, che ora si muove a ritmo con l'ensemble. Gli elementi musicali sono stati ormai presentati. Da questo momento si alternano questi tre diversi *pattern*: uno concertante, uno integrato sul piano ritmico, uno consistente nel segnale di pericolo. Dopo gli interpreti professionisti il film offre un chiaro rimando alle pratiche del cinema neorealista con questa aggiunta: «Hanno preso parte al film alcune delle vere protagoniste della sciagura». Subito dopo si visualizzano i nomi di tre delle aspiranti dattilografe coinvolte nel crollo, in caratteri più grandi rispetto al cast dei professionisti, altro elemento di veridicità invocato dai titoli del film. Scorrono ora i crediti dei collaboratori: quando torna il segnale di pericolo apprendiamo anche il nome del compositore, Mario Nascimbene. Da questo momento quel segnale si ripete, si intensifica, accelera, si fa ansiogeno, in concomitanza col più fitto impiego dei timbri della macchina da scrivere. Il culmine si avvicina sull'ultima scritta, che funge anche da prologo del film: «Il tragico avvenimento ebbe inizio da un annuncio economico, uno dei tanti che i giornali pubblicano ogni giorno nella quarta pagina». Segue la visualizzazione dell'annuncio, sul quale la nota acuta si ripete ossessivamente, accelerando fino all'improvvisa interruzione. La stampa assurge così a innesco involontario della sciagura.

La sequenza dei titoli nel suo insieme contribuisce notevolmente alla veridizione del film. Anche la macchina da scrivere, intesa come prelievo di un suono della realtà del quale si faceva esperienza nella vita di tutti i giorni, in anni ormai lontani era dotata di un sicuro potere di veridizione. In un'intervista alla rivista *Cinema* pubblicata a ridosso dell'uscita del film, il compositore sembra però più interessato ad altri due aspetti: da un lato l'innovatività compositiva, dall'altro il suo coinvolgimento nel dramma del film.

Il «carattere di novità» che Nascimbene attribuisce a questi «esperimenti» («La musica nasce dai personaggi del film» 23) va contestualizzato. Annoverare la macchina da scrivere – come dichiarerà anni dopo – tra gli «strumenti mai usati in orchestra» («L'uso di strumenti insoliti» 244) è certamente eccessivo. Erik Satie aveva impiegato il singolare strumento nella musica orchestrale del balletto *Parade* (1917), su soggetto di Jean Cocteau. La *machine à écrire* è prescritta nel secondo episodio (*Petite fille américaine*) di una partitura infarcita di strumenti inconsueti (*sirène, revolver, roue de loterie, bouteillophone* ecc.) affidati a un percussionista. Per la musica per film italiana, invece, si trattava indubbiamente di una novità, la cui audacia pare sia stata imposta al produttore, contrario a questo genere di musica, dal regista e dal consenso delle maestranze dei teatri di posa cui era stata sottoposta una sequenza del film (Nascimbene, *Malgré moi* 123). Va anche riconosciuta a Nascimbene la capacità di sfruttare le risorse timbriche della macchina da scrivere in modo completo, analizzandone le potenzialità timbriche e organizzandole in senso compositivo:

Il soggetto era basato sul dramma della disoccupazione delle dattilografe. Pensai quindi che la macchina da scrivere poteva in un certo senso considerarsi il personaggio principale. Ma usare il rumore della macchina pura e semplice non era soddisfacente. Pensai allora di affidare alla macchina da scrivere un ruolo di strumento solista [...] sfruttandone gli elementi sonori ritmici più caratteristici [...]: percussione dei tasti e dello spaziatore, suono del campanello [...] effetto del carrello. Composi così un vero e proprio concerto per “quattro macchine da scrivere e orchestra”, inserendo in partitura questo nuovissimo strumento. (Nascimbene, “La musica nasce dai personaggi del film” 3^a di cop.)

Quanto all’efficacia spettatoriale, per Nascimbene la macchina da scrivere rispondeva all’esigenza di «una trovata musicale che riuscisse a rendere – da sola – il clima e il dramma del film» (23). In realtà se quel suono comunica il dramma è soprattutto grazie alla sua integrazione in una compagine tra le più insolite, «composta di strumenti a timbro scuro [...] cinque sassofoni, due pianoforti, quattro ottavini e dieci strumenti a percussione» (3^a di cop.), per una musica «scarna ed essenziale, assolutamente antiromantica» (23). Se il carattere ansiogeno che il brano assume alla fine dei titoli può collegarsi vagamente al dramma delle dattilografe raccontato dai titoli dei giornali che ne certificano la realtà, l’uso di una sua variante nella sequenza più drammatica, alla fine del film, quando la musica dei titoli è ormai lontana e forse già dimenticata, permette di ancorarla più precisamente al senso del racconto di finzione. Le domande poste da inquirenti e giornalisti alle ragazze scampate alla sciagura fanno emergere che una di loro aveva saltato la fila con una certa prepotenza; questo aveva creato trambusto, determinando probabilmente il crollo della scala. Durante gli accertamenti la ragazza, Luciana (Carla Del Poggio), è schiacciata dal senso di colpa, al punto da spingersi verso il vuoto lasciato dal crollo, intorno al quale si svolgono, eloquentemente ma poco plausibilmente, tutte le indagini. Proprio sul tentato suicidio torna il segnale delle tre note, ripetuto ossessivamente sopra un’armonia ora statica; intorno si affollano tutti i suoni della macchina da scrivere (tasti, spaziatore, carrello e campanello). Il dramma vagamente prefigurato dal segnale sui titoli emerge qui compiutamente in quello individuale di Luciana. Nel frangente interviene Nando (Massimo Girotti), marito di Luciana, che la chiama, intuendone le intenzioni, e si precipita da lei. La ragazza desiste solo all’ultimo istante. A questo punto il marito ne prende le difese, ammonendo inquirenti, giornalisti e aspiranti dattilografe – ma anche spettatori e spettatrici – a non cercare la colpa del crollo in una singola persona ma a guardare alle ingiustizie sociali alla base della precarietà, soprattutto femminile, rubricata a “vera” causa della sciagura.

