

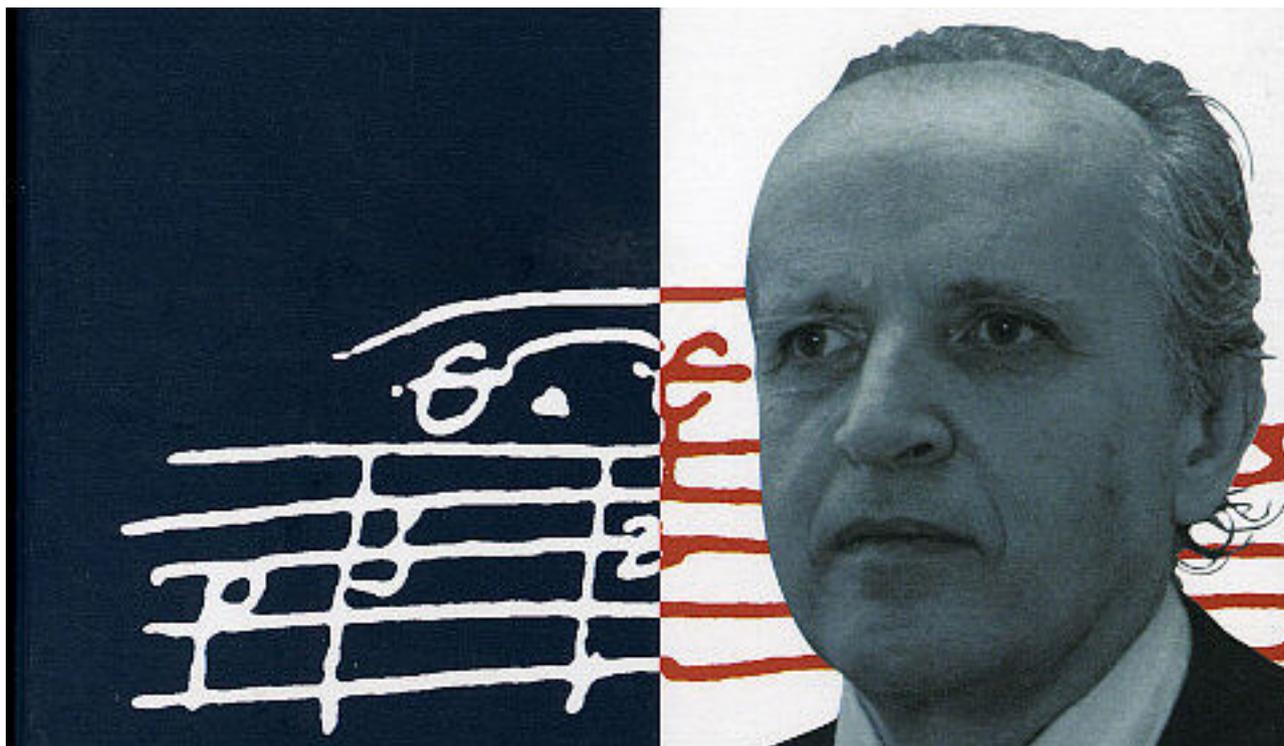


DOSSIER

NINO ROTA

E TUTTA LA SUA MUSICA

DI NICOLA SCARDICCHIO



Per conoscere 'tutta' la musica del compositore Nino Rota

UN AMICO MAGICO

I trent'anni trascorsi da quando Nino Rota ci ha lasciato (1979) sono volati. Fra un anno (2011) si ricorderà il primo centenario della sua nascita; in tale prossima ricorrenza per la prima volta si getta uno sguardo sistematico sulla sua produzione musicale, nell'intento di tracciare un profilo il più completo possibile del musicista. Mentre è in uscita il catalogo delle sue opere e si confida sul coinvolgimento di Riccardo Muti, scoperto da Rota, nell'opera di rivalutazione critica della sua opera, compresa quella cinematografica

di Nicola Scardicchio

Certo, di strada se ne è fatta tanta e Rota stesso sarebbe lietissimo nel vedere che in quasi tutti i negozi di musica abbondano ormai spartiti ed incisioni delle sue opere, cosa che in vita non ebbe la gioia di vedere, eccezion fatta per le solite colonne sonore che lo hanno reso famoso ma che in passato quasi ne hanno occultato la produzione più importante, quella che lui considerava la ragione stessa del suo lavoro di compositore, e pare che finalmente i beckmesser e i bidelli di Darmstadt stiano perdendo il vecchio potere assoluto di esaltare od umiliare secondo dictat ideologici, tanto stitici quanto filosoficamente meno plausibili di quello che andavano rivendicando. Il verbo dell'incomunicabilità e dell'autoreferenzialità sembrerebbe

ormai destinato ad entrare negli scantinati delle vecchie cose smesse e poco usate e rientrano in campo le cose costituite di buona materia-prima bene adoperata. In sostanza sono crollate miseramente le rodomontate dello snobistico ignorare l'indifferenza dell'uditorio reale (certo non quello degli addetti ai lavori o dei piduisti delle nuove consonanze e delle dame di carità del dopovienna), degli ascoltatori attenti ed amanti della buona musica che da un certo momento in poi non sono riusciti ad assimilare le nuove proposte, pur abituati alle novità di Stravinsky o Prokofiev non altrimenti che di Bartok o Copland o Shostakovich o Britten e via discorrendo. L'ostracismo di regime, intollerante e supponente con cui, con la pro-



tezione anche di illustri esecutori e mentori, certa musica veniva aprioristicamente rifiutata in favore di quell'altra, ben altrimenti allineata ed obbediente, ha fatto per troppo tempo strage di autori come Casella o Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Pizzetti, Britten, Barber, per non dire che dei primi che ci vengono in mente. E la persecuzione ha cercato di soffocare le voci dei più recenti Rota, Gervasio, Ghedini ed altri ancora, colpevoli di comporre musica in cui la modernità del linguaggio non si autoesibisce e, soprattutto non irrita e disorienta anche l'ascoltatore esperto, che alla lunga resta esasperato dai bizantinismi di chi esprime costantemente l'incapacità di esprimersi, un'afasia linguacciuta e petulante che si autocelebra in festival e laboratori in cui non si elaborano, come sarebbe giusto, nuovi materiali, ma si autoeleggono nuovi santi-vergini-martiri. I successi cordiali di pubblico che accompagnavano le esecuzioni della musica di Rota e degli altri "reietti" a loro volta isterizzavano i talebani del nuovo a tutti i costi, che, apparentemente ed ufficialmente disinteressati all'apprezzamento della fruizione, vedevano così mortificato il loro ego supponente e la loro vanità pseudo-intellettuale.

Certo a Nino Rota dispiaceva sentirsi accusare di passatismo: da bambino suonava e studiava con attenzione le musiche di Stravinsky (che frequentò e con cui ebbe una fitta corrispondenza, andata purtroppo perduta nell'incendio di casa Rota durante i bombardamenti milanesi della seconda guerra mondiale) come perfino quelle di Satie, autore scandaloso all'epoca e sconsigliato ai giovani allievi in quanto potenziale rovinatore dell'orecchio e del gusto musicale. E solo al critico sordastro o partigianamente in mala fede la musica di Rota poteva sembrare semplicemente tonale: le più complesse soluzioni linguistiche nelle opere del musicista non sono mai esibite in quanto tali e l'ascolto agevole e sempre comprensibile mette a proprio agio l'ascoltatore esperto quanto il meno

accorto. Ma che la facilità dell'ascolto corrisponda al semplicismo delle tecniche compositive è una reale idiozia. E anche quando Rota si allinea alla concezione chiaramente tonale, sempre lo fa in modo originale, personale, "crocante", mai stolidamente ripetitivo, con una capacità di utilizzare il vecchio linguaggio in modo reso attuale dall'attualità dei contenuti. Dicevano gli antichi: *rem tene, verba sequuntur*, e davvero se si ha qualcosa da dire verranno anche le parole giuste, se si possiedono i ferri del mestiere. E Rota ne aveva, e solidissimi. Contrappuntista abilissimo, come dimostrano innumerevoli tratti delle sue opere (basti pensare al quadruplo canone mensurale nella fuga *Bibebant* nell'oratorio *Mysterium*), le straordinarie capacità tecniche del musicista si manifestano nelle pagine musicali in forma di variazione. E non si dimentichi che i più grandi musicisti sono stati grandi autori di variazioni.

