

UN COMPOSITORE A QUATTRO CORSIE. PIERO PICCIONI E LA MUSICA PER IMMAGINI

Michelangelo Cardinaletti

Lo scorso 6 dicembre 2021 è stata inaugurata presso i *Forum Studios* di Roma la mostra celebrativa per il centenario della nascita di Piero Piccioni¹, fra i maggiori compositori italiani di musica applicata alle immagini del secondo Novecento. Molteplici sono le collaborazioni instaurate con i più vari registi, segno del gradimento per le sue partiture, ma anche della versatilità con cui ha saputo cimentarsi nei vari generi cinematografici affrontati nel corso di mezzo secolo di attività. Pur non vantando studi in conservatorio, Piccioni è riuscito attraverso una lunga e ininterrotta carriera ad affinare le tecniche di armonizzazione, composizione e direzione d'orchestra, evidenziando fin dai suoi primi lavori una capacità e uno stile del tutto peculiari.

L'intento del contributo è quello di delineare all'interno dell'estesa produzione di Piccioni la presenza di quattro principali corsie, ovvero quattro versanti o grandi ambiti, alle quali le opere del compositore possono essere ricondotte. Proporre tale indagine su Piccioni, a breve distanza dall'anniversario, appare oggi necessario perché al sostanziale disinteresse bibliografico non è corrisposto un silenzio discografico. Numerose sono infatti le pubblicazioni, fra LP e Compact Disc, riguardanti la sua attività per il cinema. Segno evidente dell'attenzione da parte di appassionati ed esperti del settore, ma anche del potente impatto che il suo nome ha esercitato e continua ad esercitare su un mercato in continua trasformazione².

L'indagine – che opera una rilettura complessiva volta soprattutto a mettere a fuoco la ricezione della musica per il cinema di Piccioni – si è potuta avvalere delle ristampe in Compact Disc delle edizioni discografiche originali, i cui inserti hanno svelato interessanti informazioni e note di commento³. Essa intende dar conto della fortuna critica del compositore nell'ambito della musica per film, quale si evince in primo luogo dalla pubblicazione delle cosiddette “colonne sonore”. Per ripercorrere alcuni momenti della sua attività artistica

1 Per un profilo biografico si veda M. Corbella, ad vocem *Piccioni, Piero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 83, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/piccioni-piero_%28Dizionario-Biografico%29/ (consultato 25 agosto 2023).

2 Le statistiche di Spotify illustrano come Piccioni vanti una media mensile superiore al milione di ascoltatori, con streaming in tutto il mondo, di cui gran parte negli USA (consultato 25 agosto 2023).

3 L'analisi delle colonne sonore e dei libretti, che svolgono una funzione paratestuale, è volta qui a mettere in evidenza soprattutto la ricezione, in un'accezione pragmatica: sulle differenze tra la musica presente nel film e la relativa pubblicazione discografica si rimanda a R. Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 243-255.

si è fatto ricorso al materiale esposto durante la mostra e alla cortese disponibilità di Jason Piccioni, figlio del maestro.

L'ascolto delle musiche⁴ è stato effettuato sia direttamente dalle pellicole prese in esame, sia attraverso la relativa traccia presente nell'edizione discografica di riferimento. Tale approccio ha consentito di comprendere il carattere dei brani e il loro utilizzo all'interno dei film, rendendo possibile l'individuazione delle principali aree che costituiscono l'eredità musicale di Piccioni.

Corsia numero 1: Piero Morgan, ovvero Piccioni jazzista

L'inclinazione jazzistica di Piero Piccioni è la componente essenziale del suo modo di essere compositore⁵. Essenziale ma non unica. È infatti con lo pseudonimo da jazzista – Piero Morgan – che Piccioni firma la sua prima composizione cinematografica, vibrante e drammatica, per il film *Il mondo le condanna* (1952) di Gianni Franciolini. Ascoltando la musica di questa pellicola si rileva una proposta ben distante dal jazz, genere che allora, in Italia, solo sporadicamente veniva concepito sul grande schermo⁶.

È in particolare nel corso degli anni Cinquanta che si va diffondendo fra i compositori del periodo un certo modo di pensare il jazz in relazione alle immagini dei film. Ciò anche grazie alla presenza di artisti con solide esperienze maturate in ambito jazzistico come Armando Trovajoli, Piero Umiliani, Pino Calvi, Lelio Luttazzi, Lallo Gori, Riz Ortolani, Roberto Nicolosi e ovviamente Piccioni. Come ha osservato Leo Izzo, si assiste: «alla creazione di un'idea di jazz cinematografico specificamente italiano, che si impose in particolare nella commedia»⁷. Il totale sdoganamento del genere, come noto, avverrà nel 1958 con *I soliti ignoti* di Mario Monicelli, ritenuto non solo il capostipite della commedia all'italiana, ma anche il primo film con una colonna sonora (firmata da Umiliani) interamente jazzistica.

