





Apri la nostra pagina Facebook  
**Roberto Nicolosi. Un grande maestro del jazz**  
Troverai notizie e contenuti extra

*Roberto Nicolosi. Un grande maestro del jazz*  
di Paolo Ceccarelli  
ISBN 9788864388366  
Collana ZONA Music Books

© 2019 Editrice ZONA  
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova  
Tel: 338.7676020  
Email: [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)  
Web: [zonamusicbooks.it](http://zonamusicbooks.it) – [www.editricezona.it](http://www.editricezona.it)

Progetto grafico: Serafina – [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)  
Le immagini contenute nel volume provengono dall'archivio  
privato della famiglia Nicolosi, che si ringrazia

Stampa: Digital Team – Fano (PU)  
Finito di stampare nel mese di luglio 2019

Paolo Ceccarelli  
con la collaborazione di Sara Jane Ceccarelli

ROBERTO NICOLOSI  
UN GRANDE MAESTRO DEL JAZZ

ZONA  
Music Books



# Indice

Introduzione dell'autore	7
<i>È morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz</i> , di Marcello Piras	9
CAPITOLO I	
LE ORIGINI DI ROBERTO NICOLOSI	
1.1 Gaspare Nicolosi	11
1.2 La famiglia Nicolosi	12
CAPITOLO II	
ROBERTO NICOLOSI A GENOVA	
2.1 Genova e il jazz	14
2.2 Nicolosi e i primi contatti col jazz	16
2.3 Coltivare una passione	19
2.4 Nicolosi durante la seconda guerra mondiale	23
2.5 I musicisti italiani durante la seconda guerra mondiale	25
CAPITOLO III	
ROBERTO NICOLOSI A MILANO	
3.1 I primi passi a Milano tra musica e odontoiatria	31
3.2 L'affermazione di Nicolosi nell'ambiente jazzistico milanese	36
3.3 Nicolosi, un <i>sideman</i> molto richiesto	40
3.4 Nicolosi, un critico acuto e preparato	46
3.5 Nicolosi in veste di <i>leader</i>	51
3.6 Il nome di Nicolosi esce dai confini italiani	56
3.7 <i>Sesto continente</i> , la prima colonna sonora	58

## CAPITOLO IV

### ROBERTO NICOLOSI A ROMA

4.1 Nicolosi si fa largo a Roma	63
4.2 Il revival dixieland italiano	65
4.3 Nicolosi e il jazz a Roma	69
4.4 Nicolosi e la Rai	72
4.5 Nicolosi e il cinema	82
4.6 La casa del musicista	92
4.7 Conclusioni	94

## CAPITOLO V

### DUE COMPOSIZIONI-MANIFESTO

### DEL JAZZ D'AVANGUARDIA ITALIANO

### NEGLI ANNI CINQUANTA

### UN'ANALISI TECNICA

5.1 <i>Ormonio</i>	104
5.2 <i>Cool-laboration</i>	107

### APPENDICE A

111

### APPENDICE B

1. Dal programma radiofonico "50: mezzo secolo della Radio Italiana"	112
Il jazz: Roberto Nicolosi	
2. Alcuni colleghi ricordano Nicolosi	114

### INCISIONI DISCOGRAFICHE

117

### COLONNE SONORE

123

### BIBLIOGRAFIA

124

### SITOGRAFIA

125

### RIGRANZIAMENTI

127

## Introduzione

Questo libro riguarda l'attività artistica di Roberto Nicolosi, uno dei più brillanti musicisti che il jazz italiano abbia avuto, sul quale non esiste al momento documentazione specifica che ne ripercorra l'intera carriera e ne inquadri storicamente la figura nell'ambiente e nel periodo nel quale fu attivo, dal 1945 al 1989. Nicolosi s'impose infatti come una delle figure maggiori del jazz nazionale nel secondo dopoguerra e si affermò, con le sue incisioni, negli anni Cinquanta.

Il mio entusiasmo nell'approcciare tale argomento ha dovuto scontrarsi con la difficoltà di reperire informazioni sul personaggio: sebbene esista sufficiente materiale discografico e biografico, questo si rivela spesso confuso e con vuoti rilevanti.

Un'importante svolta nella mia ricerca è stata l'incontro con la famiglia dell'artista. In primo luogo con la sorella, signora Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, che vive a Cagliari, in forma smagliante alla vertiginosa età di novantanove anni. La signora Silvia si è resa disponibile a un'intervista e, grazie alla sua fervida memoria, ha chiarito ogni lacuna e dubbio, soprattutto riguardo alle origini e alla gioventù di Nicolosi. In seguito sono entrato in contatto anche con la figlia di Nicolosi, Patrizia, e con la nipote Margherita. Il lavoro si è trasformato così in un'importante esperienza umana, oltre che scientifico-musicale.

Al problema iniziale della ricerca di materiali è subentrato poi quello di riuscire a catalogare e gestire al meglio l'enorme quantità d'informazioni, incisioni, spartiti, ricordi e fotografie che mi sono stati messi a disposizione.

La trattazione è introdotta dall'articolo di Marcello Piras "È morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz", apparso sulla rivista Musica Jazz del maggio 1989, a un mese dalla scomparsa del musicista.

Dopo un primo breve capitolo che analizza le origini famigliari, il lavoro si sviluppa su tre direttrici principali, corrispondenti ai tre principali momenti della vita di Nicolosi, legati ad altrettante città: Genova, dove passa l'infanzia e l'adolescenza e coltiva la prima passione per il jazz; Milano, dove emerge come musicista, critico, arrangiatore e compositore; Roma, dove inizia l'attività di compositore di colonne sonore e trascorre il resto della vita. Ogni esperienza di Nicolosi, musicale e non, diviene spunto per aprire una finestra dalla quale osservare 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 riportata l'intervista a Nicolosi e a Renzo Nissim trasmessa nella diciannovesima puntata della trasmissione radiofonica "50: mezzo secolo della Radio Italiana", e sono riportati i contributi di alcuni colleghi di Nicolosi, interpellati nel corso delle ricerche.



## È morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz di Marcello Piras

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. Scopri 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 [la rivista, *nda*] Musica Jazz. L'ora di Nicolosi, seguitissima, si chiamava "Galleria del Jazz": la sigla era *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 sorso 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.

Musica Jazz, maggio 1989

# CAPITOLO I.

## LE ORIGINI DI ROBERTO NICOLOSI

### 1.1 Gaspare Nicolosi

Il nonno di Roberto Nicolosi, Gaspare, nacque a Mazara del Vallo, in Sicilia, alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento. La sua grande vocazione era quella di diventare un cantante, ma l'istinto patriottico prevalse e lo coinvolse, ancora giovanissimo, nei movimenti rivoluzionari siciliani: finì per essere arrestato.<sup>1</sup> Uscito di prigione ancor più deciso a combattere i Borboni, 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.<sup>2</sup>

Con i Mille, Gaspare raggiunse il nord dell'Italia e vi si stabilì. Nella Piazza della Repubblica di Mazara del Vallo è presente una targa realizzata in occasione del centenario dell'Unità d'Italia, in memoria dei garibaldini volontari della città; tra i tanti nomi, compare anche quello di Gaspare Nicolosi fu Francesco. Gaspare, in memoria di suo padre, chiamò suo figlio Francesco.

---

<sup>1</sup> Dal sito [www.memoro.org/it](http://www.memoro.org/it), intervista a Silvia Nicolosi Dessy Deliperi.

<sup>2</sup> S. Basile, *Dalla Sicilia al Piemonte. Storie di un garibaldino vero*, pag. 13.

## 1.2 La famiglia Nicolosi

Francesco Nicolosi, genitore di Roberto, nacque nell'Italia finalmente unita anche grazie alle imprese di suo padre Gaspare: un paese che si stava sviluppando industrialmente e che offriva quindi molte più opportunità rispetto al passato.

Francesco divenne ingegnere politecnico, fu assunto dal ministero dei trasporti e fece carriera.<sup>3</sup> Sposò Angela Gozo, di Pavia, laureata in scienze. Angela era cresciuta in una famiglia di musicisti dilettanti, in un'epoca in cui quest'aggettivo non indicava certo approssimazione o superficialità: evidenziava piuttosto come nella vita familiare la musica rappresentasse una parte importante della vita quotidiana, senza scopo di lucro ma, appunto, di diletto. Angela suonava il pianoforte e cantava: il suo repertorio era principalmente costituito da arie d'opera e *lied*.

Il lavoro di Francesco lo obbligava a continui 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 nacquero il secondogenito Roberto (il 16 novembre 1914) e la terza figlia, Giugi. La famiglia nel 1929 si trasferì per circa tre anni a Cagliari, per poi tornare a Genova nei primi anni Trenta.

Il giovane Roberto fu subito avvicinato alla musica, complice la passione della madre. Iniziò con lo studio del pianoforte, a cinque anni e, intorno agli otto, con quello del violino. A quindici anni 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 sosteneva, sia grazie al fermento musicale e jazzistico del

<sup>3</sup> L. Cerri, *Mezzo secolo di jazz*, pag. 18.

capoluogo ligure, dove trascorse – fatta salva la parentesi sarda  
– quasi tutti gli anni Trenta.



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

## CAPITOLO II.

### ROBERTO NICOLOSI A GENOVA

#### 2.1 Genova e il jazz

Intorno agli anni Venti a Genova, con un po' di ritardo rispetto a Roma e Milano, cominciarono ad arrivare i primi spettacoli di musica sincopata. Nel 1921, al Teatro Giardino d'Italia, andarono in scena 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, si esibì il gruppo Pelican Variety Five, formato da cinque musicisti americani e due francesi.<sup>4</sup> Gradualmente, anche il gusto del pubblico, e soprattutto dei musicisti genovesi, si spostò verso il jazz. Ma la vera esplosione avvenne nel febbraio 1923, quando al Teatro Verdi spopolò "Lou Lou-Grégor et leur jazz singers, danze indiavolate, con Harrison il fenomeno elettrico e l'eccezionale Trio Tampon".<sup>5</sup> L'entusiasmo del pubblico fu tale da costringere la compagnia a esibirsi anche il giorno successivo. Così a Genova cominciarono a fiorire gruppi che si rifacevano alle jazz band, e la musica sincopata entrò nei numerosi locali che proponevano spettacoli di varietà accompagnati da musica dal vivo.

---

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

5 *Ivi*, pag. 86.

Una delle figure di spicco del momento fu Armando Di Piramo, un eccellente violinista nonché organizzatore di orchestre e complessi, ch'egli stesso piazzava nei locali di cui curava la direzione artistica. Di Piramo 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 ricordiamo Bruto Martelli, anch'egli violinista (padre del sassofonista Bruno e nonno del compositore Augusto), il trombonista Potito Simone e il giovane Pippo Barzizza che, notato proprio da Di Piramo, cominciò a farsi strada.

La città offriva molte opportunità per i musicisti: come detto, c'erano tanti locali che proponevano musica dal vivo, i più importanti in via XX Settembre, come il Belloni, l'Olimpia e il Verdi, ma erano noti anche l'Odeon, l'Eden e La Stizza. Si suonava dal vivo anche nei maggiori caffè e nei lussuosi alberghi della costa, e c'era una continua richiesta di strumentisti 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 Esperia, per una crociera nel Mediterraneo. Ma le più gettonate dai musicisti erano le grandi navi della tratta Genova-New York, come il Contebianco, il Roma, l'Augustus, il Saturnia, il Vulcania, il Conte Grande, il Conte di Savoia e il più grande transatlantico italiano, il mitico Rex, varato nel 1931: le motivazioni erano indubbiamente economiche, dato che i salari erano sensibilmente più alti rispetto a quelli dei locali notturni. Per molti, però, c'era anche la voglia di recarsi a New York, dove si poteva ascoltare il meglio della musica americana.

Tra i tanti genovesi e non che lavorarono sulle navi di linea c'erano il violinista Oreste Giacchino, che fu direttore

dell'orchestra del Rex, Alberto Semprini, Piero Rizza, Potito Simone. Il genovese Pippo Barzizza invece non s'imbarcò mai: Di Piramo gli propose un ingaggio a Lima, ma Barzizza rifiutò e si ritrovò a quel punto senza un'orchestra (all'epoca suonava proprio con la formazione di Di Piramo, al Cova di Milano). Fu così che mise in piedi la propria orchestra Blue Star, che divenne ben presto la migliore 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, riscosse l'ammirazione dei musicisti locali e dei componenti della Louisiana Band di Piero Rizza, che andavano ad ascoltarla prima delle proprie performance allo Chez Vous. In più di un caso – come ricorda Potito Simone, che suonava nella Blue Star<sup>6</sup> – capitò che i musicisti delle navi americane che facevano scalo nel capoluogo ligure si unissero all'orchestra di Barzizza per delle mirabolanti jam session.

## 2.2 Nicolosi e i primi contatti col jazz

Roberto Nicolosi appartiene alla generazione successiva dei musicisti genovesi appena citati, e come lui Bruno Martelli e Tullio Mobiglia: quest'ultimo non nacque a Genova ma vi si trasferì ancora giovane, e lì si formò musicalmente. Martelli e Mobiglia erano del 1911, Nicolosi del 1914 e comunque tutti e tre di quasi dieci anni più giovani di Barzizza, che era nato a Genova nel 1902. La vicenda musicale dei tre ragazzi è molto simile. Tutti e tre studiavano musica accademica e in particolare il violino, Mobiglia e Martelli con il Maestro Bruto Martelli. Non si ha notizia invece riguardo agli insegnanti di Nicolosi, ma

---

<sup>6</sup> A. Mazzeletti, *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, pag. 197.



forse anche lui frequentò per un periodo Bruto Martelli. Ciò che invece è certo è che tutti e tre si appassionarono al 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 suonava 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 al sax tenore. Riuscì a farsi regalare dal fratello un sax contralto e per due anni lo studiò tutti i giorni. Poi Mobiglia partì con l'orchestra di bordo del Conte Savoia e, quando faceva scalo a New York, andava ad ascoltare i più grandi musicisti della scena locale, come Coleman Hawkins nell'orchestra di Fletcher Henderson. In nave suonò solo sei mesi, per poi tornare a Genova e formare un nuovo gruppo, nel 1934, con Bruno Martelli. Quest'ultimo passò invece al sax tenore.

Martelli nel 1930 partì con il padre Bruto per l'India, per un ingaggio di due anni con un complesso sinfonico. Spesso dividevano la serata con una formazione inglese, la London Sonora Band, ed è probabile che proprio lì Martelli maturò 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 a livello nazionale, tanto che fu notata dall'impresario Mirador che la volle 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 frequentare i più famosi club di New York, e a Los Angeles ricevette una scrittura da Bob Crosby per sostituire George Koenig nella sua orchestra. Purtroppo però l'occasione sfumò, perché allo scoppio della guerra Martelli dovette rientrare in

Italia. Tornato in patria, fu subito chiamato dall'Eiar<sup>7</sup> che gli offrì un posto come sassofonista nell'orchestra radiofonica di Barzizza.

Nicolosi invece passò dal violino alla tromba, che studiò per alcuni anni al Liceo Musicale di Genova, ma senza prendere il diploma. Sulla formazione musicale di Nicolosi non c'è la stessa chiarezza dei suoi due colleghi; sicuramente i tre si conoscevano e questo è confermato dal fatto che, come sarà approfondito in seguito, Nicolosi negli anni Quaranta collaborò sia con Martelli che con Mobiglia. Più improbabile invece che abbiano frequentato gli stessi ambienti musicali. Nicolosi si avvicinò al jazz un po' dopo, rispetto ai due, portando avanti 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 il jazz risalgono al 1929, come conferma egli stesso nell'intervista radiofonica che rilasciò per la diciannovesima puntata di "50: mezzo secolo della Radio Italiana". In quegli anni Nicolosi si trovava temporaneamente a Cagliari con la famiglia. A scuola non andava granché bene, tant'è che fu bocciato in seconda liceo e costretto dai genitori a seguire anche lezioni private.<sup>8</sup> Scoprì il jazz ascoltando a Radio Firenze la trasmissione curata da Renzo Nissim, un programma di quindici minuti che andava in onda alle 13 e includeva esecuzioni dal vivo al pianoforte dello stesso Nissim. Intervistato anch'egli per la diciannovesima puntata di "50: mezzo secolo della Radio Italiana", Nissim parla di quel periodo a Radio Firenze ed esegue un brano che abitualmente suonava in trasmissione, *My Blue Heaven*,<sup>9</sup> che Nicolosi recensì tempo dopo su *Musica Jazz* e che arrangiò per big band.

---

7 Ente Italiano Audizioni Radiofoniche.

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

Nei primi anni Trenta, Nicolosi tornò a Genova con la famiglia e li trovò un ambiente adatto a saziare la sua curiosità per il jazz.

