

La genesi dell'opera

All'indomani della ripresa al Teatro Valli di Reggio Emilia, nel gennaio 1987, Fedele d'Amico aveva potuto finalmente rivendicare l'unicità del *Cappello di paglia di Firenze*, l'opera maggiore di Nino Rota, suo amico di sempre scomparso da quasi otto anni: «Una pura farsa, da prendere o lasciare: l'unica forse che l'opera italiana del nostro secolo abbia prodotto».

Eppure vent'anni prima, agli inizi del fatidico 1968, era riuscito appena a formulare una difesa generica di Rota dai suoi tanti detrattori, che lo accusavano di usare ancora l'ormai arcaico sistema tonale, in termini di "inattualità". Era stato lo stesso compositore a chiarire di non temere, anzi di accettare volentieri, l'etichetta di "inattuale":

Io non temo di essere melodico e orecchiabile o – come si è scritto – un personaggio curiosamente inattuale nel panorama della musica contemporanea... L'attualità della musica sta nella sostanza, nel messaggio che contiene, non nella forma esteriore.

Così a Guido Vergani nel 1978 dichiarò nel ciclo di trasmissioni a lui dedicate nella rubrica radiofonica "Voi ed io" nel 1978:

Perché, se io anche adotto uno stile musicale che molti chiamano "inattuale", credo che il risultato dei miei lavori non sia attuale. Del resto, questa parola – *inattuale* –, a me piace molto, perché è anche il titolo di un'opera di Nietzsche.

Oggi la situazione si è completamente ribaltata: all'inizio del terzo millennio, Nino Rota risulta il compositore italiano del Novecento più eseguito nel mondo dopo Giacomo Puccini;

la sua popolarità non è più affidata esclusivamente alle tante musiche per film diretti dai più grandi registi di quel secolo, ma alla capacità della sua arte di parlare all'umanità di oggi come un contemporaneo.

Questa premessa è necessaria perché già nel momento in cui *Il cappello di paglia di Firenze* fu allestita per la prima volta, l'opera conobbe un immenso successo di pubblico e una quasi unanime bocciatura critica in quanto parodia degli stilemi dell'opera ottocentesca. La ripresa di Reggio Emilia del 1987 costituì una seconda nascita per l'opera di Rota, che aveva certamente goduto fin dalla prima assoluta di Palermo del 21 aprile 1955 di fortunate riprese (Venezia 1956, Teatro Piccinni di Bari nel 1957, la Piccola Scala nel 1958 e 1959 in un celebrato allestimento di Strehler, il Petruzzelli di Bari 1965, e poi Genova 1966, Treviso 1973, Catania nel 1975 giungendo perfino al teatro dell'opera di Stoccolma nel 1974), ma dopo la morte del compositore nel 1979 rischiava di ridurre la sua presenza a mere occasioni celebrative, come nel 1981 al Festival della Valle d'Itria. La produzione del Teatro Valli con la regia di Pier Luigi Pizzi ha messo d'accordo per la

prima volta pubblico e critica, decretando la straordinaria vitalità del teatro musicale di Rota. Quell'allestimento è stato ripreso numerose volte e sempre con grande successo, come avvenne a Parma, allo Châtelet di Parigi e poi a Nizza, fino a giungere alla Scala nel 1998. Se in seguito fu ancora ripreso a Torino nel 2004, da quel momento si ebbero nuove produzioni con registi diversi (Petruzzelli di Bari 2007 e 2014, Maggio Musicale Fiorentino 2011, San Carlo di Napoli 2018).

L'opera era intitolata "farsa" per rendere esplicita la fonte da cui derivava: *Un chapeau de paille d'Italie, vaudeville* di Eugène Labiche con la collaborazione di Marc-Michel (pseudonimo di Marc-Antoine-Amédée Michel), che aveva debuttato sulle scene di Parigi nel 1851 e che, prima di Rota, aveva attirato nel 1928 l'attenzione del grande regista cinematografico René Clair. Mi ha sempre incuriosito la circostanza per cui Clair e Rota ripresero entrambi le stesse due commedie di Labiche: oltre a *Chapeau*, *Les deux timides*; per il regista francese fu l'ultimo film muto uscito nello stesso anno del precedente; Rota aveva composto *I due timidi* nel 1950 in forma di radiodramma, ma il suo *Cappello di paglia di Firenze* era stato scritto qualche anno prima. Sappiamo infatti da varie fonti che la composizione dell'opera era iniziata come una sorta di gioco tra Nino Rota e sua madre Ernesta per passare il tempo nel ritiro del borgo marinaro di Torre a Mare alle porte di Bari, dove i due erano rifugiati durante gli ultimi anni della guerra. Mentre il figlio componeva, la madre controllava la traduzione-adattamento da Labiche, probabilmente dello stesso

