

NUOVA
RIVISTA
MUSICALE
ITALIANA

Comitato scientifico

Giovanni Carli Ballola, Paolo Donati, Giorgio Pestelli, Giancarlo Rostirolla, Roman Vlad

Direttore responsabile

Guido Paglia

Direttore editoriale

Gian Luca Veronesi

Numero 4 Ottobre/Dicembre 2008

Giovanni Bietti e Giancarlo Bizzi

Etcetera: l'“arte del canone”

uno studio sul pensiero canonico di J. S. Bach.

Piero Gargiulo

La prima produzione operistica:

la Pergola dal *Potestà di Colognole* (1657) al *Greco in Troia* (1689).

Annamária Szilágyi

Sulla caratterizzazione dei personaggi in dramma e melodramma:
il *Trovatore* di Gutiérrez e Verdi.

Franco Carlo Ricci

La musica di Roman Vlad
per il cinema, la televisione e il teatro.

ISBN 978-88-397-1484-8



9 788839 714848

€ 15,00



NUOVA RIVISTA MUSICALE ITALIANA 42008

Spedizione in abbonamento postale 45% art. 2 comma 20/b legge 662/96 - Filiale di Firenze



NUOVA
RIVISTA
MUSICALE
ITALIANA
42008

TRIMESTRALE DI CULTURA E INFORMAZIONE MUSICALE

Ottobre/Dicembre

Rai Eri



LA MUSICA DI ROMAN VLAD PER IL CINEMA, LA TELEVISIONE E IL TEATRO

DI

Franco Carlo Ricci

S E NEL PERIODO SUCCESSIVO AL TERMINE DEL SECONDO CONFLITTO MONDIALE ROMAN VLAD, PER CONCILIARE ELEMENTARI ESIGENZE ESISTENZIALI,

nel rispetto naturalmente della propria identità artistica, potenziò i propri impegni musicali, particolarmente attivo fu in ambito cinematografico nel quale ebbe l'opportunità di collaborare con i più prestigiosi registi del tempo, anche stranieri – da René Clair a René Clément, da Renato Castellani a Marcel l'Herbier a Robert Wise – e realizzare colonne sonore per numerosi film ai quali arrise notevole successo.

È bene sottolineare che egli, nella sua lunghissima e felice collaborazione con il mondo del cinema, non ha mai scelto i film per i quali comporre le musiche, anche se non ha accettato tutte e sempre le proposte ricevute, limitandosi a quelle che riteneva interessanti e comunque tali da consentirgli di esprimere la propria arte. Interruppe la collaborazione quando, negli anni Sessanta, produttori e registi iniziarono a richiedere colonne sonore che poco avevano a che vedere con la musica autentica. L'ultimo lavoro è stato il film *Il giovane Toscanini*, da Franco Zeffirelli diretto nel 1988 senza riportarne il favore sperato, per il quale Vlad non ricorse ad adattamenti o a trascrizioni ma scrisse soltanto musica originale.



Roman Vlad nel 1956

¹ La partitura musicale manoscritta del cortometraggio *Leonardo da Vinci* fu donata da Vlad all'Università di Chicago.



Locandina del film *Domenica d'agosto* di Luciano Emmer (1949)

Ma procediamo con ordine. Il primo contatto con il mondo del cinema, che lo ha interessato ed impegnato, a fasi alterne, in tutta la vita – ma al quale, comunque, resta ancora vicino – fu determinato dalla commissione, da parte del regista cinematografico e documentarista Luciano Emmer, di colonne sonore per una nutrita serie di documentari che possono essere considerate tra le sue composizioni del genere più riuscite.

Nato a Milano nel 1918, Emmer aveva iniziato durante la seconda guerra mondiale come documentarista, specializzandosi poi in film d'arte nei quali dimostrò particolare raffinatezza e sensibilità. Già a ventitré anni, nel '41, realizzò il primo cortometraggio, *Racconto di un affresco*, dedicato ai dipinti di Giotto nella Cappella degli Scrovegni, al quale seguì, nello stesso anno, *Il Paradiso terrestre*, destinato ai quadri del pittore fiammingo Hieronymus Bosch (1450 ca-1516). Il consenso incontrato lo portò ad occuparsi, in seguito, di altri grandi della storia della pittura come Botticelli, Goya, Leonardo da Vinci¹, Carpaccio, Picasso. I suoi lavori, che ebbero ampia circolazione in Europa ma soprattutto in Francia, incontrarono tale favore da richiamare l'attenzione anche di Jacques Maritain – con il quale Vlad era in rapporti di grande amicizia – grazie al cui interessamento poterono proiettati all'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede, in via di Monte Giordano.

Durante il secondo conflitto mondiale, Emmer, in assenza di controlli sui diritti inerenti alla proprietà intellettuale, aveva utilizzato, per tutti i suoi documentari, musiche di grandi della musica del Novecento, come Ravel e Prokof'ev. Al termine della guerra, però, per il ripristino del controllo di tali diritti, non poté più proiettare i suoi documentari. Per questo chiese a Vlad di sostituire le precedenti colonne sonore con sue musiche appositamente scritte.

Molto probabilmente l'inizio della collaborazione tra Vlad e Emmer fu determinata dall'apprezzamento, da parte del regista, di varie sue composizioni tra le quali il balletto *Dama delle camellie*, che gli aveva consentito di affermarsi in ambito teatrale, e con notevole successo, al primo festival del dopoguerra, nel 1945, al Teatro Quirino di Roma.

Tra gli interventi musicali più significativi per i cortometraggi d'arte di Emmer ricordo quello del 1948 per *La Leggenda di Sant'Orsola* di Carpaccio – che si può ammirare alle Gallerie dell'Accademia a Venezia – e, nell'anno successivo, per *La colonna traiana* e per il *Paradiso perduto* di Bosch.

Nel 1948 ancora Emmer (che in collaborazione con Enrico Gras scrisse e diresse la quasi totalità delle proprie opere fino al '49), gli richiese le musiche per i documentari *Bianchi Pascoli*, dedicato ai familiari dei soldati stranieri morti in Italia nel secondo conflitto mondiale, e *Isole nella laguna*, su testo di Diego Fabbrì, prodotto da Salvo D'angelo per la Universal Film. Quest'ultimo cortometraggio attirasse l'attenzione del regista francese René Clair, impressionato da alcuni essenziali ma suggestivi interventi di Vlad, sia pure affidati ad una sola nota di vibrafono. Di particolare interesse furono, però, per Clair soprattutto *Romantici a Venezia* (con un appassionato commento di Jean Cocteau), dello stesso binomio Emmer-Gras, per la ricreazione dell'atmosfera romantico-decadente, alla fine del diciottesimo secolo, della Venezia di Lord Byron, Alfred de Musset e George Sand.

Nel 1949 Vlad scrisse anche la colonna sonora per *Au delà des grilles* (*Le mura di Malapaga*) di René Clément, con Jean Gabin, Michel Simon, Isa Miranda e Andrea Checchi. Il film, che non ebbe grande successo di pubblico ma conquistò l'Oscar come miglior film straniero, dette l'opportunità al compositore e al regista, entrambi giovani, di compiere una straordinaria esperienza artistica, all'insegna di una cordiale amicizia.

La colonna sonora fu registrata a Parigi dall'Orchestre Nationale sotto la guida di un musicista della statura di Roger Désormière², già direttore delle orchestre dei Balletti svedesi, dei Balletti russi di Djagilev, dell'Opéra-Comique e dell'Opéra.

Il soggiorno di Vlad, nel 1949, nella capitale francese – dove nel '47, subito dopo la guerra, Désormière, ancora con l'Orchestre Nationale aveva diretto il suo *De Profundis* al Théâtre des Champs-Élysées – gli dette l'opportunità di conoscere molti musicisti, grazie alle presentazioni di Jacques Ibert, Alfredo Casella e Jaques Maritain. Di Ibert era divenuto amico e lo aveva frequentato, a Roma, quando dirigeva l'Accademia di Francia, dal 1937 al '40, ma poi di nuovo dal '46 al '60. Di Casella era stato allievo prediletto.