Con la sua musica, Nascimbene supporta con una certa efficacia due aspetti legati alla veridizione di un film di fiction: la strategia documentaria che lega il film al fatto di cronaca, alla quale contribuisce con il suono della macchina da scrivere, e quella mimetico-finzionale, che mira al coinvolgimento degli spettatori nel dramma della dattilografa, comunicando lo «stato di tensione» (Nascimbene, *Malgré moi* 123) e autenticando il film tramite la proposta di una verità psicologica funzionale alla credibilità del racconto.

Alla cogenza del racconto di finzione contribuisce notevolmente il resto del suono del film.

Si prenda la transizione dai titoli alla prima scena. L'inquadratura ravvicinata e astratta dell'annuncio economico comparso sul giornale sfuma gradualmente, per sovrimpressione, su un'inquadratura dello stesso giornale in esterna: le pagine, mosse dal vento e illuminate dal bagliore dell'alba, hanno preso vita nella fiction. Il giornale è in mano a una delle aspiranti dattilografe, che sta dormendo, seduta su un muretto di pietra. Il mixaggio contribuisce a offuscare il confine; dalla partitura di Nascimbene passiamo a effetti sonori più immediatamente realistici: il risveglio di una via di Roma del 1951. Il passaggio alla finzione è mediato da un rumore più disturbante di quello di una macchina da scrivere, che cresce rapidamente, fino a saturare il suono: è uno schiacciasassi, usato per compattare strade battute ma non asfaltate, che transita di fronte alla ragazza addormentata. Il mezzo cancella per alcuni istanti la ragazza dall'inquadratura; in quel momento il guidatore aziona il fischio a vapore che la sveglia di soprassalto. La ragazza sovrastata dallo schiacciasassi mentre si trova sola, indifesa e inconscia rappresenta in modo eloquente la sua esposizione ai pericoli della società.

Sul piano delle strategie di veridizione, il film offre un modello compiuto e percorribile. Per la musica sono marche di veridicità l'innovazione compositiva, che autentica il film grazie alla singolarità delle scelte musicali, sintomo di una volontà di sottrarsi agli standard cinematografici del tempo, il prelievo di un suono della realtà quotidiana, quindi ben riconoscibile, l'integrazione di musica e rumore, che sono messi in dialogo. Al tempo stesso la musica si presta al coinvolgimento nel dramma psicologico, legandosi a vicende individuali nelle quali è possibile rispecchiarsi, ma che sono presentate come sintomi di processi profondi, la cui "verità" rimanda, in questo caso, a una lettura marxista dei rapporti sociali ed economici.

5. ESIGENZE DI VERIDIZIONE E DI COINVOLGIMENTO NEL FILM STORICO

Benché la documentazione sia implicita nel genere del film storico, che non parrebbe avere necessità di insistere sulla sua base fattuale, la veridizione della rappresentazione di vicende cruciali della storia si fonda in realtà su strategie retoriche non meno articolate, soprattutto quando toccano un «trauma culturale» (Alexander) come l'avvento del fascismo, la cui memoria in Italia è inevitabilmente divisiva, tanto più in un momento di radicalizzazione del discorso pubblico come erano i primi anni '70, segnati dall'estremismo politico e dal terrorismo. *Il delitto Matteotti* (1973) di Florestano Vancini illustra efficacemente sia la tenuta delle strategie di veridizione del cinema di fiction con pretese di veridicità, al di là del genere in cui si inserisce, sia il contributo della musica, che impatta particolarmente sulla credibilità del racconto, sulla sua verità psicologica.

La strategia di ingresso nel film è lineare. Sullo scorrere di fotografie storiche virate al seppia – ciò enfatizza la patina del documento con un sicuro effetto di veridicità – si alternano due tipi di scritte: da una parte la descrizione di eventi o processi storici legati alla singola fotografia, con tanto di date e commenti, dall'altra l'attribuzione dei crediti del film. Gli eventi evocati dalle scrit-

te sono la fine della Prima guerra mondiale (novembre 1918), la fondazione del Partito Popolare Italiano di don Luigi Sturzo (gennaio 1919), il congresso di Livorno da cui nasce il Partito Comunista Italiano (gennaio 1921), il dilagare della violenza e la presa del potere di Benito Mussolini (28 ottobre 1922), le elezioni definite «non più libere» (aprile 1924), l'insediamento della nuova Camera dei deputati (maggio 1924). L'ultima scritta si imprime su una fotografia storica di Giacomo Matteotti alla Camera, che viene ingrandita nel momento in cui vi si sovrappone il titolo del film. Da questo ingrandimento si passa a una ripresa, inizialmente fuori fuoco, del Matteotti del film (Franco Nero), ancora alla Camera, mentre aspetta che gli sia concessa la parola per tenere il duro discorso del 30 maggio 1924, che segnerà la sua condanna a morte. La transizione dalla fotografia al film, con la graduale messa a fuoco della ripresa, suggerisce una trasposizione diretta dei documenti storici in film, da intendere come una retorica della veridizione.