### 2.3 Coltivare una passione

Nel capoluogo ligure, come già detto, c'era un ambiente musicale assai vivo. Il giovane Nicolosi cominciò ad acquistare i primi dischi di musica sincopata, anche se all'epoca il mercato italiano offriva soltanto jazz di musicisti bianchi. Tra le prime incisioni ch'egli stesso afferma di aver posseduto c'erano infatti l'Orchestra di Paul Whiteman e le Boswell Sisters, appunto esecutori bianchi.<sup>10</sup> Stimolato da questa nuova musica, studiò la versione pianistica della *Rhapsody in Blue* che Gershwin scrisse nel 1924 proprio per l'orchestra di Whiteman. A proposito di questo brano, Livio Cerri, cugino di Roberto, racconta che in occasione di una visita della famiglia Nicolosi a casa sua a Pavia, intorno al 1932, Roberto lo eseguì al pianoforte a memoria, lasciando tutti sorpresi ed entusiasti.<sup>11</sup> 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 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. Quando si recava a Pavia, Roberto aveva sempre con sé il grammofono portatile e qualche disco della

---

9 Diciannovesima puntata di “50: mezzo secolo della Radio Italiana”, 26/03/1975, Teche Rai.

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

11 L. Cerri, *Mezzo secolo di jazz*, pag. 18.

propria collezione, e gradualmente si avvicinava al jazz nero, con i Mills Brothers e i Three Keys. La svolta arrivò quando un amico che viaggiava sui transatlantici portò, tra i tanti dischi, *West End Blues* di Louis Armstrong e *The Mooche* e *Creole Love Call* di Duke Ellington. Nicolosi ricorda quell'episodio 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 di tutto ciò che potesse aiutarli a capire il jazz. Un iniziale aiuto lo ricevettero dai primi libri europei in argomento, come *Aux Frontières du Jazz* di Robert Goffin, *Le Jazz Hot* di Hugues Panassié o la prima edizione della nota raccolta discografica curata da Charles Delaunay (1936). Questa fu per loro molto importante, perché riportava 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 erano soliti riunirsi: ognuno di loro portava dei dischi sconosciuti agli altri due perché indovinassero l'orchestra e i solisti che vi suonavano, solo attraverso l'ascolto.<sup>12</sup> Questa pratica, chiamata *blindfold test*, fu molto importante per Nicolosi che, inizialmente senza rendersene conto, divenne così, pian piano, uno dei più profondi conoscitori di jazz in Italia.

---

12 L. Cerri, *Mezzo secolo di jazz*, pag. 18.

I tre cugini cominciarono poi a sperimentare la nuova musica provando a suonarla. Iniziarono come trio vocale, con Aldo alla chitarra, imitando gruppi come i Mills Brothers e i Three Keys. Poi passarono agli strumenti, Roberto e Livio al pianoforte a quattro mani e Aldo sempre alla chitarra, finché questi non insegnò a Roberto a suonarla e Livio rimaneva da solo al piano. Di queste jam session casalinghe non rimane traccia se non nelle vignette di Mario Pazzaglia, cognato dei fratelli Cerri.

Roberto Nicolosi ebbe modo di assistere a concerti di varie orchestre che si esibivano sulla costiera ligure, in particolare quella di Sesto Carlini che in estate era di scena al Casinò di Sanremo, una delle migliori degli anni Trenta: nel suo organico brillavano stelle come Rocco Grasso, Herb Flemming, Len Hughes e Walter Ferranti (che qualche anno dopo collaborerà con Nicolosi a Milano). Il nostro ammirava molto anche l'orchestra di Piero Rizza. Strinse amicizia con alcuni musicisti che vi militavano, come Cosimo Di Ceglie e Franco Mojoli. Spesso con questi ultimi e il cugino Livio improvvisavano jam session pomeridiane al Lido d'Alvi.

Sul finire del 1935, Nicolosi interruppe lo studio del violino e cominciò a suonare la tromba. Non fu una semplice sbandata, per suonare uno strumento timbricamente più jazzistico. Come suo solito, quando si trattava di musica, prese la cosa molto seriamente, e s'iscrisse nel 1936 al Liceo Musicale Niccolò Paganini di Genova, un istituto parificato. La sua naturale predisposizione fece sì che in poco tempo fosse in grado di affrontare standard come *Some of These Days*, *Dinah*, *St. Louis Blues* e *Tiger Rag*. Sulla scia di Roberto, pure il cugino Livio si diede ai fiati e cominciò a studiare il clarinetto, senza però tralasciare il violoncello. La formazione dei tre dunque si arricchì, grazie ai nuovi strumenti e all'aiuto del loro amico pianista Gino Salaroli. Di tanto in tanto riuscirono anche a

ottenere qualche scrittura, soprattutto a Pavia, nelle sale da ballo. Nel 1940 allestirono una rivista goliardica intitolata *Chi 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 erano truccati di nero, in stile *minstrel show*. Del gruppo facevano parte, oltre a Roberto, Aldo e Livio, anche Franco Mojoli, Piero Cottiglieri, Michele D'Elia e altri. Fu un vero successo, ma non durò molto: di lì a poco l'Italia sarebbe entrata in guerra.

L'approccio di Nicolosi alla musica si può riassumere nell'affermazione di Jean-Jacques Rousseau "si è curiosi nella misura in cui si è istruiti", sicuramente acuta ma valida anche all'opposto, nel senso che spesso si è istruiti proprio perché curiosi. Nicolosi nasce con una grande predisposizione musicale, ma allora come oggi questa dote non è sufficiente, se si vogliono scoprire nel profondo le leggi della musica e degli strumenti. 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 all'approccio tecnico-strumentale: 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 in nessun istituto musicale: non riuscì a terminare la classe di tromba al Liceo Paganini di Genova per via della seconda guerra mondiale, e negli archivi del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano non v'è traccia che abbia frequentato alcun corso di

composizione, né tantomeno che abbia ottenuto il diploma, come erroneamente 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.<sup>13</sup> E questo perché il suo talento musicale, unito allo studio accademico, fu continuamente alimentato proprio dalla sua curiosità.

Parallelamente agli studi musicali, Nicolosi frequentò il liceo classico, poi si iscrisse alla facoltà di medicina e conseguì la laurea nel 1938. Dopo una pausa a Firenze nel 1939, per assolvere alla leva obbligatoria, tornò a Genova per specializzarsi in odontoiatria. In quegli anni fu anche molto attivo nello sport, praticò il tennis (che rimase la sua passione per tutta la vita) ma anche sport di contatto come il rugby e l'hockey, tanto che i suoi coetanei lo soprannominarono “il matto”, per le imprese che spesso gli costarono qualche frattura.<sup>14</sup> Il 14 aprile 1941 sposò Jenny Bettica e insieme ebbero due figli, Folco Franco, nato nel 1942, e Patrizia, nata nel 1944.

## 2.4 Nicolosi durante la seconda guerra mondiale

Il 10 giugno 1940 l'Italia entra ufficialmente in guerra. Sono anni di confusione, paura e violenza che lasciano il segno. Partito per il fronte il cugino Aldo, Roberto e Livio tornarono alla musica accademica. Formarono un quartetto d'archi con altri amici medici, il Quartetto Sanitas, con Roberto al violino e Livio al violoncello. Eseguiamo quartetti di noti compositori quali Boccherini, Mozart, Beethoven, il secondo quartetto in Re di Borodin, anch'egli medico e musicista e tutti i quartetti di

---

<sup>13</sup> Dalla corrispondenza con Giampiero Boneschi, 13/09/2011, in appendice.

<sup>14</sup> Dall'intervista con Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, 30/09/2011.

Mendelssohn.<sup>15</sup> Proprio Mendelssohn fu uno dei compositori che più subì la censura antisemita italiana, attuata già dalla metà degli anni Trenta dal governo Mussolini e inasprita con l'istituzione nel 1937 del Ministero della Cultura Popolare (Minculpop), al quale era affidato il compito di tutelare la cultura nazionale dalle contaminazioni della cultura ebraica e straniera. Anche il jazz cominciò a essere perseguitato.

In seguito Nicolosi fu chiamato alle armi e costretto a partire per la spedizione italiana in Russia che, come è noto, ebbe un esito catastrofico: gli italiani erano impreparati al freddo siberiano e chi non perì in battaglia fu vittima del clima. Nicolosi riuscì a tornare in patria e la sua salvezza furono proprio gli studi in medicina: fu inserito nel reparto sanità e operò negli ospedali da campo, luoghi più sicuri e protetti. Rientrò con l'ultimo treno-ospedale che riuscì a lasciare la zona occupata dagli italiani.

Di quel momento tragico vogliamo raccontare due aneddoti.

Il primo riguarda la musica: Nicolosi raccontò al cugino Livio che in una città russa riuscì a trovare alcuni dischi jazz di grandi solisti come Sidney Bechet e Tommy Ladnier; nello stesso periodo in Italia il Minculpop, con il Regio Decreto Legislativo n. 615 “Disciplina per la diffusione del disco fonografico” dell'aprile 1942, limitava l'importazione e la vendita di dischi stranieri.

Il secondo riguarda un episodio di altruismo. Nicolosi aiutò un amico infortunato: lo ingessò in maniera tale da renderlo indisponibile per la guerra, e così costui venne rispedito in Italia e riuscì a salvarsi.<sup>16</sup>

Con un po' di fantasia, si potrebbe affermare che il concerto che Duke Ellington tenne il 23 gennaio 1943 alla Carnegie Hall

---

15 L. Cerri, *Mezzo secolo di jazz*, pag. 50.

16 Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7/10/2011.



di New York per la première di Black, Brown and Beige sia in qualche modo dedicato anche a Nicolosi. Il concerto, infatti, oltre a festeggiare i vent'anni di carriera di Ellington, era in onore dei reduci della campagna di Russia.

Verso la fine del 1942 Nicolosi rientrò in Italia e, com'egli stesso racconta, riprese a suonare molta musica da camera in quartetto d'archi, per diletto, insieme a due violinisti classici, con il cugino Livio al violoncello, mentre lui si adattò alla viola. Suonare jazz era più difficile se non addirittura pericoloso: era in atto una vera e propria lotta intellettuale contro la cultura afro-americana. Il Minculpop con la sua violenta censura applicava restrizioni in ogni settore, dalla radio, ai giornali, al mercato discografico e tutto ciò si ripercuoteva negativamente e inevitabilmente sui musicisti jazz italiani.

## 2.5 I musicisti italiani durante la seconda guerra mondiale

Con l'entrata in guerra, entrò in vigore in Italia 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, quelli impegnati nelle undici orchestre – sinfoniche, da camera e leggere – utilizzate dagli enti radiofonici Eiar e Cetra, anche se, essendo classificati come "mobilitati civili", erano soggetti a severe restrizioni. Altre restrizioni furono imposte al repertorio che le orchestre radiofoniche, soprattutto quelle leggere, potevano eseguire.

Già a metà degli anni Trenta il jazz non era ben visto, perché musica "straniera" e non allineata ai parametri nazionalisti del regime fascista. Ma con l'avvento della guerra la questione

assunse toni a dir poco grotteschi. La Commissione Legislativa della Cultura Popolare approvò 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 italiano 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, ch'era presente in qualità di direttore dell'orchestra Eiar alle riunioni preparatorie del disegno di legge, lo accolse come una vittoria, poiché il provvedimento incoraggiava a scrivere e diffondere musica che seguisse i "requisiti di popolarità e aderenza all'odierna sensibilità", ovvero – per lui – il dilagante jazz. Alla richiesta di sostituire quelli esistenti con nuovi repertori di carattere italiano, la soluzione più comoda e semplice gli sembrò la sostituzione di titoli e autori stranieri con titoli italiani e autori di comodo. Fu

così che, tra canzoni melodiche italiane, napoletane e patriottiche, ci fu spazio anche per il jazz.



Nicolosi con la squadra di rugby (quinto in piedi da sinistra) a Genova



Nicolosi (al centro) durante la seconda guerra mondiale in Russia



# Hot Club Genova

SOCIO ONORARIO

TESSERA N. =

rilasciata al Sig. Roberto NICOLOSI

Genova, 3/6/48

IL PRESIDENTE

*Antonio G.*

Tessera Hot Club Genova



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

## CAPITOLO III. ROBERTO NICOLOSI A MILANO

### 3.1 I primi passi a Milano tra musica e odontoiatria

Poco dopo il ritorno dalla spedizione in Russia, Nicolosi decise di trasferirsi con la moglie e il primo figlio a Milano, dove iniziò l'attività di odontoiatra presso uno studio dentistico. Poco dopo iniziò a lavorare come arrangiatore per l'orchestra dell'amico genovese Bruno Martelli.

Martelli, rientrato dall'America nel 1940, prima entrò a far parte dell'orchestra Eiar di Barzizza, che trasmetteva da Torino, poi nel 1943, durante l'occupazione nazista di Roma, si spostò nella capitale con l'Orchestra Armonia diretta da Nello Segurini – anch'essa scritturata dall'Eiar – che trasmetteva da Radio Roma, controllata dai tedeschi. Furono proprio i tedeschi a ordinare a Martelli di formare una propria orchestra, destinata a spettacoli di varietà per intrattenere le truppe. Quando Roma stava per essere liberata, il complesso di Martelli fu trasferito a Firenze. Vi si unì il pianista Walter Ferranti, che collaborerà più avanti con Nicolosi. A Firenze, dopo il bombardamento della sede Eiar di Torino, giunse anche l'orchestra di Barzizza, ma con l'avvicinarsi degli alleati alla Toscana entrambe le orchestre furono dislocate al nord. Inizialmente, Martelli doveva andare a Torino – dove nel frattempo era stata ripristinata la sede dell'Eiar – e Barzizza a Como. Ma l'orchestra di Barzizza non era più la grande Orchestra Cetra degli anni Trenta: durante i vari spostamenti, molti musicisti l'avevano abbandonata e tra questi anche l'arrangiatore Francesco Ferrari, il quale da Firenze

non ripartì e, nascosto in un convento, aspettò l'arrivo degli anglo-americani (in seguito formerà un'orchestra da lui diretta, tra le più jazzistiche del dopoguerra). Barzizza, per nulla contento di doversi spostare a Como, riuscì a rientrare a Torino grazie all'aiuto dei dirigenti Eiar, che di quella sede avevano ancora la direzione generale. A quel punto Martelli fu dirottato nel centro radiofonico della neonata Repubblica Sociale Italiana, nota anche come Repubblica di Salò, costituita su volere dei tedeschi e guidata da Mussolini. Questo centro radiofonico era costituito da cinque stazioni distribuite nel milanese e dintorni. Martelli formò una nuova orchestra di ampio organico che cominciò a trasmettere prima dagli studi di via Rovere a Milano e poi da quelli di Villa Tagliaferri a Fino Mornasco, in provincia di Como. Le sue esecuzioni erano assai apprezzate, come riporta l'articolo del 1 agosto 1944 della rivista *La Critica Jazz*, diretta dal musicista Gilberto Cuppini:

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

Come detto il centro radiofonico era gestito dai tedeschi e delle sue cinque stazioni quattro erano chiaramente filo-naziste: trasmettevano principalmente bollettini di guerra, annunci politici e propagandistici. La quinta stazione invece faceva propaganda occulta allo scopo di depistare gli anglo-americani con false informazioni sullo stato del conflitto. Si chiamava Radio Tevere e iniziò a trasmettere il 10 giugno 1944, presentandosi come "la voce di Roma libera" seppure, come



detto, trasmetteva da Milano. Anche Cuppini nella sua recensione dell'orchestra Martelli cascò nella falsa propaganda pro-alleati. Per sembrare ancor più reale, Radio Tevere 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 (i dischi della vittoria) portati dagli alleati non erano ancora arrivati.

Quando l'orchestra di Martelli arrivò a Milano, Nicolosi ospitava a casa sua il cugino Livio, sul quale pendeva un mandato d'arresto a causa della sua fede antifascista. Durante le lunghe giornate milanesi, Livio cominciò a scrivere arrangiamenti per grande organico. Nicolosi, tornando la sera dal lavoro, si meravigliava di quanto il cugino riuscisse a produrre in poco tempo. Arrangiò brani celebri come *Blue Lou*, *Honeysuckle Rose* e *Mood Indigo*, che l'Orchestra Martelli incise nel 1944 ma che non furono mai pubblicati. Fu a quel punto che Nicolosi, incuriosito, iniziò ad arrangiare. La prima esperienza fu la trascrizione di *By the River Sainte Marie* dell'orchestra di Jimmie Lunceford, nel settembre 1944.<sup>17</sup>

La stazione radio tedesca di Fino Mornasco, 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 d'America, 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 la

<sup>17</sup> Dagli archivi delle partiture di Nicolosi, Roma 2011.

Liberazione, si formò l'orchestra 013 diretta da Piero Morgan, pseudonimo di Piero Piccioni. Questa si rifaceva alle grandi orchestre jazz nere, come quelle di Count Basie, Benny Carter e Earl Hines. Nicolosi, nella sua intervista radiofonica per "50: mezzo secolo della Radio Italiana", cita proprio quest'orchestra, che lui stesso ascoltava. Purtroppo la 013 si sciolse ancor prima di incidere: oggi ne restano solo delle incisioni pronto ascolto effettuate durante la messa 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 che recitava in etichetta:

La Voce del Padrone – disco "grammofono" – depositato a norma di legge anno 1945 – *In the Mood* – Rit. Swing – (Garland) – «ritmomania» – dal film *Serenata a Vallecchiara* – 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 caduti con la fine della guerra.

