

Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Conservatorio Statale di Musica “G. Rossini”

Istituto di Alta Formazione Artistica e Musicale

Biennio Sperimentale II° Livello

Jazz

ROBERTO NICOLOSI,
UN VERO MAESTRO DI JAZZ

Relatore
Bruno Tommaso

Tesi di
Paolo Ceccarelli

Anno Accademico 2010-2011

INDICE

INTRODUZIONE	pag. IV
--------------	---------

<i>“E’ morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz”</i> di M. Piras	“ VI
---	------

CAPITOLO I

LE ORIGINI DI ROBERTO NICOLOSI

1.1 <i>Gaspare Nicolosi</i>	pag. 1
1.2 <i>La famiglia Nicolosi</i>	“ 2

CAPITOLO II

ROBERTO NICOLOSI A GENOVA

2.1 <i>Genova e i suoi primi contatti col jazz</i>	pag. 4
2.2 <i>Nicolosi e i suoi primi contatti col jazz</i>	“ 7
2.3 <i>Coltivare una passione</i>	“ 10
2.4 <i>Nicolosi durante la Seconda Guerra Mondiale</i>	“ 17
2.5 <i>I musicisti italiani durante la Seconda Guerra Mondiale</i>	“ 18

CAPITOLO III

ROBERTO NICOLOSI A MILANO

3.1 <i>I primi passi a Milano tra la musica e l’odontoiatria</i>	pag. 21
3.2 <i>L’affermazione di Nicolosi nell’ambiente jazzistico milanese</i>	pag. 27
3.3 <i>Nicolosi, un sideman molto richiesto</i>	“ 31
3.4 <i>Nicolosi, un critico acuto e preparato</i>	“ 41

3.5 <i>Nicolosi in veste di leader</i>	“ 45
3.6 <i>Il nome di Nicolosi esce dai confini italiani</i>	“ 51
3.7 <i>Sesto Continente, la prima colonna sonora</i>	“ 53

CAPITOLO IV

ROBERTO NICOLOSI A ROMA

4.1 <i>Nicolosi si fa largo a Roma</i>	pag. 55
4.2 <i>Il revival dixieland italiano</i>	“ 57
4.3 <i>Nicolosi e il jazz a Roma</i>	“ 62
4.4 <i>Nicolosi e la Rai</i>	“ 66
4.5 <i>Nicolosi e il cinema</i>	“ 78
4.6 <i>La casa del musicista</i>	“ 90
4.7 <i>Conclusioni</i>	“ 93

CAPITOLO V

ANALISI DELLE DUE COMPOSIZIONI DIVENTATE IL “MANIFESTO” DEL JAZZ D’AVANGUARDIA ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA

5.1 <i>Ormonio</i>	pag. 97
5.2 <i>Cool-laboration</i>	“ 117
APPENDICE A	“ 136
APPENDICE B	“ 137
INCISIONI DISCOGRAFICHE	“ 141
COLONNE SONORE	“ 144
BIBLIOGRAFIA	“ 146
RIGRANZIAMENTI	“ 148

INTRODUZIONE

L'argomento trattato nella presente tesi riguarda l'attività artistica del musicista italiano Roberto Nicolosi. La scelta di produrre uno scritto monografico su questo musicista italiano è motivata da una continuità didattica con la precedente tesi di triennio elaborata nello stesso corso accademico e riguardante le origini del jazz in Italia e l'apporto dei musicisti italiani alla nascita del jazz. Ora invece si è voluto approfondire uno dei più brillanti musicisti che il jazz italiano abbia avuto, appunto Roberto Nicolosi sul quale non esiste al momento documentazione specifica che ne ripercorra l'intera carriera, e ciò ha fatto del presente lavoro un'importante opportunità per attuare il recupero di una memoria che altrimenti rischierebbe di andare persa.

L'entusiasmo nell'approcciare tale argomento ha dovuto scontrarsi con la difficoltà di reperimento di informazioni sul personaggio in questione. Sebbene esista sufficiente materiale discografico e biografico, esso si rivela spesso confuso e con dei vuoti rilevanti. Per non abbandonare comunque la ricerca e al tempo stesso cercare di formalizzare un elaborato che raggiungesse un contenuto tale da potersi definire una tesi, si giunge al compromesso di inserire a fianco della ricerca su Nicolosi, anche un approfondimento della storia del jazz italiano nell'ambito del quale Nicolosi fu attivo (1945-1989). Contemporaneamente le ricerche di informazioni continuano e inaspettatamente, un'importante svolta segna il procedere del lavoro. Nicolosi ha infatti una sorella a Cagliari, la sig.ra Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, ancora in forma smagliante alla vertiginosa età di novantanove anni. La sig.ra Silvia si rende disponibile a un'intervista telefonica e, grazie alla sua fervida memoria, chiarisce ogni lacuna e

dubbio soprattutto riguardo alle origini e alla gioventù di Nicolosi, oltre a fornire i contatti della figlia di Nicolosi, Patrizia. Da un'iniziale ricerca che sembrava dover passivamente attingere ai modesti documenti reperiti, gradualmente il lavoro si trasforma in un'importante esperienza umana, oltre che appunto scientifico-musicale. Grazie alla generosa disponibilità della sig.ra Patrizia e di sua figlia Margherita, l'elaborazione di una tesi monografica su Roberto Nicolosi diventa tangibile. Le iniziali difficoltà nella ricerca di materiale si trasformano ora in "difficoltà" nel riuscire a catalogare e gestire al meglio l'enorme quantità d'informazioni, incisioni, spartiti, ricordi e fotografie.

Dopo un breve capitolo introduttivo che analizza le origini familiari di Nicolosi, la tesi si sviluppa in tre principali capitoli, corrispondenti ai tre principali momenti della vita di Nicolosi, legati a tre differenti città: Genova, dove passa l'infanzia e l'adolescenza e dove coltiva la passione per il jazz; Milano, in cui emerge come musicista, critico, arrangiatore e compositore; Roma, dove inizia l'attività di compositore di colonne sonore e dove passa il resto della vita. Ogni esperienza di Nicolosi, musicale e non, viene presa come spunto per aprire una "finestra" che permette di approfondire un dato argomento, utile a capire l'ambiente che lo circonda.

L'ultimo capitolo analizza alcuni brani composti da Nicolosi e diventati il manifesto del jazz italiano degli anni Cinquanta. In appendice è riportato il contenuto dell'intervista a Nicolosi e a Renzo Nissim nella 19^a puntata della trasmissione radiofonica «50: mezzo secolo della radio italiana». Sono anche riportate le email di alcuni colleghi di Nicolosi contattati per l'elaborazione di questa tesi. La tesi

è introdotta dall'articolo di Marcello Piras, *“E’ morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz”* uscito su «Musica Jazz» nel maggio 1989, a un mese dalla scomparsa del musicista.

Se Nicolosi riuscì a imporsi come una delle figure più rilevanti del jazz italiano del secondo dopoguerra e ad affermarsi, con le sue incisioni degli anni Cinquanta, come uno dei più interessanti compositori jazz, ci si chiede allora se, inserito in un contesto diverso, egli avrebbe potuto raggiungere una personalità stilistica tale da renderlo paragonabile ai grandi compositori di jazz universalmente riconosciuti.

“E’ MORTO ROBERTO NICOLOSI, UN VERO MAESTRO DI JAZZ”

Il jazz italiano ha perso uno dei suoi maestri: il 4 aprile, nell'ospedale romano dove era stato ricoverato d'urgenza, è morto Roberto Nicolosi. Aveva settantaquattro anni: era nato a Genova il 16 novembre 1914. Pochi potevano raccontare la storia del jazz italiano come lui, che l'aveva vissuta quasi tutta. Aveva cominciato a studiare pianoforte sotto la guida della madre, a cinque anni, e in seguito si era impadronito della tecnica di quasi tutti gli strumenti più comuni: dagli archi agli ottoni, alla chitarra, al vibrafono. Scoprì il jazz a metà degli anni Trenta, a Pavia, insieme a suo cugino Livio Cerri, e dopo essersi laureato in medicina, fu attivo come arrangiatore per le migliori orchestre italiane degli anni di guerra e successivi. Per gli appassionati di una certa età il suo nome resta legato a quella che fu la prima trasmissione fissa di jazz subito dopo la Liberazione, in quell'estate del 1945 in cui a Milano nasceva anche Musica Jazz. L'ora di Nicolosi, seguitissima, si chiamava “La galleria del jazz”: ne era la sigla *I Can't Get Started* con la tromba e la voce di Bunny Berigan. Con i propri gruppi in stile moderno Nicolosi incise negli anni Cinquanta alcuni dei più

bei dischi orchestrali del jazz italiano: fra di essi quel *Bugle Cool Rag* che Musica Jazz ha ripubblicato nel numero di agosto/settembre 1988. Nel 1954 si trasferì a Roma e iniziò un'intensa attività come compositore di colonne sonore per il cinema: fu anzi tra i primi, in Italia, a introdurre l'uso del jazz. Membro fondatore della Federazione Italiana del Jazz, con Testoni, Polillo, Barazzetta e Giacomo Carrara, contribuì a diffondere il jazz in Italia con un'intensa attività sui giornali, riviste, ancora alla radio e in televisione. Solo da qualche anno aveva di molto ridotto i suoi impegni, l'ultimo dei quali «assolto con l'abituale acume» era stato quello nella giuria nella "Coppa del Jazz". Gli storici ricorderanno Nicolosi come una delle figure di spicco del jazz italiano: alcune sue partiture orchestrali (il citato *Bugle Cool Rag*, *Ormonio*, *Cool-laboration- Charmaine* e altre ancora) restano come straordinari esempi di ingegno timbrico e formale e di lucida adesione al fronte più avanzato del jazz moderno, in un'Italia in cui questa musica aveva ancora pochissimi cultori e ancor meno praticanti. Ma chi lo ha conosciuto lo ricorda con affetto come uno straordinario gentiluomo, sempre giovane d'animo, spiritoso, curioso del mondo, incrollabilmente laico e scettico, generoso, disinteressato, pronto ad aiutare i giovani, mai incline a quelle prediche che pure, dell'alto della sua età, avrebbe potuto impartire. Uomo modesto e antiretorico, non faceva pesare il suo prestigio: e forse per questo è stato sottovalutato. Ma lui preferiva così: le celebrazioni gli erano insopportabili. Amava tutta la musica. Aveva suonato in quartetto d'archi e in big band, e la sua conversazione musicale aveva il raro dono di unire la scienza teorica e un gusto estetico che non lo indusse mai ad anteporre il tecnicismo alla poesia. Fino all'ultimo rimase aperto alle novità: l'anno scorso mi aveva chiesto una cassetta del World Saxophone Quartet. Poi aveva scoperto (e me lo aveva comunicato col consueto entusiasmo) i Madrigali di Gesualdo da Venosa, e i Quartetti di Luigi Cherubini. Addio Roberto: con te abbiamo perso non un predecessore ma un coetaneo.

Marcello Piras, «Musica Jazz», maggio 1989

I.

LE ORIGINI DI ROBERTO NICOLOSI

1.1 Gaspare Nicolosi

Per arrivare a tracciare un quadro completo del musicista italiano Roberto Nicolosi è opportuno analizzare anzitutto il contesto familiare in cui è cresciuto e dal quale ha ricevuto importanti stimoli. Suo nonno, Gaspare Nicolosi, nacque a Mazara del Vallo in Sicilia intorno alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento. La sua grande vocazione era di diventare un cantante ma l'istinto patriottico prevalse su questa e lo coinvolse, ancora giovanissimo, nei movimenti rivoluzionari siciliani, in cui finì per essere arrestato.¹



Gaspare Nicolosi in un ritratto.

Uscito dalla reclusione, fu ancora più deciso a combattere i Borboni e vide in Garibaldi la guida da seguire. Si unì ai Mille, sbarcati a Marsala, e fu colui che portò a stampare e distribuì, in migliaia di copie, il proclama nel quale Garibaldi annunciava di essere il nuovo dittatore delle Due Sicilie, il 14 maggio del 1860 a Salemi.² Con la spedizione dei Mille, Gaspare raggiunse il nord dell'Italia e vi si stabilì. Nella Piazza della Repubblica, a Mazara del Vallo, è presente una targa commemorativa realizzata in occasione del centenario dell'Unità d'Italia proprio in memoria dei garibaldini volontari della città; tra i tanti nomi compare anche “Gaspare Nicolosi fu Francesco”. Gaspare, in memoria di suo padre chiamò suo figlio Francesco.

¹ Dal sito www.memoro.org/it, intervista a Silvia Nicolosi Dessy Deliperi.

² I. Salvatore Basile, “*Dalla Sicilia al Piemonte. Storie di un garibaldino vero*”, pag. 13.

1.2 La famiglia Nicolosi

Francesco Nicolosi nacque in un'Italia unita, grazie anche alle eroiche imprese di suo padre Gaspare, un'Italia che gradualmente si stava sviluppando industrialmente e che offriva quindi molte più opportunità rispetto al passato. Francesco divenne ingegnere politecnico e fu assunto dal ministero dei trasporti, riuscendo a fare carriera.³ Sposò Angela Gozo, di Pavia, laureata in scienze. Angela era cresciuta in una famiglia di musicisti "dilettanti", in un'epoca in cui tale aggettivo non indicava certo superficialità, piuttosto evidenza che nella vita familiare la musica rappresentava una parte molto importante della vita quotidiana, ma senza scopo di lucro bensì di diletto. Anche



Famiglia Nicolosi intorno al 1920
Da sinistra: Roberto, Francesco, Angela e Silvia.

Angela era una musicista dilettante, suonava il pianoforte e cantava, il suo repertorio era principalmente costituito da arie d'opera e lied. Il



Roberto Nicolosi intorno al 1916.

lavoro da ingegnere di Francesco lo obbligava a spostamenti anche per lunghi periodi ovunque fosse necessaria la sua competenza. Inizialmente, con la moglie, si stabilirono a Pavia e proprio lì nacque la prima figlia, Silvia, nel 1912. Poco dopo fu trasferito a Genova e lì vi nacque, il 16 novembre 1914, il secondogenito Roberto.

³ L. Cerri, *"Mezzo Secolo di Jazz"*, pag. 18.

Successivamente nacque la terza figlia, Giugi. La famiglia Nicolosi negli anni Venti rimase stabile tra Genova e Pavia, fino al 1929, quando si trasferì per circa tre anni a Cagliari per poi tornare definitivamente a Genova nei primi anni Trenta.

Il giovane Roberto fu subito avvicinato alla musica, complice la passione musicale della madre. Iniziò con lo studio del pianoforte a cinque anni e, intorno agli otto, cominciò a studiare anche il violino. Studiava prevalentemente musica classica fino a quando scoprì il jazz, nel 1929, alla radio. Da quel momento nacque in lui una smisurata passione per questo genere che riuscì a coltivare sia grazie all'ambiente familiare che lo circondava, sia grazie al fermento musicale e jazzistico del capoluogo ligure, dove trascorse quasi tutti gli anni Trenta.



I tre fratelli Nicolosi, da sinistra Silvia, Roberto e Giugi, Cagliari fine anni '20.

II.

ROBERTO NICOLOSI A GENOVA

2.1 Genova e i suoi primi contatti col jazz

Intorno agli anni Venti a Genova, con un po' di ritardo rispetto a Roma e Milano, cominciarono ad arrivare i primi spettacoli legati alla musica sincopata. Nel 1921, al Teatro Giardino d'Italia, veniva pubblicizzato lo spettacolo dei "ballerini moderni americani Leo e Ira" e l'orchestra milanese di Pietro Faraboni che proponeva "una grande fantasia americana". Nel 1922, in occasione della Conferenza di Genova, era presente il gruppo Pelican Variety Five formato da cinque musicisti americani e due francesi.⁴



La Jazz Band Pelican Variety Five, nel 1922.

Gradualmente anche il gusto del pubblico e soprattutto dei musicisti genovesi sposta la propria attenzione verso la musica sincopata. La vera esplosione del jazz come moda avvenne nel febbraio 1923 quando al Teatro Verdi si esibì "Lou Lou-Grégor et leur jazz singers, danze indiavolate, con Harrison, il fenomeno elettrico e l'eccezionale Trio Tampon"⁵. L'entusiasmo del pubblico fu tale da costringere la compagnia ad esibirsi anche il giorno successivo. Così, Genova cominciò a popolarsi di gruppi che si rifacevano alle jazz band e la musica sincopata cominciò ad entrare nei numerosi locali che proponevano spettacoli di varietà

⁴ A. Mazzoletti, *"Il Jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre"*, pag. 86.

⁵ *ivi*, pag. 86

accompagnati con musica dal vivo. Una delle figure di spicco legate a quell'ambiente musicale fu Armando Di Piramo, un eccellente violinista nonché organizzatore di orchestre e complessi che lui stesso piazzava nei locali di cui curava la direzione artistica. Di Piramo era un musicista che poteva affrontare un repertorio classico e ugualmente esibirsi con orchestre da ballo o semi-jazzistiche; lo stesso valeva per molti altri musicisti dell'epoca, tutti con una solida preparazione accademica. Tra i migliori degli anni Venti a Genova vi era Bruto Martelli, anch'egli violinista (padre del sassofonista Bruno e nonno di Augusto), il trombonista Potito Simone e il giovane Pippo Barzizza, notato proprio da Di Piramo, che cominciava a farsi strada. La città offriva molte opportunità per i musicisti: come detto c'erano molti locali che proponevano spettacoli di varietà con musica dal vivo, i più importanti dei quali situati in via XX Settembre come il Belloni, l'Olimpia e il Verdi; ma erano noti anche l'Odeon, l'Eden e La Stizza. Inoltre si faceva musica dal vivo anche nei caffè più importanti della città e nei caffè dei lussuosi alberghi della costa limitrofa; infine c'era una continua richiesta di musicisti per formare le orchestre di bordo delle navi da crociera che partivano proprio da Genova, uno dei principali porti italiani. Nel 1923 Armando Di Piramo accettò un ingaggio con il suo quintetto sulla nave *Esperia*, per una crociera sul mediterraneo. Ma le navi più gettonate dai musicisti erano i transatlantici sulla tratta Genova-New York: le motivazioni erano indubbiamente economiche dato che i salari erano più alti rispetto a quelli dei locali notturni. Per molti però c'era anche la voglia di recarsi all'estero o meglio a New York dove, quando vi facevano scalo, potevano anche ascoltare i grandi musicisti americani. Molte erano le navi sulla linea Genova-New York: il *Contebianco*, il *Roma*,

l'*Augustus*, il *Saturnia*, il *Vulcania*, il *Conte Grande*, il *Conte di Savoia* ed infine il più grande transatlantico italiano, varato nel '31, il *Rex*.



Il transatlantico *Rex*, varato nel 1931 e distrutto durante Seconda Guerra Mondiale.

Tra i tanti musicisti genovesi e non che vi lavorarono, tra i più noti c'era il violinista Oreste Giacchino che fu il direttore dell'orchestra del *Rex*, Alberto Semprini, Piero Rizza, Potito Simone. Il genovese Pippo Barzizza invece non vi andò mai anzi, quando Armando Di Piramo gli propose di imbarcarsi per un ingaggio a Lima, Barzizza rifiutò e si ritrovò a quel punto senza un'orchestra (all'epoca suonava con l'orchestra di Di Piramo per un ingaggio al Cova di Milano). Fu così che nacque l'orchestra *Blue Star* diretta dallo stesso Barzizza. La *Blue Star* divenne ben presto la migliore orchestra italiana del momento (si sciolse a metà degli anni Trenta) e arrivò a suonare anche a Parigi. Quando per tutto l'inverno del 1928 si esibì al Grand'Italia di Genova, fu oggetto di ammirazione da parte dei musicisti genovesi e dei componenti della *Lousiana Band* di Piero Rizza che andavano ad ascoltarla prima della propria esibizione al Chez Vous. Inoltre capitava spesso che i musicisti americani delle orchestre di bordo che

facevano scalo a Genova, andassero pure loro ad ascoltare la *Blue Star* e spesso portavano i propri strumenti per suonarci insieme, come ricorda Potito Simone che nella *Blue Star* vi suonava.⁶

2.2 Nicolosi e i suoi primi contatti col jazz

Nicolosi appartiene alla generazione successiva dei musicisti genovesi citati pocanzi, come lui anche Bruno Martelli e Tullio Mobiglia (quest'ultimo non nacque a Genova ma vi si trasferì ancora giovane, formandosi musicalmente lì). Martelli e Mobiglia erano entrambi del 1911, Nicolosi del 1914 e comunque tutti e tre circa dieci anni più giovani di Barzizza, nato a Genova nel 1902. La vicenda musicale di questi tre ragazzi è molto simile. Tutti e tre studiavano musica accademica e in particolare il violino: Mobiglia e Martelli studiavano con il M° Bruto Martelli; di Nicolosi invece non si ha notizia riguardo i suoi insegnanti di violino (forse anche lui frequentò un periodo Bruto Martelli). Ciò che invece è certo è che a tutti e tre prese la passione per il jazz e ognuno di loro passò dal violino a uno strumento da jazz band. Mobiglia fu il primo: nell'inverno del 1928, quando l'orchestra *Blue Star* si esibiva al Grand'Italia, andava ad ascoltarla pomeriggio e sera (l'orchestra si esibiva due volte, alle 17 per il tè e poi riprendeva dopocena dalle 20:30 alle 22) rimanendo incantato da Alberto Spallazzi che suonava il sax tenore. Riuscì a farsi regalare dal fratello un sax contralto e, per due anni, lo studiò tutti i giorni. Poi anche Mobiglia partì con l'orchestra di bordo del *Conte Savoia* e quando faceva scalo a New York, aveva modo di ascoltare i più grandi musicisti della scena newyorkese come Coleman Hawkins nell'orchestra di Fletcher Henderson. In nave suonò solo sei mesi per

⁶ A. Mazzeletti, "Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre", pag. 197.

poi tornare a Genova e formare un nuovo gruppo, nel 1934, con Bruno Martelli. Quest'ultimo passò invece al sax tenore.

Martelli, nel 1930, era partito con il padre Bruto per l'India, avendo quest'ultimo accettato un ingaggio di due anni con un complesso sinfonico. Tra le tante esibizioni in giro per l'India, spesso dividevano la serata con una jazz band inglese, la London Sonora Band, ed è probabile che Martelli maturò in quell'occasione la decisione di passare al sassofono. Sta di fatto che appena rientrato in Italia, nel 1933, abbandonò il violino e la musica sinfonica per dedicarsi al sax tenore e al jazz. Così insieme a Mobiglia formarono l'Orchestra Rhythm che rimase attiva diversi anni affermandosi anche



L'Orchestra Rhythm, da sinistra Bruno Martelli e Tullio Mobiglia.

a livello nazionale tanto che fu notata dall'impresario Mirador che la fece suonare anche a Roma, Venezia e Milano. L'avventura finì nel 1937 quando Martelli decise di imbarcarsi con un'orchestra di bordo.

Anche lui ebbe modo di assistere ai concerti nei famosi club di New York e ricevette anche una scrittura da Bob Crosby, a Los Angeles, per sostituire George Koenig nella sua orchestra. Purtroppo l'occasione sfumò poiché scoppiò la guerra e Martelli dovette rientrare in Italia. Ritornato in patria, fu subito chiamato dall'EIAR⁷ che offrì lui un posto come sassofonista nell'orchestra radiofonica di Barzizza.

Nicolosi invece passò dal violino alla tromba, studiandola per

⁷ Ente Italiano Audizioni Radiofoniche.

alcuni anni al Liceo Musicale di Genova ma senza prenderne mai il diploma. Sulla formazione musicale di Nicolosi non c'è la stessa chiarezza dei suoi due colleghi; sicuramente i tre musicisti si conoscevano e questo è confermato dal fatto che, come sarà approfondito in seguito, Nicolosi negli anni Quaranta collaborò sia con Martelli sia con Mobiglia. Più improbabile invece che abbiano frequentato gli stessi ambienti musicali. Nicolosi si avvicinò al jazz un po' dopo rispetto Martelli e Mobiglia, portando avanti anche gli studi di medicina che sicuramente gli impedivano di intraprendere la professione di musicista a tempo pieno e ancor più, di imbarcarsi con un'orchestra di bordo. I primi contatti di Nicolosi con la musica jazz risalgono al 1929, come conferma lui stesso nell'intervista radiofonica che rilasciò alla 19^a puntata di *"50: mezzo secolo della radio italiana"*. In quegli anni Nicolosi si trovava con la sua famiglia a Cagliari, trasferitasi per motivi di lavoro del padre. La permanenza durò circa tre anni, dove tra l'altro Nicolosi fu bocciato in 2° liceo a causa della sua poca voglia di studiare, e fu costretto dai genitori a seguire anche lezioni da privatista.⁸ Come detto scoprì il jazz in quel periodo ascoltando alla radio la trasmissione che curava Renzo Nissim che trasmetteva da Radio Firenze. Si trattava di un programma di quindici minuti che andava in onda dalle 13 alle 13:15, il cui contenuto includeva esecuzioni dal vivo eseguite al pianoforte dallo stesso Nissim. Anche lui, intervistato per la trasmissione radiofonica per la 19^a puntata di *"50: mezzo secolo della radio italiana"*, parla di quel periodo a Radio Firenze ed esegue un brano che abitualmente suonava in quelle trasmissioni, ovvero *My Blue Heaven*⁹, brano che probabilmente anche Nicolosi ascoltò dato che lo recensì qualche

⁸ Dall'intervista telefonica con Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, 30/09/2011.

⁹ 19^a puntata *"50: mezzo secolo della radio italiana"* 26/03/1975, teche Rai.

anno più tardi su «Musica Jazz» e lo arrangiò per big band. In Italia si sapeva ancora poco di questa musica, era anche difficile trovare il modo di ascoltarla o reperire informazioni a riguardo. Nei primi anni Trenta, Nicolosi tornò a Genova con la famiglia e lì trovò un ambiente adatto a “saziare” la sua curiosità per il jazz.

2.3 Coltivare una passione

A Genova invece, dove Nicolosi tornò stabilmente dopo la parentesi a Cagliari, c'era un ambiente musicale vivo, come precedentemente analizzato. Qui la curiosità del giovane Nicolosi verso il jazz ebbe modo di essere saziata. Cominciò ad acquistare i primi dischi di musica sincopata anche se nei primi anni Trenta il mercato italiano offriva soltanto il jazz di musicisti bianchi. Tra i primi dischi che lui stesso afferma aver di posseduto c'erano infatti l'Orchestra di Paul Whiteman e le Bowsell Sisters, appunto esecutori bianchi.¹⁰ Stimolato da questa nuova musica studiò la versione pianistica della *Rhapsody In Blue* che Gershwin scrisse nel 1924 per l'orchestra di Whiteman. A proposito di questo brano Livio Cerri, il cugino di Roberto, racconta che in occasione di una visita della famiglia Nicolosi a casa sua a Pavia, intorno al 1932, Roberto eseguì al pianoforte questo brano a memoria lasciando tutti sorpresi ed entusiasti.¹¹ Roberto e Livio erano cugini di primo grado poiché le rispettive madri erano sorelle. Anche nella famiglia Cerri, quindi, la musica fu importante; tutti e tre i figli Ada, Aldo e Livio furono incoraggiati allo studio musicale accademico: Ada a quello del pianoforte, Aldo a quello del violino e Livio a quello del violoncello. Fu grazie al cugino Roberto che Aldo e Livio cominciarono ad appassionarsi al jazz; Roberto, quando si

¹⁰ L. Cerri, “Jazz, musica d'oggi”, prefazione di R. Nicolosi, pag. 8.

¹¹ L. Cerri, “Mezzo Secolo di Jazz”, pag. 18.

recava a Pavia, aveva sempre con sé il grammofono portatile con al seguito qualche disco della propria collezione (gradualmente si avvicinava al jazz nero, con i Mills Brothers e i Three Keys). La “svolta” arrivò quando un amico che viaggiava sui transatlantici riportò tra i tanti dischi, *West End Blues* di Louis Armstrong e *The Mooche* e *Creole Love Call* di Duke Ellington. Quell’episodio Nicolosi lo ricorda nella prefazione che scrisse nel 1948 per il libro di Livio Cerri *Jazz, musica d’oggi*:

[...] Ricordo che presi subito un treno (io stavo a Genova) e corsi a Pavia da Livio e Aldo per far loro sentire quelle meraviglie, che tali sono tuttora. Eravamo così arrivati all’obiettivo, al duraturo, all’opera d’arte compiuta e stabile.

Cominciò per i tre cugini un’ossessiva ricerca di dischi, informazioni, spartiti e tutto ciò che potesse aiutarli a capire il jazz. Un iniziale aiuto lo ricevettero dai primi libri europei sul jazz, come *Aux Frontières du Jazz* di Robert Goffin, poi *Le Jazz Hot* di Hugues Panassié e ancora, la prima edizione della nota raccolta discografica di jazz redatta da Charles Delauney (1936). Quest’ultima fu per loro di grande aiuto, facilitando il lavoro di trovare le formazioni e i solisti delle varie orchestre. Non trascurarono neanche il saggio sul jazz di Alfredo Casella uscito nel 1929 sul giornale «Italia Letteraria», indubbiamente la valutazione più corretta e attenta della musica jazz scritta da un italiano negli anni Trenta. I tre cugini erano soliti riunirsi e, ognuno portava dei dischi ignoti agli altri allo scopo di far indovinare l’orchestra e i solisti che vi suonavano, solo attraverso l’ascolto.¹² Questa pratica, chiamata *blindfold test*, fu molto importante per Nicolosi che senza inizialmente rendersene conto divenne uno dei più

¹² L. Cerri, “*Mezzo Secolo di Jazz*”, pag. 18.

profondi conoscitori di jazz in Italia. Oltre alla ricerca attraverso dischi e saggi sul jazz, Nicolosi ebbe modo di assistere a concerti di orchestre jazz che si esibivano sulla costiera ligure. In particolare emerge tra i suoi ricordi l'orchestra di Sesto Carlini che in estate si esibiva al Casinò di Sanremo. Era una delle migliori orchestre italiane degli anni Trenta, nel suo organico aveva stelle come Rocco Grasso,



L'Orchestra di Sesto Carlini.

Herb Flemming, Len Hughes e Walter Ferranti, quest'ultimo qualche anno dopo collaborerà con Nicolosi, a Milano. Anche l'orchestra di Piero Rizza era molto ammirata da Nicolosi.

