

*Roma eterna nella cantata di Nino Rota e Vinci Verginelli**

di NICOLA SCARDICCHIO

Il suggerimento di comporre un brano celebrativo del centenario di Roma capitale d'Italia non stimolò molto l'immaginazione di Nino Rota: il 1970 passò e non se ne fece nulla. Lo stesso musicista dichiarò senza mezzi termini che l'evento storico-politico poco gli suggeriva. C'era però una Roma che per Nino Rota invece significava molto: la Roma che per gli studiosi più seri di filosofia ermetica rappresenta un simbolo ben preciso. Ne derivò la gestazione e il compimento della cantata per basso o baritono¹, coro e orchestra *Roma Capomunni*, titolo mutuato da un sonetto di Giuseppe Gioachino Belli, eseguita sotto la direzione dell'autore presso l'Auditorium RAI del Foro Italico, in Roma il 17 giugno 1972.²

Molto si comincia a dire sugli studi ermetico-iniziatici di Nino Rota. Ora che il compositore occupa il posto che gli compete nella

* Lo scritto è stato originariamente pubblicato nel programma di sala del concerto in cui la cantata di Rota fu eseguita, il 23 luglio 2013, nel cortile del Palazzo Ateneo di Bari, dal coro e orchestra del Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari, solista il baritono Giuseppe Naviglio, direttore Marcello Rota. Nella citazione dei sonetti di Belli si seguono il testo e la numerazione di *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di M. Teodonio, 2 voll., Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1998.

1 La doppia possibilità di scelta del solista fu determinata da una esigenza pratica: come solista Rota avrebbe voluto il basso Ugo Trama, eccellentissimo interprete della parte del basso nel *Mysterium*. Nell'impossibilità di avere Trama come interprete del suo lavoro, Rota, a cui Francesco Siciliani, che era consulente musicale della RAI in quegli anni, propose l'ottimo baritono Dan Jordachescu, subito provvide a una versione baritonale dei pezzi già composti, i numeri 8, 9 e 12, mentre nel numero 5 una doppia versione è una reale alternativa anche nel caso che il solista sia un basso. I restanti brani solistici furono direttamente concepiti con una tessitura vocale praticabile dai due registri vocali.

2 In quell'occasione Nino Rota diresse, anch'essa in prima esecuzione assoluta, la *Sinfonia sopra una canzone d'amore*, antica partitura definitivamente completata per l'occasione dietro sagace consiglio di Francesco Siciliani, che indusse così Rota a presentare nella sua forma originale quel lavoro da cui erano stati tratti i temi di due film: *La leggenda della montagna di cristallo* di Henry Cass (1950), dal primo movimento della sinfonia, e *Il Gattopardo* di Luchino Visconti (1963), dal terzo e quarto tempo.

storia della musica del Novecento i musicologi sono molto interessati a ricercare le vere origini della musica e ancor più della poetica singolare che per molto tempo addirittura costò al musicista un selvaggio ostracismo. Le scelte di carattere spirituale sono presto emerse come parte integrante di una personalità che si rivela sempre più interessante, a mano a mano che la sua musica, eseguita e diffusa con sempre maggiore frequenza e in esecuzioni ormai di sempre maggiore prestigio, appare con tutta evidenza non più tacciabile, come negli anni di piombo, di semplicismo o, peggio ancora, di facile orecchiabilità. Oggi che vediamo il marasma degli ideali infranti sugli altari osceni del culto del falso e dell'effimero, sotto l'egida di istituzioni incapaci di generare onestà e decoro, l'eredità di bellezza che l'arte può ancora elargire appare sempre più importante delle pur necessarie sperimentazioni, sostenendo anzi queste ultime nel nome di un'apertura tecnico-glottologico-semantiche che della tradizione fa viatico e bussola affinché la ricerca del nuovo non sia autoreferenziale e solipsistico vagheggiamento da ludoteca in cui le note e i suoni, come pezzi Lego, siano combinati in barba alle leggi della statica e della funzionalità architettonica. La musica di Nino Rota è un chiaro esempio di come perfino la politonalità, la dissonanza distaccata dalle funzioni tonali, le strutture accordali libere del tutto dai canoni del sistema tonale e fin di quello modale, per non dire che di alcuni particolari della panoplia amplissima di cui era armata la penna del compositore, sono sempre del tutto consequenziali a una necessità di espressione diretta e senza infingimenti o imbellettamenti che sarebbero lenocinio a favore di un'autoiscrizione nel registro degli sperimentatori *à la page* tanto seducenti e sedotti circa le menti dei Beckmesser della filosofia del linguaggio che spesso poco sanno di musica ma cercano comunque di dettarne le regole. L'umanità ha bisogno della bellezza, una categoria che nell'arte parla con voce che non seduce ma innamora nel senso più profondo: di un amore, cioè che fa sentire l'uomo meno solo e meno abbandonato quando tutto sembra aver perso il suo senso interiore di dignità e rettitudine. Già Beethoven aveva composto la sua musica secondo l'idea kantiana del sentimento alto, sotto la specie del firmamento infinito con le sue leggi assolute, risuonanti dentro la coscienza come legge morale con cui occorre fare i conti. Da allora più che mai, oggi a maggior ragione, il senso di perfetta risonanza interiore tramite la bellezza dei suoni con ciò che è giusto e perfetto può essere un compito fondamentale delle arti. Sicuramente questo concetto era integrante quant'altri mai del senso stesso del comporre che Nino Rota professava: l'adesione alla concezione pitagorica dell'armonia universale riflessa nell'armonia musicale.

