



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in Discipline delle Arti,  
della Musica e dello Spettacolo

IL PADRINO DI FRANCIS FORD COPPOLA,  
NOTE DI NINO ROTA

*Relatrice*

*Prof.ssa Rosamaria Salvatore*

*Laureanda*

*Maya Cordiano*

1234841

Anno Accademico

2022-2023



A chi mi ha ispirata.

A chi mi sostiene sempre.

A me stessa e alla mia tenacia.

A chi teme di seguire i propri sogni, ma li rincorre ugualmente.

«Il momento più entusiasmante è quello in cui aggiungo il suono...  
In quel momento tremo.»

Akira Kurosawa



## INDICE

INTRODUZIONE .....	5
<i>Capitolo 1</i> .....	7
<i>Dall'allestimento sonoro alla scrittura per il cinema</i> .....	7
1.1 L'allestimento sonoro .....	7
1.2 Cinema muto, sonoro e ácusma.....	9
1.3 La riproduzione: le strade che conducono alla collaborazione tra compositore e regista .....	14
1.4 Nino Rota: le immagini e la musica.....	16
<i>Capitolo 2</i> .....	19
<i>Il Padrino e l'utilizzo del sonoro nel film</i> .....	19
2.1 Francis Ford Coppola .....	22
2.2 Il Padrino Parte I.....	26
2.3 I temi musicali principali.....	28
2.4 Il Padrino Parte II.....	32
2.5 Le musiche del II capitolo.....	34
2.6 Il doppiaggio, le voci e i dialoghi.....	41
CONCLUSIONE.....	45
BIBLIOGRAFIA .....	47
SITOGRAFIA.....	48
FILMOGRAFIA .....	49

## INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo elaborato è quello di analizzare il sonoro nel cinema all'interno de *Il Padrino I* e *Il Padrino Parte II*, ovvero i primi due film della trilogia, i quali si dimostrano particolarmente interessanti dal punto di vista musicale rispetto al terzo. Essi lo sono grazie alla presenza di due grandi protagonisti del XX secolo, ovvero il compositore *Nino Rota* e il regista *Francis Ford Coppola*.

È da tenere a mente che il sonoro non si identifica solamente nella musica, ma è in ogni forma acustica; quindi, è necessario anche studiare l'utilizzo dei rumori, dei dialoghi, dei silenzi e delle tecniche fruite nella registrazione.

In quest'ottica l'elaborato si articola in due capitoli principali, intesi come due parti che suddividono il lavoro, in cui la prima si occupa del sonoro in un significato più ampio, introducendo riferimenti a due monografie scientifiche che significative sull'argomento; la seconda, invece, si concentra sulla vera e propria analisi dei due film presi in esame.

Il primo capitolo indaga la fase che va dall'allestimento del sonoro alla musica in postproduzione. Inizialmente viene esposta l'evoluzione del cinema da muto a sonoro e la modalità secondo cui si passa da una pellicola che segue la musica, al suo contrario. In quest'analisi vengono inserite delle riflessioni sull'acusma, sul cinema sordo, muto, sonoro e sul livello diegetico ed extradiegetico; i quali cambiano i connotati espressivi di un film.

Vengono esposte anche le varie casistiche secondo cui si sceglie di inserire la musica, portando alla luce che spesso non è scontato che le melodie siano scritte appositamente per un film, ma che alcune siano già di repertorio ed inserite in esso.

Successivamente, emerge il legame fra i vari personaggi che vanno a comporre una pellicola e la loro collaborazione per la realizzazione di ogni prodotto sonoro.

Infatti, il rapporto tra Rota e Coppola è stato complesso, ma ha dato comunque risultati brillanti. Perciò, questa sezione tratta la vita professionale del compositore concentrandosi sulle sue realizzazioni, sulle collaborazioni e sul ruolo che ricopre nei film in questione.

Nel secondo capitolo, si passa all'analisi vera e propria del film, continuando in una prospettiva sonora. A tal punto, si rende necessario ripercorrere la figura di Francis Ford Coppola e della sua personalità. Il noto regista ha affrontato alcune difficoltà iniziali nella sua carriera, quando successivamente la realizzazione della sagra del Padrino si è dimostrata fondamentale per la sua affermazione.

Poi vengono introdotti i due film e il legame tra le scene e le musiche, le scelte delle melodie e le tecniche utilizzate per renderle tali, come la prevalenza di uno strumento rispetto all'orchestrazione.

La lente di ingrandimento viene posta anche sulle colonne sonore, diventate un simbolo nel panorama musicale cinematografico.

Sarà curioso osservare come questi componimenti vengano rielaborati sotto forma di nuove melodie e ripresentati nelle pellicole stesse, riuscendo a dare il giusto significato ai film di Coppola.

## CAPITOLO 1 - Dall'allestimento sonoro alla scrittura per il cinema

### 1.1 L'allestimento sonoro

Data l'ampia letteratura di cui disponiamo a proposito del sonoro nel cinema, ho ritenuto necessaria l'analisi dei testi *Lo schermo sonoro*<sup>1</sup> di Roberto Calabretto e *La voce nel cinema*<sup>2</sup> di Michel Chion.

Il primo offre una panoramica interessante, infatti, rende noto che l'avvento del sonoro all'interno del cinema accade in un momento secondario, ed è preceduto dalla sperimentazione di diversi sistemi volti a sincronizzare il film con una colonna sonora incisa su disco, diffusa poi in sala attraverso un fonografo collegato al proiettore. Ricercando, quindi, una soluzione pratica per la sincronizzazione di immagini sonore e visive, nel 1890 Edison crea il Kinethoscope, ovvero un sistema monoculare secondo cui lo spettatore poggiando l'occhio sull'oculo all'estremità superiore di una cassa, pagando una moneta e girando la manovella, poteva guardare il film.

Perciò, è evidente che fino a tale periodo, è la pellicola che segue la musica e non viceversa.

A evolvere questa situazione è il sistema "Vitaphone" che porta all'allestimento del film sonoro, ovvero *Don Juan* di Alan Crosland, proiettato al Warner Theatre nel 1926. Questo metodo è caratterizzato dal procedimento secondo cui si memorizza il suono su dischi fonografici da 16 pollici con una velocità di rotazione di 33 e 1/3 bpm, il cui equipaggiamento è formato da proiettori, amplificatori e diffusori acustici.

---

<sup>1</sup> Calabretto R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010

<sup>2</sup> Chion M., *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, Traduzione dal francese di Mario Fontanelli



Il film di Crosland è sonoro ma non parlato, non contiene alcuna musica ed effetti, mantenendo una forte continuità con la tradizione del cinema muto. Presenta sequenze con il suono diretto, anche se non era prevista la fondamentale dialettica tra i piani della normale colonna sonora, la voce e la musica.

Da qui in poi, la realizzazione di una colonna sonora richiede un lungo seguito di passaggi, secondo cui il compositore all'interno della bottega cinematografica, deve necessariamente confrontarsi con molte altre persone, tra cui il regista, i diversi tecnici e i musicisti che collaborano con lui all'allestimento finale della pellicola.

In ogni caso si può constatare come la musica può non solo essere pensata prima, ma talvolta avviene la sua scrittura ancora prima della realizzazione delle immagini.

Raramente si componeva espressamente per un film, se questo accadeva, le musiche venivano inserite unicamente, durante la prima proiezione e in poche diverse altre occasioni. A proporre una *classificazione*<sup>3</sup> c'è Nattiez, il quale predispone l'accompagnamento sonoro su dei livelli:

1. Musiche originali scritte per un film. In realtà, anche la partitura di un film veniva utilizzata in vario modo per le diverse proiezioni, grazie a continui processi di riadattabilità alle diverse situazioni che si presentavano nelle sale. La produzione musicale avveniva in una duplice forma: le partiture si presentavano come fascicoli separati, cosicché potevano essere facilmente eseguibili sia dall'orchestra che dal singolo strumento.
2. Musiche originali ma di repertorio che non sono scritte per un film, raccolte all'interno di specifiche compilazioni musicali.

---

<sup>3</sup> Calabretto R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 83

3. Musiche di repertorio che però non sono nate per il cinema. Una situazione ricorrente, che ha smosso notevoli critiche, dato che spesso poteva capitare di udire una certa musica in una determinata pellicola e poi sentire essa stessa stravolta in altri contesti.
4. Musiche di repertorio, cinematografiche e non.

Ne deriva che le composizioni durante il cinema muto, prevedevano una scrittura standardizzata, la quale utilizzava materiali di diversa provenienza al fine di accompagnare le immagini in movimento.

Pertanto, la scrittura nasceva dalle esigenze del regista, delle immagini e da un adattarsi al cronometro. Solo in seguito, grazie allo sviluppo di nuove tecnologie, metodologie e modalità di vedere l'importanza della musica all'interno del film, si svilupperanno tutte le casistiche riportate sopra, nella classificazione proposta dal musicologo.

## **1.2 Cinema muto, sonoro e ácusma**

Per capire al meglio quanto detto, è necessario fare un salto indietro ed è curioso scoprire che *Jean Mitry* sosteneva che il cinema è sempre stato sonoro, precisando che quello di un tempo non era muto ma silenzioso. Ma da dove arriva l'espressione cinema muto? In base alla logica dovrebbe risalire all'avvento del sonoro, il quale metteva in evidenza che il cinema antecedente fosse senza voce. Nel 1927, in corrispondenza all'uscita di *The Jazz Singer* si conìò questa espressione. Definire il film "sordo", indicava che esso si privava dei rumori reali dell'azione in quel preciso momento; quindi, nel 1929 venne coniato il termine "cinema muto".