Strinse amicizia con alcuni musicisti che vi militavano come Cosimo di Ceglie e Franco Moioli. Spesso capitava che con quest'ultimi e pure con il cugino Livio improvvisassero delle jam session pomeridiane al Lido d'Alvi. Ma già dai primi anni Trenta i tre giovani cugini avevano cominciato a sperimentare la nuova musica provando a suonarla. Iniziarono come trio vocale, accompagnati da Aldo alla chitarra e imitando i gruppi vocali come i Mills Brothers e i Three Keys. Poi passarono agli strumenti, Roberto e Livio al pianoforte a quattro mani e Aldo alla chitarra. Aldo insegnò a Roberto a suonare la chitarra e spesso Roberto passava alla chitarra e Livio rimaneva solo al piano. Di queste jam session casalinghe non rimane traccia se non nelle vignette di Mario Pazzaglia, cognato dei fratelli Cerri.



Vignetta di Mario Pazzaglia, 25 dicembre 1938, da sinistra Livio, Roberto e Aldo.

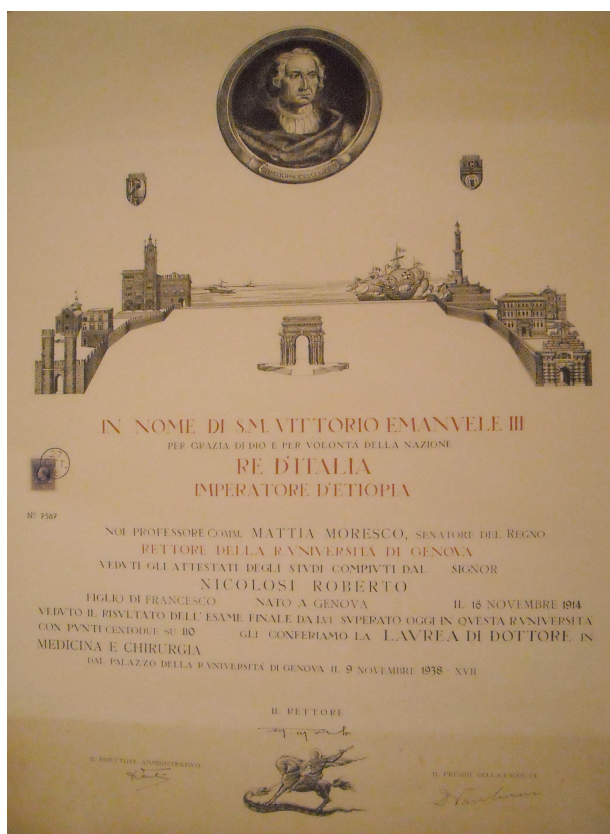
Sul finire del 1935, Nicolosi interruppe lo studio del violino e cominciò a suonare la tromba. Non fu una semplice sbandata, ovvero quella di voler suonare uno strumento timbricamente più jazzistico. Com'era suo solito quando si trattava di musica, prese la cosa molto seriamente iscrivendosi nel 1936 al Liceo Musicale "Nicolò Paganini" di Genova, un istituto pareggiato. La sua naturale predisposizione verso la musica fece sì che in poco tempo era già in grado di affrontare temi di standard jazzistici come *Some Of These Days*, *Dinah*, *St. Louis Blues* e *Tiger Rag*. Sulla scia di Roberto pure il cugino Livio cominciò a studiare il clarinetto senza però tralasciare il violoncello. La formazione casalinga dei tre cugini quindi si modificò con l'arrivo dei nuovi strumenti e l'aiuto del loro amico pianista, Gino Salaroli. Di tanto in tanto riuscirono anche ad ottenere qualche scrittura, soprattutto a Pavia, nelle sale da ballo. Nel 1940 riuscirono a presentare una rivista goliardica intitolata "Chì gh'è d'la ronfa!" che

andò in scena al teatro Frascini di Pavia. Uno spettacolo con musiche quasi completamente originali, scritte da Livio, formato da un corpo di ballo e un'orchestra dal vivo (in una scena ambientata ad Harlem i musicisti in scena erano truccati di nero, in stile *minstrel show*). Nel gruppo c'era, oltre a Roberto, Aldo e Livio, anche Moioli, Cottiglieri, d'Elia e altri. Fu un vero successo, ma durò poco: di lì a breve l'Italia entrò in guerra.

E' necessario a questo punto fare una breve analisi della situazione di Nicolosi in questo periodo. Il suo approccio alla musica si può riassumere nell'affermazione di J. J. Rousseau "si è curiosi nella misura in cui si è istruiti" affermazione così acuta e altrettanto valida nel suo opposto, ovvero che spesso si è istruiti nella misura in cui si è curiosi. Nicolosi nasce con una grande predisposizione musicale. Ma allora come oggi, tale dote non è sufficiente se si vogliono scoprire nel profondo le leggi naturali della musica e degli strumenti musicali. Nicolosi alimentò continuamente le sue capacità con lo studio. La curiosità lo portò a suonare molti strumenti come il pianoforte, il violino, la tromba, la chitarra e successivamente il contrabbasso, la viola, il vibrafono e il trombone a pistoni. Ma la sua ricerca non si fermò solo all'approccio tecnico strumentale: egli approfondì l'armonia, la composizione, l'arrangiamento e questo sia in campo classico che jazzistico. Tra i suoi spartiti, conservati con cura dalla figlia Patrizia, ci sono i grandi capolavori della musica: dal "Clavicembalo ben temperato" di Bach, a Beethoven, Stravinsky, Respighi ma anche Duke Ellington e Gil Evans. Non conseguì mai un diploma ufficiale in nessun istituto musicale: non riuscì a terminare la classe di tromba al "N. Paganini" di Genova a causa della Seconda Guerra Mondiale. Dagli archivi del Conservatorio "G. Verdi" di

Milano non c'è traccia che abbia frequentato alcun corso di composizione ne tantomeno che abbia preso il diploma, come erroneamente viene riportato in alcuni trattati sul cinema italiano e in molti siti web. Eppure, come afferma il suo amico Giampiero Boneschi, sapeva di musica più di chiunque altro.¹³ E questo perché il suo talento musicale, unito all'iniziale studio accademico, fu alimentato dalla sua continua curiosità.

Parallelamente agli studi musicali Nicolosi frequentò il liceo classico, poi si iscrisse alla facoltà di Medicina conseguendo la laurea nel 1938. Una pausa a Firenze nel 1939 per assolvere la chiamata alla leva obbligatoria, terminata la quale tornò a Genova per specializzarsi in odontoiatria. In questi anni fu anche molto attivo nello sport, praticando oltre al tennis (che praticò tutta la vita) anche sport di contatto come il rugby e l'hockey, tanto che i suoi coetanei lo soprannominarono “il matto”, proprio per le sue imprese sportive che spesso lo portavano a fratturarsi qualche ossa.¹⁴ Il 14 aprile 1941 si sposò con Jenny Bettica e insieme concepirono due figli, Folco Franco nato nel 1942 e Patrizia nata nel 1944.



Diploma di Laurea in Medicina e Chirurgia
conferito a Nicolosi il 9 novembre 1938.

¹³ Dalla corrispondenza con Giampiero Boneschi, email del 13/09/2011, in appendice.

¹⁴ Dall'intervista telefonica con Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, 30/09/2011.



Nicolosi (il nono in piedi da sinistra) con la squadra di rugby a Genova,



A fianco il matrimonio tra Jenny Bettica e Roberto Nicolosi, a Genova il 14 aprile 1941,



A fianco, vignetta di Mario Pazzaglia, da sinistra Salaroli, Roberto, Livio e Aldo.

2.4 Nicolosi durante la Seconda Guerra Mondiale

Il 10 giugno 1940 l'Italia entra ufficialmente in guerra. Sono anni di confusione, paura, violenza; momenti che lasciano il segno in ogni uomo che ne subisce il passaggio. Nel seguire le vicende di Nicolosi, rimane complesso definire quegli anni. Musicalmente suonava prevalentemente con il cugino Livio dato che Aldo era partito per la guerra. Rimasti in duo preferirono tornare alla musica accademica. Formarono quindi un quartetto d'archi con altri amici medici (anche Livio divenne odontotecnico), il Quartetto Sanitas con Roberto al violino e Livio al violoncello. Per puro diletto lessero molti quartetti di noti compositori, da Boccherini, Mozart, Beethoven, tutti i quartetti Mendelssohn, e il secondo quartetto in Re di Borodin, anch'egli medico musicista.¹⁵ Poi Nicolosi fu chiamato alle armi e costretto a partire per la ben nota spedizione italiana in Russia. La spedizione ebbe un esito catastrofico, gli italiani erano impreparati al freddo siberiano e chi non perì nel campo di battaglia si spese per il freddo.



Roberto Nicolosi con a fianco il cugino Lele Crespi
nella campagna in Russia, anni '40.

Nicolosi fu tra i pochi che ritornarono in patria: la sua salvezza furono proprio i suoi studi universitari in medicina grazie ai quali fu inserito nel reparto sanità, operando negli ospedali di campo, luoghi più sicuri e riparati. Rientrò con l'ultimo treno-ospedale che riuscì a lasciare la zona occupata dagli italiani. Di quel momento tragico si vogliono raccontare due episodi lontani dal dramma che vi faceva da sfondo. Il primo riguarda la musica: Nicolosi raccontò al cugino Livio che in una città russa riuscì

¹⁵ L. Cerri, *"Mezzo Secolo di Jazz"*, pag. 50.

a trovare alcuni dischi jazz che si rivelarono molto interessanti; contenevano infatti grandi solisti come Sidney Bechet e Tommy Ladnier. Il secondo invece riguarda un episodio di altruismo: Nicolosi, impegnato negli ospedali da campo, aiutò un proprio amico ingessandolo in maniera tale da renderlo indisponibile per la guerra e così facendo questo venne rispedito in Italia, riuscendo a salvarsi.¹⁶ In un parallelo fantasioso, si potrebbe affermare che il concerto che Duke Ellington fece il 23 gennaio del 1943 alla Carnegie Hall di New York per la premiere di *Black, Brown and Beige*, sia implicitamente dedicato anche a Nicolosi. Infatti tale concerto, oltre a festeggiare i venti anni di carriera di Ellington, fu anche in onore dei reduci di guerra della campagna in Russia.

Verso la fine del 1942 Nicolosi rientrò in Italia e, come lui stesso racconta, riprese a suonare molta musica da camera in quartetto d'archi, per diletto, insieme a due violinisti classici, il cugino Livio al violoncello e lui che si adattò alla viola. Suonare jazz, invece, poteva essere pericoloso.

2.5 I musicisti italiani durante la Seconda Guerra Mondiale

Con l'entrata in guerra dell'Italia, il popolo italiano fu costretto a seguire la legge 461 sulla *Disciplina dei cittadini in tempo di guerra*, che tra le numerose prescrizioni stabiliva la chiusura dei locali notturni. I primi a farne le spese furono proprio i musicisti impegnati nel settore dell'intrattenimento. Rimasero attivi invece i musicisti impegnati nelle undici orchestre (sinfoniche, da camera e leggere) utilizzate dagli enti radiofonici (EIAR e CETRA), anche se furono classificati come "mobilitati civili", il che comportava loro delle

¹⁶ Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7 ottobre 2011.

severe restrizioni. Com'è noto invece, restrizioni ben più dure furono attuate verso il repertorio che le orchestre radiofoniche, soprattutto quelle leggere, dovevano eseguire. Già a metà degli anni Trenta il jazz non era ben visto essendo una musica che non si allineava con i parametri nazionalistici della politica del regime fascista. Con l'entrata in guerra la questione assunse dei toni a dir poco grotteschi. Fu approvato, dalla Commissione Legislativa della Cultura Popolare, il seguente Disegno di Legge:

Il Disegno di Legge mira al miglioramento e allo sviluppo della produzione delle canzoni specialmente per ciò che riflette i testi letterari. L'azione che il Ministero intende svolgere è di duplice ordine: l'uno di carattere per così dire negativo e repressivo, che consiste nel togliere dalla circolazione, mediante l'intervento dei Prefetti, quelle canzoni che contengano frasi o parole equivoche, triviali o idiote e che non abbiano nel testo un minimo di decoro tanto per il concetto quanto per la forma. L'altro di carattere positivo e di incoraggiamento, da svolgersi mediante assegnazione di premi alla produzione di maggior pregio. A fianco di tali canzoni si dovrà fare ogni sforzo per far nascere e sviluppare musica di carattere tipicamente italiana nella forma. A tal fine e con riguardo alle esigenze del futuro, si fa autorevole invito a quanti si occupano di musica da ballo di voler studiare e ideare nuovi tipi di musica per ballo con carattere tipicamente italiano, i quali abbiano però quei requisiti di popolarità e di aderenza all'odierna sensibilità e possano essere sostituiti a quelli esistenti.

Pippo Barzizza, presente in qualità di direttore dell'orchestra EIAR alle riunioni effettuate prima di sottoscrivere il Disegno di Legge, accolse come una vittoria tale legge poiché incoraggiava a scrivere una musica che seguisse i "requisiti di popolarità e aderenza all'odierna sensibilità", ovvero il dilagante jazz. E, alla richiesta di sostituire i repertori esistenti con nuovi di carattere italiano, la soluzione più comoda e semplice fu la sostituzione dei titoli e autori stranieri con

titoli italiani e autori di comodo. Nel repertorio delle orchestre leggere radiofoniche, in maggioranza formato da canzoni melodiche italiane, napoletane e patriottiche ci fu, durante la guerra, spazio anche per il jazz. E soprattutto le orchestre radiofoniche furono la salvezza di molti musicisti italiani durante la guerra. Chi non vi suonava o era sotto le armi, come il giovane Nicolosi, o era in Germania, a suonare jazz.



Roberto Nicolosi, al centro, durante la Seconda Guerra Mondiale

III.

ROBERTO NICOLOSI A MILANO

3.1 I primi passi a Milano tra la musica e l'odontoiatria

Poco dopo il ritorno dalla spedizione in Russia, Nicolosi decise di trasferirsi, con la moglie e il primo figlio, a Milano dove cominciò l'attività di odontotecnico presso uno studio dentistico. Poco dopo cominciò a lavorare come arrangiatore per l'orchestra dell'amico genovese Bruno Martelli. Come accennato, Martelli, rientrato dall'America nel 1940, entrò nell'orchestra EIAR di Barzizza che trasmetteva da Torino. Nel 1943, durante l'occupazione tedesca a Roma, Martelli si trovava nella capitale con l'Orchestra Armonia diretta da Nello Segurini, anch'essa orchestra EIAR che trasmetteva da Radio Roma. E' lì che i tedeschi ordinarono a Martelli di formare una propria orchestra che, oltre a trasmettere da Radio Roma, finita ormai sotto la loro supervisione, doveva partecipare a degli spettacoli di varietà per intrattenere i militari. Quando Roma stava per essere liberata, il complesso di Martelli fu trasferito a Firenze. Con l'orchestra si unì il pianista Walter Ferranti che collaborerà più avanti con Nicolosi. A Firenze nel frattempo vi era giunta anche l'orchestra di Barzizza, dopo che la sede EIAR di Torino fu bombardata. Con l'avvicinarsi delle truppe alleate a Firenze, le due orchestre furono portate al Nord. Inizialmente Martelli doveva andare a Torino dove, nel frattempo, era stata ripristinata la sede EIAR mentre a Barzizza fu



Nicolosi odontotecnico a Milano.

ordinato di recarsi a Como. L'orchestra di Barzizza non era più la grande Orchestra Cetra degli anni Trenta: durante i vari spostamenti molti musicisti l'avevano abbandonata, tra questi anche Francesco Ferrari, l'arrangiatore dell'orchestra, il quale da Firenze non ripartì e, nascosto in un convento, aspettò l'arrivo degli alleati. In seguito formò un'orchestra da lui diretta, tra le più jazzistiche del dopoguerra. Barzizza, per nulla contento di doversi recare a Como, grazie all'aiuto dei dirigenti Eiar riuscì a rientrare a Torino. A quel punto Martelli fu dirottato negli studi tedeschi, prima in quelli di via Rovere a Milano e infine negli studi di Villa Tagliaferri a Fino Mornasco nel comasco. Fu proprio a Milano che Martelli formò una nuova orchestra con un ampio organico e le cui esecuzioni alla radio erano ammirate dai musicisti milanesi. Sulla rivista «La Critica Jazz» diretta dal musicista Gilberto Cuppini, nel numero uscito il 1° agosto del 1944 viene riportato:

Dalle 18:30 alle 19:30, viene trasmesso un programma di propaganda per gli Anglo-Americani. L'orchestra che trasmette è diretta dal M° Martelli il quale si esibisce in assoli di sax tenore. I più noti motivi americani sono suonati egregiamente da questo complesso formato da ottimi artisti italiani.

Come detto la radio era gestita dai tedeschi ma anche Cuppini cascò nella falsa propaganda pro alleati che tale radio sembrava facesse. A giugno dello stesso anno era nata anche Radio Tevere, la famosa radio che si presentava come “la voce di Roma libera” ma che in realtà era trasmessa da Milano e, soprattutto, faceva una propaganda occulta con lo scopo di depistare gli avversari con false informazioni sullo stato attuale del conflitto. E per sembrare ancora più reale, trasmetteva prevalentemente jazz, suonato da musicisti dal vivo poiché reperire i dischi, trafugati dai tedeschi e venduti al mercato nero, era alquanto

complicato. I V-Disc (dischi della vittoria) portati dagli alleati non erano ancora arrivati al Nord.

Quando l'orchestra di Martelli arrivò al Nord, Nicolosi non era ancora un arrangiatore. In quel periodo il cugino Livio viveva nascosto in casa Nicolosi poiché su di lui pendeva un mandato d'arresto a causa dei suoi comportamenti anti fascisti. Durante le lunghe giornate in casa di Nicolosi, Livio cominciò a scrivere degli arrangiamenti per grande organico. Nicolosi, tornando la sera dal lavoro, si meravigliava di quanto il cugino riuscisse a scrivere in poco tempo. Arrangiò celebri brani come *Blue Lou*, *Honeysuckle Rose* e *Mood Indigo* che l'Orchestra Martelli incise nel 1944, ma non furono mai pubblicati. Fu a quel punto che Nicolosi incuriosito da quanto fatto dal cugino, iniziò ad arrangiare, ignaro che in pochi anni sarebbe diventato uno dei migliori arrangiatori e compositore italiani. La prima esperienza fu la trascrizione di *By the River Sainte Marie* dell'orchestra di Jimmie Lunceford, nel settembre 1944.¹⁷ La stazione radio tedesca di Fino Mornasco, da dopo il 25 aprile 1945, prese il nome di Radiotricolore. L'orchestra di Martelli già vi trasmetteva da oltre un anno, in seguito si aggiunse l'orchestra di Eros Sciorilli che aveva anche il compito di accompagnare Natalino Otto e altri cantanti. Martelli proponeva invece un repertorio prettamente jazzistico utilizzando, oltre alle partiture americane e agli arrangiamenti creati dal leader, anche i primi arrangiamenti di Nicolosi. I modelli ai quali l'orchestra si ispirava erano le grandi orchestre jazz dei bianchi come quelle di Benny Goodman, Glenn Miller e Tommy Dorsey. Lo stesso avveniva per altre orchestre attive al Nord come l'Orchestra del Momento. A Roma invece, subito dopo

¹⁷ Dagli archivi delle partiture di Nicolosi, Roma 2011

la liberazione, si formò l'orchestra 013 diretta da Piero Morgan che altri non era che Piero Piccioni. Quest'orchestra si rifaceva invece alle grandi orchestre jazz nere come quelle di Count Basie, Benny Carter e Earl Hines. Nicolosi nella sua intervista radiofonica per i «50: mezzo secolo della radio italiana» nella 19^a puntata dedicata al jazz, cita proprio quest'orchestra che lui stesso ascoltava. Purtroppo l'orchestra 013 si sciolse ancor prima di incidere e oggi sono rimaste solo delle incisioni pronto ascolto effettuate durante la mandata in onda. Diversamente accadde per l'orchestra di Martelli che dal maggio 1945 al febbraio 1946 incise ben trentaquattro facciate (78 giri) d'interesse jazzistico per la casa discografica la Voce Del Padrone, tra cui quella di seguito:



L'etichetta riporta: LA VOCE DEL PADRONE - disco "grammofono" - depositato a norma di legge anno 1945 - IN THE MOOD - Rit. Swing - (Garland) - «ritmomania» - dal film SERENATA A VALLECHIARA - ORCHESTRA MARTELLI, canta il Trio Capinere in inglese. - Orch. da ballo - AV 660 - Fabbricato in Italia.

Una semplice etichetta ma piena di significati. A cominciare dal titolo *In The Mood* scritto in inglese, mentre l'anno prima lo stesso brano in un annuncio della Cetra veniva pubblicato in italiano, *Con Stile*. Anche altre parole come "swing" o "cantato in inglese" (in riferimento al trio vocale Capinere che si esibiva con Martelli già dal periodo romano dell'Orchestra Armonia) fanno intuire che i veti del regime erano spariti con la fine della guerra. La dicitura "Fabbricato in Italia" sembra quasi ovvia, in realtà mette in luce uno dei più gravi errori commessi nella storia della musica dall'avvento dell'incisione, ovvero il famoso sciopero che avvenne in America nel 1942 quando James Petrillo, capo del sindacato *American Federation of Musicians* ordinò ai musicisti di non incidere più. Questo ha significato un periodo di mancate registrazioni che lasciano un vuoto per sempre perduto. Lo sciopero durò fino al 14 dicembre del 1948. Alcune etichette minori come la Keynote, Savoy e Dial avevano ripreso a incidere già dal 1944 ma i loro dischi in Italia non uscivano. Fino a quando etichette come Odeon, Columbia, Parlophon e La Voce del Padrone non ripresero a pubblicare e importare nuove incisioni in Italia (nel 1949), il jazz che nel dopoguerra circolava nella penisola era: o precedente al 1942, o arrivato con i V-Disc (per le incisioni di essi, a titolo patriottico, si faceva un'eccezione allo sciopero) o registrato da musicisti italiani ed europei. Sta di fatto che i jazzisti italiani dal 1945 al 1948 incisero molto, forse l'unico aspetto positivo dello sciopero discografico americano. Tornando all'etichetta del disco di Martelli, viene riportato oltre al titolo del brano anche il film dal quale il brano è tratto, ovvero, *Serenata a Valledara*. Non c'è alcuna certezza se Nicolosi arrangiò o no questo brano ma è invece certo che conoscesse bene sia il brano *In The Mood* sia il film poiché nel primo numero

della rivista «Musica Jazz» uscito nell'Agosto del 1945, Nicolosi scrisse il suo primo articolo per la suddetta rivista recensendo nella sezione Cinema proprio il film *Serenata a Valledara*, mostrando la sua enorme cultura non solo musicale e cinematografica, il suo senso dell'ironia e la sua sensibilità verso il mondo che lo circondava. E ancor prima di scrivere l'articolo per «Musica Jazz», Nicolosi fu chiamato dalla RAI per la trasmissione *Galleria del Jazz* (l'Eiar nel 1945 era già diventata RAI). La trasmissione si inaugurò il 4 giugno 1945 alle 17:30 e il primo brano messo in onda fu proprio *In The Mood* di Glenn Miller. La stessa trasmissione, *Galleria del Jazz*, andava in onda sia a Radio Roma a cura di Neki Libohova che a Radio Firenze a cura di Marcella Olschki e Mario Cartoni, entrambe sotto le direttive della PWB.¹⁸ Questa trasmissione era una vera e propria rubrica dove i radiocronisti presentavano con molta competenza le varie incisioni. Finora invece i pochi programmi radio che proponevano jazz si limitavano ad annunciare il titolo e l'esecutore; ora il format era invece più vicino a quello delle radio straniere, radio nelle quali ad esempio si era formata la stessa Marcella Olschki che, ascoltando programmi stranieri, tra l'altro vietati dal regime, prendeva appunti sui solisti, le grandi orchestre e quant'altro riguardasse il jazz. Un altro aspetto interessante della trasmissione è che sia Nicolosi sia Libohova utilizzavano per la programmazione dischi provenienti dalla propria collezione o dischi prestati da amici (come quelli prestati dall'ingegnere Ilario Corbani che possedeva una discreta discografia jazz) poiché i tedeschi avevano trafugato tutti i dischi dalle radio; a Firenze invece la PWB forniva ai radiocronisti dischi realizzati dal

¹⁸ Sigla di Psychological Warfare Branch, nome dell'ufficio anglo-americano che durante la Seconda guerra mondiale ebbe il compito di controllare il settore della stampa e propaganda anche nei paesi di occupazione militare alleata.

War Department americano, ovvero i V-Disc. Come si vedrà più avanti Nicolosi negli anni Ottanta partecipò a una trasmissione radiofonica dove portò di nuovo i propri dischi ma, in questa occasione, non per necessità bensì per un'idea di Pasquale Santoli, curatore del programma, il quale invitava personaggi legati al jazz ognuno dei quali faceva ascoltare e commentava i propri dischi.

3.2 L'affermazione di Nicolosi nell'ambiente jazzistico milanese

In generale per Nicolosi il lavoro di odontotecnico fu la principale attività per tutto il periodo milanese e parte di quello a Roma. A Milano, tale attività non riuscì a tenerlo lontano dall'ambiente musicale milanese, soprattutto jazzistico, di cui fu uno dei principali protagonisti del dopoguerra, sia come arrangiatore sia come musicista che come critico. Proprio in quest'ultima veste, Nicolosi s'impose subito come uno dei maggiori conoscitori italiani di jazz. La sua attività di critico per riviste specializzate, programmi radiofonici e televisivi iniziò nel 1945 e durò fino a pochi giorni prima della sua scomparsa. Questa "longevità" professionale è dovuta anche al fatto che Nicolosi si aggiornava costantemente, sempre alla ricerca delle novità del momento o alla scoperta dei grandi compositori del passato; inoltre, le sue competenze musicali *tout court* gli permettevano una valutazione sicuramente più acuta rispetto a molti altri critici, come ad esempio suo cugino Livio: anch'egli divenne un importante critico italiano, ma ad esempio non considerò mai Ray Charles per la sua grandezza o mai accettò la rivoluzione del Free Jazz, condannandolo definitivamente. Inoltre Nicolosi fu sempre un grande sostenitore dei jazzisti italiani, a differenza di qualche collega sia italiano che europeo, di cui in seguito si parlerà. A confermare quanto il jazz

italiano interessasse a Nicolosi lo dimostra il suo impegno in prima persona nel proporre all'etichetta Odeon di varare una serie discografica dedicata ai jazzisti italiani, tra l'altro la prima del genere in Italia. I dirigenti della Odeon, convinti anche grazie al successo ottenuto dal programma radiofonico *Galleria del jazz* diretto proprio da Nicolosi, affidarono a quest'ultimo la supervisione della realizzazione di questa serie, che prese il nome di “*Serie Jazzisti Italiani*”. Sarà composta da nove dischi (78 giri) incisi tra il 12 febbraio 1946 e il 12 giugno 1948. Nicolosi ebbe il compito di riunire le formazioni da far incidere, formate perlopiù da musicisti attivi al Nord, tranne che per l'ultima incisione dove coinvolse alcuni musicisti dell'orchestra Ferrari, allora attiva a Firenze. In alcune incisioni intervenne personalmente negli arrangiamenti, come ad esempio nell'incisione “JAM SESSION A” nei brani *El Blues del Dom* e *Exactly Like You*, nell'incisione “JAM SESSION F” dove arrangiò a quattro mani con Gorni Kramer i brani *What Is This Thing Called Love?* e *Open the Door, Richard* e nell'incisione “JAM SESSION G” dove aiutò ad arrangiare *Things Ain't What They Used to Be* come conferma Puccio Roelens pianista del gruppo. Di seguito l'elenco di tutte le incisioni, oggi ristampate su cd dall'Audion:

JAM SESSION A (13 febbraio 1946): *El Blues del Dom, Exactly you*

JAM SESSION B (25 novembre 1946): *Fissazione, Passeggiata Nottura*

JAM SESSION C (2 dicembre 1946): *Vecchi Ruderì, Quattro in minore, It Had to Be you, The Man I Love*

JAM SESSION D (7 marzo 1947): *Happy Band, I Surrender Dear*

JAM SESSION E (12 giugno 1947): *Oh, Lady Be Good, Body and Soul*

JAM SESSION I (17 febbraio 1948): *Clips, Together*

JAM SESSION F (25 marzo 1948): *What Is This Thing Called Love?*,
Open the Door, Richard

JAM SESSION G (12 giugno 1948): *Things Ain't What They Used to Be*,
Which Switch Witch

Nicolsi coinvolse alcuni tra i migliori musicisti del momento, tra essi Gorni Kramer (che per la prima volta compare in un'incisione non da protagonista), Franco Cerri, Enrico Cuomo, Franco Mojoli, Enzo Ceraglioli, Nino Impallomeni, Glauco Masetti, Cosimo Di Ceglie, Giorgio Gaslini, Canapino, Puccio Roelens. Lasciò loro anche la libertà di presentare proprie composizioni come *Fissazione* di Kramer, *Passeggiata Notturna* di William Righi, *Vecchi Ruderi* di Ceraglioli, *Quattro in minore* di Di Ceglie e *Clips* da Mario Bertolazzi. Fece anche incidere il suo brano *El Blues del Dom* dal gruppo di Ceraglioli, il quale compare come autore insieme a Nicolsi.



L'etichetta riportata sopra raffigura una facciata dei dischi della "Serie Jazzisti Italiani", in particolare della JAM SESSION C. Sull'etichetta

vengono riportati anche i nomi dei musicisti intervenuti e, abbreviati, gli strumenti da essi suonati, proprio sullo stile dei dischi jazz americani. C'è però un errore nel titolo del brano composto da Gershwin, stampato come *The Man I Loved* invece che *The Man I Love*. Purtroppo questo tipo di errori capitavano spesso; nella stessa serie anche il brano *Which Switch Witch* di Red Norvo fu stampato come *Which Who Which*, un brano di Duke Ellington. Un errore di questo tipo capitò anche a Nicolosi, quando più avanti incise dei dischi a proprio nome. Con la sua orchestra registrò una personale reinterpretazione del famoso brano del jazz delle origini *Bugle Call Rag* con l'intento di reintitolarlo ironicamente *Bugle Cool Rag*, ma sull'etichetta fu lasciato il titolo originale: in questo caso, pur essendo il titolo corretto, si trattava di un errore. Tornando alla “*Serie Jazzisti Italiani*”, la sua realizzazione, allora come oggi, è di grande importanza: mette in luce il valore musicale dei jazzisti italiani già attivi negli anni Trenta e documenta gli inizi dei nuovi talenti del dopoguerra, divenuti poi musicisti di spicco come ad esempio Franco Cerri e Giorgio Gaslini. Tutto questo resta indelebile nei dischi, oggi memoria della storia musicale italiana; il merito di tutto ciò si deve in gran parte a Nicolosi e al suo impegno organizzativo. Per sua scelta, in tutte le incisioni effettuate, non partecipò mai in veste di musicista nonostante fosse già in quegli anni molto attivo come sideman, come documentano le informazioni relative alle sue esibizioni nei locali e negli hot club o come conferma l'attività di turnista in studio d'incisione.