Particolarmente utili gli furono le conoscenze di Casella che, vissuto a Parigi per tutta la giovinezza e la prima maturità, era ancora tanto legato a quell'ambiente da sentirsi profondamente francese, anche se alcuni denigratori avevano cercato di metterlo in cattiva luce per l'aperto sostegno al nazionalismo italiano.

Nella *Ville lumière* Vlad ebbe modo di conoscere, oltre a Roland-Manuel, compositore, musicologo, allievo e biografo di Ravel, alcuni membri del Gruppo dei Sei: Georges Auric,

² Come si può facilmente rilevare, per conseguire risultati pregevoli si ricorse ad un'orchestra di prim'ordine; nell'odierna cinematografia, invece, allo scopo di limitare i costi di produzione si tende ad utilizzare orchestre raccoglieticce e direttori mediocri.



Roman Vlad

³ *La beauté du diable* suscitò l'interesse del musicologo tedesco Hans Keller, anche per l'adozione alquanto criptica della tecnica dodecafonica.

Arthur Honegger ma soprattutto Francis Poulenc, del quale divenne amico anche per la sua frequente presenza a Roma dove teneva concerti, ospite della principessa Mimì Pecci Blunt, da Vlad frequentata con assiduità. Durante i soggiorni francesi, stranamente non incontrò, invece, Stravinsky del quale fece la conoscenza a Venezia in occasione della prima rappresentazione del suo *The Rake's Progress* al Teatro La Fenice, l'11 settembre 1951.

Per tornare ai rapporti con il mondo del cinema, vanno ricordate le musiche per *Les derniers jours de Pompei* (*Gli ultimi giorni di Pompei*) di Marcel l'Herbier e Paolo Moffa, da Vlad composte nel 1950.

Nel 1949 René Clair era venuto a Roma per le riprese del film *La beauté du diable* (*La Bellezza del Diavolo*), co-produzione franco-italiana tra Franco-London-Films (Parigi) e Universalia e Enic (Roma), con l'obbligo di utilizzare una certa quota di attori, musicisti e autori italiani. Allo scopo di individuare validi collaboratori, si fece proiettare vari documentari di Luciano Emmer tra i quali *Romantici a Venezia* e *Isole nella laguna*, le cui colonne sonore, realizzate da Vlad, ebbe modo di apprezzare molto, come ho appena detto. Chiese, quindi, proprio a lui di scrivere la musica per il nuovo film³ – distribuito nel 1950 – che dette origine ad una collaborazione per entrambi molto proficua e piacevole, sia dal punto di vista artistico che umano, per la cordiale amicizia che ne scaturì.

Titolo e contenuto de *La beauté du diable* si riferiscono al mito dell'eterna giovinezza ispirato alla vicenda di Faust e derivato in parte dal *Faust* di Goethe in parte da *La tragica storia del dottor Faust* di Marlowe.

L'idea centrale del film è l'inversione di ruoli tra Faust e Mefistofele che, ad un certo momento della storia, mutano il loro stato. Michel Simon, Faust vecchio, diviene, infatti, Mefistofele e Gérard Philippe, Mefistofele, diventa Faust giovane.

Il metodo seguito da Vlad in questa prima e unica collaborazione con Clair, ma anche, sostanzialmente, con Renato Castellani, differisce nettamente da quello richiesto ai compositori da registi, anche di valore, che solo al compimento del film ricorrono ad interventi musicali, come si trattasse di spezie da aggiungere per esaltare il sapore e la suggestione di talune scene.

Lo stesso Jean Cocteau, del resto, teorizzava che la musica poteva essere manipolata a piacere, tagliata, mescolata e distribuita disinvoltamente dove si riteneva necessario. Per non parlare di Erik Satie che, in sintonia con i postulati estetici di



Locandina del film
I vampiri
di Riccardo Freda
(1957)

Cocteau formulati in *Le Coq et l'Arlequin* (1918), concepiva la musica come *tapisserie, ameublement*, arredamento.

La musica secondo Clair, invece, era parte integrante, inscindibile del linguaggio cinematografico. Per questo chiese a Vlad di comporla in modo autonomo, prima che iniziassero le riprese, basandosi esclusivamente sulla sceneggiatura nella quale erano indicate con scrupolo le durate delle scene in minuti e addirittura in secondi. Spesso accadeva, però, che i tempi del 'girato' differissero da quelli della musica composta, con la conseguenza che doveva essere riadattata. Il musicista, allora, ne proponeva al pianoforte nuove versioni che orchestrava in un secondo momento⁴.

Le musiche destinate al balletto accolto nel film, composte e registrate in anticipo, rimasero immutate perché sulla loro durata era stata impostata e realizzata la coreografia. Tale metodo Vlad poté adottare naturalmente con quei registi che consideravano la colonna sonora non accessorio più o meno significativo ma elemento costitutivo, fondante dello spettacolo. Poiché egli ha sempre ritenuto il regista l'autentico autore del film, ha cercato di conseguenza di scrivere la musica che lui stesso avrebbe composto se fosse stato in grado di farlo. Da questo punto di vista, ha avuto sempre ben presente il caso veramente esemplare e raro di Charlie Chaplin, a un tempo interprete, regista e compositore. Il ruolo che si è riservato, così, è stato quello dell'artigiano che offre il proprio contributo improvvisando al pianoforte in presenza del regista, per poi sviluppare quelle parti, quei 'momenti musicali', da lui scelti come più idonei a sostenere il film; come avveniva, del resto, nella collaborazione tra Nino Rota e Federico Fellini.

L'artigianalità del suo intervento, quindi, deriva dalla considerazione che, se la materia musicale è frutto della sua invenzione, della fantasia ispirata dal gusto e dalle necessità espressive, la scelta definitiva è affidata al regista, garante dell'unità dell'opera.

Ne *La beauté du diable* la musica assume un ruolo particolarmente significativo per la presenza del soprannaturale. Clair, infatti, in sintonia con il pensiero estetico di Busoni, riteneva che, in qualsiasi tipo di spettacolo, non solo le danze e le canzoni, ovviamente, ma anche gli elementi ultraterreni richiedessero necessariamente la presenza della musica. In questo film, per esempio, non ritenendo opportuno dare voce umana a Satana, nei dialoghi tra (il personaggio) Mefistofele e Lucifero, Vlad volle che le risposte di questi fossero sempre affidate, in modo veramente singolare, ad uno strumento, nel caso specifico al basso tuba.

⁴ Alcune sequenze della colonna sonora furono, invece, orchestrate e dirette da Roger Désormière, uno degli esponenti, con Sauguet, de l'École d'Arcueil. Costituita da un nucleo di quattro compositori, l'École d'Arcueil prese il nome dall'omonimo quartiere della *bantieu* parigina dove abitava Erik Satie e si formò nel 1923. Presenta indubbie affinità con il gruppo Les Six (composto da Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre), del quale condivide l'estetica di un'arte spontanea e spoglia, cara a Satie. Dell'École facevano parte, oltre a Sauguet, elemento di maggiore spicco, Roger Désormière, Maxime Jacob e Henry Cliquet-Peyel.



Roman Vlad

La musica ha inoltre il compito di rendere immediatamente percettibile ed individuabile la diversità tra il mondo ideale, della luce e quello infernale, delle tenebre, tra il cielo e l'inferno. Stilisticamente il problema della contrapposizione dialettica viene risolto con l'adozione di una scrittura cromatica e dodecafonica per la sfera delle tenebre e tonale, diatonica per la celeste. Ad analogo procedimento era ricorso Stravinsky ne *L'Oiseau de feu*, nel quale appunto il sovrannaturale (l'uccello di fuoco, il mondo incantato di Kastchei, i mostri guardiani) è reso con linguaggio cromatico, dissonante, accidentato, l'umano (le tredici principesse e il giovane Zarevič) con quello diatonico, tonale, luminoso.

La colonna sonora de *La beauté du diable* per il valore musicale e la novità del contesto, suscitò, a suo tempo, il vivo interesse di studiosi e critici inglesi e americani, soprattutto, che ne fecero un'accurata analisi. Se ne occuparono, per esempio, Roger Manwell nei suoi scritti sulla musica nel cinema e Hans Keller nell'apprezzabile articolo *Film music and beyond*, (*Musica per film e oltre*), perché per la prima volta nel cinema veniva usata musica dodecafonica.