“Nella lingua francese i termini «muto» e «silenzioso» non sono sinonimi. Si dice indifferentemente, o quasi, «cinema sonoro» e «cinema parlato»: la distinzione [...] tra muto e silenzioso, come tra parlato e sonoro, ruota attorno al medesimo centro: la parola, la voce.”<sup>4</sup> il cinema parlato, poneva fine non tanto all’assenza di voci, quanto la possibilità per lo spettatore di immaginarle da sé. Nonostante ciò, in fretta si imparò ad utilizzare la voce in maniera originale e non solo nella trasposizione dei testi teatrali e delle commedie musicali. Infatti, si crearono una serie di figure e combinazioni tra l’immagine cinematografica e la voce, tra le più suggestive si ricordano quella di nascondere colui che parla, facendolo uscire dal punto centrale dell’immagine; ne deriva l’invenzione dell’*acusma*. Per capire il significato di questo termine è necessario far riferimento a quello antico di *acusmatique*: parola che richiama il nome di una setta pitagorica, i cui adepti erano soliti ascoltare i discorsi del maestro da dietro una tenda, per fare in modo che la vista dell’oratore non li distraesse dal contenuto del messaggio. A rigor di logica, emerge che la presenza acusmatica è quella di una voce che non è stata ancora visualizzata e da cui si ottiene un’entità dalle caratteristiche particolari, ovvero una specie di ombra parlante operante alla quale diamo il nome di *acusma*.

I poteri che detiene questo sostantivo risiedono a seconda che esso sia o non sia già reso visibile. Nel caso in cui resti ancora senza volto, compromette l’immagine, pretendendo di stabilire un rapporto di possibile inclusione con essa, di potere e di appropriazione, in grado di funzionare in entrambi i sensi. Questa voce non-ancora-vista possiede una sorta di verginità, in quanto il corpo dal quale si suppone che stia provenendo, non è ancora entrato a far parte del campo visivo. Al contrario, la *deacusmatizzazione* comporta la perdita di tali poteri. Quindi l’*acusma* è un elemento di squilibrio, tensione, la quale è un invito a *venire*

---

<sup>4</sup> Chion M., *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, Traduzione dal francese di Mario Fontanelli, p. 19-20

*a vedere* ma anche *a perdersi*. Si trova ovunque, i mezzi di comunicazione, come il telefono e la radio, hanno spesso il compito nei film di materializzare questa ubiquità.

Da qui emerge l'onniscienza e l'onnipotenza dell'acusma: vedere tutto implica sapere tutto, in quanto il sapere strettamente correlato a una visione nel profondo, sottintende un potere illimitato. Questa voce priva di un luogo ci riporta a uno stadio arcaico, originario, ai primi mesi della vita e anche al periodo che precede la nascita.

Il cinema sonoro non si riduce a una scena popolata di simulacri che parlano, è anche un fuori campo che può animarsi di voci acusmatiche e fondative, che hanno il sopravvento sull'immagine. Questa tipologia di film ha inventato per l'acusma un campo d'azione che nessuna forma espressiva è riuscita fino a quel momento a fornirgli, e ciò è accaduto quando l'avvento del sonoro ha posto il cinema alle dipendenze della voce.

Spesso si è detto che la voce è qualcosa che in alcuni termini bisogna contrastare o dominare perché per sua natura è invadente e tende a sovrastare i corpi con la sua presenza. Quindi, ci si è posti una regola evidente nei film di registi come Fellini, Godard, Tati, in cui non si doveva far capire tutto ciò che veniva detto, in modo da lasciare spazio alla parola come brusio, chiacchiera, rumore. Ad avere l'egemonia nell'utilizzo di suoni e rumori, si trovano Tati e Bresson, i quali tengono a freno le voci. In particolare, il secondo cineasta citato, utilizza un modello basato sulle leggi dell'ascolto, secondo cui raccoglie via via dentro di sé ciò che viene dicendo, in modo tale che sembra chiudere il proprio discorso nel momento stesso in cui lo pronuncia, senza lasciargli la possibilità di risuonare nelle orecchie dell'interlocutore o del pubblico. Esortando così gli autori a parlare con se stessi.

L'esatto contrario lo si nota con Fellini, del quale, nel cinema italiano si riconosce la vitalità e la larga approssimazione delle sue post-sincronizzazioni, a cui è completamente estranea la preoccupazione di far corrispondere la voce con i movimenti della bocca. Nelle sue opere accentua questa asincronia e presenta una multi-voce secondo cui ogni voce individuale e indistinta si mostra come un riflesso particolare, risultando composita e collettiva.

Fin dalla sua nascita la caratteristica principale del cinema muto fu che i suoi personaggi non erano affatto muti, anzi erano perfettamente in grado di parlare.

Dotando il film di una «colonna sonora» che veniva sincronizzata con le immagini, e aggiungendo la voce su questa pista supplementare, il cinema parlato ha consentito, in compenso, non solo di far udire il silenzio ma anche di rappresentare personaggi veramente muti; fino a quel momento, allorché si interrompeva il flusso costante dell'accompagnamento musicale, non si era trattato di un silenzio vero e proprio, interno alla finzione cinematografica, ma di un silenzio imposto allo spettatore da un cinema sordo.

Quest'ultimo non poteva far sentire il loro mutismo proprio perché, nello sviluppo dell'azione, li mescolava assieme a personaggi dotati di parola ma privati della voce.

Nei film parlati incontriamo perciò, più di quanto sia dato credere, dei personaggi muti: in realtà il cinema moderno viene pensato il figlio di un cinema muto, considerato sacro essendo quello delle origini.

Queste distinzioni hanno portato a pensare: "Il cinema sonoro è dualista"<sup>5</sup>, tende a separare il corpo dalla voce per poi ricongiungerlo lungo la striscia

---

<sup>5</sup> Ivi, p.149

perforata della pellicola. Tale tipologia restituendo le voci ai corpi, ha messo in evidenza la produzione di una discordanza, la quale non deriva da una questione di lacune tecniche, semplicemente dal mezzo cinematografico stesso. Ci si domanda quindi se si è in grado di riprendere il momento stesso in cui avviene l'emissione vocale. Nel caso della voce fuori campo oppure off no, perché la bocca non è visibile nello schermo. Se questa rimane nascosta, non è possibile verificare la coincidenza temporale tra i suoi movimenti e i suoni emessi, inoltre anche le tecniche del doppiaggio e del playback non servono ad assicurare la realtà ma a rendere plausibile la rappresentazione. Quindi, si può dedurre che filmare la bocca permetta di riprendere la voce perché sembra essere fonte dell'emissione vocale.

In Italia questa sincronia è molto meno visibile che in Francia, dove se si nota attentamente il movimento delle labbra, si può vedere l'importanza della sincronizzazione di questo organo con la voce.

Si tratta di un criterio strettamente temporale, in cui voce e immagine non autorizzano alcuna sicurezza. Ne consegue che attribuire la voce a un determinato corpo non è un'operazione meccanica, ma simbolica.

Nel caso di Fellini, invece, le voci fluttuano liberamente intorno ai corpi, esse fanno riferimento ai corpi di provenienza ma assumono un'autonomia che prolifera in una forma barocca, eccentrica ed incontrollata.

A tal proposito, Pier Paolo Pasolini afferma: "La fonte musicale, che non è individuabile sullo schermo e nasce da un altrove fisico per sua natura profondo, sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita"<sup>6</sup>, quindi si pone a sostegno della tesi espressa finora, ovvero che non vedere la provenienza dei suoni è più efficace e utile in termini di espressione cinematografica.

---

<sup>6</sup> Calabretto R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p. 57

Marguerite Duras sostiene che il cinema attuale vuole a tutti i costi che le voci siano avvitate ai corpi, quindi, ha deciso di svitare questo meccanismo in *India Song*<sup>7</sup>. L'aderenza perfetta, inavvertibile che il cinema francese cerca di raggiungere con il suo lavoro di post-sincronizzazione, sembra mascherare che l'atto di fissare le voci risulta ugualmente come legare con lo spago due cose diverse.

Tra i fenomeni che cercano di abbattere la barriera corpo e voce, c'è la nascita del doppiaggio, che avviene contemporaneamente alla scoperta del sonoro, introducendo la voce di un altro, che spesso desta diversi pareri a seconda di chi l'ascolta. Quindi, seguentemente, si può affermare che la vera nascita del cinema sonoro ha avuto luogo quando la voce umana è stata rappresentata nella dimensione del dubbio, dell'inganno ma anche del possesso.

### **1.3 La riproduzione: le strade che conducono alla collaborazione tra compositore e regista**

Il rapporto tra compositore e regista non sempre si rivela facile, ognuno sceglie la strada che preferisce per i propri lavori, ci sono coloro che optano per una collaborazione totale e un percorso passo passo per la creazione delle musiche, ma sono rari; difatti, in molti casi la risoluzione delle musiche è un problema trattato in maniera sbrigativa e superficiale, chiamando un compositore quando il film è già montato e compreso di dialoghi e rumori. A tal proposito, Otto Preminger sostiene:

Controllo la musica molto attentamente. Adotto un sistema diverso rispetto agli altri registi. Naturalmente si assume il compositore quando il film è già terminato e quest'ultimo scrive la partitura in un mese. Il mio sistema è invece quello di assumere il compositore prima di cominciare il film e di farlo partecipare alle riprese sul set, con me. Ha così la possibilità di

---

<sup>7</sup> Film di Marguerite Duras, 1975

studiare per mesi il mio lavoro e di immergersi nell'atmosfera del film. Impara certe cose sull'interpretazione degli attori, capisce come dirigo le scene e generalmente la sua musica risulta un successo<sup>8</sup>.

Questo metodo implica un'ottima riuscita dei brani, i quali vanno ad assemblarsi perfettamente con lo stile del regista e con la buona riuscita del film, in cui l'aspetto musicale avrà una certa rilevanza espressiva all'interno dell'opera.

Come segnalato precedentemente, purtroppo, questa situazione viene sostituita da soluzioni più veloci, secondo cui "talvolta il musicista viene scelto dal produttore o dall'editore musicale, che relegano il musicista in secondo piano, preferendo lanciare il film con compositori che si improvvisano cinematografari, sfruttati per la loro fama e a loro immagine"<sup>9</sup>. Addirittura, in altre occasioni capita che regista e compositore lavorino separatamente, creando talvolta musica e immagini divergenti; talvolta, dando vita a nuovi scenari moderni che scavano modernamente in un protocollo psicologico.

