

Cinema e suspense in piazza San Marco, ovvero: Venetian Bird tra musica d'autore e imprevedibili anticipazioni di genere

di FABRIZIO BORIN

Su *Venetian Bird*, film inglese del 1952 interamente ambientato a Venezia, si appuntano particolarità testuali e d'atmosfera interessanti. Gli anni cinquanta vedono in Inghilterra il rilancio, innovato stilisticamente nelle atmosfere d'epoca e nelle tecniche, di un genere forte e contraddittorio, centripeto e disomogeneo come il fantastico nelle forme del giallo, della fantascienza e soprattutto dell'orrore. Rivelando, con risultati stimolanti, un originale equilibrio di *suspense* e *humour*, sapientemente bilanciato con generose dosi di *understatement*, che vedrà nel "fenomeno Hammer" uno dei picchi di successo e visibilità internazionale del cinema inglese, assunto in seguito diffusamente come modello efficace dalla più moderna contaminazione anche seriale e televisiva¹. Il successo di questa rinascita inglese qualificatasi nella realizzazione di un prodotto-Hammer medio, artigianalmente più che dignitoso ed artisticamente ben confezionato, sta tutto negli elementi suddetti e nella compattezza professionale dello staff artistico. Tra i registi, uno che, insieme a Terence Fisher, riuscirà a vincere la scommessa di rivoluzionare la tradizione nella rappresentazione dell'eterna lotta tra Bene e Male attraverso la forza stessa della tradizione è Ralph Thomas², il prolifico regista del film "anglo-veneziano" di cui si dirà tra breve, scarsamente emerso all'attenzione della critica. Non prima di aver messo sul tavolo tutte le carte necessarie per il gioco – filmicamente serio e criticamente motivato – che lo scrivente sta per proporre alla cortesia di chi vorrà seguirlo nella piccola indagine in procinto di prendere avvio. Dunque abbiamo un regista *inglese* di medio livello, un buon professionista "adatto al mercato interno"³; tra le sue pellicole, nel 1952 appare il film *Venetian Bird* sceneggiato dall'autore del romanzo, Victor Canning. Il film ci interessa anche perché l'autore della colonna sonora è Nino Rota, e perché ci evoca un altro regista inglese, Alfred Hitchcock. *Venetian Bird*, è bene dirlo subito, non è un grandissimo film

ma neanche del tutto disprezzabile, almeno in alcuni passaggi della parte conclusiva.

Senza voler caricare di eccessiva importanza la vicenda del detective straniero a Venezia⁴, conta che la presenza della coppia Rota-Hitchcock, due artisti che non hanno mai lavorato insieme, deve essere considerata in modo separato, se non altro per il fatto che mentre il primo compone le musiche del film, il secondo ha le caratteristiche del *regista incumbente*, vale a dire qui non attivamente visibile ma, a suo modo, ambiguamente determinante. Cominciamo da Hitchcock.

È proprio sugli scenari dell'imprevedibile che entra in ballo *Venetian Bird* in una modalità nella quale l'elemento della *casualità* riveste un ruolo decisivo se applicato ad alcune circostanze, sempre *casuali*. Ora, l'inizio della prima versione dell'*Uomo che sapeva troppo* di Hitchcock⁵ si sviluppa a seguito dell'intervento improvvido e assolutamente accidentale di un cagnolino – un irrequieto bassotto a pelo raso – che, sulle nevi di Saint Moritz, sfugge alla sua padroncina; lei l'insegue ed entrambi saranno la causa della caduta d'uno sciatore, a sua volta incolpevole investitore di un'altra persona; lo sciatore, una spia in missione, sarà il filo che permetterà alla vicenda di aggrovigliarsi come da copione, per poi dipanarsi conclusivamente. Al finale di *Venetian Bird*, nel momento in cui il killer Uccello deve sparare all'uomo politico Nerva esposto agli applausi del pubblico che si è raccolto lungo il Canal Grande, una ricca signora assiste alla regata delle autorità tenendo in braccio un barboncino che, improvvisamente, salta e corre via... apre una porta, distrae il killer, che poi sparnerà comunque ferendo a morte la sua vittima prima di essere smascherato e morire lui stesso. Vale la pena ricordare che non pochi cagnolini (barboncini) birichini si sono distinti in apparizioni sullo schermo⁶; anche se, dovendo pensare ad una situazione significativa dell'esaltazione del *potere (canino) del caso*, non ci si può esimere dal rammentare quella del finale di *Rapina a mano*