3.3 Nicolosi, un sideman molto richiesto

I primi documenti ufficiali di Nicolosi strumentista risalgono anch'essi al giugno 1945, quando effettuò le sue prime incisioni come chitarrista per ENZO CERAGIOLI E LA SUA NUOVA ORCHESTRA: una quindicina di brani jazzistici (tra cui *In the Mood!*) incisi tra giugno 1945 e maggio 1946.



Etichette fronte/retro di un disco Odeon 78 giri registrato a nome di ENZO CERAGIOLI E LA SUA NUOVA ORCHESTRA incisi nell'ottobre e novembre 1945. Roberto Nicolosi è presente come chitarrista.

E' invece di novembre del 1946 la sua prima incisione come contrabbassista, in trio con il pianista Giampiero Boneschi e il batterista Claudio Gambarelli. In quell'occasione collaborò anche alla composizione del blues *Al Gelo*. Con Boneschi inciderà anche nel 1948 nel disco a nome di GIAMPIERO BONESCHI E I SUOI SOLISTI e in quella formazione nascerà la ritmica tra le più solide del periodo, formata da Franco Cerri alla chitarra, Enrico Cuomo alla batteria e Nicolosi al contrabbasso, come conferma il brano *Stringendo* basato sull'armonia di *On the Sunny Side of the Street* dove tra l'altro Nicolosi esegue anche un breve solo. La collaborazione con Boneschi avvenne prima ancora delle citate incisioni, nell'ottobre del 1945

quando Nicolosi arrangiò il brano *Back Door Rag* per il Trio Gambarelli Mojoli-Boneschi.

Nel 1948 Nicolosi entrò come contrabbassista nella prestigiosa orchestra di Gorni Kramer collaborandoci fino al 1949. I due si erano incontrati per le incisioni della “*Serie Jazzisti Italiani*” dove avevano



Una rara foto con Gorni Kramer al contrabbasso e Nicolosi alla chitarra (all'estrema destra).

avuto modo di arrangiare insieme alcuni brani. Kramer inserì Nicolosi nel suo gruppo per sfruttare anche le sue qualità di arrangiatore oltre che di contrabbassista. Tra

l'ottobre 1948 e il novembre 1949 l'orchestra incise quaranta facciate per la Fonit, a nome di KRAMER E LA SUA ORCHESTRA, una formazione in stile big band americana con quattro trombe, quattro tromboni, cinque sassofoni, sezione ritmica, voce e ovviamente la fisarmonica del leader. Nella storia del jazz sono pochi gli esempi di big band che utilizzavano la fisarmonica: il più famoso è indubbiamente quello di Buster Ira Moten che negli anni Trenta si esibiva con l'orchestra del fratello Bennie Moten, orchestra dalla quale, alla morte di Bennie, prese vita la famosa Count Basie Orchestra. L'orchestra di Kramer del dopoguerra fu indubbiamente tra le migliori in Italia del periodo. Il musicologo Marcello Piras, nella trasmissione radiofonica da lui curata, “*Maestro Swing: le orchestre jazz in Italia*” andata in onda nel 2003 su RADIORAI 3, dedica una delle cinque puntate interamente a quest'orchestra facendo ascoltare i brani più significativi incisi da essa, come *Picchiando in Be Bop*, *Sweet Georgia Brown*, *Re Bop Style*

e *Lollypop* (un rifacimento di *Dizzy Atmosphere* di Dizzy Gillespie arrangiato da Nicolosi). Un'altra delle cinque puntate fu invece dedicata interamente a Roberto Nicolosi. Durante il periodo in cui Kramer e Nicolosi collaborarono, in due occasioni Kramer incise in una piccola formazione avvalendosi della sezione ritmica dell'orchestra. La prima occasione, nel novembre 1948, è a nome di KRAMER FISARMONICA - CAVAZZINI PIANOFORTE CON ACCOMPAGNAMENTO RITMICO dove furono incise sei facciate con il pianista Paolo Cavazzini insieme alla ritmica formata da Franco Cerri alla chitarra, Nicolosi al contrabbasso e Enrico Cuomo alla batteria. Un anno dopo avvenne una seduta d'incisione simile, ma stavolta con Giampiero Boneschi al pianoforte, ovvero il pianista ufficiale della ritmica dell'orchestra. In merito a questa sezione ritmica c'è un ricordo di Boneschi a proposito di una foto che ritrae lui insieme a Nicolosi e Franco Cerri: «avevamo finito un turno di registrazione con l'orchestra di Kramer e uscendo dagli studi di via Meda ci imbattemmo in uno studio fotografico, «...facciamoci una foto per il trio che abbiamo in mente di fare...» così fu, ma il trio nacque morto poiché l'attività giornaliera di quel tempo non lo permise».¹⁹ Il trio aveva anche una nome, trio Cerboni, ovvero le prime sillabe dei cognomi dei tre musicisti.



Il trio Cerboni, da sinistra Boneschi, Nicolosi e Cerri.

¹⁹ Dalla corrispondenza con Giampiero Boneschi, email del 13/09/2011, in appendice.

Nei primi anni Cinquanta la sua attività come turnista s'intensificò molto, chiamato a incidere sempre come contrabbassista. Incise quattro facciate con FRANCO CERRI E LA SUA ORCHESTRA per l'etichetta la Voce Del Padrone tra il 1950 e il 1951, poi con GILBERTO CUPPINI E LA SUA ORCHESTRA MAMBO il brano *Manteca* di Gillespie, nel 1950. In quella formazione c'era il sassofonista Glauco Masetti che l'anno successivo chiamò Nicolosi per incidere con GLAUCO MASETTI E LA SUA ORCHESTRA - CANTA GLORIA DAURO registrando per l'etichetta Fonit oltre dieci dischi tra il 1951 e il 1952. Nicolosi partecipò anche alla registrazione di dieci dischi con ARMANDO TROVAJOLI E LA SUA ORCHESTRA D'ARCHI, prodotti dalla Parlophon tra il 1950 e il 1951, oggi ristampati su cd. Fu in quell'occasione che strinse i rapporti con Piero Piccioni, coinvolto in quell'incisione in veste di arrangiatore; con Trovajoli, Nicolosi incise anche un disco in trio, insieme al batterista Cuppini. Tra le numerose incisioni di Nicolosi, va anche ricordata la mancata incisione insieme a Rex Stewart, trombettista americano che suonò per undici anni nell'orchestra di Duke Ellington (1934-1945) per poi lasciarla e intraprendere una carriera da solista che lo portò a trasferirsi per un periodo anche in Europa intorno al 1947. Nel 1949 Stewart venne in Italia per degli ingaggi tra Milano e Torino. Durante la permanenza ebbe modo di conoscere molti dei jazzisti italiani attivi al nord; tra questi strinse buoni rapporti con Henghel Gualdi che sostituì il suo clarinettista malato e, con Nicolosi, al quale si rivolse anche per curarsi un ascesso. Nicolosi ebbe modo di suonare con Stewart in varie jam session e fu lì che gli venne l'idea di far registrare Stewart insieme a dei musicisti italiani, sollecitando proprio la Odeon con cui aveva da poco collaborato per la "*Serie Jazzisti Italiani*". Purtroppo il

tutto non andò in porto, come Nicolosi stesso comunica in un articolo su «Musica Jazz» del maggio 1949:

Per impedimenti non molto chiari, la seduta non ebbe luogo. Con molta probabilità i musicisti italiani avrebbero reso più del normale; sarebbe stata un'occasione nuova per provare il loro valore, che tutti gli intenditori loro attribuiscono, ma di cui finora hanno dato purtroppo scarse prove in dischi che mostrino un impegno jazzistico più notevole di quello della nostra produzione discografica.²⁰

La formazione che Nicolosi voleva far incidere insieme a Stewart includeva Henghel Gualdi, Ceragioli, Di Ceglie, Cuomo e lui stesso al contrabbasso. E certamente, come fece notare Nicolosi nell'articolo, la possibilità di incidere con uno dei migliori trombettisti americani del periodo avrebbe aiutato sicuramente a far emergere il jazz italiano e i suoi protagonisti. L'ultima incisione come sideman che Nicolosi fece a Milano risale al settembre 1954, poco prima di trasferirsi nella capitale. Si tratta di un'importante incisione a nome di NUNZIO ROTONDO COOL'S STARS per la serie "*Italian Jazz Stars*" che l'etichetta Columbia realizzò, su consiglio di Arrigo Polillo, per promuovere i migliori jazzisti italiani attivi in quegli'anni (un po' come la Odeon fece anni prima insieme a Nicolosi). Con Rotondo incise quattro dischi contenenti perlopiù standard americani (oltre a *Seven Days Blues* composto da Rotondo) con una formazione che includeva Cuppini alla batteria, Giancarlo Barigozzi al sax baritono e Romano Mussolini al pianoforte, figlio di Benito, che incideva un disco per la prima volta pubblicando tra l'altro il suo nome vero: finora invece aveva pubblicato delle proprie composizioni utilizzando lo pseudonimo R. Full.

²⁰ Musica Jazz, maggio 1949, pag. 22-23.



Foto scattata durante la seduta d'incisione della NUNZIO ROTONDO COOL'S STARS per la serie *Italian Jazz Star*. Da sinistra Cuppini, Nicolosi, Rotondo e Mussolini.

Per la stessa serie Nicolosi realizzò tre dischi con un'orchestra a proprio nome; quelle incisioni furono fortemente volute da Polillo dopo aver ascoltato la qualità dell'orchestra e soprattutto la capacità compositiva di Nicolosi, esattamente durante l'esibizione al 3° Festival Nazionale del Jazz tenutosi a Milano nel 1951 dove Nicolosi vi partecipò in ben tre gruppi. Finita la guerra, Nicolosi fu molto attivo anche in esibizioni dal vivo, prevalentemente a Milano e zone limitrofe. Purtroppo è difficile tracciare un elenco preciso delle esibizioni, come invece può essere fatto con le incisioni. Inizialmente si fece conoscere come chitarrista, suonando inizialmente con i cugini Livio e Aldo e in seguito con l'orchestra di Ceragioli. Quando nell'ambiente musicale milanese si scoprirono le sue capacità di polistrumentista, cominciò ad essere molto richiesto. Nel 1947 si esibiva più o meno regolarmente nel locale Lanterna Verde con

l'orchestra di Walter Ferranti, il pianista dell'orchestra di Piero Rizza e in seguito di Bruno Martelli. In quest'orchestra Nicolosi suonava il contrabbasso, il vibrafono e la tromba. Con il contrabbasso, che negli anni divenne il suo strumento prediletto, si era già esibito il 19 gennaio 1946 a Bergamo. Era stato infatti contattato dall'amico Ilario Corbani, colui che spesso gli procurava i dischi per la trasmissione radiofonica *Galleria del Jazz*, per organizzare il concerto inaugurale dell'Hot Club Bergamo. Nel dopoguerra, in Italia, erano nati un po' ovunque dei circoli culturali, spesso chiamati Hot Club (contrazione di *hot jazz fun club*), dove s'incontravano gli appassionati di jazz. A Milano ce ne erano due, l'Hot Club Milano (nato nel 1936, primo in Italia) e Amici Del Jazz. Per l'inaugurazione del nuovo Hot Club Bergamo, Nicolosi propose un complesso guidato da Tullio Mobiglia al sassofono, con Nicolosi al contrabbasso, Livio Cerri al clarinetto, Aldo Cerri alla chitarra, Eraldo Romanoni al pianoforte e Ettore Giulieri alla batteria. E' opportuno ricordare che l'attività organizzata dai vari Hot Club era basata prevalentemente sul volontariato. Agli stessi musicisti, quando si recavano fuori città, erano riconosciuti l'ospitalità e un rimborso spese di viaggio. A spingere i musicisti erano soprattutto l'entusiasmo e l'amore per il jazz: la maggior parte di essi suonava professionalmente soprattutto in sale da ballo, ma era attraverso questi concerti che otteneva recensioni e visibilità e ciò consentiva loro di avere più riconoscimenti nel proprio ambiente di lavoro. Nicolosi si esibì anche in molti dei concerti organizzati dall'Hot Club Milano, come confermano le recensioni sulle riviste o bollettini redatti dall'Hot Club. Suonò prevalentemente in formazioni riunite per l'occasione. Nel 1947 si esibì rispettivamente:

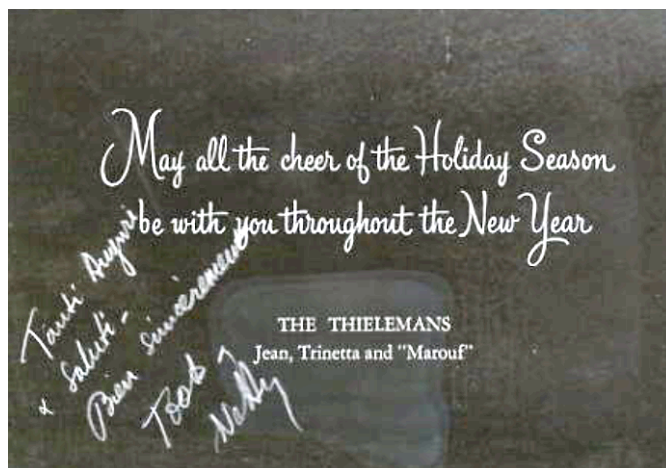
- il 5 aprile (presso la sede Hot Club di via Morone) al contrabbasso insieme a Ceragioli, Ferranti, Nino Impallomeni, Eraldo Volontè, Giovanni Ferrero e Baldo Panfilì;
- il 26 aprile (presso la sede Hot Club di via Morone) alla tromba in un gruppo di ampio organico tra cui Mobiglia, Cuppini e Boneschi;
- il 14 giugno (nel locale Lanterna Verde) al contrabbasso in un gruppo tra cui Flavio Ambrosetti;
- il 24 giugno (nell'auditorium della Fiera Campionaria) al contrabbasso insieme a Impallomeni, Mojoli, Ceragioli, Di Ceglie e Pippo Starnazza;
- il 20 settembre (presso la sede Hot Club di via Morone), alla chitarra con tra gli altri i fratelli Peppino e Leonardo Principe, Bruno Martino;
- l'8 novembre (presso la nuova sede Hot Club di via Maddalena) alla chitarra con tra gli altri Max Springer, Henghel Gualdi, Ferranti e Cuppini.

Nel 1948:

- il 20 marzo, (presso la sede Hot Club di via Maddalena) al contrabbasso, insieme a Luciano Zuccheri, Giovanni Ferrero, Ferranti, Boneschi e Cuppini;
- il 3 aprile, (presso la sede Hot Club di via Maddalena) al contrabbasso.

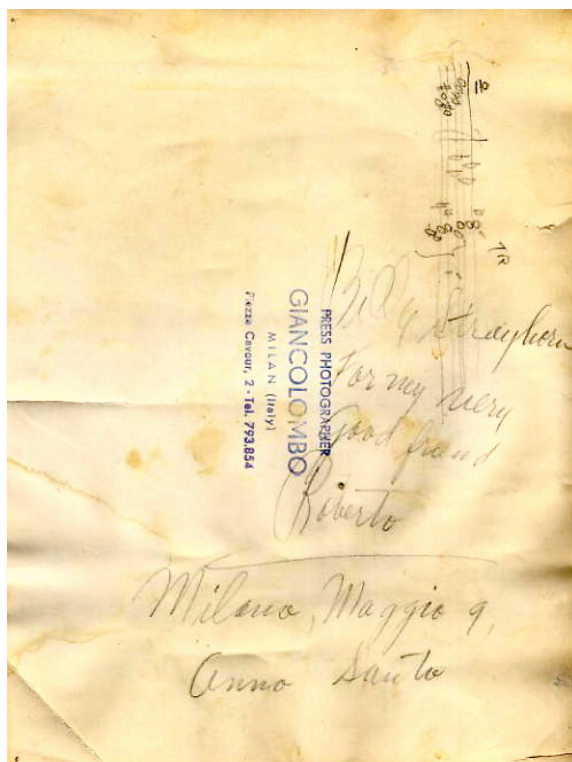
Di questa ultima jam session uscì anche una dettagliata recensione sulla rivista «Musica Jazz», poiché fu una jam session insolita vista la presenza di molti musicisti stranieri, seppure europei, come i

sassofonisti William Lockwood e Max Hugo, il batterista Armand Molinetti e il pianista Miguel Ramos. Essi erano a Milano con l'orchestra di Bernard Hilda e, come spesso succedeva, finite le esibizioni ufficiali, i musicisti si radunavano in qualche locale o come in questo caso nella sede Hot Club per suonare jazz tutta la notte. Negli anni successivi Nicolosi partecipò ad altre serate organizzate con l'Hot Club, tra cui nel 1951 insieme a Cosimo di Ceglie, conosciuto da giovane a Genova, insieme alle nuove leve come Gianni Basso e Oscar Valdambrini. Nel 1952 e 1953 prese parte a delle serate organizzate dall'Hot Club a S. Tecla, chiamate "I lunedì dell'Hot Club", esibendosi con Glauco Masetti, Basso e altri. Queste sono solo alcune delle serate alle quali Nicolosi prese parte e delle quali si ha conferma attraverso le recensioni sulle riviste o i bollettini redatti dagli Hot Club. Poche sono invece le testimonianze delle numerose serate private alle quali Nicolosi prese parte. Spesso questi concerti erano organizzati nelle case di facoltose famiglie appassionate di musica. Di un paio esistono le testimonianze come quella organizzata da Alberto Colombo, nel 1951, nel suo appartamento milanese in viale Tunisia dove insieme a Nicolosi si esibirono Franco Cerri, Tito Fontana, Vittorio Paltrinieri. Un'altra serata privata documentata fu quella organizzata in casa dei figli dell'editore Mondadori dove furono invitati dei grandi musicisti jazz stranieri, di passaggio a Milano con l'Orchestra di Benny Goodman, come Roy Eldrige, Zoot Sims, Toots Thielemans, Charlie Short e Nancy Reed. Insieme a loro si unirono Nicolosi, Kramer, Boneschi, Nino Impallomeni, Ceragioli e Cuppini dimostrando, a detta dei presenti, di non sfigurare affatto al fianco di grandi stelle del jazz. Tra Nicolosi e Toots Thielemans nascerà anche una sincera amicizia.



Cartolina di auguri spedita dalla famiglia Thielemans alla famiglia Nicolosi.

Milano fu una città quasi sempre coinvolta nei tour dei grandi jazzisti americani o europei, favorita anche dalla posizione a Nord, vicina ad altri paesi. Nicolosi, vivendo nella metropoli lombarda, ebbe così modo di conoscere personalmente molti dei musicisti che vi passavano. Tra i suoi ricordi più belli, spesso pubblicati su «Musica Jazz», ci sono quelli dell'incontro con Django Reinhardt, con Dizzy



Retro di una foto con dedica di Billy Strayhorn "For my very good friend, Roberto" e appunti su disposizioni orchestrali, Milano 1950.

Gillespie e con Duke Ellington e la sua orchestra. Duke e i suoi, nel maggio del 1950, si fermarono a Milano cinque giorni. Molti jazzisti milanesi ebbero modo di conoscere i musicisti dell'orchestra, suonandoci insieme durante le jam session notturne dopo i concerti.

Così fu per Nicolosi che riuscì a conoscere anche Duke Ellington e Billy Strayhorn; con quest'ultimo parlò anche di orchestrazione come confermano gli “appunti” riportati dietro alla foto che Strayhorn autografò al collega Nicolosi (pag. 40).

3.4 Nicolosi, un critico acuto e preparato

Nicolosi raggiunse in pochi anni una posizione di grande prestigio nell'ambiente jazzistico milanese. Era anche un uomo di enorme spessore culturale, la sua figura era stimata da tutti. Quando nel 1946 nacque il “Centro Studi del Jazz”, Nicolosi fu uno dei membri fondatori insieme al cugino Livio, Alessio Gurviz, Arrigo Polillo e Giancarlo Testoni (dopo si aggiunse Giuseppe Barazzetta e Giacomo Carrara). Il Centro aveva lo scopo di «riunire i migliori competenti italiani allo scopo di coordinare ogni iniziativa atta a giovare allo studio e alla diffusione della musica jazz e di creare un indirizzo nella valutazione critica ed estetica di tale arte»,²¹ come riportava «Musica Jazz» nel numero del gennaio 1946. Un progetto ambizioso. Un anno dopo il Centro Studi si trasformò in Federazione Italiana del Jazz (FIDJ), così da riunire in un'unica federazione tutti i circoli del jazz sorti in Italia. La FIDJ ha avuto una grande importanza quale veicolo di diffusione del jazz: oltre a tenere in contatto tutti gli appassionati attraverso convegni che univano i circoli del jazz, organizzava eventi musicali e festival. La FIDJ riuscì a entrare con un consigliere (Polillo) nella Federazione Mondiale del Jazz. Inoltre faceva anche pressione ai dirigenti RAI per mandare in onda più jazz nelle radio, ma non fu sempre ascoltata. Il Centro Studi del Jazz e la FIDJ ruotavano intorno alla rivista, prima in Italia, «Musica Jazz» (inizialmente

²¹ Musica Jazz, gennaio 1946.

«Musica e Jazz»). Nicolosi collaborò con tale rivista fin dalla prima uscita nell'agosto del 1945 scrivendo, come detto, una recensione sul film *Serenata a Valledara*. Con «Musica Jazz» nacque una lunga collaborazione: inizialmente Nicolosi si limitava a recensire vecchi e nuovi dischi, soprattutto americani, nella rubrica a questo dedicata. Poi scrisse anche una monografia su Duke Ellington nella rubrica “*Le grandi firme del jazz*” uscita nel numero di ottobre del '45. Dal 1947 cominciò a scrivere una serie di saggi e analisi musicali di alto livello. Il primo saggio, uscito a gennaio del '47, s'intitola “*Il pianoforte del jazz*” e consiste in un'attenta raccolta d'informazioni e nomi di artisti legati a questo strumento, senza peraltro tralasciare i pianisti italiani. Un altro saggio rilevante è “*L'orchestra jazz*”, uscito in sei puntate (da marzo a ottobre del '47): Nicolosi fa entrare il lettore “dentro” una big band, spiegando in ogni particolare le diverse sezioni, l'evoluzione che gli organici hanno avuto nel tempo, le diverse possibilità timbriche, accennando anche alle tipiche disposizioni delle voci e arricchendo il tutto con un lungo elenco di nomi e titoli di brani da cui ascoltare gli esempi descritti. Sulla stessa linea è il terzo saggio, “*Anatomia del Re-Bop*” uscito in cinque puntate nel 1948 dove Nicolosi accompagna il lettore, come suggerisce lo stesso titolo dalla “testa ai piedi”, nel mondo del Be-Bop (nel '48 c'era ancora confusione su questo nuovo stile musicale per cui veniva chiamato anche Re-Bop). Tra la fine del 1948 e l'inizio del 1950 Nicolosi curò una rubrica chiamata “*Be-Bop attraverso i dischi*”, cinque articoli di analisi musicale con tanto di trascrizioni, strutture armoniche e informazioni preziose, che ancora oggi sono didatticamente utili e allo stesso tempo complesse. In questi articoli Nicolosi analizza i brani *Op Bop*, *Sh'Bam*, *Ornithology*, *Good Dues Blues*, *Shaw' Nuff* e

Anthropology. Nel 1951 uscì l'ultimo saggio scritto da Nicolosi su «Musica Jazz», intitolato “*Fisiologia della tromba*” dove analizza gli stili dei grandi trombettisti jazz. Altri articoli interessanti sono le interviste effettuate a Rex Stewart e Gorni Kramer o le recensioni di concerti come quello intitolato “*In giro per Nizza*” del Festival Internazionale del Jazz. Nicolosi scriveva anche sui settimanali «Oggi», «Settimo Giorno» e «Vita» tenendo delle rubriche che informavano con regolarità su ciò che avveniva nel mondo del jazz.

Nicolosi dunque, insieme a suo cugino Livio Cerri ed Ezio Levi, può essere considerato, della sua epoca, il musicologo italiano più scrupoloso e informato in campo jazz e anche grande sostenitore del jazz italiano. Dopo l'uscita nel 1952 dell'*Enciclopedia del Jazz* di Leonard Feather, pubblicata in italiano da Messaggerie Musicali, Nicolosi scrive il seguente articolo, pubblicato su «Musica Jazz» nel marzo 1953:

Ammettiamo come giustificato di non citare nomi italiani in questo *Who's Who* poiché il citare o il non citare implicano un giudizio critico e, di conseguenza, l'insorgere di personalismi, nonché l'ulteriore approfondimento del solco di incomprensioni fra critici e musicisti. Anche ammesso questo, perché citare tanti nomi di musicisti europei pressoché sconosciuti in Italia come i tedeschi Manfred Behrehdt, Carlo Bohlander, Werner Dies, l'olandese Wibe Buma, eccetera. Perché gli svizzeri Eddie Brunner e Stuff Combe e Flavio Ambrosetti no? Forse che Trovajoli ha qualcosa da imparare da Claude Bolling o dall'olandese Frans Vink, Glauco Masetti da Franz von Klenck o da André Ekyan, o Franco Cerri da Géo Daly? Non credo, e penso sarebbe stato più saggio e più giusto o limitarsi agli americani o comprendere anche qualche italiano, rischiando magari qualche broncio; bronci che, purtroppo, esistono ed esisteranno sempre.²²

²² Musica Jazz, marzo 1953.

Nicolosi sosteneva il jazz italiano poiché oltre a esserne uno dei principali protagonisti, credeva veramente nelle qualità dei suoi più validi esponenti come i sopracitati Trovajoli, Masetti, Cerri e molti altri. Ma questo suo atteggiamento è stato a volte frainteso da alcuni critici, che vedevano maliziosamente in esso un modo per non mettersi contro i colleghi con i quali collaborava, dato che, oltre che critico, era anche un musicista. In realtà Nicolosi non sembra essere mai dovuto scendere a compromessi con la sua sincerità: se doveva esprimere delle critiche verso il jazz italiano o verso un musicista in particolare, lo faceva senza alcun problema. Nell'articolo *Le fortune della Jam Session* uscito nella rubrica "Ore ventuno e trenta" su «Settimo Giorno», parlando di jam session scrive:

[...] E jam session con l'antico spirito se ne fanno ancora in tutto il mondo e se ne faranno sempre; capita sia pur raramente, di farne anche in Italia, paese che non è certo all'avanguardia jazzisticamente. Chi è nell'ambiente ricorda bene quelle cui hanno partecipato Django Reinhardt, i musicisti di Ellington, Hampton e qualcuno dei suoi. Può capitare così di sentire suonare insieme Hampton e il figlio di Mussolini e il figlio di un notissimo ministro democristiano: nel jazz fortunatamente la politica non è ancora riuscita ad entrare.

Oltre all'ironia, che in Nicolosi non mancava, in questo trafiletto egli non sembra intimorito nell'esprimere le proprie opinioni, come un vero giornalista dovrebbe fare. E quando Nicolosi dovette esprimere una polemica contro il dilagare del dilettantismo nel jazz, soprattutto quando ci fu negli anni Cinquanta il revival del jazz delle origini, egli lo fece addirittura sul palco durante il 3° Festival Nazionale del Jazz svoltosi a Milano nel 1951.

3.5 Nicolosi in veste di leader

Nicolosi partecipò Festival Nazionale del Jazz nelle edizioni del 1950 e 1951. Quei concerti sono sicuramente tra i momenti artistici più alti della carriera jazzistica di Nicolosi. Il 3 giugno 1950 sul palcoscenico del teatro Excelsior si diedero il cambio cinque gruppi, alcuni stabili e alcuni nati per l'occasione. Il più interessante fu per la critica proprio quello guidato da Nicolosi, un settetto con Giulio Libano alla tromba, Sergio Valente e Attilio Donadio entrambi al sax alto, Sandro Bagalini al sax tenore e la ritmica con Boneschi al piano, Cuppini alla batteria e Nicolosi al contrabbasso. Un vero successo. Per l'occasione Nicolosi preparò tre arrangiamenti, lo standard *All the Things You Are*, il classico dell'orchestra di Woody Herman *Lemon Drop* e la sua composizione *Ormonio*. Nel 1951 invece il festival ebbe luogo tra il 24 e il 25 novembre al Teatro Nuovo di Milano e Nicolosi fu il mattatore della seconda serata. Come accennato, per una polemica contro i dilettanti, si esibì in tre formazioni da lui guidate, ognuna delle quali ispirata ad un momento della storia del jazz ovvero il dixieland, lo swing e le nuove tendenze, bop e cool. Il primo gruppo pseudo-dixieland era composto da Nicolosi alla tromba, Mario Pezzotta al trombone, Glauco Masetti al clarinetto, Boneschi al pianoforte, Franco Cerri al contrabbasso e Cuppini alla batteria. Il secondo gruppo swing invece vedeva Nicolosi al vibrafono, la cantante Julia De Palma e la ritmica precedente con Lelio Luttazzi al pianoforte al posto di Boneschi. Il terzo gruppo si esibì con i leggi davanti a dimostrazione, tornando alla polemica, che il jazz può essere anche scritto e richiede quindi una preparazione da parte dei musicisti. Il settetto era formato da Nicolosi al contrabbasso, Cerri, Boneschi, Cuppini alla ritmica, ancora Pezzotta e Masetti (ora al sax alto) e

Francesco Rapisarda al baritono e propose due sue composizioni, *Morbido* e *Tri-Bop* ispirate alle nuove sonorità dell'orchestra di Stan Kenton. Nicolosi seguiva molto i lavori dell'arrangiatore di Kenton, Pete Rugolo, ma era anche cultore di Gil Evans, colui che aveva arrangiato pochi anni prima alcuni dei brani dello storico disco di Miles Davis, *Birth of the Cool*. Di questo concerto uscirono molte recensioni su rubriche e riviste specializzate.



Due immagini tratte dal 3° Festival Nazionale del Jazz nella seconda serata del 25 novembre 1951. Nella prima foto il gruppo dixieland, da sinistra Pezzotta, Masetti e Nicolosi. A destra la ritmica del settetto moderno, da sinistra Nicolosi, Boneschi e Cerri.

