

Giovedì 30 Gennaio 2014

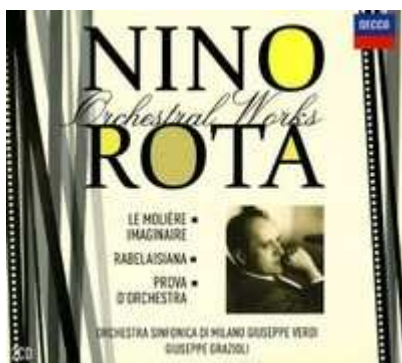


[Home](#) > [Recensioni](#) > [Cinema](#) > Nino Rota Orchestral Works Vol. 3

Nino Rota Orchestral Works Vol. 3

Scritto da Roberto Pugliese

Venerdì 20 Dicembre 2013



Nino Rota Orchestral Works Vol. 3 (2013)

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi diretta da Giuseppe Grazioli

Decca 2 CD 481 0694

Cd 1, 29 brani – Durata: 55'00"

Cd 2, 12 brani – Durata: 62'00"



Prosegue, con rigorosa scansione, l'integrale rotiana della Decca sotto la supervisione e la direzione di Giuseppe Grazioli alla guida dell'Orchestra Verdi; e la caratteristica del terzo volume sembra essere quella di gettare nuova luce su un gruppo di lavori appartenenti all'ultimo triennio di vita del compositore ma, con l'eccezione della partitura per *Prova d'orchestra*, lasciati sinora piuttosto in ombra. Era una fase, questa, in cui il maestro pareva riflettere con saggezza sorniona sui propri materiali, spaziando da una forma all'altra, da uno stile all'altro quasi ricapitolandone i diversi schemi e rivisitando passo dopo passo le tappe della sua formazione cosmopolita.

Il balletto "Le Molière imaginaire", la cui suite estesa occupa l'intero primo cd, rappresentato per la prima volta alla Comédie Française di Parigi e al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles il 23 dicembre 1976, nasce sotto l'autorevolissima committenza del coreografo Maurice Béjart nell'ambito del progetto per le celebrazioni del terzo centenario della morte del drammaturgo: Béjart conosceva e ammirava Rota attraverso i suoi lavori per il cinema di Fellini, e ciò malgrado Rota, forse a causa del suo esplicito conservatorismo compositivo ferreamente ancorato agli orizzonti tonali e del tutto indifferente a qualsiasi avanguardia, non godesse in Europa di un credito adeguato. Mescolando l'azione tra la vita stessa di Molière e alcune delle sue principali commedie (come si evince dal titolo), il balletto si prestava meravigliosamente ad un'operazione analoga di contaminazione musicale fra stili diversi – un invito a nozze per l'eclettismo del compositore – ed in particolare fra il linguaggio musicale del '600 e della musica di corte

francese di Luigi XIV, ed un'impronta più modernamente romantica e drammatica. Lo schema è quello di una serie di variazioni raggruppate per temi, a cominciare da quello vero e proprio di Molière, una malinconica ballata in fa minore in $\frac{3}{4}$ che il piano prima e l'oboe poi rivestono di quel velo di tristezza smagata tipico di molti momenti intimisti di Rota, lasciandolo infine fluire libero e cantabile nella pienezza degli archi. Caratterizzata da una strumentazione sfavillante, la ballet music di Rota (che ne diresse personalmente a Napoli in prima esecuzione la suite il 15 dicembre del '78, pochi mesi prima di morire) presenta un'alternanza spiccata fra un delizioso anacronismo, nelle cui pieghe sentiamo balenare frammenti da *La strada* (il tema della tromba di "Célimène II") e *I vitelloni*, e un diabolico virtuosismo citazionistico (comporre "à la manière de" era una delle prerogative di Rota) soprattutto nei confronti del Barocco francese e del suo principale esponente, Jean-Baptiste Lully, il compositore di corte di Luigi XIV espressamente citato nel "Menuet de Lully". Ma in questa partitura, di straordinaria freschezza, abbondano anche espressioni come la Tarantella ("Tarantella Scapin"), il Can-Can ("Pont Neuf"), i Valzer ("Célimène I"), in una sorta di ideale parata di memorie musicali ricavate dalla consuetudine che Rota possedeva con qualsivoglia forma musicale del passato, meglio se oscillante tra il XVI° e il XVIII° secolo. Peraltro, la "musica di corte" splende di una brillantezza livida, vagamente mortuaria (le quattro versioni di "Cérémonie des Médecins", fortemente legate a moduli compositivi felliniani), mentre sul fronte più lirico-sentimentale affiora l'indomabile amore del compositore per il melodramma, nella fattispecie verdiano, come si evince dalla tenerissima parafrasi di "Madeleine". Una partitura, in sintesi, che tiene sospeso l'ascoltatore fra soave disincanto e malinconiche ombreggiature, in una specie di crestomazia dei moduli rotiani, ciascuno dei quali conteneva ed esplorava in se stesso tutti gli altri.