Come sempre accade presso i veri "autori", i creatori genuinamente fecondi, anche in Rota alla maestria si accompagnava una modestia esemplare. Mai si sarebbe sentito Rota pontificare cattedraticamente, pur considerando che nelle sue opinioni era solidamente strutturato, anche grazie ad una straordinaria e profondissima cultura filosofica e letteraria. Rota si esprimeva disinvoltamente in inglese, francese, tedesco, spagnolo e russo, padroneggiava latino e greco antico ed aveva nozioni non superficiali di ebraico biblico e riusciva a tradurre con una certa facilità i geroglifici egizi. Ma questa vastità di interessi e di cultura non intaccò mai la semplicità della personalità del maestro, e certo si trattava di una semplicità conquistata, non certo della leggerezza del bagaglio culturale, pur mai esibito ma sempre adoperato come strumento realizzatore di cose concrete musicali e non. Attento indagatore di ciò che attiene allo spirito con atteggiamento laico e scevro da misticismi chiesastici, ma intimamente alla ricerca dei significati ultimi della natura dell'Uomo, Rota della cultura

SE MI DANNO DEL CINEMATOGRAFARO, NON MI OFFENDO

"Non credo a differenze di ceti e di livelli nella musica. Secondo me, la differenza fra musica 'leggera', 'semileggera', 'seria', è del tutto fittizia. Le musiche di Offenbach, che ormai sono vicine ai 150 anni, saranno leggere fin che si vuole, ma di una leggerezza che dura nel tempo e ha una formidabile vitalità. Mentre c'è molta musica della stessa epoca che, rispettabilissima, erudita e serissima, ci rompe le scatole e basta! Il termine 'musica leggera' si riferisce solo alla leggerezza di chi l'ascolta, non di chi l'ha scritta. E, in fondo, la leggerezza dell'ascolto è una specie di immolazione della propria presunzione a una facilità degli altri di ascoltare. Per questo non mi offendo, quando mi danno del 'cinematografaro': musica per film o altra musica, vi metto sempre lo stesso impegno. E' diverso soltanto il territorio tecnico in cui mi muovo".

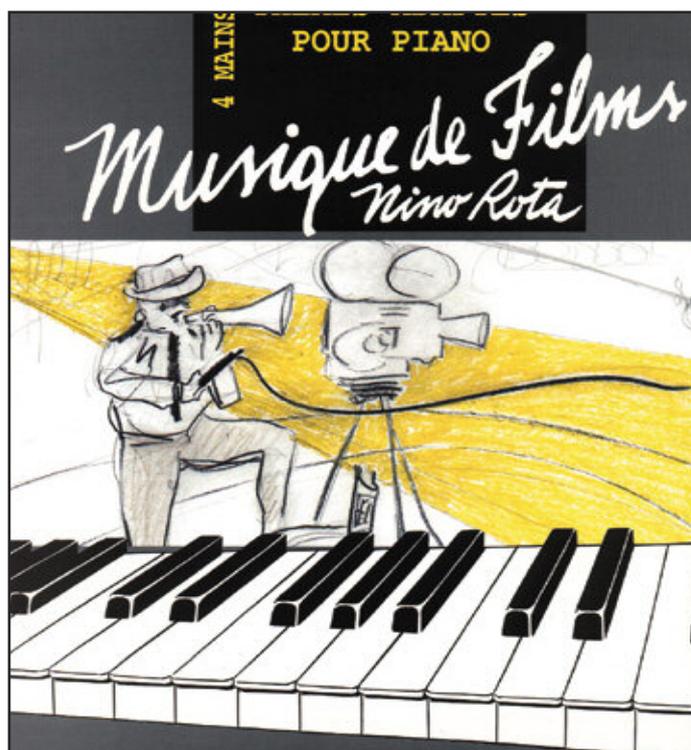
Nino Rota

aveva la considerazione del serbatoio costituito dalle migliori riflessioni artistiche, letterarie e filosofiche partorite dall'intelligenza umana, un serbatoio da cui attingere per approfondire la conoscenza di se stesso che ogni essere intelligente dovrebbe kantianamente perseguire, alla ricerca di una verità non fine a se stessa ma mezzo per la realizzazione di quella divinizzazione di noi stessi che, a dirla con Platone, si conquista con la *gnosis*, una conoscenza che trascende qualsiasi limite e pregiudizio.

È assolutamente da sciocchi e disinformati pensare che un uomo di tale conformazione filosofica potesse essere un semplice tradizionalista incapace di nuove e trasgressive affermazioni musicali. Al contrario proprio l'aver battuto fin da bambino le vie

più nuove della musica aveva reso Rota immune da complessi di sorta e capace ben presto di immaginare quali sarebbero stati i progressivi naufragi o inseccamenti delle scelte fatte al tavolino invece che sul campo. E se gli dispiacque essere ingiustamente stigmatizzato, lo confortò la stima di musicisti comunque seriamente impegnati e preparati come Luciano Berio o Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi e Bruno Maderna, spesso impegnati nell'esecuzione della sua musica; ma ancor più era l'amore dei pubblici più disparati che conferma Rota che quella strada era giusta, come tutte le strade che comunque portano da qualche parte: e Rota era convinto che ognuno dovesse poi individuare e percorrere con i propri mezzi la propria strada.

UNO SGUARDO ALLA PRODUZIONE DI ROTA



CINEMA

La musica per il cinema, innanzitutto. Sarebbe ridicolo, oltre che fuorviante ed inesatto, ridurre l'importanza di questa produzione di Rota, non diversamente da quanto sarebbe il continuare a parlarne come di quella fondamentale a cui le *altre opere* farebbero da singolare *pendant*.

Più volte il Maestro ebbe a dire che le esigenze, in ordine ai tempi di realizzazione ed alla necessità di

adeguarsi al linguaggio del regista di turno (e questo valeva, ovviamente, anche per quanto riguardava le musiche per il teatro, la radio e la televisione), avevano costituito per lui un esercizio di concretezza e velocità che avevano positivamente informato di sé anche l'*altra* produzione. Pertanto, sia pur senza indugiarsi troppo, vale la pena di considerare la collaborazione integrale con Federico Fellini, dallo *Scicco Bianco* (1952) a *Prova d'orchestra* (1978), con la sola eccezione



del breve episodio *Agenzia matrimoniale* nel film collettivo *L'amore in città*, commentato dal competente Mario Nascimbene.

Fu di fatto una collaborazione che oltre a costituire una prestigiosa pagina della storia del cinema e del rapporto tra regista e musicista nel cinema italiano e mondiale della seconda metà del novecento, è un esempio di vera e propria simbiosi. Non per niente da *La città delle donne* in poi la presenza della musica nei lavori del regista riminese non ebbe quella pregnanza e quel significato poetico e *ritmante* che in film come *La strada* (1954) o *8 e ½* (1963) o *Giulietta degli spiriti* (1965) era diventato paradigmatico ed assoluto.

E la collaborazione con Luchino Visconti per *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il Gattopardo* (1963) oltre a significative produzioni teatrali (memorabili le musiche per il goldoniano *Impresario delle Smirne* (1957) o per l'*Arialda* di Giovanni Testori spettacolo che nel 1960 scatenò una feroce reazione censoria), si tradusse in alcuni autentici capolavori che restano tra le massime realizzazioni del genere.

Accanto alle fortunate esperienze di *Guerra e Pace* di King Vidor (1956) o dei film shakespeariani di Franco Zeffirelli *La bisbetica domata* (1967) e soprattutto *Romeo e Giulietta* portato al cinema nel 1968 dopo le fortunatissime esperienze teatrali inglesi ed italiana, senza trascurare i lavori per il cinema di Eduardo De Filippo o di Luigi Zampa, Renato Castellani o Mario Monicelli, sarà il caso di riferirsi alla sapida collaborazione con Lina Wertmüller per il cinema ma soprattutto per lo storico sceneggiato a puntate televisivo *Il giornalino di Gian Burrasca* che nel 1964 consegnò Rota alla celebrità presso un pubblico ancor più vasto e sensibile quale quello dei bambini, che cantavano a squarciagola e dovunque la celeberrima *Pappa col pomodoro* com'anche l'inno dei collegiali congiuranti *Siam tutti per uno*, con tanto di fischio e bum. E quanti critici "dalle nari troppo sollevate da terra" - come Rota ebbe a chiamarli - stigmatizzarono la facilità delle tante canzoni, invero spesso raffinatissime e tutt'altro che banali, che il musicista compose sui versi bellissimi e croccanti della geniale regista per quel loro musical televisivo.