Affidata a Egisto Macchi, un compositore innovativo ben inserito nel contesto delle avanguardie romane e attivo nell'ambito della musica per film, con centinaia di documentari e vari film a soggetto, la musica si impone alla percezione e alla coscienza degli spettatori fin dai primi fotogrammi: massicci accordi a piena orchestra, staccati e percussivi, continuamente reiterati, sferrano vere e proprie bastonate acustiche che prefigurano la violenza fascista, mettendo lo spettatore in allerta. Qui il titolo del film basta a connettere la musica all'azione feroce – ancora viva nel ricordo – che segna uno spartiacque nella conquista del potere da parte di Benito Mussolini e del fascismo. L'attacco musicale ha qualcosa in comune con i titoli di testa del film *La classe operaia va in paradiso* (1971), su cui Petri aveva sincronizzato parte di uno dei temi di Ennio Morricone per dare l'idea di una macchina che si accende con fatica ma che una volta messa in moto si fa inesorabile. Nei primi anni '70 il prendere spunto dalla situazione del film per costruire brani musicali a partire da un suono che funge da stimolo mimetico della creatività è il modo più apprezzato, anche a livello internazionale, di fare musica per film; si tratta di una dinamica autenticante alla quale nemmeno i fautori delle avanguardie musicali si sottraggono. Come Morricone, con l'ausilio delle sonorità elettroniche del Synket (Corbella, "Paolo Ketoff"; Pizzaleo), di chitarre elettriche distorte e di accordi minori compatti e staccati nell'orchestra (Morricone 101-02), aveva aiutato Petri a fondere il rumore della fabbrica con l'alienazione operaia, così Macchi aiuta Vancini a dare un volto musicale al dilagare del fascismo, con atti di violenza sistematica e impunita che porteranno alla soppressione della Camera dei deputati e alla trasformazione in dittatura. Mimetica è peraltro anche la costruzione del protagonista: dalla postura, al trucco, dal vestiario all'eloquio, l'accuratezza che fonda la veridicità del film si misura in gran parte sul piano della resa mimetica.

All'inizio del film, sui cartelli e sulle fotografie storiche, sentiamo prima due, poi tre accordi possenti seguiti da un rumore che simula il rombo del motore di un'automobile (Cosci 81, nota 28). Più precisamente si tratta di un'automobile d'epoca. Torna l'idea del prelievo di un suono della realtà ben collegato alla vicenda, che assume funzione di rappresentazione e diventa icona, anche se il suono è simulato dal Synket, strumento elettronico assunto a mezzo di de-

nuncia. Da questo momento in poi le bastonate acustiche dimezzano il loro tempo, non danno più scampo all'ascoltatore. Nel registro grave compare un inciso melodico che coincide con il ritmo degli accordi. Entrano poi, con forza, a tempo, ancora con una prevalenza dello staccato, gli archi, con un breve inciso, basato su una nota acuta che si ripete, raggiunta da intervalli che si restringono. Tornano gli accordi con l'inciso nel grave, che ora conduce all'entrata del vero e proprio tema. Questo consiste in una melodia in minore, scandita e a tempo, enunciata dalla sezione grave degli archi (violoncelli, contrabbassi), che prende evidentemente spunto dal recitativo strumentale di violoncelli e contrabbassi all'inizio del quarto movimento della *Nona Sinfonia* di Beethoven; suoni oscuri, drammatici, inquietanti, che nella sinfonia raccontano un momento di crisi, superato dai suoni lieti e gioiosi del tema in maggiore, noto come "Inno alla gioia", caratterizzato dall'intonazione giubilante di parti dell'ode *An die Freude* di Friedrich Schiller. Il ventennio fascista è però solo agli inizi, quindi nel film non c'è spazio per il giubilo, e Macchi insiste sui toni oscuri.

A dare senso agli elementi fondamentali della musica dei titoli, che all'inizio del film non può che limitarsi a un vago presagio, sarà la scena centrale del film, quella drammatica del rapimento di Matteotti, prelevato con una Lancia Lambda dalla squadra capitanata da Amerigo Dumini, interpretato da Umberto Orsini, il 10 giugno 1924. La data e l'ora sono sovrimpressi all'inizio della scena. Il film è infatti articolato da titoli interni che certificano l'accuratezza dei singoli passaggi. I colpi massicci e inesorabili dell'orchestra, che in questa sequenza compaiono in una versione più inquietante, sono sincronizzati con inquadrature ravvicinate della figura di Dumini e degli uomini della squadra, che stanno aspettando Matteotti nei pressi della sua abitazione. Nella scena sono frequenti i fermi-immagine, strettamente sincronizzati con le bastonate acustiche. In uno di questi vediamo congelato l'istante in cui Matteotti esce di casa. Il tema beethoveniano è sincronizzato con la figura fiera, altera e coraggiosa di Matteotti, portatore di un'istanza morale analoga a quella implicita nella perorazione beethoveniana. Per un momento, Matteotti rallenta, nota i movimenti inconsueti, scorge i loschi figure intorno all'automobile, forse riconosce qualcuno, si ferma per un istante, poi procede, come andando incontro consapevolmente alla sorte. Il primo, durissimo colpo che riceve alle spalle è sincronizzato con uno dei più incisivi accordi; il sincrono è enfatizzato dal fermo-immagine improvviso che interviene in questo punto. Durante la dura lotta che porta al rapimento (Matteotti si difese con tutte le forze), il tema, enunciato perentoriamente dagli ottoni, riesce a emergere pur dai colpi inesorabili dell'orchestra. L'ultimo fermo-immagine, che congela Matteotti urlante, trattenuto e picchiato dai suoi rapitori, è sincronizzato con quello stesso rombo di automobile – ora sappiamo che è il mezzo del rapimento – che accompagna la messa a fuoco di Matteotti all'inizio del film, come mimesi elettronica realizzata al Synket. Il tema che ricorda il recitativo beethoveniano torna invece sull'immagine della bara che accoglie i resti martoriati dopo il ritrovamento del cadavere e rappresenta la "voce" di Matteotti, sovrastata ma non sof-

focata dalla violenza, e nemmeno dalla morte, dato che la sua parte politica è scesa in piazza in occasione della commemorazione funebre come era già avvenuto nei giorni successivi al rapimento, raccogliendo le sue istanze e denunciando i responsabili, come sottolineano due sequenze del film.