Una tappa fondamentale nella carriera di Piccioni è il 1959, anno in cui partecipa al film *I magliari* di Francesco Rosi. Si tratta di una collaborazione decisiva, che segna l'inizio di uno dei rapporti più fecondi tra compositore e regista del cinema italiano. Non a caso

4 Al riguardo si è tenuto conto dei criteri analitici individuati da Sergio Miceli, con particolare riferimento alla cosiddetta teoria dei livelli. Cfr. S. Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica - Analisi, Tipologie*, LIM/Ricordi, Lucca-Milano 2009, pp. 643-666. Vedi anche E. Morricone, S. Miceli, *Comporre per il cinema*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2001, pp. 77-128.

5 Nel 1944 Piccioni (con lo pseudonimo di Piero Morgan) costituisce l'Orchestra 013, la prima formazione jazz italiana, vedi A. Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 327. Nel 1949, durante un soggiorno newyorkese, si esibisce alla CBS in una *jam session* nel quintetto di Charlie Parker.

6 Anche se il jazz aveva avuto una prima diffusione durante il fascismo ed era tornato alla ribalta al termine delle ostilità belliche, radicandosi fortemente nella cultura popolare grazie alla radio e alla circolazione discografica, in quel frangente gli esempi di applicazione nel cinema sono circoscritti a pochi casi. Un certo interesse lo suscita l'intervento di Armando Trovajoli per due scene di ballo nel film *Riso Amaro* (G. De Santis, 1949) musicato da Goffredo Petrassi. Astratto e rarefatto è invece l'utilizzo che ne fa Giovanni Fusco in *Cronaca di un amore* (1951) di Michelangelo Antonioni. Cfr. L. Izzo, *Incorporazioni. Il jazz nel cinema italiano*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, "Quaderni del CSCI", 15, 2019, p. 180.

7 Ivi, p. 181.

diventerà da quel momento, come Rota già lo era per Fellini, il musicista di riferimento dei futuri film di Rosi⁸.

Per questa pellicola a Piccioni viene richiesto un commento di impianto jazzistico. Un invito gradito, che darà alla luce una partitura ricca di effetti e ritmi sincopati, capace di sottolineare, mediante la sonorità jazz, le vicende degli emigrati italiani nelle torbide atmosfere di una Germania distante e inospitale illustrate da Rosi.

È la prima occasione per Piccioni di scrivere con maggiore libertà il tipo di musica a lui più congeniale, in cui a dominare è «un impasto quasi sinistro dei fiati, lungo linee armoniche che ricordano senz'altro la lezione ellingtoniana ma anche quella di Stan Kenton»⁹. Si tratta di una scelta molto innovativa, come osserva Pugliese: «in alcune soluzioni più sperimentali e di ricerca Piccioni abbandona il “cool jazz” e si sporge alle (e oltre le) soglie del “free”, inoltrandosi in veri e propri “studi” di ricerca strumentale per basso e percussioni, evocativi di un clima ambiguo, ostile e piuttosto sinistro»¹⁰.

Negli anni Sessanta seguiranno altre esperienze simili. In *Adua e le compagne* (A. Pietrangeli, 1960) Piccioni «wrote and conducted an American jazz score for the film with a sad and romantic leitmotiv played by the string and rhythm section to accompany the character of Adua»¹¹. Nel film *L'assassino* (E. Petri, 1961) «Piccioni's score is constructed from the easy-listening hits of the era, often placed into the reality of the film»; ma la sua è anche una musica che «aids the director in establishing the film's main narrative gimmick, that is the reliance on flashbacks»¹².

E poi ancora *Mafioso* (A. Lattuada, 1962), in cui l'applicazione del jazz si fa insistente proprio per la capacità di aderire al racconto filmico con grande efficacia, sottolineando le atmosfere talvolta notturne e fumose, altre frenetiche e metropolitane.

Interessanti risultati di jazz applicato al cinema Piccioni li proporrà anche successivamente in film come *La vita agra* (1964) di Carlo Lizzani, *Il momento della verità* (1965) sempre di Rosi (con una singolare fusione tra il jazz e il flamenco spagnolo) e *La decima vittima* (1965) di Elio Petri, dove l'utilizzo della voce di Mina, con incedere ostinato e ossessivo, aumenta l'effetto grottesco e satirico proposto dal racconto. I vocalizzi seduttivi e al tempo stesso minacciosi fanno da contrappunto agli inseguimenti della cacciatrice interpretata da Ursula Andress durante il gioco perverso tra prede e predatori messo in atto in un distopico futuro.