Ormai dell'attenzione, anzi della devozione di Rota agli studi e alla ricerca in campo ermetico si parla fin troppo. Purtroppo è argomento facilmente fomite di interpretazioni e definizioni dilettantesche, parziali e, soprattutto, scientificamente prive di qualsiasi sostegno cognitivo.

Per fuggire capricciosi e infantili bamboleggiamenti su un argomento che il musicista teneva riservatissimo, basterà dire che apparteneva a una scuola che originava dal pensiero egizio mutuato dalle dottrine pitagoriche e dal platonismo, continuava con il recupero della scienza sacra alessandrina di Ermete Trismegisto operato dall'accademia fiorentina di Marsilio Ficino, proseguendo con le lezioni di Giordano Bruno e Tommaso Campanella per poi incarnarsi negli ideali umanitari e sapienziali della massoneria egiziana di Cagliostro, sopravvissuta nella scuola iniziatica napoletana di Giustiniano Lebano e di Giuliano Maria Kremmerz. In quell'ordine di studi non ci fu mai posto per sedute spiritiche, pentoloni del sabba o sfilate in costume di sedicenti cavalieri templari o rosacroce che, se tali fossero stati, mai come tali si sarebbero presentati, secondo la tradizione.³ Ma su questi argomenti, purtroppo, le chiacchiere da salotto scadente di dilettanti ignoranti e disinformati seminano confusione e rischiano di ridicolizzare l'atteggiamento rigorosamente scientifico con cui Nino Rota e Vinci Verginelli si dedicarono allo studio filosofico e filologico del pensiero ermetico. Questo interesse condiviso legò fortemente fin dalla prima giovinezza Rota e Verginelli, autore, quest'ultimo, dei testi musicati da Rota di carattere specificamente ermetico. Oltre alle opere musicali la loro comune opera di ricerca è all'origine di una delle più importanti collezioni nel suo genere: la *Raccolta Verginelli-Rota di antichi testi ermetici*, pregevolissima silloge di trattati stampati e manoscritti sull'alchimia, oggi consultabile presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma, a cui il professor Verginelli donò la preziosissima collezione.

Questo andava chiarito affinché si evitasse l'equivoco di considerare gioco da adulti sfaccendati il lavoro di profondo studio della filosofia della natura che ispirò alcune delle più importanti e significative opere di Nino Rota: l'oratorio *Mysterium*, le opere *Aladino e la lampada magica* e *La visita meravigliosa*, l'oratorio *La vita di Maria*, la cantata *Roma Capomunni* e il ciclo di tre liriche per soprano e orchestra *Rabelaisiana*, per non dire che delle più importanti produzioni rotiane in tal senso.

3 Si diceva che i Rosacroce devono davvero essere esistiti, se nessuno mai ne ha conosciuto nemmeno uno.

Appunto *Roma Capomunni* rappresenta un evidente caso di opera di intensa ispirazione spirituale in veste apparentemente laica ma non per questo affatto profana nel carattere e nell'intenzione con cui Rota e Verginelli composero l'opera loro.