Oltre a tutte queste situazioni, si affermano anche dei sodalizi tra le due figure, le quali intraprendono delle vie di collaborazione totale, tra questi emergono Federico Fellini e Nino Rota, Ennio Morricone e Sergio Leone; Alfred Hitchcock e Bernard Hermann, i fratelli Taviani e Nicola Piovani...

A tal proposito, Nino Rota è noto per essere stato il compositore di Fellini e alter ego musicale del suo cinema. Questo regista non aveva grosse conoscenze musicali, ma la musica esercitava nel suo immaginario un gran fascino, difatti, egli sostenne in un'intervista<sup>10</sup> che essa gonfia di nostalgie e rimpianto, e quando finisce non si sa dove va e questo ti rende triste. In corrispondenza a ciò, Nino Rota ha avuto un rapporto particolare con il cinema tanto che spesso gli capitava

---

<sup>8</sup> Carluccio Giulia, Linda Cena, *Otto Preminger*, in Castoro cinema, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 8

<sup>9</sup> Calabretto R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010, p 59-60

<sup>10</sup> Da un'intervista di Mimo Guerrini, in Epoca, 11 marzo 1983



di addormentarsi durante la proiezione dei film, ma al contempo aveva un'immaginazione geometrica ed esemplare che non necessitava della visione totale del film del regista.

Quindi, nacque un rapporto esemplare tra i due, essi collaborarono insieme davanti al pianoforte in lunghissime discussioni o in silenzi che portavano alla fantasia, dando vita ai *film musicali*, un termine che permette di definirli così, grazie alla presenza e la natura del commento sonoro al loro interno. Ad attestare ciò, le parole di Fellini spiegano il loro metodo, secondo cui i due si mettevano seduti e lui raccontava il film e spiegava ciò che avrebbe voluto comunicare con le immagini delle varie scene, anche se non era molto facile dato che Rota tendeva a distrarsi e seguire se stesso creando un contatto con i mondi musicali che aveva all'interno.

Nonostante qualche difficoltà, questi due grandi Maestri si completavano perfettamente e riuscivano a generare degli esiti sul piano espressivo particolarmente raffinati e indimenticabili.

#### **1.4 Nino Rota: le immagini e la musica**

Come anticipato in precedenza, Nino Rota è considerato un *timido*<sup>11</sup> protagonista del Novecento musicale. Nato a Milano nel 1911, “a otto anni improvvisava al piano e armonizzava naturalmente, quasi i tasti si presentassero sotto le sue dita tutti intonati e giusti”<sup>12</sup> e ha acquisito la fama di fanciullo prodigio. Poi, ha seguito lezioni private con il direttore del Conservatorio e

---

<sup>11</sup> *Timido* perché nonostante la sua rilevanza, ha subito diverse critiche e la sua musica ha acquisito importanza dovendo superare alcune difficoltà.

<sup>12</sup> De Santi Pier Marco, *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1992, p. 9

successivamente ha conseguito all'accademia di Santa Cecilia, il diploma di magistero in Composizione.

È stato uno dei maggiori cultori europei dello studio del collezionismo di opere di argomento esoterico.

Il compositore ha avuto una collaborazione trentennale ed in perfetta sintonia con Fellini, che lo ha condotto in seguito a un importante percorso anche con altri registi, grazie alla sua versatilità nell'affrontare il mondo della canzone.

Fino agli anni Trenta, gran parte delle sue composizioni cameristiche, sono state partiture per canto e pianoforte spesso dedicate alla zia Maria Rota (celebre cantante) ed elaborate su versi di Tagore, Petrarca, Lina Schwartz; nel cinema, invece, ha spaziato dal canto precristiano nel caso di *Fellini Satyricon*, a quello modale, ovvero ad esempio in *Romeo e Giulietta* a cui viene conferito nel 1969, il Nastro d'argento; poi, ha inserito anche musiche quali la frottola e il saltarello cinquecenteschi, ne sono esempio le composizioni della *Bisbetica domata*. Essendo un abile e raffinato musicista, ha annoverato la scrittura di molti altri stili, tra cui: la canzone Seicentesca che si ritrova nella Strada; brani del petit opéra nel *Il Casanova* di Fellini e quella dell'operetta di Zaza; inoltre, ha composto anche canti d'epoca fascista ritrovabili in Treno popolare e pure sacri. Proseguendo, ha pure inserito brani della canzone napoletana presente in *Le Notti di Cabiria*; e di quella romanesca, in *Sotto il sole di Roma*; infine- quella calabrese e siciliana risuona con forza espressiva nel *Padrino* di Francis Ford Coppola, su cui torneremo nei prossimi capitoli.

“Per tutta la vita, la musica per Rota è un gioco”<sup>13</sup>, che diventa con le sue musiche nel cinema un segno tipicizzante, sostiene Pier Marco De Santi.

---

<sup>13</sup> Ivi, p 12

Come affermato in precedenza, c'è bisogno di una grossa collaborazione tra regista e compositore in modo da creare una musica di rilevanza, questo è proprio il caso di *Il Casanova* di Federico Fellini, dove essa diventa la protagonista del film tanto da condurlo a ricevere un David di Donatello come miglior autore delle musiche.

Dunque, tra le casistiche che hanno intrecciato la sua vita, ci sono momenti di sconforto come l'accusa di plagio per la colonna sonora di *Il Padrino (Parte I)*, che vengono compensati dalla rivalsa del premio Oscar come miglior Colonna Sonora di *Il Padrino (Parte II)*.

Con le sue composizioni, Rota ha creato un nuovo standard di stile che da qui in avanti verrà riconosciuto e imitato per la creazione di film a tema mafioso, in particolar modo se legati al mondo della criminalità italoamericana della prima metà del Novecento.

*In seguito, nel capitolo 2, avviene l'analisi dal punto di vista sonoro de Il Padrino (parte I e II) di Francis Ford Coppola, tratto dall'omonimo romanzo di Mario Puzo.*

Infine, un aspetto che è necessario ricordare del compositore in questione, è che fino al termine della sua carriera e della sua vita, egli ha trovato spazio per la musica da camera; una testimonianza ne è la produzione contenuta nel *Le Molière imaginaire*, messo in scena da Maurice Bejart.

## CAPITOLO 2 - Il Padrino e l'utilizzo del sonoro nel film

Il Padrino è una trilogia che segna un capitolo importante nella storia del cinema, sia per il tema della “mafia” osservato in un’ottica diversa, avulsa da canoni stereotipati, sia per l’affermazione di un nuovo stile cinematografico fornito da Francis Ford Coppola identificato nella *New Hollywood*, ma anche per il raffinato valore espressivo del sonoro e nello specifico delle musiche.

L’uscita nelle sale dei primi due film avviene rispettivamente nel 1972 e nel 1974, essi divennero, secondo Clarens, *una sindrome, un punto di incontro etnico, una fonte di imitazione*<sup>14</sup>. È noto, infatti, che Coppola ha riscritto le regole del gangster movie e ciò è testimoniato dalle pellicole create dai registi postumi come Brian De Palma e Quentin Tarantino.

Inizialmente, il film era stato pensato dalla Paramount come un film modellato esclusivamente sulla mafia e prevedeva la regia di Sergio Leone ed un budget ristretto, ma si dovette “ripiegare” su un altro personaggio che aveva vinto un Oscar per la sceneggiatura anche se non era riconosciuto a livello di regia, ovvero Francis Ford Coppola, che riuscì a creare un’opera volta a rivoluzionare la sua carriera.

Egli immaginava la saga del clan Corleone come un’interpretazione epica del Re Lear di Shakespeare, un dramma familiare di proporzioni operistiche che avrebbe esplorato una serie di temi sostanziosi, tra cui la lealtà, il tradimento e l’effetto corrosivo del potere assoluto<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Clarens, C. (1978). The godfather sag-a. *Film Comment*, 14(1), 21-23,80. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/godfather-sag/docview/210241750/se-2>

<sup>15</sup> Pizzello, S. (2022, 07). Turmoil - and toplight - on the godfather. *American Cinematographer*, 103, 56. Retrieved from <https://www.proquest.com/magazines/turmoil-toplight-on-godfather/docview/2682883298/se-2>

Il regista è stato in grado di trasformare il romanzo di Mario Puzo in un'opera d'arte popolare e ritrarre l'America degli anni Sessanta e Settanta, utilizzando la mafia come espressione dell'organizzazione multinazionale del capitalismo, evocando la fine del sogno americano. Al contempo possiamo leggere tra i temi presenti l'esemplificazione del bisogno di paternità e consenso dell'uomo occidentale.

“Coppola sradica la mafia e l'Italia dal loro contesto storico e la tuffa in un bagno di folklore e di iconografia d'appendice, di mitologia popolare”<sup>16</sup> e nonostante tutto possa apparire in un contesto fasullo stereotipato e convenzionale, il suo obiettivo è che trionfino le sensazioni e le emozioni primordiali come: l'odio, l'amore, la violenza e il desiderio di potenza.

Si tratta di un lavoro che ritrae le cinque famiglie che governano New York-New Jersey, e lo zoom è proiettato su quella dei Corleone, nello specifico sul suo capostipite che inizialmente è Vito e poi diventerà Michael (il figlio). In questo genere e in particolare in questa trilogia, viene ritratto un mondo in cui i legami emotivi sono forti, la lealtà a volte è ritratta quasi come più inflessibile e gli animi, intesi come vite, sono brevi.

Analizzare un film simile dal punto di vista sonoro è alquanto complicato, infatti, diversi studiosi si sono cimentati nel creare delle distinzioni, uno di questi è Guido Morpurgo Tagliabue che nel 1968<sup>17</sup> propone una suddivisione tra:

- I. rumori ambientali;
- II. suoni-ambientali (cioè la musica eseguita entro il film);

---

<sup>16</sup> Zagarrìo V., *Coppola, Francis Ford Coppola di Vito Zagarrìo*, Il castoro cinema, La nuova Italia, Settembre 1980

<sup>17</sup> G. Morpurgo Tagliabue, *Fattore visivo e fattore auditivo del film*, «Filmcritica», rist. in AA.VV., *Teoria e prassi del cinema in Italia 1950-1970*, Milano, Mazzotta, 1972, pp.159-175. Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000 p.347.