TEATRO MUSICALE

L'esser nato a Milano da una famiglia della buona borghesia con una genealogia musicale prestigiosa di parte materna costituì decisamente una partenza agevolata per un fanciullo tanto dotato ed insieme capace di costante e tenace applica-

zione al pur severo studio della musica. E Nino, senza mai venir meno ai suoi doveri di scolaro intelligente e vivace, poté frequentare il teatro alla Scala, anche in virtù dell'amicizia dei suoi genitori con Arturo Toscanini. E sempre con immutato entusiasmo e commozione Rota ricordava le emozioni seguite alle rappresentazioni del mussorgskiano *Boris Godunov* o del *Pèlleas et Mélisande* di Debussy ma, soprattutto del *Parsifal* di Wagner e della prima assoluta (aprile '26) della pucciniana *Turandot*, alla cui prova generale assisté nel palco dei Visconti insieme al ventenne Luchino che studiava il violoncello ed era per questo in confidenza già da allora con Nino.

I frutti della frequentazione del teatro d'opera giunsero presto: a soli quattordici anni il ragazzo scrisse libretto e musica per un'opera tratta dalla favola di Andersen *Il principe porcaro*. L'opera non venne eseguita mai vivente l'autore e solo nel 2003 il Teatro La Fenice di Venezia provvide a proporla la prima esecuzione. Purtroppo non fu eseguita nella stesura orchestrale redatta dal giovanissimo compositore, essendo andata "smarrita" (sic!) la partitura manoscritta, forse "prelevata" da qualche collezionista senza scrupoli. Alla strumentazione ho personalmente provveduto su incarico della Fenice, dietro suggerimento dei dirigenti del settore musicale della Fondazione Giorgio Cini, presso la quale è depositato il Fondo Rota, accudito e gestito da un comitato tecnico di cui mi onoro di essere uno dei componenti, sotto l'egida di Giovanni Morelli e la presidenza onoraria di Riccardo Muti. Quello che non solo io stesso nel por mano alla strumentazione ho constatato direttamente, ma che è stato rilevato da tutti coloro che hanno potuto ascoltare questo primo lavoro operistico di Rota, sono gli strumenti compositivi e la competenza nell'uso delle voci e nella strutturazione drammaturgia del giovanissimo autore. Lo stesso stile armonico e contrappuntistico sono molto avanzati, certamente sensibili alle più recenti formulazioni linguistiche stravinskiane. Non si dimentichi che il giovanissimo Rota trascorrevano con la famiglia le sue vacanze a Ventimiglia e che ogni mattina prendeva il trenino che lo portava a Montecarlo, dove alla stazione trovava ad aspettarlo Igor Stravinsky stesso, con cui trascorrevano l'intera giornata.

Solo nel 1938, ormai sistematosi in Puglia dopo la parentesi di studi di perfezionamento al Curtis Institute di Philadelphia [1], Rota, dopo un'attività essenzialmente dedicata alla composizione di musica da camera, ritornò al teatro d'opera con un melodramma su libretto di Ernesto Trucchi tratto dal-

l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto.

L'opera, in tre atti e quattro parti, fu terminata nell'autunno del 1942 e nello stesso anno venne inserita per volontà del sovrintendente Bindo Missiroli nel cartellone della stagione del Teatro delle Novità di Bergamo, che venne trasferita a Parma per mancanza di fondi (assorbiti dalla Stagione d'Opera "extra" tenutasi alla Scala e al Reale di Milano ai primi di ottobre) ed anche per paura delle frequenti incursioni aeree su Bergamo. La prima rappresentazione di *Ariodante* fu fissata per il 18 novembre del 1942 ad apertura della stagione lirica parmense del Regio. Malauguratamente l'esecuzione venne interrotta proprio da un'incursione aerea non appena calato il sipario sul primo atto; si dovette così attendere la seconda rappresentazione, fissata il 20 novembre per assistere all'esecuzione completa. *Ariodante*, concepita durante il periodo tarantino e compiuta negli anni della guerra, è un'opera grandiosa e magniloquente, un melodramma d'impronta ottocentesca, con arie, duetti, cori, concertati, scene spettacolari e sonorità piene. [ii]

Nel 1943 Rota completa la composizione della sua terza opera lirica *Torquemada*, in quattro atti, ancora su libretto di Ernesto Trucchi, tratto dalla tragedia omonima di Victor Hugo.

Il tema centrale dell'opera, ambientata in epoca controriformistica, è il potere: quello politico, di cui si serve il re per piegare alle sue voglie la fanciulla di cui è invaghito; quello religioso, ancora più pericoloso, impersonato dal Grande Inquisitore Torquemada, convinto per cieco fanatismo della necessità di dover redimere l'uomo dal peccato attraverso il sacrificio del corpo per la salvezza dell'anima.

L'opera fu tenuta nel cassetto per ben quarantatré



Giorgio Strehler, Nino Rota, Nino Sanzogno

anni e venne rappresentata per la prima volta solo nel 1976 nel corso della stagione lirica del Teatro di San Carlo di Napoli. Anche per questo lavoro si rinnovò la consueta frattura tra il giudizio della critica, imbarazzata dall'ascolto di questo "*suo giovanile e sanguigno revival del melodramma*", ed il pubblico entusiasta.

Ulteriore contributo al teatro musicale è la commedia lirica in un atto *I due Timidi*. Presentata al Premio Italia 1950, l'opera era stata concepita originariamente per l'esecuzione radiofonica, il che spiega la presenza in "primo piano" del ciabattino-narratore in assenza di azione scenica. La vicenda narra di due timidissimi giovani innamorati i quali non riescono a comunicare i reciproci sentimenti e finiscono, per colpa di un equivoco, per sposare persone che non amano. La loro segreta passione, soffocata dalla timidezza, si trasforma in reciproca insofferenza. L'opera, nella produzione rotiana rappresenta quel che può essere per Puccini *La Bohème*, tanto i sentimenti e le malinconie, i sottili umorismi e le amarezze, i richiami realistici ed il bozzettismo più accurato appaiono armonizzati in alterna, dolcissima, romantica cadenza.

Nel panorama della musica contemporanea sono poche le opere teatrali che hanno avuto successo tale da essere rappresentate con ampia frequenza nel corso delle stagioni liriche di tutto il mondo. Tra queste figura *Il Cappello di paglia* di Firenze. L'opera in quattro atti su libretto di Nino Rota, dal vaudeville omonimo di Eugène Labiche, era stata scritta "quasi per gioco" da Rota tra il 1944 e il 1945, nel corso di due estati e, successivamente, abbandonata in un cassetto per dieci anni, tanto che Rota diceva che aveva dimenticato di averla composta. Fu un suo amico, il Maestro Simone Cuccia

(direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo) a cui il musicista aveva fatto sentire l'opera nel '45, a inserire, quasi ad insaputa dell'autore, *Il Cappello di paglia* nel cartellone della stagione lirica del 1955, costringendo Rota a riprendere in esame il vecchio abbozzo buttato giù a matita e a 'sistemare' l'opera per la prima rappresentazione al teatro palermitano fissata nell'aprile di quell'anno. [iii]

La trama intricata ed esilarante della pochade di Labiche, propone, in un crescendo comico irresistibile, situazioni sempre più paradossali e ritmi sempre più frenetici fino ad un sereno e rasserenante finale in cui ven-



gono chiariti e risolti tutti gli equivoci. Nella musica de *Il Cappello di paglia*, scritta col sorriso sulle labbra, per divertimento e per il piacere di cimentarsi in "un'opera buffa, comica, quasi operettistica" (Rota), riecheggiano esplicitamente, filtrati da un gusto raffinato e magistrale, i modi propri del linguaggio musicale del passato, da Donizetti a Rossini (ad esempio, tra l'altro, per il concertato finale del III atto), a Offenbach (nella sillabazione rapida e nelle espressioni icastiche e caricaturali), alla musica da "Café Chantant", ad armonie tipicamente pucciniane, a richiami verdiani. Da questa utilizzazione non irriverente, ma allegra, gioviale e disinvolta degli stilemi del passato, perfettamente riconoscibili pur nel loro abile travestimento, nasce la comicità della musica che si adatta con naturalezza alla farsesca macchina

Montale [iv]), presenta con un senso dell'ironia anche un po' amaro, un tipico personaggio dell'agitata epoca moderna, un ricco nevrastenico malato d'insonnia. Con questo lavoro Rota ottenne un riconoscimento importante, il Premio Italia 1959. L'opera fu rappresentata in forma scenica nel '60 alla Piccola Scala ottenendo un vivissimo successo come è stato ricordato da un critico d'eccezione, appunto Eugenio Montale, che volle evidenziare il merito di Rota "vero poeta umorista": "Solo, o quasi solo, tra gli odierni compositori teatrali egli si preoccupa di far sentire le parole anche quando dal recitativo si alzano le volute della melodia." [v]

Tra il '63 e il '65 Rota si dedicò alla composizione di una tra le sue opere più significative per l'espressione musicale così semplice, naturale e spontanea



Disegno di Federico Fellini

teatrale del vaudeville di Labiche.