armata (*The Killing*, 1956) di Stanley Kubrick. Si badi, del 1956! Dunque girato *dopo* l'uscita di *Venetian Bird*, a sua volta *successivo* all'*Uomo che sapeva troppo* del 1934. In proposito, il maniaco Kubrick, fra le tante fonti di documentazione per organizzare il suo *noir*, vede il poco noto film di Ralph Thomas e, forse, per risolvere il finale drammatico si è interessato, pur non ignorando di certo il primo *Uomo che sapeva troppo*, alla soluzione del cagnolino. Così, nel finale del suo *Rapina a mano armata* Kubrick mette un barboncino che sfugge dal grembo della ricca signora all'aeroporto: per non investirlo, l'addetto ai carrelli dei bagagli fa una brusca sterzata, la valigia con il bottino della rapina oscilla, cade per terra, si apre – lo spettatore sa che le chiusure sono difettose – mandando letteralmente all'aria dei motori i fasci di dollari del sensazionale colpo all'ippodromo. Il caso, come avesse un preciso intento, agisce per il bene, se si vuole per i consueti *happy ending*: più realistico-disincantato in

Kubrick, lungo e stiracchiato nell'Hitchcock del 1934, decisamente di standard borghese in *Venetian Bird*. E tuttavia, in quest'ultimo è il piccolo can barbone l'anello di sceneggiatura che fa virare la storia al suo spettacolare epilogo nella suggestiva cornice dell'area Marciana.

Il secondo importante aspetto dell'anticipazione "involontaria" che *Venetian Bird* mette in campo è quello riferibile alla colonna sonora di Nino Rota. Per qualche singolare coincidenza connessa alle strategie produttive della casa cinematografica, anche al musicista milanese capita di avere, per dir così, il suo periodo *inglese*, e proprio a cavallo tra gli anni quaranta ed i primi cinquanta. Sono infatti di questo periodo le sue musiche per pellicole di origine britannica, a volte in coproduzione con l'Italia e dirette anche da nostri registi nello spirito della ricostruzione d'amicizia postbellica, da lui composte per *The Glass Mountain* (*La montagna di cristallo*, 1948, Henry Cass), *Honeymoon Deferred* (*Due mogli sono troppe*, 1949, Mario Camerini), naturalmente *Venetian Bird* e ancora *The Hidden Room* (*Vendico il tuo peccato*, 1949, Edward Dmytryk), *White Corridors* (*Quelli che mai disperano*, 1951) e *Something money can't buy* (1952) di Patrick Jackson, *La stella dell'India* (*Star of India*, 1953, Arthur Lubin), per finire con *La mano dello straniero* (*The Stranger's Hand*, 1953, Mario Soldati)⁷.

Tornando a *Venetian Bird*, sul piano visivo le icone della venezianità non mancano: la prima inquadratura, circolarmente legata all'ultima, con una presa dall'alto dalla Torre all'altezza dei "Mori" esibisce la campana in primissimo piano a sinistra e dietro il Palazzo Ducale, la piazzetta con l'isola di San Giorgio Maggiore sullo sfondo, le colonne di Marco e Todaro, la Loggetta, il campanile, le Procuratie Nuove e lo svelamento intero della piazza, prima di tornare, con uno stacco, all'inquadratura di partenza, più ravvicinata per mostrare uno scorcio della basilica di San Marco e il ritmo vitale della città. Da questi *luoghi inevitabili* sui quali scorrono i titoli di testa, scatta l'immane opzione romantica espressa dalla canzone "veneziana" *Time Was Standing Still*, ovvero *Con ti putela*⁸. Il prosieguo della pellicola segue la trama indicata secondo il tradizionale avvicendamento scenografico-narrativo tra interni ed esterni "esotici" da cartolina. E uno di questi, vale a dire l'entrata, le scale e ancor più il salone dell'atelier di tessuti del conte, divengono elemento risolutivo per lo sviluppo di un dato – finora inedito:

è per questo che riteniamo utile segnalarlo in questa occasione – che potrà gettare un ponte critico fin dentro un altro decisivo *venetian film* musicato da Rota, il *Casanova* di Federico Fellini (1976). Ma andiamo per ordine, come ogni indagine poliziesca prescrive.