Alla fine del film – vediamo intanto Filippo Turati (Gastone Moschin) mentre scrive una delle lettere alla compagna Anna Kuliscioff raccontando dell'esautorazione del parlamento da parte di Mussolini, letta dalla voce interiore del personaggio – il tema dei violoncelli e dei contrabbassi assume un tono decisamente elegiaco, accompagnando l'enunciazione da parte della voce fuori campo delle sorti toccate ai molti parlamentari vittime dell'ondata di violenza successiva al delitto: con una lunga serie di carcerazioni, pestaggi fatali, condanne all'esilio, fino all'affermazione perentoria che conclude il film: «L'avventura fascista, che durerà vent'anni, porterà la Nazione allo sfacelo». Seguono i titoli di coda, sui quali torna la variante della musica dei titoli già ascoltata nel momento della denuncia della scomparsa di Matteotti da parte dei compagni di partito. Agli accordi si aggiunge la sciabolata di brevi *glissando* che rendono ancora più sferzanti i colpi acustici; all'enunciazione del tema di violoncelli e contrabbassi si uniscono invece le voci del coro misto a bocca chiusa, che conferisce al brano carattere di oratorio, del tutto in linea con la concezione del movimento beethoveniano, prima di lasciare il posto agli ottoni. Questi ribadiscono il tema in modo più incisivo, fino al ritorno del rombo dell'automobile sul cartello «Fine», con perfetta circolarità.

Nel film non mancano sequenze basate sulle inquadrature di giornali storici, con dettagli su titoli e articoli; sparse all'interno del film, marcano i punti di svolta – la notizia della scomparsa di Matteotti in giugno, quella del ritrovamento del cadavere in agosto – in sincrono con una musica che sovrappone a più strati rumoristici strappate orchestrali poderose, ricche di ottoni e percussioni. La musica si salda a un dispositivo di veridizione del tutto analogo a quello del film-inchiesta del 1952.

La prima collaborazione di Vancini con Macchi risale a due anni prima, con *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1971), dove si restituisce l'episodio controverso della spedizione dei Mille cui fa riferimento Giovanni Verga nel racconto *Libertà*, pubblicato nel 1883 in *Novelle rusticane*. Nino Bixio è chiamato a ristabilire l'autorità del governo di Giuseppe Garibaldi dopo le insurrezioni popolari che nell'agosto 1860 hanno mietuto vittime eccellenti tra gli altolocati di Bronte, con casi di violenza particolarmente efferata. La necessità di ristabilire l'ordine al più presto in una fase delicata porta Bixio a procedere in pochi giorni a molti arresti e interrogatori, e a condannare alla fucilazione, dopo un processo sommario, cinque presunti colpevoli. Le esigenze di veridizione del film si legano al compito di rendere credibile il punto di vista di Vancini, coinvolgendo la musica stessa nella ricerca documentaria. La musica siciliana assume così una funzione autenticante, come ricerca di una plausibilità storica. Come spiega la documentazione relativa alla musica del film, l'operazione musicale di autenticazione ha conosciuto più

passaggi, a partire dalle ricerche di Antonino Titone, che non riesce a individuare una musica popolare di protesta riconducibile all'epoca dei fatti (Cosci 69). Trova però dei testi, a partire dai quali Macchi reinventa il folclore siciliano con una libertà che non manca di efficacia. Ai brani composti *ad hoc* su modelli di canti siciliani riferibili all'epoca dei fatti e affidati infine a due carrettieri siciliani con voci «certamente non “educate” ma assolutamente autentiche», si aggiunge l'uso dello scacciapensieri siciliano, «strumento base del film» (Vancini in Gambetti 75). Come prelievo dalla tradizione musicale siciliana, anche gli scacciapensieri si prestano a diventare un cliché. Ciò è in parte mitigato dall'impiego che ne fa Macchi per sue esigenze compositive non del tutto riconducibili alla tradizione. Lo strumento scontava poi la riconnotazione semantica che ne aveva dato il western all'italiana (Cosci 76), in particolare grazie all'uso che ne aveva fatto Morricone a partire da *Per qualche dollaro in più* (1965) di Sergio Leone, per poi recuperarlo in *Le clan des Siciliens* (1969) di Henri Verneuil e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Petri per alludere alla sicilianità dei protagonisti. Ma in *Bronte* emerge una forte attenzione per la dimensione etnografico-musicale, inconsueta in questi anni. La musica del film si viene così a situare «in una terra di confine che sfrutta il repertorio e gli strumenti della musica popolare come agenti di autenticazione storica ed etnica, ma al contempo problematizza tale status ponendo il tutto in dialogo con un'espansione timbrica di matrice sperimentale» (Cosci 78; trad. mia).

Riportato al problema della veridicità, anche questa operazione di bricolage si presta da un lato alla veridizione storico-documentaria, e dall'altro a rendere convincente il racconto del film avvicinandolo tramite la musica al pubblico del film. La costruzione dell'autenticità storico-etnografica si salda all'attualità politica grazie al Synket usato in chiave *popular*, alla stregua di un «basso elettrico» (Cosci 77). L'esordio del film è anche questa volta determinante. L'uso degli scacciapensieri con l'accentuazione di sonorità dure e scabrose rimanda a una civiltà rurale violenta, oppressiva, punitiva, basata su principi arcaici di giustizia ma anche di perdono. Un uomo, con il figlioletto, è intento a rubare della legna in un bosco per un ben magro bottino. I sorveglianti li sorprendono sul fatto e li fustigano violentemente, senza pietà per il bambino. Gli effetti rumoristici, nel loro eccesso e in sincrono con il pestaggio, contribuiscono a veicolare allo spettatore uno choc non solo psicologico ma quasi fisico. Alla dura punizione segue tuttavia una concessione sorprendente: possono tenere la legna rubata perché con il loro lavoro se la sono meritata; la dura punizione ha redento il furto. A questo punto tornano anche gli scacciapensieri che, unitamente alle sonorità del Synket, vengono risemantizzati alla luce della sequenza precedente. La scena d'esordio predispone così alla condanna della giustizia di Bixio, sommaria per esigenze pragmatiche oltre che per strategia, che Vancini giudica implicitamente estranea alla cultura siciliana (rappresentata dagli scacciapensieri), in quanto imposta dall'alto e incapace di comprensione del contesto sociale. È questa la verità che il film, anche con la sua musica, saranno chiamati a veicolare.

