

«Oh... Musica moderna!»

Hollywood, satira e “modernismo” nella musica di Giuseppe Piazzi per *I fratelli Dinamite*

di Marco Bellano

Dieci anni sono trascorsi dal 2004, anno in cui *I fratelli Dinamite* (Nino Pagot, 1949), primo tra i lungometraggi d'animazione italiani in virtù della data in cui venne registrato alla SIAE¹, tornò ad essere accessibile a un vasto pubblico. Da un paio di copie positive in nitrato, custodite dalla famiglia del regista Nino Pagot², la Cineteca Italiana intraprese un'operazione di restauro culminata nella proiezione del film durante la giornata d'apertura della sessantunesima Mostra del Cinema di Venezia, e nella successiva diffusione dello stesso in DVD³. Prima di tale iniziativa, *I fratelli Dinamite* visse un oblio durato quasi ininterrottamente per cinquantacinque anni. Dopo una breve e poco redditizia programmazione nelle sale attorno al Natale 1949⁴, il film nel ventesimo secolo fu visto solo un'altra volta: alle 21:15 del 1° maggio 1971, sul Secondo Canale Rai, trasmesso in bianco e nero all'interno del programma-contenitore “Mille e una sera”. Grazie al restauro, su *I fratelli Dinamite* si tornò anche a scrivere; la raccolta di saggi *I fratelli Dinamite. Una storia molto animata*, uscita nel 2004 per Il Castoro a cura di Roberto Della Torre e Marco Pagot, è oggi l'ope-

ra di riferimento sul film. Prima di tale testo, tuttavia, la pubblicistica italiana sull'animazione non ignorò certo l'esistenza della pellicola. Ne sono prova le liste bibliografiche del volume curato da Della Torre e Pagot, che censiscono ad esempio ben diciannove monografie con riferimenti a *I fratelli Dinamite*: da *Il cinema d'animazione 1832-1956* di Walter Alberti alla *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003* di Gian Piero Brunetta⁵. Nessuna di queste fonti, tuttavia, si sofferma significativamente sulla musica del film. Il fatto appare paradossale, visto che ne *I fratelli Dinamite* la musica sembra essere il filo che sorregge la sparsa trama narrativa. Posteriormente al 2004, quando Roberto Della Torre sottolineò che «*I fratelli Dinamite* è un film profondamente musicale»⁶, il fatto fu notato da Chiara Tognolotti, nel libro *Mondi possibili*⁷. A parte la presenza evidente di quattro canzoni di Ferdinando Palermo, che fu anche condirettore dell'animazione, tre dei quattro episodi in cui si divide la storia presentano un palese argomento musicale: un Belzebù melomane è reso inoffensivo da un bambino che zuffola motivetti popolareggianti, dal canto dei tre Dinamite e da un

gatto che arranca sulla tastiera di un organo; dunque i fratelli, ora muniti di un inseparabile contrabbasso, prendono d'assalto la seriosa e malinconica esecuzione di un concerto per pianoforte e orchestra; infine, i terribili fanciulli vincono con l'inganno la "gara delle gondole canore" durante il carnevale di Venezia, salvo poi redimersi, sacrificando il contrabbasso nel recuperare la bambola smarrita di una bimba. Gli studiosi che scrissero sul film prima del suo restauro, sostanzialmente, ignorarono tale intessitura tematica. Alberti, nel 1957, chiamò l'episodio del concerto «un'orchestrazione folle tipo "fantasia"»⁸; a parte l'uso improprio di "orchestrazione" per indicare un'esecuzione sinfonica, non si capisce bene a cosa alluda il termine virgolettato e con la "f" minuscola – forse a una libera forma strumentale, sicuramente non all'omonima produzione disneyana. Gec, ovvero Enrico Gianeri, nel 1960 fu invece più generoso. Rimase laconico, in verità, ma almeno consegnò al lettore il nome del compositore: «Le musiche sono opera pregevole di Giuseppe Piazzi»⁹. Solo in un caso su tali musiche si osò dire più di Gianeri. Nino Ghelli commentò il film subito dopo il debutto veneziano, in un articolo della rivista «Cinema» ampiamente citato nel volume di Della Torre e Pagot, ma già di riferimento nei paragrafi dedicati a *I fratelli Dinamite de L'Italia di cartone*, scritto da Piero Zanotto e Fiorello Zangrando nel 1973¹⁰. Mai, tuttavia, le citazioni si sono spinte a riportare il passo dove Ghelli osservò acutamente: «Eccellente è anche il sonoro del tutto sganciato da pedestri giuochi imitativi e

improntato a un modernismo di sapore stravinskyano che ben s'intona al carattere del disegno»¹¹.

Quel che Ghelli colse già nel 1949 non è affatto di secondaria importanza. *I fratelli Dinamite* è infatti un'opera che, dal punto di vista tematico, è duplice: sembra apparentemente porsi in continuità con esperienze di narrazione specifica per l'infanzia, dove il "modernismo" non prevale sulla riaffermazione rassicurante di insegnamenti tradizionali; al tempo stesso, sotto le velature moralistiche freme una dirompente "sovversività", uno slancio vitale pinocchioesco che cerca l'avvento del nuovo attraverso la dissacrazione di regole sedimentate; come ha scritto Giovanni Ricci, nel film «si respira una salubre atmosfera antipedagogica»¹². E, se è vero che ne *I fratelli Dinamite* vi è qualcosa di collodiano, gioverà allora ricordare le parole di Dieter Richter: «Il modernismo di Collodi [...] potrà forse sorprendere l'ingenuo lettore di *Pinocchio*. Ma anche le "avventure di un burattino" mostrano le caratteristiche della modernità letteraria. Il romanzo è figlio della stampa quotidiana; la sua struttura è quella della storia a puntate; la componenti tipiche dell'azione sono la mescolanza caleidoscopica di elementi eterogenei, i rapidi cambi di scena, i dialoghi e l'ironia»¹³.

