

Numero 03

Ottobre 2023

auditorium

Rivista del Conservatorio di Musica
"Stanislao Giacomantonio" di Cosenza

La Calabria nell'opera lirica di fine Ottocento

*Nel centesimo anniversario della morte
di Stanislao Giacomantonio*

a cura di Michele Bosio e Olga Laudonia

LA CALABRIA NELL'OPERA LIRICA
DI FINE OTTOCENTO

Nel centesimo anniversario della morte
di Stanislao Giacomantonio

A cura di Michele Bosio e Olga Laudonia

INDICE

MICHELE BOSIO, OLGA LAUDONIA

Presentazione p. 4

PIERO MIOLI

Introduzione: Musicae Calaber serviat p. 5

Intorno a Giacomantonio

FRANCESCO PERRI

La Calabria come “immagine” nell’opera italiana di fine Ottocento p. 8

FRANCESCO CARUSO

*Paolo Serraio e il suo magistero al Conservatorio
di Napoli “San Pietro a Majella”* p. 25

INNOCENZO C. DE GAUDIO

*Vincenzo Valente fra i “grandi” compositori,
poeti e artisti di opere, operette e varietà a Napoli* p. 47

Giacomantonio operista

CECILIA D’AMICO

*Quelle signore: dal romanzo di Umberto Notari al libretto
di Filippo Leonetti per l’opera lirica di Stanislao Giacomantonio* p. 72

VIVIANA ANDREOTTI

Dalla critica alla Leggenda p. 89

GIUSEPPE BOZZO

Per un'edizione critica delle opere di Stanislao

Giacomantonio: il caso de La Leggenda del Ponte

p. 99

FEDERICA CARNEVALE

Donna: voce, follia, ribellione. La figura femminile ne

La Leggenda del Ponte di Stanislao Giacomantonio

p. 122

PRESENTAZIONE

Una nuova veste, nella forma e nei contenuti, caratterizza il terzo numero di «auditorium». In occasione del centenario della morte di Stanislao Giacomantonio (1923-2023), il Conservatorio di Cosenza celebra l'evento mettendo in scena l'opera *La Leggenda del Ponte* (Teatro "Alfonso Rendano", 25 ottobre 2023). Parimenti, il numero monografico della rivista rende omaggio al *genius loci*, raccogliendo una serie di contributi musicologici e di spunti di riflessione intorno a una auspicata "Giacomantonio *Renaissance*".

Il presente volume si articola in due parti, ciascuna delle quali mostra di stabilire un legame inequivocabilmente forte e profondo, sia con le opere liriche di Giacomantonio, sia con il substrato culturale che va irradiare la creatività del compositore cosentino. È in senso lato una «corrispondenza di amorosi sensi» quella che si instaura tra gli esponenti della cosiddetta "scuola napoletana" e la Calabria – sovente sono i "calabresi" a farsi "napoletani" – e tale naturale processo osmotico non è solamente rintracciabile nella sfera del melodramma tra Otto e Novecento, ma affonda le proprie salde radici nel Seicento. Il compasso storico considerato nei diversi articoli qui raccolti è tanto ampio da coinvolgere una serie di temperie storico-musicali che hanno investito appieno le terre calabre e nello specifico la città di Cosenza.

*Michele Bosio
Olga Laudonia*

MUSICAE CALABER SERVIAT

Senza dubbio non bastano, i *Pagliacci* di Leoncavallo, a mettere un bell'accento sulla Calabria come oggetto di teatro d'opera, anche se l'opera stessa, già popolarissima, è ancora capace di calcare i palcoscenici mondiali reggendo il confronto con Puccini, Verdi e Rossini. Ma che l'idea, il libretto e la musica siano di un maestro napoletano, questo è abbastanza significativo. Parte del regno di Napoli o delle Due Sicilie, come risulta dalle ricerche effettuate e dai testi qui pubblicati, la regione ha dato un certo contributo al Verismo di fine Ottocento: proprio con l'opera di Leoncavallo che segue di due anni la *Cavalleria rusticana* di Mascagni e ha l'ardire, invero provvidenziale per la storia della musica, di esporre, anzi far cantare una poetica del nuovo stile (è il famoso prologo, «Si può?»). Illustrando l'immagine della Calabria che sorge da questo contributo, Francesco Perri cita otto opere d'argomento specifico, le cui povere vicende di campagna o montagna, fa notare, hanno spesso dei colori arcaici, barbari, anche squallidi, perfino criminali: e conclude, certo con amarezza, che in questo senso la Calabria è quasi terra di nessuno.