In occasione del Festival di Spoleto del 1959, per la sezione *Fogli d'album*, Mario Soldati scrisse un breve e vivace bozzetto teatrale intitolato *Scuola di guida*, un divertente duetto scenico tra un apparentemente rigido ingegnere istruttore ed una sventata e sensuale allieva: alla fine la strana coppia, dopo battibecchi, chiacchiere ed un piccolo incidente, si scopre imprevedibilmente innamorata. La musica di Rota, frizzante ed ammiccante, interpretò perfettamente il delizioso idillio che, con la regia di Franco Zeffirelli e la direzione di Carlo Franci, piacque moltissimo al sofisticato pubblico spoletino.

Sempre nel 1959 Rota compose altre due operine radiofoniche, *Lo scoiattolo in gamba* e *La notte del nevrastenico*. La prima è una favola musicale in un atto e quattro quadri, il cui libretto è stato scritto da Eduardo De Filippo, elaborando un tema scolastico della figlia Luisa. L'opera venne rappresentata poi per la prima volta in forma scenica presso il Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari dagli allievi dello stesso istituto nel 1973. *La notte di un nevrastenico* è un dramma buffo in un atto sul significativo libretto di Riccardo Bacchelli. La trama "sceneggiata con molta arguzia" (Eugenio

e, ancora di più, per i profondi valori simbolici, allegorici ed esoterici in essa racchiusi: Aladino e la lampada magica, opera rappresentata per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli nel gennaio del '68. L'interesse per la letteratura favolistica è sempre stato presente nella produzione di Rota, e perciò il progetto di una fiaba musicale, suggerito a Rota da Vinci Verginelli (autore del libretto dell'opera) fu accolto dal musicista come un dono, perché la storia di Aladino gli offriva la possibilità di trattare "quegli elementi che da tempo, forse da sempre, cercavo per un'opera teatrale in musica: nel tessuto leggero e, apparentemente "disimpegnato" della favola... Ma nella favola orientale gli elementi perenni del mito si occultano e quasi non si avvertono attraverso lo scorrere sempre sorprendente del racconto, che sembra invitare più al trattenimento e al divertimento che non alla meditazione. Questa qualità, conservata fedelmente dal poeta nella stesura del libretto, è forse la caratteristica che più mi ha attratto e mi ha persuaso alla realizzazione dell'opera". [vi]

La Visita Meravigliosa, scritta tra il '65 e il '69 su libretto di Rota stesso, dopo la prima rappresentazione al Teatro Massimo di Palermo nel '70, l'opera ha avuto molte altre esecuzioni ed un'incisione di-

scografica per la direzione di Giuseppe Grazioli, edita nel '93 da LA BOTTEGA DISCANTICA. È la storia di un angelo caduto sulla terra, dove viene accolto con indifferenza e ostilità perfino dagli uomini di chiesa, tutti incapaci di accettare la diversità dell'ospite, presto stigmatizzato ed emarginato insieme al protagonista dell'opera, un reverendo



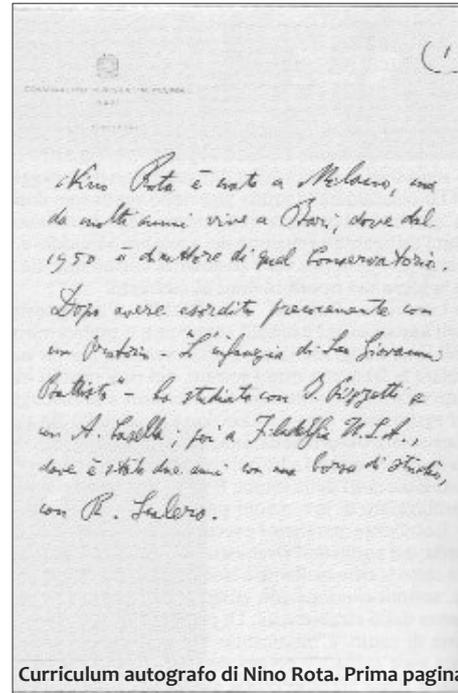
protestante che invece accetta di affrontare l'inquietudine ed i dubbi che anche in lui genera il singolare ospite.

Ultima produzione di Nino Rota per il teatro d'opera fu la discussa *Napoli milionaria*, composta tra il 1973 ed il 1977, sul libretto che Eduardo De Filippo aveva tratto dalla sua celebre commedia omonima del 1945. Ma ora la commedia si era volta in tragedia: un finale pessimistico e sconfortato mette termine alla vicenda con l'affermazione che "la guerra non è finita, non è finito niente!" La speranza di un domani più felice, una volta passata "a nuttata", è stata tradita dai fatti: una desolante barbarie (già nel 1977!) è il panorama morale che fa da sfondo ad un'umanità sempre più umiliata e degradata.

Presentata come inaugurazione del XX Festival dei Due Mondi di Spoleto e trasmessa in diretta ed in mondovisione il 22 giugno del 1977, l'opera subì un assalto fin troppo previsto: alle accuse di svolta a sinistra del festival spoletino si affiancarono quelle della critica, scandalizzata non solo, *more solito*, dallo stile rotiano, ma adesso anche dal fatto che il musicista avesse "osato" musicare un tale ca-

polavoro del teatro del novecento. Sulla questione musicale è inutile ripetere ancora quanto finora spesso riferito: basterà dire che il successo di pubblico fu entusiastico, con vere e proprie ovazioni agli autori ed al cast di prim'ordine dello spettacolo.

Ciò che allora, ma ancor più oggi, con uno sguardo



reso più equilibrato dal trascorrere del tempo, sembrò e sembra grottesco, fu l'atteggiamento di coloro che accusavano Rota delle manomissioni del plot narrativo e di una reale impronta più plebea che popolaristica della lingua.

A nessuno venne in mente che sarebbe stato più corretto e leale osare una dichiarazione in tal senso riferita all'autore del testo stesso, che, a torto o a ragione, talvolta forzando la mano al compositore, aveva scelto quelle soluzioni di lingua e di orditura della sua nuova formulazione del dramma.

Ma criticare Eduardo richiedeva una tempra che a certi individui spesso manca.

E così attaccarono il più isolato Rota, evidentemente non difeso da chiesuole e campanili, ma saldamente fermo nelle sue convinzioni.

GRANDI OPERE CORALI

Fin da bambino Nino Rota fu sensibile al trascendente e quando nel 1922 il poeta e filosofo Silvio Pagani donò al ragazzo un libretto per un oratorio intitolato *L'infanzia di San Giovanni Battista*, il santo di cui il giovanetto portava il nome, si eb-



bero i primi singolari frutti del suo talento. Da poco era mancato il padre Ercole e Nino restò affascinato e convinto dal bel testo del Pagani, elegante ed insieme adatto alla giovane età del dedicatario. Egli mise in musica l'oratorio per soli, coro e orchestra, che ebbe ben presto un'esecuzione pubblica per l'interessamento del maestro Alessandro Perlasca il 21 aprile 1923 nella sala dell'Istituto dei Ciechi di Milano sotto la direzione del maestro Chiesa.

Tra le numerosissime proposte di ripresentare l'opera venne accettata solo quella "di un certo Charles Wattinne ... direttore dei famosi cori della cattedrale di Turcoing. Egli ... chiedeva che gli venisse concesso di eseguire nella cattedrale di Turcoing *L'Infanzia di San Giovanni Battista*...