In questa corsia *I magliari* ha un ruolo centrale. Non solo per la disinvolta applicazione del jazz, e nemmeno per aver gettato le basi del sodalizio con Rosi, ma anche per aver reso possibile l'incontro con uno degli interpreti chiave del cinema italiano: Alberto Sordi. Il compositore instaurerà con l'attore romano una collaborazione che non ha termini di

8 Sulla collaborazione tra Rosi e Piccioni si veda E. Comuzio, *Quando diventa esemplare il rapporto regista-compositore. La musica di Piccioni nei film di Rosi*, in S. Gesù, *Francesco Rosi*, Incontri con il cinema, Acicatena 1991, pp. 65-74.

9 Nota di R. Pugliese nel libretto de *I Magliari*, CD Album, Beat Records Company 2013, p. 4.

10 Ibid.

11 Nota di C. Fuiano in *Adua e le compagne*, CD Album, Cinevox 2005, p. 3.

12 Nota di G. Hubai in *L'assassino*, CD Album, Quartet Records 2017, p. 5.

paragone nella storia del cinema. Di molti film di Sordi interprete e di tutti i film di Sordi regista, Piccioni comporrà le musiche, dando voce a un genere assolutamente caratteristico che ritroveremo anche in molte pellicole della commedia all'italiana.

Corsia numero 2: Piero Piccioni comedy side

Il percorso musicale di Piccioni nella commedia presenta due evidenti caratteristiche: l'originalità e l'impronta personale. Nel complesso il compositore riesce a esprimersi in questo genere con continuità e naturalezza, dando l'impressione, anche negli esiti più laboriosi, che le sue musiche siano concepite di getto, senza trucchi o artifici di sorta. Il tratto più autentico di Piccioni nella commedia è senz'altro il peculiare impasto ottenuto tra la fusione dei fiati (soprattutto gli ottoni), elaborati secondo la maniera delle big band americane dei vari Miller e Goodman, con le sonorità degli archi inserite delicatamente e spesso modificate attraverso la sordina. In questo contrasto unico di suoni si coglie l'essenza della sua personalità artistica, connotata dalla commistione del jazz con i vari umori del periodo, senza mai trascurare la passione per i ritmi latini. In questo senso il musicista ha condotto una ricerca individuale segnata da interessanti sperimentazioni che di fatto lo inseriscono fra i compositori di punta della commedia all'italiana¹³.

Sia quando lavora per o con Sordi, sia quando lavora per altri, Piccioni compone per le commedie partiture dal tono brillante e ricche di verve. Il suo apporto al genere introduce numerosi elementi di novità, filtrati attraverso uno stile che oltre ad essersi consolidato nel tempo, risulta facilmente identificabile sin dall'ascolto delle prime note. Nello specifico, la sua proposta si contraddistingue per un frequente utilizzo di marcette, valzer spiritosi e motivi allegri, talvolta affidati al mandolino, che arrivano allo spettatore anche per la loro immediata orecchiabilità, senza che risultino banali o scontati.

Per iniziare si può subito rivolgere l'attenzione a *Fumo di Londra* (1966), film che segna l'esordio alla regia di Sordi. Oltre al celebre *You never told me*, cui accenneremo più avanti nell'ambito delle canzoni, la colonna composta da Piccioni riflette l'atmosfera londinese anni Sessanta che circonda il personaggio sordiano di Dante Fontana, un antiquario perugino turista nella capitale britannica. Fra i tanti interventi, Piccioni realizza un commento dal gusto vivace e sardonico per l'antologica sequenza in cui Sordi si aggira per

13 Insieme a Umiliani e Morricone, attivi anche in altri generi, Piccioni e Trovajoli sono i musicisti che hanno maggiormente contribuito a costruire l'identità musicale della commedia all'italiana. Ciò è riscontrabile sia in termini quantitativi, essendo la loro partecipazione estesa a decine di film, che qualitativi, come confermano le numerose richieste di collaborazione da parte di registi e produttori, nonché il caloroso successo di pubblico che ha alimentato il mercato discografico di riferimento. Le loro composizioni hanno accompagnato le pellicole più rilevanti del genere, realizzate non a caso dai maggiori esponenti di questa stagione cinematografica come Scola, Monicelli, Risi, Pietrangeli, Zampa, Comencini, Salce, Wertmüller, Steno e Sordi regista. Inoltre i due compositori hanno contrassegnato il periodo che va dalla seconda metà degli anni Sessanta ai primi anni Settanta grazie ad una sapiente e musicalmente peculiare contaminazione tra il jazz e le innovazioni della musica beat, chiaramente percepibile nei numerosi film cui hanno preso parte.

i più prestigiosi magazzini londinesi per acquistare gli articoli (scarpe, guanti, ombrello e pipa) che sanciranno la sua trasformazione in un vero gentleman inglese. Il pezzo dal titolo *Mr. Dante Fontana*, definito uno «sparkling rhythmic motif that moves between shake and swing»¹⁴, coglie pienamente, anche attraverso l'ausilio del coro femminile, il tratto spiritoso e umoristico espresso dall'attore.