Alla ricerca di informazioni per rintracciare il suo *bird*, Mercer decide di far visita alla galleria Borian, che si affaccia su campo San Vio, situato diciamo tra l'Accademia e la Salute⁹. Sale lo scalone interno (il Correr che però è Ca' Rezzonico, sede del museo del Settecento veneziano), parla col portiere, si reca nelle stanze del primo piano dove fa la conoscenza della reticente Adriana, poi si congeda. Ma, intuendo che in quel palazzo c'è qualcosa di poco chiaro, che l'aiutante del conte non gli ispira fiducia e con il desiderio di osservare da vicino il grande arazzo al quale sta lavorando Adriana, decide di tornarci di notte. Ed è qui che Nino Rota, finora “accompagnatore” musicale dei movimenti dei personaggi nella storia (toni romantici con acqua,

vibrati per tensioni di pedinamenti, alti acuti per sorprese e primi piani inaspettati...) inventa un momento particolare, crea un'atmosfera sonora, breve ed essenziale, come tutte le sue illuminazioni fantastiche. Aggirandosi nelle stanze alla sola luce di una torcia elettrica, senza nessuna guida musicale, il detective scopre di trovarsi in un'ampia galleria piena di manichini abbigliati in abiti settecenteschi dove non manca nemmeno un provvidenziale landò all'interno del quale, sentendo dei rumori, trova rifugio per osservare ciò che accade. E accade che una bambina, *Ninetta*, la figlia del custode, giocando alle signore, parla con il manichino-contessa alla quale propone di danzare: e attiva un carillon. Per riportare correttamente i segmenti in questione, è preferibile affidarsi agli schemi della sceneggiatura (anch'essi inediti, provenienti dalla stessa fonte indicata) previsti dal piano di lavorazione – redatti il 2 novembre 1952, *music cue sheet*, C.2. e C.3. (in totale da C.1. a C.5.) – utilizzati e personalmente annotati dal musicista:

Sc.No.	Cue or Music Title:	Composer:	Publisher:	Description of use:	Time:
<u>Reel 5</u>					
3	FROM: Rosa: “You watch yourself as that palace” TO: Ninetta appears from behind chair	Nino Rota	Unpublished ¹⁰	INS BGD	59 secs
14	FROM: Just after Ninetta says: “I’m sure I won’t sleep” TO: Longo: “What is Uccello doing here?”	Nino Rota	Unpublished ¹¹	INS BGD	30 secs
21	FROM: “Come in and shut the door” TO: Mercer creeps up to balcony window	Nino Rota	Unpublished ¹²	INS BGD	22 secs
29	FROM: Boria: “Well you can have five minutes” TO: Ninetta: “What shall we do this evening?”	Nino Rota	Unpublished ¹³	INS BGD	54 secs
40	FROM: Ninetta switches on musical box TO: Mercer is hit in the head LA TOMBOLA (Musical box)		Unprotected	INS VIS part O.S.	1 min 5 secs
47	FROM: Ninetta screams TO: Mercer: “Who are you?”	Nino Rota	Unpublished ¹⁴	INS BGD	15 secs

Dal testo così dettagliato¹⁵ e dalle note aggiunte, parimenti assai precise, si evidenzia come il *découpage* filmico-musicale trovi, nel lavoro del musicista, una puntuale ed estremamente meticolosa “segnatura” di ogni particolare del racconto, in specie con il suo nobilissimo rispetto delle limitazioni musicali – i tempi, anche molto brevi, delle singole frasi o sue porzioni interne – della lunghezza dell'inquadratura, di più inquadrature, delle sequenze¹⁶. Il che conferma sia l'impressionante capacità di Rota di entrare magicamente nelle situazioni, anche nelle più “scheggiate”, rimanendo nel tema delle immagini, quando queste ultime addirittura non trovano un di più di senso proprio dalla musica (magari avendole viste se non una sola, certo poche, pochissime volte); sia di complicare il compito della critica. Non tanto in ordine al riutilizzo di motivi, suoni, accordi, echi, ricordi immersi nell'immaginazione del suo passato ideativo, quanto perché svela un atteggiamento che si pone in rotta di collisione con quelle interpretazioni che lo vorrebbero costantemente sprofondato in un suo sognante mondo interiore inaccessibile, di grande sensibilità, talento e creatività, ma dominato dalla distrazione, dal candore, da una permanente aura di magnifica celestiale astrazione.