La scelta raffinatissima dei testi musicati, secondo la mercuriale sagacia intellettuale ben nota a chi frequentasse il professor Verginelli, esordisce con il sonetto 1030, *A Padron Marcello*, di Giuseppe Gioachino Belli, che con la sfrontata ironia tipica del poeta narra una genesi *sui generis* dell'Urbe. Tutto ciò che vi si trova, secondo il Belli derivò da «Romolo e Rremolo», «che ggnisun de li dua era romano». Ma dopo il mitico duello che vide Remo ucciso dal fratello, «venne er Papa e sse la prese lui» quella città nata sotto il segno del fratricidio.

Non sfuggirà all'attenzione l'analogia con un'altra ben più solenne Genesi in cui un fratello accoppa l'altro. E questa è la chiave in cui andrà letta tutta la storia di Roma, così come viene narrata con le parole di poeti e scrittori d'ogni tempo e origine, e cioè come la storia di una città che non è solo la capitale d'Italia, particolare che ai due creatori non interessava in modo prioritario: Roma nella tradizione ermetica rappresenta il luogo per elezione, la meta degli iniziati, il simbolo del compimento del perfezionamento dell'individuo che ha ritrovato il suo sé. In ordine a questa concezione l'avvento del cristianesimo pietrino coincide con l'affermazione del potere temporale della chiesa, incombente come una vessazione della libertà di pensiero che è condizione irrinunciabile per il compimento di quell'iter iniziatico, tradizionalmente chiamato Grande Opera.

La musica con cui Rota avvia la cantata è caratterizzata dalla sapietà del tema dell'edificazione della città, tutta affidata al coro, parafrasi assai variata su materiali tematici del settimo dei *Quindici preludi* per pianoforte (1964), elaborazione spesso realizzata con inediti squarci politonali veri e propri, in cui lo stornellare impreveduto di un tema romanescheggianti pare voler imporsi, con la caratteristica iattanza dei figli dell'Urbe, con una sua tonalità indifferente alla base armonico-encunciativa (esempio 1).

Fino a esplodere con una teatrale ma icasticamente drammatica perorazione modaleggiante un po' evocante il mondo antico e un po' allusiva al canto liturgico gregoriano. Questo tema modale, simbolo del potere temporale che inquina anche la missione evangelica, tornerà spesso, come vedremo, durante la cantata, per chiare affinità e analogie con quanto narrato (esempio 2).

I.

che gni - sun de li dua e - ra ro - ma - no

che gni - sun de li dua e - ra ro - ma - no.

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto) with lyrics. The third staff is a vocal line (tenor/bass) with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth notes.

2.

The second system consists of a single staff for piano accompaniment, showing a continuation of the rhythmic pattern from the first system, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Subito attacca il secondo numero della partitura, l'invocazione matutina di Enea al divino Tevere, apparsogli in sogno con fausti presagi, dall'eroe troiano supplicato affinché sia sempre presente quale protettore suo e delle sue genti esuli da Ilio.⁴ La supplica e la promessa di doni opimi è cantata dal solista e dal coro in toni solennemente ieratici, con una melopea modale, quasi una ideale evoluzione del tema del secondo esempio, mentre in orchestra lo scorrere delle acque è suggerito da lacerti cromatici suggestivi e di facile riconoscibilità. Forse vale la pena di dire che anche il Tevere e le sue Ninfe Laurenti evocano non solo il simbolo di tutti i fiumi legati alle terre originarie delle grandi tradizioni iniziatiche (Nilo, Tigri ed Eufrate, Gange, Giordano) ma soprattutto sono un riferimento alle teorie ermetiche per cui il corpo umano è un microcosmo in cui analogamente al macrocosmo scorrono le energie vitali sotto forma di sangue, linfa, elettromagnetismo del sistema nervoso, secrezioni ghiandolari e così via. Al divino che è nell'uomo, alla

vita universale di cui egli è un esemplare concreto sono da attribuire le cure e il culto dovuti al sacro che è in tutto il Creato.

Ancora un brano corale prende le parole di un carme di Orazio, il sesto del libro terzo dei *Carmina*, in cui il poeta rimprovera e ammonisce i romani che hanno dimenticato la devozione al culto antico, lasciando deperire e crollare i templi degli Dei che avrebbero così abbandonato alla sua sorte la loro patria. È un brano dalle sonorità corrusche e minacciose, quasi un *dies irae* pagano, una visione apocalittica che travolge gli assetti anche ritmici: spesso Rota ordina le otto suddivisioni in crome del tempo di quattro quarti in gruppi di due più tre più tre, o con l'accorpamento tradizionale di quattro gruppi di due, ora alternando le due soluzioni, ora sovrapponendole, rendendo così barcollante e caotico il *tactus* della metrica, in evidente analogia con lo smarrimento e con il caos perniciosi generati dalla *hybris* di quelli che satiricamente Catullo avrebbe definito *magnanimi Remi nepotes*.

