



NINO ROTA (1911-1979)

# Minore e indispensabile

A cento anni dalla nascita la riflessione musicologica ed esecutiva sul compositore non si ferma e schiude prospettive sempre nuove

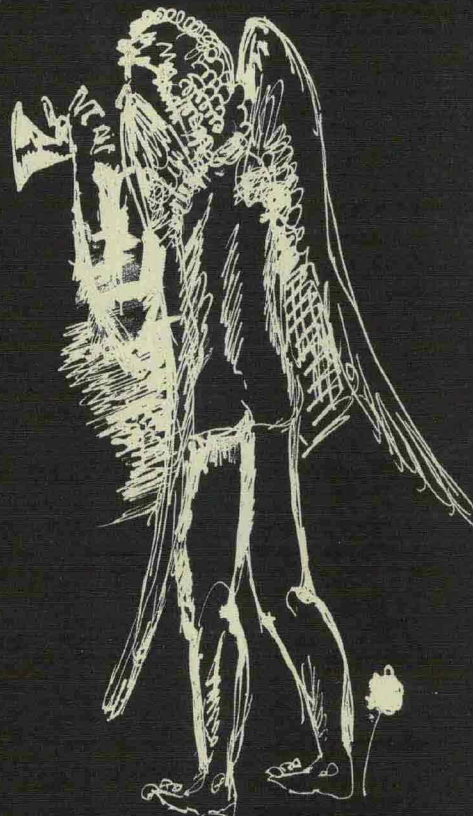
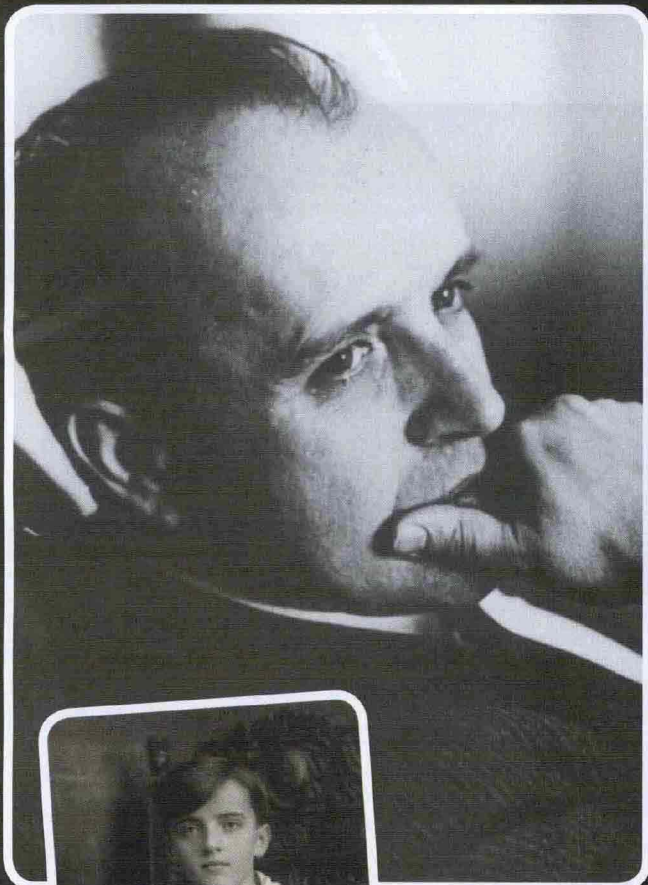
di EMILIO SALA

**N**on è passato molto tempo da quando abbiamo celebrato i trent'anni dalla morte di Nino Rota (Milano, 3 dicembre 1911-Roma, 10 aprile 1979). Ma oggi, nel centenario della nascita, appare ancora più chiaro quello che già allora emergeva con una certa evidenza: che Rota è un compositore di cui non possiamo fare a meno. Un compositore su cui si torna sempre più spesso, tanto in sede musicologica, quanto in sede esecutiva (*l'Università degli Studi di Milano ospita proprio il 2 e 3 dicembre il convegno "Nino Rota e Milano" organizzato dal Cidim, n.d.r.*). Un "minore", probabilmente, ma indispensabile. Va da sé che il modo di essere indispensabili di alcuni artisti minori è ben diverso dall'inevitabile centralità dei "grandi". Sulle opere dei grandi si costruisce la storiografia ufficiale. Si stabilisce il canone. Si crea il sistema culturale di riferimento. Ma la sensibilità collettiva si trasforma, i principi estetici cambiano e la storia va continuamente riscritta. Il che non significa, come accade nel revisionismo contemporaneo, che se ne debbano capovolgere gli assunti, che si debba ribaltare la frittata. Che il minore debba diventare grande (e viceversa): la grandezza dei minori (di alcuni di essi) sta infatti proprio nel loro (modo di) essere minori. Proprio in quanto minori (espressioni dell'altra faccia della medaglia) diventano indispensabili. Può darsi che il rifiuto postmoderno dell'estetica (dell'ideologia) delle neoavanguardie ci abbia aiutati a riscoprire la musica di Nino Rota. Dobbiamo allora considerarlo un compositore esteticamente "reazionario"? Basterebbe partire a) dal suo rapporto con i media (radio, cinema, televisione) e b) dal suo continuo passare dai generi "alti" a quelli "bassi" per convincersi del contrario.