La dicitura "Fabbricato in Italia" sembra quasi ovvia, in realtà allude a uno dei più gravi episodi della storia della musica dall'avvento dell'incisione: parliamo dello sciopero proclamato in America nel 1942 da James Petrillo, capo del sindacato

American Federation of Musicians, che impose ai musicisti di non incidere più come forma di pressione sulle case discografiche, che riconoscevano agli artisti royalty irrisorie. Questo significò un periodo di mancate registrazioni che hanno lasciato un vuoto incolmabile. Lo sciopero durò, a fasi alterne, fino al 14 dicembre 1948. Alcune etichette minori – come Keynote, Savoy e Dial – ripresero a incidere già dal 1944, ma i loro dischi in Italia non arrivavano. Finché etichette come Odeon, Columbia, Parlophon e La Voce del Padrone non ripresero a pubblicare e a esportare nuovi dischi in Italia, cosa che avvenne nel 1949, il jazz che nel dopoguerra circolava nella penisola era o precedente al 1942, o arrivato con i V-Disc (per i quali, 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: una ricaduta per noi positiva dello sciopero americano.

Tornando all'etichetta del disco di Martelli, viene riportato – oltre al titolo del brano – anche quello del film dal quale il brano è tratto, ovvero *Serenata a Vallechiarà*. Non sappiamo se Nicolosi lo arrangiò, quel che è certo è che conosceva bene sia *In the Mood* che il film, che fu oggetto, nell'agosto 1945, della prima recensione che gli scrisse per il primo numero della rivista *Musica Jazz*, nella rubrica dedicata al cinema.

Poco prima di scrivere quell'articolo, Nicolosi fu chiamato dalla Rai, che nel 1945 aveva soppiantato l'Eiar, per la trasmissione "Galleria del Jazz". La prima puntata andò in onda il 4 giugno 1945 alle 17:30, e si aprì proprio con *In the Mood* di Glenn Miller. "Galleria del Jazz" era trasmessa sia da Radio Roma, a cura di Neki Libohova, che da Radio Firenze, a cura di Marcella Olschki e Mario Cartoni, entrambe le emittenti sotto le

direttive della PWB.<sup>18</sup> I conduttori presentavano, con molta competenza, le varie incisioni. Fino a quel momento i pochi programmi radio che proponevano jazz si limitavano ad annunciare titolo ed esecutore: ora il format era invece più vicino a quello delle radio estere, grazie alle quali si era formata Marcella Olschki che, proprio ascoltando i programmi stranieri 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 dischi della propria collezione personale o prestati da amici (come l'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 conduttori dischi realizzati dal War Department americano, ovvero i già citati V-Disc. Come si vedrà più avanti, Nicolosi negli anni Ottanta partecipò a un'altra trasmissione radiofonica dove portò i propri dischi: in quella occasione non per necessità, piuttosto per un'idea di Pasquale Santoli, curatore del programma, che invitava vari personaggi legati al jazz, ognuno dei quali faceva ascoltare e commentava appunto i propri dischi.

### 3.2 L'affermazione di Nicolosi nell'ambiente jazzistico milanese

In generale, per Nicolosi il lavoro di odontoiatra fu la principale attività per tutto il periodo milanese e parte di quello romano. Ma questo non riuscì a tenerlo lontano dall'ambiente musicale, e soprattutto jazzistico. In veste di critico, s'impose

---

<sup>18</sup> Sigla di Psychological Warfare Branch, l'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.

subito come uno dei maggiori conoscitori italiani di jazz. La sua collaborazione con le riviste specializzate e i programmi radiofonici e televisivi iniziò nel 1945 e durò fino a pochi giorni prima della sua scomparsa. Questa longevità professionale fu dovuta al suo continuo aggiornamento, minuzioso e puntuale, sempre alla ricerca delle novità del momento o alla scoperta dei grandi compositori del passato. Le sue competenze musicali *tout court* gli permettevano una valutazione sicuramente più acuta rispetto a molti altri critici, tra questi suo cugino Livio: anch'egli divenne un nome importante, ma per esempio non considerò mai Ray Charles per la sua grandezza, o mai accettò la rivoluzione del free jazz. Inoltre, Nicolosi fu sempre un grande sostenitore dei jazzisti italiani, a differenza di qualche collega. A riprova di questa predilezione vi è sicuramente il suo impegno nel proporre all'etichetta Odeon il varo di una collana discografica dedicata espressamente ai jazzisti italiani, la prima del genere nel nostro paese. I dirigenti della Odeon si convinsero anche grazie al successo del programma radiofonico "Galleria del Jazz", diretto da Nicolosi, e affidarono proprio a lui la supervisione della serie Jazzisti Italiani, composta da nove dischi (a 78 giri) incisi tra il 12 febbraio 1946 e il 12 giugno 1948. Nicolosi ebbe il compito di riunire le formazioni per le incisioni, composte perlopiù da musicisti attivi al nord tranne che per l'ultimo disco, per il quale coinvolse invece alcuni elementi dell'Orchestra Ferrari, allora attiva a Firenze. In qualche caso intervenne personalmente negli arrangiamenti, come per i dischi intitolati Jam Session A (nei brani *El Blues del Dom* e *Exactly Like You*), Jam Session F (qui arrangiò a quattro mani con Gorni Kramer *What Is This Thing Called Love?* e *Open the Door, Richard!*) e Jam Session G (contribuì all'arrangiamento di *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 dalla Audion:

Jam Session A (13 febbraio 1946):  
*El Blues del Dom, Exactly Like You*  
Jam Session B (25 novembre 1946):  
*Fissazione, Passeggiata notturna*  
Jam Session C (2 dicembre 1946):  
*Vecchi ruderi, 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*

Nicolosi coinvolse nell'impresa i migliori musicisti del momento: Gorni Kramer (che per la prima volta appare in un'incisione da non protagonista), Franco Cerri, Enrico Cuomo, Franco Mojoli, Enzo Ceragioli, Nino Impallomeni, Glauco Masetti, Cosimo Di Ceglie, Giorgio Gaslini, Otello Canapa detto Canapino, Amleto Armando "Puccio" Roelens. Lasciò loro libertà di presentare le proprie composizioni, come *Fissazione* di Kramer, *Passeggiata notturna* di William Righi, *Vecchi ruderi* di Ceragioli, *Quattro in minore* di Di Ceglie e *Clips* di Mario Bertolazzi. Fece incidere il suo brano *El Blues del Dom* dal

gruppo di Ceragioli, il quale figura come autore insieme a Nicolosi.

Sull'etichetta dei dischi vengono riportati i nomi dei musicisti intervenuti e, abbreviati, gli strumenti di ciascuno, 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*. Ma questo tipo di errori capitava spesso: nella stessa serie anche *Which Switch Witch* di Red Norvo fu stampato come *Which Who Which*, che è invece un brano diverso, di Duke Ellington. Un incidente di questo tipo occorre 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 reintonarlo ironicamente *Bugle Cool Rag*, ma sull'etichetta fu lasciato il titolo originale: in questo caso, pur essendo il titolo corretto, si trattava comunque di un errore.

Tornando alla serie *Jazzisti Italiani*, la sua realizzazione, allora come oggi, è di grande importanza: mette in luce il valore dei jazzisti italiani già attivi negli anni Trenta e documenta i nuovi talenti del dopoguerra divenuti poi musicisti di spicco, come Franco Cerri e Giorgio Gaslini. Tutto questo resta impresso nei dischi, oggi memoria della storia musicale italiana; e il merito di tutto questo si deve in gran parte a Nicolosi e al suo impegno organizzativo. Per sua scelta, in tutte le incisioni della serie non partecipò mai in veste di musicista, nonostante in quegli anni fosse già molto attivo come *sideman*: lo attestano le informazioni sulle sue esibizioni nei locali e negli hot club e i suoi frequenti ingaggi da turnista in sala d'incisione.

### 3.3 Nicolosi, un *sideman* molto richiesto

I primi documenti ufficiali sull'attività di Nicolosi come strumentista risalgono alle prime incisioni come chitarrista per Enzo Ceragioli e la sua Nuova Orchestra: una quindicina di brani jazzistici (tra cui *In the Mood*) registrati tra il giugno 1945 e il maggio 1946.

È invece del novembre 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: da quella formazione nascerà una ritmica tra le più solide del periodo, con 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*, nel quale Nicolosi esegue anche un breve assolo. La collaborazione con Boneschi data prima ancora di queste incisioni: nell'ottobre 1945 Nicolosi arrangiò infatti *Back Door Rag* per il trio Gambarelli-Mojoli-Boneschi.

Nel 1948 Nicolosi entrò come contrabbassista nella prestigiosa orchestra di Gorni Kramer, con la quale collaborò fino al 1949. I due si erano incontrati per le incisioni della serie *Jazzisti Italiani*, per la quale avevano arrangiato insieme alcuni brani. Kramer inserì Nicolosi nel suo gruppo per sfruttare 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 Ira “Buster” Moten, che negli anni Trenta si esibiva con l’orchestra del fratello Bennie Moten, dalla quale, alla morte di Bennie, prese vita la famosa Count Basie Orchestra.

L’orchestra di Kramer, nel dopoguerra, fu indubbiamente tra le migliori in Italia del periodo. Il musicologo Marcello Piras, nella trasmissione radiofonica a sua cura “Maestro Swing: le orchestre jazz in Italia”, in onda nel 2003 su Radio3 Rai, le dedica interamente una delle cinque puntate, proponendone i brani più significativi, 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 puntata fu invece dedicata proprio a Roberto Nicolosi.

Durante il periodo in cui Kramer e Nicolosi collaborarono, in due occasioni Kramer incise con una piccola formazione avvalendosi però della sezione ritmica dell’orchestra. La prima, nel novembre 1948, è a nome di Kramer alla fisarmonica e Paolo Cavazzini al pianoforte, con accompagnamento ritmico: furono registrate sei facciate, alla ritmica c’erano Franco Cerri alla chitarra, Nicolosi al contrabbasso e Enrico Cuomo alla batteria. La seconda, dell’anno successivo, vede la stessa formazione ma stavolta con Giampiero Boneschi – pianista ufficiale dell’orchestra – al pianoforte.

C’è un ricordo di Boneschi a proposito di una foto che lo ritrae 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 imbattermo in uno studio fotografico, «facciamoci una foto per il trio che abbiamo in mente di fare...» e così fu, ma il trio nacque morto poiché l’attività giornaliera di quel tempo non lo permise”.<sup>19</sup> Il trio fu battezzato Trio Cerboni, dalle prime sillabe dei cognomi dei tre musicisti.

---

<sup>19</sup> Dalla corrispondenza con Giampiero Boneschi, 13/09/2011, in appendice.

Nei primi anni Cinquanta l'attività di Nicolosi come turnista s'intensificò molto, 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 registrò *Manteca* di Gillespie, nel 1950. In quella formazione c'era anche il sassofonista Glauco Masetti, che dall'anno successivo chiamò Nicolosi per incidere, con la sua orchestra e la voce solista di Gloria Dauro, oltre dieci dischi per l'etichetta Fonit, realizzati 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 rapporti con Piero Piccioni, ch'era coinvolto in veste di arrangiatore. Con Trovajoli, Nicolosi incise anche un disco in trio, insieme al batterista Cuppini.

Tra le numerose imprese di Nicolosi va anche ricordata la mancata incisione insieme a Rex Stewart, trombettista americano che militò per undici anni nell'orchestra di Duke Ellington (1934-1945) per poi intraprendere una carriera 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 sua permanenza, ebbe modo di conoscere molti dei jazzisti italiani attivi al nord: tra questi strinse buoni rapporti con Henghel Gualdi, che sostituì il suo clarinetista 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 così che gli venne l'idea di farlo registrare insieme a dei musicisti italiani, sollecitando in tal senso la Odeon. Purtroppo però il progetto non andò in porto, come Nicolosi stesso comunicava 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.<sup>20</sup>

La formazione che Nicolosi voleva accompagnare a Stewart includeva Henghel Gualdi, Ceragioli, Di Ceglie, Cuomo, e lui stesso al contrabbasso. Certamente, come faceva notare Nicolosi nell'articolo, la possibilità di incidere con uno dei migliori trombettisti americani del tempo avrebbe aiutato a far emergere il jazz italiano e i suoi protagonisti.

L'ultimo ingaggio di Nicolosi come *sideman* 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 era stato per la Odeon tempo prima con 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 – quarto figlio di Benito – al pianoforte, il quale incideva per la prima volta usando il suo vero nome: fino a quel momento, infatti, aveva pubblicato alcune composizioni con lo pseudonimo di Romano Full. Per la stessa serie Nicolosi realizzò tre dischi con un'orchestra a proprio nome; quelle incisioni furono fortemente

---

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

volute da Polillo, che aveva apprezzato la qualità dell'orchestra e soprattutto la capacità compositiva di Nicolosi al terzo Festival Nazionale del Jazz, svoltosi a Milano nel 1951, al quale Nicolosi partecipò in ben tre gruppi.

Dopo la guerra Nicolosi fu molto attivo anche nelle esibizioni dal vivo, prevalentemente a Milano e zone limitrofe. Purtroppo è difficile tracciare un elenco preciso delle sue apparizioni. Inizialmente si fece conoscere come chitarrista, suonando prima con i cugini Livio e Aldo Cerri e in seguito con l'orchestra di Ceragioli. Quando l'ambiente musicale milanese scoprì le sue capacità di polistrumentista, cominciò a essere molto richiesto. Nel 1947 si esibì più o meno regolarmente nel locale Lanterna Verde con l'orchestra di Walter Ferranti, già pianista dell'orchestra di Piero Rizza e in seguito di Bruno Martelli. Nicolosi suonava il contrabbasso, il vibrafono e la tromba. Ma con il contrabbasso, che negli anni divenne il suo strumento prediletto, si era già esibito il 19 gennaio 1946 a Bergamo: fu contattato dall'amico Ilario Corbani, che spesso gli procurava i dischi per la trasmissione radiofonica "Galleria del Jazz", per il concerto inaugurale dello Hot Club Bergamo.

Nel dopoguerra, in Italia, nacquero 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 n'erano due, lo 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, Livio Cerri al clarinetto, Aldo Cerri alla chitarra, Eraldo Romanoni al pianoforte, Ettore Giulieri alla batteria e naturalmente Nicolosi al contrabbasso. È opportuno ricordare che l'attività dei vari hot club era basata prevalentemente sul volontariato. Agli stessi musicisti, quando si recavano fuori città, erano riconosciuti solo l'ospitalità e un

rimborso per le spese di viaggio. Ma a spingere i musicisti erano l'entusiasmo e l'amore per il jazz: la maggior parte suonava professionalmente, soprattutto nelle sale da ballo, ma era attraverso questi concerti che otteneva recensioni e visibilità, e ciò consentiva di avere maggiori riconoscimenti nel proprio ambiente di lavoro. Nicolosi si esibì anche in molti dei concerti organizzati dallo Hot Club Milano, come confermano le recensioni sulle riviste e sui bollettini del Club. Si trattava prevalentemente di formazioni riunite per l'occasione.

Nel 1947 si esibì rispettivamente:

- il 5 aprile presso lo Hot Club di via Morone al contrabbasso, insieme a Ceragioli, Ferranti, Nino Impallomeni, Eraldo Volontè, Giovanni Ferrero e Baldo Panfili;
- il 26 aprile presso lo 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 di cui era parte anche Flavio Ambrosetti;
- il 24 giugno all'auditorium della Fiera Campionaria al contrabbasso, insieme a Impallomeni, Mojoli, Ceragioli, Di Ceglie e Pippo Starnazza;
- il 20 settembre allo Hot Club di via Morone alla chitarra, con tra gli altri i fratelli Peppino e Leonardo Principe, Bruno Martino;
- l'8 novembre alla nuova sede dello Hot Club, in via Maddalena, alla chitarra, con – tra gli altri – Max Springer, Henghel Gualdi, Ferranti e Cuppini.

Nel 1948 si esibì due volte al contrabbasso, sempre allo Hot Club di via Maddalena, il 20 marzo insieme a Luciano Zuccheri,

Giovanni Ferrero, Ferranti, Boneschi e Cuppini, e il 3 aprile. Quest'ultima jam session, dettagliatamente recensita su Musica Jazz, fu alquanto insolita, animata da molti musicisti stranieri, seppure europei, come i sassofonisti William Lockwood e Max Hugo, il batterista Armand Molinetti e il pianista Miguel Ramos: erano a Milano con l'orchestra di Bernard Hilda e, come spesso succedeva, finite le esibizioni ufficiali, i musicisti si radunavano in qualche locale per continuare a suonare jazz tutta la notte.

Negli anni successivi Nicolosi partecipò ad altri eventi organizzati allo Hot Club. Nel 1951 insieme a Cosimo Di Ceglie, conosciuto da giovane a Genova, e nuove leve come Gianni Basso e Oscar Valdambri. Nel 1952 e 1953 prese parte a delle serate allo Hot Club di S. Tecla, chiamate "I lunedì dello Hot Club", con Glauco Masetti, Basso e altri.