Questa volta Nino... corse in scena e salutò ridente e felice un pubblico delirante... Fu chiesto il bis a gran voce: Nino salì sul podio, impugnò la bacchetta e in mezzo ad un silenzio compatto attaccò la seconda parte dell'Oratorio. " [vii]

Dopo la composizione di un *Messa di Requiem* nel 1923-24, fino agli anni '60 non troviamo numeri d'opera importanti nella produzione del compositore, che si era dedicato, accanto ai lavori cinematografici, alle sue prime opere ed a molta musica sinfonica e cameristica.

Contemporaneamente alla fioritura di opere strumentali diverse, nacquero nuove composizioni corali e vocali di ispirazione religiosa o, meglio, sacra: oltre al mottetto *Tota Pulchra es Maria* ('61), per soprano, tenore ed organo, Rota compose una *Missa S. Mariae V. Dicata* ('60) più volte revisionata, per quattro voci maschili ed organo e la *Missa Brevis* ('61). Nella *Missa Brevis*, si può osservare come la non comune sapienza contrappuntistica, la ricchezza degli impasti vocali, il rilievo dato alla parte organistica che non costituisce un semplice supporto delle voci, siano elementi fondamentali.

Il *Mysterium Catholicum*, venne scritto da Rota quasi di getto, in poco più di due mesi, dal febbraio al marzo del 1962, nel corso dei quali lavorò con tale felicità e facilità di ispirazione da essere indotto ad affermare di aver avuto la sensazione, durante la stesura dell'opera, di essere "accompagnato da un vento favorevole". E' stato lo stesso Rota a spiegare la genesi di questo suo lavoro: "*Il motivo mi fu dato dalla Cittadella di Assisi che ogni anno, intorno al '60, commissionava ad un musicista un oratorio su un versetto del Credo. A me capitò un argomento che mi attrasse subito, anche perché vedevo la possibilità di svolgerlo in modo non confessionale, cioè in un modo liberamente religioso, ed era il tema dell'Universalità della Fede. Ne venne fuori un testo molto bello che fu plasmato da Vinci Verginelli su questo tema molto complesso e fu fatto con testi dei Vangeli e dei primi scrittori cristiani*". [viii]

E' importante notare la coincidenza temporale di questo lavoro di Rota con un evento importantissimo nella storia della Chiesa: l'apertura del Concilio Vaticano II.

L'impegno nella produzione sacra generò l'equivoco critico di una sua adesione alla schiera dei compositori cosiddetti "cattolici". Per questo motivo Rota eliminò l'aggettivo "*Catholicum*" dal titolo originario dell'oratorio.

Ispirata da una profondissima spiritualità e da una conoscenza che attinge ai principi più profondi della sapienza ermetica è l'altra importante opera di argomento sacro scritta da Rota, assieme al *Mysterium*, negli anni della maturità: *La Vita di Maria*, rappresentazione sacra per soli, coro e orchestra. La genesi, la struttura e le fonti letterarie di quest'opera sono state descritte dallo stesso autore nel programma di sala della prima esecuzione, avvenuta nel corso della XXV Sagra Musicale Umbra nella Basilica di San Pietro in Perugia il 24 settembre del 1970, sotto la direzione dello stesso autore:

CARA RAI, CHE FINE HA FATTO IL FILM SU ROTA?

Che fine ha fatto il film su Nino Rota, dal titolo *Un amico magico*, prodotto dalla Rai e realizzato da Suso Cecchi D'Amico e Mario Monicelli nel 1999, a vent'anni esatti dalla morte del noto musicista? Se lo chiedeva ancora quattro o cinque anni fa anche la nota sceneggiatrice che non riusciva a spiegarsi come mai la Rai non l'avesse mai trasmesso, neppure nei suoi palinsesti notturni dove talvolta finiscono tante buone cose. Si tratta pur sempre di un film realizzato da due delle più grandi firme del nostro cinema. "E' un bel film - assicurava Suso Cecchi D'Amico- Io stessa mi sono fatta fare delle copie di fortuna per farlo vedere in occasione di manifestazioni in onore di Rota, in giro per l'Italia. Ci sono immagini 'rubate' - data la ben nota timidezza e riservatezza di Rota - mai viste prima. Un vero peccato non trasmetterlo. Ho saputo che circola in videocassetta. Non so altro". A tutt'oggi, quel film la Rai non l'ha ancora trasmesso.

"**La Vita di Maria** è il mio lavoro più recente. Iniziato nell'autunno del 1968, esso attua e integra un'idea che risale a molti anni addietro: quella di musicare i primi capitoli del Vangelo di S. Luca che raccontano l'infanzia di Gesù.

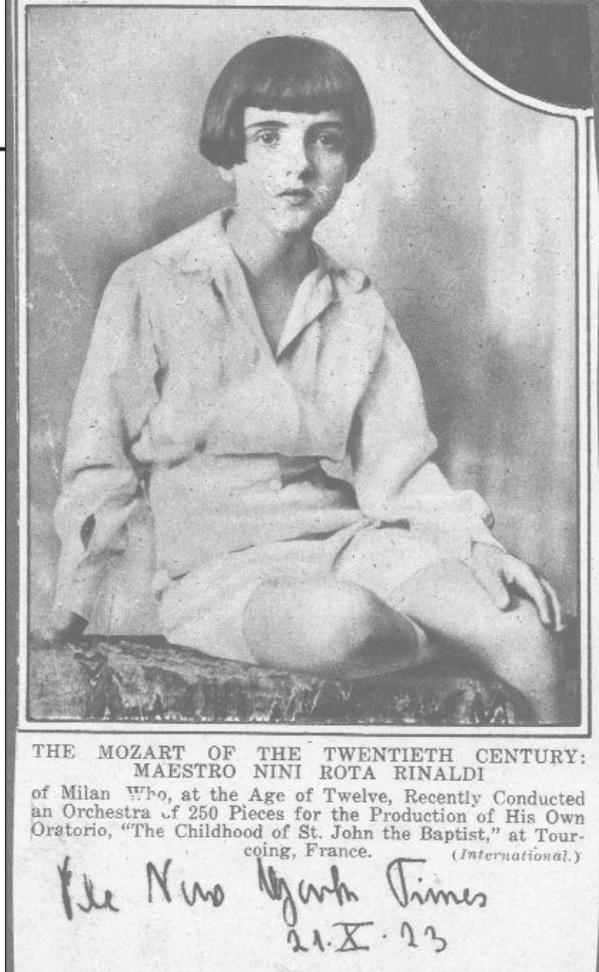
La spinta a intraprendere l'opera mi fu un suggerimento di Beppe Menegatti, il quale auspicava la realizzazione di una rappresentazione coreografica sulla vita della Madonna. Tale suggerimento fece rinascere in me sotto una forma nuova l'antica e ambita idea, convergendola nella immagine di Maria e consentendomi di raffigurarla nella sua interezza e diversità.

Non vi era dubbio però, da parte mia, che l'opera, se pure attuata coreograficamente, avrebbe dovuto assumere una struttura musicale non solo sinfonica ma anche vocale, condotta su testi autentici e particolarmente significanti". [ix]

Il nucleo centrale di questo polittico, che comprende gli episodi che vanno dall'ottavo al tredicesimo, costituì l'oratorio *Il Natale degli Innocenti*. Infatti, durante la stesura de *La Vita di Maria*, Rota ricevette l'incarico di scrivere un lavoro sull'infanzia di Gesù. Con quegli stessi episodi che erano stati già concepiti per la sacra rappresentazione, realizzò una prima versione dell'oratorio *Il Natale degli Innocenti*, eseguito a Roma nella Basilica dell'Ara Coeli dall'Accademia Filarmonica Romana nel marzo del 1970.