Sono diverse le strade che condussero a questa dialettica moderno-tradizionale ne *I fratelli Dinamite*. Innanzitutto, Nino Pagot si avvicinò al film attraverso l'illustrazione di libri per bambini, anticipatori delle future vicende del lungometraggio, a partire da *Le avventure di Tolomeo. Tolomeo, il diavolo e i tre fra-*

telli *Dinamite*, del 1937. Parallelamente a queste pubblicazioni, Pagot confermò la sua propensione a rivolgersi a un pubblico infantile realizzando (tra il 1938 e il 1942) storie a fumetti e illustrazioni destinate, tra l'altro, al «Corriere dei piccoli», a «Il cartoccino dei piccoli» e a «Il giornale delle meraviglie». Sulle pagine del «Topolino Giornale» e di «Paperino Giornale», il suo stile s'incontrò con l'immaginario legato al nome di Walt Disney: Pagot disegnò i fumetti *Biancaneve e il mago Basilisco* (1939), *Paperino tra i pellirosse* (1939) e *I sette nani cattivi contro i sette nani buoni* (1939-1940)¹⁴. L'ammirazione che Nino Pagot e suo fratello minore Toni nutrono per l'esempio disneyano si rispecchia in diversi momenti de *I fratelli Dinamite*; tuttavia, essa non si dimostra mai passiva imitazione. Come già notato da Fausto Colombo a proposito dei fumetti Disney di Pagot: «Queste storie sono in primo luogo fortemente europee, in seconda istanza largamente indipendenti dalla grafica disneyana. [...] Il problema non era più imitare, ma creare uno standard italiano compatibile editorialmente con quello disneyano originale»¹⁵. Ancor più che nella grafica, Pagot ripensò Disney dal punto di vista dei contenuti. Pur rivolgendosi sempre con intento pedagogico a un pubblico di giovanissimi, Pagot sembrò render giustizia a Carlo Collodi e all'«epurazione» di *Pinocchio* compiuta dal film animato del 1940, riportando nella matrice disneyana l'esuberanza anarchica del burattino italiano. Come ha osservato Robin Allan, «Disney rimpiazzò tutto ciò con un eroe innocente che cerca la sua strada in un mondo

complesso e spaventoso»¹⁶. Collodi, invece, perveniva all'insegnamento morale solo dopo aver liberato nelle sue pagine, senza censure, le più oscure e incontrollabili pulsioni dell'infanzia; ancora Allan ha osservato: «Il libro è chauceriano nell'accogliere molti aspetti della vita, il crudele e il buono, l'energico e il violento, il gentile e il sottomesso così come il didattico e l'omiletico»¹⁷. Ecco che allora i fratelli Dinamite possono trionfare su Belzebù, celebrando il Natale con i loro amici; ma i bambini non vincono pentendosi, bensì malmenando e sbeffeggiando il diavolo in persona, dopo essere giunti all'inferno guidati da un invito che fa esplicito riferimento al libro di Collodi, recato da due demonietti in veste di pagliacci: «Vedrete il paese dei balocchi animati». In realtà, ancor più che da Collodi, la porta dell'inferno e la via del ritorno sono guardate dalla musica. I tre fratelli vengono attratti fuori dalle mura scolastiche da quel che i pagliacci chiamano «il suono che incanta i serpenti»: un episodio per due ottoni in cui paiono rievocate certe atmosfere della *Histoire du Soldat* di Igor Stravinsky (la *Pastorale*, in particolare), dove in verità protagonista era proprio un diavolo tentatore. I bambini, nel film, paiono gradire le asprezze armoniche e la condotta melodica complessa ideate da Piazzi, al punto da commentare: «Oh, che musica divina». Il diavolo, da parte sua, si lascia invece irretire dalle più «leggere» idee musicali di Ferdinando Palermo; nella scrittura di quella che Belzebù definisce «canzone deliziosa» emergono sonorità simili a quelle pensate da Frank Churchill per *Dumbo* (Ben Sharpsteen et al. 1941), o meglio

alla resa delle medesime da parte del Quartetto Cetra per il doppiaggio italiano del film Disney. Di matrice disneyana pare anche la canzone natalizia che suggella l'episodio infernale.

L'opera di Piazzi e quella di Palermo sembrano dare veste sonora alle due "anime" del film; Piazzi compie un'operazione senza precedenti, portando uno stile di composizione moderno e completamente inaspettato, di fruizione niente affatto facile, all'interno di una pellicola tendenzialmente indirizzata ai più giovani; Palermo, invece, nonostante il testo di una canzone parli di «cambiare la faccia del mondo», affermando poi: «vogliamo che i professori giochino al girotondo, saltando dai balconi, gridando coccodé», in un certo senso "riporta all'ordine" l'universo sonoro del film, guidandolo verso un giocoso e familiare disimpegno.