Eppure l'articolato saggio di Innocenzo C. De Gaudio non fa alcuna fatica a equilibrarsi fra la grande, versatile, effettivamente eclettica scuola napoletana e il preciso contributo calabrese di Vincenzo Valente (senza campanilismi, senza questioncelle di nome, forma e priorità). Compose 500 canzoni, Valente: quando un catalogo raggiunge vette simili ai Concerti di Vivaldi, ai *Lieder* di Schubert, alle Melodie di Tosti qualcosa vorrà pur dire. E *I Granatieri*, e *Il vetturino cicerone* che stanno fra le operette e le “macchiette”? Tutto ripone la solita domanda, subito posta da De Gaudio: musica d'arte o popular music? Giusto, perché la musica popolare è orale e anonima mentre la *popular*, che è materia d'oggi, ha sempre autore ed editore.

Inoltre la presenza di Stanislao Giacomantonio non può non figurare come un segnale indiscutibile, al pari di quelle, diverse generazioni prima, di Francesco Florimo, e quasi due secoli prima di Leonardo Vinci. Ed è sul maestro Stanislao, vissuto fra il 1879 e il 1923 (dunque poco) che verte la seconda,

maggior parte del volume cui si dedicano qui alcune considerazioni. Cecilia D'Amico tratta di *Quelle signore* che senza ironia sarebbero delle donne ben poco signore: è il romanzo di Umberto Notari che diventa il libretto di Filippo Leonetti per la musica di Giacomantonio, subendo le trasformazioni che da sempre regolamentano il passaggio della narrativa alla scena, in particolare alla scena canora. Come dire che il pedale da premere vieppiù è quello patetico e straziante, onde la protagonista è intesa più come povera madre vergognosa e disperata che come prostituta volgare e provocante (da ricordare che il romanziere fu addirittura denunciato e processato, fortunatamente assolto, per tale tematica).

È centrale, nella produzione di Giacomantonio, *La Leggenda del Ponte*, opera che pertanto conquista altri tre saggi. Viviana Andreotti comincia dall'attualità: la stagione lirica 1978-79 al "Rendano" di Cosenza ha messo in scena *Quelle signore* e *La Leggenda del Ponte*, suscitando pareri critici che non hanno esitato a chiamare in causa *Le Villi* di Puccini. Dalla cronaca d'oggi a quelle di ieri, il percorso che traccia la studiosa riguarda Giacomantonio, ma anche il resto della scuola e della critica napoletana, con punte come Saverio Mattei e Nicola Di Giosa. Vagheggiando un'edizione critica delle opere di Giacomantonio, anche Giuseppe Bozzo prende le mosse da questa *Leggenda*, opera problematica e quindi particolarmente significativa: alle raccomandazioni sul metodo, che dev'essere lo stesso per ogni iniziativa autenticamente critica, succedono però le dovute e ben rare notizie sulle fonti librettistiche e musicali. Ancora su *La Leggenda* indaga Federica Carnevale, circa la protagonista femminile pronunciando parole come "voce", "follia", "ribellione": sarà il caso di ripescare quella *Lucia di Lammermoor* che grazie a Cammarano e Donizetti proprio al "San Carlo" ebbe, nel 1835, culla, canto, pazzia, violenza addirittura; ma anche altro. Ecco infatti chiamati in causa anche Freud e il genere della tarantolata salentina: in nome di una musica felicemente definita "bipolare".

Molte volte questi saggi hanno citato Napoli, il suo Teatro, il suo Conservatorio (Protoconservatorio, verrebbe da dire). E il secondo saggio della raccolta, a firma di Francesco Caruso, tratta di una grande personalità calabrese formata e autorevolmente affermata a Napoli come Paolo Serrao, attivo a "San Pietro a Majella" per una quarantina d'anni. Arguto motteggiatore, col suo mezzo sorriso e mezzo sigaro in bocca, il grande (ma non unico) signore della scuola

napoletana, maestro di mezzo mondo musicale, da giovanotto, chi lo direbbe mai? Era stato anche entusiasta barricadero. Ché finalmente s'è fatta la giusta luce sulla sua vita, sempre luminosa pubblicamente, ma oscura privatamente (a cominciare dalle circostanze della nascita a Filadelfia di Catanzaro).

