

Un'eufonia antica

Roberto Calabretto

Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota, a cura di **Francesco Lombardi**, pp. 231, Lit 48.000, Olschki, Firenze 2000

La filmografia di Nino Rota, a cura di **Fabrizio Borin**, pp. 331, s.i.p., Olschki, Firenze 1999

Nel suo necrologio per la scomparsa di Nino Rota, Michelangelo Zurletti, in riferimento alla musica del compositore ritenuto da tutti come l'inattuale del ventesimo secolo, invocava il beneficio del dubbio. Per chi, come lui, a lungo aveva pensato di possedere la certezza del rifiuto, questo atteggiamento assumeva un particolare significato, in quanto rivalutava la produzione di uno dei grandi maestri del Novecento italiano. Un maestro atipico, certo, che conosceva benissimo la musica del suo presente ma che non l'accettava, perché, dice Zurletti, "conservava una fiducia illimitata nel gioco, nel divertimento musicale, nel piacere dell'organizzazione dei suoni secondo un'eufonia antica". Pochi, a distanza di vent'anni dalla morte, avrebbero scommesso che sarebbe rimasta qualche traccia del suo catalogo. Rota sarebbe sopravvissuto certamente come compositore di colonne sonore, grazie alle preziose collaborazioni che nel corso della sua vita ebbe con Fellini, innanzitutto, e poi con Visconti, Zeffirelli, Castellani, Soldati e, soprattutto, grazie all'Oscar conseguito con *Il padri- no* di Coppola. Ma del compositore di concerti, musica da camera, musica sacra e via dicendo cosa sarebbe rimasto? Pressoché nulla. Oggi, contrariamente a queste previsioni, vediamo come la musica di Rota venga sovente incisa ed eseguita in festival e rassegne musicali. Un fatto rilevante, che conferma come Rota componesse musica indistintamente per il teatro, le sale concertistiche e per il cinema con il medesimo impegno e con lo stesso atteggiamento, secondo una visione strettamente artigianale dell'atto compositivo.

Queste considerazioni vanno fatte nel salutare la pubblicazione dei due interessanti volumi che Olschki gli ha dedicato nella veste di compositore di musica per il cinema. Non a caso, il primo di essi, curato da Francesco Lombardi, custode della memoria del musicista e segretario dell'Archivio Rota alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, s'intitola *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota*. Lombardi stesso, nella sua pregevole introduzione al volume, che via via raccoglie sezioni di diari, lettere, critiche e recensioni sottolineando come Rota, arrivato al cinema "forse per necessità forse per caso" negli anni trenta, avesse già scritto allora molte opere che gli avevano procurato soddisfazioni nell'ambito della musica di tradizione colta. Certo, a un preciso momento della sua vita il cinema assorbì quasi interamente le sue energie, ma in lui fu sempre presente l'anelito a comporre musica d'ogni genere e,

com'è noto, a dedicare un'altra parte consistente del suo tempo all'insegnamento al Conservatorio di Bari, di cui fu per lungo tempo direttore.

E d'obbligo, a questo punto, andare a un altro necrologio riportato nel testo, magistrale e commovente, scritto da Fellini, che all'"amico magico" dedicò un lungo articolo pubblicato nel "Messaggero". Solo Federico poteva cogliere "l'immaginazione geometrica" dell'amico, la sua "visione musicale da volta celeste, per cui non aveva bisogno di vedere le immagini dei [suoi] film". Le ragioni della funzionalità della musica di Rota al cinema di Fellini nasceva, infatti, proprio da questo presupposto e, paradossalmente, dal suo voluto distacco dalla vicenda filmica. Sempre Fellini era consapevole del mondo interno del musicista, dove la realtà aveva scarsa possibilità d'accesso. Rota era un personaggio magico che "passava, scivolava fra le cose": anche in questo sta il segreto della sua musica che sembrava provenire da zone misteriose dell'immaginazione. Nell'antologia edita da Olschki, accanto ai saluti che costellano le pagine finali, troviamo molti momenti dedicati al diario di Ernesto Rota Rinaldi dove, sviste ed errori a parte, si trova la chiave per cogliere stati d'animo vissuti dal figlio sin dal suo primo in-

gresso alla Lux Film, in balia di "volponi sopraffini" come Guido Gatti, che invitano il giovane a rinunciare ai diritti d'autore che invece gli spettavano. La parte più interessante del volume, però, è quella dedicata alle recensioni che hanno accompagnato l'attività di Rota. Dalle molte "stronature" di Pestalozza, che critica il riferimento agli elementi popolari presenti in alcune sue colonne sonore e che in definitiva giudica questa musica come "merce", si passa agli apprezzamenti rivoltigli da tanti altri, come Savinio, che lo ritiene "il più musicale dei musicisti" ch'egli abbia conosciuto.