6. MUSICA DI INVESTIGAZIONE NEL FILM POLITICO-INDIZIARIO

Esempio di film «politico-indiziario» (Mancino), *Il caso Mattei* (1972) di Francesco Rosi adotta strategie di veridizione basate sul cortocircuito tra fiction e documentazione. In un periodo in cui molti film di fiction pongono problemi politici scottanti, anche Rosi opta per la rappresentazione finzionale, la cui coerenza è garantita dalla performance mimetica di Gian Maria Volonté. In anni in cui Volonté si profila per la militanza politica su posizioni di estrema sinistra (Deriu) collaborando a progetti di impegno civile, la sua presenza è un marcatore di veridicità, perché parte dall'impegno per una verità connotata politicamente. Rosi affida all'attore ogni comparsa di Mattei, a partire dai documenti storici che lo riguardano. Il regista, cioè, non mostra documenti ma ricrea, per le esigenze del film, l'archivio intermediale di Enrico Mattei tramite Volonté. È una forma di «riattivazione» (*reactivation*) performativa che parte dalla documentazione ed è contigua alle pratiche di *reenactment* (Auslander). Ciò implica un distanziamento dai materiali storici e risponde alla strategia indiziaria del film: Rosi inserisce i documenti in una rappresentazione controllata che permette di dare enfasi alle loro condizioni mediali e politiche, presentandoli come esito di processi decisionali per lo più di censura e facendone i sintomi di un *milieu* politico-istituzionale non favorevole a Mattei; in molti casi ricrea riprese televisive desuete, riflettendo sul ruolo dei media e della dimensione pubblica di Mattei, che viene accostata a quella privata e familiare grazie a Volonté. In tal modo la coerenza mimetica – una fonte di «coerenza interna» (Bruhn) che impatta sulla veridicità – riflette la posizione del regista, con un esito paradossalmente autenticante proprio per la pregnanza della documentazione storica.

Punto di riferimento della strategia del film non è il documentario, bensì il servizio dell'invitato speciale del telegiornale o l'annuncio televisivo del fatto di cronaca. Già la prima sequenza del film presenta una resa finzionale dei rilievi sul luogo dell'incidente, con un'enfasi sulle parole raccolte dai primi testimoni che non sarebbe stata possibile utilizzando direttamente i documenti. Lo scorrimento orizzontale del testo della notizia recupera la comunicazione televisiva di notizie drammatiche dell'ultim'ora: «Milano – 27 ottobre 1962 – alle ore 18,58 l'aereo del presidente dell'ENI Ing. Enrico Mattei è precipitato in località Bascapè. Con Mattei hanno perso la vita il pilota Bertuzzi e il giornalista William Mc Hale». I titoli che precedono la sequenza si limitano a enumerare i crediti principali in forma di caratteri bianchi su sfondo nero. Non si tratta di una presentazione neutra: sono titoli a cui gli spettatori di quegli anni erano stati abituati da film politicamente connotati, come *La classe operaia va in paradiso* di Petri o il western in chiave politico-rivoluzionaria *Giù la testa* (1971) di Leone, entrambi caratterizzati dal suono del Synket.

Il film corona una collaborazione pluriennale tra il regista e il compositore Piero Piccioni, anche se la parte musicale si discosta dai film precedenti, se non altro perché non vi è traccia di musica scritta (Corbella, "Not a Symphony of Its Own" 127). Si percepisce l'apporto del Synket, che ormai si è legato al cinema di impegno politico. Non si tratta di effettivi prelievi sonori dalla realtà, ma anche questo sembra corrispondere alla strategia di distanziamento dalla realtà adot-

tata dal film, reso veridico dalla mimesi attoriale come da quella sonora. In un certo senso, Piccioni fa in musica ciò che fa l'attore nel film: ricrea su nastro magnetico, combinando sintesi sonora e suono concreto, sonorità rumoristiche che richiamano aspetti della "realtà" legata al film, orientandole ora al dramma personale, ora alla dinamica politico-istituzionale. Il primo suono che sentiamo avvicinarsi gradualmente prima dell'inizio dei titoli evoca il battito cardiaco. In questo Piccioni si attiene alle indicazioni del regista: «Per *Il caso Mattei* mi portavo dentro l'idea di sentire i battiti del cuore di un uomo sempre in movimento, sempre all'attacco, ma pur sempre costretto a difendersi: la sua angoscia, le sue paure in un mondo di macchine e di rumori» (Rosi). Il battito cardiaco è sì un suono "della realtà", ma si lega alla componente psicologica; il suo intensificarsi si collega alle angosce e alle paure che il regista intendeva evocare. Sono molte le sequenze caratterizzate dalla presenza del battito cardiaco, a suggerire l'angoscia che in certi punti assale Mattei. Al contempo, quel suono in soggettiva conferisce veridicità al film distaccandolo dalle consuetudini musicali del cinema italiano; lo stesso fa il rumore che possiamo avvicinare al decollo di un aereo, che compare già nel corso dei titoli alludendo all'incidente di Mattei. Con il passaggio ai rilievi di inquirenti e giornalisti sul luogo della sciagura entrano gli effetti sonori: la pioggia battente sul fango in aperta campagna, il suono delle sirene. Sullo sfondo resta però il battito cardiaco che si intensifica sull'annuncio alla moglie di Mattei di un «piccolo incidente» occorso all'ingegnere. Il Synket connota anche la sua maschera di dolore (ha intuito la verità) nelle riprese in ascensore, segnate dal vociferare di giornalisti, collaboratori, portavoce, e conduce al primo flashback del film, con Mattei in studio, a tarda notte, preoccupato per l'ennesima lettera di minacce.