Uno dei brani che ha più contribuito a definire musicalmente la maschera comica di Sordi nell'immaginario collettivo è *La marcia di Esculapio*, tratta da *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa, una satira su un certo malcostume sanitario tipicamente italiano. La struttura è briosa e funzionale alle immagini, e, oltre ad essere un «concentrato di bossa nova, jazz, easy listening, lounge e pop», concorre «a ritmare le divertenti incursioni in corsia del dottor Tersilli e del suo seguito»¹⁵.

Inconfondibili, anche per la timbrica affidata al peculiare uso degli ottoni e dei fiati, sono le melodie del film diretto e interpretato da Sordi *Finché c'è guerra c'è speranza* (1974), dove tra «i colori etnici dell'Africa e Latino Americani [...] il compositore ha scritto un tema che è divenuto il motivo che tra i tanti identifica nel pubblico la figura comica, ma anche nostalgica di Alberto Sordi: *Rugido do leao*»¹⁶.

Per un confronto con qualche altro caso si vedano *Firestar express* dal film *Il diavolo* (G. L. Polidoro, 1963), l'inno de *Il presidente del Borgorosso Football Club* (L. F. D'Amico, 1970), le chitarre e mandolini dal sapore tutto italiano de *Le vacanze intelligenti* (A. Sordi, 1978, dal film collettivo *Dove vai in vacanza?*), tema fra l'altro utilizzato di recente per lo spot di una nota catena di supermercati¹⁷.

Il ventaglio di idee che Piccioni offre alla commedia si arricchisce anche di temi leggiadri, scorrevoli, in alcuni casi con funzione didascalica, come *Viaggio attraverso l'Australia* dal film *Bello, onesto, emigrato Australia...* (1971), definito «punto di forza del commento [...], brillante ritmico pezzo lounge con Edda Dell'Orso che vocalizza magnificamente e viene ripreso nell'arco del film con versioni lente e magiche»¹⁸.

La peculiarità di queste composizioni è anche nell'aver contribuito – dice Alberto Sordi – «ad arricchire la mia fantasia nel comporre le storie di tanti personaggi italiani»¹⁹. Un aspetto generalmente trascurato, in quanto, come suggerisce Comuzio, «si parla di solito di sodalizi di musicisti con registi [...], mai o quasi mai dell'accoppiata di un compositore e di un attore», rilanciando sul fatto che nel rapporto con Sordi «la musica di Piccioni è l'acustico corrispettivo di quella faccia che ammicca ai nostri vizi»²⁰.

14 Nota in retrocopertina di C. Fuiano in *Fumo di Londra*, LP Album, Cherry Red Records 2015.

15 Nota di A. Morandi in *Il medico della mutua / Il Prof. Dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue*, CD Album, Beat Records Company 2015, p. 3.

16 Nota di C. Fuiano in *Finché c'è guerra c'è speranza*, CD Album, Digitmovies 2011, p. 2.

17 Il riferimento è allo spot pubblicitario della catena Crai, andato diffusamente in onda nel biennio 2017-2018.

18 Nota di C. Fuiano in *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*, CD Album, Beat Records Company 2018, p. 4.

19 Nota in retrocopertina di A. Sordi in *Storia di un italiano / Il grande cinema di Alberto Sordi con le musiche di Piero Piccioni*, CD compilation, GDM 2002.

20 E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, in S. Micheli (a cura di), *L'immagine e il suono: Alberto Sordi, Piero Piccioni*, Il Leccio, Siena 1994, p. 26.

Piccioni per la commedia compone anche numerose canzoni, le quali spesso vanno a costituire il tema conduttore. Esse partecipano al film, con un apporto decisivo e calibrato al contesto. Lo dimostrano interpretazioni come la citata *You never told me* (anche nella versione italiana di Mina *Breve amore*); o ancora il duetto *Ma 'ndo... Hawaii* con Monica Vitti per il film *Polvere di stelle* (1973); o anche *Amore amore amore* da *Un italiano in America* (1967), sempre con Sordi nella duplice veste di attore e regista.

All'interno delle stesse commedie, oltre ai ballabili che vedremo nell'ultima corsia, è ricorrente la presenza di temi d'amore coinvolgenti, dove la melodia è sempre proposta in modo incisivo e mai aggressivo. Sono motivi dolci, piacevoli, in alcuni casi struggenti, che rivestono un ruolo importante nel film nella descrizione degli stati d'animo dei personaggi e della loro psicologia. Queste partiture affondano le loro radici nello stesso terreno che darà a Piccioni linfa per comporre con esiti non convenzionali nel genere drammatico e sentimentale.