Nel 1970 Siciliani commissionò al musicista, per conto della RAI, una composizione per la celebrazione del centenario di Roma Capitale d'Italia. Nonostante Rota avesse in precedenza lavorato su commissione (basti pensare al *Mysterium*), il carattere celebrativo dell'evento finì per inibire la pur prolifica immaginazione creativa del musicista, che non riuscì a terminare l'opera entro la data prestabilita. Evidentemente la rappresentazione di Roma come Capitale non lo interessava affatto; tanto è vero che da questo progetto maturò, poco tempo dopo, l'idea della cantata *Roma Capomunni*, per baritono, coro e orchestra, con cui Rota volle esprimere liberamente e senza alcun vincolo di carattere celebrativo "gli aspetti più significativi e, per così dire, universali della Città Eterna". [x] Come già per l'opera *Aladino e la lampada magica* e per gli oratori *Mysterium* e *La Vita di Maria*, anche per questa cantata Rota si avvalese della collaborazione di Vinci Verginelli per la scelta e la traduzione dei testi.

Solo in apparenza cantata profana, *Roma Capomunni* è un'opera impregnata di profonda spiritualità e di una religiosità lontana da ogni limitazione di origine confessionale, ispirandosi invece ai va-



lori della tradizione gnostica che risale al mondo classico. L'opera è stata eseguita in prima assoluta il 17 giugno 1972 dall'Orchestra Sinfonica e Coro della RAI, diretti dall'autore, presso l'Auditorium del Foro Italico a Roma, nel corso di una serata monografica, dedicata cioè alle sole musiche rotiane (ricordiamo che in questa circostanza Rota presentò per la prima volta nella sua integrità la *Sinfonia sopra una Canzone d'amore*).

SINFONICA E BALLETTI

Subito dopo la laurea in lettere, "conseguita anche per avere un mestiere di riserva", come amava dire scherzando, Rota concorse per l'insegnamento dell'armonia presso il Liceo Musicale di Taranto.

Al termine del secondo anno presso il Liceo di Taranto, Rota decise di partecipare al concorso per esami indetto dal Liceo Musicale Niccolò Piccinni di Bari: classificatosi primo in graduatoria, ottenne la cattedra di armonia e contrappunto e si trasferì a Bari, stabilendo la sua residenza a Torre a Mare. In quel borgo di pescatori, a cui dedicò l'*Inno a Torre a Mare*, portò compimento nel '39 la sua *Prima Sinfonia*, dopo una gestazione di quattro anni. La partitura, dedicata a Goffredo Petrassi, ebbe immediata esecuzione a Venezia durante la Stagione Sinfonica de La Fenice, diretta da Nino Sanzogno: nella stessa serata furono eseguite alcune opere di



Bela Bartok, che dichiarò in quell'occasione che la Sinfonia di Rota andava considerata come una delle più importanti opere sinfoniche contemporanee.

Nel '43 Rota completa a Torre a Mare la sua *Seconda Sinfonia detta Tarantina*, in gestazione dal 1938, in cui il linguaggio talvolta diviene più che tonale addirittura modale richiamando, per certi caratteri, composizioni precedenti come la *Sonata per viola e pianoforte* ('35).

Nel 1947 Rota concepì la *Sinfonia sopra una canzone d'amore* e il *Concerto per arpa e orchestra* dedicato a Clelia Gatti Aldrovandi, una delle più celebri arpiste dell'epoca, composizione il cui linguaggio è dichiaratamente neoclassico, e che testimonia assieme alla Sarabanda e toccata per arpa ('45) e alla *Sonata per flauto e arpa* ('37) una particolare predilezione e congenialità di Rota per questo strumento.

La *Sinfonia sopra una canzone d'amore* è una "*Sinfonia fuori serie*", come disse scherzosamente l'autore, riferendosi al fatto che essa non veniva indicata come terza sinfonia. La partitura, che fu composta da Rota in pochi mesi, subì infatti diversi rimaneggiamenti fino al 1972, anno in cui fu eseguita per la prima volta integralmente dall'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma all'Auditorium del Foro Italico, diretta dall'autore.

La sinfonia si articola secondo gli schemi tradizionali: un "Allegro" iniziale bitematico, a cui fa seguito uno "Scherzo" dal ritmo insolito di 5/4, un terzo movimento, "Andante sostenuto", di carattere lirico ed un "Finale" drammatico che si conclude ciclicamente con la ripresa del tema iniziale, quello che dà il titolo alla sinfonia. Questo tema fu scritto

originariamente per il film *La donna della montagna* ('43) di Renato Castellani. Utilizzato nella sinfonia, ricomparve successivamente anche nel film *La leggenda della montagna di cristallo* ('49) di Henry Cass. Se con questo tema abbiamo l'esempio del passaggio di un'idea musicale da un genere "leggero" ad uno "colto", scopriamo anche nelle opere di Rota la frequente utilizzazione di brani "classici" in contesti differenti. Il caso più emblematico è costituito dall'impiego integrale del terzo e quarto movimento della *Sinfonia sopra una canzone d'amore* come colonna sonora del film di Luchino Visconti *Il Gattopardo* del 1963.

Composte nel 1953 e dedicate a Fernando Previtali, che ne diresse l'anno successivo la prima esecuzione, le *Variazioni sopra un tema gioviale*. Il lavoro è costituito da un tema con otto variazioni caratterizzate da grande fantasia inventiva e dalla consueta abilità tecnica. Lo stesso Rota volle chiarire che la denominazione qualificativa dell'opera - gioviale - doveva essere letta nel senso etimologico della parola: cioè "*come aggettivo di Giove: pianeta da cui piovono influssi di serenità contenta*". Nino Rota si adoperò affinché anche la sua città d'adozione, Bari, avesse una sua orchestra stabile: nacque così l'orchestra della Fondazione Concerti "Piccini", di cui Rota fu direttore artistico dal '53 al '57. Nel concerto del 4 aprile 1957, tenutosi presso l'Accademia Filarmonica Romana, venne anche presentata in prima esecuzione assoluta la *Terza Sinfonia di Rota*, diretta dall'autore ed eseguita dall'orchestra della Fondazione.

La composizione aderisce al clima della poetica neoclassica, esposta da Mario Castelnuovo-Tede-

Nino Rota e Federico Fellini





sco nel 1929 sulla rivista "Pegaso", riassumibile nel rifiuto del soggettivismo ottocentesco e romantico, nel recupero della semplicità del mondo popolare, nella immediatezza espressiva e nella chiarezza lessicale.

Tra le opere sinfoniche vanno ancora annoverati l'*Allegro Concertante per coro e orchestra* del '53, il *Concerto in fa per orchestra* ('58-61) dedicato a Fernando Previtali, le *Meditazioni per coro e orchestra* ('54). Nel 1957, nel corso della XII Sagra Musicale Umbra nel teatro Morlacchi di Perugia, venne rappresentato il primo dei cinque balletti composti da Rota, la *Rappresentazione di Adamo ed Eva*, su coreografie di Aurel Millos. Anche in questo genere musicale Rota ribadisce il suo legame con il linguaggio tradizionale; come acutamente sottolineava Giorgio Vigolo: "un garbo armonico, una piacevole vena melodica e l'orchestra trasparente" sono "tutte cose che rivelano la mano di un musicista che la sa più lunga di quanto la sua ingenuità apparente, il suo gusto per la grazia e la semplicità potrebbero far supporre". [xi] Nino Rota era un pianista abilissimo e, nella sua produzione per la tastiera, spiccano ben quattro lavori per pianoforte e orchestra. Il primo, il *Concerto in do per pianoforte e orchestra*, scritto da Rota tra il 1959 e il 1960, fu dedicato ad uno dei più celebri solisti contemporanei, Arturo Benedetti Michelangeli.

Ben più eseguito, inciso e conosciuto è, invece, il *Concerto Soirée* composto tra il 1961 e il 1962. Entrato stabilmente nel repertorio pianistico, questo lavoro ebbe la sua prima esecuzione nel 1962 al Teatro Olimpico di Vicenza con l'autore in veste di solista, accompagnato dall'Orchestra della RAI di Milano diretta da Bruno Maderna. Rispetto al primo *Concerto in Do*, il *Concerto Soirée* è, a

detta dell'autore, un brano "più breve e di carattere più leggero", formato da una serie di cinque pezzi (Valzer Fantasia, Ballo figurato, Romanza, Quadriglia, Can-Can) con cui Rota ha voluto rievocare serenamente, senza nostalgia, al di là di alcun fine polemico o caricaturale "una serata di musiche e di danze del tempo passato".