Tra i momenti più significativi del film sono da ricordare il dialogo tra Mefistofele e Lucifero, il balletto, la fabbricazione dell'oro e la trasformazione di Faust in Mefistofele e viceversa. Per non parlare della scena, rilevante sia dal punto di vista filmico sia musicale, nella quale viene adombrato il terribile rischio che l'umanità corre a causa del patto che la scienza stringe con il diavolo e che potrebbe annientare il mondo con la bomba atomica.

Anche se il film fu girato a Roma, la musica venne registrata a Parigi, al Théâtre des Champs-Élysées, nell'esecuzione dell'Orchestre National de France e il coro di Radio France, diretti da Roger Désormière.

Al termine della registrazione, Vlad fu colpito da una forma di appendicite retroceale con conseguenze tanto gravi da costringerlo per ben cinque mesi nell'ospedale americano, assistito amichevolmente da René Claire.

La collaborazione con Claire, infatti, oltre ad essere stata estremamente stimolante sul piano artistico, al punto da dare origine ad un'opera rimasta alla storia del cinema per l'originalità precorritrice del linguaggio filmico e musicale, ebbe un *côté* umano molto gratificante per la cordiale amicizia che fece scaturire.

Un'esperienza nel complesso interessante fu rappresen-

tata, nel 1951, dalla collaborazione con il regista William Lee Wilder, fratello del ben più noto Billy Wilder, per il film italo-americano *Three Steps North* (*Tre passi al nord*) che non ebbe, peraltro, molta risonanza. Interpretato, tra gli altri, da Lea Padovani, Aldo Fabrizi, William Tubbs, Peggy Doro, Roberto Murolo, si svolgeva in parte sulla costiera amalfitana. Per la colonna sonora il regista – come il fratello, ebreo di origine austriaca naturalizzato americano – richiese, con l'evidente scopo di sottolineare il colore 'napoletano' dell'ambientazione, un'orchestra costituita da strumenti a plectro.

Non meno significativo fu l'incontro con Renato Castellani promosso dal musicologo Fedele D'Amico e soprattutto da sua moglie, Suso Cecchi D'Amico, sceneggiatrice tra le più autorevoli della seconda metà del secolo scorso, in rapporti di grande amicizia con Nino Rota, abituale autore delle colonne sonore dei primi film di Castellani. Questi, che si accingeva a realizzare *Giulietta e Romeo*, desiderava, però, per il suo film musiche stilisticamente più elaborate e sofisticate di quelle certo geniali e originali di Rota, ritenute, per tale lavoro, troppo semplici e corrive. Egli accettò allora il consiglio di Fedele D'Amico e Suso Cecchi di rivolgersi a Vlad, ben noto a Castellani anche per il recente successo de *La beauté du diable*. Iniziò così una collaborazione molto proficua, rinsaldata da una profonda amicizia durata fino alla morte del regista, che volle collaborasse con lui in tutti gli altri suoi film e serial televisivi.

Per *Giulietta e Romeo*, del 1954, interpretato da Laurence Harvey, Susan Shentall, Mervyn Jones e Flora Robson, in costume inglese di epoca shakespeariana, Vlad, oltre a creare musiche originali, si ispirò a melodie coeve. In particolare, per le danze, utilizzò il celeberrimo *My green sleeves*⁵ ma anche ritmi di danza non tipicamente inglesi, come gagliarde e sarabande. Fece anche ricorso al gregoriano, non di tradizione pura, ma modernamente reinventato. In altri contesti, come il suicidio dei giovani amanti, nei quali protagonista assoluta è l'emozione, prescindendo dall'ambientazione storica e visiva si abbandonò, senza alcuna remora, al proprio linguaggio di musicista di oggi.

Ci sono momenti, invece, nelle quali la musica è scopertamente e volutamente convenzionale e ingenua, come nella 'cavalcata' di frate Lorenzo sull'asinello, forse per compensare situazioni di grande tensione emotiva, rese ancora più espressive dall'estrema raffinatezza del linguaggio musicale.

Le pagine riferite alla festa e alla danza in casa Capuleti, dove avviene il primo incontro tra Giulietta e Ro-

⁵ *My Greensleeves* è un'antica melodia popolare di tradizione inglese, composta, secondo la leggenda, da Enrico VIII d'Inghilterra (1491-1547) per la sua futura consorte Anna Bolena che sembra avesse una malformazione ad una mano, costretta a coprire con lunghe maniche. Di qui il titolo *Greensleeves*, «maniche verdi» che potrebbe, però, essere un'alterazione di un precedente *Greenleaves*, cioè «foglie verdi». Secondo un'altra, più probabile, tradizione, l'anonimo autore sarebbe un amante tradito da una donna di facili costumi, per la quale scrisse la canzone verso la fine del XVI secolo. A lungo affidata alla tradizione orale o alla forma manoscritta, la prima versione registrata ufficialmente risale al 1580, con il titolo di *A New Northern Ditty of the Lady Greene Sleeves*. A tutt'oggi, però, non è reperibile copia di tale documento. Se ne trova traccia in *A Handful of Pleasant Delights* (1584) come «A New Courtly Sonnet of the Lady Green Sleeves. To the new tune of Green sleeves». La Signora Ford, personaggio de *Le allegre comari di Windsor* di Shakespeare (1602), cita due volte «Green Sleeves».

⁶ Anche con Visconti, Vlad, nei primi anni '50, iniziò una collaborazione che però non andò a buon fine perché la rappresentazione teatrale da lui curata de *Les Mouches* di Jean-Paul Sartre non fu realizzata. Nelle musiche, ugualmente composte e mai utilizzate, Vlad cercò di rendere in modo onomatopeico lo sciame di mosche assillanti e persecutorie, simbolo moderno delle Erinni.

meo, furono composte e registrate prima di 'girare' le relative scene perché, in questo caso, la parte visiva doveva seguire i tempi della musicale.

Il film, una co-produzione italo-inglese, fu realizzato a Roma mentre la musica venne registrata a Londra negli stabilimenti di Pinewood. Il direttore, l'orchestra sinfonica e i cori erano inglesi ad eccezione del gruppo corale italiano imposto da Castellani che, da perfezionista qual era, riteneva più idoneo a pronunciare il testo latino. Per le scene di carattere religioso, infatti, volle che Vlad mettesse in musica versi nella lingua dei Romani, alcuni dei quali compose egli stesso, come «iacent in pulvere miseri», riferita agli infelici amanti.

Nelle immagini dei suoi film e nella musica ad esse destinata, Castellani rifuggiva sempre dalla volgarità e aveva come mèta la grazia nell'espressione, anche quando le situazioni erano particolarmente drammatiche e violente. Da questo punto di vista egli era in perfetta sintonia, *mutatis mutandis*, con la profonda convinzione di Mozart per il quale anche la musica più sconvolgente doveva sempre evitare gli eccessi ed essere armoniosa, 'bella'. La seduzione, il fascino delle scene e del commento sonoro, infatti, sono forse l'aspetto più rilevante, le qualità più spiccate del film *Giulietta e Romeo* accolto con lusinghieri consensi ma oggetto anche di severe critiche, all'origine delle quali l'assegnazione, nel 1954, del Leone d'Oro a Venezia, che alcuni ambienti artistici avrebbero preferito attribuire a *Senso* di Luchino Visconti⁶. L'evento provocò, infatti, la reazione di tutta la critica impegnata a sinistra – unanimemente favorevole a Visconti, marxista militante – che sferrò violenti attacchi, e a lungo, a Castellani non amato da parte della *intelligenza* per la totale estraneità del regista alla sinistra, per la quale non professava simpatie come, del resto, per i suoi avversari politici.

La collaborazione tra Castellani e Vlad fu sempre serena e amichevole sia per il temperamento dei due artisti sia per l'impegno ad affrontare e risolvere i problemi con tempestività e senza prevenzioni. Naturalmente non potevano non sorgere, a volte, divergenze con conseguenti discussioni; Vlad, però, dopo aver tentato di condurre il regista sulle proprie posizioni, finiva sempre per accettarne le tesi, nella convinzione che fosse lui il vero autore, dal quale era stato chiamato a collaborare ad un proprio progetto artistico di cui era il principale responsabile.

