

PIERFRANCO MOLITERNI



NINO ROTA

**L'INGENUO CANDORE
DI UN MUSICISTA**

I FORMICONI
Protagonisti a Sud del 900

 **RADICI
FUTURE**
PRODUZIONI

I FORMICONI

diretta da Oscar Iarussi e Pasquale Martino

2

La Puglia, il Sud. Terre e mare di folgorazioni e distacchi verso un altrove meno avaro di modernità. D'altro canto, terre e mare di arrivi, di attraversamenti, di ritorni; dove la modernità ha incrociato nuove strade o generato esperienze inedite di conoscenza e di riscatto. In questo orizzonte di partenze, permanenze, approdi illuminanti si muove "I Formiconi", una collana ispirata dal titolo famoso di Tommaso Fiore. Profili biografici agili e documentati di donne e uomini per lo più del secondo '900, "il secolo breve" ma anche lunghissimo, le cui speranze e rovine ancora ci riguardano. Storie di pugliesi e meridionali di nascita, adozione o azione, e di idee, culture, percorsi, conquiste. Il Sud da non dimenticare e da conoscere, il Sud delle radici future.

Pierfranco Moliterni

NINO ROTA

L'ingenuo candore di un musicista

Radici Future

Nino Rota. L'ingenuo candore di un musicista

© Radici Future Produzioni soc. coop.

Tutti i diritti riservati

www.radicifuture.it | info@radicifuture.it

ISBN 978-88-99865-63-4



RADICIFUTURE



RADICICOOP

Copertina di Piermarino Zippitelli

*A mia sorella Lucia e a mio fratello Romano,
testimoni di una bella giovinezza musicale*

Introduzione

Nino Rota e la musica del Novecento

Se guardiamo ai compositori italiani del secolo scorso, Nino Rota si distingue per due caratteristiche: rara fecondità e innato talento musicale capace di combinare, innestare, contaminare sino al raggiungimento di prodotti artistici (e artigianali) di grande livello che ce lo fanno credere, pur se con qualche forzatura, un antesignano del post-moderno, un inconsapevole antesignano. La sua fecondità si misura in forza del variegato repertorio di composizioni colte e extra-colte perché Rota non ha mai sofferto di impotenza musicale interessandosi di ogni genere, il che contraddice la natura dell' homo musicalis novecentesco incline alla problematicità e al tormento interiore, mentre al contrario l'innato e fecondo suo talento ce lo fanno assegnare al cenacolo dei «mercuriali» piuttosto che ai musicisti «apollinei». I primi sono in compagnia di Stravinsky, Debussy, Poulenc, Prokofiev, Šostakovic, Britten; mentre i secondi, baciati dalla seriosità cerebrale, vanno a braccetto di Schoenberg, Berg, Webern e Hindemith.

I «mercuriali», coloro che fanno della (apparente) facilità del proprio dire una caratteristica vitale, si distinguono per stile raffinato, ironico, straniante, spesso malinconico,

del tutto alieno dagli «ismi» rivoluzionari e dai rompicapo parafilosofici dei nuovi linguaggi. Ed è bene far subito notare che la produzione di ‘musica colta’ di Rota resta molto lontana dalle avanguardie storiche e dalla area post-weberniana distinguendosi invece per estrema comunicabilità, facilità d’espressione e immediatezza ricettiva che ha del miracoloso. In questo enigma senza soluzione, in questa quadratura del cerchio, sta il vero fascino del musicista milanese-pugliese d’adozione; musicista appartenente al ‘secolo breve’ che cercheremo di capire meglio attraverso alcune sue opere-simbolo, essendo impossibile discettare di un corpus musicale vastissimo sia di ‘musica applicata’ (musica da film) che ‘musica colta’. La sua opera sembra da poco essere stata rivalutata grazie ad analisi musicologiche “*in grado di collocarla dentro una giusta prospettiva storica, e non solo ideologica ed estetizzante come invece ha fatto, per almeno trent’anni, la critica musicale italiana*”.

Volendo inquadrare una tale personalità multiforme si potrebbe partire dal dato storico per spiegare come e perché, in piena età novecentesca e cioè ai tempi dei Ferienkurse di Darmstadt, del cageismo, dell’alea più spericolata e dello sperimentalismo ‘irriguardoso’, un musicista «angelico» e «inattuale» come Rota – il *Peter Pan della musica* secondo un epiteto appiccicatogli addosso non senza graffiante ironia - abbia potuto raggiungere il successo internazionale, cominciando a sottolineare che mentre la musica del ‘900 si affannava dietro ricerche fonologiche, materiche, tecnologiche e parametriche presupponenti la fine dell’estetica intervallare, Rota rispondeva ‘candidamente’ negando la crisi del tonalismo e componendo musica grazie ad un sistema

storicamente decotto e avvalendosi di un codice linguistico tutt'al più usato dalla canzone d'autore e dalla musica folk. Egli insomma si limitava a rovesciare il cappotto vecchio della musica tonale pur se con il garbo e l'ironia che tutti gli riconoscevano e gli riconoscono. Di qui, nell'Italia del suo tempo, c'erano Dallapiccola, Maderna, Manzoni, Nono, Petrassi, Berio, musicisti riconosciuti per tali dalla estetica dominante. Di lì i solitari, gli 'alieni' Zafred, Gervasio, Turchi, Togni, Calbi, Mortari, Veretti e appunto Rota: tutti insieme pronti a praticare una personale idea di musica e ignorandosi perché operanti su due piani artistici opposti e incomunicabili.