Apulus et Calaber, Siculus mihi servit et Afer, diceva Ruggero d'Altavilla, duca di Puglia e Calabria, gran conte e poi re di Sicilia vissuto fra il 1095 e il 1154: il suo dominio comprendeva Puglia, Calabria, Sicilia e (parte dell') Africa. Si immagini dunque che a parlare non sia il principe ma *Frau Musika*, la Signora Musica (secondo Lutero). A parte l'Africa che ha una musicalità tutta sua, la Puglia e la Sicilia hanno dato molto alla scuola napoletana e quindi alla musica italiana e infine alla musica d'arte del mondo intero. La Calabria? Parte di quello che ha dato la Calabria lo espone questo libro, e tutto quello che potrà dare in futuro, magari proprio in seguito a questo libro, è nelle mani dei Conservatori, delle Università, degli istituti musicali, dei teatri, delle associazioni ivi operanti. I giovani musicisti e musicologi sono lì che aspettano lezioni, suggerimenti, inviti, borse di studio, occasioni d'incontro: per fare ricerche, scrivere tesi, ricevere commissioni, rieseguire opere vecchie ed elaborare opere nuove. Il XXI secolo dica la sua, anche senza alcuna napoletana o siciliana sudditanza. E la Musica possa addirittura sfruttare le virtù della Calabria.

Piero Mioli

FRANCESCO PERRI

LA CALABRIA COME “IMMAGINE” NELL’OPERA ITALIANA DI FINE OTTOCENTO

1. Il teatro musicale calabrese di fine Ottocento

La Calabria compare nel teatro lirico nel 1892 con *Pagliacci*, opera in due atti su libretto e musica di Ruggiero Leoncavallo. La storia, tratta da un evento di cronaca, è fin troppo nota come lo è la letteratura musicale, bibliografica e cinematografica a riguardo.

Oggetto di rappresentazione e territorio ispirativo, la Calabria viene conosciuta dal grande pubblico internazionale come ambiente prevalentemente rurale, abitato da popolazioni prossime ai “villani”, che si confonde nell’anonimato, che assiste indifferente e inetto agli eventi della storia e – come nel caso di *Pagliacci* – all’assassinio di Nedda e del suo amato Silvio per mano del brutale Canio.¹ La Calabria, con il suo sparuto e lontanissimo paesino di Montalto Uffugo in provincia di Cosenza,² al di là dell’evento cronachistico puramente occasionale e poco influente per l’opera, irrompe nella storia del mondo lirico segnata da una dovizia nuova di particolari scenografici pur se circoscritti da un alone negativo per la storia narrata: il Santuario della Madonna della Serra, accurate scene popolari, precisi richiami al folklore etnico dei costumi, attenzione sul contesto geografico.³ Prima d’allora questa regione non era mai entrata nel repertorio lirico-teatrale a livello internazionale. I *Pagliacci* si

¹ Sulle vicende storiche del teatro in Calabria sono maggiormente rappresentativi i testi di MARTIRANO, Coriolano: *Il teatro Calabrese*, Cosenza, Pellegrini, 1963 e *Storia del Teatro Calabrese*, Frama, Chiaravalle, 1973; BOGGIO, Calogero (a cura di) *Per un teatro nel meridione*, Palmi, Parallelo 38, 1977; PALANGE, Giulio, *Storia del teatro dialettale calabrese*, Cosenza, Mit, 1989; ROSSI, Pasquale, *Le Romanze ed il Folklore in Calabria*, Cosenza, Pellegrini, 1983; COSTANTINO, Vincenza – FANELLI, Carlo (a cura di), *Teatro in Calabria 1870-1970: drammaturgia, repertorio, compagnie*, Vibo Valentia, Monteleone, 2003.