Dalle esibizioni al Festival nacquero le prime incisioni nelle quali Nicolosi è protagonista, uscite sotto il nome di ROBERTO NICOLosi E IL SUO COMPLESSO per le incisioni del 1951 e ROBERTO NICOLosi E LA SUA ORCHESTRA per le incisioni del 1953. La prima seduta d'incisione fu fatta a Milano il 17 aprile del 1951 per l'etichetta Parlophon. La formazione era composta da Nino Impallomeni alla tromba, Attilio Donadio e Glauco Masetti al sax alto, Sandro Bagalini al baritono, Giampiero Boneschi al pianoforte, Franco Cerri alla chitarra elettrica, Gilberto Cuppini alla batteria e Nicolosi al contrabbasso. Furono

incisi due brani, lo standard *All the Things You Are*, pubblicato nel disco TT 9488 e *Ormonio* nel disco TT 9489. A causa della lunghezza del brano, circa 5'40" (ben oltre la capacità di tre minuti di una faccia di un 78 giri di 10 pollici), la registrazione venne "tagliata" in due parti e inserita nelle due facce dello stesso disco. C'è sicuramente da notare l'abile utilizzo del piccolo organico concepito come se fosse un'orchestra di più ampio organico. Nella rivista «Musica Jazz» uscita a maggio del 1951, in un trafiletto nella rubrica "Dischi nuovi", si accenna a questa registrazione:

un'interessante seduta d'incisione ha avuto luogo il 17 aprile negli studi Parlophon, dove sotto la direzione di Roberto Nicolosi sono stati registrati due brani schiettamente jazzistici. I pezzi incisi sono: *Ormonio* in due facce, un brano originale di Nicolosi e *All the Things you Are*.²³



Etichetta del brano *Ormonio* (parte 1) inciso del disco Parlophon a nome di "ROBERTO NICOLOSI E IL SUO COMPLESSO" inciso nel 1951.

Il 3 settembre del '51, l'orchestra di Angelo Brigada, esegue dal vivo per una trasmissione radiofonica sulla Rete Rossa, proprio il brano *Ormonio*, in un arrangiamento per big band orchestrato dallo stesso

²³ Musica Jazz, maggio 1951.

Nicolosi. Marcello Piras, nella trasmissione radiofonica da lui curata, “*Maestro Swing: le orchestre jazz in Italia*” andata in onda nell’ottobre 2003 su RADIORAI 3, dedica un’intera puntata a Nicolosi. *Ormonio* è tra i brani mandati in onda, brano del quale egli ravvisa gli echi della scrittura di Tadd Dameron, soprattutto nella sezione centrale.

Nel 1953 Nicolosi tornò in studio con un organico più grande e incise altri tre dischi a suo nome, questa volta per la Columbia per la serie *Italian Jazz Stars* curata da Polillo. Nella prima seduta del 16 gennaio la formazione era composta da Oscar Valdambrini e Giulio Libano alla tromba, Mario Pezzotta e Athos Ceroni al trombone, Michelangelo Mojoli al corno, Francesco Saverio Scorza alla tuba, Sergio Valenti e Masetti al sax alto, Fausto Papetti al baritono, Boneschi al pianoforte, Franco Pisano alla chitarra elettrica, Franco Cerri al contrabbasso, Cuppini alla batteria e Nicolosi alla direzione e arrangiamenti e furono incisi *Cool-laboration* e *Tri-Bop*, entrambe composizioni di Nicolosi. In queste incisioni e pure nelle successive, Nicolosi introdusse nell’organico sia il corno sia la tuba, strumenti ben poco usuali tra gli organici jazz e introdotti proprio da Gil Evans. I due brani incisi non furono pubblicati nello stesso disco ma *Cool-laboration* fu pubblicato insieme al brano *Morbido* registrato in una seconda sessione, il 23 gennaio (con Cerri alla chitarra e Pisano al contrabbasso) nel disco Columbia CJ 1005. Nella rivista «Musica Jazz» uscita ad aprile del 1953, nella rubrica *Incisioni Italiane* è riportato il seguente articolo scritto da Polillo:

Come si vede, per queste sedute d’incisione per la nuova serie “Italian Jazz Stars” della Columbia, sono stati riuniti da Roberto Nicolosi, che ha scritto gli arrangiamenti e che ha diretto la formazione, alcuni fra i più bei nomi del

jazz italiano. E' sufficiente quindi leggere l'etichetta del disco per rendersi conto che ci si trova dinanzi a un'impresa discografica di grande impegno. I risultati però sono pari (e forse superiori) all'aspettativa soltanto in una delle due facce: *Cool-laboration*, che certamente può essere annoverata fra le più impegnate che ci ha dato il jazz italiano. Si tratta di una partitura molto moderna, come attesta la presenza del corno e del basso tuba, basata su un tema (dello stesso Nicolosi) particolarmente seducente. L'orchestra la esegue con molta precisione (ma forse con qualche pesantezza), nonostante le difficoltà dell'arrangiamento, assolutamente inusitate per i nostri musicisti di jazz. Dato il carattere del brano, l'arrangiamento ha nettamente il sopravvento sulle parti solistiche, che sono affidate a Pisano, Boneschi e Libano. Particolarmente bello e felicemente eseguito il complesso arrangiamento finale. *Morbido* viceversa non mi ha convinto. Il tema, un po' affaticato e artificioso, benché sia fra tutti il più fortunato, mi sembra il meno felice fra quelli scritti dall'amico Nicolosi, e l'arrangiamento è risultato un po' dispersivo. Dal punto di vista solistico le cose non vanno molto meglio: solo Cerri (che in *Morbido* passa alla chitarra), Masetti e Valdambrini hanno avuto la mano felice, mentre Boneschi prende un assolo un po' scolorito. Valenti sembra del tutto disorientato, e Libano, che non ha una voce molto fonogenica, è un po' ineguale. Un disco ad ogni modo che coloro che hanno a cuore le sorti del jazz italiano faranno bene ad acquistare: *Cool-laboration* vale da solo la spesa.²⁴

L'etichetta Angel a metà anni Cinquanta pubblicò un disco con otto brani di jazzisti italiani, inserendo anche il brano *Cool-Laboration* di Nicolosi. La rivista americana Billboard nella rubrica *Nuovi Dischi* del 29 gennaio 1955 recensì proprio questo disco, facendo una lusinghiera recensione proprio del suddetto brano:

L'approccio italiano al jazz moderno ha molto in comune con l'approccio molto più ampiamente conosciuto degli svedesi. Suonano con un tocco leggero, con una delicatezza che non è mai rovinata da stridore, elaborando

²⁴ Musica Jazz, aprile 1953.

le loro improvvisazioni sopra una trascinante pulsazione swing. La loro sorgente principale d'ispirazione è ciò che viene suonato oggi negli Stati Uniti, ma gli italiani non sono semplicemente degli imitatori. Nel disco si trova un esempio eccellente dell'immaginazione e maestria dei jazzman italiani, si tratta del brano per big band *Cool-laboration* di Nicolosi. I solisti più impressionanti sono Oscar Valdambrini alla tromba, Gianni Basso al sax tenore e Flavio Ambrosetti al sax contralto. Collezionisti interessati a sentire del buon jazz, un po' meno comune, troveranno quest'album gratificante.²⁵



Etichetta del brano *Cool-Laboration* inciso del disco Columbia a nome di "ROBERTO NICOLOSI E LA SUA ORCHESTRA" inciso per la serie "*Italian Jazz Stars*" nel 1953.

Altre incisioni di Nicolosi per la Columbia furono *Tri-Bop*, pubblicato insieme a *Bounce Piano Blues*, un brano scritto da Nicolosi insieme all'amico Boneschi e inciso nella seduta del 17 giugno sempre 1953. In quella seduta l'organico era composto da Oscar Valdambrini alla tromba, Athos Ceroni al trombone, Adelmo Prandi al corno, Mario Pezzotta alla tuba, Attilio Donadio al sax alto, Francesco Rapisarda al sax baritono, Boneschi al pianoforte, Franco Cerri alla chitarra,

²⁵ Billboard, 29 gennaio 1955.

Alberto Pizzigoni al contrabbasso, Cuppini alla batteria e Nicolosi alla direzione e arrangiamenti. Nella stessa seduta furono anche incisi due standard *Charmaine* e *Bugle Cool Rag*, quest'ultimo in una personale reinterpretazione di Nicolosi, inserito anche nel disco *Italian Graffiti* uscito nel 1988 allegato alla rivista «Musica Jazz». Tutti i brani sopracitati sono la dimostrazione dell'alto spessore di Nicolosi sia come arrangiatore che come compositore. In un confronto con i suoi colleghi italiani attivi nello stesso periodo ciò che immediatamente isola Nicolosi da tutti gli altri è proprio la sua modernità che, come visto, è dovuta al suo interesse per i grandi arrangiatori americani attivi intorno agli anni Cinquanta. La sua modernità ha comunque solide basi: Nicolosi, infatti, conosce bene il linguaggio tradizionale delle orchestre dixieland e conosce altrettanto bene il linguaggio delle orchestre swing. L'opera di uno dei più autorevoli compositori e arrangiatori jazz degli anni Cinquanta si esaurisce in questi pochi dischi.

3.6 Il nome di Nicolosi esce dai confini italiani



The Voice of America, New York. Da sinistra il disc jockey Art Ford, la cantante jazz Sarah Vaughan e il conduttore Renzo Nissim.

In un'intervista a Renzo Nissim per la 19^a puntata della trasmissione radiofonica "50: mezzo secolo della radio italiana" egli racconta della sua permanenza a New York negli

anni della guerra in Europa. Lì lavorò come conduttore radiofonico fino alla metà degli anni Cinquanta e racconta di aver fatto ascoltare al famoso disk jockey americano Art Ford alcuni dischi di Nicolosi. Art

Ford condusse dal 1942 al 1954 il programma *The Milkman's Matinee* che andava in onda di notte. Egli rimase molto colpito dal livello del jazz italiano che Nissim gli fece ascoltare, essendo per nulla a conoscenza che in Italia ci fosse tale fermento intorno a questa musica. Nicolosi inviò alcuni suoi dischi all'amico Rex Stewart. Probabilmente si tratta delle prime incisioni Parlophon del 1951 (*Ormonio*), dato che Stewart rispose entusiasta con una lettera spedita il 12 marzo 1953, data in cui ancora le successive incisioni Columbia non erano state pubblicate. Stewart scrisse:

Caro Roberto,

che sorpresa sentirti dopo tutto questo tempo e, ricevere poi quel bell'album è stato ancora più bello. Sopra puoi trovare il mio indirizzo così possiamo rimanere in contatto dato che sono molto interessato a sapere ciò che succede nella musica in Italia. Suppongo che non tornerò più in Europa anche perché nessuno me l'ha chiesto. Si vede che non ho entusiasmato il pubblico! Sono stato piuttosto impegnato qui con un programma radio due giorni alla settimana – un'ora ogni venerdì e sabato – è un programma jazz di Troy, New York, poi vado a New York City durante il weekend per suonare negli unici due locali jazz rimasti. Oh, mi sono dimenticato che ci sono altri due locali, il Jimmy Ryans e il Childs a Broadway ma oltre a quelli tutto il settore è in declino. Sono appena tornato da Boston, Massachusetts, dove ho passato 6 settimane suonando al Hotel Savoy con J.C. Higgenbotham, e mentre ero lì ho sentito la nuova band di Duke, ha un bel suono; poi ho sentito la band di Bill Harris e Chubby Jackson, 7 uomini che suonano alla grande ma non so perché la scena musicale qui sta andando all'indietro. Io vivo ancora nella mia fattoria e Ruth si unisce a me nel salutarti; per favore mandami notizie della musica in Italia e mandami altri dei tuoi bei dischi perché abbiamo veramente apprezzato quest'ultimo. Saluti e non ti scordar di scrivere. Rex²⁶

²⁶ Lettera di Rex Stewart del 12 marzo 1953, inviata a R. Nicolosi.

Il nome e il prestigio di Nicolosi arrivò quindi anche fuori dalla penisola italiana. Ne è la conferma di tutto ciò il fatto che Nicolosi fu l'unico italiano a partecipare come compositore quando l'orchestra All Star Jazz Band diretta da Owen Engel giunse in Europa per partecipare ad un tour nelle basi militari americane. Uscì un articolo sulla rubrica *Talent Topic* della rivista Billboard del 5 febbraio 1955, di seguito riportato:

Una all-star jazz band diretta da Owen Engel al clarinetto e con Milt Hinton al basso, Osie Johnson alla batteria, Joe Puma alla chitarra, Art Farmer alla tromba, Paul Selden al trombone, George Barrows al sax baritono, e Frank Socolow o Eddie Wasserman al sax tenore, faranno un tournée nelle basi militari USA in Europa iniziando a Marzo. L'orchestra suonerà dei brani composti dai migliori musicisti di ognuno dei paesi visitati. Le composizioni saranno di: Johnny Dankworth dall'Inghilterra, Henri Renaud dalla Francia, Roberto Nicolosi dall'Italia, Gosta Theselius dalla Svezia, Joachim E. Berendt dalla Germania, Paavo Einio dalla Finlandia e Luis Araque dalla Spagna.²⁷

3.7 Sesto Continente, la prima colonna sonora

In pochi anni Nicolosi riuscì a imporsi come uno dei migliori arrangiatori e compositori jazz italiani. Il suo nome cominciava a circolare anche negli ambienti musicali lontani dal jazz. Nel 1954 arrivò un'importante proposta. Il regista Folco Quilici realizzò il film *Sesto Continente*, un documentario su una spedizione scientifica negli abissi dei mari. Il film, girato tra il Mar Rosso, le coste africane e le isole australiane, fu molto importante per il cinema italiano: per la prima volta un documentario diveniva un prodotto da spettacolo ma soprattutto Quilici s'imponeva come uno dei migliori specialisti

²⁷ Billboard, 5 febbraio 1955.

dell'epoca in quanto a riprese subacquee. Il film fu prodotto da Lionello (Nello) Santi, amico di Nicolosi al quale propose di comporre la colonna sonora del film. Nicolosi accettò e si avventurò in quella che per lui era una novità, ovvero musicare un lungometraggio. Il film ebbe un grande successo, fu presentato con entusiasmo al Festival di Venezia e trionfò, vincendo il 1° premio, al festival di Mar de Plata in Argentina. Per Nicolosi fu l'inizio di un nuovo capitolo della sua vita. La colonna sonora fu senza dubbio all'altezza delle aspettative tanto che il nome Nicolosi cominciò ad essere associato al film: nell'articolo "*Romano Mussolini, avanguardista del jazz*" uscito sul «Settimo Giorno», è presente una foto (riportata nella tesi a pag. 36) con i musicisti della band di Nunzio Rotondo, tra i quali Nicolosi che viene presentato come «il contrabbassista Roberto Nicolosi, autore del commento musicale nel film *Sesto Continente*».

Nello Santi, che nel 1952 aveva fondato la casa di produzione cinematografica Galatea Film, lo volle definitivamente nella sua squadra.



Roberto Nicolosi e Nello Santi, Roma anni '60.

IV.

ROMA

4.1 Nicolosi si fa largo a Roma

Roberto Nicolosi, dopo il successo della sua prima colonna sonora per il film *Sesto Continente*, accettò l'invito del produttore e amico Nello Santi di trasferirsi a Roma e cominciare a lavorare come compositore di colonne sonore. Il trasferimento da Milano a Roma non fu immediato, Nicolosi arrivò nella capitale sul finire del 1954 ma definitivamente tutta la famiglia si trasferì nel 1956. A Roma inizialmente Nicolosi mantenne la professione di odontotecnico, che continuò a esercitare ancora per alcuni anni per poi abbandonare definitivamente e dedicarsi solo alla musica.

Nella capitale, Nicolosi non faticò a inserirsi negli ambienti jazzistici principali. Il suo prestigio era ben noto tra i musicisti romani, grazie anche alle incisioni a suo nome, agli articoli su «Musica Jazz» e per essere tra i membri fondatori del Centro Studi, in seguito FIDJ. I primi concerti a Roma ai quali Nicolosi prese parte sono quelli organizzati dal Jazz Club romano il 18 febbraio del 1955, nel quartetto del pianista Ettore Crisostomi insieme tra l'altro al suo amico Franco Cerri. Lo stesso anno, a fine marzo, partecipò a una serata privata in casa dell'attore Carlo Croccolo, insieme a Nunzio Rotondo, Piero Piccioni e altri. Quella sera fu invitato anche Dizzy Gillespie, in vacanza a Roma, che accettò e prese parte alla serata. Nicolosi aveva conosciuto Gillespie a Milano nel 1951 e aveva recensito alcuni suoi concerti. A Roma lo incontrò in varie occasioni, stringendoci amicizia, tanto che il grande *bopper* fu lieto di accettare

l'invito a pranzo in casa Nicolosi.²⁸ Contemporaneamente lavorò anche con alcuni cantanti popolari, incidendo in veste di direttore e arrangiatore alcuni dischi con Nilla Pizzi, Ernesto Bonino e Gianni Lupoli.



Le faccie di due dischi prodotti dalla RCA, con Nicolosi in veste di direttore insieme ai cantanti Nilla Pizzi in *Dream* del 1956 e Ernesto Bonino in *Songo Americano* del 1955.

Un'altra importante serata fu quella del 29 aprile 1955. Nicolosi fu chiamato a suonare per l'inaugurazione del locale Basin Street. La serata fu organizzata in onore della troupe dell'opera *Porgy and Bess* che si stava esibendo quei giorni a Roma. La serata, intitolata "Notte del Jazz" andò a finire all'alba e si esibirono oltre trenta musicisti. Nicolosi ebbe così modo di conoscere e suonare con Ivan Vandor, Umberto Cesari, Pepito Pignatelli e altri. A fine maggio suonò con il trio di Trovajoli in occasione di un concerto organizzato dal Jazz Club. In quell'occasione era presente anche Arrigo Polillo che recensì positivamente il concerto nell'articolo "*A Roma è sempre un'altra cosa*" riproponendo, con una piccola variazione, il titolo di un precedente articolo scritto cinque anni prima, "*A Roma è un'altra cosa*". Il 20 ottobre Nicolosi partecipò a una serata all'Eliseo suonando nel New Trio del chitarrista Elek Bacsik, insieme al pianista

²⁸ Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7 ottobre 2011.

Mario Cantini. Bacsik era il chitarrista di Renato Carosone ma non si era mai esibito come solista, suscitando l'ammirazione di molti. In tutti questi concerti, Nicolosi si esibì sempre al contrabbasso. Per capire com'era l'ambiente jazzistico romano quando Nicolosi giunse a Roma, possiamo fare riferimento anche ai due articoli di Polillo sopracitati. Nel febbraio 1950 Polillo venne invitato ad assistere ad un concerto organizzato dall'Hot Club di Roma. Il mese successivo, su «Musica Jazz», uscì l'articolo citato “*A Roma è un'altra cosa*”, articolo in cui Polillo tesse le lodi dei musicisti romani, del loro entusiasmo, della loro professionalità e che conclude affermando «il jazz italiano, non è, come credevamo, morto. Forse è proprio nato ora. A Roma». Quando cinque anni dopo tornò a Roma, scrisse un altro elogio al jazz romano anche se ebbe da criticare il poco entusiasmo del pubblico. Quello che Polillo percepì del pubblico romano non era poi così diverso da quello che percepì cinque anni prima; in realtà era il pubblico della sua Milano che era cambiato. In quei cinque anni l'atteggiamento degli appassionati milanesi era profondamente mutato: l'attenzione del pubblico ma soprattutto il suo entusiasmo, rasente il delirio, era indirizzato soprattutto al fenomeno del revival dei gruppi dixieland. Tale revival iniziò proprio a Roma con la Roman New Orleans Jazz Band ma, cosa a cui Polillo non era abituato, il pubblico romano assisteva con lo stesso entusiasmo sia a un'esibizione di quest'ultima band sia all'esibizione di un gruppo moderno.²⁹

4.2 Il revival dixieland italiano

²⁹ A. Mazzeletti, “Jazz in Italia: dallo swing agli anni sessanta”, pag. 396.

In Italia il revival del jazz tradizionale esplose agli inizi degli anni Cinquanta. Già in America c'era stato un recupero del jazz delle origini sul finire degli anni Trenta. Ci furono infatti una serie di iniziative non collegate tra loro ma tutte volte al recupero di questa parte del jazz fino ad allora “ufficialmente” trascurata: uscì il libro *Jazzmen* frutto delle ricerche sul campo di Frederic Ramsey Jr. e Charles E. Smith e, per la prima volta, si scriveva della nascita del jazz e dei suoi pionieri; la casa discografica Commodore cominciò a pubblicare dischi del jazz delle origini; furono riscoperti musicisti come Bunk Johnson, George Lewis, Sydney Bechet, Eddie Condon e soprattutto, grazie all'etnomusicologo Alan Lomax, fu ritrovato Jelly Roll Morton, intervistato per la Library of Congress. Numerose band dell'area West Coast americana avevano tra le loro fila molti musicisti originari di New Orleans che portavano la testimonianza orale di quella che era stata New Orleans nei primi del Novecento. E tutto questo diede un impulso a formare, in piena Swing Era, delle band in stile tradizionale, come la Yerba Buena Jazz Band a S. Francisco. Anche in Europa molti appassionati iniziarono a interessarsi al jazz classico; finito il secondo conflitto mondiale nacquero, inizialmente in Olanda, Francia e Gran Bretagna, numerose orchestre dixieland di carattere amatoriale molte delle quali passarono presto al professionismo. Anche in Italia esplose il revival del jazz classico ma un po' dopo rispetto agli altri paesi europei. La data ufficiale che segna l'inizio del revival italiano è il 17 giugno 1949, giorno in cui un gruppo di musicisti cominciò a sfilare per le vie di Roma, suonando i classici del jazz e mostrando dei cartelli che inneggiavano a “Buddy Bolden”, “Bunk Johnson” o più democraticamente a “W il Jazz”.³⁰

³⁰ A. Mazzeletti, “Jazz in Italia: dallo swing agli anni sessanta”, pag. 851.



Roma 17 giugno 1949, il primo gruppo revival italiano che in seguito prenderà il nome di Roman New Orleans Jazz Band.

La musica che questi musicisti amatoriali eseguivano con tanto entusiasmo era paradossalmente per molti una musica nuova, fresca e allo stesso tempo lontana dal nuovo jazz americano che molti appassionati seguivano con fatica. Per questo il “nuovo” genere riscosse subito il favore degli intellettuali e degli ambienti borghesi, da dove provenivano molti dei musicisti amatoriali di queste band. Un altro aspetto significativo era il livello musicale necessario per eseguire il genere dixieland: come noto questo genere prese piede a New Orleans sul finire dell'Ottocento grazie in gran parte ai musicisti attivi nelle bande da parata, tra le cui fila c'erano tra l'altro molti italiani. Quindi un buon livello musicale bandistico era sufficiente per poter suonare in una jazz band e la radicata tradizione bandistica italiana in questo senso aiutava a formare molti musicisti amatoriali. Ma in fondo in Italia, nel dopoguerra, erano pochissimi i musicisti jazz professionisti che potessero realmente suonare solo jazz. La maggior parte di essi, anche i più noti e apprezzati come Kramer, Trovajoli, Mobiglia e altri, dovevano suonare anche molta musica da

ballo. I musicisti delle orchestre dixieland italiane invece, vivevano il jazz con uno spirito diverso dai professionisti, quest'ultimi spesso costretti a soddisfare le richieste di un pubblico poco interessato al jazz o ad incidere musica da ballo. Dall'altro lato invece, i musicisti professionisti jazz che seguivano le tendenze moderne non accettavano di buon grado tutta l'attenzione che il pubblico e la critica concedeva a quei musicisti amatoriali.

La prima orchestra revival nata in Italia fu la Roman New Orleans Jazz Band (RNOJB) che prese il nome dalla dedica che Louis Armstrong fece loro autografando una foto, quando suonò a Roma nell'ottobre del 1949. Seguì la Gate Avenue Strawhatters che prese vita a Genova sul finire del 1949. La terza orchestra fu invece la Original Lambro Jazz Band che nacque a Milano dopo aver assistito all'esibizione trionfale della RNOJB durante il Festival del Jazz nel giugno 1950, quando si esibì anche Nicolosi con il suo complesso. La Original Lambro Jazz Band esordì ufficialmente il 16 dicembre 1950 nella sede YMCA di Milano per un concerto organizzato dal circolo Amici del Jazz, il secondo circolo milanese di appassionati del jazz. In quell'occasione, a causa della defezione di alcuni musicisti dell'orchestra, accorsero in aiuto due professionisti: Nicolosi e Cuppini. Nicolosi, a differenza di molti colleghi professionisti, conosceva anche il repertorio del jazz delle origini, come conferma la sua invidiabile collezione di dischi, oggi custodita dalla figlia Patrizia, nella quale sono anche contenuti molti 78 giri e successive ristampe su 33 giri di musicisti della tradizione New Orleans. Nel successivo Festival del Jazz svoltosi a Milano nel 1951 parteciparono di nuovo la RNOJB ma anche la Gate Aveneue Strawhatters e la Original Lambro Jazz Band. Come detto Nicolosi vi prese parte con tre formazioni da

lui guidate, in una della quale suonò la tromba proponendo un repertorio dixieland. L'idea di emulare un gruppo dixieland fu proprio la sua e lo fece anche in tono polemico. Questo perché al festival dell'anno precedente, dove prese parte con il suo gruppo proponendo arrangiamenti e composizioni moderne, nonostante ricevette un'accoglienza calorosa, non poté competere con il clamore e il trionfo suscitato dalla RNOJB. Ma anche nel 1951, nonostante il gruppo di Nicolosi fosse composto da solisti di primo ordine, da una sezione ritmica impeccabile, offrendo un'esecuzione corretta,

va detto tuttavia che benché individualmente più ferrati e tecnicamente più sicuri, i professionisti non poterono evitare di sfigurare nel confronto con i ragazzi della Roman New Orleans, le cui esecuzioni sono più rodute, più stringate, più entusiasmanti;³¹

scriveva Polillo nella recensione del concerto uscita nel dicembre 1951 su «Musica Jazz». Nicolosi ebbe comunque altro spazio e consenso con le due formazioni successive. Va precisato, in conclusione, che il tono polemico di Nicolosi non era rivolto ad alimentare la diatriba già in atto tra modernisti e tradizionalisti. Lui amava sia il jazz moderno sia il jazz delle origini e lo dimostra suonando dixieland e, come vedremo in seguito, arrangiandolo anche per big band. La sua era una presa di posizione in favore dei professionisti che, allora come oggi, devono farsi spazio tra i musicisti amatoriali.

Il revival ha avuto dunque una grande importanza per il jazz italiano: nel suo periodo d'oro ha fatto avvicinare molti giovani al jazz, alcuni di loro poi diventati dei grandi professionisti. Tra i più noti vanno ricordati il pianista Franco D'Andrea, il trombonista Marcello Rosa, il

³¹ Musica Jazz, dicembre 1951.

clarinettista Gianni Sanjust, il chitarrista Lino Patruno, il contrabbassista Carlo Loffredo. Ivan Vandor, che suonava il sax con la RNOJB, si distinse in seguito diventando un affermato compositore, partecipando anche ai famosi gruppi d'improvvisazione "Musica Elettronica Viva" e "Nuova Consonanza". Un altro sassofonista che esordì in un gruppo dixieland fu Francesco Forti che in seguito divenne conduttore radiofonico collaborando anche con Nicolosi. Anche il cantautore Lucio Dalla esordì come clarinettista in un gruppo dixieland bolognese, sostituendo tra l'altro il regista Pupi Avati, anch'egli clarinettista. Nel decennio che copre tutti gli anni Cinquanta in tutta la penisola si formarono orchestre revival, molte delle quali riuscirono anche a incidere. Tra esse la RNOJB che incise per la RCA Victor e i cui dischi, prima volta per il jazz italiano, furono distribuiti anche in America. La RNOJB rimase attiva fino agli anni Ottanta, sostituendo strada facendo i suoi membri. Nel 1978 Nicolosi vi entrò per un periodo in sostituzione di Pino Liberati.³²

4.3 Nicolosi e il jazz a Roma

Nicolosi partecipò attivamente alla vita jazzistica romana. Nel dicembre del 1957 si esibì per un concerto organizzato dal Jazz Club unendosi al gruppo Cabala Combo, formazione che solitamente si esibiva fissa all'Hosteria dell'Orso. In questo gruppo fu stabile fino al 1958 il pianista, originario di Senigallia, Renato Sellani. Molti furono i pianisti che nel dopoguerra passarono o si stabilirono a Roma in cerca di ingaggi. Tra i più noti Piero Piccioni, Umberto Cesari, Dora Musumeci, Mario Cantini, Ettore Crisostomi, Romano Mussolini, Piero Umiliani e Armando Trovajoli. Umiliani e Trovajoli, come

³² Dizionario Enciclopedico del Jazz, Curcio, pag. 967

Nicolosi, cominciarono a lavorare per il cinema come autori di colonne sonore. Cesari fu il pianista più dotato che l'Italia conobbe, anche Nicolosi, dopo averlo ascoltato, ne espresse un parere molto positivo: «non ho mai sentito un pianista che abbia così ben capito lo spirito dello scomparso Art Tatum».³³ Ma la sua personalità eclettica gli impedì di intraprendere una carriera solistica di rilievo. Un



Lelio Luttazzi al pianoforte e Roberto Nicolosi a contrabbasso, Teatro Quirino in occasione del 1° Festival del Jazz, 1956.

altro pianista che passava spesso a Roma fu Lelio Luttazzi. Nel 1956 prese parte al 1° Festival del Jazz organizzato dal Jazz Club che si svolse in una quattro giorni ricca di concerti al Teatro Quirino. In quell'occasione Luttazzi chiamò al contrabbasso l'amico Nicolosi, con il quale aveva spesso collaborato pochi anni prima a Milano. Un altro pianista, giovane promessa, era il romano Mario Cantini. Nicolosi collaborò con Cantini già dall'ottobre 1955, nel trio di Bacsik, poi nel 1958 entrò nel suo quartetto con il quale si esibì in un concerto organizzato dal Jazz Club a gennaio e in occasione del 2° Festival del Jazz a maggio, sempre al Teatro Quirino. Quell'anno il festival fu un successo: in sei giorni si esibirono ventiquattro complessi, alcuni anche revival, tutti acclamati da un numeroso pubblico e da un'attenta critica, di cui faceva parte lo stesso Nicolosi che scrisse una dettagliata recensione dell'evento su «Settimo Giorno». Per il jazz italiano era un buon momento, complice anche la moda del revival, e questo spinse i

³³ Settimo Giorno, 29 maggio 1958.

dirigenti RAI a bandire il concorso “*La Coppa del Jazz*”, nel 1960. Finora non c’era stato nulla di simile in Italia, se non il referendum nazionale indetto ogni anno da «Musica Jazz» ma che rimaneva circoscritto ai lettori di tale rivista (anche Nicolosi nel 1952 si classificò 5° con 101 voti nella categoria “altri strumenti”, votato come vibrafonista). “*La Coppa del Jazz*” invece permetteva ai musicisti di avere un’ampia visibilità poiché il programma era trasmesso alla radio sul Secondo Programma, oltre a ricevere ampia attenzione sul «Radiocorriere», sui quotidiani e sulle riviste specializzate. Il successo della trasmissione andò contro ogni aspettativa. In primo luogo perché il pubblico seguì con grande entusiasmo le numerose puntate che, dal 26 gennaio, finirono con la proclamazione del vincitore il 24 maggio. In secondo luogo perché ad iscriversi al concorso non furono solo dilettanti, come la RAI si aspettava che fosse, ma giunsero invece numerose richieste da parte di professionisti già noti come Enrico Intra, Cuppini, Vittorio Paltrinieri, ognuno di essi in testa ad una formazione qualificata. Parteciparono anche numerosi gruppi revival come la Modern Jazz Gang e la Second Roman New Orleans Jazz Band (nata da una scissione con la RNOJB). L’alto livello dei partecipanti rese il concorso musicalmente più interessante e competitivamente più avvincente. Ogni puntata prevedeva l’esibizione-scontro tra due gruppi in gara. Dopo la prima fase eliminatoria rimasero otto dei sedici gruppi iniziali. In aprile iniziò la fase finale dove rimasero le ultime quattro formazioni. In quest’ultima fase fu inserita la prova obbligatoria che consisteva nell’esecuzione di due temi di canzoni italiane, *Parlami d’amore Mariù* e *Non ti scordar di me*, che ogni gruppo doveva arrangiare liberamente.