Poche sono invece le testimonianze delle numerose occasioni private alle quali Nicolosi intervenne. Spesso questi concerti si tenevano nelle case di facoltose famiglie appassionate di musica. Di un paio esistono testimonianze, come quella del 1951 nell'appartamento milanese di Alberto Colombo, in viale Tunisia, dove si esibirono anche Franco Cerri, Tito Fontana e Vittorio Paltrinieri, e quella in casa dei figli dell'editore Arnoldo Mondadori, alla quale furono invitati alcuni grandi musicisti dell'orchestra di Benny Goodman di passaggio a Milano: Roy Eldridge, Zoot Sims, Toots Thielemans, Charlie Short e Nancy Reed. A loro si aggiunsero Kramer, Boneschi, Nino Impallomeni, Ceragioli e Cuppini, dimostrando, a detta dei presenti, di non sfigurare affatto al fianco delle grandi stelle del jazz. Tra Nicolosi e Toots Thielemans nascerà anche una sincera amicizia.

La città di Milano fu quasi sempre coinvolta nei tour dei grandi jazzisti americani o europei del tempo, favorita dalla posizione non lontana dai confini settentrionali del paese.

Nicolosi ebbe così modo di conoscere personalmente molti musicisti. Tra i suoi ricordi più belli, spesso pubblicati su *Musica Jazz*, ci sono quelli degli incontri con Django Reinhardt, con Dizzy Gillespie e con Duke Ellington e la sua orchestra. Duke e i suoi, nel maggio del 1950, si fermarono a Milano cinque giorni e molti jazzisti milanesi si unirono a loro nelle jam session notturne dopo i concerti. Così fu per Nicolosi, che parlò anche con Billy Strayhorn di orchestrazione, come confermano gli appunti riportati dietro alla foto che lo stesso Strayhorn autografò al collega italiano.

### 3.4 Nicolosi, un critico acuto e preparato

Nicolosi raggiunse in pochi anni una posizione di grande prestigio nell'ambiente jazzistico milanese. Era uomo di enorme spessore culturale e la sua figura era stimata da tutti. Nel 1946 fu tra i fondatori del Centro Studi del Jazz, insieme al cugino Livio, Alessio Gurviz, Arrigo Polillo e Giancarlo Testoni (ai quali si aggiunsero Giuseppe Barazzetta e Giacomo Carrara). Il Centro intendeva “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”,<sup>21</sup> 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) e riunì tutti i circoli del jazz sorti in Italia. Ebbe una grande importanza nel veicolare la diffusione di questo genere: oltre a interessanti convegni, organizzava eventi

---

<sup>21</sup> *Musica Jazz*, gennaio 1946.

musicali e festival. La FIDJ riuscì a entrare con un suo consigliere (Polillo) nella Federazione Mondiale del Jazz. Faceva anche pressione sui dirigenti Rai perché fosse mandato in onda più jazz nelle radio, ma non fu sempre ascoltata. Sia il Centro Studi del Jazz che la FIDJ ruotavano intorno alla rivista Musica Jazz, con la quale Nicolosi, come si è visto, collaborò fin dalla prima uscita: se inizialmente si limitò a recensire vecchi e nuovi dischi, soprattutto americani, scrisse in seguito una monografia su Duke Ellington – nella rubrica “Le grandi firme del jazz”, ottobre 1945 – e dal 1947 una serie di saggi e analisi musicali di alto livello. Il primo di questi saggi, del gennaio '47, s'intitolava *Il pianoforte nel jazz* e consisteva in un'attenta raccolta d'informazioni e storie di artisti legati a questo strumento, senza peraltro tralasciare i talenti italiani. Un altro saggio di un certo rilievo è *L'orchestra jazz*, uscito in sei puntate (da marzo a ottobre '47): Nicolosi faceva entrare il lettore dentro una big band, spiegandone in ogni particolare le diverse sezioni, l'evoluzione degli organici nel tempo, le diverse possibilità timbriche, le tipiche disposizioni delle voci, e arricchendo il tutto con un lungo elenco di nomi e brani esemplificativi degli esempi descritti. Sulla stessa linea è il terzo saggio, *Anatomia del Re-Bop*, uscito in cinque puntate nel 1948, che analizzava, come suggerisce il titolo, dalla “testa ai piedi” il mondo del be-pop (nel '48 c'era ancora confusione su questo nuovo stile musicale, che veniva chiamato anche re-bop). Tra la fine del 1948 e l'inizio del 1950 Nicolosi curò una rubrica chiamata proprio “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 – dedicati ai brani *Oop Bop Sh'Bam*, *Ornithology*, *Good Dues Blues*, *Shaw 'Nuff* e *Anthropology*.



L'ultimo saggio di Nicolosi su Musica Jazz uscì nel 1951, *Fisiologia della tromba*, sugli stili dei grandi trombettisti jazz. Altri suoi articoli interessanti sono le interviste a Rex Stewart e Gorni Kramer, o le recensioni di concerti come quella intitolata *In giro per Nizza* del Festival Internazionale del Jazz. Nicolosi scrisse anche per i settimanali Oggi, Settimo Giorno e Vita, tenendo rubriche che informavano con regolarità su ciò che avveniva nel mondo del jazz. Insieme a suo cugino Livio Cerri e a Ezio Levi, Nicolosi può dunque essere considerato, per la sua epoca, il musicologo italiano più scrupoloso e informato in campo jazz.

Dopo l'uscita nel 1952 dell'Enciclopedia del Jazz di Leonard Feather, pubblicata in italiano da Messaggerie Musicali, Nicolosi scrisse su Musica Jazz del 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 Géó 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.<sup>22</sup>

Nicolosi sosteneva il jazz italiano poiché, oltre a esserne tra i principali protagonisti, credeva veramente nelle qualità dei suoi più validi esponenti, come i citati Trovajoli, Masetti, Cerri eccetera. Ma questo suo atteggiamento fu a volte frainteso da alcuni critici, che vi vedevano – maliziosamente – un modo per non mettersi contro i colleghi con i quali collaborava dato che, oltre che critico, era anche musicista. In realtà Nicolosi non sembra essere sceso mai a compromessi con la propria sincerità: se doveva esprimere delle critiche lo faceva senza alcun problema. Nell'articolo *Le fortune della jam session*, uscito nella rubrica “Ore ventuno e trenta” su Settimo Giorno, 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 a entrare.

Oltre all'ironia, che a Nicolosi non mancava, in questo passaggio non sembra affatto reticente nell'esprimere le proprie opinioni, come un vero giornalista dovrebbe fare. E quando entrò in polemica contro il dilagare del dilettantismo nel jazz, soprattutto quando – negli anni Cinquanta – ci fu un revival del

---

22 Musica Jazz, marzo 1953.

jazz delle origini, lo fece addirittura dal palco del terzo Festival Nazionale del Jazz, svoltosi a Milano nel 1951.

### 3.5 Nicolosi in veste di *leader*

Nicolosi partecipò al Festival Nazionale del Jazz di Milano nelle edizioni del 1950 e 1951. Quei concerti sono sicuramente tra i momenti artistici più alti della sua carriera. Il 3 giugno 1950, sul palcoscenico del Teatro Excelsior, si alternarono cinque gruppi, alcuni stabili, 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 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 quella esibizione 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 il festival ebbe luogo il 24 e il 25 novembre al Teatro Nuovo, e Nicolosi fu il mattatore della seconda serata, come si è detto in polemica con i dilettanti. Si esibì in tre formazioni da lui guidate, ognuna delle quali ispirata a 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 Jula De Palma e la ritmica precedente, con Lelio Luttazzi al pianoforte al posto di Boneschi.

Il terzo gruppo si esibì davanti ai leggii, a dimostrazione – tornando alla polemica – che il jazz può essere scritto e richiede quindi una robusta preparazione da parte dei musicisti. Il settetto era formato da Nicolosi al contrabbasso, Cerri, Boneschi, Cuppini alla ritmica, Pezzotta e Masetti al sax alto e Francesco Rapisarda al baritono. 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.

Dalle esibizioni al Festival nacquero le prime incisioni delle quali Nicolosi è protagonista, uscite nel 1951 sotto il nome di Roberto Nicolosi e il suo Complesso e nel 1953 come Roberto Nicolosi e la sua Orchestra. La prima seduta di registrazione fu a Milano il 17 aprile 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 sax 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 facciata a 78 giri da dieci pollici), la registrazione venne tagliata in due parti e inserita nelle due facciate dello stesso disco. C'è sicuramente da notare l'abile utilizzo del piccolo organico come fosse un'orchestra più ampia.

Nel numero di Musica Jazz del maggio 1951, in un trafiletto della 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*.<sup>23</sup>

Il 3 settembre '51, l'orchestra di Angelo Brigada esegue dal vivo, per una trasmissione radiofonica della Rete Rossa, proprio il brano *Ormonio*, in un arrangiamento per big band orchestrato dallo stesso Nicolosi. Marcello Piras, nella trasmissione radiofonica da lui curata, "Maestro Swing: le orchestre jazz in Italia" in onda nell'ottobre 2003 su Radio3 Rai, dedica un'intera puntata a Nicolosi. *Ormonio* è tra i brani trasmessi, brano nel 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 per la serie Italian Jazz Stars della Columbia, curata da Polillo. Nella prima seduta del 16 gennaio la formazione era composta da Oscar Valdambri e Giulio Libano alla tromba, Mario Pezzotta e Athos Ceroni al trombone, Michelangelo Moioli al corno, Francesco Saverio Scorza alla tuba, Sergio Valenti e Masetti al sax alto, Fausto Papetti al sax baritono, Boneschi al pianoforte, Franco Pisano alla chitarra elettrica, Franco Cerri al contrabbasso, Cuppini alla batteria e Nicolosi alla direzione e arrangiamenti. Furono incisi i brani *Cool-laboration* e *Tri-Bop*, entrambi di Nicolosi. In queste incisioni e nelle successive Nicolosi inserì in organico sia il corno che la tuba, strumenti ben poco usuali per il jazz e introdotti proprio da Gil Evans. I due brani incisi non furono inseriti nello stesso disco: *Cool-laboration* fu pubblicato insieme

---

23 Musica Jazz, maggio 1951.

a *Morbido* registrato in una seconda sessione, il 23 gennaio (con Cerri alla chitarra e Pisano al contrabbasso) nel disco Columbia CJ 1005. In *Musica Jazz* dell'aprile 1953, nella rubrica "Incisioni Italiane", Polillo scrive:

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. È 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 Valdambriani hanno avuto la mano felice, mentre Boneschi rende 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 a ogni modo che coloro che hanno a cuore le sorti del jazz italiano faranno bene ad acquistare: *Cool-laboration* vale da solo la spesa.<sup>24</sup>

L'etichetta Angel, a metà anni Cinquanta, pubblicò un disco con otto brani di jazzisti italiani, inserendovi anche *Cool-laboration*. La rivista americana Billboard, nella rubrica "Nuovi dischi" del 29 gennaio 1955, recensì proprio questo disco spendendo parole lusinghiere per il 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 le loro improvvisazioni sopra una trascinate 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 jazzmen italiani, si tratta del brano per big band *Cool-laboration* di Nicolosi. I solisti più impressionanti sono Oscar Valdambri 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.<sup>25</sup>

Tra le altre incisioni di Nicolosi per la Columbia c'è *Tri-Bop*, pubblicato insieme a *Bounce Piano Blues*, un brano scritto da Nicolosi insieme all'amico Boneschi e registrato nella seduta del

---

24 Musica Jazz, aprile 1953.

25 Billboard, 29 gennaio 1955.

17 giugno 1953. 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, Alberto Pizzigoni al contrabbasso, Cuppini alla batteria e Nicolosi alla direzione e arrangiamenti. Nella stessa seduta furono incisi anche due standard, *Charmaine* e *Bugle Call Rag*, quest'ultimo in una personale reinterpretazione di Nicolosi, inserito anche nel disco *Italian Graffiti* uscito nel 1988 allegato a Musica Jazz. Tutti i brani sopracitati sono la dimostrazione dell'alto spessore di Nicolosi, sia come arrangiatore che come compositore. Al confronto con i colleghi italiani attivi nello stesso periodo, ciò che immediatamente stacca 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. Una modernità che ha solide basi: Nicolosi, infatti, conosce bene sia il linguaggio tradizionale delle orchestre dixieland che quello delle orchestre swing. L'opera di uno dei più autorevoli compositori e arrangiatori jazz degli anni Cinquanta si compie dunque in questi pochi dischi.

### 3.6 Il nome di Nicolosi esce dai confini italiani

Nell'intervista a Renzo Nissim per la diciannovesima puntata della trasmissione radiofonica "50: mezzo secolo della Radio Italiana", questi racconta della sua permanenza a New York negli anni della seconda guerra mondiale. Lì lavorò come conduttore radiofonico fino alla metà degli anni Cinquanta, e riferisce di aver fatto ascoltare al famoso disk jockey americano Art Ford alcuni dischi di Nicolosi. Art Ford, che condusse dal



1942 al 1954 il programma notturno “The Milkman’s Matinee”, rimase molto colpito dal livello del jazz italiano, del tutto ignaro che in Italia vi fosse tale fermento intorno a questo tipo di musica.

Nicolosi inviò alcuni suoi dischi all’amico Rex Stewart, trombettista di Duke Ellington, e probabilmente si tratta delle prime incisioni Parlophon del 1951 (*Ormonio*), visto che Stewart rispose entusiasta il 12 marzo 1953, quando 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 Ryan’s e il Childs a Broadway, ma oltre a quelli tutto il settore è in declino. Sono appena tornato da Boston, Massachusetts, dove ho passato sei settimane suonando al Hotel Savoy con J.C. Higginbotham, 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, sette 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. Rex<sup>26</sup>

Il nome e il prestigio di Nicolosi travalicarono dunque i confini nazionali. Ne è conferma il fatto che fu l'unico compositore italiano interpretato dall'orchestra All-Star Jazz Band, diretta da Owen Engel, in Europa per un tour nelle basi militari americane. La rubrica "Talent Topic" della rivista Billboard del 5 febbraio 1955 così ne riferì:

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 Barrow al sax baritono e Frank Socolow o Eddie Wasserman al sax tenore, faranno una 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, Gösta Theselius dalla Svezia, Joachim E. Berendt dalla Germania, Paavo Einiö dalla Finlandia e Luis Araque dalla Spagna.<sup>27</sup>

### 3.7 *Sesto continente*, la prima colonna sonora

In pochi anni Nicolosi divenne uno dei migliori arrangiatori e compositori jazz italiani, e il suo nome cominciò a circolare anche negli ambienti musicali lontani dal jazz, tanto che nel

---

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

27 Billboard, 5 febbraio 1955.

1954 arrivò un'importante e inaspettata proposta. Il regista Folco Quilici realizzò il film *Sesto continente*, un documentario su una spedizione scientifica negli abissi marini. Il film, girato tra il Mar Rosso, le coste africane e le isole australiane, ebbe grande rilevanza per il cinema italiano: per la prima volta un documentario diventava un prodotto di larga diffusione, e Quilici s'imponeva come uno dei migliori specialisti dell'epoca in quanto a riprese subacquee. Il lungometraggio fu prodotto da Lionello (Nello) Santi, che nel 1952 aveva fondato la casa di produzione cinematografica Galatea Film, amico di Nicolosi, al quale fu proposto di comporre la colonna sonora. Nicolosi accettò e si avventurò in quella che per lui era una entusiasmante novità. Il film ebbe grande successo, fu presentato al Festival di Venezia e trionfò, vincendo il primo premio, al Festival di Mar del 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 di Nicolosi cominciò a essere associato direttamente al film: accanto all'articolo "Romano Mussolini, avanguardista del jazz", uscito su Settimo Giorno, appare una foto con i musicisti della band di Nunzio Rotondo tra i quali "il contrabbassista Roberto Nicolosi, autore del commento musicale nel film *Sesto continente*".

E così Nello Santi lo volle definitivamente nella sua squadra.



Il Trio Cerboni (da sinistra Boneschi, Nicolosi e Cerri)



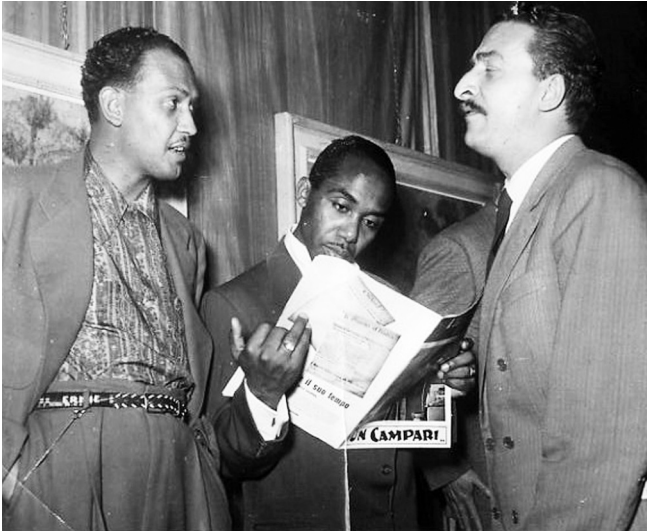
Una rara foto con Gorni Kramer al contrabbasso e Nicolosi alla chitarra



Nicolosi alla tromba con un gruppo dixieland



Nicolosi al contrabbasso, Giampiero Boneschi al pianoforte  
e Franco Cerri alla chitarra



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

## CAPITOLO IV. ROMA

### 4.1 Nicolosi si fa largo a Roma

Dopo il successo della sua prima colonna sonora per *Sesto continente*, Nicolosi accettò l'invito di Nello Santi a trasferirsi a Roma per lavorare stabilmente alle musiche da film.