Vorrei dare ora un certo spazio a una lettera inedita di Fedele D'Amico che, emersa dalle carte dello straordinario Archivio Rota (sul quale ritorneremo), ci testimonia di alcune tipiche difficoltà nella ricezione della musica del

compositore milanese già agli inizi della sua carriera. Siamo nell'aprile del 1946 e l'illustre critico esprime alla madre del compositore (Ernesta Rinaldi), che gli aveva chiesto un parere su quella che sarebbe diventata la più famosa opera di Nino (*Il cappello di paglia di Firenze*), tutto il suo entusiasmo ma anche inquietudine per il futuro del figlio. «Lei si immagina [...] che noi desidereremmo vedere Nino scrivere come Schönberg, o Casella, o Dallapiccola. La verità è che di Nini non ne esiste uno, ma due: uno, numero uno, che ha scritto la Sonata per flauto e arpa, il Quintetto, la Prima sinfonia, eccetera; un altro, numero due, che ha scritto *Ariodante*, *Zazà*, *Il birichino di papà*, eccetera. Ora [...] noi non chiediamo a Nino di scrivere come Casella, bensì [gli] chiediamo di scrivere come Nino Rota numero uno». Ammesso (e non concesso) che di Rota ce ne siano davvero due, oggi è però soprattutto il secondo (presente, eccome, anche nel primo) che ci interessa. È il gioco anamorfico e spaesante del *déjà entendu*, del lavoro compositivo come ri-creazione continua, che finisce col risultare davvero indispensabile. Eppure sono proprio queste ultime caratteristiche, emerse per la prima volta con chiarezza nell'opera *Ariodante* (1942), che fanno storcere il naso a Lele D'Amico: «*Il mestiere di "rifare" le musiche altrui*», sono ancora sue parole, «non può che portare alla composizione di rifacimenti, di "falsi", più o meno deliziosamente fatti. *Ariodante è una collezione di falsi, da Donizetti a Francesco Paolo Tosti e a Cilea; a cosa serve, Dio solo lo sa*». Queste considerazioni sono tanto più importanti in quanto scritte da un critico musicale vicino a Rota e molto ben disposto nei confronti del suo lavoro. Insomma, con la sua proverbiale lucidità, nel 1946 Lele D'Amico aveva già colto (anche se ne trae conseguenze secondo me non condivisibili) il nodo critico tuttora fondamentale per l'interpretazione e collocazione storica dell'opera di Rota. A tentare di sciogliere





Da sinistra, Nino Rota adulto e ragazzo; con Mastroianni e Anouk Aimée sul set di *Otto e mezzo*; con Giorgio Strehler e Nino Sanzognò al Teatro alla Scala; ancora alla Scala nel 1967 con Carla Fracci e Nicola Benois per il balletto *La strada*; nella pagina a fianco, Rota visto da Federico Fellini; sopra, *Angelo che suona la tromba*, disegno anonimo (Fellini?) riferibile alla *Visita meravigliosa* (1970) conservato all'Archivio Nino Rota, Fondazione Giorgio Cini, Venezia



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

www.ecostampa.it

004580



## Il violoncello secondo Nino

Nella riscoperta della musica strumentale di Nino Rota stanno vivendo un momento d'oro i due **Concerti per violoncello e orchestra**, opere tarde del compositore, scritti il primo nel 1972 insieme alle musiche per *Il Padrino* di Francis Ford Coppola (tre anni dopo, con *Il Padrino - parte seconda* Rota vinse l'Oscar per la migliore colonna sonora), e il secondo nel 1973, lo stesso anno del felliniano *Amarcord*. Un celebre interprete come **Mario Brunello** già da tempo ha in repertorio il *Concerto n. 2* e nel corso del 2012 ne pubblicherà per Egea Records un'incisione live realizzata in Giappone nel doppio ruolo di solista e direttore della Kioi Sinfonietta Tokyo Orchestra. Allieva anche di Brunello oltre che di Rocco Filippini e di Antonio Janigro, una carriera in ascesa e grandi suc-



cessi in Francia, la violoncellista **Silvia Chiesa** ha inciso entrambi i concerti con l'Orchestra della Rai di Torino diretta da Corrado Rovaris e li ha pubblicati un paio di mesi fa presso Sony Classical. È la prima registrazione mondiale dei due brani con interpreti tutti italiani e per Silvia Chiesa «nei Concerti per violoncello si ritrova l'inesauribile vena melodica che caratterizza i lavori per il cinema di Rota. Il compositore qui fa "cantare" al solista temi carichi di suggestione, esaltati dalla ricchezza timbrica dell'orchestra. Anche all'ascolto si notano molte affinità con le colonne sonore, che non sfuggiranno agli appassionati del grande schermo». Non sono solo artisti italiani però a contribuire alla valorizzazione della musica strumentale di Rota: in novembre la tedesca Ars Produktion (distr. New Communication) ha pubblicato un nuovo cd del violoncellista austriaco **Friedrich Kleinhapl**, che interpreta proprio i due *Concerti* con la Augsburg Philharmonic Orchestra diretta da Dirk Kaftan.