Foto della giuria della "*Coppa del Jazz*", pubblicata sul quotidiano in vista dell'inizio della fase finale. Tra i giurati anche Roberto Nicolosi.

Il vincitore della prima "*Coppa del Jazz*" fu il quintetto del batterista Gilberto Cuppini, un batterista dallo stile potente e preciso, coadiuvato da un ottimo gruppo. Ma la vera rivelazione del concorso fu Dino Piana, arrivato in finale con il Quintetto di Torino: scoperto proprio in quell'occasione, divenne in pochi anni uno dei più apprezzati solisti italiani. Il verdetto finale che proclamava il quintetto di Cuppini vincitore non creò malumori né tra i musicisti, né tra i critici e tra il pubblico, tutti in linea su quanto proclamato dalla giuria. La giuria era composta da esperti del settore jazzistico come Giancarlo Testoni, Piero Umiliani, Piero Piccioni, Livio Cerri e ovviamente Nicolosi. Dato il successo che ebbe il concorso, la RAI decise di realizzarne una seconda edizione che andò in onda dal 25 ottobre del 1961 al 21 febbraio dell'anno seguente. Nicolosi dovette declinare dal ruolo di giurato perché nel frattempo la RAI lo contattò per realizzare un nuovo programma televisivo dedicato al jazz. Una scelta così coraggiosa venne presa dall'allora vice direttore dei programmi TV, Leone Piccioni (fratello di Piero).

4.4 Nicolosi e la Rai

In quegli'anni, come detto, il jazz piaceva e la RAI aveva cominciato gradualmente a dare spazio a questo genere musicale. Iniziò col trasmettere alcuni concerti del Festival di Sanremo e successivamente, all'interno dei programmi di varietà o di altro genere, cominciarono a essere invitati gruppi revival come l'Original Lambro Jazz Band o moderni come il Quintetto Valdambrini-Basso con Franco Cerri, il Quintetto Cuppini e anche gruppi stranieri come il Modern Jazz Quartet. Nel 1961 andarono in onda le prime trasmissioni nelle quali il jazz rappresentava una parte musicale importante: erano *Moderato Swing* diretto da Piero Umiliani e *Giardino d'inverno* dove si esibiva fissa l'orchestra di Gorni Kramer (in una puntata intervenne anche Lionel Hampton in visita a Roma per motivi extramusicali). Lo stesso anno andò in onda, in diretta dal teatro dell'Alfieri di Torino, *Jazz in Italy* che porponeva le esibizioni di gruppi italiani. Il gradimento che il pubblico ebbe verso le trasmissioni sopracitate convinse appunto Leone Piccioni a varare un programma interamente dedicato al jazz che prese il nome di *Tempo di Jazz*. Nicolosi fu scelto come responsabile del programma, insieme ad Adriano Mazzeletti. Uscì un lungo e dettagliato articolo sul «Radiocorriere» dal titolo “Un panorama musicale moderno, Tempo di Jazz”:

Presentazioni di musicisti scelti fra i più in vista del momento, pagine retrospettive dedicate ai “grandi” del jazz d'ogni epoca, una rubrica di carattere tecnico, capitoli sul jazz italiano e sul jazz nel cinema, interviste di argomento jazzistico con personaggi famosi nel mondo culturale e dello spettacolo: questi i temi principali che saranno sviluppati di volta in volta in *Tempo di Jazz*, la nuova trasmissione domenicale del Programma Nazionale TV... *Tempo di Jazz* è a cura di Adriano Mazzeletti e Roberto Nicolosi, due esperti molto qualificati.

L'articolo prosegue,

[...] Nicolosi è un musicista completo, ed è stato tra i primi in Italia ad occuparsi di jazz, sia come strumentista arrangiatore, sia come critico. Ha curato la prima trasmissione radiofonica del dopoguerra dedicata al jazz e ha diretto parecchie sedute d'incisione molto interessanti. Sarà appunto Roberto Nicolosi che interverrà personalmente nel corso delle varie trasmissioni per fornire agli spettatori le opportune precisazioni di carattere storico o tecnico.

La prima puntata andò in onda il 21 gennaio 1962 e in tutto furono realizzate diciotto puntate programmate tre ogni mese. La conduzione del programma fu affidata oltre che a Nicolosi ad Anna Maria Ferrero la quale si ritirò dopo la prima puntata. Subentrò Franca Bettoja che rimase fino al termine della serie. Nicolosi e Mazzoletti decisero di impostare il programma con le stesse caratteristiche di una rivista illustrata, come riferisce l'articolo riportato. La trasmissione aveva una durata di 35', andava in onda la domenica alle 22:05. La seconda puntata della serie è visionabile presso le teche RAI e qui se ne riporta il contenuto:

- SIGLA: la presentatrice finge di far partire un vecchio disco e comincia il brano *Lester Leaps In* nella versione arrangiata da Gil Evans con Cannonball Adderley;
- RUBRICA "POSTA": i telespettatori inviano alla redazione delle lettere con delle richieste chiedendo, in questa puntata, di poter vedere un filmato di Fats Waller (che viene mostrato) o chiedendo chiarimenti sulla differenza tra la tromba e la cornetta, spiegata da Nicolosi;

- RUBRICA “QUARANT’ANNI DI JAZZ IN ITALIA”: il conduttore Nicolosi presenta due musicisti italiani, Sergio Quercioli e Italo Scotti, attivi negli anni Trenta, i quali si esibiscono insieme alla ritmica stabile del programma composta da Mario Cantini, Maurizio Majorana e Roberto Podio (in alcune puntate si aggiungeva anche Carlo Pes);
- RUBRICA “GLI STRUMENTI DEL JAZZ”: Nicolosi in questa puntata parla della tromba e delle sordine che ironicamente chiama «sordine in scatola!». Vengono fatti ascoltare dei frammenti musicali tratti dal *Concerto in Mib per Tromba e Orchestra* di Haydn e dei passaggi per tromba estratti da *Histoire du soldat* di Stravinsky. Poi interviene il trombettista Nini Rosso al quale Nicolosi, davanti ad una lavagna, fa leggere una melodia scritta per poi farla ripetere con un accento swing, spiegando al telespettatore la “sottile” differenza. Sulla stessa rubrica viene poi mostrato un video della Count Basie Orchestra in cui “Snooky” Young esegue un assolo usando la propria bombetta come sordina;
- CORRISPONDENTI DALL’ESTERO: la presentatrice legge alcuni articoli ricevuti dai corrispondenti dall’estero, Leonard Feather da New York e André Clergeat da Parigi (anche Bryan Rust da Londra, ma non in questa puntata). Ognuno di loro riporta i principali avvenimenti jazzistici delle città da cui scrivono;
- OSPITI STRANIERI: chiude questa puntata l’Organ Trio di Kenny Clarke, insieme a Lou Bennett all’hammond e Jimmy Gourley alla chitarra.

Questo era a grandi linee il format della trasmissione, con qualche piccola variante tra una puntata e l’altra. Furono invitati personaggi famosi ai quali fu chiesto di esprimere il proprio parere riguardo al

jazz, tra questi Mina e Jean Cocteau. La trasmissione ebbe anche il merito di aver dato visibilità a molti musicisti jazz italiani che fecero la storia del jazz negli anni Trenta e Quaranta come Alfio Grasso, Michele e Matteo Ortuso, Walter Ferranti, Vittorio Spina e altri. Tra gli stranieri invece furono invitati oltre a Kenny Clarke, anche Chet Baker, Grappelly, Herb Flemmin, Lucky Thompson e altri. Fu una trasmissione coraggiosa e culturalmente molto importante. La stampa ne parlò positivamente, su «L'espresso» dell'aprile 1962 uscì un articolo che parlava del programma:

[...] Non si capisce infatti perché il jazz non possa avere uno spazio in TV ogni settimana come ce l'hanno i libri, le arti e scienza, la storia, la religione con padre Mariano, l'agricoltura, la canzone, la politica, eccetera. [...] Il merito di *Tempo di Jazz* è di convertire con trovate, spunti, idee e battute anche i più scettici, i più incolti, le persone insomma che sostengono ancora oggi che il jazz è musica da scimmie.

La trasmissione terminò nell'estate del 1962 e non fu più ripresa. Ma diede comunque un input a realizzare altre trasmissioni che parlavano di jazz, seppur in modo meno organico. Tra queste, subito dopo *Tempo di Jazz*, andarono in onda *I Maestri del Jazz*, *Galleria del Jazz*, *Jazz Panorama*, *Jazz in Europa*, *Telejazz*.

Nicolosi negli anni a seguire continuò a lavorare per la RAI. In quel periodo il suo nome era associato soprattutto ai recenti successi dei lavori come compositore di colonne sonore, che saranno analizzati in seguito. Pertanto la RAI gli affidò la direzione musicale di due programmi: il primo fu il varietà *Cab Cobelli* nel 1965, andato in onda in quattro puntate con la conduzione di Giancarlo Cobelli e Gigliola Cinquetti. Il secondo fu il varietà *Io Gigliola* nel 1966, andato in onda in tre puntate condotte da Gigliola Cinquetti. In queste trasmissioni

Nicolosi figurava come compositore e direttore d'orchestra. Sempre nel 1966 fu coinvolto nella registrazione del disco "12 Bacchette e una Chitarra", un progetto discografico che coinvolse dodici direttori d'orchestra tra i migliori attivi negli anni Sessanta. Ognuno di loro arrangiò un brano per orchestra ritmo sinfonica e chitarra solista, suonata da Franco Cerri. Nicolosi arrangiò il brano *Memories of You* di Eubie Blake. Tra gli altri direttori presenti c'erano anche Morricone, Gianni Ferrio, Kramer, Luttazzi, Simonetti. Con Franco Cerri, Nicolosi aveva inciso pochi anni prima in un progetto chiamato "Italian All Stars" nel quale si ascolta, per la prima volta su disco, Nicolosi al vibrafono. Il disco fu inciso per la Ricordi e registrato negli studi RCA di Roma il 1° settembre del 1962. Parteciparono oltre a Cerri anche la cantante Lilian Terry, Enrico Intra al pianoforte, Sergio Fanni alla tromba, Pupo de Luca alla batteria e Pallino Salonia al contrabbasso. Furono incisi i brani *Tune Up* e *Misty* in entrambi dei quali Nicolosi curò gli arrangiamenti oltre a suonarvi il vibrafono. Questo disco contiene l'ultima incisione di Nicolosi come strumentista. Anche se non inciderà più, rimarrà lo stesso attivo soprattutto nelle jam session. Negli anni Settanta fu chiamato dal trombettista Nini Rosso per curare gli arrangiamenti e la direzione nell'incisione del disco "Non Dimenticar" uscito per la Sprint nel 1973. Il disco contiene molti brani della tradizione jazz come *Harlem Nocturne*, *Stardust*, *Moritat* e anche lo standard italiano *Just a Gigolo*.

Sempre negli anni Settanta, Nicolosi tornò a lavorare per la radio come conduttore, dopo venticinque anni dalla sua prima trasmissione *Galleria del Jazz* del 1945. Inizierà un'intensa collaborazione con RADIORAI che durerà ininterrottamente per quindici anni. La prima trasmissione fu *Musica fuori schema* condotta

con Francesco Forti e andata in onda su RADIORAI 3 tutti i mercoledì alle 17:40, dal gennaio 1971 fino al marzo 1976, in cui veniva proposto all'ascoltatore un repertorio eterogeneo e molto ricercato. Marcello Piras ricorda ancora con grande interesse questa trasmissione dove ad esempio, per la prima volta in Italia, fu fatto ascoltare Hermeto Pascoal.³⁴ Durante il periodo in cui Nicolosi e Forti lavorarono per *Musica fuori schema*, ebbero modo di incontrare il musicista americano Charles Mingus il quale, nel marzo 1976, si trovava a Roma per registrare la colonna sonora del film di Elio Preti, *Todo Modo*. Nicolosi seguì sempre con attenzione l'opera di questo grande compositore americano come conferma la sua collezione di dischi contenente gran parte della discografia di Mingus.



Da sinistra Roberto Nicolosi, Charles Mingus e Francesco Forti, Roma 1976

Terminata la trasmissione *Musica fuori schema* Nicolosi realizzò diverse rubriche, conducendone alcune da solo e altre coadiuvato da suoi colleghi. Nell'aprile e giugno 1976 realizzò due

³⁴ Dall'intervista telefonica con Marcello Piras, 20/09/2011.

puntate monografiche sul compositore Duke Ellington, riportate sul «Radiocorriere» con i titoli *Ellington* ed *Ellington incontra Strayhorn*: nella prima puntata parlò del periodo iniziale del compositore e nella seconda del cambiamento che ebbe l'orchestra di Ellington con l'ingresso di Billy Strayhorn nel 1939, il tutto arricchito dal fatto che a Milano, venti anni prima, Nicolosi aveva avuto modo di conoscere personalmente entrambi i musicisti. Nel 1977 realizzò la trasmissione *Jazz giornale*, in onda il venerdì alle 18:15. Lo stesso anno lavorò anche per una rubrica intitolata *Un film, la sua musica* nella quale si parlava proprio di colonne sonore. Questa rubrica andò avanti fino al giugno 1979, non sempre regolarmente. Nell'ottobre 1977 collaborò nuovamente con Francesco Forti per la trasmissione *Fiesta*, dal nome del libro di Ernest Hemingway *Fiesta, the Sun also Rises*. Si trattava di una riduzione radiofonica dell'opera dello scrittore americano, raccontata in quindici puntate nelle quali Nicolosi e Forti curavano la parte musicale. In quegli stessi anni, Pasquale Santoli diede vita ad una nuova trasmissione radiofonica legata al jazz, con un format decisamente avvincente: invitava in studio dei personaggi del mondo jazzistico ai quali veniva chiesto di portare con sé dei dischi presi dalla propria collezione; durante la puntata loro stessi facevano ascoltare tali dischi commentandone il contenuto. La trasmissione, sottotitolata *Improvvisazione e creatività nella musica*, prendeva il nome in base all'ospite invitato e nel caso di Nicolosi fu *Roberto Nicolosi presenta il jazz*, come riporta il «Radiocorriere». Le puntate erano giornaliere, dalle 23:00 alle 24:00, e Santoli le organizzò invitando ogni ospite per un'intera settimana ogni mese, per quattro mesi consecutivi. Nicolosi vi partecipò nel 1979, nel 1980, nel 1981 ed infine nel 1984. La trasmissione richiedeva quindi un certo

LATO 1

inc. boutique

Miles Davis & His Tuba Band

1. **S'IL VOUS PLAÎT** (McIntyre-Maurant) (4'23")
 Miles Davis (tr.), Mike Zwerin (trne), Lee Konitz (alto), Gerry Mulligan (bar.), Junior Collins (corno fr.), Bill Barber (tuba), John Lewis (p.), Al McKibbon (cb.), Max Roach (batt.).
 Royal Roost, New York, 4 settembre 1948. 6+

Miles Davis with Tadd Dameron's Big Ten

2. **GOOD BAIT** (Tadd Dameron) (3'25")
 Miles Davis (tr.), Kai Winding (trne), Sahib Shihab (alto), prob. Benjamin Lundy (ten.), Cecil Payne (bar.), Tadd Dameron (p.), John Collins (chit.), Curly Russell (cb.), Kenny Clarke (batt.), Carlos Vidal (bongo).
 Royal Roost, New York, 19 febbraio 1949. 7 -

Miles Davis Quartet

3. **IT NEVER ENTERED MY MIND** (Hart-Rodgers) (3'42")
 Miles Davis (tr.), Red Garland (p.), Paul Chambers (cb.), Art Taylor (batt.).
 Cafe Bohemia, New York, 13 luglio 1957. 7

Miles Davis Quintet

4. **FOUR** (Miles Davis) (4'40")
 Miles Davis (tr.), John Coltrane (ten.), Bill Evans (p.), Paul Chambers (cb.), Philly Joe Jones (batt.).
 Cafe Bohemia, New York, 17 maggio 1958. 7 -

Miles Davis Quintet with Gil Evans Orchestra

5. **BLUES FOR PABLO** (Gil Evans) (5'50")
 Miles Davis, Ernie Royal, Louis Mucci, Clyde Reasinger, Johnny Coles, Emmett Berry (tr.), Frank Rehak, Jimmy Cleveland, Bill Elton (trne), Rod Levitt (trne basso), Danny Bank (cl. basso), John Coltrane (alto), Julius Watkins, Bob Northern (corno fr.), Bill Barber (tuba), Romeo Penque, Eddie Caine (legni), sconsoc. (arpa), Paul Chambers (cb.), Jimmy Cobb (batt.), Gil Evans (arr. e dir.).
 The Robert Herridge Theatre Show, New York, 2 aprile 1959. 8

LATO 2

Miles Davis Quintet

1. **SOLAR** (Miles Davis) (4'42")
 Miles Davis (tr.), Dave Schildkraut (alto), Horace Silver (p.), Percy Heath (cb.), Kenny Clarke (batt.).
 New York, 3 aprile 1954. 7+

2. **AIREGIN** (Sonny Rollins) (4'55")
 Miles Davis (tr.), Sonny Rollins (ten.), Horace Silver (p.), Percy Heath (cb.), Kenny Clarke (batt.).
 Hackensack, N.J., 29 giugno 1954. 7+

3. **EASY LIVING** (R. Ranger - L. Robin) (5'05")
 Miles Davis (tr.), Britt Woodman (trne), Teddy Charles (vib.), Charles Mingus (cb.), Elvin Jones (batt.).
 New York, 9 luglio 1955. 6+

4. **WELL YOU NEEDN'T** (Thelonious Monk) (6'20")
 Miles Davis (tr.), John Coltrane (ten.), Red Garland (p.), Paul Chambers (cb.), Philly Joe Jones (batt.).
 Hackensack, N.J., 26 ottobre 1956. 7



Disco fuori commercio
 allegato al n. 5/86 di Musica Jazz
 Grafica di Roberto Mariani
RUSCONI EDITORE

*I brani del lato 2: recorded by Prestige,
 per gentile concessione della Fonit Cetra.*

In copertina: Miles Davis nel '57
 (Foto di Roberto Polillo)

³⁵ Dall'intervista telefonica con Marcello Piras, 20/09/2011.

Altre trasmissioni radiofoniche alle quali Nicolosi prese parte furono *Pasquetta con Noi* nell'aprile 1980, una “gita letteraria e musicale”, come riportava il «Radiocorriere», curata da Paolo Petroni e Nicolosi. Partecipò anche come autore dei testi e consulente musicale per le trasmissioni *Girasole*, *Mosaico* e *Telefonata* tutti intorno alla metà degli anni Ottanta.

Sempre negli anni Settanta, Nicolosi fu attivo come direttore della big band della RAI. Si trattava di una big band creata mettendo insieme i musicisti più inclini al jazz che militavano nelle orchestre stabili della RAI, e tra questi vi erano alcuni dei più grandi solisti jazz attivi in quegli anni come Gianni Basso, Oscar Valdambri, Dino Piana, Ciccì Santucci, Antonello Vannucchi e molti altri. Tale orchestra fu impiegata spesso in occasione della trasmissione radiofonica *Jazz Concerto*. Nicolosi la diresse per la prima volta il 23 maggio 1973, in occasione del concerto organizzato per il “Quiz Internazionale del jazz”, quell'anno svoltosi a Roma. Il concerto si tenne all'Auditorium del Foro Italico e fu trasmesso in Eurovisione.



Una foto scattata durante il Jazz Concerto con la Big Band della Rai, diretta nella foto da Giancarlo Gazzani. Roma 1973

Furono invitati tre grandi jazzisti italoamericani come Frank Rosolino, Conte Candoli e Tony Scott. La big band (in quell'occasione era composta da cinque ane, cinque trombe, cinque tromboni, basso elettrico,

contrabbasso, pianoforte, organo, chitarra elettrica e batteria) fu diretta da sei direttori italiani quali Giancarlo Gazzani, Roberto Nicolosi, Puccio Roelens, Renato Serio, Piero Umiliani e Zeno Vukelich, ai quali si aggiunse anche Tony Scott. Il concerto fu aperto da Gazzani che presentò la sua composizione *Meeting Blues* poi seguì Nicolosi che diresse *Opus Jazz*, una composizione di Piero Piccioni, quest'ultimo consulente musicale della serata. Di quel concerto fu anche pubblicato il disco "Jazz Concerto" (fuori commercio) con un estratto della serata, tra cui il brano diretto da Nicolosi. Il concerto fu ritrasmesso sulle reti nazionali l'8 agosto 1977 e oggi è visionabile presso le teche RAI. Un altro concerto che vide Nicolosi impegnato come direttore dell'Orchestra Rai fu quello del 18 ottobre del 1977. Si trattava di un "Concerto doppio", come venne presentato, nel quale le due orchestre di musica leggera della RAI di Roma e Milano, dirette rispettivamente da Nicolosi ed Enrico Intra, si esibirono alternatamente dagli studi RAI delle due città. Il 10 febbraio 1978, sempre per la trasmissione *Jazz Concerto*, la Big Band della Rai (come in seguito venne chiamata) diretta da Nicolosi si esibì in un concerto, dividendo il palco con il gruppo dell'allora batterista Bruno Biriaco, Sax Machine, di cui Biriaco era l'arrangiatore. Il 16 marzo 1979 l'Orchestra della RAI fu impegnata in un concerto per *Radiouno Jazz*. Per l'occasione Nicolosi preparò un repertorio che ripercorse l'intera storia del jazz. In omaggio al jazz delle origini propose *Kansas City Stomp* di Jelly Roll Morton e un medley dedicato a Louis Armstrong con i brani *Potato Head Blues*, *Tight Like This* e *Hotter Than That*. Propose poi una versione per big band della composizione per piano solo di Bix Beiderbecke *In a Mist*. In omaggio invece alla Swing Era, propose *Sweet Sue* di Benny Goodman e l'intenso *Blue*

Serge di Duke Ellington, brano nella cui incisione originale c'era anche il suo amico Rex Stewart. A rappresentare la rivoluzione del bebop Nicolosi propose *Bop, Look and Listen* di George Shearing. Concluse il concerto *Take Five* di Dave Brubeck, brano del periodo cool del jazz. La serata fu un vero e proprio successo, come si evince dall'entusiasmo del pubblico, udibile ascoltando la registrazione oggi conservata presso le teche RAI. Quella fu l'ultima occasione documentata di Nicolosi direttore della Big Band della Rai. Tale orchestra rimase attiva ancora alcuni anni e nel 1980 fu protagonista della rassegna "Un certo discorso", una serie di concerti organizzati grazie alla collaborazione degli assessorati alla cultura dei Comuni di Roma e Venezia insieme alla RAI e RADIOTRE. La rassegna prevedeva che la Big Band della RAI si esibisse insieme a un gruppo ospite e ogni concerto fosse effettuato sia Roma che a Venezia. I gruppi ospiti furono undici e i concerti ventidue, tutti nell'arco di appena tre mesi. Tra gli ospiti stranieri ci furono Gil Evans, George Russell, Lee Konitz, Archie Shepp, Steve Lacy, Kenny Wheeler, Evan Parker, Alex von Schlippenbach, Lew Soloff. Molti anche gli ospiti italiani tra cui Enrico Rava, Bruno Tommaso, Giancarlo Schiaffini e altri. Gil Evans in particolare si esibì il 3 marzo a Roma e a Mestre il giorno dopo. Come ha confermato Pasquale Santoli che insieme a Filippo Bianchi contribuirono alla realizzazione della rassegna, Evans rimase a Roma dalla fine di febbraio al 5 o 6 marzo 1980 proprio per la preparazione e la realizzazione del concerto con la Big Band della RAI.³⁶ Molto probabilmente in quei giorni Nicolosi riuscì a conoscere Gil Evans e a parlarci. Infatti nel manoscritto della trascrizione di *Lester Leaps In* redatto da Nicolosi e conservato dalla figlia Patrizia, si trovano degli

³⁶ Dalla corrispondenza con Pasquale Santoli, email del 7/10/2011.

appunti in rosso sulla partitura come: “forse non suona nel disco, Gil non si ricorda” (riferito alla chitarra nell’introduzione), oppure “le parti in rosso sono in partitura ma non sono nel disco” (riferito al background sotto il solo di chitarra che sul disco non venne inciso). Queste annotazioni lasciano intuire due cose ovvero che Nicolosi ebbe modo di confrontarsi personalmente con Evans e che riuscì anche a confrontare la sua partitura con l’originale che Evans aveva con sé; per questo riuscì ad annotare (sempre in rosso) nel suo manoscritto il background sotto il solo di chitarra che altrimenti non avrebbe potuto trascrivere dato che sul disco non fu inciso. Nicolosi regalò una copia del suo manoscritto di *Lester Leaps In* a Giancarlo Gazzani il quale tutt’ora la conserva nei suoi archivi. Anche Bruno Biriaco ricorda che Nicolosi gli offrì degli spartiti di Duke Ellington che lui stesso aveva trascritto. Biriaco strinse contatti con Nicolosi in occasione di concerti al Music Inn di Roma, anche se ancor prima aveva avuto modo di apprezzarlo come direttore ma senza stringerci rapporti.³⁷ Anche se cessò di incidere come strumentista nel 1962, Nicolosi fu lo stesso molto attivo in esibizioni e jam session nei locali della capitale. Era sempre pronto a dare il suo contributo musicale soprattutto al contrabbasso e al trombone e anche se non esistono testimonianze ufficiali di quei concerti, esistono molte documentazioni fotografiche. Nicolosi spesso andava alle prove della



Jam session al Music Inn, foto scattata da Patrizia Nicolosi

³⁷ Dalla corrispondenza con Bruno Biriaco, email del 21/09/2011, in appendice.

big band della Scuola Popolare del Testaccio e occupava il posto dell'assente di turno.³⁸ Inoltre, per diletto, radunava dei musicisti negli studi dell'amico Piero Umiliani e sottoponeva loro i suoi arrangiamenti e le sue trascrizioni. Tra questi musicisti c'era anche il contrabbassista Bruno Tommaso, divenuto in seguito uno dei più importanti arrangiatori e compositori jazz italiani.

4.5 Nicolosi e il cinema

Parallelamente alle numerose attività jazzistiche del periodo romano di Nicolosi delle quali si è parlato finora, egli lavorò intensamente come compositore di colonne sonore. In realtà fu proprio questa la principale motivazione che lo spinse a trasferirsi da Milano a Roma. Nicolosi, giunto a Roma nel 1955, fu messo subito al lavoro per musicare i film *Lo svitato*, prodotto dalla Galatea Film di Santi per la regia di Carlo Lizzani e *Donne Sole* diretto da Vittorio Sala, regista con il quale Nicolosi collaborò spesso. *Lo svitato* vedeva la prima apparizione sugli schermi del premio Nobel Dario Fo, insieme alla moglie Franca Rame.

In quel periodo il cinema italiano stava attraversando un momento di grande cambiamento. Dopo la stagione neorealista iniziata sul finire della guerra, a metà degli anni Cinquanta il cinema sentì l'esigenza di emanciparsi, questo in linea anche con il graduale miglioramento della situazione economica a dieci anni dalla fine della guerra. Con l'avanzare del benessere si generò una progressiva richiesta di un cinema di evasione, dalle tematiche meno descrittive e dai toni attenuati. Nacquero così tanti filoni cinematografici e tra essi i più importanti in Italia furono il cinema d'autore, la commedia

³⁸ Dall'intervista con Bruno Tommaso, il 4/10/2011, Pesaro.

all'italiana e il cinema commerciale che racchiude in sé numerosi sottogeneri considerati più popolari, spesso poco accettati dalla critica ma apprezzati da un vasto pubblico.

Tra i tanti sottogeneri del filone commerciale troviamo il cosiddetto *peplum* che comprende quei film ambientati nell'antichità la cui trama riguarda personaggi e fatti mitologici. Il primo film che diede inizio al genere *peplum*, nome battezzato dalla critica francese, fu *Le fatiche di Ercole* del 1958 e prodotto dalla Galatea Film di Santi.³⁹ Sullo stesso genere ma con la variante di una trama e ambientazione medievale, sono i film volgarmente detti *cappa e spada*. Tali film narravano le gesta di personaggi realmente esistiti come Giovanni dalle Bande Nere o sua madre, Caterina Sforza. Sulla stessa linea sono i film comunemente chiamati *sandaloni* dove si raccontavano le gesta di figure bibliche. Per capire quanto questo genere di film fosse seguito e apprezzato, basti sapere che *Le fatiche di Ercole* incassò poco meno di *I soliti ignoti* di Monicelli, uscito lo stesso anno.⁴⁰ Questo successo spinse la Galatea Film a produrre un gran numero di film legati al filone commerciale.