Dunque superando alcune forzature e qualche equilibrismo critico ma mai dimenticando che il termine stesso di *post-moderno* cominciava a circolare in Italia già agli inizi degli anni Sessanta del Novecento, ci sembra che la variegata produzione di Nino Rota potrebbe essere letta secondo la chiave interpretativa del *post-moderno in musica*, in quanto le sue creazioni si spiegano in rapporto con il passato, con la memoria, con la tradizione di *musicista inattuale*, come anche si disse di lui. Conosciamo peraltro la omologazione della musica d'oggi che attanaglia persino le più avanzate esperienze contemporanee, ovvero il tentativo di saccheggio della musica del passato da parte di compositori cosiddetti 'neoromantici'. Rovesciando la prospettiva storica si può allora sostenere la nostra ipotesi: non Arnold Schoenberg e il suo rigido sistema seriale, ma Igor Stravinsky con i suoi 'ritorni' insieme ai seguaci italiani vicini e lontani, sono i precursori del post-moderno della e nella musica italiana. E trattandosi di musica si potrebbe discutere del 'metodo-Rota' per comporre con suoni e stili fermi, bloccati nel

passato, assolutamente immobili persino nel sistema in cui erano scritti: grammatica e sintassi tonale.

Conseguenze di questo credo estetico furono per lui, e per gli altri 'nostalgici', lo svuotamento di una qualsiasi funzione delle avanguardie storiche e un piacere di mescolare alla musica colta le movenze della cultura popolare che, per Rota, erano da riscoprire in ogni dove, nella canzone da balera, nel jazz, nella musica circense, nella canzonetta di consumo, nella musica per banda. Alla complessità intellettuale della citazione mahleriana o dello straniamento parodico dello Stravinsky neoclassico si viene così sostituendo la «strategia retorica del *pastiche*»¹, come dice Remo Ceserani e «il *pastiche* diventa il vero sostituto post-moderno della parodia»².

Ebbene, quella «mancanza di profondità» e di movimento, quel particolare gusto della superficie o di un nuovo senso della superficialità³ provoca nostalgia, vagheggiamento, desiderio struggente di un passato che non c'è più e che nella sua musica genera quel che Arruga chiamò «musica della memoria». Non è certo un caso che la sua musica si sposi con l'immagine filmica felliniana di cui riveste sogni e ricordanze: *Amarcord* del 1973 è sorprendentemente dello stesso anno di *American Graffiti* di Lucas; ma già il binomio Rota-Fellini aveva cominciato a sperimentare la 'maniera nostalgica' dell'infanzia e del tempo passato in film come *Giulietta degli spiriti* (1965), *I Clowns* (1970) e *Roma* (1972) seguiti da quella sorta di testamento rappresentato da *8 e 1/2*.

¹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 22.

² Ivi, p. 180.

³ Ivi, p. 79 e p. 87.

Una 'maniera' che attinge dalla miniera della nostalgia in cui egli va a incastonare il più personale dei suoi modi compositivi che per noi è la banda musicale popolare. Dove, per Rota, popolare sta per Puglia. Chiediamoci infatti in quale altro luogo della memoria il raffinato musicista avrebbe mai potuto attingere ispirazione e stile di scrittura se non dalle bande da giro che egli andava ad ascoltare quando si esibivano sulle luminescenti 'cassarmoniche' della sua terra d'adozione, la Puglia?

Ovviamente in questo sforzo conoscitivo della personalità 'incipiente' del musicista certo non tralascieremo di trattare la produzione musicale più nota, la filmica, sublimata dalla più che ventennale collaborazione con Federico Fellini; nondimeno ci premerà andare alla radice della parabola artistica di colui che tra il 1940 e il 1977 aveva avuto il coraggio di comporre (comunque e ancora) accanto alle 150 colonne sonore altre 170 composizioni 'colte' tra sinfonie, sonate, oratori, concerti per strumento, musica da camera, musica sacra e persino i melodrammi *Il principe porcaro*, *Lo scoiattolo in gamba*, *Ariodante*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Napoli milionaria*, *La visita meravigliosa*, *Aladino e la lampada magica*, *La notte di un nevrastenico*, *Torquemada*, *I due timidi*, *Scuola di guida*. Titoli e musiche essi stessi nostalgici perché fuori moda se paragonati all'impegno militante e al nuovismo di *Atomtod*, *Al gran sole carico d'amore*, *La vera storia*, *Laborintus* e cioè ai tentativi più avanzati degli «apollinei» del suo tempo pronti ad innovare la forma-melodramma senza scivolare nel 'rossinismo d'antan' o nel patetismo lacrimevole alla Rota, di colui che invece era stato capace di mescolare (magari solo citandoli e con abilità) Prokofiev,

Pouenc, Dvorák, Rossini in uno con la musica popolare, la banda, il circo e *La pappa col pomodoro*.