² Cfr. LONGOBUCCO, Luisa, *I “Pagliacci” di Leoncavallo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

³ In proposito rimane interessante il carteggio fra Leoncavallo e il pittore Rocco Ferrari per la puntuale scenografia; cfr. PERRI, Francesco, *La Leggenda di Canio*, Cosenza, Santelli, 1999, p. 76.

configurano quindi come primo, forse anche unico, esempio di opera musicale – riconosciuta da critica e pubblico – a utilizzare le caratteristiche territoriali utili all’ambientazione narrativa. Eppure la presenza della Calabria, in opere musicali tra fine Ottocento e Novecento, pone questa regione in un affermarsi di lavori, di libretti, di scenografie. Molti i compositori che tentano di ripercorrerne le vie e i personaggi, pur in un contesto narrativo di stampo esclusivamente verista e relegandola in una tipizzazione narrativa fondata su eventi drammatici per lo più noti alle cronache nere del tempo. Il risultato è una luce obliqua di notorietà sul mondo regionale calabro che si erge, nel teatro lirico, a territorio idoneo ad ambientazioni in cui la lontananza del luogo, la violenza della gestualità, la lingua gergale e incomprensibile, diventano elementi che ben si adattano al filone artistico del periodo. Non v’è dubbio, però, che la caratterizzazione geografico-folklorica dei drammi “veristi” esploda nel periodo della “questione meridionale” e abbia delle connotazioni di matrice anche politica:

«All’indomani della raggiunta Unità d’Italia ci si rese subito conto della inconciliabilità di fondo fra l’Italia superiore ed il Mezzogiorno. Non bastava *piemontesizzare* l’altra Italia ma occorreva estirpare alla radice quei motivi di contrasto che avevano portato al fenomeno del brigantaggio, alla camorra, ad una gestione burocratica inadeguata. [...] Il movimento di pensiero ebbe una sua eco in ambito artistico, con una narrativa di tipo realistico». ⁴

È il fenomeno letterario, artistico e musicale del tempo che volontariamente persegue un racconto realistico, quasi lombrosiano, in un caleidoscopio in cui operano sempre:

«Meretrici, camorristi, saltimbanchi, pezzenti, ubriaconi, ciechi, storpi, infermi, vecchi che malinconicamente vedono la vita velarsi ai loro sguardi. E i suoi ambienti sono vicoli sudici e pittoreschi, fondaci oscuri, botteghe e bassi, locande di mala fama, ospizi, ospedali, carceri». ⁵

⁴ TEDESCHI, Rubens, *Addio fiorito asil, Il Melodramma italiano da Boito al Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 74.

⁵ CROCE, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia* (Vol. III), Bari, Laterza, 1941, p. 77.

È l'ambiente di una *mala vita*,⁶ a essere utilizzato, tipizzato, ghetizzato come *habitat* chiuso, primitivo, nascosto entro cui far perpetuare efferati delitti, basati da territoriali codici d'onore, giustificati narrativamente solo perché funzionali. L'idea di realismo teatrale trova il suo *focus* ispirativo, quasi gotico,⁷ in una fascinazione di rappresentazione del Sud che indossa i panni di primitivi elementi sia nei sentimenti che nei rapporti e nelle azioni. La Calabria, come le altre regioni del Sud, rimane ancorata a una visione territoriale di solo degrado narrativo:

«Alla fine del lavoro mi duole constatare per troppe vie ufficiali che la sospirata unificazione d'Italia, ah, troppo formale che sostanziale, non ha recato alcun profitto nei rami più importanti della convivenza calabrese e in molti anzi imprimeva regresso: come certo nell'agricoltura, nella emigrazione, nella criminalità, nella proprietà, nella economia, nella morbidità, nella nuzialità, nei morti precoci, nella scuole; mentre i vantaggi più apparenti che reali [...] inadatti o insufficienti come le ferrovie, le scuole, i giornali, divennero nuove fonti di disagio e di criminalità, accumulando a danno degli umili e a profitto di troppo pochi gli inconvenienti della civiltà insieme a quelli delle barbarie».⁸

Se da una parte c'è una volontà di matrice politica di "ghettizzazione" del Sud da annettere alla "vera" Italia, dall'altra il fermento artistico letterario e musicale del tempo cavalca questa *idea loci* come utile per connotare un immaginario collettivo con chiare finalità anche pseudo-pedagogiche:

«La narrativa di fine ottocento [...] si propone come un cuneo di natura pressoché didattica, ma al tempo stesso strumento storiografico teso a raccontare una realtà meridionale soggiogata da un trauma costante: l'ineluttabilità dello scempenso economico-politico e culturale fra le classi sociali [...] che esplora la fatalità di un dramma».⁹

⁶ *Mala Vita* è anche il titolo del melodramma in tre atti di Umberto Giordano, rappresentato a Milano al Teatro "Argentina" nella Stagione Carnevale-Quaresima del 1892.