Il trasferimento da Milano non fu immediato: Nicolosi arrivò nella capitale sul finire del 1954, ma tutta la famiglia lo raggiunse definitivamente nel 1956. Inizialmente mantenne la professione di odontoiatra, che continuò a esercitare ancora per alcuni anni e che poi abbandonò per dedicarsi soltanto alla musica.

A Roma Nicolosi non faticò a inserirsi negli ambienti jazzistici più influenti. Il suo prestigio era ormai ben noto, grazie anche alle incisioni a suo nome, agli articoli su Musica Jazz e per essere stato tra i fondatori del Centro Studi-FIDJ. Il primo concerto al quale prese parte fu al Jazz Club il 18 febbraio 1955, nel quartetto del pianista Ettore Crisostomi, insieme al suo amico Franco Cerri. A fine marzo dello stesso anno partecipò a una serata privata in casa dell'attore Carlo Croccolo, con Nunzio Rotondo, Piero Piccioni e altri. Quella volta fu invitato anche Dizzy Gillespie, in vacanza a Roma, che accettò. Nicolosi aveva conosciuto Gillespie a Milano nel 1951 e aveva recensito alcuni suoi concerti. A Roma lo incontrò in varie occasioni e ne divenne amico, tanto che il grande *bopper* fu anche ospite a

pranzo a casa Nicolosi.<sup>28</sup> Nello stesso periodo, il nostro lavorò anche con alcuni cantanti popolari, incidendo in veste di direttore e arrangiatore alcuni dischi di Nilla Pizzi, Ernesto Bonino e Gianni Lupoli.

Un'altra importante serata fu quella del 29 aprile 1955, intitolata Notte del Jazz, in onore della troupe dell'opera *Porgy and Bess* che si esibiva in quei giorni a Roma, e che coincide con l'inaugurazione di un nuovo locale, il Basin Street. In quell'occasione, fino all'alba, 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 al quale era presente anche Arrigo Polillo, che lo recensì positivamente nell'articolo "A Roma è sempre un'altra cosa". Riproponeva così, con una piccola variazione, il titolo di un articolo scritto nel 1950, "A Roma è un'altra cosa", nel quale tesseva le lodi dei musicisti romani, del loro entusiasmo e della loro professionalità, e che concludeva affermando: "Il jazz italiano non è, come credevamo, morto. Forse è proprio nato ora. A Roma". Anche l'articolo di cinque anni dopo era un elogio del jazz romano, ma in entrambe le occasioni, malgrado il tempo trascorso, Polillo ebbe a criticare la freddezza del pubblico. In realtà, era il pubblico della sua Milano che era cambiato, in quei cinque anni: l'attenzione, ma soprattutto l'entusiasmo, che rasentava il delirio, era rivolto soprattutto al revival dei gruppi dixieland, fenomeno iniziato per altro proprio a Roma con la Roman New Orleans Jazz Band. Ma il pubblico romano assisteva con lo stesso atteggiamento sia a un'esibizione di questa band, sia all'esibizione di un gruppo moderno.<sup>29</sup>

---

28 Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7/10/2011.

29 A. Mazzoletti, *Jazz in Italia: dallo swing agli anni Sessanta*, pag. 396.



Il 20 ottobre '55 Nicolosi partecipò a una serata all'Eliseo suonando nel New Trio del chitarrista Elek Bacsik, insieme al pianista Mario Cantini. Bacsik era il chitarrista di Renato Carosone e non si era mai esibito come solista, ma suscitò l'ammirazione di molti. In tutti questi concerti, Nicolosi fu sempre al contrabbasso.

#### 4.2 Il revival dixieland italiano

In Italia il revival del jazz tradizionale esplose agli inizi degli anni Cinquanta. Già in America, sul finire degli anni Trenta, c'era stato un recupero del jazz delle origini, attraverso una serie di iniziative non collegate tra loro ma tutte volte alla riscoperta di questa parte del jazz fino ad allora essenzialmente trascurata: uscì il libro *Jazzmen*, frutto delle ricerche sul campo di Frederic Ramsey Jr. e Charles E. Smith che, per la prima volta, raccontava la nascita del jazz e i suoi pionieri; la casa discografica Commodore cominciò a pubblicare dischi del jazz delle origini; furono recuperati musicisti come Bunk Johnson, George Lewis, Sidney Bechet, Eddie Condon e soprattutto, grazie all'etnomusicologo Alan Lomax, fu ripescato Jelly Roll Morton, intervistato per la Library of Congress. Numerose band della West Coast americana avevano tra le loro fila molti musicisti originari del delta del Mississippi, che recavano testimonianza di quella che era stata la New Orleans nei primi del Novecento. Tutto questo diede impulso a formare, in piena Swing Era, band in stile tradizionale come per esempio la Yerba Buena Jazz Band a San Francisco.

Anche in Europa, alla fine del secondo conflitto mondiale, molti appassionati iniziarono a interessarsi al jazz classico; inizialmente in Olanda, poi in Francia e Gran Bretagna,

nacquero numerose orchestre dixieland di carattere amatoriale, molte delle quali passarono presto al professionismo. In Italia il revival del jazz classico esplose un po' dopo, rispetto agli altri paesi: il 17 giugno 1949 un gruppo di musicisti cominciò a sfilare per le vie di Roma suonando i classici del jazz e mostrando cartelli che recavano i nomi di Buddy Bolden, Bunk Johnson, o più democraticamente il motto "W il Jazz".<sup>30</sup>

La musica che questi artisti amatoriali eseguivano con tanta passione era paradossalmente per molti una musica nuova, fresca e allo stesso tempo lontana dal nuovo jazz americano, che molti seguivano con fatica. Per questo il "nuovo" genere riscosse subito il favore degli intellettuali e degli ambienti borghesi, da dove del resto provenivano molti dei componenti di queste band. Com'è noto, il dixieland prese piede a New Orleans sul finire dell'Ottocento, in gran parte grazie a musicisti attivi nelle bande da parata, tra le cui fila c'erano per altro molti italiani. Quindi, un buon livello musicale bandistico era tutto sommato sufficiente per suonare in una jazz band di questo tipo, e la radicata tradizione bandistica italiana, in questo senso, aiutava moltissimo.

In Italia, nel dopoguerra, erano davvero pochi i musicisti jazz professionisti che realmente suonavano solo jazz. La maggior parte, anche i più noti e apprezzati come Kramer, Trovajoli, Mobiglia e altri, dovevano suonare e incidere anche molta musica da ballo, costretti a soddisfare le richieste di un pubblico poco interessato al jazz. I musicisti delle orchestre dixieland italiane invece, vivevano il jazz con uno spirito diverso dai professionisti, che non accettavano di buon grado tutta l'attenzione che il pubblico e la critica concedevano invece ai musicisti amatoriali.

---

30 A. Mazzeletti, *Jazz in Italia: dallo swing agli anni Sessanta*, pag. 851.

La prima orchestra revival nata in Italia fu la Roman New Orleans Jazz Band-RNOJB, il cui nome prendeva spunto da una dedica che Louis Armstrong fece loro autografando una sua foto, quando suonò a Roma nell'ottobre 1949. Seguì la Gate Avenue Strawhatters, che prese vita a Genova sul finire del 1949. La terza fu la Original Lambro Jazz Band, che nacque a Milano sulla scia dell'esibizione trionfale della RNOJB al Festival del Jazz del giugno 1950 (al quale si esibì anche Nicolosi con il suo complesso).

La Original Lambro Jazz Band esordì ufficialmente il 16 dicembre 1950 nella sede YMCA di Milano, in un concerto organizzato dal circolo Amici del Jazz. A causa della improvvisa defezione di alcuni musicisti dell'orchestra, accorsero in aiuto della formazione due professionisti: Nicolosi e Cuppini. Nicolosi, a differenza di molti colleghi, conosceva bene anche il jazz delle origini, come conferma la sua invidiabile collezione di dischi, oggi custodita dalla figlia Patrizia, nella quale spiccano molti 78 giri – e successive ristampe su 33 giri – di musicisti della tradizione di New Orleans.

Al successivo Festival del Jazz di Milano del 1951 parteciparono tutte e tre le band, la RNOJB ma anche la Gate Avenue Strawhatters e la Original Lambro Jazz Band. Come già si è detto, Nicolosi vi prese parte con tre formazioni da lui guidate, in una delle quali suonò la tromba proponendo un repertorio dixieland, ma in tono polemico. Questo perché al festival dell'anno precedente, nonostante avesse ricevuto un'accoglienza calorosa, non aveva potuto competere con il clamore e il trionfo suscitato dalla RNOJB. Nel '51, nonostante il gruppo di Nicolosi fosse composto da solisti di prim'ordine, con una sezione ritmica impeccabile, che offrì 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 rodate, più stringate, più entusiasmanti [...].<sup>31</sup>

Così 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 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 dimostrava 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 spesso farsi spazio faticosamente tra i musicisti amatoriali.

Il revival ha avuto dunque una grande importanza per il jazz italiano: nel suo periodo d'oro ha avvicinato molti giovani al jazz, alcuni dei quali diventati poi dei grandi professionisti. Tra i più noti vanno ricordati il pianista Franco D'Andrea, il trombonista Marcello Rosa, il clarinetista 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 e partecipando ai famosi gruppi d'improvvisazione *Musica Elettronica Viva* e *Nuova Consonanza*. Un altro che esordì in un gruppo dixieland fu il sassofonista Francesco Forti, che in seguito divenne conduttore radiofonico e collaborò con Nicolosi.

---

<sup>31</sup> *Musica Jazz*, dicembre 1951.

Anche il cantautore Lucio Dalla esordì come clarinettista in un gruppo dixieland bolognese, sostituendo il regista Pupi Avati, anch'egli clarinettista.

Insomma, negli anni Cinquanta in tutta la penisola si formarono orchestre revival, molte delle quali riuscirono anche a incidere. Tra loro 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 vari suoi membri. Nel 1978 Nicolosi vi entrò per un periodo, in sostituzione di Pino Liberati.<sup>32</sup>

### 4.3 Nicolosi e il jazz a Roma

Dunque Nicolosi partecipò attivamente alla vita jazzistica romana. Nel dicembre 1957 prese parte a un concerto organizzato dal Jazz Club unendosi al gruppo Cabala Combo, formazione che si esibiva stabilmente alla Hosteria dell'Orso. In questo gruppo militò fino al 1958 il pianista, originario di Senigallia, Renato Sellani. Ma 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 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, espresse un parere molto positivo: "Non ho mai sentito un pianista che abbia così ben capito lo spirito dello scomparso Art Tatum".<sup>33</sup> Ma la sua personalità eclettica gli impedì di

---

<sup>32</sup> *Dizionario Enciclopedico del Jazz*, Curcio, pag. 967.

<sup>33</sup> *Settimo Giorno*, 29 maggio 1958.

intraprendere una carriera solista di rilievo. Altro pianista che passava spesso a Roma fu Lelio Luttazzi. Nel 1956 prese parte al primo Festival del Jazz romano organizzato dal Jazz Club, una quattro giorni ricca di concerti al Teatro Quirino. In quell'occasione, chiamò al contrabbasso l'amico Nicolosi, con il quale aveva spesso collaborato pochi anni prima a Milano. Un'altra giovane promessa del piano era il romano Mario Cantini: Nicolosi vi collaborò nell'ottobre 1955, nel trio di Bacsik, poi nel 1958 entrò nel suo quartetto, con il quale si esibì sia in un concerto organizzato dal Jazz Club a gennaio che in occasione del secondo 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 dirigenti Rai a bandire il concorso La Coppa del Jazz, nel 1960. Fino a quel momento non c'era stato nulla di simile in Italia, se non il referendum nazionale indetto ogni anno da Musica Jazz, ma circoscritto ai lettori della rivista (Nicolosi nel 1952 si classificò quinto con 101 voti, nella categoria "altri strumenti", votato come vibrafonista). La Coppa del Jazz permetteva ai musicisti un'ampia visibilità, poiché era trasmessa alla radio sul Secondo Programma e riceveva attenzione sul Radiocorriere, sui quotidiani e sulle riviste specializzate. Il successo della trasmissione andò contro ogni aspettativa. Il pubblico seguì con grande entusiasmo le numerose puntate che, dal 26 gennaio, seguirono la manifestazione fino alla proclamazione del vincitore, il 24 maggio. In più, a iscriversi al concorso non furono solo dilettanti, come la Rai si aspettava, ma fior di

professionisti già noti, come Enrico Intra, Cuppini, Vittorio Paltrinieri, ognuno in testa a una formazione ben qualificata. Vi parteciparono anche numerosi gruppi revival, come la Modern Jazz Gang e la Second Roman New Orleans Jazz Band (nata da una scissione della 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, con la quale furono selezionate le ultime quattro formazioni: vi fu inserita come prova obbligatoria l'esecuzione di due temi di canzoni italiane, *Parlami d'amore Mariù* e *Non ti scordar di me*, che ogni gruppo poteva arrangiare liberamente.

Il vincitore della prima Coppa del Jazz fu il quintetto del batterista Gilberto Cuppini, un musicista dallo stile potente e preciso che aveva messo insieme un ottimo gruppo. Ma la vera rivelazione del concorso fu Dino Piana, in finale con il Quintetto di Torino: scoperto proprio in quell'occasione, Piana divenne in pochi anni uno dei più apprezzati solisti italiani. Il verdetto finale non creò malumori né tra i musicisti e i critici, né tra il pubblico, tutti in linea con la giuria, composta da esperti come Giancarlo Testoni, Piero Umiliani, Piero Piccioni, Livio Cerri e ovviamente Nicolosi. Dato il successo del concorso, la Rai decise di realizzarne una seconda edizione, che andò in onda dal 25 ottobre 1961 al 21 febbraio 1962. Ma Nicolosi stavolta dovette rinunciare al ruolo di giurato, perché nel frattempo la Rai lo aveva ingaggiato per realizzare un programma televisivo dedicato al jazz. Una scelta coraggiosa, che fu presa dall'allora vicedirettore 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 dargli spazio. Iniziò col trasmettere alcuni concerti del Festival Internazionale del Jazz di Sanremo e successivamente, all'interno di programmi di varietà o d'altro genere, cominciarono a essere invitati gruppi revival, come l'Original Lambro Jazz Band, o moderni, come il Quintetto Valdambri-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 stabilmente l'orchestra di Gorni Kramer; in una puntata intervenne anche Lionel Hampton, in visita a Roma per motivi extramusicali. Lo stesso anno fu trasmesso, in diretta dal Teatro Alfieri di Torino, "Jazz in Italy", che proponeva vari gruppi italiani. Il gradimento del pubblico convinse Leone Piccioni a varare un programma dedicato, che prese il nome di "Tempo di Jazz". Nicolosi fu scelto come responsabile, insieme ad Adriano Mazzeletti. Sul Radiocorriere uscì un articolo lungo e dettagliato 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 del 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 [...] a cura di Adriano Mazzoletti e Roberto Nicolosi, due esperti molto qualificati.

L'articolo prosegue:

Nicolosi è un musicista completo, ed è stato tra i primi in Italia a occuparsi di jazz, sia come strumentista e 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 ne furono realizzate diciotto, tre per ogni mese. La conduzione fu affidata, oltre che a Nicolosi, ad Anna Maria Ferrero, la quale però si ritirò dopo la prima puntata. Le 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 del Radiocorriere. La trasmissione aveva una durata di 35 minuti e 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 chiarimenti sulla differenza tra la tromba e la cornetta, spiegata da Nicolosi.
- Rubrica “Quarant’anni di jazz in Italia”: Nicolosi presenta due musicisti italiani, Sergio Quercioli e Italo Scotti, attivi negli anni Trenta, che 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 Mi bemolle 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 a una lavagna, fa leggere una melodia scritta per poi farla ripetere allo strumento con un accento swing, spiegando al telespettatore la differenza tra le due. Per la 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 (tra quelli c’era anche Brian 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 allo hammond e Jimmy Gourley alla chitarra.

Questo era, a grandi linee, il format, 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 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, Stéphane Grappelli, Herb Fleming, 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 ne parlava:

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.