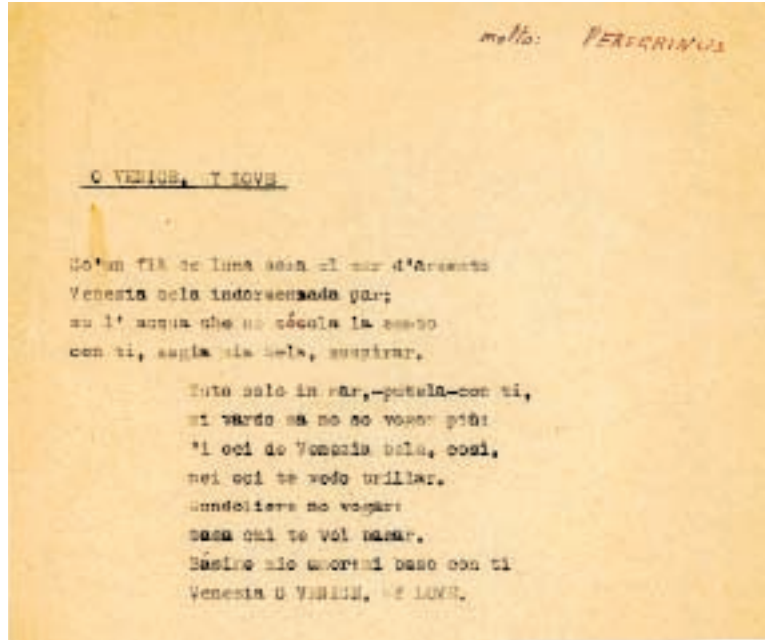
Si arriva così ad una conseguenza e, poi, ad una prova (indispensabile, in una indagine pur sommaria come questa). La conseguenza è che l'accurata competenza organizzativa di Rota ha lasciato, nell'episodio del carillon, una immodesta ma grande soddisfazione in chi scrive, dal momento che il sottoscritto aveva già avanzato in altra sede¹⁷ e prima di conoscere la prova di cui si dirà tra breve, l'idea che la musica della bambola meccanica del *Casanova* di Federico Fellini, principalmente per quanto riguarda il “risveglio” a scatti isolati – battito ritmico dei legni, come gli analoghi scatti ternari nella galleria di Mercer – viene direttamente dal virtuale minuetto del manichino di *Venetian Bird* reso alla vita dal gesto di Ninetta. Per entrambi, il Settecento con i ricchi abiti, le parrucche, le ciprie sui volti di porcellana, i fantocci a fronte dell'automa, la danza notturna delle due *silhouettes*: si pensi solo, in Fellini, al sogno finale dell'amata irraggiungibile Venezia da parte d'un Casanova ormai vecchio – un altro emblematico *straniero* in una “*Venusia*” *onirica* – che, immagine del passato, si muove con la grazia ritmica e circolare della perduta gioventù, con l'eterea algida bambola

Rosalba sulla laguna ghiacciata.