⁷ Cfr. RUNCINI, Romolo, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura* (Vol. I), Napoli, Liguori, 1995.

⁸ LOMBROSO, Cesare, *In Calabria 1862-1897*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, p. 4.

⁹ STEFANELLI, Ruggiero, *L'unità d'Italia: Dai Vicerè ai Fuochi del Basento*, in «Italianistica», XL, 2011, n. 2, p. 165.

2. *Le opere*

La Calabria, nelle opere liriche, ripercorre, senza grosse differenze, le tematiche e le simbologie sopraccitate non divergendo da quelle con ambientazione siciliana o campana o lucana. Le opere rinvenute dal 1893 al 1920, con riferimento al territorio calabrese, sono otto.

Ordine cronologico di rappresentazione:

Mastro Giorgio (1892)

Pagliacci (1892)

Festa a Marina (1893)

In Calabria (1893)

Mariedda (1895)

Il Falco di Calabria (1903)

Il Falco di Calabria (1909)

Dopo la Gloria (1911)

Il Pastore (1920)

a) *Mastro Giorgio*

(Giuseppe di Nunno-Giannatasio – Domenico Soderò, Melodramma in un atto, Editore Gennaro M. Priore, Prima Rappresentazione Teatro “Bellini” di Napoli, 13 Aprile 1892). L’opera è tratta dall’omonimo romanzo (*Mastro Giorgio*) di Nicola Misasi.

Personaggi:

Mastro Giorgio

Carmela

Rosariuzza

Giovannino

Contadini e Contadine

L’azione si svolge nella Provincia di Cosenza.

Epoca presente.

Atto Unico

All'interno della bottega di Mastro Giorgio il garzone Giovannino e Rosariuzza, figlia del padrone, stanno amoreggiando. Ma sopraggiunge una donna di nome Carmela chiedendo la carità alla ragazza. Ella è la moglie di Giorgio, che anni addietro aveva abbandonato il tetto coniugale e che vorrebbe portar via Rosariuzza. Giorgio, vista la scena e riconosciuta l'ex moglie Carmela, interviene bruscamente con l'intento di cacciarla a malo modo dalla bottega, anche se a fermarla è Rosariuzza che implora al padre il perdono. Le preghiere della figlia non sortiscono, però, alcun effetto tanto da spingere le due donne ad allontanarsi insieme. Giorgio, agitato, racconta a Giovannino l'accaduto, questi – preso dalla foga del momento – tenta di inseguire la carrozza con cui si stanno allontanando le due sventurate. L'epilogo è giunto; si ode uno sparo. Giovannino sbaglia il bersaglio. È Rosariuzza a essere colpita. Sopraggiunge anche Giorgio che, resosi conto dell'accaduto, vorrebbe scagliarsi sul maldestro Giovannino, ma fa in tempo a stringere la figlia che muore fra le sue braccia.

b) *Pagliacci*

(Ruggiero Leoncavallo, *Dramma in un prologo e due atti*, Editore Sonzogno, Prima Esecuzione Teatro "Dal Verme" di Milano, 21 Maggio 1892)

Personaggi:

Nedda – moglie di Canio

Canio – di lei marito

Tonio – pagliaccio gobbo innamorato di Nedda

Peppe – Arlecchino

Silvio – amante di Nedda

La scena avviene a Montalto Uffugo in provincia di Cosenza il giorno della festa di Mezz'Agosto, Epoca tra il 1865 e il 1870.

Prologo

Tonio, pagliaccio gobbo, viene al proscenio per spiegare agli spettatori il soggetto del dramma che verrà rappresentato e il credo artistico dell'autore.

Atto primo

Nella piazza di un paesino calabrese arriva una compagnia di girovaghi. Canio sospetta che Tonio gli insidi la moglie Nedda: lo ammonisce. Queste parole turbano Nedda: ella è l'amante di Silvio, un ricco e giovane possidente della zona. Allontanatosi Canio, Tonio tenta degli approcci con Nedda che però lo respinge frustandolo. Tonio giura di vendicarsi e la denuncia al marito che sorprende Nedda in amoroso colloquio con Silvio che, però, riesce a fuggire. Canio allora tenta, minacciandola con un pugnale, di strapparle l'amoroso segreto. Tonio e Peppe ricordano ai presenti di prepararsi per la recita. Canio soffre segretamente dell'accaduto ma deve far tacere i suoi sentimenti.