Il secondo volume, curato da Fabrizio Borin, ripercorre la filmografia rotiana offrendo ben 158 schede di film per cui Nino Rota compose le colonne sonore. Si tratta, anche in questo caso, di un volume di importanza capitale che pone fine alle tante filmografie lacunose compilate frettolosamente in pubblicazioni precedenti. Questi primi due volumi della collana "Studi dell'Archivio Nino Rota" della Fondazione Cini, in definitiva, aprono una riflessione scientifica sull'operato di un musicista spesso sminuito, se non ridicolizzato, da precedenti lavori interamente giocati sull'aneddotica o sui luoghi comuni che ne hanno accompagnato l'esistenza. ■

Fibre

di sogni

Aurora Blardone

ANNA RITA ADDESSI, *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*, pp. 215, Lit 34.000, Clueb, Bologna 2000

PAOLO REPETTO, *Il sogno di Pan. Saggio su Debussy*, pp. 173, Lit 25.000, Il Melangolo, Genova 2000

Intorno alla figura di Debussy si è raccolto negli ultimi anni un rinnovato interesse. Recenti studi si sono valse di nuove metodologie di approccio estese anche al fenomeno della recezione e delle influenze stilistiche.

Tra le pubblicazioni, particolare rilievo merita il libro della Addessi. Il titolo, *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*, rimanda ad un campo di indagine definito. In realtà, la ricerca si rivela largamente approfondita, toccando argomenti che inseriscono i due musicisti in un contesto più ampio. Nella sua prefazione, Mario Baroni sottolinea il modo di procedere dell'autrice, che coniuga felicemente rigore scientifico e leggibilità.

L'influenza stilistica che Debussy esercitò su Falla viene indagata seguendo metodologie ben delineate che si servono di "figure stilistiche" funzionali come il "clima brumoso" o il "flauto debussiano", prendono in considerazione il significato conferito a termini specifici dai singoli autori, pongono le basi per uno studio condotto attraverso l'intertestualità, oggi ancora poco applicata alla storia della musica. Ne nasce uno stimolo utile allo studioso che intenda utilizzare più ampi criteri metodologici.

Le innumerevoli fonti ben documentate supportano osservazioni che tendono ad arricchire argomentazioni ormai affidate alla ripetitività della tradizione. I concetti di *stile* e di *influenza*, ad esempio, vengono riconsiderati da diverse angolazioni al fine di rendere più chiara la definizione di "influenza stilistica".

Anche del termine "Spagna", così caro a Falla, si ripercorrono i tratti più significativi, facendone una "chiave di lettura fondamentale per comprendere il rapporto fra i due compositori". Il volume è corredato di appendici relative agli innumerevoli documenti consultati nell'Archivio "Manuel de Falla" di Granada, tra cui riveste particolare interesse il testo degli appunti presi durante un incontro con Debussy il 10 ottobre 1911.

La disamina attenta e puntuale non si inaridisce nell'oggettività dei dati ma, seppure con alcuni passaggi di non immediata fruibilità, si preoccupa di cogliere la valenza umana che un evento artistico porta con sé. La Addessi conduce il lettore a considerare come proprio nello spirito anti-romantico, nella ricerca di un linguaggio classico e universale, nell'apertura alle estetiche francesi e non in un isolamento nazionalistico Falla ritrovi, attraverso Debussy, gli stilemi più autentici della sua Spagna.

Diversa impostazione ha invece il saggio di Paolo Repetto dall'accattivante titolo *Il sogno di Pan*. Malgrado la validità di alcuni spunti, il lettore viene trasportato in aeree divagazioni che fanno perdere di vista il filo conduttore. Così come nei boschi misteriosi in cui vagano Pelléas e Mélisande, si rischia infatti di smarrire l'orientamento tra "guglie bombate come enormi canditi di cristallo, fibre di sogni, fiumi di rose in piena e riverberi di pupille sbarrate". Talvolta non risulta agevole separare l'intervento dell'autore dalle citazioni poiché il linguaggio non muta di tono e la lettura viene resa poco scorrevole dall'uso ridondante delle virgolette.