Nino, con tale scrupolo da divenirne co-autrice, e pagina dopo pagina il risultato veniva suonato a quattro mani sul pianoforte. In questo gioco "privato" è comprensibile che alcune delle melodie ricorrenti nella partitura derivassero dalle musiche che il giovane compositore aveva già prodotto per altri generi di spettacolo, dal varietà al cinema. Dalla rivista *Il suo cavallo* (1944), deriva il duetto finale dell'opera "Finita è l'avventura"; dal film *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati del 1946, l'aria del geloso marito Beupertuis nel terzo atto dell'opera ("Un sospetto repente"). Ci sono poi naturalmente le arie *à la manière de* che sembrano tirate fuori da opere di Rossini ("Io casco dalle nuvole", concertato del Finale terzo atto ma anche la "scena del temporale", un classico del melodramma ottocentesco), di Verdi e soprattutto di Puccini. Ma le cose non sono mai così banali in Rota, per cui il temporale rossiniano a un certo punto inserisce una vistosa citazione della wagneriana Cavalcata delle Walkirie e poi un assolo di tromba che anticipa il tema, di là da venire, del film *La strada*, mentre l'intermezzo primo, in cui le modiste intonano come un canto di lavoro le parole "svelto, vola vola l'ago", è un'altra citazione letterale da Rossini, utilizzando la stessa scala vorticoso di crome e semicrome della Cavatina di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*. La caccia ai riferimenti parodiati potrebbe durare quanto l'intero spettacolo, se calcoliamo scene come quella della baronessa che richiama, ovviamente, la *Vedova allegra* e i duetti degli sposi in stile Disney. Perfino il tema più spesso ripetuto dell'intera opera, che sembra una creazione originale tanto è adeguato alla situazione

Dinko Fabris (1958) è professore associato di Musicologia con abilitazione alla I fascia presso l'Università della Basilicata (Potenza-Matera). Dal 2022 è anche Full Professor di Historically Informed Performance Practice nei corsi dottorali ACPA dell'Università di Leiden. È stato il primo italiano nominato presidente della International Musicological Society, di cui presiede attualmente i gruppi di studio "Mediterranean Music Studies" e "History of the IMS".

Coeditore della New Gesualdo Edition, ha pubblicato tra l'altro *Music in Seventeenth-century Naples* (2007, rist. 2016) e *Partenope da Sirena a Regina: il mito musicale di Napoli* (2016, rist. 2022). Dal 2019 è membro del Comitato scientifico della Fondazione Levi di Venezia per cui dirige la rivista "Musica e Storia" (nuova serie). È stato responsabile scientifico del Dipartimento di ricerca editoria e comunicazione del Teatro di San Carlo dal 2020 al gennaio 2024. È direttore artistico del Festival Duni di Matera.

di continuo peregrinare del coro degli invitati alle nozze che inseguono il protagonista Fadinard sulle parole rimate sulla stessa sillaba finale ("Tutta Parigi noi giriam, / lieti e felici siam! / I cari sposi festeggiam! / È un dì che si ricorderà!"), riutilizza in realtà una canzoncina scritta per il film *Il birichino di papà* del 1943. Nulla sembrava poter far pensare che il gioco familiare condotto da Nino ed Ernesta sarebbe potuto diventare addirittura un'opera allestita in teatro. Come ha ricordato lo stesso Rota, vi furono due padrini di eccezione per questa trasformazione quasi magica e inaspettata:

Il primo è il Maestro Cuccia, a cui avevo fatto ascoltare l'opera al pianoforte nel 1945. Quando nel 1955 Cuccia divenne soprintendente del Teatro Massimo di Palermo, inserì in cartellone *Il cappello di paglia di Firenze*.

Il "secondo angelo" tutelare era Francesco Siciliani, il quale volle proporre il *Cappello* alla Piccola Scala con Strehler, tre anni più tardi. Quali sono gli ingredienti che hanno assicurato da allora il successo continuo del *Cappello di paglia di Firenze*? Certamente Rota ha potuto utilizzare il dinamismo esasperato che pervade già l'originale di Labiche e Marc-Michel, creando una partitura con un ritmo interno in continua accelerazione. Lo spettatore si sente parte del corteo degli invitati che gira "tutta Parigi", passando vorticosamente da una situazione all'altra. Nessuno ha il tempo di annoiarsi o di porsi domande sull'inattualità di una storia così assurda eppure convincente. Ci sono due sposi che girano con gli invitati tutto il giorno senza mai sposarsi, il padre di lei contadino con l'ansia di non farsi imbrogliare e le scarpe

troppo strette, un violinista italiano – parodia di Paganini già in Labiche – che arriva in ritardo e può essere scambiato dalla baronessa di Champigny, che lo ha invitato, per il "dilettante" Fadinard, il quale non si fa scrupolo di chiedere alla sua ex amante modista di aiutarlo a trovare un cappello come quello mangiato dal suo cavallo, che rischia di far perdere l'onore alla signora Beaupertuis appartata col suo bellicoso amante militare. In questo delirio collettivo di un'unica *folle journée*, gli invitati possono scambiare la casa di una baronessa per l'Osteria del Vitel poppante, il marito geloso può accogliere lo sposo con i piedi nudi in una baci-nella rinfrescante e poi tirar fuori una pistola; quindi, passato il temporale, l'intero coro degli invitati con la sposa e suo padre possono essere messi in prigione dalla ronda, mentre il cappello gemello di quello distrutto, tanto cercato dallo sposo, è sempre stato a casa sua, dono dello zio sordo Vézinet. In questa materia carica di nonsense, Nino Rota ha potuto sguazzare liberando la sua fantasia e la sua onnivora cultura musicale. Ma come sempre, in questo compositore fuori dall'attualità del suo tempo, la competenza musicale è tale da creare un meccanismo a orologeria perfetto, che inserisce nel ritmo scatenato degli eventi scenici pagine di partitura calibrate al millesimo, come le future "sincronizzazioni" per i tanti film di successo. Gli spettatori del nostro tempo continuano ad essergliene grati come settant'anni fa.