La scelta "stravinskiana" di Piazzi è enigmatica. Il cinema italiano, nel 1949, non aveva affatto familiarità con stili "moderni"; il neorealismo si era anzi assestato su stili sinfonici piuttosto convenzionali, definiti da Sergio Miceli «generici e impressionistici»¹⁸. Proprio nel 1949, tuttavia, tracce di modernità si trovarono in quel che Goffredo Petrassi scrisse per *Riso amaro* (Guseppe De Santis, 1949), coadiuvato per i ballabili da Armando Trovaioli, replicando in un certo senso la suddivisione dei compiti adottata da Piazzi e Palermo. Ma il film, uscito nelle sale il 21 settembre di quell'anno, non poté certo essere visto da Pagot e collaboratori. Nell'animazione è ancor più difficile trovare influenze stravinskiane prima de *I fratelli dinami-*

te, in Italia e non solo: l'unico caso macroscopico e senza eredi fu *Fantasia* (Samuel Armstrong et al., 1940), con la sua sequenza costruita su una riduzione della *Sagra della Primavera*. I Pagot non fecero mistero di avere come massimo e quasi unico punto di riferimento Disney; nel 1970 Toni Pagot affermò: «Prima di noi c'era il vuoto. Il disegno animato era conosciuto in Italia attraverso quello che si vedeva che veniva dall'America, da Disney, ma praticamente in Italia non esisteva esperienza di disegno animato»¹⁹. Dire che quanto Piazzi compose per *I fratelli Dinamite* derivi dal precedente di *Fantasia* appare tuttavia una forzatura; nel film Disney la presenza di Stravinsky è annunciata e circoscritta, laddove invece nella pellicola italiana è trattata come qualcosa di assodato e pervasivo. I Pagot tradiscono anche influenze dei fratelli Fleischer nelle loro scelte cromatiche e talvolta grafiche²⁰; tuttavia, dai Fleischer sarebbe dovuto giungere in dote il jazz, certo non Igor Stravinsky.

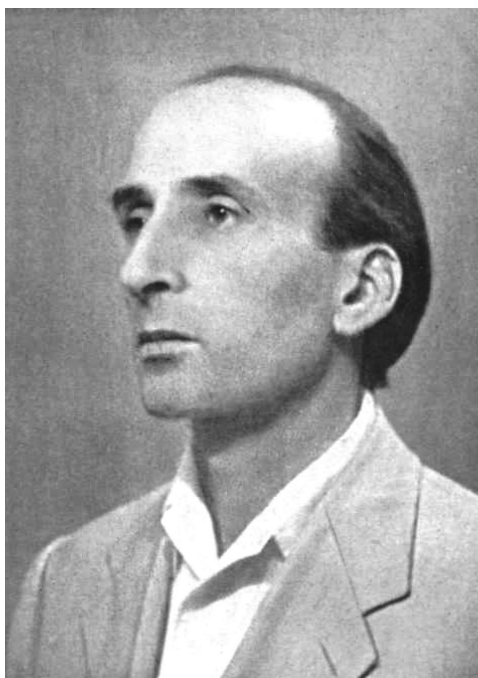
Il quadro si complica ulteriormente considerando che Giuseppe Piazzi è indebitamente diventato, per la storia della musica per film e non solo, un Carneade: negli studi di settore sono totalmente assenti pubblicazioni che forniscano ragguagli sulla sua vita e opera. Persino le sue date di nascita e morte, per decenni, sono rimaste ignote. Alla ricerca di indizi utili a meglio identificare Piazzi, si sono dunque interpellate varie istituzioni, tra Milano e Roma: gli archivi dello Studio Pagot, l'anagrafe e il Conservatorio di Milano, l'archivio Rizzoli RCS e la sede centra-

le della SIAE. Le informazioni raccolte hanno permesso così di risalire all'unica erede del compositore oggi vivente. Prima di tale indagine, Piazzi era pubblicamente noto solo tramite le sue due partiture cinematografiche e una sua foto, del 1945 o 1946, in cui lo si vede accanto a Ferdinando Palermo e ai Fratelli Pagot, pubblicata a p. 11 del volume di Della Torre e Pagot. A detta di Della Torre, Piazzi fu un amico di Palermo; dopo la collaborazione al film uscì definitivamente dallo Studio Pagot²¹. Presso l'archivio Pagot non è oggi rimasta alcuna ulteriore informazione, come confermato da Marco Pagot tramite la sua assistente; non ha memoria di lui neanche il figlio di Ferdinando Palermo, Elio, che all'epoca dell'uscita del film aveva cinque anni. Ferdinando Palermo morì nel 1988; sembra dunque che la frequentazione fra questi e Piazzi fosse cessata dopo il 1949. Qualche informazione in più l'ha fornita l'archivio storico della Rizzoli RCS. È stato infatti rinvenuto un testo manoscritto anonimo, datato 1952; forse è quel che in gergo si dice un "coccodrillo", ovvero un articolo commemorativo preparato in caso di morte di un personaggio pubblico. In quelle poche righe non si parla delle esperienze cinematografiche di Piazzi, ma si legge che, pur vivendo e studiando a Milano, fu di origini valtellinesi (come un suo celebre omonimo, l'astronomo scopritore del pianeta nano Cerere, nato nel 1746 a Ponte in Valtellina); si precisa inoltre che Piazzi «si fece conoscere, nel 1947, con una cantata in forma di oratorio sopra una leggenda ladina, che trasformò in un'opera lirica in un atto intitolata dappri-