Corsia numero 3: Piero Piccioni sinfonico

All'interno del panorama compositivo di Piccioni il versante sinfonico è sicuramente quello più sorprendente. Stupisce infatti come un jazzista, per lo più senza studi accademici, sia in grado di affrontare una struttura di stampo sinfonico raggiungendo risultati significativi nell'impiego del corpo orchestrale. Piccioni riesce in questo tipo di operazioni sia con grandi che con piccoli organici. Di grande effetto è il *Super Flumina Babylonis* che fa parte del film *Uomini contro* (1970) di Rosi. Per questa pellicola «il commento musicale di Piccioni risulta così aderente al pensiero di Rosi che nell'ascoltarlo sembra addirittura di vedersi scorrere sotto gli occhi le immagini del film»²¹. Il brano *Super Flumina*, diverso rispetto al precedente per la presenza di un vasto coro, è una partitura squisitamente sinfonica che evidenzia con efficacia la drammaticità degli eventi che si svolgono lungo le trincee della prima guerra mondiale.

Altrettanto complessi sono i temi realizzati per grande orchestra in due film epico-mitologici diretti da Sergio Corbucci come *Romolo e Remo* (1961) e *Il figlio di Spartacus* (1962), in cui gli arrangiamenti colgono la lezione di Miklós Rózsa, che di Piccioni fu amico ed estimatore, ma in una chiave tutta personale, anche perché, sostiene Marshall, «while lesser composers were attempting desultory imitations of Lavagnino or Masetti, Piccioni produced his own brand of symphonic dramatics to provide a modern but not anachronistic style of historical score»²².

Anche in questa corsia gli esempi sono numerosi. E non sono solo riferibili al grande schermo. Vale la pena, in tal senso, cogliere l'occasione per rammentare anche i lavori per

²¹ Nota interna di F. Rinaudo in *Le musiche di Piero Piccioni per i film di Francesco Rosi*, LP Compilation, WEA 1981.

²² J. Marshall, *Piero Piccioni*, in "SCN/19 Soundtrack Collector's Newsletter", 19, 1979, p. 10.

la televisione, ambito in cui Piccioni si è prodigato con soluzioni di qualità. In sceneggiati di grande successo come *La figlia del capitano* (1965) di Leonardo Cortese e *I fratelli Karamazov* (1969) di Sandro Bolchi, Piccioni libera una inaspettata carica sinfonica e melodrammatica. Nel secondo caso, come è stato osservato, Piccioni «works with various levels of whimsically structured musical themes, from dramatic and melodramatic motifs to the romantic and lyrical passages that define the character of Dostojevskij's epic story»; di questa sua fatica colpiscono anche i temi spirituali per grande coro, che concorrono a dimostrare «the composer's creativity and great ability to create atmosphere in film»²³.

Da ricordare sono anche le musiche di due film di Domenico Paoletta, entrambi del 1973, riconducibili al filone erotico-conventuale intitolati *Le monache di Sant'Arcangelo* e *Storia di una monaca di clausura*, che Stefan Schlegel definisce «two of his most beautiful symphonic scores for these historical dramas»²⁴. Piccioni elabora degli adagi per archi, per organo e per flauto (con esecuzioni di Severino Gazzelloni), alternati a madrigali e mottetti per voci femminili costituendo un commento che «doesn't merely underline individual actions, but puts a reflective commentary on the film, illuminates the atmosphere and mood and thus translates the feeling of pain and suffering, but also those of pity and sympathy into exquisite musical sounds»²⁵.

Nel versante sinfonico, come accennato in precedenza, rientrano anche i temi d'amore. Uno degli esempi più rilevanti per carpire l'essenza del lato sentimentale di Piccioni è il tema realizzato per il film *Il malato immaginario* (T. Cervi, 1979) intitolato *Se m'ami e se non m'ami*. Il pezzo è riproposto più dolcemente in un altro momento assai lirico del film (*Ecchete merlo*) a commento di un monologo del malato interpretato da Sordi di fronte a un piccolo merlo posatosi sul tavolo della sua stanza.

Altri modelli idonei per cogliere l'espressività sentimentale di Piccioni sono rintracciabili in film come *Amore mio aiutami* (A. Sordi, 1969), il cui tema principale, elaborato attraverso un fitto tessuto di archi, restituisce una notevole carica romantica²⁶, *Appassionata* (G. Calderone, 1974), con brani in continuo movimento in quanto «the amount of music gradually increases as the romantic and erotic relationships get more confusing within the family»²⁷, e *Io e Caterina* (A. Sordi, 1980) per le cui immagini sono stati concepiti «spartiti al velluto, con un'orchestra che crea densità ma evitando di essere ingombrante»²⁸, con particolare riferimento al tema per archi (*I've seen love face to face*) «di riconoscibile stile piccioniano»²⁹.