Tra i momenti del racconto cinematografico, molto calligrafico e forse un po' estetizzante, per i quali come musicista provò maggiore empatia, sono da ricordare: la danza

nella festa in casa di Giulietta, la scena liturgica, per l'atmosfera estremamente suggestiva creata dal gregoriano modernizzato, il duplice suicidio degli amanti ed in fine il notturno d'amore per antonomasia - con un'estatica Giulietta sul verone - estremamente suggestivo per la felice fusione della musica con il canto dell'allodola⁷.

Mentre assisteva alla registrazione, affidata ad un direttore inglese, Castellani fece notare a Vlad che, in una certa scena che ne era priva, era opportuno inserire la musica. Al compositore che sosteneva di non avere più tempo per scrivere la partitura, il regista ripose serafico che il problema si poteva facilmente risolvere se avesse improvvisato al pianoforte mentre la scena veniva proiettata. Quando iniziò l'improvvisazione, però, un funzionario intervenne per osservare che egli non aveva diritto di sedersi al pianoforte perché era venuto in Inghilterra con un permesso di lavoro in qualità di compositore, non di esecutore. I sindacati non avrebbero consentito che togliesse lavoro ad uno strumentista inglese.

Un altro 'incidente' simile, accaduto nello stesso periodo, va ricordato. Quando il regista francese René Clément, per il quale nel 1949 Vlad aveva scritto la colonna sonora per *Au delà des grilles* (*Le mura di Malapaga*), seppe che il musicista era a Londra⁸, gli chiese di comporre la colonna sonora per *Monsieur Ripois* (*Le amanti di Monsieur Ripois*)⁹, in lavorazione nella stessa città. Vlad non si fece pregare e si mise immediatamente al lavoro. In fase di registrazione, però, il solito funzionario lo avvertiva che il suo visto era limitato alla composizione di musiche per il film di Castellani non per quello di Clément.

Lo zelante burocrate, però, volle venirgli incontro suggerendo un procedimento per superare l'ostacolo; Vlad avrebbe dovuto procurarsi, ma fuori dai confini inglesi, un altro visto sul passaporto, specifico per questo secondo lavoro. Avrebbe dovuto quindi imbarcarsi, riattraversare il canale de La Manica per raggiungere Dunkerque, recarsi a Calais e prendere di nuovo il traghetto per Dover, dove l'avrebbe atteso un funzionario competente a conoscenza del suo arrivo, che gli avrebbe rilasciato, finalmente, il visto richiesto. Non si davano alternative. A tutto questo Vlad dovette sottoporsi, con grande sacrificio, anche perché la duplice traversata de La Manica in tempesta, nel gennaio del 1954, fu particolarmente travagliata. In compenso, al ritorno a Londra, ricevette le congratulazioni del funzionario per il dovere compiuto.

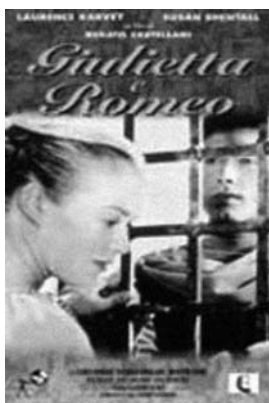
Anche se la soluzione fu piuttosto complessa e faticosa, merito degli inglesi fu, comunque, l'averla raggiunta in quarantotto ore.

⁷ L'allora sezione americana della casa editrice Ricordi pubblicò, negli Stati Uniti, una breve suite per pianoforte solo, tratta da Vlad dalla colonna sonora di *Giulietta e Romeo*. In seguito egli ne realizzò anche una suite per orchestra - caso unico per sue musiche destinate ad un film - inserita poi in un'antologia sonora (recitazione e musica) incisa, verosimilmente subito dopo l'uscita del film, su disco Philips (Gran Bretagna) e Epic (Stati Uniti).

⁸ Poiché il film *Romeo e Giulietta* era una coproduzione anglo-italiana, la musica fu registrata a Londra alla presenza, naturalmente, di Vlad.

⁹ Il film, di cui fu protagonista Gérard Philipe, vincerà il Premio Speciale della Giuria per la miglior regia al 7° Festival di Cannes.

¹⁰ Il film-commedia *Controssesso*, del 1964, è costituito da tre episodi, il primo dei quali, *Cocaina di domenica* (regia di Franco Rossi), ha per protagonisti Nino Manfredi e Anna Maria Ferrero; il secondo, *Il professore* (regia di Marco Ferreri), con Ugo Tognazzi e, in fine, *Una donna d'affari*.



Locandina del film *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani (1954)

In occasione della collaborazione con Clément, Vlad ebbe modo di conoscere Jean Cocteau – del quale Clément era stato aiuto regista – ai cui suggerimenti ricorreva di frequente durante le riprese. Nel commento musicale, per esempio, seguendone il consiglio, ricorreva, a volte, all'asincronismo, al contrasto, cioè, tra scena e musica in quanto, in talune circostanze, poteva risultare più efficace del sincronismo, dell'affinità. Tale tecnica, della quale uno degli iniziatori era stato Clair, consisteva, per esempio, nell'utilizzare in occasione di un funerale una musica allegra o, viceversa, una musica triste durante una festa.

Nello stesso 1954, ma a Roma, Vlad ebbe modo di compiere un'altra esperienza, in un certo senso hollywoodiana, perché scrisse parte delle musiche del film *Helen of Troy* (*Elena di Troia*), uscito nel 1955, del regista statunitense Robert Wise, con Rossana Podestà, Jacques Sernas, Sir Cedric Hardwicke e Brigitte Bardot.

Pur considerando la composizione di colonne sonore un'attività secondaria, di carattere artigianale – che gli aveva fatto conseguire peraltro, in taluni casi, apprezzabili esiti artistici – Vlad è sempre stato molto attivo nel mondo del cinema, e continua ad esserlo anche se in misura ridotta, annoverando al suo attivo la composizione di musiche per quasi duecento documentari e cinquanta film, la pubblicazione di saggi e partecipazione ad importanti congressi sull'argomento. Tra questi il convegno organizzato a Firenze, nei primi anni Cinquanta, da Guido M. Gatti, critico musicale che, come amministratore delegato della Lux Film, profuse un notevole impegno per la valorizzazione culturale della musica nel cinema, invitando a comporre colonne sonore musicisti come Pizzetti, Ghedini, Petrassi e Dallapiccola.

Con Castellani Vlad continuò a lavorare negli anni successivi realizzando le musiche per alcuni suoi film di successo con attori prestigiosi, come *Nella città l'inferno* del 1958, interpretato, tra gli altri, da Anna Magnani, Giulietta Masina, Renato Salvatori, Umberto Spadaro, Alberto Sordi, Sergio Fantoni. La musica, ampiamente presente nel film, fu diretta da Franco Ferrara. Collaborò con lui anche in *Una donna d'affari*, terzo episodio del film *Controssesso*¹⁰, del 1964, con Nino Manfredi e Dolores Wettach.

Un'altra esperienza artistica interessante per Vlad fu, nel 1959, la cooperazione con il regista statunitense Jules Dassin per la colonna sonora del suo film *La loi*, girato sulla costa adriatica con attori di fama quali Gina Lollobrigida, Melina Mercuri, Pierre Brasseur, Marcello Mastroianni e Yves Montand. Poiché Dassin volle da-

re molto rilievo all'elemento folkloristico, per diverse settimane fu registrata musica popolare, con la partecipazione di molti abitanti del luogo. L'importanza del film, oltre che nel suo valore artistico, risiede nella documentazione, che ormai può essere considerata storica, di tradizioni popolari e di musica folkloristica, l'interesse per i quali, come è noto, va gradualmente estinguendosi.

Compose colonne sonore anche per suoi serial televisivi di notevole successo, come *Leonardo*, con Philippe Leroy, Ottavia Piccolo e Giulio Bosetti, del 1971, e *Verdi*, del 1982, con Ronald Pickup, Carla Fracci e Daria Nicolodi.

In quest'ultimo sceneggiato egli non si limitò ad occuparsi delle musiche ma svolse un ruolo di un certo rilievo nella impostazione generale del film oltre che nella proposta della protagonista femminile, Carla Fracci.