Atto secondo

Si rappresenta la commedia. Colombina (Nedda) è corteggiata da Taddeo (Tonio) che Arlecchino (Peppe) scaccia via anche grazie al sopraggiungere di Pagliaccio (Canio). Pagliaccio vuol sapere il nome dell'amante di Colombina. A questo punto teatro e realtà si mescolano. Colombina non parla e Pagliaccio l'uccide. Ma il pugnale è vero e Nedda muore invocando Silvio che accorre sulla scena, ma Canio uccide anche lui. Al pubblico inorridito, ma incredulo, Canio mormora «La Commedia è finita».

c) *Festa a Marina*

(Vittorio Fontana – Gellio Benvenuto Coronaro, Bozzetto Lirico, Editore Sonzogno, Prima Esecuzione Teatro “La Fenice” di Venezia, 21 Marzo 1893)

Personaggi:

Mastro Tonio

Sara (di lui moglie)

Ciccillo

Comare Concetta

Mastro Cicco

Cori, Forosette, Comari, Sacerdoti, Chierici, Processionanti, Contadini,

Monelli, Pifferai, Zampognari, Danzatori ubriachi

L'azione si svolge in un villaggio sulle coste della Calabria.

Epoca contemporanea.

Atto unico

Sara attende l'arrivo di Ciccillo da cui è legata sentimentalmente. I due, amoreggiando, si danno un ulteriore appuntamento per la stessa sera. Cicco, ubriaco, mette in sospetto il Tonio sulla presunta infedeltà della moglie Sara. Giunto a casa, Tonio accusa la moglie di tradimento, che – messa alle strette – confessa di amare Ciccillo e di aspettare da lui un figlio. Tonio, furibondo, medita sul da farsi, ma all'udire il canto dello spensierato Ciccillo, accoltella furiosamente Sara.

d) *In Calabria* ¹⁰

(Ferdinando Mastruini – Angelo Giuliani, Opera, Teatro “Dauro”, Foggia 1893)

e) *Mariedda*

(Alfredo Silvestri – Gianni Buccheri, Atto Unico in due parti, Tipografia Cav. Aurelio Tocco di Napoli, Prima Esecuzione Teatro “Nazionale” di Catania, 28 Maggio 1895)

Personaggi:

Mariedda – giovane contadina

Nena – sua amica

Piero – giovane contadino

Don Antoni – ricco proprietario

Coro di contadini e contadine

La vicenda ha luogo in campagna presso un piccolo paese delle Calabrie sul golfo di Squillace.

Epoca presente.

¹⁰ <https://library.stanford.edu/subjects/opera>. È presente solo la scheda ma non compaiono altri riferimenti su libretto e partitura.

Parte prima

Mariedda confida, spaventata, all'amica Nena le sue ansie per le continue insistenze di Don Antoni, ricco proprietario, ma non vuole far saperlo all'amato e iroso Piero. Sopraggiunge Piero al quale Mariedda, giuratogli amore eterno, chiede di partire con lei.

Parte seconda

Don Antoni incontra Mariedda. Tenta di circuirla ma la donna si ribella e, afferrato il pugnale dell'aggressore, disperatamente lo uccide. Giunge Piero che, resosi conto dell'accaduto, afferra il pugnale e si accusa dell'omicidio per salvare l'integrità della sua amata Mariedda.

f) *Il Falco di Calabria* ¹¹

(Angelo Dal Savio – Antonio Coronaro, Azione lirica in tre atti, Tip. G. Rumor, Prima esecuzione Teatro del Patronato "Leone XIII" [Vicenza], 1903)

Personaggi:

Roberto – Barone di Nola fuggiasco per cause politiche e creduto il bandito Falco di Calabria

Cirillo – bandito, compagno di Roberto

Nardo – bandito, compagno di Roberto

Enrico – figlio di Roberto raccolto bambino da Attilio Cataldo

Attilio Cataldo – cognato di Roberto tutore di Enrico e segretario del Re
Coro di banditi

L'azione si svolge in un castellaccio diroccato tra i boschi della Calabria al tempo dell'ultimo dominio spagnolo a Napoli.