Piero Piccioni è un autore complesso proprio per la sua versatilità, e ciò lo si può apprezzare anche quando realizza composizioni più disimpegnate, in alcuni casi con funzione

23 Nota di J. Švábenický in *I fratelli Karamazov*, CD Album, Kronos Records 2013, pp. 2-3.

24 Nota di S. Schlegel in *Le monache di Sant'Arcangelo / Storia di una monaca di clausura*, CD Album, Digitmovies, 2004, p. 3.

25 Ibid.

26 Cfr. E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, cit., pp. 18-19.

27 Nota di G. Hubai in *Appassionata*, CD Album, Quartet Records 2011, p. 6.

28 Nota di F. Babini in *Io e Caterina*, CD Album, Beat Records Company 2011, p. 6.

29 E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, cit., p. 23.

diegetica o di *background music*. Ci riferiamo alle melodie ritmate, invitanti alla danza. Gli esempi nella sua produzione sono cospicui e meritano dunque un approfondimento.

Corsia numero 4: Piero Piccioni dance music

Le note di Piccioni per il film *Professor Kranz tedesco di Germania* (1978) di Luciano Salce sono una dimostrazione chiara di come il musicista abbia approcciato la cultura brasiliana scrivendo delle originali varianti di bossa nova, avvalendosi anche della collaborazione di due illustri artisti del genere quali Toquino e Vinicius de Moraes, coinvolti nell'arrangiamento del pezzo *Golpe Errado* che riecheggia nei titoli di testa. «Sebbene siamo alla fine degli anni '70 – scrive Babini – il gusto espresso dal maestro è alquanto retrò, con una cifra stilistica ben memore del Jobim più maturo»³⁰.

Un'altra testimonianza evidente, di qualche anno più recente, è il *main theme* di *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) di Lina Wertmüller, *score* che valse a Piccioni il David di Donatello per la miglior colonna sonora. Anche qui, attraverso l'uso delicato dei fiati (flauto e tromba) e della chitarra si struttura una soffice bossa dalla quale emerge un certo grado di malinconia e amarezza.

La notevole versatilità del compositore è testimoniata anche da alcune partiture realizzate per opere riconducibili al cinema d'exploitation italiano. In questi lungometraggi, che si situano a metà strada tra il documentario e la fiction vera e propria, il compositore riesce infatti a passare con una certa disinvoltura dalle atmosfere esotiche e rilassate di un film come *Bora bora* (1968) di Ugo Liberatore, ai ritmi veloci e incalzanti tipici del mondo movie con *Inghilterra nuda* (1969) di Vittorio De Sisti. Se quest'ultimo si inserisce in un filone ormai consolidato e che vede tra i suoi caposaldi musicali il commento di Piero Umiliani per *Svezia inferno e paradiso* (L. Scattini, 1968), il primo è ritenuto un autentico fenomeno anticipatorio del cinema esotico-erotico, portato al suo apice qualche anno più tardi con la serie impersonata da Laura Gemser e principiata con il capitolo *Emanuelle nera* (1975) di Bitto Albertini (con musiche di Nico Fidenco)³¹.

Nei film cui Piccioni prende parte, fra i quali si può senz'altro annoverare anche *Fratello mare* (1975) di Folco Quilici, si concentrano, in base al contesto filmico, una grande varietà di temi ballabili che affondano le loro radici nell'*easy listening* e nella *space age pop*. Traendo ispirazione dalla cultura latina, africana, caraibica, hawaiana o polinesiana, si mescolano, attraverso l'uso di strumenti tipici e percussioni, i generi più diversi: shake, samba, rock and roll, mambo, calypso, cha cha cha. Il revival degli anni Novanta di questa corrente, racchiusa dagli addetti ai lavori sotto l'ampia e inclusiva etichetta di *lounge music*, ha riconosciuto Piccioni come uno dei più abili esploratori del genere³².

30 Nota di F. Babini in *Professor Kranz tedesco di Germania*, CD Album, Beat Records Company 2011, p. 4.

31 Cfr. V. Mattioli, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini&Castoldi, Milano 2016, pp. 523-526

32 Per un maggiore approfondimento sul fenomeno della musica lounge, segnatamente al contesto dei compositori di musica da film italiani, si rimanda a F. Adinolfi, *Mondo Exotica. Suoni, visioni e manie della*

Cambiando registro, valzer di ampio respiro sono presenti in molti film. Il metro ternario viene utilizzato da Piccioni con finalità differenti suggerite dal contesto. Sono interessanti due esempi in contrapposizione fra loro: l'ironico e garbato valzer per mandolino da *Il comune senso del pudore* (A. Sordi, 1974) e i tradizionali valzer tipicamente di corte (*I valzer imperiali*, *Valzer da Vienna*) per il televisivo *Anna Karenina* (S. Bolchi, 1974).