Un altro sottogenere del filone commerciale è l'*horror* il cui pioniere italiano del dopoguerra è stato il regista Riccardo Freda con il suo primo "timido" tentativo ne *I vampiri* del 1956. Le origini del cinema *horror* in realtà risalgono agli albori del cinema stesso con il film muto di George Méliès *La main noire du diable* del 1896. Negli anni Sessanta però il genere *horror* ricevette nuovi stimoli, anche dalla tecnologia, che contribuiranno a porre le basi dell'*horror* moderno. In Italia, in questa direzione, fu di nuovo fondamentale l'impulso della Galatea Film che affidò al suo fotografo di scena, Mario Bava, la regia

³⁹ A. Pezzotta, *Mario Bava*, pag. 17.

⁴⁰ *ivi*, pag. 18.

del suo primo film, *La maschera del demonio* del 1960. Questo film e i successivi di Bava ebbero un grande successo, soprattutto all'estero, consacrando tale regista come uno dei più importanti dell'*horror* italiani. Un altro genere che iniziò a svilupparsi sul finire degli anni Cinquanta fu quello della *fantascienza* grazie a film come *Caltiki, il mostro immortale* diretto da Freda e prodotto ancora dalla Galatea Film. Altri sottogeneri ascrivibili al filone commerciale sono il *western all'italiana* nel quale svetta il regista Sergio Leone, lo *spionistico* (spesso comico), il *poliziesco all'italiana*, i *musicarelli* (simili ai *musical* di Broadway) e anche la *commedia sexy* e la *commedia trash*, soprattutto negli anni Settanta. Entrambe quest'ultime si ispiravano al filone della commedia all'italiana, e in merito ricordiamo il Premio Oscar come miglior sceneggiatura per il film *Divorzio all'italiana* del 1961, film prodotto proprio dalla Galatea Film, senza dubbio il suo più grande successo.

Dalla metà degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta il cinema italiano visse il suo periodo d'oro. Un enorme fermento ruotava intorno all'industria cinematografica il cui fulcro produttivo era principalmente Cinecittà a Roma. Come detto la Galatea Film fu una tra le case di produzione più attive di quegli'anni, grazie anche alla dinamica figura del suo fondatore e presidente Lionello Santi. La Galatea Film produsse oltre sessanta film e si impegnò in prima linea per far conoscere il cinema italiano all'estero, distribuendo fuori Italia oltre centoventi film. Produsse grandi film come il citato *Divorzio all'italiana* ma anche il vincitore del Leone D'oro *Le mani sulla città*, oltre alla citata produzione più commerciale, comunque sempre in anticipo sui tempi. Nicolosi come detto cominciò la sua attività di compositore di colonne sonore con il film *Sesto Continente* quando

ancora era a Milano. Il produttore Santi, dopo aver visionato che Nicolosi possedeva tutte le qualità per quel tipo di lavoro, lo invitò a Roma e iniziò un'intensa collaborazione. Nel 1955 come detto, musicò *Lo svitato* e *Donne sole*. In quest'ultimo film, diresse la seduta di registrazione della colonna sonora l'amico Trovajoli, anch'egli da pochi anni attivo come compositore e direttore per il cinema. *Donne sole* era un film del regista Vittorio Sala il quale chiese la collaborazione di Nicolosi per altri sei film come *Costa Azzurra* nel 1959 dove è presente l'attore Alberto Sordi, *La regina delle Amazzoni* nel 1960 per la Galatea Film e la cui colonna sonora fu incisa sotto la direzione di Pierluigi Urbini, *I don giovanni della Costa Azzurra* nel 1962 e infine *Canzoni nel mondo* nel 1963, un *musicarello* in stile Broadway con balletti e canzoni interpretate da famosi cantanti come Dean Martin, Mina, Peppino di Capri e altri. Proprio Mina, tra l'altro, fu un altro prestigioso personaggio che accettò l'invito a pranzare a casa Nicolosi, probabilmente proprio nel periodo in cui era a Roma per girare tale film.⁴¹ Altri film musicati da Nicolosi per il regista Sala furono *Il treno del sabato* nel 1964, la cui omonima canzone fu cantata da Luciano Fineschi, *Ischia operazione amore* nel 1966, una commedia dove debuttarono gli attori comici Rik e Gian. Per Sala, Nicolosi musicò anche due documentari, *Ritmi di New York* nel 1957 e *Giovani delfini* nel 1960. Un altro regista con il quale Nicolosi collaborò fu Sergio Grieco, nei film *Il diavolo nero* nel 1957, *Il pirata dello sparviero nero* nel 1958 e *Giovanni dalle Bande Nere* nel 1957, film che racconta le gesta di questo personaggio realmente esistito con l'attore Vittorio Gassman nella parte di Giovanni. La colonna sonora fu incisa sotto la direzione di Carlo Savina. Nicolosi musicò anche

⁴¹ Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7 ottobre 2011.

film dalla narrazione biblica come *La Gerusalemme liberata* nel 1958, dal poema di Torquato Tasso nella sua prima stesura, e *La spada e la croce* nel 1959, la cui narrazione racconta la vita di Maria Maddalena. Entrambe le pellicole furono dirette da Carlo Ludovico Bragaglia. Altre colonne sonore di Nicolosi di fine anni Cinquanta furono *La morte ha viaggiato con me* nel 1957, un film diretto da Marcello Baldi e dallo spagnolo José Antonio De la Loma. Da segnalare nella colonna sonora la presenza del chitarrista Mario Gangi. Nel 1958 uscì il film *El Alamein* sottotitolato *Deserto di gloria*, diretto da Guido Malatesta il quale vuole raccontare la guerra in Africa. Nella colonna sonora, di Nicolosi, è presente anche la cantante Carol Danell. Nicolosi musicò anche *Vite perdute* nel 1959 diretto da Roberto Mauri e, nella colonna sonora incisa sotto la direzione di Bruno Canfora, è presente Fred Buscaglione. Per la Galatea Film musicò *Non perdiamo la testa* nel 1959, diretto da Mario Mattioli con Ugo Tognazzi e Franca Valeri. Lo stesso anno iniziò a collaborare con il regista Riccardo Freda. Nicolosi realizzò la colonna sonora sia per *Agi Murad il diavolo bianco* sia per *Caltiki il mostro immortale*. Il primo è tratto da un romanzo di Tolstoj e segue il genere *peplum*. Freda per far interpretare Agi Murad utilizzò lo stesso attore che interpretò Ercole nel citato film *Le fatiche di Ercole*, ovvero Steve Reeves. Freda era deluso per la scarsa attenzione che il pubblico italiano manifestava nei confronti dei suoi film che invece all'estero avevano un certo successo. Lui stesso affermò:

Mi son sempre rimproverato di aver firmato con il mio vero nome il primo film italiano dell'orrore, *I vampiri*, nel 1956, compromettendone il successo: perché gli italiani, dai loro connazionali, accettano solo le fettuccine.⁴²

⁴² Repubblica, 24 luglio 1998.

Fu così che quando diresse *Caltiki il mostro immortale*, film che inaugurò il genere *fantascientifico* in Italia, decise di cambiare il suo nome inglesizzandolo in Robert Hampton. E obbligò a fare lo stesso anche ai suoi collaboratori, come Mario Bava (fotografo di scena) ribattezzato in John Foam e Roberto Nicolosi in Robert Nicholas.



Manifesti di due film musicati da Nicolosi.

Solo pochi anni prima i jazzisti italiani erano stati costretti a italianizzare il nome degli autori e degli interpreti che eseguivano, per evitare la persecuzione del regime fascista, ora invece gli artisti italiani cercano uno pseudonimo inglese al proprio nome per riuscire ad avere una maggiore visibilità tra i propri connazionali. Ancora nel 1959 Nicolosi musicò il film *La battaglia di maratona* e *La rivolta dei gladiatori*.

Gli anni Sessanta contraddistinsero per Nicolosi l'inizio della collaborazione con Mario Bava. L'esordio fu il film *La maschera del demonio* nel 1960 seguito dal colossale americano diretto da Raoul Walsh e Mario Bava, *Ester e il Re* (*Esther and the King*) sempre nel 1960. In questo film la musica fu scritta insieme al compositore

Angelo Francesco Lavagnino e incisa sotto la direzione di Carlo Savina. Sempre per Bava, Nicolosi musicò i film *Gli invasori* nel 1961, *La ragazza che sapeva troppo* nel 1962 e, probabilmente il maggior successo di Bava, *I tre volti della paura* nel 1963. Quest'ultimo è un insieme di tre episodi, "Il telefono", "I Wurdalak e "La goccia d'acqua", tratti da altrettanti racconti di F. G. Snyder, Tolstoj e Cechov. All'estero fu distribuito col nome *Black Sabbath* ed ebbe un enorme successo. Il noto gruppo inglese hard rock *Black Sabbath* prese il nome proprio da questo film.

Altri film in cui compare Nicolosi come autore della colonna sonora sono *Lettera di una novizia* nel 1960 e *L'ultimo dei vikinghi* nel 1961, Dalle collaborazione con il regista Giuseppe Vari musicò i film *La vendetta dei barbari* nel 1961, *I normanni* l'anno successivo e infine *Roma contro Roma* nel 1964. Altri film prodotti dalla Galatea Film e musicati da Nicolosi furono quelli diretti dal regista Damiano Damiani, *Il sicario* nel 1961 e *La rimpatriata* nel 1963. Quest'ultimo fu presentato con successo al Film Festival di Berlino e in proposito ne uscì un articolo sulla rivista Billboard del 13 luglio 1963:

"Il Film Festival di Berlino fa da vetrina alle colonne sonore"

Georges Auric, compositore di colonne sonore, ha tenuto una conferenza intitolata "Le origini e l'uso delle colonne sonore", al Congresseshalle durante il Film Festival di Berlino. È evidente l'importanza data ultimamente a questo tipo di musica.

[...] Roberto Nicolosi ha scritto le musiche del film "The Reunion", in concorso per l'Italia, e proiettato in prima mondiale qui. Le musiche faranno presto il loro debutto su un disco inciso per la CAM, un'etichetta che dedica molta della sua attività alle colonne sonore dei film.⁴³

⁴³ Billboard, 13/07/1963.

Nicolosi musicò anche il primo film di Alessandro Jacovoni *Universo di Notte*, nel 1962, la cui colonna sonora è fortemente jazzistica, con chiari riferimenti ai grandi del jazz come nel brano *Gil Miles Special* un omaggio al *Sketches of Spain* di Gil Evans e Miles Davis. La colonna sonora fu pubblicata dalla CAM. Sempre per Jacovoni musicò il documentario *Wild Wild World* nel 1965. Lavorò ancora per film sul genere *peplum* per il regista Antonio Leonviola nei film *Tarzan, re della forza bruta* nel 1963 e *Le gladiatrici* nello stesso anno. Nello stesso periodo musicò le pellicole *Russia sotto inchiesta* e *Finchè dura la tempesta* conosciuto anche come *Beta Som*. Nel 1962 collaborò con il noto regista Roberto Rossellini, Leone d'Oro nel 1959, per la colonna sonora del documentario *Benito Mussolini*, una raccolta di immagini di repertorio del periodo del regime e della Seconda Guerra Mondiale. Nel 1966 invece Nicolosi musicò un cartone animato chiamato *Gatto Filippo: licenza d'incidere*. Nel frattempo la Galatea Film, dopo anni di successi e riconoscimenti entrò in crisi economica, a causa di produzioni poco fortunate e in breve tempo diminuì drasticamente le produzioni. Nello Santi in seguito occupò il ruolo di presidente di Cinecittà dal 1972 al 1977 e continuò a produrre sporadicamente qualche film. L'ultimo film del quale Nicolosi curò la colonna sonora fu *Occhio nel labirinto*, prodotto personalmente da Santi. Il film non ebbe molto successo mentre la colonna sonora risultò molto interessante. Nicolosi coinvolse solamente jazzisti come Franco D'Andrea, Dino Piana, Gianni Basso, Giovanni Tommaso, Franco Tonani, Francesco Santucci, Angelo Baroncini e Antonello Vannucchi. La colonna sonora fu poi pubblicata nel disco "Atmosfera", oggi diventato oggetto di culto tra i collezionisti di tutto il mondo. Nicolosi musicò

anche sceneggiature per la RAI. Nel 1967 per la regia di Mario Ferrero musicò *Leocadia* e nel 1971, per il regista Marco Caiano scrisse la colonna sonora della fiction televisiva *Un'estate un inverno*, andata in onda in sei puntate tra il giugno e il luglio dello stesso anno. Compose anche una sigla TV per la sede regionale RAI dell'Umbria.

In un paio di occasioni Nicolosi lavorò per il cinema in veste di attore, in piccole parti. Lo si vede infatti recitare nella fiction *Una bella giornata* del regista Claudio Gatto andata in onda nel giugno 1971, nel ruolo del “commendatore”, figura autoritaria che spegne in modo irremovibile i sogni di un attore in cerca di una parte. A detta di tutti coloro che hanno conosciuto Nicolosi, questo ruolo affidatogli era proprio l'antitesi del suo reale modo di essere: egli era un uomo molto simpatico, altruista e non riusciva ad essere autoritario con gli altri nel senso arrogante del termine. Nicolosi recitò anche nel film *Otto e mezzo* di Federico Fellini del 1963, personificando la parte di un medico. Nel film Nicolosi compare con un vistoso cerotto sul naso. Pochi giorni prima della ripresa, durante una partita a tennis, si colpì accidentalmente con la propria racchetta, infortunandosi appunto il naso.⁴⁴



Roberto Nicolosi nel film *Otto e mezzo* di Fellini, nella parte del dottore.

⁴⁴ Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7 ottobre 2011.

Nicolosi riuscì egregiamente nell'arduo ruolo di compositore di musica per il cinema. Tale ruolo necessita di numerose competenze, prima fra tutte una solida preparazione musicale che spazia dalla perfetta conoscenza teorica degli strumenti musicali, alla profonda padronanza dell'orchestrazione e al possedere una fervida creatività compositiva. Oltre a tutto ciò è proprio del compositore di colonne sonore avere la capacità di scrivere una musica adatta al contesto situazionale che si deve commentare. Il problema di che musica dover scrivere o eseguire rispetto al tipo di messaggio che arriva dall'immagine, se lo erano già posto i musicisti che commentavano il cinema muto. Agli inizi del Novecento uscirono le prime raccolte di musiche da commento. La prima, nel 1913, fu «Sam Fox Moving Picture Music» per solo pianoforte, scritta dal compositore Zamecnick e che raccoglieva numerose composizioni originali da lui composte. Seguì poi, nel 1924, la raccolta di Erno Rapée «Moving Picture Moods» un grande volume di riduzioni pianistiche di opere famose di altri autori. Il comune denominatore di queste raccolte era la catalogazione dei brani in base alla funzionalità descrittiva che occorreva: scena romantica, scena triste, marcia, balletto, eccetera. Nel libro di Rapée ad esempio, al contesto dell'orrore era associato *Lamento di Ingrid* dal Peer Gynt di Edvard Grieg. Tra l'altro Rapée scrisse la canzone *Charmaine* sul testo di Lew Pollack, brano ripreso poi da molte orchestre jazz come Guy Lombardo e Harry James, incisa anche dall'orchestra di Nicolosi nelle incisioni Columbia del 1953. Insieme a pionieri come Zamecnick e Rapée, c'era anche l'italiano Giuseppe Becce che nel 1919 radunò nella raccolta «Kinoteque» oltre mille pezzi classificati secondo l'atmosfera e la situazione da commentare. Ma ancor prima di queste raccolte,

destinate soprattutto al commento estemporaneo del film muto, furono fatti degli esperimenti di musica scritta associata a delle immagini. In Italia, i primi in questo senso furono la celebre *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti, scritta per commentare il film muto *Cadiria* di Giovanni Pastrone del 1914. Nonostante la bellezza della composizione di Pizzetti, essa fu considerata per nulla inerente alle immagini che intendeva commentare.⁴⁵ Più riuscita invece fu la musica di Pietro Mascagni per *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia del 1915.

Da questi primi tentativi a quando anche Nicolosi cominciò a comporre colonne sonore, il *modus operandi* non era poi così cambiato. L'esigenza era sempre quella di trovare la giusta "cornice" musicale rispetto a ciò che l'immagine raccontava. Quello che invece era enormemente cambiato era la storia stessa della musica: nell'arco di neanche quarant'anni essa aveva conosciuto le più grandi delle rivoluzioni come l'atonalità e la dodecafonia ma anche la nascita del jazz e di tutti quei generi nati dalla diaspora africana, come il blues, il tango, il samba. Ovviamente queste nuove forme musicali cominciarono a entrare anche nel mondo cinematografico finendo per sostituire gradualmente altre forme musicali stereotipate e ormai superate. Nicolosi in quindici anni di attività nel mondo del cinema realizzò un gran numero di colonne sonore per dei film la cui trama e atmosfera erano radicalmente lontane tra loro. Egli fu sempre capace di plasmare, in ogni contesto situazionale, la sua giusta musica. Il suo era, indubbiamente, un grande talento. Nicolosi componeva al pianoforte dopo aver visionato assieme al regista gli spezzoni nei quali inserire la musica. Prendeva nota della durata e dell'atmosfera di

⁴⁵ Dalla trasmissione *L'occhio e l'orecchio*, puntata del 08/10/2011, Radiorai 3.

ciascuna scena e cominciava a scrivere. Terminato lo *score* orchestrale, passava tutto al copista che preparava le parti per tutta l'orchestra. Successivamente, negli studi di registrazione si incideva la colonna sonora. Spesso era Nicolosi stesso a dirigere, altre volte si utilizzavano i direttori degli studi. I ritmi erano piuttosto frenetici, con apici di nove film in un anno.

Come detto, nel 1972 Nicolosi interruppe la professione di compositore di colonne sonore. Sul motivo per il quale cessò di lavorare per il cinema ci sono varie ipotesi. Nel libro «Musicisti per lo schermo» scritto da Ermanno Comuzio, parlando di Nicolosi egli scrive:

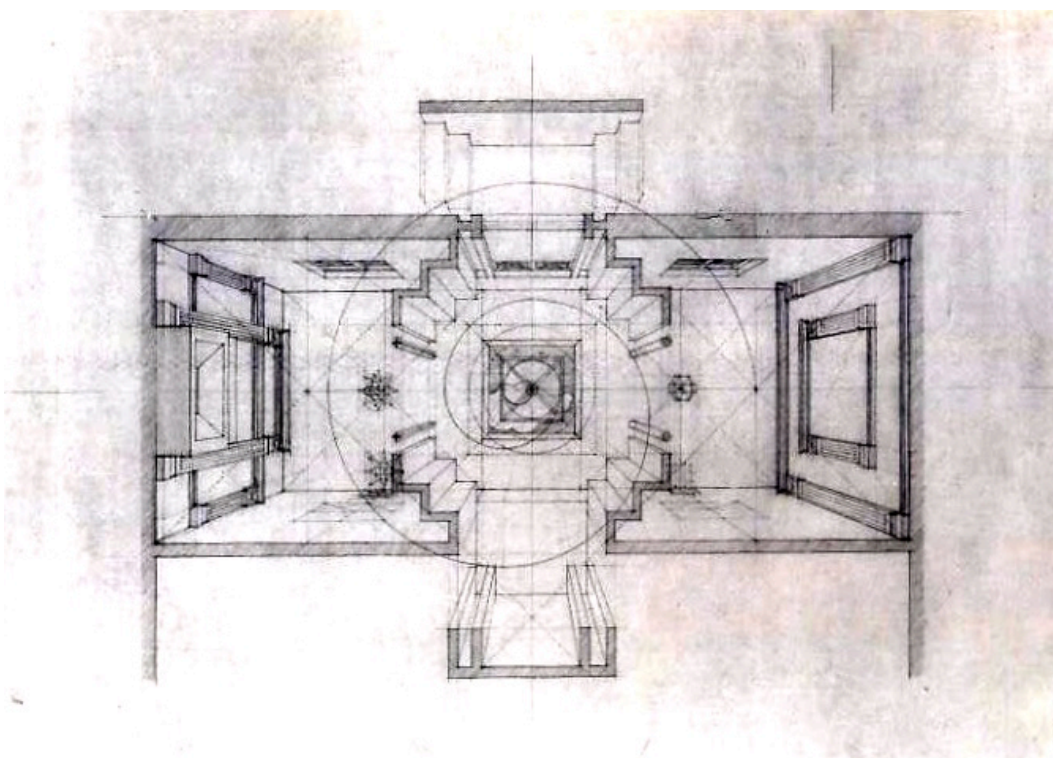
[...] In seguito Nicolosi, anche perché disgustato dal fatto che alcune sue fatiche furono “protestate” dai committenti (americani), cessò la sua attività per il cinema.⁴⁶

Ci sono stati due casi nei quali le colonne sonore di Nicolosi furono rimosse e sostituite. Si tratta dei due film *La maschera del demonio* e *I tre volti della paura* dove, nelle rispettive versioni statunitensi, la colonna sonora è del compositore Les Baxter. Se pur Nicolosi si sia comprensibilmente dispiaciuto per questa decisione, è comunque più plausibile associare il suo ritiro con il calare della produzioni della Galatea Film di Nello Santi. Difatti Nicolosi, pur componendo la sua ultima colonna sonora nel 1972, in realtà aveva interrotto ben sei anni prima la sua attività. Ritornò a scrivere per il cinema per il primo film prodotto da Santi nel dopo Galatea, ovvero *Occhio nel labirinto*. Poi non lavorò più per il cinema e come invece si è detto, ritornò alla radio e a scrivere e suonare jazz.

⁴⁶ E. Comuzio, *Musicisti per lo schermo*, pag. 646.

4.6 *La casa del musicista*

Terminato il suo rapporto con il mondo del cinema, nel 1972 Nicolosi comprò un magazzino da ristrutturare all'isola d'Elba, isola nella quale era solito passare le vacanze insieme ai suoi amici genovesi e milanesi di quando era giovane. Alcuni di loro avevano lì anche una seconda casa mentre Nello Santi ci nacque proprio. La figlia di Nicolosi, Patrizia, si occupò del progetto di ristrutturazione, essendo architetto, insieme a Massimo Martini. Il progetto divenne una vera e propria opera d'arte, ancora esistente, che fu chiamata *La casa del musicista*. I progetti della casa, insieme a altri progetti realizzati dallo studio GRAU⁴⁷ del quale Patrizia è tra i membri fondatori, sono attualmente esposti al Centre Pompidou di Parigi.



Prospettiva de *La casa del musicista*, Nicolosi-Martini 1974

⁴⁷ Gruppo romano architetti urbanisti

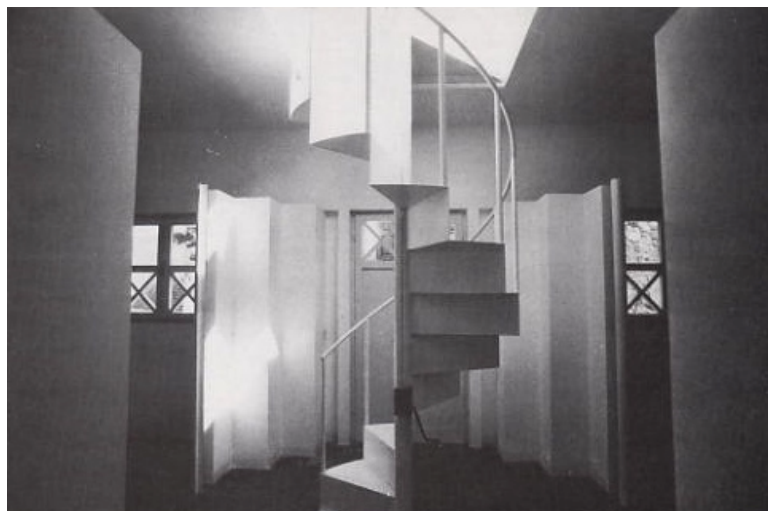


Foto dell'interno de *La Casa del musicista*, isola d'Elba 1976.

A metà degli anni Ottanta, Nicolosi fu nuovamente coinvolto nel ruolo di giurato nel concorso musicale per arrangiatori e compositori “Barga Jazz” nelle edizioni 1987 e 1988. Negli ultimi anni si dedicò alla famiglia, arricchitasi nel frattempo di due nipoti, Maya Nicolosi e Margherita Martini. Quest’ultima fu molto legata al nonno materno e sulle orme di esso intraprese anche studi musicali e studi giornalistici.



Roberto Nicolosi con le nipoti Maya e Margherita, sedute sui suoi contrabbassi.

Nicolosi scrisse anche una composizione per la nipote, *Maggie’s Trio*, un trio cameristico che Margherita era solita suonare insieme con altre studentesse di musica, sue colleghe.

Nicolosi fu uno sportivo appassionato, che si è dedicato come detto soprattutto al tennis. Ma si interessava anche di altri sport e amava anche giocare a carte. Continuò a praticare sport anche quando i dottori glielo sconsigliarono a seguito dell'aggravarsi di problemi cardiaci che lo portarono a subire alcuni interventi al cuore. I suoi problemi cardiaci erano legati anche al fatto di essere un grande fumatore, abitudine che non abbandonò mai. Quando componeva, spesso lasciava le sue sigarette accese sul pianoforte le quali finivano per lasciare un indelebile segno sui tasti. Nicolosi si spense all'improvviso, il 4 aprile del 1989. A seguito di un malessere fu ricoverato con urgenza all'ospedale ma nulla lasciava intendere che la sua ora fosse arrivata. Ci sono lettere a lui indirizzate, relative a dei futuri impegni, spedite pochissimi giorni prima della morte e ciò indica che è stato molto attivo fino alla fine. Inoltre era stato chiamato come giurato per il concorso di Barga dell'edizione 1989. Quell'anno, dopo la sua scomparsa, gli organizzatori del concorso decisero di indire il "Premio Speciale Roberto Nicolosi", istituito anche nell'edizione del 1990.

Pochi mesi prima, Nicolosi fu chiamato da Adriano Mazzeletti in quanto quest'ultimo stava organizzando una seduta fotografica per immortalare molti jazzisti italiani, dalle nuove leve ai più anziani. La foto fu scattata negli studi della RAI e nella giornata dello scatto, Marcello Piras racconta di aver incontrato Nicolosi quando questo stava partendo con la propria macchina per ritornare a casa. Nell'avvicinarsi all'abitacolo Piras udì una musica provenire dall'autoradio e Nicolosi, vista la curiosità di Piras, gli affermò che stava ascoltando il quartetto d'archi opera 131 di Ludwig Van

Beethoven, aggiungendo al commento la battuta “molto cherubiniano”. Di questo episodio, Piras racconta:

Questa battuta, “molto cherubiniano”, significa aver perpetrato la logica della condotta delle parti quartettistiche a un livello tale da riconoscere nella struttura dell’ultimo Beethoven l’influenza di Cherubini. [...] Nicolosi capiva la logica della musica ad un livello assoluto e questa comprensione è riassunta in una battuta così.⁴⁸

4.7 Conclusioni

Lo sviluppo della presente tesi ha approfondito l’attività artistica del musicista italiano Roberto Nicolosi, mettendo in continua relazione tale attività con l’ambiente musicale e sociale che lo ha circondato. Nel fare tutto ciò si è inevitabilmente arrivati ad analizzare gran parte della storia del jazz italiano dagli anni Venti in poi di cui Nicolosi è stato uno dei principali protagonisti. Analizzando la sua personale esperienza nella musica jazz, nelle differenti vesti di musicista, arrangiatore, compositore e critico, si è constatato che essa tocca i più importanti momenti evolutivi di questo genere: il ragtime, nelle composizioni come *Rag Rag Raggin* per la colonna sonora del film *Universo di Notte*; il jazz delle origini, militando in orchestre revival dixieland come la Roman New Orleans Jazz Band la Original Lambro Jazz Band e arrangiando per la big band della RAI brani di Jelly Roll Morton e Louis Armstrong; l’era dello swing, della quale Nicolosi ha perfettamente assimilato il linguaggio orchestrale, sia delle orchestre bianche che di quelle nere, come confermano le incisioni negli anni Settanta con la big band della RAI e anche le sue trascrizioni di molti brani del repertorio swing; il be bop, del quale Nicolosi scrive molti

⁴⁸ Dall’intervista telefonica con Marcello Piras, 20/09/2011.

articoli analitici e la cui influenza è riscontrata soprattutto nelle incisioni a suo nome degli anni Cinquanta; il cool jazz, al quale Nicolosi maggiormente si ispira nelle composizioni come *Cool-laboration*; il free jazz, corrente che se pur non ha mai suonato, è stata sempre protagonista nelle sue trasmissioni radiofoniche degli anni Settanta. Nicolosi sembra essere un musicista senza limiti e la sua profonda conoscenza del jazz è solo una parte del suo bagaglio musicale. Egli possiede anche una grande competenza nel campo della musica classica e, nello specifico, delle sue regole armoniche e dell'arte dell'orchestrazione. Questo lo si sente nelle sue composizioni per musica da film, ispirate da gran parte del repertorio eurocolto, anche contemporaneo. Ma data l'eterogeneità dei film che Nicolosi ha musicato, egli attinge per necessità espressiva ai generi musicali più disparati: dalla musica popolare alla musica elettroacustica (*Marziani e Marz Blues* in *Universo di Notte*), dai generi latino americani al *surf* californiano (*La rimpatriata* dal film omonimo) ma soprattutto al jazz, anch'esso molto presente nei suoi lavori cinematografici.