Del tutto diversa la scrittura di "Rabelaisiana", tre arie per soprano e orchestra ("Incription", "L'oracle de la bouteille" e "Le Péan") scritte nel 1977 e improntate ad una tessitura vocale impervia (nella quale peraltro il soprano Valentina Corradetti si muove perfettamente a proprio agio), ma caratterizzate anche da un'orchestrazione ruvida, percussiva, aggressivamente surriscaldata e poco incline a benevolenze melodiche.

Una nuova svolta s'impone con il Concerto in mi maggiore per pianoforte e orchestra denominato "Piccolo Mondo Antico": concepito nel 1973 e ampiamente revisionato nel '78, il concerto si distacca nettamente dal precedente Concerto in do del 1960, molto più debitore ai modelli prokofieviani o stravinskyani. Qui invece il riferimento – esplicitamente dichiarato – è il pianismo sconvolgente e fluviale di Rachmaninov, attraversato da cascate virtuosistiche e abbandoni lirici irresistibili. Uno stile che Rota aveva adottato nel soundtrack di *La montagna di cristallo* e nel quale sapeva dimostrarsi inarrivabile. L'Allegro iniziale, con le sue ondate cromatiche e le scale vertiginose, offre una specie di sintesi arroventata degli stilemi adottati, inerpicandosi anche lungo soluzioni formalmente ardue (si veda la fuga centrale) e chiudendosi con una brusca cesura dell'orchestra dopo le evoluzioni del solista (**Simone Pedroni affronta la pagina con scultorea disinvoltura e sapienti ripiegamenti intimistici**). L'Andante centrale sembra guardare all'analogo movimento del terzo concerto rachmaninoviano (il celebre "Rach 3" immortalato dal film *Shine*, 1996, di Scott Hicks), distendendosi in un tematismo fluente e riflessivo, dominato da una mesta idea discendente degli archi che ricorda alcuni dei momenti più appassionati e patetici degli scores felliniani, ma anche del *Padrino*; l'Allegro conclusivo scoppietta di un virtuosismo irrefrenabile e in sottotraccia demoniaco, chiamando il solista ad acrobazie spericolate ma intrecciate in un serrato contrappunto con l'orchestra.

La ben nota suite da *Prova d'orchestra*, 1978, ultima fatica di Rota per il suo mentore Fellini, ripropone la fisionomia piuttosto enigmatica di questa partitura-manifesto, nella quale, e proprio per rendere esplicita la metafora del dissolvimento sociale attraverso le beghe, la litigiosità e la "mostruosità" di un'orchestra e del suo direttore, Rota sembra aver optato per una specie di "minimalismo" ante litteram, cioè per un materiale musicale volutamente povero, armonicamente puerile, ostentatamente marionettistico e caricaturale. L'esecuzione di Grazioli e della Verdi, come già in passato quella dell'Orchestra Filarmonica della Scala sotto la guida di Riccardo Muti, approfondisce quasi radiograficamente i dettagli abbaglianti, si direbbe perfidamente geometrici e pericolosamente affilati, della partitura, inoltrandosi nelle sue numerose dissonanze (il "Valzerino n.72"), nelle ricercate iterazioni o autentiche coazioni a ripetere ("Risatine maliziose"), nelle allusioni cubiste o nelle sarcastiche infioresciture melodiche (lo struggente oboe di "Attesa"),

o ancora nelle movenze ballabili anche queste reminiscenze di un intero universo circense (il forsennato “Galop”). Qui più che altrove appare davvero chiarissima la poetica del maestro milanese, che guardava al passato non con nostalgia ma con lucida malinconia, rifiutando il futuro – e in parte anche il presente - non per alterigia culturale o per inadeguatezza tecnica bensì e unicamente per una forma di scetticismo intellettuale che appare difficile, oggi, non condividere.