ma *I pastori dell'Engandina* e poi definitivamente *Noreia*, dal nome della protagonista». Dallo stesso archivio RCS proviene una pagina staccata che informa sui primi interpreti di *Noreia* (non risulta in un atto, però, ma in tre tempi), andata in scena il 9 e 10 ottobre 1951 al Teatro Donizetti di Bergamo²² e pubblicata dall'editore Conti nel 1952. Allegata alla pagina vi è una grande foto di Piazzi, compatibile con quella proveniente dall'archivio Pagot. Successivamente, grazie all'intervento dei figli di Nino Pagot, Marco e Gina, presso la sede centrale SIAE a Roma sono stati riportati alla luce materiali musicali e bollettini di dichiarazione depositati da Piazzi per le Edizioni Musicali Pagot Film. La lista delle opere registrate dimostra che Piazzi iniziò a pubblicare musica nel 1936, con il brano intitolato *Sul fieno*, stampato da Carisch. Diversi titoli dei brani registrati alla SIAE dimostrano l'ispirazione "montanara" e "valtellinese" di Piazzi dichiarata dal manoscritto della RCS: *Ballo dei montagnari* (1946); *Suite retica* per sassofono e orchestra da camera (1946), entrambi editi da Sonzogno. Curiosamente, non risultano essere presenti le varie opere liriche citate nel manoscritto (*I montagnari*, *La notte di Fassa*, *Jaufré Rudel* e naturalmente *Noreia*). Dopo il 1949 e il corpus relativo a *I fratelli Dinamite*, Piazzi smise di depositare musica e l'iscrizione SIAE decadde senza che alcun erede si fosse fatto avanti. I documenti trovati alla SIAE, tuttavia, custodivano anche altre informazioni. Innanzitutto, si è scoperto che tutti i testi delle canzoni presenti in *I fratelli Dinamite* sono creazione di Piazzi

Cabiria¹⁷⁸

(cosa non risultante dai titoli di testa del film); di Piazzi sono inoltre anche i tre arrangiamenti di canzoni popolari veneziane (*Villotta*, *Barcarola*, *La biondina in gondoleta*) che si ascoltano durante la “gara delle gondole canore”, nonché la canzone che apre il secondo segmento del film (*Tirolese a tre voci senza accompagnamento*, per tre tenori). Oltre a ciò, i documenti davano notizia del luogo di domicilio alla data del 9 marzo 1949: Milano. Grazie a quest’ultimo dato è stato possibile identificare i dati anagrafici di Piazzi presso gli uffici comunali del capoluogo lombardo, trovando inoltre notizia dell’esistenza di una nipote ancora in vita, Gabriella Piazzi Patellani, figlia del fratello del musicista. Grazie alla signora Piazzi, e ai registri storici del Conservatorio “Giuseppe Verdi”, si è infine ricostruito un quadro biografico essenziale.



Giuseppe Piazzi nacque il 21 gennaio 1903 a Milano, e morì di Alzheimer nella stessa città il 4 settembre 1969. Suo padre, Giovanni, era violoncellista dilettante; l’intera famiglia Piazzi aveva nobili origini valtelinesi e vantava una discendenza diretta dal famoso astronomo citato prima. Giuseppe, pur vivendo a Milano, rimase profondamente legato ai paesaggi montani da cui proveniva la sua stirpe; accettò dunque forse di buon grado, nel 1933, un trasferimento a Campodolcino in qualità di soldato della milizia confinaria (48^a compagnia del Battaglione Alpini Tirano). Rientrò a Milano solo nel 1947, da Bormio. Prima di quest’esperienza, intrecciata anche con un’attiva partecipazione alla Resistenza, frequentò il Conservatorio. Dal 1919 al 1924 fu studente di composizione nella classe di Vincenzo Ferroni, un allievo di Jules Massenet; i suoi risultati, inizialmente brillanti, peggiorarono con gli anni, anche a causa di frequenti assenze. Infine, abbandonò gli studi senza diplomarsi. Non passò, tuttavia, del tutto inosservato: pare che nel 1928 un concerto di sue musiche, al Conservatorio, attirò le attenzioni del critico Franco Abbiati, il quale lo lodò come artista dalle doti «rare e preclare». Piazzi cadde tuttavia in disgrazia presso Abbiati attorno al 1950, per via di un incidente ricordato dalla nipote. Sembra che Piazzi, pur coniugato con Carla Rattellini (1919-2012), nutrisse attenzioni per una giovane cantante americana. Quando nel 1947 Piazzi organizzò presso il teatro dell’Angelicum un concerto in cui si eseguì la sua cantata per soli e orchestra *Terra Ladina*, a causa di un’improvvisa indi-

sposizione delle interpreti designate si dovette ripiegare proprio sulla ragazza americana e su una sua compagna di studi (sempre statunitense) alla Scuola di canto della Scala. Abbiati reagì con una recensione pungente (sorvolò sulla musica e fece salaci commenti sulle «due belle prosperose americanine»). Da quel momento in poi Abbiati fu molto caustico con il compositore, come prova la sua successiva stroncatura di *Noreia*²³. Piazza si riconciliò poi con sua moglie, ma musicalmente non riuscì più a risollevarsi. In effetti, dopo il 1952 (pubblicazione di *Noreia*) non si hanno più notizie di ulteriori concerti o composizioni. A detta di sua nipote, la collaborazione con i Pagot fu vista da Piazza come un ripiego, per poter guadagnare qualcosa in attesa di più degni successi provenienti da teatri o sale da concerto. Pur in possesso di queste nuove informazioni, si presenta comunque difficile definire con certezza i motivi che possono aver portato allo “stravinskismo” di Piazza nella pellicola di Pagot; è lecito però procedere a considerarne gli esiti e il significato, anche in relazione alla musica per *Lalla*, *Piccola Lalla*, dove i segni di “modernismo” musicale sono più sfumati.