- III. musica rumore (elettronica, dodecafonica, ecc.);
- IV. musica pura. In particolare, è bene ricordare che il commento musicale vero e proprio non è tramontato, ma può scindersi tra musica pleonastica o musica patetica.

Sergio Miceli invece, basandosi sui sette metodi che individua Jean-Rémy Julien nella sua classificazione all'interno del libro *Défense et illustration des fonctions de la musique del film*<sup>18</sup>, trova delle contrapposizioni utili in un'ottica analitica: tra *Musique réaliste* e *Musique fonctionnelle*; *Musique réell* e *Musique illustrative*; *Actual Sound* e *Commentative Sound*; *Niveau interne* e *Niveau externe*; *Musique objective* e *Musique Subjective*; *Musique d'écran* e *Music de Fosse*.

Tutte queste proposte sono fornite sulla base di differenti autori, tra cui Michelle Chion, Sergio Miceli stesso, Jean-Rémy Julien e altri; il fattore che le accomuna, è che tutte si riversano nella distinzione tra il livello diegetico e quello extradiegetico. Si nota che appare, quindi, un lato che media tra quel che è identificato come "esterno" e "interno" nel film, quello che si vede e ciò che non appare ma si sente.

Quale funzione assume allora la musica all'interno del film e perché viene introdotta?

Una delle risposte immediate che si possono fornire a questo quesito, è che essa *serve generalmente per rendere esplicito e chiaro il tema o il filo conduttore del film*<sup>19</sup>. Ne *Il Padrino* questo è lampante, in quanto i temi sono sempre presenti lungo la pellicola come filo congiuntivo e spesso ritornano durante lo svolgimento della trama, inoltre, aiutano soprattutto a concettualizzare i sentimenti e a sentimentalizzare i concetti. L'inserimento delle musiche è così interessante e al

---

<sup>18</sup> Manville R., J. Hunley, *Tecnica della musica nel film*, trad. it, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1959.

<sup>19</sup> Miceli S., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000 p. 352

contempo ambiguo, perché funge da didascalia, ma contiene anche una dimensione emotiva.

Nel corso del film, si nota la presenza: sia di una musica ad applicazione verticale, quando essa funge da contorno alle immagini creando una linearità; sia di una ad applicazione orizzontale, in quanto la melodia ha un significato più profondo che lavora sul senso della scena; basti pensare a quando essa si pone in seguito a un determinato episodio di sconforto o caratterizza i momenti d'azione, quelli dove la tensione è alle stelle.

## **2.1 Francis Ford Coppola**

Per un regista dalle capacità compositive quali Coppola, appare sempre riduttivo inserire una presentazione in un elaborato di fine corso, mi accingo quindi a ripercorrerne alcune sue "stazioni", consapevole che non può che essere uno scheletro modesto e parziale. Egli è un cineasta di altissima fama, ma prima di raggiungere questo status, è stato un uomo che ha eseguito una grande evoluzione nella sua carriera.

Coppola è una sfida insidiosa per un'opera lunga un libro che tenta di mettere in prospettiva la sua caotica carriera. È stato amante del rischio, visionario, guru della tecnologia, regista degli iconici film del *Padrino* e del famigerato *Apocalypse Now*. Gli studiosi del cinema continuano a indagare sul significato critico e sulla ragion d'essere alla base dei suoi stravaganti metodi di produzione. È stato

ritratto come *una diva, mercenario, produttore kamikaze, regista indipendente [...] e padrone di una nuova generazione di registi*.<sup>20</sup>

Coppola è indicato come un ribelle, ma gli viene riconosciuta una forte volontà, il senso degli affari e la propensione per il controllo artistico assoluto.

Egli lottò per affermarsi nell'industria cinematografica, difatti, inizialmente aveva girato qualche film di genere *nudie* e questo lo aveva portato allo scandalo su cui lui non si concentrò, ma che evitò, proseguendo dritto per la sua strada.

In questo senso *Il Padrino* diventa per lui un punto importante per affermarsi nella Nuova Hollywood, e ha rappresentato per lui un trampolino di lancio negli anni della mitologia cinematografica americana. Tale film si rivela lo spartiacque della sua carriera, della storia del cinema, della sua produzione e del rapporto che instaura col pubblico. Difatti, ottiene un consenso molto ampio e divide la critica tra coloro che ritengono che abbia trasformato con un ottimo risultato il romanzo di Mario Puzo, e coloro che non concordano, ma a produrre una testimonianza della buona riuscita, sono gli elevati incassi, i riconoscimenti, la fama che lo seguono e gli attributi che gli sono stati associati. Infatti, basti pensare alla realizzazione della scena finale del *Padrino I*, la quale ritrae la morte di Vito in tarda età assieme al piccolo nipote, ovvero il figlio di Mike; questa è una sequenza che del "trash" poco si interessa, ma che ritrae la fine e l'inizio della vita in un unico momento, regalando una situazione ricca di pathos che fa riflettere lo spettatore.

---

<sup>20</sup> Lobrutto V., (2006). *Godfather: The Intimate Francis Ford Coppola*. *Film Quarterly*, 59(4), 57-58. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/godfather-intimate-francis-ford-coppola/docview/212280085/se-2>



Il regista è nato dal padre flautista della *NBC Symphony* e compositore Carmine Coppola, del quale si incontra qualche riferimento musicale nel *Padrino*, che lo renderanno famoso. Inoltre, la madre, Italia Pennino, è stata un'attrice nota nei film di Vittorio De Sica, che ha come padre l'autore dell'operetta *Senza Mamma* (figura 2.1), messa in scena nel *Padrino Parte II*, mentre il giovane Vito (Robert De Niro) vi assiste. Invece, la sorella minore di Francis, Talia Shire, sarà proprio l'interprete dell'unica figlia femmina di Vito Corleone (Marlon Brando).



FIGURA 2.1 VITO MENTRE ASSISTE ALLO SPETTACOLO

Nella sua adolescenza, Francis identifica come punto di riferimento Sergej Ejzenštein, considerandolo una icona da seguire, soprattutto in riferimento al montaggio.

Per un periodo si è dedicato al teatro e probabilmente è stata la sua continua routine frenetica a renderlo così iconico, infatti, quando si è dedicato a tale pratica, è noto che ha conciliato i corsi di storia teatrale, scenografia, scrittura e regia, con spettacoli musicali e con la redazione di libretti d'opera.

Successivamente ha studiato cinema in una scuola vicino ad Hollywood, dove non si è concentrato solo sul lato teorico ma anche sulla pratica, accettando qualsiasi ruolo e mansione nei film di Roger Corman. Da questa collaborazione e dopo una lunga gavetta, nel 1963 Coppola riesce a convincere Corman ad affidargli *I diavoli del Grand Prix* e da lì esordisce con il genere Horror. Tutte queste sue esperienze, si completeranno con il definitivo debutto nella regia

americana grazie a *Il Padrino*. Egli è stato in grado di trasportare questo film da una media a una superproduzione, grazie anche all'inserimento di un attore del calibro di Marlon Brando, il quale ha reso omaggio al personaggio di Don Vito in maniera esemplare, attraverso anche il trucco utilizzato per l'espressività del suo volto. Infatti, è noto l'inserimento del cotone in bocca per creare la fisionomia di un mafioso di un certo stampo differente dagli altri, in quanto nonostante egli sfidi la legge, rimane ugualmente un uomo ricco di valori, dove l'onore si pone all'apice. Anche le sue movenze sono esemplari e ricordano quelle presentate dal regista *Orson Welles* in *Citizen Kane*<sup>21</sup>

Un fatto curioso relativo a questo progetto, è che Coppola con la sua Zoetrope abbia abbandonato la Warner, suo punto di partenza e supporto iniziale, in favore della Paramount, ovvero la casa di produzione che gli permetteva di rientrare nel "grande giro".

Grazie a questa saga riuscirà a dar vita a film riconosciuti universalmente come *Apocalypse Now*, una pellicola che si dimostra da un lato pacifista, dall'altro celebra la guerra come inevitabile; ma senza spostarsi troppo cronologicamente, basti pensare a *The Conversation* (1974), collocato tra l'uscita nelle sale de *Il Padrino* I e II, dove il filone tematico è basato sullo scandalo Watergate.

Tutto questo gioco che ruota attorno al film gangster in questione, accade non solo per motivi legati alla produzione, ma anche per i temi che il film mette in gioco, i quali non sono vicini a un mondo in disfacimento, bensì alla lotta per la sopravvivenza, alla volontà di potenza e alla sacra famiglia cupa e angosciata. Questa cupezza è proprio il punto forte, in quanto, secondo Renzo Trotta, "resta forte che si tratti, alla fine, di una finta profondità, esibita e solennemente vuota;

---

<sup>21</sup> Murphy A.d., *The Godfather*, in *Variety*, March 8, 1972  
<https://variety.com/1972/film/reviews/the-godfather-2-1200422863/>

perché le manca del demoniaco la vera profondità (...), la dimensione fantastica”<sup>22</sup>, ovvero le caratteristiche che si riverseranno poi nei film seguenti.

A distanza di anni, proprio in occasione del cinquantesimo anniversario del primo film, il regista ha rilasciato *un'intervista a GQ*<sup>23</sup>, in cui sostiene che The Godfather Saga, in un certo senso l'ha rovinato, in quanto tutti lo associano a quel lavoro e spesso utilizzano quella pellicola come metodo di paragone per parlare degli altri suoi lavori cinematografici. Questo fattore è abbastanza ovvio considerando i responsi ricevuti, ma non desta la soddisfazione dell'autore, il quale è in procinto di creare un altro film che sarà lui stesso a finanziare.