Per la colonna sonora, particolarmente ardua fu la selezione di musiche di Verdi dai suoi numerosi capolavori ma anche, in certi casi, la loro elaborazione senza che si avvertissero suture e cambiamenti di stile inopportuni quanto sgradevoli.

Non fu facile, inoltre, venire incontro alla particolare esigenza registica di Castellani, intenzionato a mettere in risalto il travaglio di Verdi nel momento di comporre il finale de *La Traviata*. Per questo volle che Vlad simulasse la ricerca, la fatica della creazione, accennando al pianoforte vari spunti tematici. Al momento della maturazione e della scelta definitiva, la melodia doveva essere intonata, fuori campo, non dalla voce di un qualsiasi soprano ma da Maria Callas. Poiché la cantante, però, già dal 1977, non era più in vita, per suggerire l'idea che fosse proprio lei ad interpretare il motivo appena scaturito dalla fantasia di Verdi, si dovette ricorrere a sofisticati accorgimenti tecnici che regalarono a Vlad una particolare emozione. Eliminate infatti, da una precedente registrazione discografica de *La Traviata*, le frequenze dell'orchestra, la nuda voce della grande cantante scomparsa venne accompagnata da Vlad-Verdi al pianoforte. Il lavoro di estrapolazione da un contesto strumentale della voce, sostenuta ora dall'accompagnamento pianistico (operazione molto ardita, forse senza precedenti, nel mondo del cinema), pose problemi enormi, com'è facilmente intuibile, anche perché, in alcuni passaggi, le note calanti della voce registrata della cantante mal si accordavano con quelle perfettamente intonate del pianoforte.

Non fu questo l'unico ardito *escamotage* impiegato da Vlad nella lunga collaborazione con il cinema. Si può citare anche l'esempio de *Les derniers jours de Pompei* per il quale Marcel l'Herbier ebbe necessità, in un certo momento del film, di ren-



Roman Vlad

dere l'effetto del terrore. Per raggiungere lo scopo, Vlad ebbe allora l'idea di incidere un fortissimo colpo di tam-tam la cui registrazione utilizzò poi montandola a ritroso; con l'accorgimento, inoltre, di potere cambiare la velocità del nastro e realizzare una specie di glissando in crescendo, riuscì a suggerire il suggestivo effetto di un catastrofico singhiozzo.

Per quanto riguarda la televisione, va segnalata la pregevole musica composta nel 1966, anche se nel brevissimo tempo di una notte, per il documentario di Franco Zeffirelli, *Per Firenze*, girato in occasione della devastante inondazione della città dello stesso anno. Una sera il regista, accompagnato da Richard Burton, si recò in casa del musicista chiedendogli di collaborare al documentario che doveva essere terminato entro ventiquattr'ore. Il musicista, che si mise immediatamente al lavoro, compose in parte musica elettronica, in parte ricorse all'organo della chiesa di S. Spirito a Firenze per ottenere sonorità che facessero pensare alla musica elettronica. Per sostenere con effetti sonori adeguati, simili a *Wooooaa*, alcune sconvolgenti immagini dell'inondazione, utilizzò una tecnica non proprio ortodossa da un punto di vista musicale ma particolarmente efficace, consistente nel pigiare contemporaneamente tutti i tasti del pianoforte con l'ausilio di una tavola. Accompagnò invece le scene nelle quali nugoli di giovani volenterosi, accorsi da tutto il mondo, lavorano instancabilmente per limitare il più possibile i danni di tale tragedia, riprendendo momenti della colonna sonora scritta nel 1953 per il film *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani che il musicista riconosce, esplicitamente, tra le sue migliori.

Egli fu anche tra i primi ad impiegare, negli anni '50, la musica elettronica nelle colonne sonore ed a metterla in partitura in modo diagrammatico, ricorrendo al piano cartesiano con gli assi delle ascisse e delle ordinate. Fece ricorso ad essa, però, soprattutto nei film e nelle musiche di scena per il teatro.

Per tornare alla collaborazione con Castellani, non fu certamente facile venire incontro a tutte le sue esigenze e ad una sua certa incontentabilità. Egli, infatti, alieno dal realizzare prodotti commerciali, nella convinzione che un film è un evento culturale che ha necessità di tempi lunghi di elaborazione, considerava che le musiche non solo fossero 'intonate', naturalmente, alle scene ma avessero, ad un tempo, valore autonomo. Per questo era sempre vicino a Vlad quando improvvisava al pianoforte e lo incalzava con continue richieste anche contraddittorie e di carattere squisitamente musicale, come quando suggeriva di utilizzare uno strumento con un particolare timbro op-



Locandina del film
Donne senza nome
di Géza von Radványi
(1949)

pure un'orchestra di piccole o grandi dimensioni.

Tale attività compositiva Vlad svolse sempre con grande professionalità ed impegno, anche se non le attribuì particolare significato artistico ma piuttosto valore di alto artigianato. Per questo, nei confronti del regista, non volle mai imporre il proprio punto di vista ma assunse il ruolo di attento collaboratore, sensibile alle sue esigenze, nella convinzione che sia lui il vero autore dell'opera. Di conseguenza, come ho prima sottolineato, ha sempre ritenuto che la musica migliore per il cinema, come ho prima ricordato, fosse quella che il regista avrebbe scritto se fosse stato compositore ed ha, coerentemente, visto il suo ideale in Charlie Chaplin, geniale regista e, ad un tempo, straordinario creatore di suggestivi motivi.

Da tale concezione della musica per film, scaturisce il suo modo di operare. Quando Clement, Clair, Castellani o qualunque altro regista gli commissiona la colonna sonora per un proprio lavoro, egli chiede loro di assistere alle proprie improvvisazioni pianistiche e di indicargli quale 'momento musicale' ascoltato ritengano idoneo alla scena del film¹¹. Tale 'momento', poi, egli elabora musicalmente, cercando di far collimare le necessità espressive del regista con le proprie. Una volta avvenuto tale 'adeguamento', egli può abbandonarsi alla fantasia e scrivere «a quel modo che gli ditta dentro», per dirla con Dante. Attua così, consapevolmente, uno dei metodi, secondo San Tommaso d'Aquino¹² – mi si consenta la citazione – per arrivare alla verità (in questo caso artistica): l'«*Adaequatio intellectus ad rem*».

Tale procedimento, tutt'altro che di facile attuazione, gli fa considerare l'attività di compositore per film di tipo artigianale piuttosto che artistica, perché presuppone un certo ridimensionamento della personalità del musicista che si limita a porre al servizio delle esigenze del regista, l'abilità tecnica, l'esperienza, il gusto propri.

Nei casi però nei quali la 'visione' del regista viene a coincidere con quella del compositore, l'assunto artigianale viene trasceso e la musica può conseguire valori artistici molto interessanti; è il caso dei film realizzati da Vlad con Luciano Emmer.

Nella collaborazione tra musicista e regista si possono presentare, a volte, problemi particolari determinati dalla personalità di quest'ultimo e dal suo modo di operare. Se Castellani, per esempio, spesso ritornava sulle proprie decisioni, soggette anche a mutare nel confronto con il musicista, Clair imponeva le proprie soluzioni con fermezza senza lasciarsi influenzare da opinioni diverse. Poteva accadere quin-

¹¹ Tale procedimento veniva seguito anche da Nino Rota, uno dei più geniali ed originali autori di musiche per film di registi del livello di Visconti e Fellini.

¹² S. Tommaso (1221-1274), affronta il problema della verità in diverse opere, tra le quali le giovanili *Quaestiones disputatae De Veritate*, trascrizione e rielaborazione di dispute tenute durante il primo periodo di insegnamento teologico a Parigi. Ovunque egli si rifa al concetto aristotelico di verità intesa come qualcosa che appartiene essenzialmente e primariamente all'intelligenza e designa il rapporto di adeguazione (*adaequatio*) o corrispondenza (*correspondentia*, *convenientia*) dell'intelletto nei confronti dell'essere di una cosa. Ma, pur concordando con Aristotele nel concetto generale di verità, lo arricchisce e lo rende più complesso grazie alla rivelazione biblica e in parte alle sue intuizioni metafisiche. Egli formula così una concezione della verità come corrispondenza tra intelletto e oggetto: «*Veritas est adaequatio intellectus ad rem; adaequatio rei ad intellectum; adaequatio rei et intellectus*» («La verità è adeguamento dell'intelletto alla cosa; adeguamento della cosa all'intelletto; corrispondenza dell'intelletto e della cosa»).