Tra questi due concerti si inserisce un'altra composizione per pianoforte ed orchestra, la *Fantasia sopra dodici note del "Don Giovanni"* ('60), costruita sulle note della frase "Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste" cantata dal Commendatore nel finale dell'opera di Mozart. La frase nella completa successione delle note forma una serie dodecafonica e già dalle prime battute si può notare come questa non sia una composizione "facile" all'ascolto, anche per l'invenzione, continuamente trascolorante, sui richiami delle note mozartiane, di idee musicali espresse con una purezza timbrica originale e spesso con un linguaggio oscuramente ermetico.

A proposito della produzione seria, i primi anni '60 vedono, assieme alla fioritura di opere pianistiche e di composizioni di ispirazione religiosa, di cui abbiamo già detto, la creazione di nuove musiche, quali il balletto *Fantasia Tricromatica* (I rappresentazione a Napoli, Teatro San Carlo, il 3 dic. 1961) e l'Ouverture *La Fiera di Bari* ('63), "musica d'occasione" composta per l'inaugurazione della Fiera Campionaria barese.

La straordinaria "abilità artigianale" di Rota nel mettere in risalto le possibilità espressive dei vari strumenti musicali, ha prodotto opere di grande interesse per il modo in cui il musicista ha saputo equilibrare in una superiore sintesi formale il discorso musicale dell'orchestra con le esigenze espressive dei diversi strumenti solisti. Nella sua vasta produzione così figurano un *Concerto per trombone e orchestra* ('68), due *Concerti per violoncello e orchestra*, rispettivamente del 1972 e del 1973, un *Divertimento concertante per contrabbasso e orchestra* ('68), la *Ballata per corno e orchestra Castel del Monte* ('74) e un *Concerto per fagotto e orchestra* (1974-77).

Il *Divertimento concertante per contrabbasso e orchestra* ci consente di parlare della collaborazione di Rota col noto contrabbassista Francesco Petracchi, per il quale il compositore aveva scritto il brano, il cui secondo movimento, "Marcia", fu composto prendendo spunto dagli esercizi (scale, arpeggi, passaggi cromatici, ecc.) che Rota sentiva eseguire dagli allievi della classe di contrabbasso nel corso delle lezioni tenute da Petracchi.

Il successo del film *La Strada* e l'attualità della vi-



cenda narrata, col suo dualismo tra il mondo della fantasia e del sogno e quello della cruda realtà, suggerirono a Rota la trasposizione in forma di balletto dell'opera cinematografica felliniana.

Nacque così nell'estate del 1966 il balletto in un atto e 12 quadri *La Strada*, su soggetto di Federico Fellini e Tullio Pinelli, che venne rappresentato nello stesso anno alla Scala con le coreografie di Mario Pistoni e l'interpretazione di Carla Fracci nel ruolo di Gelsomina con un successo di critica (tranne le solite poche eccezioni) e di pubblico trionfali. Immediatamente Rota ricavò dalla partitura una *Suite* che è tuttora una delle pagine sinfoniche del musicista più eseguite ed amate.

Dei primi anni '70 sono le musiche del balletto mitologico *Aci e Galatea* ('71) di Marcella Otinelli, ispirato alle *Metamorfosi ovidiane*, i due *Concerti per violoncello e orchestra* e la *Ballata per corno e orchestra Castel del Monte* ('74).

Sempre nel '76 il compositore ricevette l'incarico dal coreografo francese Maurice Béjart di scrivere le musiche per *Le Molière imaginaire*, un balletto-commedia in due atti in cui si intrecciano recitazione, danza, canto, musica, e in cui, attraverso frammenti delle opere di Molière e personaggi del teatro molieriano, che ripercorrono certi momenti della sua esistenza, viene raccontata una sorta di immaginaria biografia del commediografo francese. Assieme a pagine propriamente rotiane, vi si rilevano richiami alla musica da balletto romantica e novecentesca, alla musica francese di fine ottocento e dell'epoca del Re Sole.

Dopo il trionfale successo de *Le Molière imaginaire*, il binomio Béjart-Rota ha prodotto nel 1978 un altro balletto intitolato *Amor di Poeta* in cui

sono presenti, oltre alle musiche rotiane, i *Di-chterliebe* di Schumann. Come il Ballet du XXème siècle anche il Balletto del Centro Mudra di Bruxelles, diretto da Micha van Hoecke, ha eseguito numerosi spettacoli con le musiche di Rota. Ricordiamo la rappresentazione nel 1981 a Pistoia in prima mondiale, nell'ambito della rassegna "Omaggio a Nino Rota" di due nuovi balletti-commedia: *L'Aquila e l'Uccello del Paradiso*, sulla musica del *Concerto Soirée*, e *Ricordi sui 15 Preludi per pianoforte*.

Nel 1977 Rota rielaborò un precedente lavoro, il *Nonetto*, iniziato nel 1959, e compose il *Concerto per fagotto ed orchestra*, il cui primo movimento è costituito dalla *Toccata per fagotto e pf.* del 1974. Inoltre scrisse un *Pezzo in Re per clarinetto e pianoforte*, e la *Rabelaisiana*, un ciclo di tre liriche su testi tratti dal *Gargantua et Pantagruel* di Francois Rabelais, presentato nel Festival della Valle d'Itria (Martina Franca), nell'agosto del 1977.

Anche la scelta di musicare Rabelais si spiega con l'interesse di Rota per l'esoterismo. Infatti Rota aveva una particolare ammirazione per il cinquecentesco autore francese, delle cui opere, tra l'altro, possedeva numerose edizioni, perché nei suoi versi, oltre all'altissimo valore letterario trovava, sapientemente occultata, la testimonianza di profonde verità spirituali.

Il 15 dicembre 1978 venne eseguito per la prima volta nell'Auditorium della RAI di Napoli l'ultima composizione 'classica' di Rota, il *Concerto in mi per pianoforte e orchestra* intitolato *Piccolo mondo antico*, solista l'autore, direttore Michele Marvulli. Parlando di questa opera Fedele D'Amico così scrisse: "*Col Concerto per piano* >



NEANCHE UNA STRADA NELLA SUA BARI!

Per capire quale fosse il rapporto di Rota con il 'suo' Conservatorio e con gli studenti bisognerebbe aver frequentato l'istituto negli anni della sua direzione: più che una scuola stricto sensu, era una grande famiglia, della quale Rota poteva essere ben considerato il capostipite. Docenti, allievi, gli erano noti dal primo all'ultimo: di ciascuno conosceva interessi, attitudini, pregi e difetti e per tutti aveva sempre una parola, un consiglio, estremamente pertinenti.

Paterno nelle sue attenzioni, Rota era capace di fare telefonate lunghissime dall'estero per informarsi sulle condizioni di salute di un allievo malato, o magari di un docente o per chiedere notizie di un esame, di un concerto tenuto da una persona a lui cara. E in molte occasioni, quando intravedeva il talento in uno studente poco abiente, provvedeva, senza troppa pubblicità, ad acquistare di tasca propria lo strumento musicale necessario e a farglielo recapitare.

Questi e molti altri aneddoti sono decisamente importanti per comprendere perché ancora oggi il ricordo di Rota sia vivo nei tanti ex allievi - molti dei quali attuali docenti - del Conservatorio "Niccolò Piccinni", dove tra l'altro il maestro - che certo non aveva problemi finanziari - visse per anni in condizioni francescane, facendo della direzione anche la sua casa e accettando di farsi accudire dalla famiglia del custode. In occasione del trentennale della sua scomparsa, diverse associazioni baresi gli hanno dedicato concerti commemorativi: per tutte, il Collegium Musicum di Rino Marrone e l'Euroorchestra di Francesco Lentini. Non mi sembra però di esagerare nel sostenere che, se i musicisti portano ancora Rota nel cuore, Bari sia stata molto avara nei suoi confronti e, dopo avergli intitolato l'Auditorium, (quello per inciso che, in attesa delle ristrutturazione da poco avviata, è rimasto chiuso a lungo, quasi quanto il Petruzzelli), ha ritenuto di essersi messa a posto la coscienza.

E proprio per questo mi domando: è possibile che nessuno abbia mai pensato di dedicare una strada, una piazza a un musicista dell'importanza di Rota che proprio a Bari ha legato buona parte della propria vita? Senza nessuna polemica, noto che, di tanto in tanto, vengono proposti nomi di personaggi molto meno significativi per la vita cittadina. Rota invece aveva praticamente "inventato" il Conservatorio barese, curandone personalmente l'alta qualità del corpo docente; a Bari, nella sua piccola stanza, aveva composto la maggior parte delle colonne sonore che ancora oggi sono note in tutto il mondo e che vengono abbinate ai nomi di Fellini, Visconti, Vidor, Zeffirelli, Coppola. E tra queste c'è anche quel tema del "Padrino" che gli valse l'Oscar. E' così assurdo ricordare agli amministratori comunali baresi che Nino Rota meriterebbe un po' di attenzione anche a livello toponomastico?