## 2.2 Il Padrino Parte I

La prima scena del film (*figura 2.2*) è emblematica per capire su cosa si fonda la storia narrata, ovvero la sequenza del matrimonio dell'unica figlia di Don Vito Corleone, la quale racchiude in sé un momento di unità e di legame della famiglia malavitoso, alla ricerca di aver l'egemonia sulla New York post Seconda Guerra Mondiale.

---

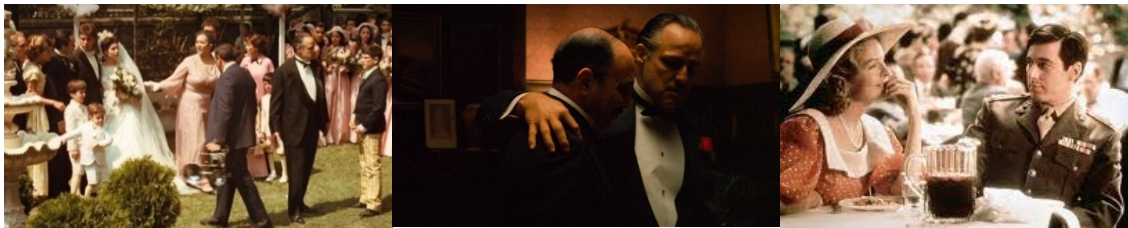
<sup>22</sup> Trotta Renzo, *Francis Ford Coppola*, Le Mani – Microarts Edizioni, 1996, p. 81

<sup>23</sup> Baron Zach, *Francis Ford Coppola's \$100 Million Bet*, 17 febbraio 2022, GQ

<https://www.gq.com/story/francis-ford-coppola-50-years-after-the-godfather?fbclid=IwAR2VORLONHo8aDJ-K8O0evovSRPUqYBEh70ZM3EdOZgBQqeXGuQx01C49h0>

Ad accompagnare quest'introduzione udiamo musica siciliana, in particolare ascoltiamo una *tarantella*<sup>24</sup>, la quale fa da sfondo e si lega ad altre musiche da cerimonia.

Nella scena emerge una suddivisione secondo cui: all'esterno, c'è un clima di festa, mentre all'interno il Padrino promette favoritismi a diversi suoi "amici" pur di allargare il consenso nei suoi confronti all'interno della città. Inoltre, in questa sequenza è presentata anche la figura di Michael, come quella di un giovane che si tiene fuori dalle questioni più losche della famiglia mentre parla con una donna che diventerà la sua seconda moglie; ma l'evoluzione di tale personaggio sarà totalmente differente nel corso della narrazione, tanto da portarlo ad essere il futuro Padrino, in quanto il fratello predestinato ad esserlo, oltre a non avere il carattere giusto per farlo, morirà in una sparatoria.



**FIGURA 2.2 FOTOGRAMMI TRATTI DAL MATRIMONIO DI CONNIE CORLEONE (FIGLIA DI VITO CORLEONE) E CARLO RIZZI**

Il lungo matrimonio porta alla luce una metodologia di utilizzo del suono, ovvero il "worldizing", che consiste nell'eseguire attraverso degli speaker una traccia preregistrata in uno spazio acustico reale. Quei suoni vengono poi registrati nuovamente acquisendo, così, la qualità acustica specifica. Di conseguenza, avviene una manipolazione del suono per farlo sembrare un qualcosa di veramente esistente nello spazio in cui è posto. Infatti, in questa scena son

---

<sup>24</sup> Danza tipica siciliana, nata durante Il Regno delle Due Sicilie, divenuta uno dei balli popolari e noti all'estero

presenti tre componenti da gestire: la musica, il chiacchiericcio della folla e i dialoghi. Per dare immersività serviva registrare con chiarezza sia il primo piano che lo sfondo audio. Con i microfoni dell'epoca, e senza i programmi di filtraggio digitale e pulizia del registrato, era estremamente difficile. Un esempio per capire quanto segnalato, è il seguente: pensare che uno spazio aperto, presenta un suono molto diverso da uno chiuso e con molto riverbero; al contempo, questo effetto è valido anche per lo spazio musicale, perciò, come soluzione, la musica veniva riprodotta da degli altoparlanti sul set e nuovamente catturata dai microfoni durante le riprese. In post-produzione veniva mixata e unita ai dialoghi creando così una profondità di campo sonora.

Ritornando quindi al Leitmotiv della prima scena, il quale si ripete nel film, si nota come vengono espressi i gesti quotidiani dell'uomo (in un ambiente agricolo), di cui si riconoscono: la vendemmia, il raccolto, le nozze e ipoteticamente anche la morte. Ad aumentare questo folklorismo ci sono le musiche di cui si ricordano la collaborazione e aiuto del padre del regista, ovvero Carmine Coppola, tra cui spiccano *C'è la luna in mezzo 'o mare* (fedelissima alla tradizione) e un altro brano *Avia nu scicareddu* appartenente a *Il Padrino (Parte II)*. Qui la musica assume una funzione diegetica e acusmatica, diventa una metafora di fedeltà alla cultura d'origine ed è proprio per questo che viene chiesto al padre di contribuire alla realizzazione di alcuni brani di tradizione.

Anche il livello stilistico musicale si aggancia a quello fotografico che è classico e semplice, caratterizzato da alternanze di chiaroscuro e dalla contrapposizione di interno ed esterno che conducono all'ode malinconica di Nino Rota, la quale si ripete in diversi temi del film ma nello specifico in *The Godfather Waltz* e *Love Theme from The Godfather*.

### 2.3 I temi musicali principali

*The Godfather Waltz (The Main Title)* è uno dei temi principali del film, il quale con la

sua intimità, riesce a esplicitare la figura complessa e affascinante di Don Vito Corleone, ovvero quella di un uomo potente ma al contempo umano che, all'interno di una rete di relazioni corrotte, è anche un padre di famiglia amorevole.

Spesso Rota, per la realizzazione delle musiche di questo film, opta per l'utilizzo di uno strumento predominante, e il motivo di ciò, è che l'effetto che desidera ottenere è quello di trasmettere la sensazione di solitudine del Padrino, associata a quella di un immigrato italiano all'arrivo in una nazione molto vasta come Gli Stati Uniti. Il tema è eseguito da una *cornetta*<sup>25</sup>, che inizialmente si esibisce come solista, senza accompagnamento. *Il brano stesso suona come un'ode alla malinconica solitudine della famiglia Corleone*<sup>26</sup>, che dal minuto 0:47 vede l'introduzione di un accompagnamento basato su accordi tetri e dissonanti e toni gravi, che rimandano alle gesta criminali del clan. Poi, dal minuto 1:15 ritorna il tema principale eseguito da uno strumento solista, ma questa volta si tratta di un violoncello.

Sembra quasi che il compositore abbia voluto anticipare quanto sarebbe avvenuto in seguito, ovvero l'attentato al padre di Mike svoltosi in ospedale; un momento che accende nel giovane, il desiderio di vendetta fino a sporcarsi le mani, e che lo porta dentro un vortice dal quale non sarebbe più stato in grado di uscire, ovvero dal circolo di affari della famiglia.

---

<sup>25</sup> Strumento a fiato del gruppo degli ottoni, di forma simile alla tromba, ma che produce un suono più caldo e morbido

<sup>26</sup> Francesco Tiresia, *Il Padrino, la magia delle musiche di Nino Rota per un capolavoro*, 1 Marzo 2022, NPC Magazine, <https://www.npcmagazine.it/il-padrino-musiche-nino-rota-analisi/>

A partire dal minuto 1:42 della colonna sonora, comincia il vero e proprio valzer, caratterizzato dal tipico incedere in 3/4 e un accompagnamento di archi pizzicati e strumenti a corda. Questo Leitmotiv, spesso presente nel film è incisivo in quanto enuncia un movimento circolare in corrispondenza alla catena dei delitti: un circolo chiuso, ma che ritorna e non si chiude mai, basti notare che ogni volta che comincia questa musica c'è un morto o un ferito.

Nino Rota, in un'intervista, afferma di aver avuto stima nei confronti di Coppola, perché ritiene che il regista avesse non solo una buona conoscenza della musica ma anche "la sentiva con una grande rapidità di intuito"<sup>27</sup>. È per questo che nella costruzione delle sue musiche per tale film, segue le sue istruzioni, le quali prevedono un adeguamento alle situazioni e la creazione di una melodia che rimandasse ai protagonisti che erano in prevalenza meridionali o siciliani. Addirittura, egli desiderava delle musiche tanto del Meridione, quasi da sembrare arabe; ciò avrebbe richiamato la lontanissima origine della gente che poi è immigrata in America.

Un altro tema musicale di grande rilevanza nel film è *Love Theme from The Godfather*, il quale detiene una storia complessa. Infatti, c'è da fare una premessa, ossia che le musiche del *Padrino Parte I* erano candidate all'Oscar, ma successivamente ritirate proprio perché Nino Rota è stato accusato di plagio. In realtà, è emerso che egli aveva composto il brano al centro delle critiche, per *Fortunella*, un film di *Eduardo De Filippo* con sceneggiatura di *Federico Fellini*. Si tratta di un pezzo che nel caso de *Il Padrino* viene riformulato in modalità molto più struggente, malinconica ed anche austera.

---

<sup>27</sup> De Santi Pier Marco, *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1992, p 104

A sua volta c'è una rivisitazione di questo stesso pezzo ed è intitolato *Apollonia*, ovvero un tema suonato in prevalenza da un mandolino, che riprende in chiave più leggera *The Love Theme*.

Da quanto espresso finora, è chiaro che ogni scena viene resa particolarmente patetica e significativa grazie a questi strumenti che emergono come solisti o accompagnati. Tra essi c'è l'organo, protagonista di un momento davvero importante, ovvero la cerimonia del battesimo (*figura 2.3*) del figlio di Mike.