"Tempo di Jazz" terminò nell'estate del 1962 e non fu più ripresa. Ma diede comunque input a realizzare altre trasmissioni che si occupavano di jazz, seppur in modo meno organico. Tra queste, "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 come compositore di colonne sonore. Pertanto l'azienda gli affidò la direzione di due programmi di varietà: il

primo fu “Cab Cobelli” del 1965, quattro puntate per la conduzione di Giancarlo Cobelli e Gigliola Cinquetti. Il secondo fu “Io Gigliola” del 1966, tre puntate affidate a 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 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 Ennio Morricone, Gianni Ferrio, Gorni Kramer, Lelio Luttazzi, Claudio Simonetti.

Con Franco Cerri, Nicolosi aveva inciso pochi anni prima per un disco intitolato *Italian All Stars* – etichetta Ricordi, registrato negli studi RCA di Roma – nel quale si ascolta, per la prima volta su disco, il nostro al vibrafono. Vi parteciparono 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*, dei quali Nicolosi curò gli arrangiamenti, oltre a suonarvi la celesta. Questo disco contiene l’ultima incisione di Nicolosi come strumentista: anche se non inciderà più, rimarrà attivo soprattutto nelle jam session. Nel 1973 fu chiamato dal trombettista Nini Rosso per curare gli arrangiamenti e la direzione del disco *Non dimenticar*, uscito per la Sprint, che 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, a venticinque anni dalla sua prima trasmissione, “Galleria del Jazz”, del 1945. Inizierà così

un'intensa collaborazione con RadioRai che durerà ininterrottamente per quindici anni. La prima delle nuove trasmissioni fu "Musica fuori schema", condotta con Francesco Forti, in onda su Radio3 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 la ricorda con grande interesse, anche perché, per la prima volta in Italia, furono fatti ascoltare brani del compositore brasiliano Hermeto Pascoal.<sup>34</sup> In quel periodo, Nicolosi e Forti 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 Petri *Todo modo*. Nicolosi seguì sempre con attenzione l'opera di questo grande compositore: la sua collezione di dischi contiene infatti gran parte della discografia di Mingus.

Terminata "Musica fuori schema", Nicolosi realizzò diverse rubriche, conducendone alcune da solo, altre coadiuvato da colleghi. Nell'aprile e giugno 1976 realizzò due puntate monografiche su Duke Ellington, riportate sul Radiocorriere con i titoli "Ellington" ed "Ellington incontra Strayhorn": nella prima parlò del periodo iniziale del compositore e nella seconda del cambiamento dell'orchestra di Ellington con l'ingresso di Billy Strayhorn nel 1939, il tutto arricchito dal fatto che a Milano, vent'anni prima, Nicolosi aveva avuto conosciuto 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 appunto di colonne sonore: questa andò avanti fino al giugno 1979, non sempre regolarmente. Nell'ottobre 1977 collaborò nuovamente con Francesco Forti alla trasmissione "Fiesta", dal

---

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

titolo 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 delle quali Nicolosi e Forti curavano la parte musicale. In quegli stessi anni, Pasquale Santoli diede vita a 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 dalla propria collezione personale, da ascoltare e commentare. La trasmissione, il cui sottotitolo era "Improvvisazione e creatività nella musica", prendeva il nome di volta in volta dall'ospite in studio. Le puntate erano quotidiane, dalle 23:00 alle 24:00, ogni artista era ospite per un'intera settimana ogni mese, per quattro mesi consecutivi. Nicolosi vi partecipò nel 1979, nel 1980, nel 1981 e infine nel 1984. La trasmissione richiedeva quindi un certo impegno, soprattutto per il materiale discografico da portare con sé.

Nicolosi spesso si rivolgeva all'amico e collega Marcello Piras perché gli prestasse dei dischi. Piras racconta ch'egli acconsentiva ben volentieri, ma quando li riceveva indietro trovava sulla copertina una gran quantità di annotazioni e numeri scritti a penna. Si trattava di appunti che Nicolosi prendeva durante la trasmissione, e dei voti che attribuiva a ogni brano. Scrive Piras: "Ci prendeva sempre; anche nelle esecuzioni più astratte, più scatenate, più sperimentali, lui capiva qual era il pezzo migliore."<sup>35</sup>

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 dallo stesso Nicolosi. Partecipò anche come autore dei testi e consulente musicale alle trasmissioni "Girasole",

---

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

“Mosaico” e “Telefonata”, tutte intorno alla metà degli anni Ottanta.

Negli anni Settanta Nicolosi fu anche direttore della big band della Rai. Si trattava di una formazione creata mettendo insieme i musicisti più inclini al jazz che militavano nelle orchestre stabili della Rai, tra questi alcuni dei più grandi solisti attivi in quel periodo, come Gianni Basso, Oscar Valdambri, Dino Piana, Ciccì Santucci, Antonello Vannucchi e altri. Questa orchestra fu impiegata spesso per la trasmissione radiofonica “Jazz Concerto”. Nicolosi la diresse per la prima volta il 23 maggio 1973, in occasione del “Quiz internazionale del jazz” svoltosi a Roma, all’auditorium del Foro Italico, e trasmesso in Eurovisione: tra gli invitati figuravano tre grandi jazzisti italoamericani, Frank Rosolino, Conte Candoli e Tony Scott. La big band (in quel caso composta da cinque ançe, cinque trombe, cinque tromboni, basso elettrico, contrabbasso, pianoforte, organo, chitarra elettrica e batteria) fu diretta da sei direttori italiani – Giancarlo Gazzani, Roberto Nicolosi, Puccio Roelens, Renato Serio, Piero Umiliani e Zeno Vukelich – ai quali si aggiunse Tony Scott. Il concerto fu aperto da Gazzani, che presentò la sua composizione *Meeting Blues*, seguì Nicolosi che diresse *Opus Jazz*, una composizione di Piero Piccioni, che era il consulente musicale della serata. Un estratto della serata fu registrato per il disco *Jazz Concerto* (fuori commercio), che comprendeva anche il brano diretto da Nicolosi. Il concerto fu ritrasmesso dalle reti nazionali l’8 agosto 1977 e oggi è disponibile presso le Teche Rai.

Un altro concerto che vide Nicolosi impegnato come direttore dell’Orchestra Rai fu quello del 18 ottobre 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 la Big Band della Rai (come in seguito venne chiamata) diretta da Nicolosi si esibì nuovamente per la trasmissione “Jazz Concerto”, dividendo il palco con il gruppo dell’allora batterista e arrangiatore Bruno Biriaco, i Saxes Machine. Il 16 marzo 1979 l’Orchestra della Rai fu invece impegnata in un concerto per “Radiouno Jazz”. Per l’occasione Nicolosi preparò un repertorio che ripercorreva l’intera storia del jazz: in omaggio alla musica 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*. Eseguì poi una versione per big band della composizione per piano solo di Bix Beiderbecke *In a Mist*. Per la Swing Era, eseguì *Sweet Sue*, *Just You* nella versione di Benny Goodman e l’intenso *Blue Serge* di Duke Ellington, brano nella cui incisione originale c’era anche l’amico Rex Stewart. A rappresentare la rivoluzione del bebop, Nicolosi scelse *Bop*, *Look and Listen* di George Shearing e concluse con *Take Five* di Dave Brubeck, del periodo cool. La serata fu un vero e proprio successo, come testimonia l’entusiasmo del pubblico nella registrazione conservata presso le Teche Rai. E quella fu l’ultima occasione documentata di Nicolosi in veste di direttore della Big Band della Rai. L’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 a Rai e Radio3. Il programma prevedeva che la Big Band si esibisse insieme a un gruppo ospite, e ogni concerto fosse effettuato sia a Roma che a Venezia. I gruppi ospiti furono undici e i concerti ventidue, tutti nell’arco di appena tre mesi. Tra gli ospiti stranieri vi 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 si esibì il 3 marzo a Roma e a Mestre il giorno successivo. Come conferma Pasquale Santoli, che insieme a Filippo Bianchi contribuì alla realizzazione della rassegna, Evans rimase a Roma dalla fine di febbraio al 5 o 6 marzo 1980 proprio per la preparazione dei concerti con la Big Band della Rai.<sup>36</sup> In quei giorni Nicolosi conobbe Gil Evans. Nel manoscritto della trascrizione di *Lester Leaps In* redatto da Nicolosi e conservato dalla figlia Patrizia, si trovano appunti in rosso sulla partitura, del tipo “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 dimostrano che Nicolosi ebbe modo di interloquire personalmente con Evans e che riuscì anche a confrontare la sua partitura con l’originale che Evans aveva con sé. Nicolosi regalò una copia del manoscritto di *Lester Leaps In* a Giancarlo Gazzani, che tutt’ora lo conserva nei suoi archivi. Bruno Biriaco ricorda che Nicolosi gli offrì degli spartiti di Duke Ellington, ch’egli stesso aveva trascritto.

Biriaco strinse contatti con Nicolosi in occasione di alcuni concerti al Music Inn di Roma, anche se ancor prima aveva avuto modo di apprezzarlo come direttore.<sup>37</sup> Del resto, Nicolosi fu molto attivo in esibizioni e jam session nei locali della capitale: era sempre pronto a offrire il proprio contributo musicale, soprattutto al contrabbasso e al trombone, e anche se non esistono testimonianze ufficiali di quelle esibizioni, esistono tuttavia molti documenti fotografici. Nicolosi spesso partecipava

---

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

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

alle prove della big band della Scuola Popolare di Testaccio, e occupava il posto dell'assente di turno.<sup>38</sup> Inoltre, per diletto, radunava dei musicisti negli studi dell'amico Piero Umiliani e sottoponeva loro i suoi arrangiamenti e le sue trascrizioni. Tra i presenti 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, Nicolosi come si è detto lavorò intensamente come compositore di colonne sonore. Al proprio arrivo a Roma nel 1955, fu messo subito all'opera per musicare i film *Lo svitato*, prodotto dalla Galatea Film di Santi per la regia di Carlo Lizzani – che vedeva la prima apparizione sugli schermi del futuro premio Nobel Dario Fo insieme alla moglie Franca Rame – e *Donne sole* diretto da Vittorio Sala, regista con il quale Nicolosi collaborò spesso. Per quest'ultimo film, diresse la seduta di registrazione l'amico Armando Trovajoli, anch'egli da pochi anni attivo come compositore e direttore per il cinema.

In quel periodo il cinema italiano attraversava 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 del secondo conflitto mondiale. Con l'avanzare del benessere, si generò una progressiva richiesta di cinema d'evasione, su temi meno descrittivi e dai toni decisamente più

---

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

attenuati. Nacquero così nuovi filoni d'interesse, i più importanti dei quali furono il cinema d'autore, la commedia all'italiana e il cosiddetto cinema commerciale, che racchiude in sé numerosi sottogeneri popolari, spesso poco accettati dalla critica ma apprezzati da un vasto pubblico.

Tra i sottogeneri del filone commerciale troviamo il cosiddetto *peplum* (nome scelto dalla critica francese), pellicole ambientate nell'antichità la cui trama riguarda personaggi e fatti mitologici. Il primo *peplum* italiano fu *Le fatiche di Ercole* del 1958, prodotto dalla Galatea Film.<sup>39</sup> Con trama e ambientazione medievale sono invece i cosiddetti film *di cappa e spada*, che narravano le gesta di personaggi storici realmente esistiti, come Giovanni dalle Bande Nere o sua madre Caterina Sforza. I film comunemente detti *sandaloni* raccontavano invece la storia di figure bibliche. Per capire quanto questi film fossero seguiti e apprezzati, basti sapere che *Le fatiche di Ercole* incassò poco meno de *I soliti ignoti* di Monicelli, uscito lo stesso anno.<sup>40</sup> Questo successo spinse la Galatea a produrre un gran numero di film commerciali.

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, *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 manoir du diable* del 1896. Negli anni Sessanta, però, il genere ricevette nuovi stimoli – anche grazie all'evoluzione della 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 del film *La maschera del demonio*, del 1960. Questo e i

---

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

40 *Ivi*, pag. 18.

successivi film di Bava ebbero grande successo, soprattutto all'estero, e consacrarono il regista come uno dei più importanti dell'*horror* italiano. 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 Riccardo Freda e prodotto ancora dalla Galatea. Altri sottogeneri ascrivibili al filone commerciale sono il *western all'italiana*, sul quale svetta la figura di Sergio Leone, lo *spionistico* (spesso comico), il *poliziesco all'italiana*, i *musicarelli* (simili ai *musical* di Broadway), la *commedia sexy* e la *commedia trash*, soprattutto negli anni Settanta. Entrambe queste ultime si ispiravano alla commedia all'italiana, che era un filone di grande presa sul pubblico e sulla critica: ricordiamo infatti il premio Oscar alla miglior sceneggiatura per il film *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, del 1961, prodotto proprio dalla stessa Galatea e senza dubbio il suo più grande successo.

Dalla metà degli anni Cinquanta fino la fine dei Settanta il cinema italiano visse insomma il suo periodo d'oro. Un enorme fermento ruotava intorno all'industria cinematografica, il cui fulcro produttivo era principalmente Cinecittà a Roma. La Galatea fu tra le case di produzione più attive, grazie anche alla dinamica figura del suo fondatore e presidente Lionello Santi: produsse oltre sessanta film e si impegnò in prima linea per far conoscere il cinema italiano all'estero, distribuendo fuori dall'Italia oltre centoventi produzioni. Tra queste, oltre a *Divorzio all'italiana*, ricordiamo il vincitore del Leone d'oro 1963 *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, e le citate pellicole commerciali, sempre in anticipo sui tempi.

Come già ricordato, Nicolosi iniziò l'attività di compositore di colonne sonore con il documentario *Sesto continente* di Folco Quilici quando ancora era a Milano ed esordì a Roma con *Lo svitato* di Lizzani e *Donne sole* di Vittorio Sala. Il regista chiese

la collaborazione di Nicolosi per altri sei film: *Costa Azzurra* del 1959, del quale è protagonista Alberto Sordi; *La regina delle Amazzoni* del 1960, prodotto dalla Galatea Film, la cui colonna sonora fu incisa sotto la direzione di Pierluigi Urbini; *I Don Giovanni della Costa Azzurra* del 1962 e infine *Canzoni nel mondo* del 1963, un *musicarello* in stile Broadway con balletti e canzoni interpretate da artisti famosi come – tra gli altri – Dean Martin, Peppino di Capri e Mina, che fu anche ospite a pranzo a casa Nicolosi durante le riprese.<sup>41</sup> Altri film musicati da Nicolosi per Vittorio Sala furono *Il treno del sabato* del 1964, la cui omonima canzone fu cantata da Luciano Fineschi, *Ischia operazione amore* del 1966, una commedia in cui debuttò il duo comico Rik a Gian, e i documentari *Ritmi di New York* del 1957 e *Giovani delfini* del 1960.

Altro regista con il quale Nicolosi collaborò fu Sergio Grieco, nel 1957 per i film *Il diavolo nero* e *Giovanni dalle Bande Nere* – che racconta le gesta del personaggio, realmente esistito, interpretato da Vittorio Gassman; la colonna sonora fu incisa sotto la direzione di Carlo Savina – e nel 1958 per *Il pirata dello sparviero nero*.

Nicolosi musicò anche due film di narrazione biblica per la regia di Carlo Ludovico Bragaglia – *La Gerusalemme liberata* del 1958, dalla prima stesura del poema di Torquato Tasso, e *La spada e la croce* del 1959, che racconta la vita di Maria Maddalena – e, con l'intervento del chitarrista Mario Gangi, il film drammatico *La morte ha viaggiato con me* del 1957, per la regia di Marcello Baldi e dello spagnolo Josè Antonio De la Loma. Nel 1958 uscì *El Alamein. Deserto di gloria*, diretto da Guido Malatesta, che racconta la guerra in Africa. Nella colonna sonora, a firma di Nicolosi, è presente anche la cantante Carol Danell.

---

41 Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7/10/2011.

Nicolosi musicò anche *Vite perdute* del 1959, diretto da Roberto Mauri: nella colonna sonora, incisa sotto la direzione di Bruno Canfora, è presente anche Fred Buscaglione. Per la Galatea Film musicò *Non perdiamo la testa* del 1959, diretto da Mario Mattioli, con Ugo Tognazzi e Franca Valeri. Lo stesso anno iniziò a collaborare con il regista Riccardo Freda, per il quale realizzò la colonna sonora di *Agi Murad il diavolo bianco* e *Caltiki il mostro immortale*. Il primo, genere *peplum*, è tratto da un romanzo di Tolstoj. Per il ruolo di Agi Murad, Freda utilizzò lo stesso protagonista di *Le fatiche di Ercole*, Steve Reeves. Freda era piuttosto deluso per la scarsa attenzione che il pubblico italiano riservava ai suoi film, che invece all'estero riscuotevano 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.<sup>42</sup>

Fu così che quando dicesse *Caltiki il mostro immortale*, che inaugurò il genere fantascientifico in Italia, decise di cambiare il proprio nome in Robert Hampton. E obbligò i propri collaboratori a fare lo stesso: così Mario Bava (fotografo di scena) divenne John Foam, mentre Roberto Nicolosi divenne Robert Nicholas. Se, non molti anni prima, i jazzisti italiani erano stati costretti a italianizzare i nomi di autori e interpreti per evitare le persecuzioni del regime fascista, ora invece cercavano un pseudonimo inglese per ottenere maggiore visibilità tra i propri connazionali.