Ugo Sbisà

forte e orchestra la sua nativa disposizione a incastonare eclettismi disinnesandone la carica originaria e facendoli omogenei arnesi di un suo specifico, solleticante divertimento, tocca il vertice... Si aggiunga lo spettacolo di Rota pianista in un pezzo zeppo di virtuosismi trascendentali, terminato poi di comporre (dunque di studiare) appena pochi giorni dopo (sic!) l'esecuzione". [xii]

MUSICA DA CAMERA E PIANISTICA

Alle prime composizioni per canto e pianoforte dedicate alla cugina paterna Maria Rota, cantante di repertorio cameristico - sette liriche su versi di Tagore (*Quando tu sollevi la lampada al cielo*, del '22; *Perché si spense la lampada?*, del '23; *Illumina tu, o fuoco*, del '24; *Ascolta, o cuore*, del '24; *Io cesserò il mio canto*, del '24) e di Niccol Tommaseo (*Il presagio* e *La figliola del Re*, entrambe del '25) - si affiancano nel suo catalogo, dopo il rientro in Italia, altre liriche su versi di Francesco Petrarca (*Ballata* e *Sonetto del Petrarca*, '33) e di Lina Schwarz (*Tre liriche infantili*, Il pastorello e altre due liriche infantili, entrambe scritte nel '35). Con *La passione* ('38) la produzione di liriche per voce e pianoforte cessò quasi del tutto. Sono di questo periodo importanti composizioni

cameristiche: *Ippolito gioca* ('30), per pianoforte, dedicato al figlioletto di Il debrando Pizzetti, una deliziosa e brillante pagina che testimonia della ritrovata armonia con il suo vecchio maestro; *Ballo della villanotta in erba per pianoforte* ('31); *Invenzioni per quartetto d'archi* ('32), dai modi dichiaratamente ispirati allo stile di Malipiero; la suite *Balli* ('32); *la Sonata per viola e pianoforte* ('34); *il Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa* ('35), dedicato alla madre; *la Sonata per violino e pianoforte* ('37), entrata nel repertorio fisso del duo Materassi-Dallapiccola; *la Sonata per flauto e arpa* ('37), dedicata a Clelia Gatti Aldrovandi e della quale Gianandrea Gavazzeni in *Musicisti d'Europa* ha scritto: "E' forse la musica più perfetta offerta da Rota... Qui pare il fiottar di voce d'un Ravel italiano, arcaico, intimissimo; d'uno che ha inventato uno stile prima inesistente." [xiii] Per pianoforte, accanto ad una intimistica *Bagattella*, composta per la rivista *Domus* nel 1941, negli anni '40 troviamo un *Waltz* ('45), il cui tema ritroveremo nel secondo atto del *Cappello di paglia* ed una articolata e complessa *Fantasia in sol*, composta tra il '44 ed il '45: un'opera recentemente ritrovata ed anch'essa edita dalla casa editrice tedesca SCHOTT: *nemo propheta in patria!* Nel '43 Rota compose la *Piccola offerta musicale* per quintetto di fiati dedicata ad Alfredo Casella e nel '45 *Sarabanda e toccata per arpa*.



Le Variazioni e fuga nei dodici toni sul nome di Bach per pianoforte solo del '50, successivamente elaborate per orchestra, rappresentano il lavoro più impegnativo nel catalogo "serio" rotiano: la composizione, da molti ritenuta il capolavoro pianistico di Rota. Come sottolineò Guido Agosti, essa "rivela pienamente una tecnica compositiva e una conoscenza dello strumento e della tastiera (suonava egli stesso il pianoforte con estrema facilità) paragonabile per stupenda invenzione delle diverse sonorità e per l'equilibrio del linguaggio, a quella di Chopin e di Ravel. Come in Chopin e in Ravel, non v'è una nota di troppo, la preziosità non diventa vizio". [xiv]

Pur se l'attività cinematografica dovette assorbirgli molte energie e molto tempo, Rota riuscì negli anni '50 a comporre numerose composizioni da camera e orchestrali: tra le prime ricordiamo la versione definitiva del *Quartetto per archi* ('54), *l'Elegia per oboe e pianoforte* ('55), *il Trio per flauto violino e pianoforte* ('58).

Sempre nell'ambito della produzione pianistica, i *Quindici Preludi per pianoforte* ('64) occupano un posto particolare. Si tratta di componimenti di breve durata ma di ampio fluire, vere miniature musicali, che altrettanto rappresentano diversi at-

teggiamenti in cui il musicista rivela quell'intimitismo suo proprio: intimitismo che non cessa di richiedere di frequente, comunque, il massimo impegno da parte dell'esecutore.

Del 1962 sono le *Cadenze di flauto ed arpa per il Concerto K.299 di W. A. Mozart*, dedicate a Clelia Gatti Aldrovandi e Severino Gazzelloni ("*scritte da Rota con così devoto spirito mozartiano, che quasi non si riconosceva la mano diversa*", G. Vigolo) [xv]. Nel 1965 assieme alla *Sonata per organo* compose il *Concerto per archi* (quasi una rivisitazione del concerto barocco).

Nel '72 Rota volle commemorare il suo maestro con una nuova composizione, il *Cantico in memoria di Alfredo Casella*, per voce, tromba, chitarra e organo, improntata ad una severità commossa e di alto sentire. Dello stesso anno è la *Sonata per otoni e organo*. Del 1974 è il *Pezzo in Re per clarinetto e pianoforte*.

È ancora in corso di realizzazione il catalogo definitivo delle opere di Rota, nel quale compaiono ulteriori opere di generi diversi ancora inedite e di cui si erano perse le tracce.

Non ci meraviglieremmo se tra esse comparissero pagine valide ed interessanti. @



NOTE

- 1 [i] Con Rosario Scalerò per la composizione e con Fritz Reiner per la direzione d'orchestra.
 2 [ii] Ernesta Rota Rinaldi, *Giorno per giorno*, dattiloscritto, inedito. Questo secondo diario giornaliero della madre di Rota si riferisce all'anno 1942 e contiene annotazioni di carattere privato, informazioni sulla vita del musicista e sulla sua attività, descrivendo anche le sue prime esperienze cinematografiche.
 3 [iii] G. Vergani, *Intervista...*, in De Santi P. M., op. cit., p. 39, nota 33.
 4 [iv] Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, A. Mondadori ed., 1981, pp. 304-307.
 5 [v] Eugenio Montale, op. cit., p. 306.
 6 [vi] Nino Rota, *Nota dell'Autore*, nel programma di sala della prima rappresentazione di *Aladino e la Lampada Magica*, Teatro di San Carlo, Napoli, gennaio 1968, riprese nel programma di sala dell'edizione nella Stagione 1975-76 del Teatro dell'Opera di Roma.
 7 [vii] E. Rota Rinaldi, op. cit.
 8 [viii] Nino Rota in *Voi ed io*, VII trasmissione, 1978.
 9 [ix] Note dell'Autore inserite nel programma di sala della prima esecuzione de *La Vita di Maria*, XXV Sagra Musicale Umbra, settembre 1970.
 10 [x] Nino Rota, *presentazione al disco Roma Capomunni*, RAI, Roma 1972, fuori commercio.
 11 [xi] Giorgio Vigolo, *Il balletto biblico*, in *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, 1971, p. 381.
 12 [xii] F. D'Amico, *ibid.*
 13 [xiii] Gianandrea Gavazzeni, *Brevi capitoli su Nino Rota (1934-1940)*, in *Musicisti d'Europa. Studi sui contemporanei*, Milano, Suvini Zerboni, 1954, pp. 225-ss.
 14 [xiv] Guido Agosti, *Note sulle Variazioni e fuga nei dodici toni sul nome di Bach*, nel programma di sala di *Omaggio a Nino Rota*, a cura di P. M. De Santi, Pistoia, 30 VI-1981, p. 17.15 [xv] Giorgio Vigolo, op. cit. p.600