Come opportunamente sottolineato da Ghelli, ne *I fratelli Dinamite* i «giuochi imitativi», ossia il *mickeymousing*, le pedissequa sincronie tra azione e resa sonora, sono di rilevanza secondaria. Si notano invece, sin dalla prima sequenza ambientata nell'isola deserta, lunghi brani *durchkomponiert*, che si stendono sull'azione creando atmosfere e legandosi con i ritmi visivi solo occasionalmente. Le sincronie sono

decisamente più frequenti ed esplicite nelle canzoni; del resto, ciò dev'essere stato facilitato dal doppio ruolo di Palermo, compositore e direttore dell'animazione. Nella scena del primo episodio in cui la bufala adotta i tre orfani e gli animali accorrono, riportando alla memoria un analogo “passaparola” tra creature del bosco in di *Bambi* (James Algar et al., 1942), la musica è già ampiamente riferibile a Stravinsky, grazie all'uso di incalzanti ostinati politonalità, dai quali nasce una melodia turbolenta e dalla semplicità “primitiva”, rivolvente attorno a note fisse. Esistono degli analoghi di tale passo nella *Sagra della primavera* (*Augures printaniers – Danses des adolescentes*, da cifra 27 a cifra 30). Il modo disinvolto in cui Piazza si serve del suo stile di commento musicale sembra presupporre una familiarità dello spettatore con la musica di ambito stravinskiano, o quantomeno una fiducia verso le facoltà del pubblico di comprendere e accettare tale scelta; questo nonostante i Pagot vogliano rivolgersi a un pubblico di giovanissimi. Ciò pare confermato dal modo in cui personaggi, a livello interno, reagiscono alle dissonanze di Piazza; come già osservato, i Dinamite chiamano «musica divina» il brano per ottoni dei diavoli. All'interno dell'episodio “infernale”, tuttavia, intervengono dei rapporti fra musica e narrazione che cominciano a connotare in maniera non più neutra quanto Piazza va proponendo. Belzebù è un personaggio chiaramente negativo all'interno della storia, anche dal punto di vista grafico, essendo tondeggiante e corpulento; i Pagot preferivano associazioni semplici (quasi mani-

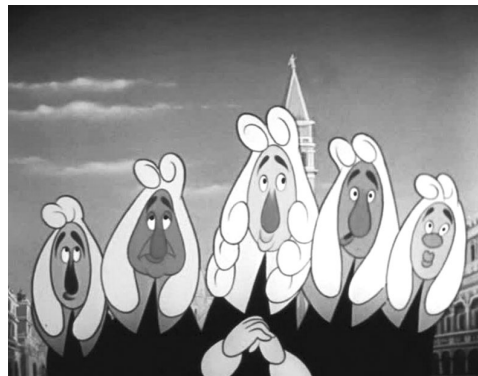
Cabiria¹⁷⁸

chee) tra aspetto fisico e valore morale del personaggio, cosicché l'essere sovrappeso è sempre segnale di malvagità nei loro universi narrativi (si vedano i disegni preparatori per il mai realizzato cortometraggio *Florinetta*, 1941, a p. 27 del libro di Della Torre e Pagot, o i grassi comprimari de *La lampada di Aladino*)²⁴. Ebbene, Belzebù è un melomane; un appassionato di opera lirica, tuttavia di cultura superficiale e rozzo gusto. Entra in scena mentre un fagotto fa il verso a *Di quella pira l'orrendo foco*, dal *Trovatore* di Giuseppe Verdi; questa scelta sposta già il registro della narrazione verso il satirico, con una citazione che, chiaramente, non può essere colta da ascoltatori bambini. Durante la lotta con i Dinamite, una metamorfosi taurina del diavolo induce la musica a citare grottescamente *Toréador, en garde*, dalla *Carmen* di Bizet. Per giunta, Belzebù parla anche spesso per stereotipe citazioni di libretti: travolto dall'ira, esplose in un belliniano «Guerra, guerra!», dalla *Norma*, per poi rincarare la dose con *Rigoletto*: «Vendetta, tremenda vendetta». Ormai nel delirio melomaniaco, a un passo dalla sconfitta definitiva, giunge alla *Traviata*: «Dell'universo immemore, io vivo quasi in ciel». Ciò che lo delizia, facendogli perdere il controllo inneggiando a Orfeo e a una «musica divina» (la stessa espressione utilizzata, con altra destinazione, dai tre fratelli in precedenza) non è affatto l'opera, ma un materiale musicale decisamente meno nobile. Si parte da una versione per clarinetto di *Come porti i capelli bella bionda*, canto militare di montagna intonato da Tolomeo (protagonista primigenio del film,

quand'esso era ancora pensato come cortometraggio); si passa poi all'orechiabile canzone di Palermo *Siamo in tre, un due tre*, in "stile Quartetto Cetra", per finire con i *cluster* pestati da un gatto arrancante sulla tastiera di un organo. La sequenza si beffa dunque dell'ignoranza del melomane che, nonostante la prosopopea operistica, non sa affatto valutare il merito estetico di una composizione. La contrapposizione fra i gusti del diavolo e le tendenze "moderniste" del commento musicale pare definire con chiarezza ciò che Piazzi ritiene "buona musica". In maniera simile, ma molto più sottile, si formula un giudizio nei confronti della "modernità" musicale nella satira