questo nodo si sono cimentati recentemente Richard Deyer, nel suo libro intitolato *Nino Rota. Music, Film and Feeling* edito dal British Film Institute nel 2010, e il compianto Giovanni Morelli (in un saggio apparso nel volume *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, pubblicato da Olschki nel 2001). Deyer intitola il primo capitolo del suo libro *Tales of Plagiarism and Pastiche* e sottolinea come la musica di Rota metta in crisi il concetto, tipicamente occidentale, di "originalità". Morelli parla dell'io creativo di Rota come di una «quarta persona singolare» dove la distinzione tra "falso" e "vero", che preoccupava D'Amico, sembra traballare ed è la nozione stessa di "autore" a essere messa in discussione. Mentre l'amico Lele scriveva la sua lettera un po' preoccupata alla madre, Nino componeva *Il cappello di paglia di Firenze* infarcendolo di citazioni, allusioni e reminiscenze più o meno criptate (tutta roba da Nino Rota "numero due") che sollecitano la memoria musicale ma anche disorientano con il continuo rinviare a qualcosa di non sempre facilmente identificabile. Come si vede, colui che è stato fin da subito considerato l'emblema stesso del candore e della *sancta simplicitas* incomincia a trasformarsi, così come la sua musica, in qualcosa di assai più controverso e complesso: inizia a diventare un "caso" critico e storiografico.

Un caso che corrisponde anche a una sempre più vistosa *renaissance* in sede editoriale, esecutiva e discografica. Da quando nella seconda metà degli anni '90 Riccardo Muti ha riproposto la musica di Rota (senza fare differenza tra la musica per film del Nino "numero due" e quella "seria" del Nino "numero uno"), è uscita una serie di dischi davvero importanti con interpreti d'eccezione, anche se concentrati soprattutto sul versante strumentale. Che cosa ha reso possibile questo ritorno a Rota? Certo, il cambiamento del clima culturale, cui facevo riferimento più sopra, ha preparato il terreno, ma qui vorrei dare il giusto riconoscimento all'azione - esemplare - svolta su questo fronte dall'Archivio Rota. È anche un'occasione per ricordare un protagonista della musicologia italiana degli ultimi decenni che ci manca moltissimo: il già citato Giovanni Morelli, da poco scomparso. Egli è stato infatti uno dei principali artefici dell'entrata delle carte di Nino Rota negli archivi della sezione musicale della

Fondazione Cini di Venezia, ovvero il *sancta sanctorum* del modernismo, che conteneva già i fondi (tra l'altro) di Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, Alfredo Casella. L'aver dato spazio a Rota in questo contesto è già una scelta culturale tipica della tendenza di Morelli a rimescolare le carte e a promuovere la ricerca trasversale. Una montagna di documenti ha così ben presto attirato studiosi e musicisti consentendo non solo il recupero di importanti inediti, ma sollecitando un ripensamento complessivo dell'opera di Rota e una sistemazione del suo complesso catalogo. In questa lungimirante attività, Morelli è stato coadiuvato da Francesco Lombardi, a cui si deve tra l'altro la pubblicazione di un contributo fondamentale per tutti i rotiani: *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro* (editore Olschki, 2009). Faccio solo un esempio. Durante il riordinamento delle carte del Maestro, Lombardi trovò nel fascicolo delle musiche per il film *The Glass Mountain (La montagna di cristallo, 1948)*, una partitura manoscritta che con il film aveva in comune solo una vaga somiglianza nel titolo: *Cristallo di rocca*. Fu così che riemerse dal nulla una bellissima composizione del Maestro che aveva composto quella musica per una lettura radiofonica dell'omonimo racconto di Adalbert Stifter, andata in onda nel Natale 1950 e poi completamente dimenticata. Ora quella partitura è stata pubblicata dall'editore Schott e registrata in cd dalla Bottega Discantica di Milano (con l'Orchestra Verdi diretta da Giuseppe Grazioli). Tra le altre riesumazioni che hanno caratterizzato questo centenario, va segnalata quella dell'opera *Napoli milionaria!* che era stata rappresentata senza troppo successo a Spoleto nel 1977 e da allora mai più ripresa. È stata rappresentata, e molto applaudita, al Festival di Martina Franca nell'estate 2010 e ripresa a Cagliari nel 2011 sempre con la regia di Arturo Cirillo e la direzione d'orchestra ancora di Giuseppe Grazioli. Per concludere con un auspicio, credo sia giunto il momento che una grande istituzione teatrale riproponga al livello che merita un'opera irrinunciabile, forse la più importante del compositore, che da troppo tempo aspettiamo e che con i suoi sottintesi autobiografici (l'angelo che suona la tromba è lui, Nino) costituisce una chiave interpretativa fondamentale di tutta la poetica rotiana: *La visita meravigliosa*. □