Per quanto riguarda la prova, questa consiste nel fatto che gli spartiti delle musiche di *Venetian Bird* venivano conservati dallo “svagato” Rota proprio nello stesso faldone contenente tutte le musiche composte per il *Casanova* felliniano, quasi per rammemorare a se stesso il trasfondimento operato dal (poco conosciuto) film inglese nel film sulla vita dell'avventuriero veneziano Giacomo. In più, c'è un altro indizio da non tralasciare, al fine sempre di verificare quanto l'inconsapevole *Venetian Bird* sia stato un vantaggioso tramite di comunicazione per altre ricerche; ovvero se, *ex post*, nel 1976, Rota non possa essere intervenuto sui materiali degli anni cinquanta come *mémoire* per le molte situazioni da musicare per il *Casanova*. Si tratterà di fare ulteriori approfondimenti su una solitaria parola che appare, neanche tanto in vista, nelle carte relative alla canzone *Con ti putela* di cui s'è dato conto alla nota 8. In alto a destra della pagina in cui è riportato, battuto interamente a macchina, il testo della canzone, si legge: “*motto: PEREGRINUS*”. La scritta è a mano come le indicazioni alle scene di riferimento per il *publisher*, ed è la sola che autorizza a ritenere trattarsi di un appunto preso mentre si applicava alle musiche per il *Casanova* di Fellini¹⁸. Quel Casanova *pellegrino* e vagante nelle corti europee come ambasciatore della Serenissima, studioso, scienziato, filosofo. E se tra i sinonimi di *pellegrino* si può ricomprendere la nozione di *ricercato, elegante, eccezionale, singolare, strano*, tutte applicabili senza difficoltà all'inquieto curioso intellettuale veneziano che si muoveva migrante tra le capitali di mezza Europa, potrebbe non essere indebito pensare che il *venetian bird* sia poi anche qualcosa d'altro. Per esempio, potrebbe essere il contenuto dell'astuccio ligneo all'interno del quale un *uccello meccanico* scandisce le prestazioni acrobatico-sessuali casanoviane incarnate dall'attore Donald Sutherland nella pellicola italiana. Un trasferimento dall'immaginazione di Rota a quella di Fellini (l'uomo introvabile del film inglese oscilla tra il suo improbabile nome troppo italiano, Renzo Uccello, e l'arte della città d'acqua: il quattrocentesco pittore fiorentino Paolo Uccello che a Venezia nel 1425 lavora ai mosaici di San Marco).

Insomma, le coincidenze di “estraneità” esibite, copiate o indotte, abilmente rifluite in questa eccentrica operazione di *remake* (musicale) *veneziano* che è clamorosamente possibile estrarre

dal film di Ralph Thomas, un *inglese* che dis-ambienta in una Venezia estiva *troppo solare* un film anche *troppo inglese*, quasi fosse un trucco depistante hitchcockiano, sono davvero tante... Una sequenza cinematografica fatta e finita: *Venetian Bird* – *suspense* – barboncini – casualità – omicidio – Venezia – carillon – manichini – Casanova – secondo carillon – automa – *venetian bird*. Se almeno Hitchcock, da vero detective *inglese*, potesse ancora darci una mano...



¹ A partire dal 1957 la ripresa nel cinema di temi, castelli, *villains* e fanciulle perseguitate nella lunga tradizione del romanzo nero o gotico da parte della casa di produzione Hammer Film (l'attività, con la sua casa madre "Exclusive", inizia nel 1935) farà prendere all'*horror* per lo schermo quella lunga rincorsa che lancerà l'interminabile stagione delle contaminazioni macabro-catastrofiche giunte fino a noi senza dare segni evidenti di stanchezza.
² Nato il 10 agosto 1915 a Hull, Yorkshire (GB), Thomas è morto a Londra il 17 marzo 2001. Inizia a lavorare nel cinema come "ciacchista", poi si dedica al giornalismo e dopo la guerra si lega alla Rank divenendone ben presto uno dei registi stabili. Il fratello Gerald è montatore – suo è il montaggio di *Venetian Bird* – e il figlio Jeremy Thomas esercita con successo l'attività di produttore. La carriera di Ralph Thomas può esibire circa quaranta film di cui meno della metà editi in Italia.
³ La recensione della proiezione londinese del 14 ottobre a firma Myro sta in "Variety", 29.10.1953.
⁴ Il protagonista, più somigliante ad un curioso turista disinvoltamente a spasso per la ben poco "gotica" città delle gondole che non ad un ficcanaso di professione, è Edward Mercer, un investigatore privato britannico inviato a Venezia da una compagnia di assicurazioni per ritrovare un uomo, Renzo Uccello, che ha fatto misteriosamente perdere le sue tracce. Stabiliti i necessari contatti Mercer organizza l'incontro notturno con un primo possibile informatore, il quale però non avrà il tempo di parlare poiché viene ucciso e il suo cadavere verrà ripescato nelle scure acque di un canale appartato. Con l'aiuto di Rosa, inglese anche lei e navigata direttrice di una pensione assai discreta, Edward, seguendo altri indizi, viene messo al corrente che il suo uomo è morto da tempo, vittima di un raid aereo nel corso della seconda guerra mondiale. Il fiuto gli consiglia però di non credere a questa versione dei fatti, suggerita ai diversi "testimoni" dalle trame segrete del conte Borian intenzionato a depistare il detective per poter meglio organizzare l'attentato al quale sta lavorando da tempo: far uccidere il leader politico Nerva nel corso della sua imminente visita a Venezia. Rifiuta quindi un compenso per abbandonare le indagini e lasciare la città. Ma gli eventi si complicano: per un verso Mercer scopre che Uccello altri non è che lo sfuggente Bordesca, finto impiegato della rinomata fabbrica di tessuti del conte, fotografo ambulante in piazza e marito della bella Adriana, attratta da Mercer ma fatalmente succube del killer; per altro verso, trovandosi lo stesso Mercer nella stanza dalla cui finestra verrà esplosivo il mortale colpo di fucile destinato all'onorevole