La mimesi finzionale viene infranta platealmente, insieme al patto spettatoriale, con la comparsa di Rosi dentro il film in qualità di regista di un film su Mattei. L'artificio viene svelato. Ma lungi dall'indebolire la strategia di veridizione del film, questo ingresso di Rosi, in quanto gesto di assunzione diretta di responsabilità da parte del regista, la rafforza. Vediamo Rosi mentre sta facendo ricerche per il suo film, passando in rassegna diapositive di politici e altre figure storiche che ruotavano intorno a Mattei proiettate su uno schermo, senza che il Mattei storico compaia. I personaggi storici con cui vedremo interagire Rosi nel corso del film sono fatti interpretare da attori anche nelle diapositive. È in una di queste occasioni che vediamo Rosi ricevere la telefonata con cui Mauro De Mauro, il giornalista de *L'Ora* di Palermo, interpretato da Aldo Barberito, accetta l'incarico di ricostruire gli ultimi due giorni di Mattei in Sicilia come base per la sceneggiatura del film. De Mauro era stato fatto sparire da Cosa Nostra nel settembre del 1970, forse proprio in relazione all'inchiesta che gli era stata commissionata da Rosi.

Nella prima sequenza con Rosi la musica è assente; il suono stesso è più secco, sintomo di aderenza a un'estetica del "reale". Quando invece, verso la fine del film, Rosi compare nel film per l'ultima volta con un fascio di giornali sotto il braccio, torna il battito del cuore, ancora riferito a Mattei, che è oggetto delle notizie e dei titoli dei giornali che riusciamo a scorgere. Ma per un

buon lasso di tempo quel battito è sincronizzato con le inquadrature di Rosi. Si crea così un *continuum* tra l'angoscia collegata alla presenza del regista-investigatore (le domande ai testimoni, interpretati da attori, si scontrano con omertà e reticenze) e il *reenactment* degli ultimi momenti prima del decollo dell'aereo secondo l'ipotesi di Rosi. Privata di musica è anche l'intervista a un ufficiale dei Carabinieri, interpretato da Dario Michaelis. Poco prima la voce fuori campo aveva raccontato la circostanza decisiva, mai citata nelle inchieste sul caso Mattei: l'intervento di un presunto ufficiale, sotto falso nome, con due tecnici, sull'aereo di Mattei, per un'ispezione. Questo suggerisce a Rosi la rappresentazione finzionale di quella che pensa sia la verità, ottenuta per via indiziaria: la manomissione dell'aereo con l'introduzione di un ordigno esplosivo, come presagito dalle prime testimonianze, ben evidenziate da Rosi all'inizio del film, così come la circostanza che tali testimonianze più tardi furono ritrattate. L'identità tra il luogo in cui si svolgono le interviste di Rosi e quello del decollo dell'aereo di Mattei – l'aeroporto di Catania – permette al regista di sovrapporre i due tempi, come se Rosi assistesse di persona al sabotaggio dell'aereo; è qui che torna la musica di Piccioni. Siamo nel dominio della *parresia* (Foucault), categoria invocata non a caso per definire l'atteggiamento di Pier Paolo Pasolini (Benedetti); il dire con franchezza ciò che si pensa perché lo si ritiene vero, esponendo la propria persona a un rischio. Mattei per primo incarna lo stile del parresiasta; Volontè, non estraneo a tale postura, gli dà corpo e voce; ma dopo la scomparsa di De Mauro è Francesco Rosi a rischiare in prima persona facendo i nomi; per questo esibisce sé stesso nel film come regista, investigatore, personaggio e soggetto morale. L'apporto di Piccioni, basato su risorse rumoristiche organizzate in senso compositivo tramite l'elettronica del Synket, contribuisce a fondere il tempo delle indagini di Rosi con quello ipotetico del sabotaggio – i due tempi vengono fatti coincidere sul piano della costruzione cinematografica, facendone un caso di «musica di “investigazione”» (Corner 365).

La stessa definizione può abbracciare la musica del film *Il sasso in bocca* (1970), di Giuseppe Ferrara, che si sostiene sulla consulenza storica e sulla collaborazione ai dialoghi di Michele Pantaleone, esperto di rapporti tra mafia e politica, che compare nel film come interprete di Lucio Tasca, storico sindaco di Palermo. Pantaleone figura anche nel film di Rosi *Il caso Mattei*, dove interpreta sé stesso, assurgendo al ruolo di presenza autenticante, ancora una volta nel senso della *parresia*. Anche quello di Ferrara è un film che non ha paura di fare i nomi, indicando precise responsabilità non tanto giudiziarie quanto politiche e istituzionali. Sul piano costruttivo anche questo è un film che ibrida costruzione documentaristica e finzionale; la resa finzionale è prevalente, ma si alterna con parti che rimandano al film di montaggio, dove lo stesso cinema di fiction, riconducibile al neorealismo e ai registi che se ne dichiarano eredi legittimi, diventa documento storico. Il film, infatti, riusa e rimonta sequenze di *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini e di *Salvatore Giuliano* (1962) di Rosi, oltre che spezzoni di cinegiornali storici. Nel complesso si tratta di una rappresentazione documentaria che sfrutta la mimesi per colmare l'assenza di documentazione, basandosi su ipotesi suffragate da conoscenze storiche accurate, enunciate da una voce di commento molto presente.