Al di là di tutti i possibili sviluppi avanzati con i ballabili, è nella rielaborazione della musica argentina che Piccioni ha prodotto i risultati più interessanti. Numerosi e diversi tra loro sono i tanghi elaborati dal compositore nell'arco dell'intera carriera. Il primo esempio che si può chiamare in causa è il tango (*Tango versione A*) de *La commare secca* (1962) di Bertolucci, che ha un ruolo importante nel commentare la sequenza della pietosa litigata tra la strozzina, che difende il compagno mantenuto, e la madre. A seguire *Il tango per flicorno* (e la variante *Tango del mare*) da *Senilità* (1962) di Mauro Bolognini, fra i tanghi più noti di Piccioni. Esso si lega in modo esemplare agli ambienti e alla psicologia dei personaggi del film, incedendo con un tono grave e mesto. Di sapore grottesco e beffardo è invece lo *Scopone Tango* dal film *Lo scopone scientifico* (1972) di Luigi Comencini, che sottolinea l'amara sequenza in cui si consuma l'illusione di una vincita da sogno da parte dei due poveri protagonisti.

Altri risultati significativi sono rintracciabili nel commento di *Riavanti... marsch!* (1979) di Luciano Salce, soprattutto con il tango lento (*Antica fiamma*), funzionale per parodiare i militari che nonostante l'età si comportano come seduttori da strapazzo. Nel film ricorre anche un *Tanghetto erotico*, che assume un tono particolarmente grottesco per effetto del sintetizzatore che si mescola col sax nello sviluppo della melodia.

Un altro celebre tango composto da Piccioni che svolge un ruolo molto importante nel film «in funzione di sarcastica sottolineatura al balletto delle visite e degli incarichi»³³ è il *Tango delle autoambulanze*, presente nel già citato *Il medico della mutua*.

Numerosi altri esempi potrebbero essere chiamati in causa, come il *Tango diabolicus* da *Totò diabolicus* (1962) di Steno, il *Tango travolgente* da *Toh, è morta la nonna!* (1969) di Mario Monicelli, il *Sante Mariuccia Tango* da *Tutto a posto e niente in ordine* (1974) di Lina Wertmüller. Ed è curioso che il tango ritorni, quasi a chiudere un cerchio, nell'ultima pellicola musicata da Piccioni, che coinciderà anche con l'ultima fatica da regista e attore di Sordi, per il film *Incontri proibiti* (1998).

5. Piccioni universe: un bilancio conclusivo

Lo stile di Piccioni, suddiviso nei quattro ambiti tematici qui proposti, non ha subito nel tempo variazioni rilevanti. La sua personalità si è dimostrata coerente e sempre in sintonia

rivoluzione lounge, Marsilio, Venezia 2021; F. Gazzara, *Lounge music. Storia, generi e protagonisti della musica di sottofondo*, Odoja, Bologna 2011.

³³ E. Comuzio, *Piccioni specchio di Sordi*, cit., p. 19.

con le esigenze sia dei registi e produttori, sia del pubblico. Inoltre, se la produzione di altri autori può essere oggetto di una periodizzazione, secondo cui in determinati momenti prevalgono un certo gusto, una certa inclinazione, un certo interesse, in Piccioni, invece, questa caratteristica appare assente. Dagli anni Sessanta in poi, raggiunta la piena maturità, le quattro corsie sono sempre attive, fruibili e interscambiabili. Le musiche brillanti concepite per il personaggio di Sordi ne *Il diavolo*, ad esempio, non sono distanti da quelle composte circa venti anni più tardi per *In viaggio con papà* (A. Sordi, 1982). Stesso ragionamento quando ci si riferisce ad un determinato genere musicale: se prendiamo il tango de *Il bell'Antonio* (M. Bolognini, 1960) troveremo senz'altro profonde affinità e somiglianze con quello concepito otto anni dopo per *Il medico della mutua*, o con quello di *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (L. Wertmüller, 1972), posteriore di oltre vent'anni.

Naturalmente si possono notare dei cambiamenti quando si entra nel merito del rapporto con i registi, anche se questo, come ovvio, è un fenomeno che riguarda tutti i compositori per il cinema. Restando al caso di Piccioni, però, appare evidente come il discorso riguardi prettamente la sfera delle contaminazioni, le quali ruotano sempre intorno alla solida e qualificata impostazione di jazzista. Con Rosi era necessario arricchire il jazz con sonorità orchestrali; se si guarda invece a Quilici si noterà che il jazz veniva mescolato prevalentemente con la ritmica etnica o esotica. È attraverso questo schema che Piccioni rispondeva alle esigenze dei registi, a riprova di quanto resti centrale nella sua visione musicale l'essenza del jazz, genere con cui – ribadiva il musicista – «si riesce a esprimere qualsiasi sentimento, qualsiasi visione del mondo, qualsiasi reazione psicologica a qualsiasi evento»³⁴.