**FIGURA 2.3 MICHAEL CORLEONE CHE GUARDA IL FIGLIO DURANTE IL BATTESIMO  
MENTRE AVVENGONO LE SPARATORIE**

Qui si susseguiranno una serie di vicende, perché il filo centrale della cerimonia, rappresentativa di un momento sacro, è interrotto da scene continue, un amalgamarsi di momenti cruciali tenuti insieme dalla melodia, che mostrando la nascita del bambino, al contempo esaltano la strage effettuata dai sicari (le cui vittime coinvolte sono: Victor Stracci, Carmine Cuneo, Philippe Tattaglia, Moene Greene, Salvatore Tessio e Carlo Rizzi). Tale vicenda porterà Michael ad entrare pienamente negli "affari" di famiglia, a diventare il nuovo Padrino e ad assumersi tutti gli incarichi principali dei Corleone. Questa dualità tra vita e morte è resa perfettamente dall'organo, appunto, uno strumento che ricorda agli



ascoltatori il suo utilizzo in occasioni di gioia, ovvero nei battesimi e nei matrimoni, ma anche in quelli di estrema tristezza, come i funerali.

I due temi musicali principali sono i pilastri del film e il filo conduttore, difatti presentano una funzione di commento extradiegetico; nonostante ciò, al tempo stesso contengono una funzione diegetica all'interno della narrazione.

## 2.4 Il Padrino Parte II

La seconda parte della Trilogia di Coppola, è uscita nel 1974 e presenta una grande evoluzione nella storia della famiglia Corleone. Questo film inaugura un altro capitolo della trasformazione del cinema hollywoodiano, ovvero la serializzazione del prodotto di successo. In tale periodo storico, il cinema industriale vede una sua uscita dalla grande crisi degli anni Sessanta, puntando sul sicuro, su una formula già sperimentata. In questi anni i *serial televisivi*, acquisiscono rilevanza e di conseguenza anche questa tipologia di film. Il prodotto viene serializzato su vasta scala e confezionato in modo da garantire un'assoluta sicurezza e da permettere la sperimentazione di nuovi registi. Nonostante ciò, Coppola interviene nel vivo nella realizzazione di questa pellicola e sostiene che *ogni scena è fatta in modo di ricordarne un'altra*<sup>28</sup> e ciò si nota nella messa in scena, nel dialogo, nell'atmosfera di ogni sequenza. È come un'armonia dove una nota ne ricorda un'altra.

Una tecnica utilizzata che riemerge è il déjà vu, che diventa motivo di fascino, e la novità del *film nel film*, un intreccio secondo cui Mike si trova continuamente a confrontarsi con la ricostruzione dell'infanzia e della giovinezza newyorkese di Vito Corleone. Quindi entra in gioco Robert De Niro, un eccellente interprete di Vito da giovane. Si "sposta il tiro dal mito della famiglia patriarcale demoniaca a

---

<sup>28</sup> Zagarrìo V., *Coppola, Francis Ford Coppola di Vito Zagarrìo*, Il castoro cinema, La nuova Italia, Settembre 1980

quella dell'uomo solo, pensoso e inchiodato al suo ruolo dalla storia che eredita"<sup>29</sup>.

Il presente si dimostra come più violento del passato perché è diventato più astratto. Difatti, ciò si nota dalla stessa oscurità dell'intrigo politico che contribuisce a dare la percezione di un mondo dove le cose non appaiono per come si mostrano.



FIGURA 2.4 DA DESTRA A SINISTRA RISPETTIVAMENTE: VITO CORLEONE (MARLON BRANDO), VITO ANDOLINI (ROBERT DE NIRO), MICHAEL CORLEONE (AL PACINO)

In merito a questo, il film rimanda agli effetti di solitudine e cupezza di Robin Hood, il quale diventa "gangster" per difendere sé stesso, i poveri e gli altri. Tale analogia, permette di inquadrare il significato del racconto del Padrino.

In secondo luogo, la pellicola appare maggiormente rilevante a livello musicale, perché ricca di suoni e di note che fanno ricondurre la memoria al primo *Padrino*.

La rivincita di Nino Rota si afferma proprio con la creazione delle musiche per questo film, che lo condurranno alla vittoria dell'Oscar per la *Miglior colonna sonora*. Per altro sono noti i numerosissimi riconoscimenti di questo capitolo, tra cui l'Oscar al miglior regista (Francis Ford Coppola); al miglior film; al miglior attore non protagonista (Robert De Niro); alla miglior sceneggiatura non originale e alla miglior scenografia (Dean Tavoularis, Angelo P. Graham, George

---

<sup>29</sup> Trotta Renzo, *Francis Ford Coppola*, Le Mani – Microarts Edizioni, 1996, p. 87

R. Nelson). Poi, vengono assegnati altri premi per la *miglior regia, sceneggiatura fotografia* e nel 1976 Al Pacino, ovvero Michael Corleone, riceve il British Academy Film Award come *miglior attore protagonista*.

Essendo, quindi, il film ricco di componenti musicali, Nino Rota si concentra maggiormente nella scrittura di queste melodie e presta grande attenzione nel non ripetere l'errore, basandosi così sull'autenticità. Egli stesso sostiene che una volta scelti i motivi principali, si è fatto aiutare da alcuni suoi amici e dice: "È stata una specie di scommessa con me stesso a tutti i costi volevo riscattarmi dall'ingiusto smacco ricevuto due anni prima. Tutti i brani composti in aggiunta a quelli della precedente colonna sonora erano rigidamente originali"<sup>30</sup>. Ne fa eccezione il *Tema dell'emigrazione* che in realtà apparteneva allo spettacolo teatrale de *L'impresario delle Smirne*, messo in scena da Luchino Visconti a Venezia e a Parigi tra il 1957 e 1958; a sua discolpa, Rota afferma di essersi concesso una piccola infrazione. Per il resto la sua musica in questa pellicola ha ricevuto un'accoglienza molto positiva da parte degli americani.

## 2.5 Le musiche del II capitolo

In questo film le musiche si presentano molto rilevanti, esse contornano spesso le scene esaltando il dramma. È noto che grazie alla creazione di queste, il compositore è riuscito a riscattarsi dalle critiche ricevute in riferimento al primo. Infatti, nella pellicola iniziale, la scrittura delle canzoni non era limpida, in quanto, nonostante l'estro brillante del compositore, presentava dei tratti mainstream, riprendendo quanto già eseguito in precedenza. In questo caso, invece, la

---

<sup>30</sup> De Santi Pier Marco, *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1992, p. 108

collaborazione sarà più *fresca*<sup>31</sup> grazie anche alla cooperazione con Carmine Coppola.

È presente però un paradosso, ovvero le fonti in riferimento all'apparato musicale di questo classico cinematografico, non sono molto approfondite come nel caso del primo. Interrogandomi su tale punto mi son chiesta: forse la *Parte II* de *Il Padrino* è meno indagata a livello musicale perché il film ad ottenere maggiori incassi è stata *Il Padrino I* (nonostante in entrambe essi siano altissimi)?

A mio parere, non è possibile dare una risposta esattamente specifica, però, in entrambi i casi, gli introiti monetari si avvicinano a cifre molto alte e quindi solitamente questa indagine e ricerca delle musiche, dovrebbe essere eseguita ugualmente.

Un'altra ipotesi, potrebbe essere che dato che è stato consegnato l'Oscar in riferimento alla Colonna Sonora, le musiche restanti all'interno della pellicola hanno ricevuto minor importanza.

La cosa certa è che nei brani che compongono l'amalgama sonora ritornano le melodie meridionali, quelle vicine alle note arabe che conducono alle origini.

Si nota come, seppur il ventaglio di suoni sia più approfondito in questo secondo capitolo della storia, talvolta ci sia uno strumento che prevale sull'orchestra: esso entra in scena in un momento seguente. In tal modo si riesce ad aumentare il pathos in ogni vicenda, ed esso continua ad avere la funzione di avvicinare le immagini allo spettatore.

Prima di procedere con l'analisi nel dettaglio, ritengo utile in un'ottica orientativa, riportare la tracklist:

---

<sup>31</sup> Clemmensen Christian (Filmtracks Publications), The Godfather Part II, 5 ottobre 2009, <https://www.filmtracks.com/titles/godfather2.html>

- *The Immigrant (Main Title)*, Nino Rota, 3:27
- *A New Carpet*, Nino Rota, 2:00
- *Kay*, Nino Rota, 3:00
- *Ev'ry Time I Look In Your Eyes/After the Party*, Carmine Coppola-Nino Rota, 2:35
- *Vito and Abbandando*, Nino Rota, 2:38
- *Senza Mamma/Ciuri Ciuri/Napule Ve Salute*, Francesco Pennino-Francesco Paolo Frontini
- *The Godfathers at Home*, Nino Rota, 2:35
- *Remember Vito Andolini*, Nino Rota, 2:52
- *Michael Comes Home*, Nino Rota 2:19
- *Marcia Stilo Italiano*, Carmine Coppola, 2:02
- *Ninna Nanna a Michele*, Nino Rota-Francesco Pennino, 2:22
- *The Brothers Mourn*, Nino Rota, 3:21
- *The Murder of Don Fanucci*, Carmine Coppola, 2:51
- *End Title*, 3:51

Considerando quanto riportato, emerge la presenza di musiche folkloristiche di provenienza differente (tra cui siciliana, napoletana), il ritorno di alcuni temi e la scrittura dei componimenti da parte di Nino Rota prevalentemente, tranne nel caso di alcune che presentano autori come il Padre di Francis Ford Coppola, ovvero Carmine.

L'equilibrio tra la partitura originale, la musica originale e il materiale con licenza ascoltato in *The Godfather Part II* è simile a quello che esisteva *The Godfather I*; quindi, al posto di utilizzare continuamente nel corso della pellicola i tre temi principali all'infinito, il compositore crea una più ampia selezione di componimenti tra cui scegliere.

Nonostante ciò, vengono riproposti alcuni brani ovvero: il famoso *the Godfather Waltz* e il *Love Theme*. Si può notare che l'uso del Valzer e delle sue frasi secondarie di tromba solista, è limitato a un inserimento quasi obbligatorio all'inizio del film in *Main Title*, mentre ne viene fatta un'interpretazione più fragile in *End Titles*.