¹³ In questa colonna sonora ci sono passi ai quali tiene in modo particolare e sente più personali soprattutto perché ricorre alla prassi di scrivere musica alla maniera antica, utilizzando melodie inglesi dell'epoca shakespeariana. Particolarmente riuscita, anche una *gagliarda*, basata su testi di Matteo Maria Boiardo da lui stesso scelti. Da tali musiche egli ha tratto una versione per pianoforte e una breve *suite* per complesso cameristico. Della colonna originale dell'intero film è stato anche inciso un disco.

¹⁴ Al Toscanini maturo, invece, ha dedicato una serie di trasmissioni televisive presentando le sue ultime interpretazioni alla guida dell'Orchestra Filarmonica di New York. In età avanzata ha preferito abbandonare la collaborazione con questo importantissimo *mass medium* a causa del suo grave degrado culturale.

di che richiedesse al compositore di scrivere la musica a film già montato, limitando al massimo la sua libertà.

Inconvenienti si sono avuti però anche quando, all'inverso, Vlad ha composto prima delle riprese del film. Sempre Clair, in alcune circostanze, gli ha chiesto di impostare buona parte della colonna sonora sulla base della sola sceneggiatura, costringendolo poi ad un successivo, notevole lavoro di riadattamento, perché al momento di 'girare' il film aveva modificato non soltanto la lunghezza ma anche la successione delle scene.

In compenso Vlad ha avuto spesso la fortuna e il privilegio di vedere affidate le proprie colonne sonore a direttori d'orchestra del valore di Roger Désormière e di Franco Ferrara. Questi, in particolare, ha interpretato, in modo veramente esemplare, le sue musiche per *I sogni nel cassetto*, del 1957, (con Lea Massari, Sergio Tofano, Cosetta Greco, Lilla Brignone, Carlo D'Angelo). Quelle scritte invece per *Giulietta e Romeo* (1954), sempre di Castellani, tra le sue più riuscite¹³, furono dirette da Lambert Williamson.

Nel 1973 compose le musiche per un cortometraggio su *Picasso* di Lauro Venturi, figlio dello storico dell'arte Lionello, al quale fu assegnato il premio Oscar.

Anche se l'attività cinematografica ha rappresentato per il musicista un'esperienza di grande interesse, ha deciso ugualmente, ad un certo momento, di abbandonarla, perché ha avvertito che la sua vera vocazione di compositore mal si conciliava con l'altra, proprio per i compromessi ai quali lo costringeva.

Soltanto in età avanzata, a sessantanove anni, nel 1988, si è lasciato di nuovo coinvolgere da Franco Zeffirelli nel film *Il giovane Toscanini* (con Elizabeth Taylor, C. Thomas Howell, Sophie Ward, Franco Nero, Philippe Noiret) che, purtroppo, non è da considerare uno dei migliori del regista italiano. In tale collaborazione Vlad ha avuto il compito non tanto di scrivere musiche originali quanto di curare e collocare adeguatamente esecuzioni del giovane Toscanini¹⁴, soprattutto dell'*Aida*.

Il 13 agosto 2008, la città di Praia a mare ha attribuito a Vlad il Premio «Sonora, una musica per il cinema». Nella motivazione la giuria, oltre a riconoscere al compositore, pianista e musicologo i «caratteri di presenza, autorità e originalità musicale», sottolinea che egli «non è stato un semplice compositore ma artefice sostanziale che ha conferito un apporto consistente a film di successo, restituendo al suono-immagine il ruolo più equilibrato».

APPENDICE

Elenco completo delle musiche composte da Vlad
per il cinema e la televisione

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
Documentari – Cortometraggi – Film d'arte		
1948	<i>Bianchi Pascoli</i>	Luciano Emmer-Enrico Gras
"	<i>Sulla via di Damasco</i>	Luciano Emmer-Enrico Gras
"	<i>Romantici a Venezia</i>	Luciano Emmer-Enrico Gras
"	<i>Isole della laguna</i>	Luciano Emmer
"	<i>Il dramma di Cristo</i> (da Giotto)	Luciano Emmer
"	<i>La Leggenda di Sant'Orsola</i> (da Carpaccio)	Luciano Emmer-Enrico Gras
"	<i>Il Paradiso perduto</i> (da Bosch)	Luciano Emmer-Enrico Gras
1949	<i>La colonna traiana</i>	Luciano Emmer-Enrico Gras
"	<i>Il miracolo di San Gennaro</i>	Luciano Emmer
"	<i>Ombre sulla Via Appia</i>	Carlo Capriata
"	<i>La conquista dell'Invisibile</i>	Carlo Capriata
"	<i>De Profundis</i>	Carlo Capriata
"	<i>Prologo</i>	? Tomei
"	<i>Breve storia</i>	Mario Chiari
"	<i>Parmigiano</i>	Mauro Marchi
"	<i>Allegoria di Primavera</i> (da Botticelli)	Luciano Emmer
"	<i>L'inverazione della Croce</i> (da Piero della Francesca)	Luciano Emmer- Enrico Gras
"	<i>I Fratelli miracolosi,</i> (da Beato Angelico)	Luciano Emmer-Enrico Gras
"	<i>Fascino di Capri</i>	? Benedetti
"	<i>Una lezione di anatomia</i>	Glauco Pellegrini
"	<i>Cronaca e storia</i>	Ubaldo Magnaghi
"	<i>Zoo di pietra</i>	Giacomo Pozzi-Bellini

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1950	<i>Il demoniaco nell'arte</i>	Enrico Castelli
"	<i>La Passione di Memling</i>	Enrico Castelli
"	<i>Le maschere e la vita</i>	Enrico Castelli
"	<i>Lo scultore Manzù</i>	Lauro Venturi
"	<i>Viaggio sentimentale a Roma</i>	Paolo Moffa-Giulio Macchi
"	<i>Un americano a Roma</i>	Harold Griggs
"	<i>La rosa di Ninfa</i>	? Silvestri
"	<i>Tavoletta del signor infelice</i>	Michele Gandin
"	<i>Le Biccherne di Siena</i>	Michele Gandin
"	<i>L'isola dei colori ???</i>	Michele Gandin
"	<i>Incontri con Fazzini</i>	Carlo Capriata
"	<i>Euritmia</i>	Elio Piccon
1951	<i>Activités de l'Unesco</i>	Sophie Brunet
"	<i>L'Education des adultes</i>	Sophie Brunet
"	<i>Napoleone Generale</i>	Lauro Venturi
"	<i>Il mondo sono io</i>	Virgilio Sabel
"	<i>Oltre i nostri sensi</i>	Virgilio Sabel
"	<i>Una lezione di acustica</i> (soggetto di Sabel e Vlad)	Virgilio Sabel
"	<i>La pesca al Giglio</i>	? Cristiani
"	<i>Selinunte (i templi coricati)</i>	? Borri
"	<i>Le fidanzate di carta ???</i>	Michele Gandin
"	<i>Immagini e Simboli</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>A sua immagine e somiglianza</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Cristo fra i primitivi</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Cristo in Curia</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
1952	<i>Sigla DAJ</i>	
"	<i>Sigla DEAR</i>	
"	<i>Carrà</i>	Fabrizio Portalupi
"	<i>Col ferro e col fuoco</i>	Carlo Capriata
"	<i>La bella vita</i>	Carlo Capriata
"	<i>Sogni in bianco e nero</i>	Gian Luigi Rondi
"	<i>Van Gogh (Follia del sole)</i>	Lauro Venturi
"	<i>Van Gogh (Follia della notte)</i>	Lauro Venturi
"	<i>Luoghi vinciani</i>	Luciano Emmer
"	<i>L'uomo e la natura</i>	Luciano Emmer
"	<i>Genio dell'uomo</i>	Luciano Emmer