Senza soluzione di continuità attacca il quarto movimento, in cui il caos e la crisi degli antichi valori è interpretata da un moto di estrema agitazione sia sul piano ritmico che su quello melodico: i temi dell'invocazione al Tevere, dell'invettiva oraziana e quello del tema dell'esempio 2 sono scagliati minacciosamente, variati selvaggiamente e quasi amplificati mentre i glissati dei corni paiono quasi urli ancestrali. Un dissonantissimo cluster orchestrale sostiene la perorazione del coro sulle parole di Plutarco⁵ dal *De defectu oraculorum*: *Pan o mégas téthneke* ('il grande Pan è morto'), ancora una volta sulle note del tema dell'es. 2. È l'affermazione che gli Dei antichi, quel Sacro universale rappresentato dal dio Pan, il Tutto universale, con l'avvento del cristianesimo avrebbero taciuto per sempre.

Il quinto pannello del polittico rotiano rievoca, con i salaci versi del Belli (sonetto 831, *Le catacombe*, 1), i miti dei primordi della cristianizzazione dell'Impero: i martiri le cui ossa i fedeli visitatori delle catacombe di San Sebastiano venerano religiosamente apprezzando ora uno stinco, ora una mano, un osso sacro o un piede. Il testo è grottesco e la musica non rinuncia a una caratterizzazione assai idiomata, quando non onomatopeica addirittura, per esempio con l'uso dello xilofono, ad alludere al secco cozzare delle sacre reliquie: in questo emulando l'illustre e non meno umoristico esempio della *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns. Ma quando il coro interviene a commentare la

5 Plutarco, stimato come uno dei più insigni adepti dei misteri egizi osiridei, autore di un'opera in tal senso fondamentale, *Iside e Osiride*, considerò anch'egli Roma come città-simbolo in senso iniziatico e, nella *Vita di Romolo*, disse: «Roma non avrebbe potuto conseguire la sua grandezza senza aver avuto un'origine divina, che affisse alla vista degli uomini qualcosa di grande e arcano».

3.



4.



narrazione stornellante del solista, un tema misterioso ed evocativo si incarica di aggiungere un tono più rispettoso e dolente (esempio 3).

È un tema che chi abbia dimestichezza con la musica di Rota già conosce: è la frase con cui nell'oratorio *La vita di Maria* il coro rievoca il pianto straziato di Rachele che nel villaggio di Rama piange i suoi figli, vittime della strage degli innocenti, secondo la narrazione evangelica di Matteo (esempio 4).

Il parallelismo è evidente: quel sintagma tematico per Rota rappresenta un'allusione precisa: la strage degli innocenti è il pegno che si pagò per l'avvento del Messia come i martiri innocenti siglarono col loro sangue l'avvento del Cristianesimo quale nuova religione dominante. Nel simbolismo astrologico sarebbe analogo al passaggio dall'era dell'Ariete (il capro espiatorio del culto ebraico,⁶ assimilabile alla rappresentazione zoomorfa di Amon-Ra come appunto ariete, così come si può dire dell'immagine di Pan dai piedi caprini) a quella dei Pesci (è noto il simbolismo del Pesce per indicare il Cristo, secondo l'acronimo corrispondente alla parola Greca *Ichthys* (ΙΧΘΥΣ) derivante dalle iniziali delle parole significanti 'Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore'.

Quello che Roma, *mutatis mutandis*, continua a rappresentare è solennemente sancito nel sesto brano dall'inno *O Roma nobilis*, canto dei pellegrini romei del x secolo. Anche se il potere temporale si era imposto soverchiando la potestà iniziatica, che il tentativo sincretistico di fine impero aveva ravvisato incarnabile nella nuova religione neotestamentaria pure la città eterna è esaltata in un canto solenne il cui materiale tematico è preso dal *Sanctus* della *Messa breve*, per coro maschile o misto e organo, composta nel 1961. Ora la scrittura si fa

6 Da cui le corna tradizionalmente legate all'iconografia di Mosè, come si vede nella celebre scultura di Michelangelo Buonarroti in San Pietro in Vincoli, a Roma.

più complessa e con sovrapposizione di ambiti modali autenticamente antifonale, ma il messaggio è chiaro: a Roma spetta, comunque, una speciale santità, essa che è “di tutte le città la più eccelsa”. Una caratteristica frase si snoda in orchestra, come prima nella parte organistica, a creare equivoci e false relazioni modali con un arcano fluire anodino e insieme carico di una fisionomia assai suggestiva a cui il compositore attribuisce un rilievo successivamente idiomatically recuperato con precise finalità enunciative e analogiche (esempio 5).