¹¹ *Ibidem.*

g) *Il Falco di Calabria* ¹²

(Giuseppe Corsetti, ¹³ Opera, Prima esecuzione Istituto “San Carlo” [Umbria], 1909)

Non si hanno informazioni sull’opera.

h) *Dopo la Gloria*

(Cino Daspi – Ubaldo Pannocchia, Melodramma in un atto, Stab. Tipogr. Ettore Sinatti di Arezzo, Prima Esecuzione Teatro “Petrarca” di Arezzo, 12 Febbraio 1911)

Personaggi:

Fede

Annarosa

Tore – bersagliere d’Africa

Don Rafaele – marchese d’Acquanera

Forgiari, Lavandaie, Popolani, Terrazzani, Contadini, Castaldi, Donne, Fanciulle, Ragazzi.

L’azione si sviluppa in un villaggio dell’Appennino calabrese.

Epoca presente.

Atto unico

Tore ritorna dalla guerra. Egli è fidanzato con Fede, ma non disdegna le attenzioni di Annarosa. Anche il marchese Don Rafaele è accecato dalla bellezza di Fede e cerca di comprometterla agli occhi del fidanzato con l’aiuto di Annarosa la quale, con astuzia, convince l’innocente Fede a disertare un galante appuntamento con Tonio. Annarosa, lasciata Fede, corre da Tonio e gli rivela che la sua amata si trova nelle braccia del marchese Don Rafaele.

¹² *Ibidem.*

¹³ Cfr. Voce *Giuseppe Corsetti* (compositore nato a Ronciglione nel 1879), in *Annuario dei musicisti*, Roma, Casa editrice Musica, 1914, p. 77; anche in SARTORI, Orietta – FRANCHI, Saverio (a cura di), *I Musicisti della provincia di Frosinone dal Medioevo al XX secolo*, Roma, Ibimus, 2022.

Tonio, se pur morso dalla gelosia, mostra ad Annarosa la sua incredulità sull'intera vicenda, ma quando sopraggiunge Fede (sedotta realmente dal marchese), Tonio, accecato dai sentimenti, si slancia sul rivale e lo uccide.

i) *Il Pastore*

(Antonio Lega – Edoardo Berlendis, Un atto lirico in due parti, Prima Esecuzione Teatro “Donizetti”, Bergamo, Settembre 1920)

Personaggi:

Jacopo – il Pastore

Massaro Pietro, Compare Santo, Compare Gianni, Assunta

Marinella

Turi

Pastori e Pastorelle

L'azione si sviluppa in un paesello della Calabria

Il secolo scorso [XIX secolo].

Parte prima

Santo sta per sposare Assunta, ma prima delle nozze ha un violento scontro con lei, perché intuisce un suo amore segreto con Jacopo. Riesce – grazie al padre di lei – a far allontanare il pastore. In un ultimo incontro d'amore Assunta e Jacopo si scambiano amore eterno.

Parte seconda

Assunta incontra Jacopo e lo implora di non lasciarla, ma le nozze sono imminenti, gli invitati giungono e brindano al matrimonio tra Santo e Assunta. Solo Jacopo non brinda alle nozze e si rifiuta di bere allo stesso bicchiere di Santo. A un certo punto Massaro Pietro comincia a raccontare un episodio di molto tempo addietro: egli lavorava con un uomo che aveva ucciso il padrone, colpevole di avergli insidiato la donna. Jacopo accusa Pietro di mentire, sostenendo che la cattura dell'uomo avvenne per un tradimento: Pietro Albano, questo era il nome dell'uomo, era suo padre che fu tradito da Massaro Pietro, il suo migliore amico. Alle parole di Jacopo, Massaro Pietro non si

difende più ed è sul punto di subire la vendetta, quando interviene Assunta in difesa del padre. Jacopo (per amore di Assunta) recede dal proposito di uccidere Pietro, così i due amanti fuggono fra le montagne.

3. Perché la Calabria?

Non è un caso che da *Cavalleria Rusticana* (1889) – tratta dalle *Scene popolari* omonime di Giovanni Verga – si sviluppi sul Sud una connotazione di tipizzazione seriale di luogo. Dall'opera del musicista livornese molti saranno i compositori, noti e meno noti della cosiddetta "Giovane Scuola Verista",¹⁴ che si riferiranno alla Sicilia come luogo d'adozione,¹⁵ ma anche alla Calabria, alla Campania e alla Lucania.