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1952	<i>Moto perpetuo</i>	Luciano Emmer
"	<i>La potenza dell'uomo</i>	Luciano Emmer
"	<i>I disegni di Leonardo</i>	Luciano Emmer
"	<i>Il volto dell'uomo</i>	Luciano Emmer
"	<i>Minerva e Rotonda</i>	? Visentini
"	<i>Giotto racconta Cristo</i> (Giotto I)	Romolo Marcellini
"	<i>Paradiso e Inferno di Giotto</i> (Giotto II)	Romolo Marcellini
"	<i>Ultimo sbarco</i> (o <i>Sbarco a Camogli</i>)	Angelo Jannarelli
"	<i>Il Carnevale di Viareggio</i>	? Cristiani
"	<i>From mouvement to music</i>	Leonardo Herlig
"	<i>Il fiume della vita</i>	Carlo Castelli-? Del Castro
"	<i>Ginnastica artistica per l'Unesco</i>	
"	<i>Armonia del movimento</i>	
1953	<i>Il Giudizio finale</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>(Beato Angelico)</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>(Disegni di Leonardo)</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>La Tebaide</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>La mia verde Valtellina</i>	Romolo Marcellini
"	<i>Una valle d'Italia</i>	Romolo Marcellini
"	<i>Dall'atomo all'universo</i>	Nanni Loy
"	<i>Immagini e Colore</i>	Daniele Sala
"	<i>La luce negli impressionisti</i>	Daniele Sala
"	<i>Il Razzaggio</i>	Alessandro Orsi
"	<i>Caccia in India</i>	Gian Luigi Rondi
"	<i>Caccia in Cina</i> (Turandot)	Gian Luigi Rondi
"	<i>Caccia in Inghilterra</i> (Scozia)	Gian Luigi Rondi
"	<i>I Preziosi dei Medici</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Il Mosaico Barberini</i>	Gian Luigi Rondi
"	<i>Romano de Roma</i>	Mark Lawrence
"	<i>Il Giocoliere e il Misanthropo</i>	Carlo Castelli
"	<i>L'isola dei gabbiani</i>	Alessandro Orsi
"	<i>Gli Uffizi</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Fiori</i>	Enzo Trovatielli
1954	<i>Immagini popolari siciliane sacre</i>	Mario Verdone
"	<i>Immagini popolari siciliane profane</i>	Mario Verdone
"	<i>Linee e volumi</i>	Daniele Sala
"	<i>Fratelli nemici</i>	Gian Luigi Rondi

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1954	<i>Pitture napoletane</i>	Gian Luigi Rondi
"	<i>Benedetto tra le donne</i>	Brunello Rondi
"	<i>Centrale elettrica</i>	Gaetano (?) Sansone
"	<i>Il gioco</i>	Dennis O'Keefe
"	<i>Il bambino fuggito</i>	Dennis O'Keefe
"	<i>La goccia d'acqua</i>	Enzo Trovatielli
"	<i>Autunno fiorentino</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Firenze romantica</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Terre antiche</i>	Giacomo Pozzi-Bellini
"	<i>Plancton</i>	Romolo Marcellini
"	<i>Passeggiate al sole</i>	Romolo Marcellini
"	<i>La Processionaria</i>	Enzo Trovatielli
"	<i>La siepe</i>	Enzo Trovatielli
"	<i>Elegie romane</i>	
"	<i>Pozzo profondità (Cortometraggio)</i>	? Cortemaggiori
"	<i>Milano</i>	? Cortemaggiori
"	<i>Vetriere d'Italia</i>	Romolo Marcellini
"	<i>Il surrealismo e il sacro</i>	Carlo Castelli
"	<i>Ischia</i>	Paolo Heusch
"	<i>La caccia di Oppiano</i>	Corto Maltese
"	<i>La Bibbia nell'arte (La Genesi)</i>	Carlo Castelli
"	<i>Sinfonia d'inverno</i>	Carlo Capriata
"	<i>La scommessa</i>	Carlo Capriata
"	<i>L'allarme</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
"	<i>Due giorni in Italia (Italia dall'aereo)</i>	Paulo Cezar Saraceni
"	<i>Autunno sui laghi</i>	Antonio Petrucci
"	<i>Miracolo a Ferrara</i>	Alessandro Blasetti-Stéphane Giusti
"	<i>Arte e tecnica della medaglia</i>	Maria Santangelo
"	<i>Matera viva</i>	Nanni Loy-? Donà
"	<i>Un microscopio racconta</i>	Nanni Loy-? Donà
"	<i>Tempo di tonni</i>	Daniele Sala
"	<i>Erice, città del silenzio</i>	Daniele Sala
"	<i>Di giorno e di notte</i>	Franca Maranto
"	<i>Tempo di Ravenna</i>	? Giusti
"	<i>Vecchia America</i>	? Giusti
"	<i>Terra generosa</i>	? Giusti
1955	<i>Toros</i>	? D'Eramo
"	<i>Tre quadri dipingono il mondo</i>	Corto Maltese

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1955	<i>Sogno cinese</i>	Carlo Maltese
"	<i>Vita pietrificata</i>	Nanni Loy
"	<i>La Signora di Verona</i>	Nanni Loy
"	<i>Via libera</i>	Roberto Savarese
"	<i>Volo di notte</i>	Roberto Savarese
"	<i>Rotta Nord</i>	Roberto Savarese
"	<i>Civiltà sveva in Italia</i>	
"	<i>Albanesi in Italia</i>	
1956	SIGLA RIZZOLI	
"	<i>Abbasso le scartoffie</i>	Giulio Morelli
"	<i>Tempo è denaro</i>	Giulio Morelli
"	<i>Elettrificazione siciliana</i>	Antonio Petrucci
"	<i>Incontro nel bosco</i>	Antonio Petrucci
"	<i>Parma città d'arte</i>	Antonio Petrucci
"	<i>Virus</i>	Antonio Petrucci
"	<i>Poseidonia</i>	Maria Santangelo
"	<i>Eravamo sul Sele</i>	Maria Santangelo
1957	<i>Favola delle streghe</i>	Luigi Bazzoni
"	<i>La natura sui francobolli</i>	Maria Santangelo
"	<i>Come nasce un tessuto</i>	S. Giusti
"	<i>Sorgenti di vita (Vita delle api)</i>	S. Giusti
"	<i>Via Appia</i>	S. Giusti
"	<i>Le sorgenti di Ischia</i>	S. Giusti
"	<i>Spedizione nel Pakistan</i>	GiuseppeTucci-Elio (?) Ruffo
"	<i>L'arte si è fermata anche a Grignasco</i>	S. Giusti
"	<i>Passò il tempo quando Berta filava</i>	S. Giusti
"	<i>Pubblicità Doppieri</i>	S. Giusti
1958	<i>Uomini e Torri</i>	?
"	<i>Festa a Pamplona</i>	?
"	<i>Procedimento offset</i>	Maria Santangelo
"	<i>La Maestà di Duccio</i> (con musiche di scena di <i>Assassinio nella cattedrale</i> di Vlad)	Orazio Costa
1959	<i>Lettera da El Alamein</i>	? De Leonardis
"	<i>Appuntamento con la primavera</i>	
"	<i>Pietro è Qui</i> (testo di Margherita Guarducci)	Maria Santangelo

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1960	<i>Agrigento</i>	Enrico Fulchignoni
1961	<i>Magia bianca</i>	Carlo di Carlo
“	<i>Monti pallidi</i>	Carlo di Carlo
“	<i>Amsterdam</i>	Carlo di Carlo
“	<i>Il vento</i>	Carlo di Carlo
“	<i>Marzabotto</i>	Carlo di Carlo
1962	<i>Verso una nuova civiltà</i>	? Cancellieri
“	<i>Chagall</i>	Lauro Venturi
1964	<i>Bonnard</i>	Lauro Venturi
“	<i>Cézanne</i>	Lauro Venturi
1966	<i>Per Firenze</i> (testo di Furio Colombo)	Franco Zeffirelli
1967	<i>L'età di Napoli</i>	
“	<i>Bruxelles la floreale</i>	? Wieser
“	<i>Palermo arabo-normanna</i>	
1971	<i>Leonardo Da Vinci</i> (Serial Tv)	Renato Castellani
1973	<i>Picasso I e II</i> (<i>Picasso peintre du siècle</i>)	Lauro Venturi
1974	<i>ILO</i>	John Western
“	<i>Rifacimento sigla Rizzoli</i>	
1979	<i>Il piccolo Archimede</i>	Gianni Amelio
1979-82	<i>Verdi</i> (Serial Tv)	Renato Castellani
1988	<i>Il giovane Toscanini</i>	Franco Zeffirelli