L’arpa solista nel finale ne delinea infatti il disegno melodico, come a fissarla in una forma pronta per future modellature (esempio 6).

Tutto quanto appena detto trova conferma nel settimo pannello della cantata: una celebre enunciazione tratta dagli *Excerptis* del Venerabile Beda, che lega la stabilità di Roma a quella del Colosseo, caduto il quale sarebbe caduta Roma e con Roma il mondo intero. L’evidente richiamo all’eternità di Roma, *caput mundi*, al di là dell’elezione a sede del papato, suggerisce al byroniano Childe Harold una riflessione su come essa sia ancora in piedi come pure il suo monumento simbolico, pur impossibile da riportare all’originale integrità, così come il vasto

5.

Musical score for Example 5, featuring Tenor, Bass, and Piano parts. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Tenor part has the lyrics "O — Ro — ma... no — bi — lis". The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

6.

Musical score for Example 6, labeled "arpa sola". The score is in 4/4 time and B-flat major, featuring a single piano part with a complex texture of arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

antro di ladroni che è il mondo stesso. Il coro canta i versi di Beda con una solennità inquieta che viene moderatamente sostenuta da accordi di quinte vuote in un climax dinamico che esplose in un apocalittico accordo in cui il crollo del mondo è rappresentato come catastrofe immane, la cui eco, scandita dalla ripetizione della frase *cadet et mundus*, preludia a una ripresentazione del motivo corale in forma di lirica meditazione a bocca chiusa su cui il solista recita direttamente, senza intonazione o ritmo stabiliti, i primi versi di Byron per poi cantare una ulteriore metamorfosi del tema in forma di canto accompagnato. La lirica terminerà con un'ulteriore recitazione sul coro a bocca chiusa siglante la conclusione disincantata e amara di Harold, neopellegrino sassone, testimone sconfortato dell'eternità di Roma.

Ancora un sonetto del Belli (il n. 175, *Roma capomunni*) nell'ottava sezione esalta l'antichità di Roma testimoniata dai reperti archeologici che sono sparsi dovunque e che bastano, secondo il poeta, a far desiderare a tutti di esser romani: il carattere grottesco e scanzonato del brano, in cui il ruolo solistico del trombone pare proprio sottolineare ancora una volta l'orgoglio dei romani un po' cialtrone e un po' tendente a una prosaica concretezza, non deve distrarre dal senso riposto del testo circa il desiderio di chiunque di sentirsi cittadino romano, considerando il passato che nella città laziale ha da sempre visto un misterioso destino d'eternità. E circa il mistero non si dimentichi che un'interpretazione non filologico-glottologica, ma di cabala fonetica, basata su assonanze ritenute significanti, dice che il Lazio è ciò che cela un mistero nascosto: *Latium a latendo*.

Le rovine di Roma antica sono la scenografia in cui agisce e cerca le sue interne pulsioni spirituali Goethe nella prima delle sue *Elegie romane*: nel nono numero della cantata un *Lied* dalle arcane sonorità, nascenti da sovrapposizioni tonali singolarmente elusive, auspica risposte e indicazioni per il pellegrinaggio dell'anima, mentre continua la ricerca della bella sconosciuta in attesa della quale si sacrifica il tempo prezioso. Non sarà inutile del tutto ricordare che Goethe, nel riferirsi alle sue creature femminili ideali, Margherita del *Faust* sopra tutte, si unisce alla schiera degli appartenenti a scuole iniziatiche che creano figure femminili simboliche dai nomi in tal senso allusivi: Beatrice di Dante, Laura di Petrarca, Fiammetta di Boccaccio, Angelica di Ariosto... l'Immortale Amata di Beethoven, che fu massone e adepto della società degli Illuminati di Baviera. Margherita stessa nel nome, in latino indicante la perla, rivela il suo essere una gemma preziosa e dalla lunare opalescenza, corrispondente alla luce spirituale e virginale, l'*Ewig Weibliche*, l'Eterno Femminino indispensabile per guidare l'iniziato