L'incredibile duttilità professionale di Nicolosi ha probabilmente in parte giocato a suo svantaggio: il suo nome non è riuscito a imporsi in uno specifico settore musicale italiano, come meriterebbe che fosse. Nel settore cinematografico, poche sono state le pellicole che hanno avuto un successo tale da far emergere le sue qualità di compositore di colonne sonore. Nel campo del jazz il suo nome rimane associato soprattutto alle incisioni degli anni Cinquanta, che lo identificano come un precursore del jazz moderno italiano, come riporta anche l'Enciclopedia Italiana Treccani. Nicolosi però non è riuscito a sviluppare la sua capacità compositiva jazzistica in maniera tale da poter raggiungere una personalità stilistica

riconoscibile. All'inizio della tesi è stata formulata la domanda se appunto Nicolosi, inserito in un ambiente sociale e musicale diverso, avrebbe potuto raggiungere questa individualità. La risposta è plausibilmente positiva. In Italia, negli anni Cinquanta come oggi, i musicisti jazz affermati sono principalmente i grandi solisti. L'attenzione del pubblico e la conseguente "attenzione" delle case discografiche è rivolta in gran parte all'aspetto solistico. Ma la storia del jazz è piena di grandi compositori, alcuni dei quali hanno determinato dei cambiamenti stilistici pari alle rivoluzioni dei solisti bebop o free. Compositori quali Duke Ellington o Charles Mingus sono stati dei rivoluzionari alla pari di Charlie Parker o Ornette Coleman. E di questo le case discografiche americane ne erano consapevoli: mettendo sotto contratto questi compositori davano loro la possibilità di evolvere il proprio linguaggio e perfezionare la propria arte, appunto grazie alla costante opportunità di incidere. Questa è la principale mancanza con cui Nicolosi ha dovuto confrontarsi. Come visto, quando si tratta di pubblicare a proprio nome, Nicolosi non scende a compromessi e scrive una musica, come dice Polillo, "schiettamente jazzistica". Le sue incisioni hanno elevato il jazz italiano a una musica piena di personalità, suscitando attenzione e ammirazione anche in America. Ma il mondo del jazz italiano non è riuscito a tenersi stretto uno dei suoi più grandi talenti, a metterlo in condizione di trovare un ambiente favorevole e stimolante nel quale creare il suo personale percorso artistico. Lo ha fatto invece il mondo del cinema italiano, ma in un contesto dove il compositore è vincolato a dover scrivere una musica da commento, spesso indicata dallo stesso regista.

Ad ogni modo a musicisti come Roberto Nicolosi va il merito di aver stimolato continuamente l'ambiente musicale jazz italiano, di aver lasciato tra le pagine più belle della musica jazz italiana e di aver trasmesso il proprio amore per questa musica a tanti suoi colleghi che oggi, a loro volta, hanno la responsabilità e il privilegio di trasmetterlo alle nuove generazioni.



Nicolosi che compone al pianoforte.

V.

ANALISI DELLE DUE COMPOSIZIONI DIVENTATE IL “MANIFESTO” DEL JAZZ D’AVANGUARDIA ITALIANO DEGLI ANNI CINQUANTA

5.1 *Ormonio*

- *Ormonio* (NICOLOSI E IL SUO COMPLESSO, 1951)

Intro	A	trans 1 fill c.basso	B A A B A'	trans 2	Break solo tpt
8	13	4	8 8 8 6	2	2
Ballad - Even 8 th		Med up - Swing			
0:00	0:29	1:14	1:21	2:06	2:09

solo tpt A*A''	solo piano B A*	solo guitar A*A	solo sax al. B A*	solo sax al. A*A B	B A'	trans 3	A	coda
8 7	8 8	8 8	8 8	8 8 8	6	11	6	2
Med Up - Swing							Ballad - Even 8 th	
2:12	(2:37) 0:02	- 0:26	- 0:49	- 1:13	- 1:48	- 1:57	- 2:13	- 2:33

Questo brano ha una forma bitematica tripartita. Nicolosi concepisce il primo tema A con un tempo di ballad even 8th, il secondo tema B con un tempo medium up swing, per poi ritornare in conclusione al primo tema A di nuovo ballad. Grazie alla sua grande musicalità e padronanza di scrittura, riesce a preparare questi cambi in maniera egregia, senza in alcun modo lasciare l'ascoltatore interdetto dal discorso musicale. Il brano comincia con un'introduzione di otto misure in cui Nicolosi sperimenta soluzioni armoniche ardite: i quattro accordi delle prime due battute sono in sequenza Fmaj7, Amaj7, Dmin7 e Emaj7. Nell'arrangiamento dell'introduzione c'è un continuo dialogo tra la sezione fiati e la sezione ritmica (esclusa la chitarra che suona soltanto in solo). Il tema A è caratterizzato da una frase che si

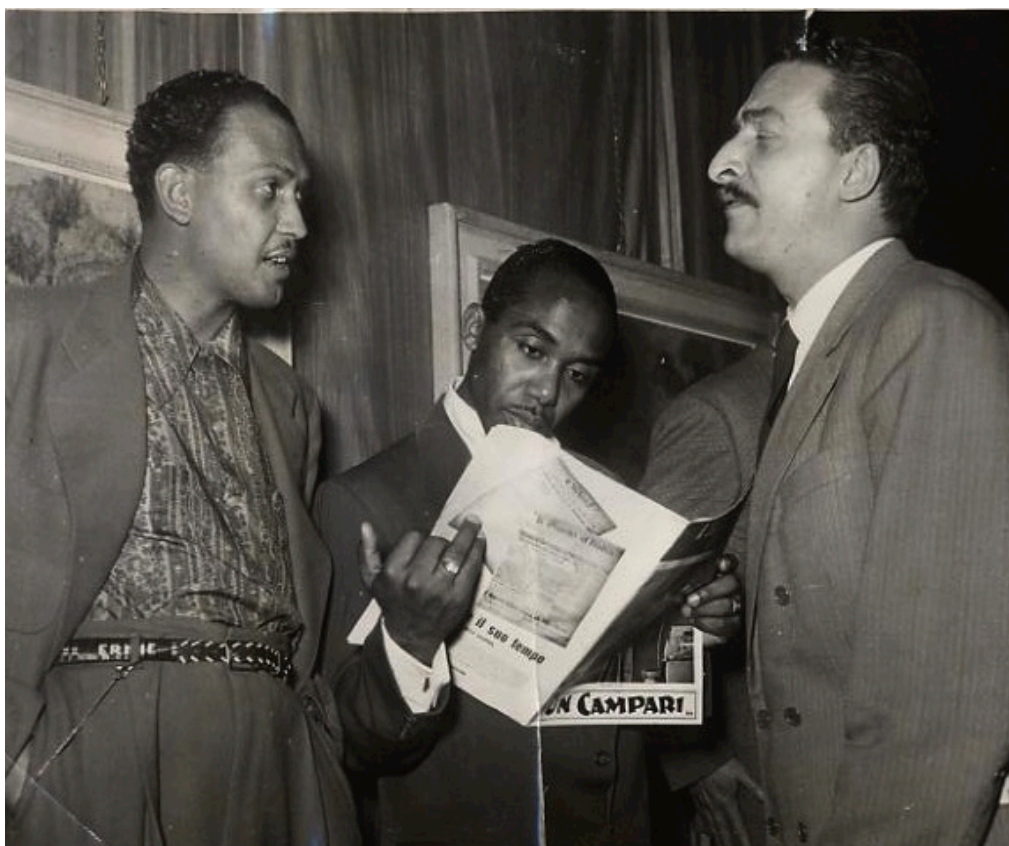
ripete ritmicamente uguale per tutte le tredici battute di A (le prime due la esegue il pianoforte, poi il sax baritono). Anche melodicamente ha caratteristiche costanti, cominciando sempre con un salto di quinta giusta per finire con una sequenza cromatica. Armonicamente la sezione A inizia con un pedale di Fa su cui i fiati (senza baritono il quale esegue il tema) costruiscono l'armonia: Fmaj7, Bbmaj7/F; poi il tema e l'armonia sale un semitono sull'accordo di Gb7 per una battuta e poi ritorna a Fmaj7. A questo punto il tema modula una terza minore sopra, il pedale diventa Lab sul quale è costruita la seguente armonia: Abmaj7(#11), Dbmaj7/Ab, Absus2 e Abmaj7. Il tema termina tornando a Fa solo che per collegare la nuova sezione, Nicolosi interrompe la melodia sull'accordo Gb7 per eseguire un fill di contrabbasso di quattro battute, ma nel nuovo tempo medium e con lo swing. Egli stesso si assume la responsabilità di questo non facile cambio di tempo e di feeling. La sezione B è costruita sulla forma canzone AABA. Il tema della parte A, in tonalità di Fa maggiore, viene eseguito da tutta la sezione fiati, a tratti armonizzati e a tratti in unisono. La stessa orchestrazione avviene nella parte B, in maniera ancora più marcata; infatti il tema B, che modula a Reb maggiore, è diviso in una semifrase armonizzata di una battuta e una lunga risposta di tre battute dei sax all'unisono, ciò si ripete con una variazione una seconda volta. Infine ritorna la parte A' accorciata di due battute poiché Nicolosi introduce un obbligato di due battute per poi lanciare il solo della tromba. I soli vengono eseguiti nella struttura armonica della sezione B, nel seguente ordine: la tromba improvvisa nelle AA con un background dei due sax alto, poi il pianoforte conclude la sezione improvvisando nella BA finale. Per lanciare il solo di piano, Nicolosi crea uno stacco orchestrale, senza swing.

Questo stacco diventa poi il punto in cui, nel disco 78 giri, finisce la prima faccia per continuare nella seconda. Infatti la ripresa del lato B parte proprio dallo stacco prima del solo di piano. Dopo il solo di piano c'è il solo di chitarra nelle AA del nuovo chorus, (la chitarra finora non aveva ancora suonato). Finisce la sezione BA il primo sax alto. Sia la chitarra sia il sax alto oltre alla ritmica non hanno alcun background. L'ultimo solo è affidato al secondo sax alto che nelle AA si alterna a quattro battute di special orchestrale e quattro battute di solo. Il solo continua e si conclude nella B; infine nella ultima A c'è la ripresa del tema. Come detto gli assoli sono eseguiti sulla sezione B, solo che a differenza del tema, Nicolosi effettua delle modifiche: innanzitutto fissa il giro in 32 battute, inoltre introduce nella prima ed ultima A (nella timeline è così segnata: A*) una variazione armonica nelle ultime due battute, ovvero | Fmaj7 Ab7 | Dbmaj7 C7 |, come nella coda di *Lady Bird* di Tadd Dameron (in Do, | Cmaj7 Eb7 | Abmaj7 G7 |).

La sezione B, in netto contrasto con la sezione A, sembra avvicinarsi a una sonorità più boppistica, forse ispirata dai sestetti di Tadd Dameron come sostiene Piras, ma comunque rimane sempre evidente la forte personalità di Nicolosi. Terminati i soli, si conclude la sezione B con la ripresa del tema A', accorciato come in precedenza per inserire una parte di transizione alquanto complessa, costituita con degli obbligati omoritmici tra sezione fiati e basso e batteria che gradualmente si rarefanno per anticipare il cambio climax in cui c'è la riproposizione della sezione A al tempo di ballad even 8th. La riproposizione di A è però accorciata, forse per motivi di tempo, a causa della limitata capacità (tre minuti) che il 78 giri può contenere su ogni faccia. La sezione A, come visto, parte dalla tonalità di Fa

maggiore, poi sale a Lab maggiore e ritorna a Fa. Nicolosi nel finale invece parte da Fa passa a Lab e poi si ferma e introduce una coda; armonicamente rimane in tonalità di Lab con gli accordi Bbmin7 e Cmin7, rispettivamente II° e III° di Lab, poi scende per toni interi fino alla dominante di Fa, ovvero Do, con gli accordi E7^(#11), D7^(#11) e C7^(#11) per poi concludere sull'accordo di tonica Fmaj7.

Ormonio è sicuramente un brano di grande interesse jazzistico. Oltre all'egregia esecuzione, a dimostrazione del livello raggiunto dai jazzisti italiani nel dopoguerra, esso è anche la dimostrazione di quella personalità compositiva che il jazz italiano ha sempre mantenuto. Nicolosi è molto abile ad arrangiare un organico ridotto come se fosse un'orchestra intera.



Nicolosi con i musicisti dell'orchestra di Duke Ellington, Milano 1950

Ormonio

Roberto Nicolosi

Milano, 17 aprile 1951

trasc. PAolo Ceccarelli

♩ = 70

INTRO STRAIGHT 8/8

TRUMPET IN B♭

ALTO SAX. 1

ALTO SAX. 2

BARITONE SAX.

PIANO

BASS

DRUM SET

FA AA DMIN7 EA FA GMIN7 A MIN7 B13

(BRUSH)

B♭ TPT.

A. SX. 1

A. SX. 2

B. SX.

GTR.

PNO.

BASS

D. S.

B♭A Eb F G MIN C C+

Ormonio

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for piano (PNO.) and guitar (GRE.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing staves for Bb Trumpet (Bb Trp.), Alto Saxophone 1 (A. Sax. 1), Alto Saxophone 2 (A. Sax. 2), Baritone Saxophone (B. Sax.), Guitar (Gre.), Piano (PNO.), Bass (BASS), and Drums (D. S.). The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand, while the guitar part provides a steady, rhythmic accompaniment. The bass line is composed of quarter notes, and the drums play a simple pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings (e.g., f , mf , fz , sfz). The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a well-organized structure.

Ormonio

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a piano arrangement, featuring a variety of instruments and a drum line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each containing a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Trp. (B-flat Trumpet):** Plays a melodic line in the first measure, then rests in the subsequent measures.
- A. Sax. 1 (Alto Saxophone 1):** Plays a melodic line in the first measure, then rests in the subsequent measures.
- A. Sax. 2 (Alto Saxophone 2):** Plays a melodic line in the first measure, then rests in the subsequent measures.
- B. Sax. (Baritone Saxophone):** Plays a melodic line in the first measure, then rests in the subsequent measures.
- Gr. (Guitar):** Plays a melodic line in the first measure, then rests in the subsequent measures.
- PNO. (Piano):** Plays a melodic line in the first measure, then rests in the subsequent measures.
- Bass:** Plays a bass line in the first measure, then rests in the subsequent measures. The bass line is marked with "A♭ sus2" and "A♭" in the first measure, "F♯" in the second measure, and "B♭/F" in the third measure.
- D. S. (Drum Set):** Plays a drum line in the first measure, then rests in the subsequent measures.

The score is written for a piano arrangement, featuring a variety of instruments and a drum line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each containing a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

Swing
 The Beatles
 Bb Tpt.
 A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 B. Sax.
 Gtr.
 PNO.
 Bass
 D. S.
 150 SWING
 G^b7

Ormonio

System 1 (Measures 1-8):

- Key Signature:** Bb (indicated by a flat sign on the B line).
- Tempo:** 50 (indicated by a '50' in a box).
- Chords:** FΔ, G MIN7, A MIN7, D b7, G b7, FΔ, A MIN7, A b7.

System 2 (Measures 9-16):

- Key Signature:** Bb (indicated by a flat sign on the B line).
- Tempo:** 50 (indicated by a '50' in a box).
- Chords:** G7, G b7, FΔ, E b7.

Ormonio

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is a full orchestration for a band, including a vocal duo (Bb Tpt. and A. Sx. 1), a string section (A. Sx. 2, B. Sx.), guitar (Gtr.), piano (PNO.), bass (BASS), and drums (D. S.). The score is written in G major and 4/4 time. It begins with a 34-measure introduction, followed by a 36-measure verse, and then a 38-measure chorus. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The guitar part is a prominent feature, with a melodic line that is repeated throughout the song. The piano part provides a harmonic foundation, with a bass line that is also repeated. The string section and vocal duo provide additional texture and melody. The score is a comprehensive guide for a band performance of this classic song.

Ormonio

[illegible]

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for a piano (PNO.) and includes vocal parts for a Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The piano part is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "4/4". The score is divided into four measures, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line in the left hand, with chords and single notes. The vocal parts are written in treble clef, with the Soprano part having a key signature of one sharp (F#) and the Alto and Tenor parts having a key signature of one flat (Bb). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The piano part includes a bass line with chords and single notes, and the vocal parts are written in treble clef. The score is divided into four measures, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line in the left hand, with chords and single notes. The vocal parts are written in treble clef, with the Soprano part having a key signature of one sharp (F#) and the Alto and Tenor parts having a key signature of one flat (Bb). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

Ormonio

54

Bb Trp.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr.

PNO.

BASS

D. S.

58

Bb Trp.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr.

PNO.

BASS

D. S.

Ormonio

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a guitar, piano, and vocal parts. The guitar part is in the key of D major and features a complex, melodic line. The piano part provides harmonic support with chords and a steady rhythm. The vocal parts, including the lead vocal and background vocals, are written in a style that captures the essence of the original recording. The score is presented in a clear, professional format, suitable for musicians and music enthusiasts.

[illegible]

Ormonio

SWING

B♭ Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Grp.

PNO.

BASS

D. S.

B♭ Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Grp.

PNO.

BASS

D. S.

Ormonio

81

B♭ Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr.

PNO.

BASS

D. S.

FA GMIN7 A MIN7 D♭7 G♭7 FA A MIN7 A♭7 G7 G♭7 FA A♭7 D♭Δ C7

(SOLO)

99

B♭ Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr.

PNO.

BASS

D. S.

FA GMIN7 A MIN7 D♭7 G♭7 FA A MIN7 A♭7 G7 G♭7 FA A♭7

Ormonio

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is a piano arrangement with vocal parts and guitar. The score is written for a full band, including a vocal duo (Soprano and Alto), piano, guitar, and bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 107. The piano part features a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm. The guitar part provides harmonic support with chords and a melodic line. The vocal parts are written for a male and female duo, with the male part (Soprano) and female part (Alto) both featuring a melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, as well as performance instructions like "SOLO" and "107".

Instrumentation: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Key Signature: F#

Time Signature: C

Measure 107: S. Tpr. (SOLO), A. Sx. 1 (SOLO), A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO. (SOLO), Bass (SOLO), D. S. (SOLO)

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 108: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 109: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 110: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 111: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 112: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 113: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 114: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 115: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 116: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 117: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 118: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 119: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 120: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 121: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 122: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 123: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 124: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 125: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 126: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 127: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 128: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 129: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 130: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 131: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 132: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 133: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 134: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 135: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 136: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 137: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 138: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 139: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 140: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 141: S. Tpr., A. Sx. 1, A. Sx. 2, B. Sx., Gtr., PNO., Bass, D. S.

Chords: BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, Cmin7, F7, BbA, A7(b9)

Measure 142: S. Tpr., A.

115

B♭ Trp.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Grp.

PNO.

BASS

D. S.

Chords: D^Δ, E^ΔMIN7, F^ΔMIN7, B^b7, E^b7, D^Δ, F^ΔMIN7, F7, E7, E^b7, D^Δ, F7, B^bΔ, A7

Chords: FΔ, G^ΔMIN7, A^ΔMIN7, D^b7, G^b7, FΔ, A^ΔMIN7, A^b7, G7, G^b7, FΔ, A^b7, D^bΔ, C7

Ormonio

The image displays a musical score for the song "The Way You Love Me" by Justin Bieber. The score is arranged for a band and includes two systems of notation, each starting with a key signature change (from F# to Bb) and a solo section for the saxophones.

System 1 (Measures 105-110):

- Bb Trp.:** Melodic line in F# major.
- A. Sax. 1 & 2:** Melodic line in F# major. A solo section is marked for measures 108-110.
- B. Sax.:** Melodic line in F# major.
- Gtr.:** Rhythmic accompaniment in Bb major.
- PNO.:** Piano accompaniment in Bb major.
- Bass:** Rhythmic accompaniment in Bb major.
- D. S.:** Drum kit accompaniment in Bb major.

System 2 (Measures 151-156):

- Bb Trp.:** Melodic line in Bb major.
- A. Sax. 1 & 2:** Melodic line in Bb major. A solo section is marked for measures 153-156.
- B. Sax.:** Melodic line in Bb major.
- Gtr.:** Rhythmic accompaniment in Bb major.
- PNO.:** Piano accompaniment in Bb major.
- Bass:** Rhythmic accompaniment in Bb major.
- D. S.:** Drum kit accompaniment in Bb major.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as performance instructions like "SOLO" and "F#MIN7".

Ormonio

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a piano accompaniment and vocal parts. The piano part is in the key of D minor (one flat) and 4/4 time. The vocal parts are in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems, each containing staves for Soprano (Sopr.), Alto (Alto.), Tenor (Tenor.), Bass (Bass.), and Piano (Piano).

The piano accompaniment features a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm. The vocal parts enter in the second measure of the system, with the Soprano and Alto parts singing in harmony. The lyrics "The sound of silence" are written below the vocal staves.

The score is marked with a "159" in the bottom left corner, indicating the page number.

E

B $\flat$ Tpt. 147

A. Sax. 1 147

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr. 147

PNO. 147

Bass 147

D. S.

Ormonio

154

B♭ Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr.

PNO.

BASS

D. S.

G⁷ G^{b7} F⁶

155

B♭ Tpt.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr.

PNO.

BASS

D. S.

Ormonio

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a full band and includes a piano introduction and a vocal/instrumental section.

Instrumentation:

- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet)
- A. Sax. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sax. 2 (Alto Saxophone 2)
- B. Sax. (Baritone Saxophone)
- Gre. (Guitar)
- PNO. (Piano)
- BASS (Bass)
- D. S. (Drum Set)

Key Signature and Tempo:

- Key Signature: F major (one flat).
- Tempo: $\text{♩} = 70$ STRAIGHT 8's.

Section 1 (Measures 159-164):

- The piano introduction begins with a soft, arpeggiated chord in the piano part, followed by a steady bass line and a drum pattern consisting of a snare drum and a kick drum.
- The vocal/instrumental section enters with a melodic line in the B♭ Tpt. and A. Sax. 1, which is then joined by the A. Sax. 2 and B. Sax.

Section 2 (Measures 165-170):

- The piano introduction continues with a more complex piano part, featuring a steady bass line and a drum pattern.
- The vocal/instrumental section continues with a melodic line in the B♭ Tpt. and A. Sax. 1, which is then joined by the A. Sax. 2 and B. Sax.

Ormonio

CODA

B $\flat$ Tpt. 167

A. Sax. 1 167

A. Sax. 2

B. Sax.

Gtr. 167

PNO. 167

Bass 167 $A\flat$ MA7($\sharp 11$) $D\flat A/A\flat$ $B\flat$ MIN7 C MIN7 $E7(\sharp 11)$ $D7(\sharp 11)$ $C7(\sharp 11)$ $F\sharp$

D. S. 167 FILL



Nicolosi al trombone in una jam session a Roma

5.2 Cool-laboration

- *Cool-laboration* (NICOLOSI E LA SUA ORCHESTRA, 1953)

Tema	trans	pno___special___gt	tpt	coda
A A B A	drum fill	A A B A	A A B	A'
8 8 8 8	2	8 8 8 8	8 8 8	4 + 3 (3/4 lento even 8 th)
0:00	0:57	1:00	1:56	2:36

Il brano è monotematico, il tema è costruito sulla struttura della forma canzone AABA (32 battute). Nicolosi nella parte A crea un interessante giro armonico dove, partendo dalla tonalità di Fa maggiore, modula una terza minore sopra, Lab maggiore, con un II V (Bbmin7 Eb7), poi sembra continuare con la stessa idea e quindi salire ancora una terza minore alla tonalità di Cb maggiore. Quindi prepara la modulazione con il nuovo II V (Dbmin7 Gb7) ma sfrutta l'accordo di Gb7 come tritono di C7 ovvero dominante della tonalità di partenza e, invece di salire a Dob, torna a Fa. La melodia della sezione A è formata da una semifrase di quattro battute con un carattere fortemente ritmico e da una risposta di due battute dal carattere inverso; l'arrangiamento esalta questa differenza affidando la prima parte agli ottoni e la risposta alle ance. Nelle ultime due battute della parte A la melodia è differente in ognuna delle tre riproposizioni. La melodia della parte B è affidata per le prime quattro battute alla chitarra elettrica. Nicolosi utilizza spesso gli strumenti della sezione ritmica anche all'infuori di quello che tradizionalmente ne viene considerato il ruolo principale, soprattutto in bigband. Questo lo scrive anche nel suo articolo "L'orchestra jazz" uscito su «Musica Jazz» nel marzo 1947:

Come dice il nome, la funzione di questa sezione è di assicurare il pulsare continuo del ritmo jazzistico. Ma non è solo ad un compito ritmico che essa adempie, ma pure armonico: il basso infatti, insieme alla mano sinistra del pianista, assicura le fondamentali mentre chitarra e mano destra del piano marcano gli accordi base del pezzo. Questo modo classico di accompagnamento ha anch'esso naturalmente subito un'evoluzione, soprattutto dopo l'adozione da parte di molti chitarristi della chitarra elettrica. Di conseguenza ora il chitarrista si scosta frequentemente dal sistema dei quattro colpi per misura e la sua parte acquista spesso un carattere più libero, di contrappunto e di risposte. Così pure il pianoforte ha spesso queste parti contrappuntistiche.⁴⁹

Dopo l'esposizione della chitarra, la melodia della parte B passa alle trombe (quattro battute). Nell'arrangiamento Nicolosi ha creato un background dei fiati che, dalle iniziali note tenute, finisce con degli obbligati insieme alla sezione ritmica creando così una forte spinta dinamica per la ripresa dell'ultima A. A questo punto per necessità dinamica, Nicolosi propone l'ultimo tema facendo suonare tutto l'organico. Dopo l'esposizione del tema iniziano gli assoli sulla struttura AABA con una modifica armonica nelle ultime quattro battute: nel tema il giro armonico prevede | F7 E7 Eb7 | D7 Db7 C7 | Fmaj7 Gmin7 Amin7 Bbmaj7 | Amin7 Gmin7 C7 |, mentre nei soli cambia con il seguente giro | F7 Eb7 | Db7 C7 | F7 Eb7 | Db7 C7 |. Il primo solista è il pianoforte che improvvisa nelle AA, Nicolosi lascia il solista senza background, come fosse in trio, proponendo però nelle ultime due battute di ogni A, un insieme orchestrale dove il solista s'interrompe. La parte B invece prevede uno special orchestrale molto intenso che porta alla A finale dove improvvisa la chitarra, con un background degli ottoni. Riparte un nuovo chorus dove improvvisa

⁴⁹ Musica Jazz, marzo 1947

la tromba nella AAB. Il solo di tromba non parte subito, Nicolosi crea una parte orchestrale nelle prime quattro battute di A dove egregiamente sfrutta un pedale melodico comune a tutti gli accordi, ovvero la nota Do, negli accordi Fmaj7, Bbmin9, Eb13, Abmaj7, Dbmaj7(#11) sostituito al Dbmin7 e infine Gb9(#11). Questo tipo di scrittura richiama certe soluzioni che si trovano nel disco già citato *"Birth of the Cool"* di Miles Davis. Nicolosi come detto era un'estimatore degli arrangiatori che lavorarono in quel disco, John Carisi, Gil Evans, Gerry Mulligan. Nicolosi era anche attratto dalle sonorità dell'orchestra di Stan Kenton che in quel periodo usciva con i dischi *"Innovation in Modern Music"* (1950), *"Summer of '51"* (1951). In quest'ultimo disco è contenuto un brano dal titolo *Collaboration*, un ballad per trombone e orchestra che però non ha nulla di paragonabile al brano di Nicolosi se non la somiglianza nel titolo. Terminato l'assolo di tromba, c'è una parte conclusiva costruita sulla base armonica della parte A; Nicolosi invece di proporre il tema crea un finale intrigato e affascinante, dove le sezioni delle anse e degli ottoni si intrecciano in passaggi virtuosistici, per poi concludere con un cambio di tempo, passando ad un 3/4 even 8th con una pulsazione molto più lenta e un rallentando, ottenendo un efficace effetto conclusivo, ben eseguito dall'orchestra.

Cool-laboration è senza dubbio un brano di grande spessore, paragonabile al jazz moderno che proveniva dall'America negli anni Cinquanta, mostra tutta l'abilità di Nicolosi in veste di compositore e arrangiatore; non a caso l'anno seguente all'uscita del disco, viene chiamato come compositore di colonne sonore, un'attività di prestigio destinata a pochi musicisti, molto preparati.

Cool-Laboration

Roberto Nicolosi

Milano, 16 gennaio 1953

trasc. Paolo Ceccarelli

A ♩ = 185 SWING

ALTO SAX. 1

ALTO SAX. 2

BARITONE SAX.

HORN IN F

TRUMPET IN B $\flat$ 1

TRUMPET IN B $\flat$ 2

TROMBONE 1

TROMBONE 2

BASS TUBA

GIITAR

PIANO

BASS

DRUM SET

TACET

TACET

F Δ B $\flat$ MIN7 E $\flat$ 7 A $\flat$ Δ D $\flat$ MIN7 G $\flat$ 7

WALK IN FOUR

IN FOUR

Cool-Laboration

[illegible]

Cool-Laboration

A. SX. 1
 A. SX. 2
 S. SX.
 HN.
 Bb TPT. 1
 Bb TPT. 2
 TBN. 1
 TBN. 2
 S.TBA.
 GTR.
 PNO.
 BASS
 D. S.

The musical score is written for a large ensemble. The instruments are arranged in staves from top to bottom: A. SX. 1, A. SX. 2, S. SX., HN., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, TBN. 1, TBN. 2, S.TBA., GTR., PNO., BASS, and D. S. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals. The piano part (PNO.) is marked with a double bar line and a repeat sign. The bass part (BASS) and drum part (D. S.) are marked with a double bar line and a repeat sign.

A Δ D $\flat$ MIN7 G $\flat$ 7 F7 E7 E $\flat$ 7 D7 D $\flat$ 7 C7 F Δ G $\flat$ MIN7 A $\flat$ MIN7 B $\flat$ Δ A $\flat$ MIN7 G $\flat$ MIN7 F Δ

Cool-Laboration

This image shows a page from a musical score, likely for a jazz or big band ensemble. The score is written for multiple instruments, each represented by a staff. The instruments listed on the left are A. SX. 1, A. SX. 2, B. SX., HN., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, TBN. 1, TBN. 2, S.TBA., GTR., PNO., BASS, and D.S. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythms, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The bottom of the page includes a bass line and a double bass line, both with rhythmic notation. The page number '17' is visible at the bottom left.

Cool-Laboration

A. SX. 1
 A. SX. 2
 B. SX.
 HN.
 Bb TPT. 1
 Bb TPT. 2
 TBN. 1
 TBN. 2
 B. TBA.
 GTR.
 PNO.
 BASS
 D. S.

G MIN7 C7 Gb7 F# A Bb MIN7 Eb7 Ab A Db MIN7 Gb7

Cool-Laboration

A. SX. 1
 A. SX. 2
 B. SX.
 HN.
 Bb Tpt. 1
 Bb Tpt. 2
 TBN. 1
 TBN. 2
 B.TBA.
 GTR.
 PNO.
 BASS
 D.S.

F7 E7 Eb7 D7 Db7 C7 F# G#min7 A#min7 Bb# F#

R.S. x x x x (FILL)

Cool-Laboration

Handwritten musical score for a jazz ensemble, rehearsal mark 8. The score includes parts for A. Sax. 1, A. Sax. 2, B. Sax., HN., Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, TBN. 1, TBN. 2, B.TBA., GTR., PNO., BASS, and D.S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part includes a solo section with a melodic line and a bass line. The bass line is marked with a '55' and a '55'.