I riferimenti a Poe, Baudelaire, D'Annunzio e al vigore intellettuale che ferveva intorno a Debussy si concretizzano in interessanti citazioni che richiederebbero commenti, confronti e conclusioni (pur conservando la leggerezza del libero fluire), utili al lettore e allo studioso forse più di passaggi sfuggenti come: "a volte l'impazienza cresceva, e il calore del desiderio si riverberava in parole di smalto che decoravano il vetro dell'attesa". Un punto di partenza, comunque, per ulteriori approfondimenti. ■

Parola e musica nell'opera del Settecento

Marco Emanuele

PAOLO GALLARATI, *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, pp. 362, Lit 50.000, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999

Dodici saggi su un periodo di storia dell'opera italiana, di impostazione simile ma di contenuto molto variegato, apparsi in luoghi diversi, vengono saldati e pubblicati in un percorso ritmato in tre parti. I primi contributi indagano le ragioni dell'estetica di Ranieri de' Calzabigi, attraverso la sua produzione letteraria o polemica (la *Lulliate*, la *Dissertazione su Metastasio*, la *Risposta di Don Santigliano*); il ceppo centrale riguarda la lettura diretta dei libretti viennesi non mozartiani di Da Ponte, accompagnata da due interventi su Mozart (*Mozart e la commedia nel secolo XVIII*, *L'enigma di Così fan tutte*); rossiniana l'ultima sezione (la riflessione critica sul Pesarese negli scritti di Carpani; il saggio su dramma e *ludus* in *Italiana e Barbiere*; *Per un'interpretazione del comico rossiniano*). Autori, polemiche, testo poetico e musicale vengono di frequente ricondotti alla *humus* culturale dell'epoca, con rapidi ma decisivi *excursus* nel territorio della letteratura, del teatro, della filosofia contemporanei agli autori esaminati.

Succosi e intriganti i contributi più recenti, nei quali la forma dell'intervento (la relazione a un convegno) costringe il musicologo a una maggiore chiarezza espositiva, specie quando riassume alla breve i risultati dei suoi studi precedenti, per definire nuovi orizzonti: il fulcro dell'interesse rimane sempre il rapporto parola-musica nell'opera del Settecento, ma l'oggetto viene considerato di volta in volta da angolature diverse. È il caso di Mozart, autore sul quale la ricerca di Gallarati si è soffermata a più riprese nel corso degli anni; ora, nel saggio su Mozart e la commedia, l'opera del musicista viene collegata a Lessing, Diderot e Goldoni. Appassionato spettatore di teatro, a Vienna Mozart trova proprio nella commedia in prosa

— più che nella tradizione dell'opera comica italiana — il modello e il riferimento estetico per elaborare la sua rivoluzione melodrammatica, che mira all'espressione della verità e alla naturalezza. Per Gallarati nella storia della musica si devono ancora avere saldi riferimenti: si può parlare di "progresso" e assumere punti fermi (il significato rivoluzionario della trilogia mozartiana), alla luce dei quali analizzare anche le ombre, gli episodi meno conosciuti. Bisogna leggere sempre i documenti con le lenti della prospettiva storica e conoscere bene il tessuto culturale in cui nascono i capolavori. Pertanto Rousseau viene citato più volte per interpretare *Così fan tutte* nel quadro della polemica contro un mondo dominato dalle regole dell'artificio (ma il codice della comunicazione artificiosa produce anche Bellezza: Mozart lo sa e lo sottolinea con nostalgia nell'enigmatica partitura); il saggio rossiniano in cui si analizzano le categorie di dramma e *ludus* nelle opere comiche, nonché la dimensione temporale della drammaturgia rossiniana, finisce col chiamare in causa Hegel.

Nell'ultimo contributo Gallarati svolge un'originale interpretazione del comico in Rossini, sulla scorta delle recenti applicazioni della categoria bachtiniana del carnevalesco al teatro di Plauto: teatro nel teatro, metateatro, gioco illusionistico sono le chiavi di una drammaturgia opposta a quella del "realismo quotidiano" che fa capo a Mozart. Le pagine migliori sono quelle in cui si osano lucide sintesi, senza paura di schematizzazioni, ma in ogni saggio affiora una dimensione pacata, non polemica, del parlar di musica, e del parlar bene, con un linguaggio che non conosce la provocazione, ma solo la sicurezza del taglio, la pazienza dell'analisi; su tutto si stende una prosa garbata, senza inutili complicazioni tecniche, ma attenta a evitare trascuratezze e a conservare un colore personale, in parte simile a quello di alcune pagine del suo maestro Massimo Mila.