Assai complesso, invece, è tentare di descrivere il metodo con cui Piccioni allestiva le proprie colonne sonore. Sono molto diverse fra loro, infatti, le dinamiche con cui un compositore concepisce la propria musica e possono cambiare di caso in caso³⁵. In un'intervista del 2002 vengono chiariti alcuni aspetti. Nell'illustrare le attività di realizzazione, Piccioni spiega quanto sia importante in via preliminare avere un confronto diretto col regista. Le impressioni che possono essere evocate in questi primi scambi sono di fondamentale importanza per il processo creativo e non possono in nessun modo essere rimpiazzate dalla sola lettura della sceneggiatura. Anche se in linea generale Piccioni ha sempre preferito concentrarsi sulla stesura della partitura dopo la visione dell'opera montata, riteneva indispensabile ricevere le informazioni dall'autore del film e creare con lui un rapporto di fiducia³⁶.

Dal punto di vista meramente pratico, con il passare del tempo Piccioni ha affinato una prassi compositiva che si è svincolata dai tempi della moviola per lasciar spazio ad un approccio che prevedeva la scrittura e l'incisione della musica indipendentemente dalla scena prevista. Solo in un secondo momento si sarebbe provveduto al montaggio in sincrono. Tale adattamento al processo realizzativo ci spinge a riflettere maggiormente sulla figura del

34 F. Adinolfi, *Mondo Exotica. Suoni, visioni e manie della rivoluzione lounge*, cit., pp. 293-294.

35 Per un quadro realistico delle molteplici possibilità con cui i compositori del periodo si sono trovati a lavorare nel mondo del cinema si veda G. Plenizio, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Guida, Napoli 2006.

36 Archivio Istituto Luce, *Intervista al musicista e compositore Piero Piccioni*, Fondo Mario Canale, 5 luglio 2022, 0:11:20 – 0:13:30, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/ILC100003500/39/intervista-piero-piccioni.html> (consultato 25 agosto 2023).

musicista-artigiano, categoria alla quale Piccioni ha sempre ritenuto di appartenere. Come ben evidenziato da Roberto Calabretto la dimensione artigianale del compositore “cinematografaro”, tipologia emancipatasi faticosamente nel corso dei decenni, pur palesando una subalternità ai vincoli della committenza e ai diversi elementi del sistema produttivo, si è espressa, tanto più nei casi delle personalità maggiormente dotate, con risultati di grande rilevanza. Ciò è accaduto anche a Piero Piccioni, il quale ha mostrato una chiara «vocazione a fare musica senza esclusioni aprioristiche, superando le obsolete e anacronistiche tassonomie»³⁷. Seguendo la traccia di Calabretto, quindi, si noterà che le quattro corsie fin qui analizzate comprovano come Piccioni sia a tutti gli effetti «un musicista completo, in grado di confrontarsi con i diversi generi, mettendo in campo codici stilistici di diversa natura e muovendosi nel problematico campo delle contaminazioni»³⁸.

Questa poliedricità trova riscontro anche nel rapporto con l'industria discografica. Dando uno sguardo alle pubblicazioni in vinile si può osservare come Piccioni sia riuscito a conquistare uno spazio piuttosto rilevante sul mercato, soprattutto in un momento storico in cui la musica da film rappresentava una nicchia ben più ristretta di quella odierna. Negli anni Sessanta e Settanta sono numerose le edizioni discografiche riguardanti i lavori di Piccioni, a riprova di quanto fosse alta la considerazione riservatagli dall'industria musicale, senz'altro ben più lusinghiera rispetto ad altri colleghi. Stima, tra l'altro, rimasta viva nel tempo, come attestano le frequenti ristampe in CD delle sue opere.

Per concludere il percorso affrontato è nelle parole di Piccioni che possiamo trovare una interessante chiave di lettura per comprendere il senso della sua versatilità, della sua capacità di adattarsi al contesto filmico con soluzioni personali, ma ogni volta diverse: «il musicista, molto spesso, è chiamato, piuttosto che a dare la misura di sé, [...] a interpretare oggettivamente un mondo musicale che non appartiene a lui, ma che appartiene ad altre esperienze, ad altri popoli, ad altri musicisti, ad altre epoche»³⁹. Tale pensiero riassume quell'identità su cui Piccioni ha costruito la sua personale estetica artistica.

37 R. Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, cit., p. 53.

38 Ibid.

39 G. Pellegrini, M. Verdone (a cura di), *Colonna sonora. Viaggio attraverso la musica del cinema italiano*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1967, p. 42.