Anziché concentrarsi su un solo personaggio, nel film di Ferrara troviamo un susseguirsi di figure storiche interpretate da attori non sempre professionisti. La musica, affidata a Vittorio Gelmetti, altro esponente dell'avanguardia musicale romana con esperienze anche in ambito cinematografico, segue il ritmo concitato del montaggio del film, suddiviso in 117 episodi (Toccafondi e Santi), optando per la eterogeneità degli interventi musicali e per la loro ricorsività. Troviamo *pattern* elettronici tensivi (patemici) e distaccati (anempatici), riferiti alle più svariate manifestazioni del potere mafioso. Il loro ricorrere contribuisce alla «coerenza interna» del film, intesa come un «fattore di veridicità» (Bruhn; trad. mia). Tali *pattern* elettronici sono presenti fin dalla sequenza montata che precede i titoli di testa. Qui interagiscono con gli effetti sonori, che includono in particolare le sirene (alcune fortemente elaborate) e una macchina da scrivere, riferita alla dettatura dei resoconti ufficiali dei delitti di mafia. Già in questo punto emergono frammenti di musica di repertorio, molti dei quali tratti direttamente dai cinegiornali e dai film riutilizzati. I *pattern* elettronici rimandano al Gelmetti compositore per documentari industriali e di denuncia. Nei lunghi e stratificati titoli del film, Gelmetti fa uso di elettronica ma anche di alcuni scarni elementi percussivi che creano, per esempio, il paesaggio sonoro di un inquietante rituale di affiliazione alla mafia. Nella scena del funerale del capo mafia, che non può essere seppellito se il nuovo capo non compie il rituale mettendo la mano sul cuore del defunto per trarne il potere, il compositore ricorre alle sonorità dell'organo (elettrico) reinterpretando *topoi* musicali della musica sacra, in particolare i brani organistici che accompagnano i momenti liturgici centrali della messa cattolica.

La musica si muove lungo le direttrici che il compositore stesso aveva suggerito pochi anni prima, in un suo articolo, come caratteristiche di una «musica-verità»: innovatività musicale, uso di sonorità elettroniche, integrazione musica-rumore, gestione compositiva degli effetti sonori (Gelmetti). Manca del tutto, nel caso di questo film, il riferimento al contesto musicale siciliano, dal quale il compositore sembra rifuggire, in sintonia con un film che intende porre in luce la modernità della mafia intesa come epifenomeno di carattere transnazionale del capitalismo avanzato, anziché il suo carattere locale, rurale e arcaico, sottolineato dalle riprese ma concepito come un elemento di disturbo, cioè come un elemento di facciata che impedisce di cogliere la reale portata, la «verità» del fenomeno. Questo giustifica l'esigenza di un cinema (e di una musica) di investigazione.

7. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Gli esempi discussi mostrano come nell'Italia dei primi anni '70 si consolidino alcune strategie di veridizione musicale aggiornate ai nuovi mezzi compositivi, ma al tempo stesso coerenti con quelle già in uso in un film d'inchiesta calato nel clima del neorealismo dei primi anni '50. Il prelievo di suoni della realtà rappresentata nel film è un elemento fondamentale, che concorre a

suo modo alla documentazione, contribuendo a collocare la vicenda sul piano storico. Un secondo elemento, contiguo al primo, è l'integrazione tra rumore e musica, che avviene a livello di mixaggio del suono cinematografico, valorizzando il continuum di musica ed effetti sonori, oppure a livello compositivo, con l'organizzazione musicale di elementi rumoristici; in ogni caso, ciò contribuisce alla veridizione del film creando equilibrio tra esigenze storico-documentarie e mimetico-finzionali, queste ultime rivolte alla coerenza e alla credibilità del racconto. Un terzo elemento è l'innovazione musicale stessa, che nei film esaminati è strategica a partire dal coinvolgimento dei compositori, scelti per la loro afferenza alle avanguardie musicali o per la disponibilità ad abbandonare, quando necessario, le vie consuete della musica per film orchestrale. Le oscillazioni tra il prevalere dell'uno o dell'altro elemento si collocano sempre all'interno di un approccio musicale al cinema di fiction dotato di pretese di veridicità sostanzialmente condiviso, indipendentemente dal genere o sottogenere di riferimento.

Pur distaccandosi dagli usi prevalenti di molto cinema di fiction, basati sullo sfruttamento delle risorse di grandi orchestre e sull'elaborazione di temi e motivi musicali ricorrenti, questo approccio non è immune da stereotipi di altro segno: il rumore inteso come tratto realistico e il ricorso alle sonorità elettroniche del Synket spesso con effetti rumoristici sembrano aderire a un impulso mimetico incontenibile. Gli stereotipi sono però dispositivi di controllo comunicativo: il ricorso a schemi e *pattern* più volte testati sul pubblico cinematografico anche nel breve periodo è infatti funzionale alla riuscita, cioè al successo contestuale di un film; il loro emergere testimonia una condivisione di prassi efficaci che aprono uno squarcio sulle strategie dei registi e dei compositori ma anche sulle aspettative che il pubblico nutriva, in una precisa fase storica, in merito alla veridicità di un film di fiction. Isolare le marche testuali di veridicità e la loro ricorrenza è stato utile anche per individuare un tratto generazionale dei registi si proclamano, in un modo o nell'altro, eredi legittimi nel neorealismo, e dei compositori che prestano la loro creatività puntando a una precisa tipologia di innovazione musicale.