La melodia appena enunciata, si ode anche con più desiderio e in una strumentazione più malinconica al termine del brano *Kay* e in frammenti all'interno di *The Brothers Mourn*, due temi che ritraggono momenti particolari per la famiglia, infatti, il primo prende il nome della moglie di Michael, cioè quello di una donna che gli resta a fianco ma che affronta anche momenti di grande sofferenza, fino ad arrivare al punto di dover abbandonare la sua famiglia.

Per quanto riguarda il tema d'amore, invece, molti sostengono che non sia stato sufficientemente valorizzato nel secondo *Padrino*, dato che la sua struttura e la sua sensibilità sarebbe stata adatta all'inserimento in *The Immigrant*. L'unico momento in cui il "Tema d'amore" viene correttamente valorizzato è in *Remember Vito Andolini*, una scena di fusione formale dei temi dell'amore e dell'immigrazione con tono di redenzione. Il tono romantico di questo tema, con le sue esibizioni al flauto corrispondenti al vecchio tema d'amore, è un punto sorprendente. Basti notare anche il ripetuto impiego di mandolino, fisarmonica e chitarra acustica, che forniscono una continuità che si somma all'utilizzo e a quei riferimenti tematici.

Questi brani emblematici nel primo racconto vengono poi emarginati nel momento in cui Michael si allontana dal successo familiare ottenuto dal padre. Ne consegue che, allora, è la terza colonna sonora il concetto portante del film ovvero il *Michael's Theme*, un brano tanto introspettivo quanto austero, che espone i tratti caratteriali che il giovane assume; inizialmente sono molto cauti e

pacifici, successivamente più forti, con l'inserimento di più strumenti che vanno a delineare la forza del personaggio nelle situazioni più critiche.

*The Immigrant* (Main Title) è un brano presente all'inizio del film, quando il piccolo Vito Andolini scappa dalla Sicilia a causa di una faida familiare che, come conseguenza, ha scatenato l'omicidio da parte di Don Ciccio, privandolo del padre, della madre e del fratello. Durante il tragitto le note della canzone accompagnano il viaggio verso New York.

Egemone di questa scena sono i suoni meridionali e tristi che rendono omaggio allo stato d'animo confuso e allo stesso tempo affascinato del protagonista.

Una sequenza che avviene in seguito è quella in cui vengono eseguiti i controlli per l'entrata in America e Vito è costretto ad andare tre mesi in quarantena a causa del vaiolo. Qui si vede lui di spalle che nella sua stanza intona *Avia nu scicareddu* (figura 2.4) un brano, si è osservato, scritto da Carmine Coppola, il quale attesta la sicilianità del compositore e del piccolo Vito, infatti, esso appartiene alla tradizione siciliana e presenta il testo.



FIGURA 2.4 VITO CHE INTONA "AVIA NU SCICAREDDU"

Come già anticipato la struttura del film, è sostanzialmente suddivisa in due parti e prevede che la prima sia caratterizzata dalla storia travagliata dell'infanzia di Vito che va di pari passo con quella di Mike.

L'unica occasione in cui il giovane Vito ritorna in Sicilia è per vendicare la morte della sua famiglia, tra l'altro, avrà vita dura anche a New York perché Don Fannucci, in combutta con La Mano Nera, taglieggia il quartiere causando il licenziamento di Vito e cercando, in seguito, di mettersi in mezzo nelle sue questioni, quali l'impresa che crea con alcuni suoi soci. Tutto ciò porterà il giovane uomo all'uccisione di Don Fannucci e tale agguato, proclama l'inizio della vita mafiosa del nuovo Vito Corleone.

Le scene di apertura del film offrono il tema dell'immigrazione in tutta la sua gloria, ed è probabile che questo spunto abbia fornito a Rota la chiave per la vittoria di un Oscar dato da questo incarico. Tale componimento è quasi sempre citato nelle sequenze di flashback, a partire da *Vito* e *Abbandando*, fino ai ruoli secondari in *A New Carpet* e *Remember Vito Andolini*.

Questo circolo di devastazione e malinconia culmina in *The Brothers Mourn*, brano in cui si cerca di trasmettere le sensazioni relative alla morte della vedova di Vito e l'imminente uccisione di Fredo.

A questo punto Rota riutilizza il tema dell'immigrazione per Mike e lo rivisita con "full symphonic glory, with impressive brass counterpoint and forceful piano in the bass, in *End Title*"<sup>32</sup>; ovvero, con gloria sinfonica, inserisce ottoni e pianoforte, creando l'atmosfera sontuosa da lui desiderata

In *End Title* è possibile anche udire il richiamo alla tarantella, che viene rivisitata secondo le tradizioni folkloristiche siciliane. Qui si contraddistingue il suono della tuba e il fagotto, i quali permettono l'esibizione del lato "comico" della vita del giovane Vito. Questa caratteristica si ripresenta anche in *New Carpet*, un brano

---

<sup>32</sup> ivi



che nonostante i toni disparati, riesce a presentare anche quello dell'immigrazione.

Per quanto riguarda il brano *Kay*, esso è associato al nome della donna innamorata di Michael, la quale è fortemente colpita dalle vicende della famiglia. Lei, dovrà aspettare a lungo affinché il loro amore nasca e si tramuti in matrimonio, e nonostante questo sarà sconvolta e costretta ad andarsene dai Corleone nel *Padrino II*, perché tanto rischio e poca chiarezza all'interno del nucleo coniugale e lavorativo, non saranno un connubio che apprezzerà, soprattutto anche in seguito alla pericolosa scena del battesimo che dà il via alle danze. Tutto ciò è evocato dalla musica, che in *The Godfather Part II* è rivisitata in modo più spettrale ed è così palesemente tragica che è ancora più deprimente del tema di Michael, il quale è associabile a una vera impresa.



**FIGURA 2.5 A SINISTRA KAY DOPO LA SPARATORIA DURANTE IL BATTESIMO (THE GODFATHER I); A DESTRA KAY CHE VIENE ALLONTANA DA SUO FIGLIO (THE GODFATHER II)**

In entrambe le occasioni la donna si ritrova a non avere il giusto sostegno in quanto i familiari le voltano le spalle ben due volte (*figura 2.5*), e ciò è evidenziato da *The Pickup*, cioè la melodia che probabilmente rappresenta quella "sensazione di affondamento". L'adorabile versione per pianoforte e la stravagante versione jazz del tema *Kay*, viene ripresa in *End Title*; si modula nel brano *The Godfathers At Home* e si rivela, invece, agonizzante sui fiati in *Michael Comes Home*.

L'integrazione dei temi all'interno del *Padrino (Parte II)* è inserita così accuratamente dal compositore all'interno del film, che si tende a dimenticare che non subiscono un'evoluzione estremamente significativa rispetto alle immagini. Basti pensare che la forma di un tema nella sua prima incarnazione è probabilmente simile a quella dell'ultima, e la strumentazione, nonostante la perdita del ritornello man mano che la storia procede, facilita il mantenimento di quella coerenza. Egli, però, è così abile nell'offrire i temi giusti al momento giusto con un'inflexione unica quanto basta per affrontare ogni scena, tanto che la sua musica acquisisce quei riconoscimenti e quell'adeguatezza espressiva così apprezzata all'interno della pellicola.

## **2.6 Il doppiaggio, le voci e i dialoghi**

La saga in questione ha subito un doppiaggio iniziale e poi un ridoppiaggio nel 2008. Per il primo caso, Ettore Giannini viene incaricato delle voci e ingaggia Giuseppe Rinaldi per doppiare Marlon Brando. La scelta, invece, del doppiatore di Al Pacino ricade su Francesco Amendola il quale con la modulazione differente della sua voce riesce a rappresentare l'evoluzione di Michael.

Nel 2008, Coppola decide di effettuare un nuovo doppiaggio alle prime due pellicole della trilogia in modo da rendere possibile il supporto in dvd; l'evoluzione a questa nuova tecnologia lo ha portato alla vittoria degli *Italian Dvd Awards 2008*. Egli ingaggia Rodolfo Bianchi per selezionare a sua volta Stefano De Sando, il quale doppia Don Vito Corleone, poi Massimo Rossi per Michael Corleone, Roberta Pellini per Kay Adams, Angelo Maggi per Tom Hagen, Sonny Corleone per Roberto Pedicini, Franca D'amato per Connie Corleone e Oliviero Dinelli per Fredo Corleone.

Tale lavoro, crea un prodotto che si rivela molto fedele all'originale, infatti viene ripristinato il nome di Don Barzini, che con il primo doppiaggio era diventato Don Barresi e vengono mantenuti i dialoghi italiani di attori come Angelo Infanti e Saro Urzì (che nella prima versione sono stati ridoppiati).

Questa novità però desta numerose critiche che portano la produzione a lasciare i film con entrambi i doppiaggi, in modo che gli spettatori possano scegliere quale guardare.

Una caratteristica molto interessante di questa pellicola sono i dialetti siciliani e la parlata tipica. Infatti, guardando questa saga in lingua originale si può notare come si incontrino diverse culture; quindi, sul piano espressivo emergono i differenti contesti sociali, favorendo in tal modo di esprimere e rappresentare la differenza tra le etnie. Se si pensa a singole scene del film, è facile percepire come ci siano personaggi che parlano in inglese, altri in italiano con un accento molto marcato e alcuni proprio in dialetto.

Tale metodo di rappresentazione delle varie culture risulta più inclusivo e particolarmente efficace sul piano espressivo. Infatti, solitamente, quando si raffigura questo contesto mafioso, si rischia di portare una visione mainstream dell'abitante italiano e nello specifico di quello che vive in America, ciò è vero in una minima parte anche per *Il Padrino*, ma esso è in grado di distinguersi ed è così emblematico perché riesce a mostrare una versione inedita di tale popolazione.