nella sua ricerca della Gnosi, il sapere arcano. Non per niente Goethe parla di sacrificio del tempo prezioso, e cioè del rendere sacro, *sacrum facere*, il tempo della propria esistenza, nella ricerca della condizione di purezza simboleggiata dalla bella creatura. E l'epilogo dei versi e del brano è significativo: Roma è un mondo a parte che è un tempio dell'Amore, quell'amore ideale – si pensi alle figure femminili sopra citate – che solo è agente universale della sublimazione dell'individuo, come lo stesso Platone disse nel *Fedro*, indicando nella *Gnosis* e nell'Amore la via per l'ascesa dell'uomo alla divinizzazione del sé. E, dice Goethe, «senza l'Amore il Mondo non sarebbe il Mondo e Roma non sarebbe Roma»: l'universo e il suo centro ideale, Roma sono una sola cosa. Il brano, in cui il solista alterna il canto alla vera e propria recitazione dei versi goethiani, è uno dei più illustri esempi della doviziosa natura melodica di Nino Rota: è singolare come l'estrema complessità armonica, assolutamente fuori dell'ambito tradizionalmente definibile tonale o modale, non vincoli o impicci in alcun modo il fluire del canto, un canto nobile, pieno di sentimento e di sempre più acceso anelito interiore. Ancora una volta Rota dimostra che i più complessi sistemi linguistici non penalizzano mai la creatività e la recettività di un pensiero che sia realmente sentito e che veramente sia offerto all'interlocutore senza retorica artificiosità: *rem tene, verba sequentur*, dicevano gli antichi per indicare che se si ha qualcosa da dire le parole giuste si troveranno; se la cosa ha una sua "crocantezza" e novità, nuove formule espressive ne deriveranno, se chi si esprime possiede gli strumenti dell'arte, sempre al fine di dire francamente e non di apparire fini dicatori.

Lo sfumare totalmente indefinito del brano confluisce immediatamente nel successivo decimo numero della partitura. Un andante misterioso esordisce con il coro che scandisce gli anagrammi del nome Roma: *Roma, Maro, Amro, Orma, Ramo, Amor*. Sulla declamazione corale il solista recita senza intonazione né ritmo il testo tratto dal *Commento alle Georgiche* di Mario Onorato Servio, grande esegeta del v secolo di Virgilio e dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio: l'empietà con cui Valerio Sorano pronunciò irrispettamente il nome segreto del nume che si riteneva presiedesse alla città di Roma fu immediatamente punita con la morte per crocifissione. In questo brano Rota utilizza criteri analogici ben precisi nella strutturazione tematica: sotto il lontano tremolo degli archi il coro sillaba gli anagrammi utilizzando la materia musicale che Rota aveva utilizzato nell'oratorio *La vita di Maria* per musicare la domanda dei soldati di Erode in cerca del fanciullo re dei Giudei: *Ubi est rex Iudaeorum?* Il tremolo diventa sempre più dissonante, quasi un alone di materia indistinta, extra-storica, in

7.

Musical score for example 7, featuring Alto, Bass, and Piano parts. The lyrics "Ro-ma" are written under the vocal lines.

8.

Musical score for example 8, featuring vocal lines with lyrics "U - bi U - bi u - bi est".

quanto una precisa funzione armonica daterebbe immediatamente la situazione, che appartiene invece a principi assoluti e non inscrivibili in limiti di spazio e tempo, trattandosi di luoghi e tempi dell'Assoluto. Mentre il sottile cluster degli archi crea la sottile vibrazione che circonda i misteriosi nomi, sentiamo il tema che si snodava sotto il canto dei romei, lasciatoci dal solo di arpa (esempio 6) come sigla da ricordare.

I nomi diversi, anche il taciuto nome segreto cui si fa riferimento e che non è dato di conoscere, "se non nell'arcano dei riti", indicano tutti la *Roma nobilis* cantata dai pellegrini: pellegrini di ogni tempo e tradizione, iniziati alla ricerca della meta agognata che dopo un crescendo sempre più incisivo viene dichiarata dai versi danteschi, suggestivamente scanditi dal coro, proprio sulle note di quel tema (esempio 6) lasciatoci in pre-eco dall'arpa: «... e sarai meco senza fine cive di quella Roma onde Cristo è romano». L'iniziato, l'Unto (dal greco *Christos*), è in eterno cittadino di Roma, l'*Ewige Roma*, la *Roma nobilis*, *caput mundi* in tutti i sensi.