Cool-Laboration

A. SX. 1
 A. SX. 2
 B. SX.
 HN.
 Bb TPT. 1
 Bb TPT. 2
 TBN. 1
 TBN. 2
 B.TBA.
 GTR.
 PNO.
 BASS
 D. S.

The musical score for "Cool-Laboration" is written for a large ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for:

- A. SX. 1 & 2:** Alto Saxophones, playing a melodic line in the first two measures.
- B. SX.:** Baritone Saxophone, playing a melodic line in the first two measures.
- HN.:** Horn, playing a melodic line in the first two measures.
- Bb TPT. 1 & 2:** Bb Trumpets, playing a melodic line in the first two measures.
- TBN. 1 & 2:** Tubas, playing a melodic line in the first two measures.
- B.TBA.:** Baritone Tuba, playing a melodic line in the first two measures.
- GTR.:** Guitar, playing a melodic line in the first two measures.
- PNO.:** Piano, playing a melodic line in the first two measures.
- BASS:** Bass, playing a melodic line in the first two measures.
- D. S.:** Drums, playing a melodic line in the first two measures.

 The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes a series of chords: F7, Eb7, Db7, C7, F#7, Bbm7, Eb7, Ab7, Dbm7, Gb7, F7, Eb7, Db7, C7.

Cool-Laboration

49

A. SX. 1

A. SX. 2

B. SX.

HN.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

TBN. 1

TBN. 2

B. TBA.

GTR.

PNO.

FA G MIN7 A MIN7 B♭ MIN7 A MIN7 E♭ MIN7 D7

BASS

D. S.

49

Cool-Laboration

This musical score is for a piano arrangement of "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a full ensemble, including woodwinds, brass, strings, and a rhythm section. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1 through 6 and the second system covering measures 7 through 12. The instruments and their parts are as follows:

- Woodwinds:**
 - Flute (Fl.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Clarinet (Cl.):** Plays a similar melodic line to the flute in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Bassoon (Bs.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Horn (Hn.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
- Brass:**
 - Trumpet 1 (Tpt. 1):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Trumpet 2 (Tpt. 2):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Trombone 1 (Tbn. 1):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Trombone 2 (Tbn. 2):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Baritone (B.Tbn.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
- Strings:**
 - Violin 1 (Vln. 1):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Violin 2 (Vln. 2):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Viola (Vla.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Cello (Vcl.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Double Bass (Db.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
- Rhythm Section:**
 - Guitar (Gtr.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Piano (Pno.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Bass (B.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.
 - Drums (D.):** Plays a melodic line in the first system, then a more complex line in the second system.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. The score is written for a full ensemble, including woodwinds, brass, strings, and a rhythm section.

Cool-Laboration

[illegible]

Cool-Laboration

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for a band and includes parts for the following instruments and voices:

- Vocals:** A. SX. 1, A. SX. 2, B. SX., HN., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, TBN. 1, TBN. 2, B.TBA.
- Instrumentation:** GTR. (Guitar), PNO. (Piano), BASS, and D. S. (Drum Set).

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are written in treble clef, while the instrumental parts are written in their respective clefs (treble for guitar, piano, and bass; bass for tuba, tenor, and drums). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*). The guitar part includes a solo section marked "STOP" and a key change to E major (indicated by a key signature change to two sharps).

Cool-Laboration

Cool-Laboration

[illegible]

Cool-Laboration

87

A. Sax. 1

A. Sax. 2

B. Sax.

HN.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B.Tbn.

Gtr.

PNO.

BASS

D.S.

87

88

A MIN7

D7

G MIN7

Bb MIN7

Eb7

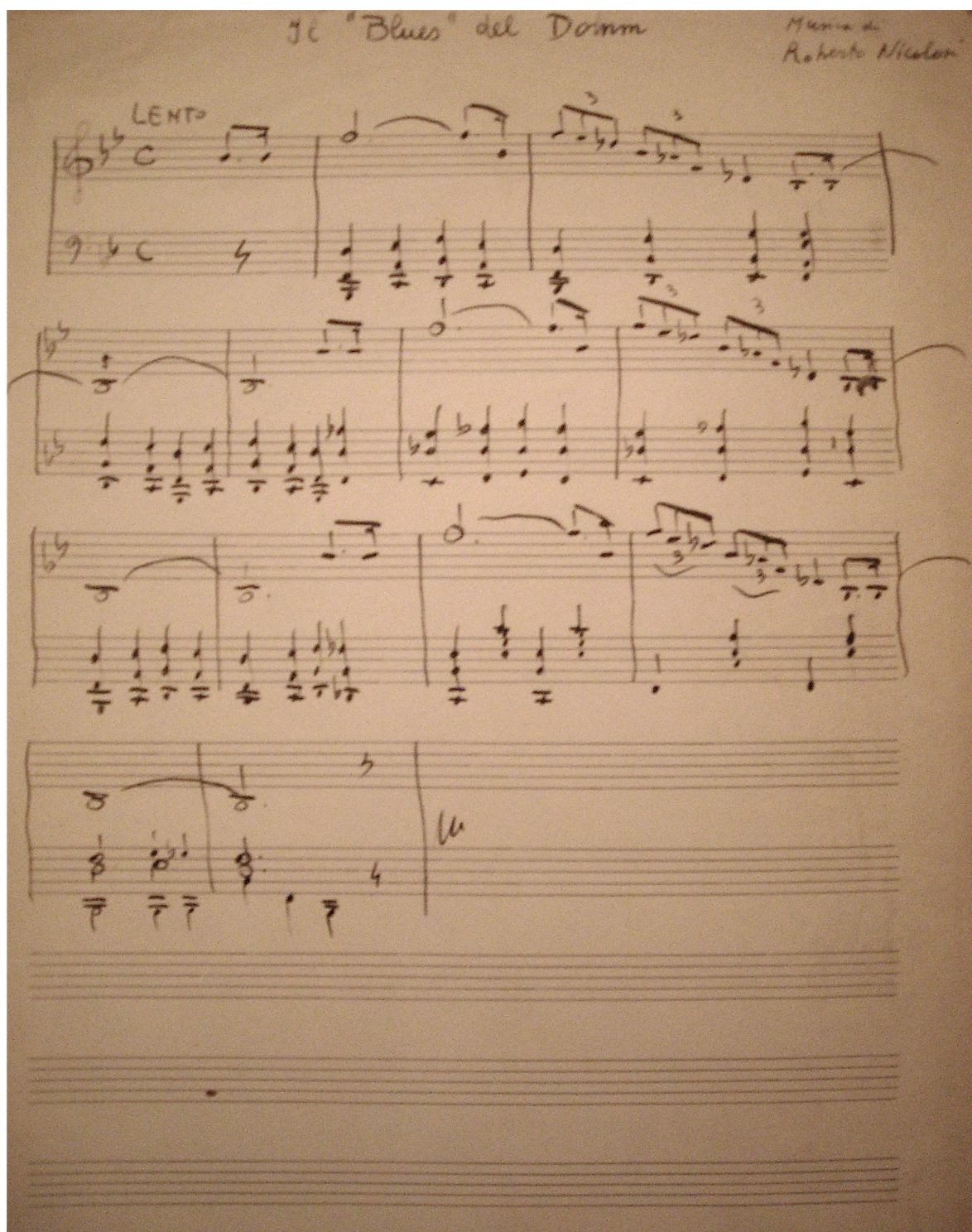
(STOP)

Cool-Laboration

A. SX. 1
 A. SX. 2
 B. SX.
 HN.
 Bb TPT. 1
 Bb TPT. 2
 TBN. 1
 TBN. 2
 B.TBA.
 GTR.
 PNO.
 BASS
 D. S.

APPENDICE A

Il manoscritto de *Il "Blues" del Domm* tra le prime composizioni di Nicolosi, inciso nel 1946 per la Odeon da Ceragioli per la "*Serie Jazzisti Italiani*".



APPENDICE B

DAL PROGRAMMA RADIOFONICO «50: MEZZO SECOLO DELLA RADIO ITALIANA» - 19^a puntata, IL JAZZ:

Roberto Nicolosi:

Io, soprattutto per ragioni anagrafiche a quell'epoca c'ero in Italia e quindi seguivo abbastanza la radio, anzi la seguivo molto, non soltanto la radio italiana anche quelle straniere naturalmente. E di quell'epoca mi ricordo... forse la prima cosa di jazzistica che ho sentito alla radio era una trasmissione di un quarto d'ora che faceva Renzino (Renzo) Nissim al pianoforte da Firenze. Poi altre cose non so... mi ricordo Pippo Starnazza che è stato uno dei primi cantanti che avessero un certo accento jazzistico. Poi mi ricordo un'incisione di Kramer che è andata anche per radio, si chiamava *Crapa Pelada*, è un disco pienamente jazzistico, un disco mi pare del 1936. Poi c'era l'orchestra di Piero Rizza che lavorava soprattutto per il ballo ma ha fatto anche qualche trasmissione; anche questa era un'orchestra che aveva... una parte del suo repertorio era decisamente jazzistico. Se veniamo più avanti poi, durante la guerra, nel finire della guerra ci sono state delle rubriche fatte con dischi dai fratelli Piccioni, Leone e Piero: "Jazz Panorama", "Galleria del Jazz". Poi c'è stata addirittura un'orchestra (jazz) stabile alla radio che era la 013, diretta da Piero Morgan, che poi è lo pseudonimo, come tutti sanno, dello stesso Piero Piccioni di cui abbiamo parlato. Nel '45 poi, da Milano, appena subito dopo la liberazione, alla fine della guerra, anch'io avevo fatto una rubrica che si chiamava "Galleria del Jazz" che era fatta con dischi ed era esclusivamente jazzistica. Ancora prima, se vogliamo ritornare indietro, c'era stato (Alberto) Rabagliati che aveva un certo accento jazzistico... gli si può anche riconoscere. In più c'era Natalino Otto, che aveva cominciato come batterista, faceva parte di un'orchestrina che lavorava sulle navi. Lui era di Sampierdarena lo conoscevo anche personalmente perché anch'io sono di Genova. Francesco Ferrari che anche lui è di era Genova. E tanti altri, Tullio Mobiglia, Bruno Martelli padre di Augusto. Comunque anche prima della guerra c'è stato un

certo fermento jazzistico anche radiofonico. Ma meglio di me su questo si può sentire lo stesso Renzino (Renzo) Nissim, che ho citato prima.

La trasmissione segue con interviste a molti musicisti e studiosi italiani come Piero Piccioni, Carlo Loffredo, Adriano Mazzeletti e altri. Subito dopo l'intervista di Nicolosi segue quella a Renzo Nissim il quale ricorda:

[...] già nel 1929, credo di essere stato uno dei primi a suonare, male forse, ma comunque a suonare il jazz a Radio Firenze. Nel 1929 e 1930 Franco Pazzigli mi fece fare a Firenze un programmino di quindici minuti, dall'una all'una e quindici, che molti naturalmente non ascoltavano perché la ritenevano musica un po' così, musica eccezionalmente d'avanguardia, immaginate che l'avanguardia era questa per modo di dire (esecuzione al pianoforte, suonato da Nissim, di *My Blue Heaven*). Poi nel '38 andai in America e lì c'è un ricordo simpatico perché dopo qualche anno, dopo la guerra, feci sentire ai disc jockey americani certi dischi che faceva Roberto Nicolosi, che avete ascoltato prima, anche lui ha parlato dei suoi ricordi della radio, c'erano questi dischi che io portavo la notte, perché avevo un programma notturno, ad Art Ford che è un disc jockey americano. Era una piccola formazione che Nicolosi aveva fatto in Italia e, era molto ammirata insomma questa musica perché ritenevano che l'Italia fosse completamente avulsa dal fenomeno jazzistico.

UN RICORDO DI NICOLOSI DA ALCUNI SUOI COLLEGHI:

Giampiero Boneschi (email del 13/09/2011)

Roberto Nicolosi è stato uno dei miei amici più cari. Eccessivamente buono, altruista ad oltranza, curioso di ogni disciplina, studioso e colto, innamorato della musica. Indubbiamente nato con un talento musicale che lo ha portato ad occuparsi di tutto lo scibile in questo settore. Medico con specializzazione in odontoiatria; (a Milano aveva uno studio e ricordo che medicò un dente a mia madre). Ma l'interesse per la musica lo ha coinvolto nella ricerca su tutti gli strumenti ad arco ed a fiato che conosceva alla

perfezione senza esserne esecutore. Frequentemente si dedicò al contrabbasso ed al vibrafono. Arrangiatore, quidi consapevole del sistema. Non aveva un diploma in questo settore, ma sapeva, sapeva più di altri. Giornalista critico musicale. Quando si trasferì a Roma lavorò per la Rai arrangiando anche per il cinema e compose musiche per un film importante, ricordo che fece anche l'attore personificando un medico. La foto che allego ha origini strane (a pagina 33 della tesi). Avevamo finito un turno di registrazione con l'orchestra di Kramer ed uscendo dagli studi di Via Meda ci imbattemmo in uno studio fotografico: "...facciamoci una foto per il trio che abbiamo in mente di fare..." Così fu, ma il trio nacque morto poiché l'attività giornaliera di quel tempo non lo permise.

Giampiero Boneschi.

Bruno Biriaco (email del 21/09/2011)

Io ho conosciuto Roberto verso la fine degli anni '60 quando, muovendo i primi passi da batterista, frequentavo le sale di registrazione a Roma dove si preparavano moltissime colonne sonore con organici anche di grandi dimensioni. Lo conobbi da Maestro perché una volta andai alla Fono Roma (vicino Piazza del Popolo a Roma) e lui dirigeva un'orchestra per una colonna sonora. Credo sia stato uno dei direttori più attivi in quel periodo: si producevano tanti film e servivano maestri capaci e competenti per dirigere le numerose orchestre che venivano formate per i turni. Il ricordo che ho di lui è di una persona molto sensibile e preparata: un vero conoscitore dell'orchestra. Ci siamo poi rivisti nei vari concerti di jazz organizzati dal Music Inn di Roma e poi, quando cominciai dopo l'esperienza del Perigeo ad affacciarmi anche come arrangiatore, con i "Saxes Machine", ricordo che mi offrì, se ne avessi avuto bisogno, degli arrangiamenti dell'orchestra di Duke Ellington, li aveva quasi tutti.

Questo posso dirti nei confronti di un musicista che ho frequentato non moltissimo, ma quanto basta per capirne lo spessore professionale ed umano.

Bruno Biriaco.

Francesco Cicci Santucci (email del 20/10/2011)

Ho avuto molte occasioni, sia di collaborare con lui, che di passare ore piacevoli con una persona con la quale era impossibile annoiarsi data la varietà degli argomenti di cui potevi parlare. Lui è stato un musicista eclettico e particolarmente dotato. Suonava sia la tromba che il contrabbasso, partecipando con entrambi gli strumenti a tutte le jam-sessions negli anni 50 e 60. Inoltre ho avuto modo di suonare diversi suoi arrangiamenti, tutti di sapore jazzistico, genere del quale era un profondo conoscitore. Dal punto di vista umano, era di una simpatia unica. Ancora oggi ci ricordiamo alcune sue battute piene di ironia.

Roberto ha dato molto al mondo della musica, e chi ha avuto modo di frequentarlo, come il sottoscritto, sente fortemente la sua mancanza.

Cicci Santucci.



Roberto Nicolosi in Piazza Mincio, Roma

INCISIONI DISCOGRAFICHE:

Di seguito un elenco di incisioni discografiche dove Nicolosi è presente in veste di musicista (m), compositore (c), arrangiatore (a), direttore (d). Sono escluse le incisioni radiofoniche non pubblicate e le colonne sonore per il cinema.

FORMAZIONE	BRANI INCISI	NICOLOSI	ETICHETTA	ANNO
TRIO BONESCHI, MOIOLI, GAMBARELLI	<i>Back Door Rag</i>	(a)	Columbia	1945
ENZO CERAGIOLI E LA SUA ORCHESTRA	<i>In cerca di te; Baby, Don't Tell on Me; How Blue the Night; In the Mood; Ponciana; Se fosse giovedì; Ballando la beguine; Sentimental Journey; Non saprai mai; Blues Boogie; Symphony; La canzone del mulo; E' vero signor Strauss; Cuore in vacanza; Laura (1946)</i>	(m)	Odeon	1945
GIAMPIERO BONESCHI TRIO	<i>Munasterio 'e Santa Chiara; There I've Said it Again; It Had to Be You; Al gelo*</i>	(m) (c)*	Columbia	1946
JAM SESSION A "SERIE JAZZISTI ITALIANI"	<i>El blues del Dom*; Exaclty Like You</i>	(a) (c)*	Odeon	1946
JAM SESSION F "SERIE JAZZISTI ITALIANI"	<i>What Is This Thing Called Love?; Open the Door, Richard</i>	(a)	Odeon	1948
GIAMPIERO BONESCHI E I SUOI SOLISTI	<i>E' tutta propaganda; Che si fa con le fanciulle?; Quanto mi costi; Ciao ciao; Stringendo</i>	(m)	Columbia	1948
KRAMER E LA SUA ORCHESTRA	<i>Picchiando in be bop; Quando la laguna dorme; Sweet Georgia Brown; Lover; Addormentarmi così; Lolly Pop*; Re Bop Style; Rosso e nero; La-la-la; Non farti aspettare; E' più forte di me; Nature Boy; La rosa nel deserto; Buon viaggio</i>	(m) (a)*	Fonit- Cetra	1948

KRAMER E CAVAZZINI, CON ACCOMPAGNAMENTO RITMICO	<i>Signorina Ortensia; Lover; Che cosa è l'amor; Verde luna; A Gal in Calico; Don Ramon; La donna che voglio; Clopin- clopant; Don vas; Tre cuori; Lousiana; Nature Boy</i>	(m)	Fonit	1948
KRAMER E LA SUA ORCHESTRA	<i>Bongo bongo bongo; Barbablù; Bolero; Cavalcata; Primo swing, Un angelo verrà; Mia cugina Luisella; La luna è bianca; Tutto è bello; Povero indù; Fascino; Balla con me; Quanto mi costi; Si farà quel monumento; Quizas, quizas, quizas; Speak Low; Verso la Cina; Più morto che vivo; Sai quante volte; Giuseppe cosa fai?; Luci di Harlem; 1950 in swing</i>	(m)	Fonit- Cetra	1949
KRAMER E BONESCHI, ACCOMPAGNAMENTO RITMICO	<i>Twilight Time; I Wonder, I Wonder, I Wonder</i>	(m)	Fonit	1949
GILBERTO CUPPINI E L'ORCHESTRA MAMBO	<i>Manteca</i>	(m)	La Voce del Padrone	1950
FRANCO CERRI E LA SUA ORCHESTRA	<i>Caravan; Gavottin dei nonni; Cherokee; E' l'alba</i>	(m)	La Voce del Padrone	1950
ARMANDO TROVAJOLI TRIO	<i>Ciliegi Rosa; La vie en Rose</i>	(m)	Parlophon	1950
ARMANDO TROVAJOLI E LA SUA ORCHESTRA D'ARCHI	<i>September Song; E' l'Alba; Fascinating Rhythm; Penthouse Serenade; Opus 3/5; Stars Sailors; Sophisticated Lady; Estasi d'amore; My Foolish Heart; Son io che t'ho lasciato; Limehouse Blues; Così bella; Sid's Bounce</i>	(m)	Parlophon	1950
ARMANDO TROVAJOLI E LA SUA ORCHESTRA D'ARCHI	<i>My Dream Is Yours; This Heart of Mine; The Man I Love; Yesterdays; All the Things You Are; I Can't Get Started; Lady Bird; Easy to Love</i>	(m)	Parlophon	1951

FRANCO CERRI E IL SUO COMPLESSO	<i>Bewitched; Tea for Two; Thinkin' of You; Three Little Words</i>	(m)	La Voce del Padrone	1951
ROBERTO NICOLOSI E IL SUO COMPLESSO	<i>All the Things You Are; Ormonio*</i>	(m) (a) (c)*	Parlophon	1951
GLAUCO MASETTI E LA SUA ORCHESTRA	<i>Vento in Bop; Bocca d'amore; Meditazione; Tu lo sai; Crazy Rhythm; Quando c'è l'amore; Non avevo che te</i>	(m)	Fonit	1951
GLAUCO MASETTI E LA SUA ORCHESTRA	<i>Mi basta un raggio di sole; Louise; Selle vuote; Muskrat Ramble; Benvenuti a New Orleans; Merci beaucoup; La voce dei monti; Dolcemente; Girovagando; Non sono il dottor Jekyll</i>	(m)	Fonit	1952
ROBERTO NICOLOSI E LA SUA ORCHESTRA	<i>Cool-laboration;* Tri-Bop;* Morbido;* Bounce Piano Blues;* Charmaine; Bugle Cool Rag</i>	(a) (d) (c)*	Columbia	1953
NUNZIO ROTONDO'S COOL STARS	<i>Blue Moon; Seven Days Blues; Oh, Lady Be Good; Strike un the Band; Night and Day; Somebody Loves Me; What Is This Thing Called Love?; Honeysuckle Rose</i>	(m)	Columbia	1954
ERNESTO BONINO	<i>Non si compra la fortuna; Songo Americano; Piccola Italy; Tutto è amore</i>	(a) (d)	RCA	1955
GIANNI LUPOLI	<i>Gualgione; Manname 'nu raggio 'e sole</i>	(a) (d)	RCA	1955
NILLA PIZZI	<i>Dream; L'amore è una cosa meravigliosa; Senza catene; L'ultima volta che vidi Parigi</i>	(a) (d)	RCA	1956
ITALIAN ALL STARS	<i>Tune Up; Misty</i>	(m) (a)	Ricordi	1962
12 BACCHETTE E UNA CHITARRA	<i>Memories of You</i>	(a) (d)	GTA	1966

NINI ROSSO	<i>Harlem Nocturne; Non ti dimenticare-T'ho voluto bene; Stardust; When or when; Mona Lisa; Red Roses for a Blue Lady; Moritat; Serenade; Blue Spanish Eyes; Symphony; Wonderland By Night; Just a Gigolo</i>	(a) (d)	Sprint	1973
JAZZ CONCERTO	<i>Opus Jazz</i>	(d)	RAI	1979

COLONNE SONORE:

Di seguito un'elenco dei film, documentari e fiction musicate da Nicolosi, in ordine di anno di uscita in Italia:

- 1954: *Sesto Continente.*
- 1955: *Donne sole.*
- 1956: *Lo svitato.*
- 1957: *Giovanni dalle Bande Nere; La morte ha viaggiato con me; Ritmi di New York; Il diavolo nero.*
- 1958: *El Alamein; La Gerusalemme liberata; Vite perdute; Il pirata dello sparviero nero.*
- 1959: *Caltiki il mostro immortale; La rivolta dei gladiatori; La spada e la croce; Agi Murad il diavolo bianco; Non perdiamo la testa; Costa Azzurra; La battaglia di maratona; Vite perdute.*
- 1960: *La maschera del demonio; Giovani delfini; La regina delle Amazzoni; Esther e il Re; Lettere di una novizia; La vendetta dei barbari.*
- 1961: *Il sicario; L'ultimo dei vikinghi; Gli invasori.*

- 1962: *I normanni; Universo di notte; I dongiovanni della Costa Azzurra; La ragazza che sapeva troppo; Benito Mussolini.*
- 1963: *La rimpatriata; Finchè dura la tempesta (Beta Som); I tre volti della paura; Russia sotto inchiesta; Le gladiatrici; Canzoni nel mondo; Tarzan, re de la forza bruta.*
- 1964: *Roma contro Roma; Il treno del sabato.*
- 1965: *Wild Wild World.*
- 1966: *Gatto Filippo: licenza d'incidere; Ischia operazione amore.*
- 1967: *Leocadia.*
- 1971: *Un'estate un inverno.*
- 1972: *Occhio nel Labirinto.*



Roberto Nicolosi al contrabbasso

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.: *Dizionario Enciclopedico del Jazz*, Curcio Editore, Roma 1991
- AA. VV.: *Enciclopedia Italiana delle Scienze, Lettere ed Arti*, Editore Treccani, Roma 1992
- AA. VV.: *Dizionario del Cinema Italiano*, Gremese Editore, Roma 1996
- BARAZZETTA: Giuseppe Barazzetta, «Recenti incisioni italiane», *Musica Jazz*, 10, 1953
- BRUNETTA: Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di Cinema Italiano*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1991
- CAPASSO: Capasso Roberto, «Festival del Jazz a Roma», *Musica Jazz*, 6, 1958
- CERCHIARI: Luca Cerchiari, *Jazz e Fascismo*, L'Epos, Palermo 2003
- CERRI: Livio Cerri, *Jazz, Musica d'Oggi*, Nistri Lischi Editori, Milano 1948
- CERRI: Livio Cerri, *Mezzo Secolo di Jazz*, Nistri Lischi Editori, Pisa 1981
- CERRI: Livio Cerri, *Dentista Musicista*, Editrice in Pavia, Pavia 1985
- COMUZIO: Ermanno Comuzio, *Musicisti per lo Schermo*, Edizione Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2004
- MAZZOLETTI: Adriano Mazzeletti, *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, Edt, Torino 2004
- MAZZOLETTI: Adriano Mazzeletti, *Il jazz in Italia. Dallo Swing agli Anni Sessanta*, Edt, Torino 2010
- MICHELONE: Guido Michelone, *Sincopato Tricolore. C'era una volta il Jazz Italiano, 1900-1960*, Editore Effequ, 2010
- NICOLOSI: Roberto Nicolosi, «Serenata a Valledara», *Musica Jazz*, 9, 1945
- NICOLOSI: Roberto Nicolosi, «Il Be Bop», *Musica Jazz*, 1, 1950
- NICOLOSI: Roberto Nicolosi, «L'Orchestra», *Musica Jazz*, 10, 1947
- NICOLOSI: Roberto Nicolosi, «Anatomia del Re Bop», *Musica Jazz*, 9, 1948
- NICOLOSI: Roberto Nicolosi, «Rex Stewart», *Musica Jazz*, 3, 1949
- NICOLOSI: Roberto Nicolosi, «Il Be Bop», *Musica Jazz*, 1, 1950
- ONORI: Luigi Onori, «Barga: 2° Concorso di arrangiamento e composizione per orchestra jazz», *Musica Jazz*, 11, 1987
- ONORI: Luigi Onori, «Barga: 3° Concorso di arrangiamento e composizione per orchestra jazz», *Musica Jazz*, 11, 1988

PARRETTI: Rosaria Parretti, Fosco d'Amelio: *Firenze Radio Swing. Musica, Orchestre e Radio dal 1944 al 1952*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2010

PEZZOTTA: Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997² (prima edizione 1995)

PIRAS: Marcello Piras, «E' morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz», *Musica Jazz*, 5, 1989

POLILLO: Arrigo Polillo, *Jazz*, Arnoldo Mondadori, Milano 1975

POLILLO: Arrigo Polillo, *Stasera Jazz*, Arnoldo Mondadori, Milano 1978

POLILLO: Arrigo Polillo, «Il Festival del Jazz», *Musica Jazz*, 6, 1950

POLILLO: Arrigo Polillo, «Il Terzo Festival Nazionale del Jazz», *Musica Jazz*, 12, 1951

POLILLO: Arrigo Polillo, «Un'interessante seduta», *Musica Jazz*, 5, 1951

POLILLO: Arrigo Polillo, «Dischi nuovi», *Musica Jazz*, 11, 1953

POLILLO: Arrigo Polillo, «Incisioni italiane», *Musica Jazz*, 1, 1954

POLILLO: Arrigo Polillo, «Dischi nuovi», *Musica Jazz*, 2, 1954

POLILLO: Arrigo Polillo, «Roma è sempre un'altra cosa», *Musica Jazz*, 6, 1955

SCHIOZZI: Bruno Schiozzi, «Il clan dei Fontaniani», *Musica Jazz*, 1, 1972

SHULLER: Gunther Shuller, *Il jazz. L'era dello swing. I Grandi Maestri*, Edt, Torino 1999 (da *The Swing Era*, Oxford University Press, New York 1989)

ZANNONI: Massimo Zannoni, «L'EIAR», *ACTA*, 1, 2002

ZENNI: Stefano Zenni, *I segreti del jazz*, Stampa Alternativa, Viterbo 2007

SITOGRAFIA

www.interculturale.it

www.teche.rai.it

www.rai.it

www.radio3.rai.it

www.icbsa.it

www.memoro.org.it

www.imdb.it

www.wikipedia.org

RINGRAZIAMENTI:

Un sincero grazie a Bruno Tommaso e Gianmarco Gualandi per i vostri continui stimoli e insegnamenti ricevuti in questi cinque anni trascorsi insieme al Conservatorio Rossini. A Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, Patrizia Nicolosi e Margherita Martini per il prezioso contributo e la paziente disponibilità nel parlarci del vostro caro Roberto. Ai miei genitori, la mia colonna portante. A mia sorella Sara, praticamente metà di me. Ai miei fratelli Marco e Daniele, alla fine siete fatti così! A tutti i docenti incontrati durante questi cinque anni al Conservatorio Rossini. A tutti gli studenti del corso jazz del Conservatorio Rossini. A Stefano Bartoloni, questi cinque anni ci siamo supportati e sopportati a vicenda! A Stefano Zenni per le foto di Nicolosi con Mingus. A Marcello Piras per la disponibilità nel parlarci del suo amico Nicolosi. A Giancarlo Gazzani per avermi inviato gratuitamente molto materiale ai fini della ricerca. A Giampiero Boneschi, Bruno Biriaco e Cicci Santucci per aver condiviso il loro ricordo di Nicolosi. A Philippe Baudoin per aver individuato il brano *My Blue Heaven*. A tutti i musicisti che hanno suonato alla tesi, contribuendo con la loro professionalità e con la loro arte alla riuscita di essa. A tutto lo staff del Conservatorio Rossini. Al Centro Studi “A. Polillo”. Alle Teche Rai. Alla Discoteca di Stato. A Percentomusica. Ai miei parenti. Ai miei più cari amici. Alla mia preziosa fidanzata Sara.

Uno speciale ringraziamento va a Maurizio Lazzaro, scomparso durante la stesura di questa tesi. Mi ha trasmesso l’entusiasmo di fare musica, di qualsiasi genere, a qualsiasi livello, con chiunque e per chiunque. Uno straordinario musicista, una persona rara.