Sul piano teorico generale, i casi discussi fanno emergere un duplice ruolo della musica: di sostegno retorico alle strategie di veridizione del film in quanto parte integrante delle scelte di costruzione storico-documentaria, e di contributo alla coerenza e alla coerenza drammatica del film che influenza indirettamente la veridicità benché sia rivolto alla costruzione mimetico-finzionale, chiamata a coinvolgere gli spettatori rendendo credibile la vicenda rappresentata. Per questa via la musica, parte integrante del suono cinematografico, contribuisce a erodere il confine tra dimensioni parimenti costitutive di questi film, quella storico-documentaria e quella mimetico-finzionale, a favore di un *continuum* di esperienza. In questa, la veridicità si offre come tratto emergente e situato della mediazione cinematografica, considerata nella sua immediatezza.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Jeffrey C. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*. Trad. di Lorenzo Migliorati e Luca Mori, Meltemi, 2018.
- Altman, Rick. *Film/Genere*. Trad. di Antonella Santambrogio. Vita e Pensiero, 2004.
- Auslander, Philip. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. University of Michigan Press, 2018.
- Bandirali, Luca. “Concerto per quattro macchine da scrivere e orchestra. Nascimbene incontra il Neorealismo.” *Roma ore 11. I 60 anni di un capolavoro*, a cura di Marco Grossi e Virginio Palazzo, Associazione Giuseppe De Santis, 2012, pp. 40-47.
- Benedetti, Carla. *Il tradimento dei critici*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Biancorosso, Giorgio. “Memory and the Leitmotif in Cinema.” *Representation in Western Music*, a cura di Joshua S. Walden, Cambridge University Press, 2013, pp. 203-23.
- . *Situated Listening: The Sound of Absorption in Classical Cinema*. Oxford University Press, 2016.
- Bisoni, Claudio. *Elio Petri. Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Lindau, 2011.
- Bruhn, Jørgen, Niklas Salmose, Beate Schirrmacher, e Emma Tornborg. “Truthfulness and truth claims as transmedial phenomena.” *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*, a cura di Jørgen Bruhn e Beate Schirrmacher, Routledge, 2022, pp. 225-54.
- Carocci, Enrico. *Attraverso le immagini. Tre saggi sull’emozione cinematografica*. Bulzoni, 2013.
- Carrera, Pilar. “‘Based on actual facts’: Documentary Inscription in Fiction Films”. *Studies in Documentary Film*, vol. 15, n. 1, 2021, pp. 1-19.
- Cecchi, Alessandro. “Il film industriale italiano degli anni Sessanta tra sperimentazione audiovisiva, avanguardia musicale e definizione di genere.” *Suono/Immagine/Genere*, a cura di Ilario Meandri e Andrea Valle, Kaplan, 2011, pp. 139-61.
- Chion, Michel. *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Trad. di Dario Buzzolan, Lindau, 1997.
- Corbella, Maurizio. “Paolo Ketoff e le radici cinematografiche della musica elettronica romana.” *AAA-TAC*, n. 6, 2009, pp. 65-75.
- . “‘Not a Symphony on Its Own’: Creative Patterns in the Collaboration between Francesco Rosi and Piero Piccioni.” *Scoring Italian Cinema: Patterns of Collaboration*, a cura di Giorgio Biancorosso e Roberto Calabretto, Routledge, 2025, pp. 113-43.

- Corner, John. "Sounds Real: Music and Documentary." *Popular Music*, vol. 21, n. 3, 2002, pp. 357-66.
- Cosci, Marco. "Vancini, Macchi and the Voices for the (Hi)story of Bronte." *Archival Notes*, n. 2, 2017, pp. 65-81.
- Deriu, Fabrizio. *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore*. Bulzoni, 1997.
- Ellis, John. "How Documentaries Mark Themselves Out from Fiction: A Genre-Based Approach." *Studies in Documentary Film*, vol. 15, n. 2, 2021, pp. 140-50.
- Foucault, Michel. *Discorso e verità nella Grecia antica* (in appendice il testo della conferenza di Grenoble sulla *Parresia*), a cura di Adelina Galeotti, Donzelli, 2019.
- Gelmetti, Vittorio. "Musica-verità?" *Filmcritica*, n. 185, 1968, pp. 21-28.
- Gambetti, Giacomo. *Florestano Vancini*. Gremese, 2000.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Lawrence Erlbaum, 1979.
- Grusin, Richard. "Radical Mediation." *Critical Inquiry*, vol. 42, n. 1, 2015, pp. 124-48.
- Mancino, Anton Giulio. *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*. Kaplan, 2012.
- . "Genealogia del cinema politico italiano: lo strano caso del film politico-indiziario." *Rivista di politica*, n. 1, 2014, pp. 51-63.
- Miceli, Sergio. *Morricone, la musica, il cinema* (nuova edizione), a cura di Marizio Corbella, Ricordi-LIM, 2022.
- Mittell, Jason. "A Cultural Approach to Television Genre Theory." *Cinema Journal*, vol. 43, n. 3, 2001, pp. 3-24.
- Morricone, Ennio. *Inseguendo quel suono. La mia musica, la mia vita*, conversazioni con Alessandro De Rosa, Mondadori, 2016.
- Nascimbene, Mario. "La musica nasce dai personaggi dei film." *Cinema*, n. 90, 15 luglio 1952, pp. 23-3^a di cop.
- . "L'uso di strumenti insoliti e di effetti realistici nella colonna sonora." *Filmcritica*, nn. 305-306, 1980, pp. 244-46.
- . *Malgré moi, musicista*. Edizioni del Leone, 1992.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.

Rosi, Francesco. Testo di presentazione dell'album *Le musiche di Piero Piccioni per i film di Francesco Rosi*, 2 LP, WEA – T 68034, 1981.

Pantaleone, Michele. *Il sasso in bocca. Mafia e Cosa nostra*. Cappelli, 1970.

Pizzaleo, Luigi. *Il liutaio elettronico e l'invenzione del Synket*. Aracne, 2014.

Toccafondi, Paolo, e Tommaso Santi. "Intervista a Florestano Vancini." Contenuti extra, *Il sasso in bocca*, DVD, General Video, 2005.