profondamente ironica presentata durante l'episodio del concerto per pianoforte e orchestra. Nella sequenza, le immagini e la musica comunicano di fatto due messaggi distinti, benché il dialogo e la recitazione dei personaggi tendano a indirizzare lo spettatore non esperto di musica verso un'interpretazione "superficiale" dei fatti. L'anello di congiunzione tra questi due livelli comunicativi in conflitto è una figura femminile senza nome, eppure presentata da Pagot quasi fosse un nuovo personaggio a tutti gli effetti; le sono assegnate a più riprese battute di commento e inquadrature che la isolano dal resto dell'indistinto pubblico del concerto. Inoltre, occorre considerare che per i Pagot le figure femminili avvenenti sono generalmente segnale di positività e affidabilità (in linea con il già commentato "manicheismo" grafico espresso nella figura di Belzebù): possono essere angeli (come si vede sulla copertina del libro *Le fiabe di nonno inverno*, 1940) e in genere espressione visiva del concetto di verità; ad esempio, durante l'episodio del carnevale di Venezia ne *I fratelli Dinamite*, un gruppo di buffe figure maschili togate e imparruccate si smaschera rivelando sorridenti fanciulle. Accade dunque che l'esecuzione di un concerto per pianoforte e orchestra, dalle sonorità stavolta meno stravinskiane e più "impressioniste", venga presentata da Pagot come uno spettacolo per borghesi depressi: la sequenza in cui si mostrano gli occupanti dei palchi del teatro è eloquente a tal proposito. Tuttavia, subito dopo la successione di bizzarre espressioni di malinconia, appare la ragazza che esprime



un giudizio sul pianista, caricatura degli eccessi di trasporto emotivo esibiti fisicamente da certi interpreti: «Artista meraviglioso». Si tratta di un primo indizio importante per l'interpretazione satirica dell'episodio. Considerando i ridicoli atteggiamenti del personaggio al pianoforte, il commento della ragazza appare risibile. L'ironia nascente dal piano visivo, tuttavia, non trova una diretta controparte acustica; per quanto di maniera e volutamente melliflua, la musica non è senza gusto o mal eseguita. In maniera ancor più significativa la ragazza reagisce al brano che nasce dal boicottaggio dei fratelli Dinamite. Il modo in cui la narrazione per immagini costruisce l'evento presuppone l'erompere di una catastrofica cacofonia (i fratelli scambiano

Cabiria¹⁷⁸

le parti sui leggi e, surrealmente, gli strumenti mutano timbri e registri). La ragazza commenta, deliziata: «Oh... Musica moderna!»; e, come nel precedente esempio, anche stavolta dice la verità. Sebbene la storia e le immagini dei Pagot invitino il pubblico a ridere dell'ignoranza musicale della fanciulla, di fatto ciò che si ascolta è nuovamente un passaggio di chiara matrice stravinskiana, il cui referente pare ancora la *Sagra* (ancora *Augures printaniers* – *Dances des adolescentes*, da cifra 31 a cifra 37). Con la sua musica, Piazzi fa dunque ironia di secondo livello; chi ride dell'ignoranza della ragazza mette di fatto alla berlina se stesso, poiché quella che si ascolta è veramente musica moderna. Certo, il film dei Pagot, come già osservato, era pensato per un pubblico infantile; difficilmente, dunque, dei bambini avrebbero potuto cogliere la differenza tra una scrittura alla Stravinsky e un'accozzaglia di suoni. Ma proprio per questo motivo, se i destinatari fossero stati i soli bambini Piazzi non avrebbe fatto lo sforzo di comporre quelle pagine; con evidenza era presupposto un ascoltatore adulto, il quale avrebbe potuto conoscere il lessico musicale della modernità, ma che con ogni probabilità non si sarebbe accorto della duplice ironia per scarsa competenza. Piazzi, affinché l'impalcatura comica dei Pagot si mantenesse, confidava nell'ignoranza musicale dell'italiano medio. La satira risultante dunque tende a rimanere privata, quasi fosse il parlare tra sé e sé di un musicista colto disilluso dal suo pubblico. L'amarezza che Piazzi insinua tra le immagini giocose de *I fratelli Dinamite*



pare essere inoltre giustificata dal fatto che il compositore sa di non poter sfuggire al confronto con il pubblico italiano in quanto, per l'appunto, artista italiano egli stesso. Considerando con attenzione quanto Piazzi ha lasciato ne *I fratelli Dinamite* e in *Lalla, piccola Lalla*, si nota infatti che il gergo stravinskiano tende a essere assimilato mediante la lezione della "modernità" italiana. Colui che passa il testimone da Stravinsky a Piazzi è, molto appropriatamente, Giacomo Puccini; la cui musica è stata letta da Roman Vlad, nel fondamentale articolo del 1976 *Attualità di Puccini*, come esito autoctono e indipendente del percorso creativo intrapreso da Stravinsky:

Per ardire a far succedere seconde a seconde e settime a settime senza preparare né risolvere simili intervalli dissonanti Puccini non aveva davvero bisogno d'attendere l'esempio di Stravinsky. Si legga con un po' d'attenzione lo scintillante *Quadro primo* della *Bohème*. Vi si troveranno seconde parallele a profusione. Intere ghirlande e grappoli di seconde e settime. [...] Se Puccini ha preso qualcosa da *Le Sacre* non ha fatto che riprendersi qualcosa che gli apparteneva da tempo²⁵.