Alla fine dovremo ancora una volta chiederci se in pieno secolo delle crisi delle arti, la sua musica facile, deliziosa, orecchiabile e accattivante potrà dirsi più avanti o molto indietro rispetto al cammino intrapreso dalla musica colta del secolo a cui appartiene. Noi qui possiamo solamente confermare, con sguardo neutro e retrospettivo, che il gentile angelo della musica novecentesca che visse tra Milano, Filadelfia, Taranto, Bari, Torre a Mare e Roma-Cinecittà continua ancora oggi a guardarci e a divertirsi grazie alla sua incantata, triste, smagata e dolce ironia senza tempo.

*Da Milano a Filadelfia, e ritorno.
Gli anni di formazione di Giovannino*

«...e dato che oramai sei pugliese d'adozione, o quasi, penso ti possa interessare sapere che esiste alla Biblioteca Nazionale di Parigi una partitura della Bella Molinara di Paisiello con parecchie arie, rifatte di trinca, da Cherubini. È una faccenda ripeto che ti potrebbe interessare».

Quanto scriveva nel 1971 a Nino ROTA il musicologo e fraterno amico Domenico De Paoli⁴ è solo una breve ancorché significativa annotazione del rapporto davvero esistenziale, prima ancora che artistico, tra il compositore milanese e la Puglia con la sua civiltà musicale. Civiltà musicale *tout court* che, come vedremo, lo condurrà a coltivare per quasi quarant'anni di intensa attività compositiva tanto un interesse per la riscoperta dei musicisti pugliesi appartenenti alla scuola napoletana del XVIII secolo testimoniato da un fondo ancora oggi esistente nella biblioteca del Conservatorio di Bari; quanto una predisposizione personale al “travestimento” in chiave colta del patrimonio musicale popolare regionale.

⁴ Lettera di Domenico De Paoli, cit. in (a cura di) D. Fabtris, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, Bari 1987, p. 95.

Operazione culturale la quale, a guardar bene, si colloca in perfetta sintonia con un aspetto del ventenne musicista accasato tra Milano, Roma e Filadelfia. Qui, nella città americana, è ospitato al 'Curtis Institute' in quanto vincitore di una borsa di studio e ha come maestro di composizione il piemontese Rosario Scalero (1870-1954) a cui fu segnalato da Arturo Toscanini in persona che lo pregava di seguire l'allievo di gran talento ma bisognoso di studi regolari e rigorosi, al pari di Gian Carlo Menotti anch'egli ospite del 'Curtis'.

Rota nel biennio americano (1931-1932) seguiva il corso di direzione d'orchestra con Fritz Reiner, insegnamento che non dimenticherà e che applicherà in Italia dirigendo sue musiche financo in Giappone. In effetti possiamo dire che Scalero non fu per lui un buon maestro né un modello da imitare essendo troppo legato all'universo brahmsiano e del tardoromanticismo europeo, mentre l'inquieto rampollo italiano non poteva non essere affascinato dallo stile che oggi chiameremmo del 'folklore inventato' sperimentato, al tempo, dall'americano Copland suo compagno di corso. Giovannino aveva tra l'altro ammirato a Filadelfia un'opera nuova e complessa, *El Salòn Mexico* scritta da quest'ultimo, in cui già si possono intravedere i tratti stilistici che egli, tornato in Italia, sperimenterà con una scrittura di immediata presa sul pubblico, musica 'ferocemente' e convintamente tonale con elementi tratti dal folklore, dal jazz e non ultimo dalla musica applicata al cinema (=colonne sonore) che lo stesso musicista americano, per altro, già andava sperimentando in quel di Hollywood. Nel 1950, non a caso, Copland conquisterà l'Oscar per la colonna sonora del film *The heirless* (*L'ereditiera*) di William

Talvolta denigrato per essere stato un *musicista cinematografaro* (per quanto collaboratore dei prestigiosi registi Fellini, Coppola, Visconti, Zeffirelli, Monicelli, Soldati, Cicognini, Lattuada) **Nino Rota** si è invece sempre distinto grazie a numerose e interessanti composizioni di 'musica colta' sostenendo, con coerenza, il peso di uno stile considerato «*inattuale*» rispetto alle avanguardie e ai novecentismi della musica contemporanea.

Né si deve dimenticare la lunga stagione di una vita laboriosa spesa dal 1950 al 1977 quando fu direttore del Liceo Musicale e del Conservatorio di Bari, apprezzato e amato da generazioni di musicisti pugliesi per aver con loro e per loro accompagnato lo sviluppo dell'arte musicale in tutti i suoi aspetti e senza distinzione alcuna.