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
Musiche da scena		
1942-'43	<i>Opera dello straccione</i> (John Gay)	Vito Pandolfi
1943 ?	<i>Il signor Bonaventura</i>	Sergio Tofano
1945	<i>Maya</i>	Orazio Costa
1946	<i>Les mouches</i> (Jean-Paul Sartre)	Luchino Visconti (Non realizzato)
1947	<i>Fiera delle maschere</i>	Vito Pandolfi
1948	<i>Gaspard de la nuit</i> (Aloysius Bertrand)	Vito Pandolfi
"	<i>La Tempesta</i> (William Shakespeare)	Vito Pandolfi
"	<i>Amleto</i>	Vito Pandolci
"	<i>Les Mariées de la tour Eiffel</i> (Jean Cocteau)	Vito Pandolfi
"	<i>Mirra</i> (Vittorio Alfieri)	Orazio Costa
"	<i>Le allegre comari di Windsor</i> (William Shakespeare)	Alessandro Fersen
"	<i>Le cose meravigliose</i> (marionette)	Maria Volpicelli
1949	<i>Le cavalle di Tracia</i> (Maurice J. Valency)	Sergio Tofano
1951	<i>Intermezzo</i> (Jean Giraudoux)	Orazio Costa
"	<i>Aminta</i> (Torquato Tasso)	Orazio Costa
"	<i>Arrendiamoci ai nostri morti</i> (Turi Vasile)	Orazio Costa
"	<i>Schiaccianoci</i> (rivista radiofonica)	
"	<i>Il cappello di paglia di Firenze</i> (Eugène-Marin Labiche)	Chicco Tavolini
1952	<i>Agamennone</i> (Vittorio Alfieri)	Orazio Costa
1952-'53	<i>Macbeth</i> (William Shakespeare)	Orazio Costa
1952-'53	<i>Tieste</i> (Seneca)	Vittorio Gassman

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1953	<i>Bonaventura precettore a corte</i> (Sergio Tofano)	Sergio Tofano
“	<i>Sakuntala</i> (Kalidasa) (per la Rai)	Giulio Pacuvio
“	<i>L'aiuola bruciata</i> (Ugo Betti)	Orazio Costa
1954	<i>L'anima buona di Sezuan</i> (testo di Brecht)	
“	<i>L'Avaro</i> (Molière)	
“	<i>Le donne dell'uomo</i> (G. Pistilli)	Orazio Costa
“	<i>La dodicesima notte</i> (W. Shakespeare)	Renato Castellani
1955	<i>Ondine</i> (Jean Giraudoux)	Mario Ferrero
1956	<i>Auhularia</i> (Plauto)	
“	<i>Casina</i> (Plauto)	
“	<i>Liola</i> (Luigi Pirandello) (Venezia)	Orazio Costa
“	<i>Liola</i> (Luigi Pirandello) (Rai.Radiotelevisione Italiana)	Mario Ferrero
1957	<i>La favola del figlio cambiato</i> (Luigi Pirandello)	Orazio Costa
“	<i>Ifigenia in Tauride</i> (Euripide)	Mario Ferrero
“	<i>Tessa la ninfa fedele</i> (Margaret Kennedy A.L. Meneghini)	Mario Ferrero
“	<i>Assassinio nella cattedrale</i> (Thomas S.Eliot)	Orazio Costa
1958	<i>Requiem for a Nun</i> (William Faulkner-Alfred Camus)	Orazio Costa
“	<i>Les caprices de Marianne</i> (Alfred de Musset)	Orazio Costa
1959	<i>L'assedio</i> (Brunello Rondi)	Orazio Costa
1960	<i>Lavinia tra i dannati</i> (Carlo Terron)	Orazio Costa
“	<i>Miles gloriosus</i> (Plauto)	Orazio Costa
“	<i>Francesca da Rimini</i> (Gabriele D'Annunzio)	Orazio Costa
1974	<i>La città morta</i> (Gabriele D'Annunzio)	Franco Zeffirelli
1990	<i>Hamlet</i>	Franco Zeffirelli

(William Shakespeare)

ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
Film spettacolari		
1949	<i>Munaster 'e Santa Chiara</i>	Sandro Sequi
"	<i>Les derniers jours de Pompéi</i>	Marcel L'Herbier
"	<i>Au-delà des grilles</i> (<i>Le Mura di Malapaga</i>)	René Clément
"	<i>La sposa non può attendere</i> (<i>Anselmo ha fretta</i>)	Gianni Francolini
"	<i>Domenica d'agosto</i>	Luciano Emmer
"	<i>Donne senza nome</i>	Géza von Radványi
1950	<i>La beauté du diable</i>	René Clair
"	<i>Three Steps North (Tre passi al nord)</i>	W. Lee Wilder
1951	<i>Parigi è sempre Parigi</i>	Luciano Emmer
"	<i>Incantesimo tragico</i>	Sandro Sequi
1953	<i>Ho scelto l'amore</i>	Mario Zampi
"	<i>Giulietta e Romeo</i>	Renato Castellani
"	<i>Dieci anni della nostra vita</i>	Romolo Marcellini
"	<i>Destini di donne</i>	Christian Jaque - Jean Delannoy
"	<i>La cavallina storna</i>	-Marcello Pagliero Giulio Morelli
1954	<i>Eroi dell'artide</i>	Luciano Emmer
"	<i>Monsieur Ripois</i> (<i>Le amanti di Monsieur Ripois</i>)	René Clement
"	<i>Picasso</i>	Luciano Emmer
"	<i>Helen of Troy (Elena di Troia)</i>	Robert Wise
"	<i>I tre ladri</i>	Lionello De Felice
"	<i>India misteriosa</i>	Giulio Macchi
"	<i>Camilla (consulenza)</i>	Luciano Emmer
"	<i>Tempo d'amarsi</i>	Elio Ruffo
"	<i>Non c'è amore più grande</i>	Giorgio Bianchi
"	<i>Il padrone sono me</i>	Franco Brusati
1956	<i>Pepote</i>	Ladislao Vajda

“	<i>Lauta mancia</i>	Fabio De Agostani
ANNO	TITOLO	REGISTA (O PRODUTTORE)
1956	<i>Una pelliccia di visone</i>	Glauco Pellegrini
“	<i>Gli anni più belli</i>	Glauco Pellegrini
“	<i>Kean, genio e sregolatezza</i>	Vittorio Gassman
1957	<i>Paradiso terrestre</i>	Luciano Emmer
“	<i>I Vampiri</i>	Riccardo Freda
“	<i>I sogni nel cassetto</i>	Renato Castellani
1958	<i>La sfida</i>	Francesco Rosi
“	<i>Une vie</i> (Guy de Maupassant)	Alexandre Astruc
“	<i>La redenzione</i>	Vincenzo Lucci Chiarissi
“	<i>Nella città l'inferno</i>	Renato Castellani
1959	<i>Il figlio del corsaro rosso</i>	Primo Zeglio
“	<i>L'Encrucijada</i>	Alfonso Balcázar Granda
“	<i>I sicari di Hitler</i>	Ralph Habib
“	<i>La loi</i>	Jules Dassin
1960	<i>Die Herrin der Welt</i> (<i>Il mistero dei tre continenti</i>) I	William Dieterle
“	<i>Die Herrin der Welt</i> (<i>Il mistero dei tre continenti</i>) II	William Dieterle
“	<i>Mobby Jackson</i>	Renato Dall'Ara
“	<i>La ragazza in vetrina</i>	Luciano Emmer
1961	<i>Ursus</i>	<i>Carlo Campogalliani</i>
“	<i>Scano boa</i>	Renato Dall'Ara
“	<i>Un figlio d'oggi</i>	Marino Girolami
1962	<i>L'orribile segreto del Dr. Hitchcock</i>	Riccardo Freda
“	<i>Ipnosi</i>	Eugenio Martín
1964	<i>Una donna d'affari</i> (episodio del film <i>Controsesso</i>)	Renato Castellani
1988	<i>Il giovane Toscanini</i>	Franco Zeffirelli