Piazzì inserisce dei momenti "pucciniani" nell'episodio del concerto. Poco prima dell'ennesima interruzione da parte dei fratelli, che si abbandona a una sorta di assolo "jazz" al pianoforte, l'orchestra suona un arco melodico desunto in maniera quasi perfetta dal *Valzer de La fanciulla del west* (che inaugura il duetto del primo atto *Quello che tacete*, ad esempio). L'avvicinamento di Piazzì a Stravinsky per tramite di Puccini diventa però ancor più evidente considerando la musica di *Lalla, piccola Lalla*, dove il "modernismo" è molto meno esibito, benché presente. Ecco che allora, ad esempio, nella sequenza del luna park degli insetti si sente una scalcinata musica da giostra che mescola stridenti seconde con una linea melodica popolare-sca; viene subito in mente il *Valzer da Il Tabarro*. Tornando a Vlad, si legge proprio che:

Il 'momento stravinskyano in Puccini' [...] si può additare nel caricaturale *Valzer del Tabarro* con le sue stonature sapientemente stilizzate al fine di cogliere la malinconica poesia che aleggia intorno alle scordate pianole e agli sgangherati organetti di Barberia. Il termine di paragone

sarebbe costituito in questo caso dai *Pezzi facili* per pianoforte a quattro mani che Stravinsky andava componendo tra il 1915 e il 1917, ma le cui versioni orchestrali verranno approntate solo nel 1921 e rispettivamente nel 1925. *Il Tabarro*, essendo stato progettato nel 1913 e portato a termine nel 1916, non può essere stato però influenzato in alcun modo da quei brani di Stravinsky. Il *Valzer del Tabarro* non definisce dunque un momento di subordinazione di Puccini rispetto a Stravinsky, ma segna semplicemente un punto di convergenza tra le traiettorie creative dei due musicisti²⁶.

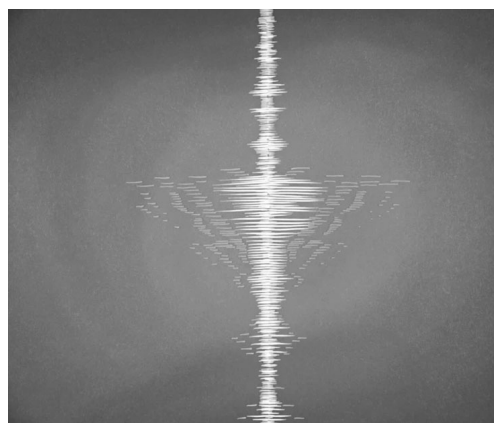
L'inserimento di Piazzì nella "moderna" scuola musicale italiana, però, in *Lalla, piccola Lalla* pare anche confermato in altro senso dal brano intitolato *Il lombrico delle 11,30* (come risulta dal deposito SIAE). Lo stesso brano permette di comprendere bene come il modernismo "stravinskyano" de *I fratelli Dinamite* sia sviluppo e ripensamento di fonti puramente italiane. Nella scena dell'arrivo in treno dei fratelli, Piazzì infatti riutilizza, trasformandolo in un ostinato stravinskyano, proprio *Il lombrico delle 11,30*. Nella versione di *Lalla, Piccola Lalla*, in esso invece risuona una versione armonizzata politonalmente di *Giro giro tondo*; pare così plausibile un collegamento con il *Giro giro tondo* sontuosamente orchestrato ne *I pini di Villa Borghese* da *I pini di Roma*, aggiungendo allora Ottorino Respighi e la scuola romana ai punti di riferimento di Piazzì.

L'affermazione di "modernità" e di "italianità" musicale di Piazzì, tuttavia, non può mai trionfare ne *I fratelli Dinamite*. E, come un Pinocchio purgato e redar-

guito, è infine costretta a “tornare all’ordine”, assieme alla brillante esuberanza degli stessi Pagot. Il finale del film vede i tre fratelli redenti; mentre l’alba appare su Venezia, immagini sacre e fasci di luce celeste certificano la bontà dei bambini. Se è vera la presenza di una matrice collodiana ne *I fratelli Dinamite*, tale esito era inevitabile; assieme ai personaggi, tuttavia, si “domano” anche gli impulsi creativi degli autori. I Pagot portano qui al culmine la serie di omaggi disneyani di cui la pellicola è disseminata. Il referente primario è *Fantasia*, uscito in Italia nell’ottobre 1946²⁷, proprio mentre iniziava la fase finale della lavorazione de *I fratelli Dinamite*. Già si era visto uno dei fratelli dirigere gli elementi in tempesta alla maniera di Topolino apprendista stregone, nella sequenza del concerto; ora appare un fascio di luce che, “suonato” come corda di contrabbasso, vibra con trame luminose simili a quelle della “colonna sonora” nell’intervallo di *Fantasia*, mentre l’alba su Venezia inonda il cielo con una raggiera che ricorda quella del sole al termine del film Disney. Ma tutto il finale pare una parafrasi dell’*Ave Maria* da *Fantasia*, con tanto di grafismi scenografici allungati verticalmente alla Kay Nielsen; Piazzì si adegua all’atmosfera generale, creando un omologo dell’arrangiamento schubertiano ideato da

Leopold Stokowski, con tanto di languidi interventi corali all’interno di una tessitura sonora che, dopo un esordio ancora timidamente “modernista”, si fa chiaramente tonale (in la bemolle maggiore).