Dov'è il re dei Giudei, il messia, il liberatore dell'umanità, l'Iniziato per antonomasia? Egli è sempre in quella Roma per cui si dice romano ogni iniziato (esempio 8).

L'undecimo brano è un pezzo per solo coro sui versi di Giorgio Vigolo: la lirica *Gli dei perdonati*, tratta da *La luce ricorda*, ci rappresenta la Roma in cui le vestigia del passato sono un monito perenne al rispetto della sacralità della città, i cui antichi dei ancora scandiscono la vita dei romani come archetipi di una presenza divina che non soggiace a limitazioni confessionali. Un brano in cui ardite dissonanze si alternano a squarci melodici lineari, sulla base del tema dell'invocazione al Tevere del secondo capitolo della cantata. Ricordo ancora il giorno in cui Nino Rota chiese un illuminante parere sulle difficoltà esecutive del brano ad Armando Renzi, allora docente di Composizione nel conservatorio barese. Questi, direttore del coro della Cappella Giulia in Vaticano,⁷ era un compositore, pianista e direttore d'orchestra di eccelse doti, e soprattutto aveva una competenza assoluta su qualsiasi problema relativo alla pratica corale. Il suo giudizio confermò Rota nel pensiero che, pur con qualche difficoltà iniziale, il brano sarebbe stato praticabile e ne organizzò un ascolto a porte chiuse con i cantori giuliani.

Il dodicesimo quadro del polittico rotiano ancora si basa su un sonetto belliano (n. 1060, *L'alberone*), con evidente continuità logica rispetto ai versi di Vigolo: la metafora dell'alberone unico al mondo, vecchio e tarlato ma che produce frutti acerbi e velenosi come immagine del fatiscente Stato pontificio, con le sue magagne e le sue antistoriche istanze controrisorgimentali, suggerisce a Rota di riutilizzare il materiale tematico del decimo dei già citati preludi pianistici, il cui carattere grottesco e sferzante ben si addice alla dissacrante critica al Papato come monarchia temporale. Solista e coro si scambiano i sarcastici graffi con cui si capisce, secondo il Belli, che non c'è niente da fare per salvare quella pianta inutile, anzi nociva: non c'è altro che l'accetta e il fuoco, «perché er canchero sta in ne la radisce».

Senza soluzione di continuità il tredicesimo numero della partitura si svolge come una curiosa silloge di temi, parole, ritmi, caratteri militareschi, quasi una bizzarra fantasia risorgimentale in cui le parole dell'inno di Garibaldi e di Mameli hanno impennate inquiete, come il sillabare «Fratelli d'Italia» in modo minore, quasi con tono misterioso e ansioso, mentre le cariche dei bersaglieri offrono il destro all'orche-

7 Fondata da Papa Giulio II nel 1513, ebbe tra i suoi maestri Giovanni Pierluigi da Palestrina. Soppressa da Papa Wojtyła nel 1980, fu felicemente riaperta nel 2008 per volontà di Papa Benedetto XVI.

stra di sfogarsi in lacerti di marce e fanfare fino al parossismo politonale con cui quasi si rievoca la breccia di Porta Pia.