Grazie alla fama di questo cult, sono diventati celebri moltissime frasi, alcuni dialoghi sono diventati iconici e alcune scene sono impresse nella storia del cinema, specialmente per la loro rilevanza nel corso della narrazione e nel mutamento di posizione dei personaggi.

Tra le più celebri quelle pronunciate da Marlon Brando:

- “Gli farò un’offerta che non potrà rifiutare”, è una frase che esprime pienamente la macchina dell’organizzazione mafiosa, ovvero una serie di rapporti basati su compromessi che molto spesso racchiudono un fondo di minaccia.
- “Un uomo che sta poco con la famiglia, non sarà mai un vero uomo”. Questa citazione rappresenta pienamente i valori che porta dentro di sé e trasmette agli altri Vito Corleone.

A testimoniare il legame viscerale che egli ha con i suoi valori, ricordo la scena in cui vediamo riunirsi gli esponenti delle cinque famiglie che abitano New York (*figura 2.6*), per tentare una pace ed una buona convivenza ed evitare che si ripeta un episodio tanto triste quanto la morte del figlio di Vito Corleone.



**FIGURA 1.6 CONVOCAZIONE DELLE CINQUE FAMIGLIE PER PATTUIRE UNA PACE**

Questo è un esempio dei numerosi dialoghi corali, che si alternano a quelli semplicemente tra due personaggi, dialoghi che, ancora una volta, trasmettono l’importanza della parola e di come essa possa provocare conseguenze molto gravi sulle azioni del mondo mafioso.

Un’ altra scena di riunione e di mediazione che, invece, si svolge nel *Padrino* Parte II, è quella in cui Michael si reca a Cuba (*figura 2.7*), il motivo della sua visita in

questo paese è legato al sospetto di avere un traditore all'interno della famiglia e, quindi, attua una strategia che gli aveva insegnato il padre, strategia che consiste nel tenersi vicini gli amici e ancora più stretti i nemici. Questo gli permette di non destare sospetti e agire in incognito nel mentre.



**FIGURA 2.7 MICHAEL CORLEONE A CUBA**

Infine, da quanto mostrato in precedenza, i suoni, intesi come parola, musica, rumori, ricoprono un ruolo fondamentale nello sviluppo del film. Gli episodi di dialogo vengono raramente accompagnati da melodie; infatti, i componimenti, si insinuano specialmente in scene d'azione, oppure per annunciare un momento critico o, ancora, per esaltare una scena carica di un significato profondo, legato al personaggio o alle vicende che accadono.

## CONCLUSIONE

Quest'analisi ha condotto alla conferma del ruolo che svolge il sonoro nel cinema, nel caso specifico dei film dal raffinato valore espressivo quali *Il Padrino I e II*. Si tratta di una funzione che in alcune occasioni si dimostra fondamentale, soprattutto in una visione espressiva e di intensificazione del messaggio del film. Grazie agli scritti di Chion<sup>33</sup> e di Calabretto<sup>34</sup> presi in esame nel primo capitolo, è stato possibile riflettere sull'avvento del sonoro nel cinema, sulle tecniche utilizzate, su com'è complessa la collaborazione tra coloro che cooperano per costruire il prodotto finale e sulle diverse strategie che si possono utilizzare per inserire i suoni. Ad esempio, la nascita del doppiaggio è stata rilevante per allontanare la distanza tra suono e immagini, e soprattutto si è visto come alcuni preferiscano una sincronizzazione perfetta della bocca con il suono, mentre altri generino una volontaria asincronia. Un altro fattore attestato dalle ricerche, è che non vedere la provenienza dei suoni è più efficace e utile in termini di espressione cinematografica.

In questo senso, prendere come riferimento Nino Rota, è stato utile in quanto è singolare la sua importanza sia per il secolo scorso che per *Il Padrino*; infatti, egli arriva alla realizzazione delle musiche in seguito a una precedente collaborazione con Fellini. Attraverso le interviste contenute nel volume di Pier Marco De Santi<sup>35</sup> e Sergio Miceli<sup>36</sup>, è emerso come il compositore abbia dato vita a dei brani che sono diventati i protagonisti (in alcuni casi intesi proprio come personaggi) nei film felliniani.

---

<sup>33</sup> Chion M., *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, Traduzione dal francese di Mario Fontanelli

<sup>34</sup> Calabretto R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010

<sup>35</sup> De Santi Pier Marco, *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1992

<sup>36</sup> Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000

Nelle pellicole di Coppola, invece, egli ha contribuito alla realizzazione di colonne sonore e melodie che sono note nel mondo e si rivelano sempre attuali ed espressive nella cultura italiana e americana.

Dagli studi è emerso che in tale opera cinematografica la musica serve generalmente per rendere chiaro il tema o il filo conduttore del film. Una testimonianza ne sono i brani veri e propri, che oltre a essere una metafora di fedeltà alla cultura d'origine, sono in grado di rendere significative le scene.

Un altro aspetto che è affiorato è la trattazione dei dialoghi e delle differenti lingue utilizzate come sinonimo di inclusione e rappresentazione di diverse etnie.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Testi e monografie sul rapporto cinema e musica**

Calabretto R., *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Marsilio Editori, Venezia, 2010

Chion M., *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, Traduzione dal francese di Mario Fontanelli

Manvelle R., J. Hunley, *Tecnica della musica nel film*, trad. it, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1959

Miceli S., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000

### **Monografie**

Carluccio Giulia, Linda Cena, *Otto Preminger*, in *Castoro cinema*, Firenze, La Nuova Italia

### **Monografie su Francis Ford Coppola**

Trotta R., *Francis Ford Coppola*, Le Mani – Microarts Edizioni, 1996

Zagarrio V., *Coppola, Francis Ford Coppola di Vito Zagarrio*, Il castoro cinema, La nuova Italia, 1980

### **Monografie su Nino Rota**

De Santi Pier Marco, *Nino Rota: le immagini e la musica*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze, 1992



## Saggi e articoli su The Godfather

Lobrutto V., (2006). Godfather: *The Intimate Francis Ford Coppola*. *Film Quarterly*, 59(4), 57-58. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/godfather-intimate-francis-ford-coppola/docview/212280085/se-2>

Pizzello S. (2022, 07). Turmoil - and toplight - on the godfather. *American Cinematographer*, 103, 56. Retrieved from <https://www.proquest.com/magazines/turmoil-toplight-on-godfather/docview/2682883298/se-2>

Murphy A.D., The Godfather, in *Variety*, March 8, 1972 <https://variety.com/1972/film/reviews/the-godfather-2-1200422863/>

## SITOGRAFIA

Baron Zach, *Francis Ford Coppola's \$100 Million Bet*, 17 febbraio 2022, GQ <https://www.gq.com/story/francis-ford-coppola-50-years-after-the-godfather>

Clemmensen Christian (*Filmtracks Publications*), *The Godfather Part II*, 5 ottobre 2009, <https://www.filmtracks.com/titles/godfather2.html>

Tiresia Francesco, *Il Padrino, la magia delle musiche di Nino Rota per un capolavoro*, 1 Marzo 2022, NPC Magazine, <https://www.npcmagazine.it/il-padrino-musiche-nino-rota-analisi/>

## FILMOGRAFIA

- *The Godfather*, 1972
- *The Godfather Part II*, 1974

## Filmografia di Francis Ford Coppola

- *Tonight for Sure*, 1962
- *Dementia 13*, 1963
- *You're a Big Boy Now*, 1967
- *Finian's Rainbow*, 1968
- *The Rain People*, 1969
- *The Godfather*, 1972
- *The Conversation*, 1974
- *The Godfather: Part II*, 1974
- *Apocalypse Now*, 1979
- *One from the Heart*, 1982
- *The Outsiders*, 1983
- *Rumble Fish*, 1983
- *The Cotton Club*, 1984
- *Peggy Sue Got Married*, 1986
- *Gardens of Stone*, 1987
- *Tucker: The Man and His Dream*, 1988
- *Life without Zoë*, 1989
- *The Godfather: Part III*, 1990
- *Bram Stoker's Dracula*, 1992
- *Jack* (1996)
- *The Rainmaker*, 1997
- *Youth Without Youth*, 2007
- *Tetro*, 2009
- *Twixt*, 2011
- *Distant Vision*, 2015 (progetto sperimentale)

## Schede tecniche

### THE GODFATHER

**Titolo originale:** The Godfather

**Anno:** 1972

**Genere:** drammatico, gangster

**Durata:** 175 min, 179 min (versione restaurata)

**Soggetto:** Mario Puzo (romanzo omonimo)

**Regia:** Francis Ford Coppola

**Sceneggiatura:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola

**Produttore:** Albert S. Ruddy

**Casa di distribuzione:** Paramount Pictures

**Montaggio:** William Reynolds, Peter Zinner

**Musiche:** Nino Rota, Carmine Coppola

**Fotografia:** Gordon Wills

**Scenografia:** Dean Tavoularis

**Effetti speciali:** Paul J. Lombardi

**Costumi:** Anna Hill Johnstone

**Interpreti principali:** Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard S.

Castellano, Robert Duvall, Diane Keaton, John Cazale, Talia Shire

## THE GODFATHER PART II

**Titolo originale:** The Godfather Part II

**Anno:** 1974

**Genere:** drammatico, gangster

**Durata:** 202 min, 204 min (versione restaurata)

**Soggetto:** Mario Puzo (romanzo omonimo)

**Regia:** Francis Ford Coppola

**Sceneggiatura:** Francis Ford Coppola, Mario Puzo

**Produttore:** Francis Ford Coppola

**Casa di distribuzione:** Paramount Pictures, Coppola Company, American Zoetrope

**Montaggio:** Peter Zinner, Barry Malkin, Richard Marks

**Musiche:** Nino Rota, Carmine Coppola

**Fotografia:** Gordon Willis

**Scenografia:** Dean Tavoularis

**Effetti speciali:** Joe Lombardi, A.D. Flowers

**Costumi:** Theadora Van Runkle

**Interpreti principali:** Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro, Talia Shire, Morgana King, John Cazale, Mariana Hill, Lee Strasberg