Nerva, attira i sospetti di Spadoni, il commissario di polizia, costretto dall'apparenza dei fatti a considerarlo colpevole. Per dimostrare che i veri responsabili di tutto sono il conte e i suoi uomini e che l'assassino di Nerva è Uccello, il detective non ha altra scelta se non la fuga, aiutato da un fedele cliente della sua amica Rosa. Alla fine, quando Renzo Uccello si rende conto di non potersi più nascondere a casa di Adriana perché il cerchio intorno a lui si sta stringendo, tenterà una impossibile fuga attraverso i tetti prima di cercare l'ultimo riparo tra le sagome dei "Mori" sulla Torre dell'Orologio di piazza San Marco. Braccato, armi in pugno, da Mercer e dagli uomini del commissario Spadoni, in preda alla paura, l'assassino verrà urtato dal martello che batte le ore, perde l'equilibrio, precipita sul selciato sottostante trovando la morte. Il detective raggiunge Adriana sul camminamento delle Procuratie Vecchie per confortarla, mentre l'armonia ritrovata è lo sfondo di una corta panoramica a rivelare, tra campane a distesa ed il ritorno della canzone iniziale, la basilica, il Palazzo Ducale, la piazzetta e il bacino di San Marco.
⁵ Ventidue anni dopo, nel '56, Hitchcock ne realizzerà la più conosciuta versione interpretata dalla coppia James Stewart - Doris Day.
⁶ In loro assenza, ad esempio, *Il valzer dell'imperatore* (*The Emperor Waltz*, 1948) di Billy Wilder non potrebbe esistere, per non dire del "fiuto" del segugio a quattro zampe che salva la vita al detective Dick Charleston (David Niven) e alla moglie in *Invito a cena con delitto* (*Murder by Death*, 1976, Robert Moore) o di quello sacrificale e rivelatore usato per lo svelamento dell'assassino nell'hitchcockiana *Finestra sul cortile* (*Rear window*, 1954), sempre che non si voglia citare la coppia di barboncini condotta dallo stesso regista-proprietario nel negozio di volatili alle fasi iniziali degli *Uccelli* (1963).
⁷ La tipologia del *forestiero a Venezia*, mai in realtà uno *straniero vero* salvo il caso dell'ultimo film citato, anch'esso ambientato tra le calli veneziane e tratto dall'omonimo soggetto originale di Graham Greene, è una tipologia diffusa – si pensi all'imitatissimo *evergreen Summer Madness-Summertime* (*Tempo d'estate*, 1955, David Lean) con Katharine Hepburn e Rossano Brazzi. Per la più formale *venezianità inglese* va ricordato che *La montagna di cristallo* è quasi interamente d'ambientazione regionale, dal momento che si svolge tra le nevi del Cadore e le sale, il palcoscenico, i palchi del Teatro La Fenice.
⁸ Dai documenti inediti conservati presso l'Archivio Nino Rota depositato presso l'Istituto per la Musica della

Fondazione Giorgio Cini di Venezia – che qui si coglie l'occasione per ringraziare – si viene informati che i testi musicali inglesi, privi peraltro della prima strofa, sono di Harold Purcell: “Time was standing still / That day in the square, The clocks forgot to chime / No time passed; / Time was standing still / For suddenly there / I saw you, I found you / At last. / High up in the sky / a bird sang / Notes I'd never heard / till then, when, time was standing still / That day in the square, / And you love, / My true love, Were there. / Suddenly my dreams of springtime, / All began to bloom again, / when, Time was standing still / That day in the square, / And you love, My true love, / Were there”. Mentre quelli italiani completi – *O Venice, My Love* – sono opera di Ferrante Alvaro de Torres (un nome che ricorre altre due volte nella filmografia rotiana, nel cast del *Delitto di Giovanni Episcopo*, 1947 di Alberto Lattuada e quale collaboratore, insieme a Ruccione e Simeoni, per la canzone *Camerata Richard* per *I due nemici*, 1961 di Guy Hamilton).