---

42 Repubblica, 24 luglio 1998.

Ancora nel 1959 Nicolosi musicò *La battaglia di Maratona* di Bruno Vailati e *La rivolta dei gladiatori* di Vittorio Cottafavi.

Gli anni Sessanta significarono per Nicolosi l'inizio della collaborazione con Mario Bava. L'esordio fu con *La maschera del demonio* del 1960, seguito dal colossale – diretto da Bava con l'americano Raoul Walsh – *Ester e il re (Esther and the King)*, dello stesso anno. Per questo film la musica fu scritta insieme al compositore Angelo Francesco Lavagnino e incisa sotto la direzione di Carlo Savina. Seguirono poi *Gli invasori* del 1961, *La ragazza che sapeva troppo* del 1962 e, probabilmente il maggior successo di Bava, *I tre volti della paura* del 1963, un insieme di tre episodi – *Il telefono*, *I Wurdalak* e *La goccia d'acqua* – tratti da altrettanti racconti di F.G. Snyder, Tolstoj e Čechov. All'estero fu distribuito col nome *Black Sabbath* ed ebbe un enorme successo. Il noto gruppo heavy metal inglese Black Sabbath prese il nome proprio da questo film.

Altre colonne sonore firmate da Nicolosi sono quelle di *Lettera di una novizia* (regia di Alberto Lattuada) del 1960 e *L'ultimo dei vichinghi* (regia di Giacomo Gentilomo) del 1961.

Musicò ancora per il regista Giuseppe Vari *La vendetta dei barbari* nel 1961, *I normanni* l'anno successivo e *Roma contro Roma* nel 1964; per Damiano Damiani, prodotti da Galatea Film, *Il sicario* nel 1961 e *La rimpatriata* nel 1963. Quest'ultimo fu presentato con successo al Film Festival di Berlino. In proposito uscì un articolo sulla rivista Billboard del 13 luglio 1963, intitolato “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 Kongresshalle 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.<sup>43</sup>

Nicolosi musicò anche il primo film di Alessandro Jacovoni *Universo di notte*, del 1962, una colonna sonora fortemente jazzistica, con chiari riferimenti ai grandi del jazz, come nel brano *Gil Miles Special*, un omaggio a *Sketches of Spain* di Gil Evans e Miles Davis. Il disco fu pubblicato dalla CAM. Ancora per Jacovoni musicò il documentario *Wild Wild World* del 1965.

Lavorò ancora per film del genere *peplum* per il regista Antonio Leonviola con *Taur, il re della forza bruta* del 1963 e *Le gladiatrici*, dello stesso anno. Nello stesso periodo musicò il documentario *Russia sotto inchiesta* (regia di Tamara Lisizian, Romolo Marcellini, Leonardo Cortese) e il film *Finchè dura la tempesta* (regia di Bruno Vailati), conosciuto anche come *Beta Som*. Nel 1962 collaborò con 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 musicò un cartone animato, *Gatto Filippo: licenza d'incidere*.

Nel frattempo la Galatea Film, dopo anni di successi e riconoscimenti, entrò in crisi economica a causa di alcune iniziative 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, che Nicolosi musicò, fu *L'occhio nel labirinto*, che non ebbe in verità molto

---

43 Billboard, 13/07/1963.



successo. Nicolosi coinvolse unicamente 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 e da poco ristampato dalla Four Flies Records.

Nicolosi musicò anche una sigla tv per la sede regionale Rai dell'Umbria e delle sceneggiature per la Rai. Nel 1967, per la regia di Mario Ferrero, *Leocadia* e nel 1971, per il regista Marco Caiano, la fiction tv *Un'estate un inverno*, sei puntate trasmesse nei mesi di giugno e luglio dello stesso anno.

In un paio di occasioni Nicolosi lavorò anche in veste di attore, in piccole parti. Lo si vede nella fiction *Una bella giornata* del regista Claudio Gatto, in onda nel giugno 1971, nei panni del commendatore, figura autoritaria che spegne i sogni di un attore in cerca di un lavoro. A detta di tutti coloro che hanno conosciuto Nicolosi, questo ruolo era proprio l'antitesi del suo reale modo d'essere: un uomo molto simpatico, altruista, che proprio non riusciva a essere autoritario o arrogante. Recitò anche nel film *Otto e mezzo* di Federico Fellini, del 1963, nella parte di un medico, con un vistoso cerotto sul naso. Pochi giorni prima della ripresa, infatti, durante una partita a tennis, si colpì accidentalmente con la propria racchetta.<sup>44</sup>

Nicolosi riuscì dunque egregiamente come compositore di musica per il cinema, un ruolo che necessita di numerose competenze: una solida preparazione musicale, che spazi dalla perfetta conoscenza teorica degli strumenti alla profonda padronanza dell'orchestrazione, e una fervida creatività compositiva, con grande attenzione al contesto situazionale che si deve commentare.

---

44 Dall'incontro con Patrizia Nicolosi, Roma 7/10/2011.

Il problema di che musica scrivere o eseguire, rispetto al tipo di messaggio che arriva dall'immagine, se lo erano già posto i musicisti che commentavano il cinema muto. Le prime musiche da commento risalgono infatti agli inizi del Novecento. La prima, del 1913, fu *Sam Fox Moving Picture Music* per solo pianoforte, realizzata dal compositore John Stepan Zamecnik, che raccoglieva numerose sue composizioni originali. Nel 1924 fu pubblicata la raccolta di Ernö Rapée – direttore capo della Radio City Symphony Orchestra, l'orchestra residente della Radio City Music Hall di New York – *Moving Picture Moods*, un grande volume di riduzioni pianistiche di opere famose di altri autori. Il comune denominatore di queste riduzioni era la catalogazione dei brani in base alla funzionalità descrittiva necessaria: scena romantica, scena triste, marcia, balletto, eccetera. Nel libro di Rapée, per esempio, al contesto dell'orrore era associato il *Lamento di Ingrid* dal Peer Gynt di Edvard Grieg. Rapée scrisse anche la canzone *Charmaine*, sul testo di Lew Pollack, per alcune orchestre jazz, come quelle dirette da Guy Lombardo e Harry James, che la inserirono in repertorio. Nicolosi la incise con la sua orchestra nel 1953, per la Columbia.

Insieme a pionieri come Zamecnik 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. Ancor prima di queste raccolte, destinate soprattutto al commento estemporaneo del film muto, furono fatti degli esperimenti di musiche originali associate alle immagini. In Italia, primo in questo senso fu la celebre *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti, scritta per il film muto *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914. Ma nonostante la bellezza, la composizione di Pizzetti fu considerata per nulla aderente alle

immagini del film.<sup>45</sup> Più riuscita invece fu la musica di Pietro Mascagni per *Rapsodia satanica* di Nino Oxilia, del 1915.

Da questi primi tentativi alla composizione di vere e proprie colonne sonore, il *modus operandi* di Nicolosi non era poi così diverso. L'esigenza era sempre quella di trovare la giusta cornice musicale attorno al racconto dell'immagine. Quella che invece era enormemente cambiata era la storia stessa della musica: nell'arco di neanche quarant'anni aveva conosciuto le più grandi rivoluzioni, come l'atonalità e la dodecafonia, ma anche la nascita del jazz e di tutti i generi della diaspora africana, come il blues, il tango, il samba. Ovviamente queste nuove forme musicali cominciarono a entrare anche nel mondo del cinema, sostituendo gradualmente altre forme stereotipate e ormai superate.

In quindici anni di attività, Nicolosi realizzò un gran numero di colonne sonore per film la cui trama e atmosfera erano radicalmente lontane, ma fu sempre capace di plasmare, in ogni contesto, il giusto accompagnamento. Il suo era, indubbiamente, un grande talento. Componeva al pianoforte dopo aver visionato con il regista i brani della pellicola nei quali andava inserita la musica. Prendeva nota della durata e del carattere di ciascuna scena e cominciava a scrivere. Terminato lo *score* orchestrale, passava tutto al copista, che preparava le parti per tutta l'orchestra. Successivamente si incideva la colonna sonora. Spesso era Nicolosi stesso a dirigere, altre i direttori degli studi di registrazione. I ritmi erano piuttosto frenetici, con picchi di ben nove film in un anno.

Come detto, nel 1972 Nicolosi interruppe questa attività. Sui motivi circolano varie ipotesi. Nel libro *Musicisti per lo schermo*, Ermanno Comuzio, parlando di Nicolosi, scrive:

---

45 Dalla trasmissione L'occhio e l'orecchio, 8/10/2011, RadioRai 3.

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

Ci sono infatti due casi in cui le colonne sonore di Nicolosi furono addirittura rimosse e sostituite. Si tratta dei film *La maschera del demonio* e *I tre volti della paura*: nelle rispettive versioni statunitensi, la colonna sonora è del compositore Les Baxter. Seppure Nicolosi fosse comprensibilmente dispiaciuto per questa decisione, è comunque più plausibile associare il suo ritiro con il calare delle produzioni della Galatea Film di Nello Santi. E così, il nostro ritornò alla radio, e a scrivere e suonare jazz.

#### 4.6 La casa del musicista

Nel 1972 Nicolosi comprò un magazzino da ristrutturare all'isola d'Elba, dove era solito trascorrere le vacanze insieme agli amici di gioventù genovesi e milanesi. Alcuni di loro avevano lì una seconda casa, mentre Nello Santi vi era nato. La figlia architetto di Nicolosi, Patrizia, si occupò della ristrutturazione, insieme a Massimo Martini. Ne sortì una vera e propria opera d'arte, ancora esistente, chiamata “La casa del musicista”. Il progetto originale, insieme ad altri realizzati dallo studio GRAU<sup>47</sup> del quale Patrizia è tra i fondatori, sono attualmente esposti al Centre Pompidou di Parigi.

Negli Ottanta Nicolosi fu nuovamente coinvolto nel ruolo di giurato del concorso musicale per arrangiatori e compositori Barga Jazz, edizioni 1987 e 1988, ma negli ultimi anni si dedicò

---

<sup>46</sup> E. Comuzio, *Musicisti per lo schermo*, pag. 646.

<sup>47</sup> Gruppo Romano Architetti Urbanisti.

essenzialmente alla famiglia, arricchitasi nel frattempo di due nipoti, Maya Nicolosi e Margherita Martini. Quest'ultima fu molto legata al nonno materno: sulle sue orme intraprese gli studi musicali e di giornalismo, e proprio a lei il nonno dedicò la composizione *Maggie's Trio*, un trio cameristico che Margherita era solita suonare insieme con altre studentesse di musica, sue colleghe.

Nicolosi fu uno sportivo appassionato, dedito come detto soprattutto al tennis, ma si interessava anche di altre discipline e amava giocare a carte. Continuò a praticare sport anche quando i dottori glielo scongiurarono, a seguito dell'aggravarsi di certi disturbi cardiaci che lo portarono a subire alcuni delicati interventi chirurgici. I suoi problemi di salute erano legati soprattutto al suo essere un gran fumatore, abitudine che non abbandonò mai. Quando componeva, spesso lasciava le sigarette accese sul pianoforte, che finivano per lasciare segni indelebili sui tasti.

Nicolosi si spense all'improvviso il 4 aprile 1989. Colpito da un malessere, fu ricoverato d'urgenza in ospedale, ma nulla lasciava intendere che la sua ora fosse arrivata. Ci sono lettere a lui indirizzate, relative a futuri impegni, spedite pochissimi giorni prima, a testimonianza del fatto che è stato molto attivo fino alla fine. In più, era stato chiamato nuovamente come giurato per l'edizione 1989 del concorso di Barga: dopo la sua scomparsa, gli organizzatori decisero di istituire il Premio Speciale Roberto Nicolosi, che fu assegnato anche nel 1990.

Pochi mesi prima della scomparsa, Nicolosi fu chiamato da Adriano Mazzeletti – conduttore radiofonico e produttore discografico – per una seduta fotografica destinata a immortalare vari jazzisti italiani, dalle nuove leve ai più anziani. La foto che lo riguarda fu scattata negli studi della Rai. Di quel giorno, Marcello Piras ricorda di aver incontrato Nicolosi

mentre era in procinto di salire in macchina per tornare a casa. Piras udì una musica dall'autoradio e Nicolosi, vista la curiosità dell'amico, disse che stava ascoltando il quartetto d'archi Opera 131 di Ludwig Van Beethoven, aggiungendo: “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 a un livello assoluto e questa comprensione è riassunta in una battuta così.<sup>48</sup>

#### 4.7 Conclusioni

Negli ultimi anni alcuni polistrumentisti hanno raggiunto il successo attraverso la pubblicazione sul web di video che immortalano le proprie esecuzioni. Questo è stato possibile sia grazie alla tecnologia dello *home recording*, oggi giorno accessibile a chiunque, che permette di avere un vero e proprio studio di registrazione domestico (sia per la produzione audio che video), sia grazie alla potenza della rete internet, che consente una diffusione globale e immediata. Artisti come Jacob Collier o Giulio Carmassi, con i vantaggi della tecnologia a sostegno di un talento inequivocabile, sono riusciti a emergere e farsi notare. A entrambi è poi servito il riconoscimento di grandi musicisti, Quincy Jones per Collier e Pat Metheny per Carmassi, per poter concretizzare il proprio potenziale. Ma la storia della musica offre molti spunti anche nel senso opposto, ovvero nei

---

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

casi in cui il riconoscimento verso compositori e musicisti a volte dimenticati ha permesso di dar loro il giusto merito. Si deve per esempio a Felix Mendelssohn la riscoperta della musica di Johann Sebastian Bach, quando nel 1829 diresse la *Passione secondo Matteo* dando il via alla cosiddetta “Bach-Renaissance” che dura tuttora. Allo stesso modo si deve alle ricerche di alcuni etno-musicologi la riscoperta di grandi *bluesmen* delle origini la cui musica, incisa tra gli anni '20 e '30 del Novecento, ancora oggi influenza il mondo musicale. A margine ricordiamo che sia la musica di Bach che del *bluesman* delle origini Blind Willie Johnson sono in viaggio nelle sonde Voyager 1 e Voyager 2 come documento sonoro dell'umanità da consegnare ad altre possibili forme di vita intelligente.

Durante la stesura di questo saggio, la mia domanda più ricorrente era perché un musicista come Roberto Nicolosi non fosse ampiamente riconosciuto, almeno negli ambienti jazzistici italiani. Se avesse per assurdo avuto a disposizione l'attuale tecnologia, unita alla sua capacità di suonare ad alto livello più strumenti, avrebbe goduto di maggior fama? Sono certo che ovunque nel mondo ci sono grandi musicisti dimenticati il cui operato era ed è “semplicemente” il proprio lavoro, quello che dà da vivere, operato che non mira alla ricerca del successo ma, più profondamente, a poter esprimere se stessi e la propria arte, il tutto al servizio della musica. Per poter consegnare alla storia questo lavoro, l'elemento necessario era ed è il riconoscimento altrui. Questo saggio vorrebbe colmare un vuoto e attribuire, appunto, il dovuto riconoscimento all'opera dello straordinario musicista e compositore italiano Roberto Nicolosi.

Resta un vuoto incolmabile, ovvero la musica che Nicolosi non ha scritto. Perché non è stata data la possibilità, a un compositore del suo livello, di scrivere e incidere più ampiamente la propria musica? La storia del jazz è piena di

grandi compositori, alcuni dei quali hanno determinato cambiamenti stilistici pari alle rivoluzioni dei solisti bebop o free: Duke Ellington o Charles Mingus, per esempio, sono stati dei veri rivoluzionari, al pari di Charlie Parker o Ornette Coleman. Di questo le case discografiche americane erano consapevoli: mettendoli sotto contratto, 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 abbiamo 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 l’ambiente jazzistico italiano e le case discografiche non sono riusciti a tenersi stretto uno dei più grandi talenti, a metterlo in condizione di trovare l’ambiente più favorevole al suo personale percorso artistico. Lo ha fatto invece il mondo del cinema, ma in un contesto in cui il compositore è vincolato a scrivere una musica da commento, spesso dietro indicazioni dello stesso regista.

A ogni modo, a musicisti come Roberto Nicolosi va il merito di aver stimolato continuamente l’ambiente jazzistico italiano, di averci lasciato alcune tra le pagine più belle del jazz nazionale e di aver trasmesso il proprio amore per questa musica a tanti colleghi che oggi, a loro volta, hanno la responsabilità e il privilegio di trasmetterlo alle nuove generazioni.