In conclusione, tra le due “anime” de *I fratelli Dinamite*, è dunque quella innovatrice, irriverente e “modernista” a uscire sconfitta? Una sconfitta, per giunta, annunciata: Piazzì, spalleggiando le battute dei Pagot, si aspettava che il pubblico non comprendesse la sua musica affinché l’effetto comico più immediato fosse preservato. Eppure, Piazzì non va scambiato per un rancoroso perdente. Pur consapevole della lotta impari tra un compositore italiano novecentesco e la lentezza del rinnovamento del gusto presso il pubblico, Piazzì non si sottrasse al confronto. In fin dei conti, fatto salvo il finale, tutta la pellicola è pervasa di “modernismo” musicale. L’ignoranza non viene allora solo subita e satireggiata, ma affrontata; in questa coraggiosa scelta brilla un bagliore di didattica speranza. A sorpresa, si può sospettare che il vero pubblico di Piazzì fosse invece proprio quello dei bambini che chissà, seguendo l’esempio dei loro coetanei Dinamite, avrebbero potuto «cambiare la faccia del mondo» e imparare un giorno a chiamare “divina” l’incompresa musica moderna.



I fratelli Dinamite

Fantasia

Note

1. Benché anche *La rosa di Bagdad* di Anton Gino Domeneghini fosse proiettato alla Mostra del Cinema di Venezia il 22 agosto 1949, *I fratelli Dinamite* fu registrato alla SIAE già nel 1947 con il numero 672. *La rosa di Bagdad* fu invece registrato nel 1949 con il numero 799 (si veda Giannalberto Bendazzi, *Cartoons. Cento anni di cinema d'animazione*, Marsilio, Venezia 1988, p. 213).
2. Gianni Comencini, Matteo Pavesi, *Una storia vera*, in: Roberto Della Torre, Marco Pagot (a cura di), *I fratelli Dinamite. Una storia molto animata*, Il Castoro, Milano 2004, p. 10.
3. Medusa Video N02SF02228.
4. Sarah Pesenti Campagnoni, *Signore e signori, ecco a voi i fratelli Dinamite*, in: R. Della Torre, M. Pagot, *Op. cit.*, p. 68.
5. R. Della Torre, M. Pagot, *Op. cit.*, p. 77.
6. R. Della Torre, *Le straordinarie avventure dei fratelli Pagot*, in: *idem*, p. 41.
7. Anna Antonini, C. Tognolotti, *Mondi possibili. Un viaggio nella storia del cinema d'animazione*, Il principe costante, Milano 2008, p. 97.
8. W. Alberti, *Il cinema d'animazione 1832-1956*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1957, p. 147.
9. E. Gianeri, *Storia del cartone animato*, Edizioni Omnia, Milano 1960, p. 199.
10. P. Zanotto, F. Zangrando, *L'Italia di cartone*, Liviana, Padova 1973, pp. 42-43.
11. N. Ghelli, *Disney, "Cadette Rousselle" e due esperimenti italiani*, «Cinema», a. II, n. 22, 15 settembre 1949, pp. 129-130.
12. M. Bellano, G. Ricci, Marco Vanelli, *Animazione in cento film*, Le Mani, Recco 2013, pp. 44-45.
13. D. Richter, *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, traduzione di Alida Fliri Piccioni, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 17-18.
14. R. Della Torre, M. Pagot, *Op. cit.*, p. 74.
15. F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano 1998, p. 179.
16. R. Allan, *Walt Disney and Europe*, John Libbey, Londra 1999, p. 73 (la traduzione è mia).
17. *Ibidem*.
18. S. Miceli, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi LIM, Milano 2009, p. 334.
19. Orsola Silvestrini, *Il colore nel cinema di animazione italiano. Estetica e tecnica*, in: Sandro Bernardi (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, Carocci, Roma 2006, p. 148.
20. *Idem*, p. 150.
21. R. Della Torre, M. Pagot, *Op. cit.*, p. 44, nota 7.
22. Paola Maurizi, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia: con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Morlacchi, Perugia 2004, p. 109.
23. «Naufragante in un mare di episodi irragionevoli musicalmente, disuniti stilisticamente, soltanto forti, uno per uno, d'un anelito troppo spesso soddisfatto per i clangori vocali e orchestrali di massa, d'un mascagnanesimo appena mascherato dalle dissonanze». Riccardo Malipiero su *Noreia* invece disse «l'opera non è certo non degna di tante altre che si son viste su palcoscenici più illustri, anzi diremmo proprio che è più degna di molte di quelle». Le informazioni sul concerto all'Angelicum e sulle critiche provengono da alcuni ritagli di giornale forniti dalla signora Piazzini; mancano tuttavia dati precisi sulla provenienza e datazione degli articoli.
24. In *Biancaneve e il mago Basilisco*, tuttavia, il mago per quanto di aspetto orridamente bestiale è magro, e per rapire il figlio di Biancaneve si muta in avvenente sirenetta; ma la storia in quel caso non fu scritta da Pagot, bensì da Federico Pedrocchi.
25. R. Vlad, *Attualità di Puccini*, «Critica Pucciniana», Comitato Nazionale per le Onoranze a Giacomo Puccini, Lucca 1976, pp. 173-177.
26. *Idem*, pp. 177-178.
27. Nunziante Valoroso, *Stagioni cinematografiche Walt Disney Italia 1938-2000*, «Cabiria», n. 171, 2012, p. 45.