Il brano finale, sulle parole del sonetto n. 281 del Belli, è la grottesca e quasi cinica rappresentazione del funerale di Papa Leone XII (*Er mortorio de Leone duodesimosiconno*). La musica coniuga toni adeguatamente luttuosi e macabri con altri grotteschi e sardonici: verrebbe da dire che tra le righe si possa leggere una qualche canzonatura del rituale solenne e impettito con cui sfilano «Preti, frati, cannoni de strapazzo, [...] eppoi ste guardie nobile der cazzo». La parolaccia da Rota viene sostituita con un gran colpo di piatti. Non stupisca questa apparente autocensura: ancora una volta in Rota al facile espediente scandaloso subentrano motivi schiettamente estetici. Mi disse chiaramente, mentre a me quasi dispiaceva quella mutilazione dei versi del Belli, che non gli piaceva sentire un coro dire quella parola che avrebbe acquisito un peso non più grottesco, ma solo esagerato. Perciò era meglio secondo Rota alludere, invece che tirar fuori un effetto che piuttosto che mordace sarebbe stato semplicemente sguaiato. Mentre rintoccano suggestivamente le campane di tutta Roma, «appena uscito er Morto da palazzo», sul tema di stornello romanesco il coro chiude festosamente la cantata: «Che gran belle funzione a sto paese!». Naturalmente la scelta di questo curioso sonetto del Belli va interpretata non certo come rievocazione del fatto storico in questione: piuttosto dopo la presa di Roma si festeggia la fine del potere temporale della Chiesa, dopo quasi millenovecento anni, ed era davvero il caso di celebrare quella festa con la consueta spocchia romanesca grevemente disincantata a significare che si sperava in un mondo nuovo. Ma ancora una volta il significato riposto del brano è che alla morte segue la rinascita. Come nella lettura dei tarocchi la carta della Morte, la famigerata lama n. 13, non indica evento luttuoso ma mutamento significativo, così a ogni fine di un ciclo si verifica un cambiamento importante. Gli studi ermetici non sono solo un vezzo intellettuale o una passione di storici e antropologi, ma il cercare di intuire il mistero della vita, della morte e della rinascita. Non poteva mancare in conclusione del lavoro romano il cenno all'eternità di Roma collegata all'immortalità di chi è cittadino «di quella Roma onde Cristo è Romano»: per gli ermetisti l'immortalità dell'anima è una conquista. La reincarnazione conservando la memoria delle vite passate, vincendo così il timore della morte, è uno degli scopi del lavoro di trasformazione dell'individuo di cui già Platone parla nel *Fedone* quando Socrate insegna ai suoi discepoli, poco prima di bere la cicuta, che la morte è disgregazione delle entità eterogenee. Se il saggio riesce a eliminare ogni elemento estraneo alla sua natura essenziale, non potrà morire, perché non ci saranno elementi diversi che si separino. Oc-

corre perciò procedere al riconoscimento della propria natura essenziale e separarla dalle incrostazioni sociali, familiari, religiose e quant'altro, allo scopo di far emergere la personalità vera che, lavorando sulla propria specifica materia prima, coagulerà una personalità che il distacco dal corpo fisico non vedrà dissolversi nell'indistinta materia cosmica. Roma è quindi da intendersi come lo stato, la conquista *sub specie aeternitatis* di una maturazione definitiva dell'individuo.

È noto a molti che Rota spesso riutilizzava i suoi temi, che perciò ritroviamo in diverse composizioni sotto forme diverse. In *Roma Capomunni* abbiamo visto alcune di queste riproposizioni, ma anche abbiamo evidenziato come spesso ciò avveniva perché in modi e tempi diversi lo stesso tema poteva indicare le diverse maniere di manifestarsi di eventi e situazioni. Qualche volta Rota, come altri musicisti – da Monteverdi a Bach, da Mozart a Rossini, da Beethoven a Richard Strauss – amò estrarre da un tema qualcosa ancora non compiutamente maturato, o semplicemente volle recuperare un valido materiale musicale altrimenti destinato a non essere più ascoltato. Certamente non era la mancanza di ispirazione il motivo: chi conobbe Rota sa che la fecondità inventiva del musicista era impressionante. Non dimentichiamo che nello stesso lasso di tempo in cui lavorò alla cantata, Rota lavorava anche al film *Roma* di Federico Fellini. Se il riciclo fosse stato un vizio e non un preciso criterio compositivo, i reciproci scambi tematici sarebbero stati più che legittimi: niente di tutto questo! Non una nota accomuna i due lavori del musicista, dato che la Roma felliniana aveva altre istanze poetiche e narrava di altri aspetti della città.

Nel 1978, Rota tornò sulla partitura sia di *Roma Capomunni* che dell'opera *Napoli milionaria*, apportando delle modifiche che sono riportate negli spartiti conservati nell'archivio rotiano della Fondazione Cini e che conto di verificare personalmente in quale reale stato di praticabilità in sede esecutiva stiano, allo scopo di approntare un'eventuale edizione critica delle due opere, come di altre alla cui revisione ho direttamente partecipato con il maestro.

Questo è quanto in modo sintetico vale la pena di considerare a proposito di *Roma Capomunni*. Ognuno interpreti come meglio gli pare quanto sopra accennato al riguardo. Una cosa è certa: questi furono i criteri con cui Nino Rota e Vinci Verginelli diedero forma al loro lavoro. Quelli erano i principi ai quali ispirarono tutta la loro esistenza e in quei principi essi credettero: senza misticismo, anzi con spirito sempre vigile e pronto alle verifiche più severe.