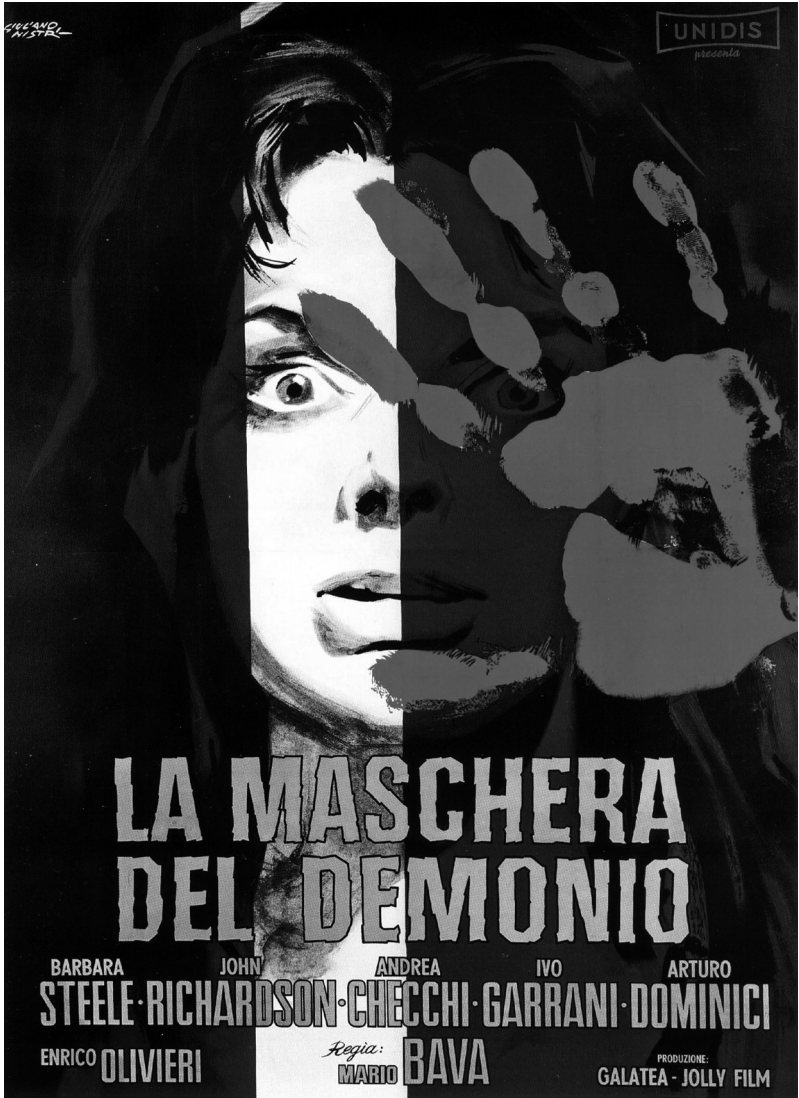




Da sinistra Nicolosi, Charles Mingus e Francesco Forti, Roma 1976



Nicolosi al trombone in una jam session a Roma



Manifesto di uno dei film musicati da Nicolosi



JOHN MERIVALE  
DIDI SULLIVAN  
GERARD HERTER  
GAY PEARL  
DANIEL VARGAS  
E CON  
DANIELA ROCCA

# GALTIKI

## IL MOSTRO IMMORTALE

SCENEGGIATURA DI  
PHILIP JUST  
REGIA DI  
ROBERT HAMPTON

PRODUZIONE  
CLIMAX PICTURES  
E GALATEA S.p.A.  
DISTRIBUZIONE  
LUX FILM

561 - P. 100/1000 - 1/1978 - Lux

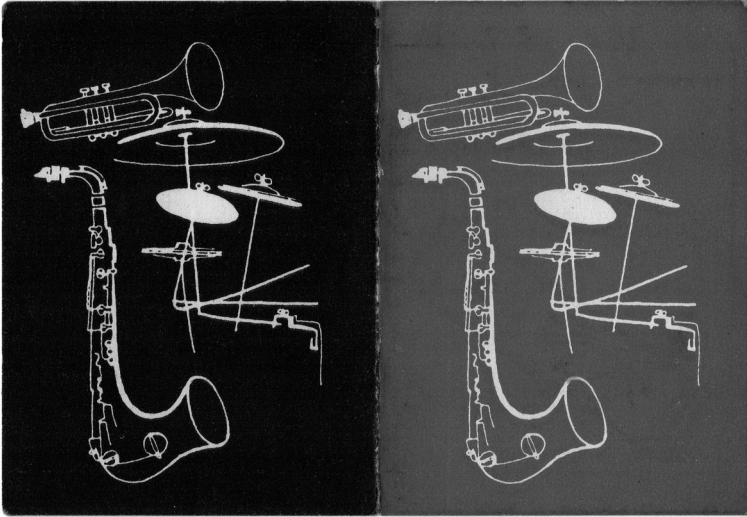
Manifesto di uno dei film musicati da Nicolosi



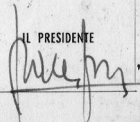


Nicolosi al pianoforte a Roma



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



TESSERA N. ....	F. I. D. J. <b>THE JAZZ CLUB</b> 289, VIA DELLA LUNGARA - ROMA
ROMA, 18.5.55.....	COGNOME <u>NICOLOSI</u> .....
	NOME <u>ROBERTO</u> .....
	SOCIO <u>MUSICISTA</u> .....
	LA SEGRETERIA 
	IL PRESIDENTE 

Tessera The Jazz Club Roma



Roberto Nicolosi nel film *Otto e 1/2* di Fellini, nella parte del dottore

# CAPITOLO V. DUE COMPOSIZIONI-MANIFESTO DEL JAZZ D'AVANGUARDIA ITALIANO NEGLI ANNI CINQUANTA. UN'ANALISI TECNICA

## 5.1 Ormonio

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 <sup>th</sup>		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 <sup>th</sup>	
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 8<sup>th</sup>, 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 le esegue il pianoforte, poi il sax baritono). Anche melodicamente ha caratteristiche costanti, comincia 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, Bbmaj/F; poi il tema 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<sup>(#11)</sup>, Dbmaj7/Ab, Ab<sup>sus2</sup> 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 a 78 giri, la prima facciata continua nella seconda: la ripresa del lato B parte proprio dallo stacco precedente il solo di piano. Dopo il solo di piano, c'è il solo di chitarra nelle AA del nuovo chorus (la chitarra 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 assolo 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 e ultima 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 eight. 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<sup>(#11)</sup>, D7<sup>(#11)</sup> e C7<sup>(#11)</sup> 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 nostri jazzisti 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.

## 5.2 Cool-laboration

Tema	transizione	piano_special_guit	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 <sup>th</sup> )
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 big band. 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.<sup>49</sup>

---

49 Musica Jazz, marzo 1947.

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 assolo 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 solo 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 la tromba in 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<sup>(#11)</sup> sostituito al Dbmin7 e infine Gb9<sup>(#11)</sup>. Questo tipo di scrittura richiama certe soluzioni che si trovano nel già citato *Birth of the Cool* di Miles Davis. Nicolosi, come detto, era un estimatore degli arrangiatori di quel disco, John Carisi, Gil Evans, Gerry Mulligan. 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*, una 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: il compositore, invece di proporre il tema, crea un finale intricato e affascinante, dove le sezioni delle anse e degli ottoni s'intrecciano in passaggi virtuosistici, per poi concludere con un cambio di tempo, passando a un 3/4 even eight 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, e mostra tutta l'abilità di Nicolosi in veste di compositore e arrangiatore; non a caso l'anno seguente l'uscita del disco viene chiamato come compositore di colonne sonore, un'attività di prestigio destinata a pochi musicisti, molto preparati.

## APPENDICE A

76 "Blues" del Domm Messa di  
Roberto Nicolosi

LENTO

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

### 1. Dal programma radiofonico

#### “50: mezzo secolo della Radio Italiana” 19<sup>a</sup> puntata – IL JAZZ: ROBERTO NICOLOSI

(Voce di 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, *nda*) 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, *nda*) 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, *nda*) 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, anche lui di 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, *nda*) Nissim, che ho citato prima.

La trasmissione prosegue 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:

(*Voce di Renzo Nissim*) 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*, *nda*). 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.

## 2. ALCUNI COLLEGHI RICORDANO NICOLOSI

GIAMPIERO BONESCHI (13/09/2011)

Roberto Nicolosi è stato uno dei miei amici più cari. Eccessivamente buono, altruista a oltranza, curioso di ogni disciplina, studioso e colto, innamorato della musica. Indubbiamente nato con un talento musicale che lo ha portato a occuparsi di tutto lo scibile, in questo settore. Medico con specializzazione in odontoiatria (a Milano aveva uno studio e ricordo che curò un dente a mia madre). Ma l'interesse per la musica lo ha coinvolto nella ricerca su tutti gli strumenti ad arco e a fiato, che conosceva alla perfezione, anche senza esserne esecutore. Frequentemente si dedicò al contrabbasso e al vibrafono. Arrangiatore, quindi 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 (l'immagine ritrae Boneschi, Nicolosi e Cerri, *nda*). Avevamo finito un turno di registrazione con l'orchestra di Kramer e uscendo dagli studi di Via Meda ci imbattermo 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.

BRUNO BIRIACO (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, *nda*) 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 Saxs Machine, ricordo che mi offrì, se ne avessi avuto bisogno, degli arrangiamenti dell’orchestra di Duke Ellington, li aveva quasi tutti. Questo posso dire nei confronti di un musicista che ho frequentato non moltissimo, ma quanto basta per capirne lo spessore professionale e umano.

FRANCESCO “CICCI” SANTUCCI (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 session, 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.

## INCISIONI DISCOGRAFICHE

Qui l'elenco delle incisioni discografiche nelle quali 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, MOJOLI, 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*; Exactly 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>È 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 ACCOMPAGNA- MENTO 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;</i> <i>Barbablù; Bolero;</i> <i>Cavalcata; Primo swing;</i> <i>Un angelo verrà; Mia</i> <i>cugina Luisella; La luna</i> <i>è bianca; Tutto è bello;</i> <i>Povero indù; Fascino;</i> <i>Balla con me; Quanto mi</i> <i>costi; Si farà quel</i> <i>monumento; Quizas,</i> <i>quizas, quizas; Speak</i> <i>Low; Verso la Cina; Più</i> <i>morto che vivo; Sai</i> <i>quante volte; Giuseppe</i> <i>cosa fai?; Luci di</i> <i>Harlem; 1950 in swing</i>	(m)	Fonit- Cetra	1949
KRAMER E BONESCHI, CON ACCOMPAGNA- MENTO RITMICO	<i>Twilight Time; I Wonder;</i> <i>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</i> <i>nonni; Cherokee; È</i> <i>l'alba</i>	(m)	La Voce del Padrone	1950
ARMANDO TROVAJOLI TRIO	<i>Ciliegi Rosa; La vie en</i> <i>rose</i>	(m)	Parlophon	1950

ARMANDO TROVAJOLI E LA SUA ORCHESTRA D'ARCHI	<i>September Song; È 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 Call Rag</i>	(a) (d) (c)*	Columbia	1953
NUNZIO ROTONDO'S COOL STARS	<i>Blue Moon; Seven Days Blues; Oh, Lady Be Good; Strike Up 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>Guaglione; 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 dimenticar-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

Film, documentari e fiction musicati da Nicolosi, in ordine di uscita.

- 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; Ester e il Re; Lettere di una novizia; La vendetta dei barbari*  
1961: *Il sicario; L'ultimo dei vichinghi; Gli invasori*  
1962: *I normanni; Universo di notte; I Don Giovanni 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; Taur, il re della 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: *L'occhio nel labirinto*

## 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
- Giuseppe Barazzetta, *Recenti incisioni italiane*, in *Musica Jazz*, 10, 1953
- Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 1991
- Roberto Capasso, *Festival del Jazz a Roma*, in *Musica Jazz*, 6, 1958
- Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo*, L'Epos, Palermo, 2003
- Livio Cerri, *Jazz, musica d'oggi*, Nistri Lischi Editori, Milano, 1948
- Livio Cerri, *Mezzo secolo di jazz*, Nistri Lischi Editori, Pisa 1981
- Livio Cerri, *Dentista Musicò*, Editrice in Pavia, Pavia, 1985
- Ermanno Comuzio, *Musicisti per lo Schermo*, Edizione Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2004
- Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dalle origini alle grandi orchestre*, Edt, Torino 2004
- Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia. Dallo Swing agli Anni Sessanta*, Edt, Torino, 2010
- Guido Michelone, *Sincopato tricolore. C'era una volta il jazz italiano, 1900-1960*, Editore Effequ, Firenze, 2010
- Roberto Nicolosi, *Serenata a Vallecchiara*, in *Musica Jazz*, 9, 1945
- Roberto Nicolosi, *Il Be Bop*, in *Musica Jazz*, 1, 1950
- Roberto Nicolosi, *L'Orchestra*, in *Musica Jazz*, 10, 1947
- Roberto Nicolosi, *Anatomia del Re Bop*, in *Musica Jazz*, 9, 1948
- Roberto Nicolosi, *Rex Stewart*, in *Musica Jazz*, 3, 1949
- Roberto Nicolosi, *Il Be Bop*, in *Musica Jazz*, 1, 1950
- Luigi Onori, *Barga: 2° Concorso di arrangiamento e composizione per orchestra jazz*, in *Musica Jazz*, 11, 1987
- Luigi Onori, *Barga: 3° Concorso di arrangiamento e composizione per orchestra jazz*, in *Musica Jazz*, 11, 1988

- Rosaria Parretti, Fosco d'Amelio: *Firenze Radio Swing. Musica, Orchestre e Radio dal 1944 al 1952*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2010
- Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997<sup>2</sup> (prima edizione 1995)
- Marcello Piras, *È morto Roberto Nicolosi, un vero maestro di jazz*, in *Musica Jazz*, 5, 1989
- Arrigo Polillo, *Jazz*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1975
- Arrigo Polillo, *Stasera Jazz*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1978
- Arrigo Polillo, *Il Festival del Jazz*, in *Musica Jazz*, 6, 1950
- Arrigo Polillo, *Il Terzo Festival Nazionale del Jazz*, in *Musica Jazz*, 12, 1951
- Arrigo Polillo, *Un'interessante seduta*, in *Musica Jazz*, 5, 1951
- Arrigo Polillo, *Dischi nuovi*, in *Musica Jazz*, 11, 1953
- Arrigo Polillo, *Incisioni italiane*, in *Musica Jazz*, 1, 1954
- Arrigo Polillo, *Dischi nuovi*, in *Musica Jazz*, 2, 1954
- Arrigo Polillo, *Roma è sempre un'altra cosa*, in *Musica Jazz*, 6, 1955
- Bruno Schiozzi, *Il clan dei Fontaniani*, in *Musica Jazz*, 1, 1972
- Gunther Shuller, *Il jazz. L'era dello swing. I Grandi Maestri*, Edt, Torino, 1999 (da *The Swing Era*, Oxford University Press, New York, 1989)
- Massimo Zannoni, *L'ELAR*, in *ACTA*, 1, 2002
- Stefano Zenni, *I segreti del jazz*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2007

## SITOGRAFIA

- [www.interculturale.it](http://www.interculturale.it)
- [www.teche.rai.it](http://www.teche.rai.it)
- [www.rai.it](http://www.rai.it)
- [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it)
- [www.icbsa.it](http://www.icbsa.it)
- [www.memoro.org.it](http://www.memoro.org.it)
- [www.imdb.it](http://www.imdb.it)
- [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



Nicolosi con sua nipote Margherita  
(elaborazione grafica Patrizia Nicolosi)

## RINGRAZIAMENTI

Un sincero grazie a Bruno Tommaso e Gianmarco Gualandi, per i continui stimoli e insegnamenti ricevuti nei cinque anni trascorsi insieme al Conservatorio G. Rossini di Pesaro. A Silvia Nicolosi Dessy Deliperi, Patrizia Nicolosi e Margherita Martini, per il prezioso contributo e la paziente disponibilità nel parlare del loro caro Roberto. Ai miei genitori Judy e Maurizio, la mia colonna portante. A mia sorella Sara, praticamente metà di me. Ai miei fratelli Marco e Daniele, bellezze rare. A tutti i docenti e studenti incontrati durante i miei cinque anni al Conservatorio G. Rossini. A Stefano Zenni, per le foto di Nicolosi con Mingus. A Marcello Piras, per la disponibilità nel parlarmi del suo amico Nicolosi. A Giancarlo Gazzani, per avermi inviato gratuitamente molto materiale ai fini della mia 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. Al Centro Studi Arrigo Polillo. Alle Teche Rai. Alla Discoteca di Stato. A Percentomusica. A Claudio Zonta e Valerio Corzani per l'interessamento. A Silvia e Piero di Editrice Zona per aver creduto nel progetto. Agli insostituibili Francesco Fagiani, Riccardo Tordoni e Maurizio Pugno. Ai miei più cari amici. Alla mia preziosa fidanzata Sara.

Uno speciale ringraziamento va a Maurizio Lazzaro, scomparso durante la stesura di questo lavoro. 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.

Questo saggio è un documento di ricerca e di studio.  
Le citazioni e i materiali in esso riportati  
rappresentano un ausilio alla comprensione del lettore  
e una necessaria esemplificazione  
dei concetti esposti in narrativa.

[zonamusicbooks.it](http://zonamusicbooks.it)  
[editricezona.it](http://editricezona.it)