⁹ Nel gioco delle anticipazioni, curiosamente è lo stesso Campo che l'anno dopo ospiterà la terrazza – inesistente in realtà e tutta costruita *on location* – dell'albergo dove alloggia la matura turista americana Jane, la già ricordata Hepburn di *Summertime*.

¹⁰ Notazione autografa a matita di Rota: *The Gallery*.

¹¹ Notazione autografa a matita di Rota: *Ninetta*.

¹² Notazione autografa a matita di Rota: *Toward the balcony*.

¹³ Notazione autografa a matita di Rota: *Back to gallery*.

¹⁴ Notazione autografa a matita di Rota: *The hit*.

¹⁵ Legenda: VISual; VOCal; INStrumental; O.S. (off screen); BGD (background).

¹⁶ I *reels*, i rulli di *Venetian Bird* sui quali il musicista appone, come sempre ha fatto nella sua lunga pratica musicocinematografica, le sue indicazioni a mano, sono nove, secondo la seguente articolazione-numerazione delle scene:

REEL 1: M.T.2. [*Con ti putela* (Keith Prowse), la segnalazione “Unpublished” è cassata con una riga / 1'35”], 3 [*Con ti putela* (Keith Prowse), “Unpublished” cancellato / 1'14”], 28 [*Con ti putela* (Keith Prowse), “Unpublished” cancellato / 1'28”], 32 [*Uccello* / 48”], 42 [*The thugs* / 1'5”]; **REEL 2:** 1 [*The portrait* / 1'46”], 17 [*Palazzo Boria* / 1'35”]; **REEL 3:** 1 [*CON TI PUTELE* (Keith Prowse), “Unpublished cancellato” / 1'1”]; **REEL 4:** 6 [*Con ti putela (idem)*, (*Uccello (unpublished)* / 1'24”, 27 [*The memorial* / 11”], 34 [*The tapestry* / 1'33”]. Al quinto, oltre alle scene qui riprodotte con i nn. 3, 14, 21, 29, 40 e 47, si aggiungono le 59 [*Mercer in tapestry room* / 49”] e 62 [*Back to Rosas's house* / 20”]; **REEL 6:** 13 [con notazione 6M1 - *ADRIANA a Mercer* / 1'5”], 21 [6M2 - *Con ti putela*, “Unpublished” cancellato / 1'18”], 23 [6M3 - *The wallet*, “Unpublished” cancellato / 41”], 27 [6M4 - *CON TI PUTELE*, “Unpublished” cancellato / 12”], 29 [6M5 - *Melopea (organo solo)* / 1'22”], 44 [6M6 - *Preludio (organo solo)* / 1'21”]; **REEL 7:** 1 [7M1 - *repeat of 2M1* / 25”], 2 [7M2 - *First splinter music* / 42”], 10 [? / 24”], 47 [7M3 - *Escape from glasswork* / 27”], 57+59 [7M4: Ia.IIa part - *Second splinter music* / 42”+39”]; **REEL 8:** 1 [8M1 - *come 7M4* / 35”], 2+24 [8M2: I e II part - 23”+1'14”]; **REEL 9:** 3 [9M1 - *come 6M1* / 11”], 17+25 [9M2: Ia.IIa part - *Second escape* / 55”], 35 [9M3 - *come 7M2* / 33”], 37+41 [9M4: Ia.IIa part - “*Wanted*” / 37”+6”e1/2].

¹⁷ Ateneo Veneto, marzo 2003.

¹⁸ Scritto lì in alto a destra, apre alla prima strofa della canzone (non inserita nello spartito a stampa che attacca con “Tuto solo in mar, -putela-con ti”): *Co'un fià de luna sora el mar d'ariento / Venezia bela indormensada par*; e sembra di avere davanti agli occhi le immagini del film di Fellini nell'episodio dell'evasione notturna di Giacomo Casanova dai Piombi quando, dai tetti, osserva la sua Venezia bianco-azzurra, silenziosa e bagnata dai riflessi lunari e dell'acqua.