«*I Mafiusi* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto,¹⁶ rappresentato per la prima volta nel 1863, è il testo teatrale in prosa che segnò inequivocabilmente la nascita del teatro verista. Fu un'opera che espresse una netta innovazione nel repertorio tradizionale. Il lavoro nasce dalla esperienza a contatto con la vita vissuta. È un'opera realmente verista che porta sulla scena modelli di comportamento, gerghi di una realtà fino ad allora totalmente ignorata dagli autori drammatici».¹⁷

¹⁴ Cfr. TARGA, Marco, *Puccini e la giovane scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine ottocento*, Bologna De Sono, 2012.

¹⁵ «Ho sempre cercato di essere vero [scrive Giovanni Verga a Felice Camerini il 18 Luglio 1878] l'essere vero dell'artista dipende, dunque, dalla verità del fatto raccontato. Esser vero non è altro che corrispondere al fatto»; GENTILE, Francesco, *Il verismo tra fatto e rappresentazione*, in *Umberto Giordano e il verismo*, Milano, Sonzogno, 1989, p. 35. «L'attenzione al problema sociale ed alla tragedia dei contadini, in quegli anni travagliati, informò le opere di cultura dei più insigni meridionalisti da Fiore e Dorso. Lo stesso sorprendente scoppio di una narrativa neorealista meridionale a sfondo contadino non si spiegherebbe senza questo retroterra di altissima riflessione saggistica»; VOLPE, Francesco, *Le agitazioni sociali nella narrativa meridionale tra le due guerre*, Cosenza, Pellegrini, 1992, p. 33.

¹⁶ RIZZOTTO, Giuseppe – MOSCA, Gaspare, *I mafiusi di la Vicaria di Palermu* (Scene popolari in 3 atti), Palermo, Nunzio Pincrotta, 1863. «Né lo stesso Verga fu insensibile alla più recente tradizione della scena siciliana derivando proprio da *I mafiusi* di Rizzotto-Mosca (in una fortunata tournée continentale proprio l'anno precedente *Cavalleria*) la tecnica del quadro corale fatto di poche battute, il linguaggio quasi gergale e proverbiale, la riduzione dell'intreccio e anche la ritualità non moralistica dell'ambiente umano rappresentato»; FERRONE, Siro, *Il Teatro Italiano*, vol. V, tomo I, p. 58, Torino, Einaudi, 1979. Di particolare interesse anche gli storici testi di Alfredo Barbina, *Teatro verista*, Bologna, Cappelli, 1970 e di Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969.

¹⁷ CELLETTI, Rodolfo, *Il melodramma nelle aree represses Miseria e nobiltà del meridione nelle opere dei veristi minori*, in «Discoteca» (21-22 giugno 1962), p. 18.

In queste opere si delineano territori abitati da gente violenta, brutale, arcaica, lontana dal progresso dei tempi e che parla in un dialetto gergale e poco comprensibile. È la storia di un teatro lirico che desta tuttavia diffidenza o, comunque, qualche perplessità. Appare una stridente dicotomia fra rappresentazione e realtà, fra narrazione e aspetto documentale. Ciò che traspare è una realtà di rappresentazione volontariamente decentrata, rurale, paesaggistica, brutale lontana da una dimensione di civiltà.¹⁸

«Il taglio drammaturgico serrato e conciso che non lasciava margine a commenti ed autocompiacimenti esterni, giusta il principio della non interferenza dell'autore, la scelta di un soggetto semplice attinto dalla Sicilia rurale, cui la dimensione contemporanea conferiva un tono di schietta immediatezza [...] avevano finito per sollecitare l'estro di molti compositori avvinti dal fortunato modello mascagniano».¹⁹

E, allora, il mare (come in *Festa a Marina*) diventa un contenitore di storie di pescatori, di popolazioni portuali al limite con la legalità e la montagna (come in *Falco di Calabria*, *Pagliacci*, *Il Pastore*), territorio di chiusura e di isolamento col mondo civilizzato.

«*Pagliacci*, *Tilda*, *Mala vita*, *A santa Lucia* (Tasca), *Maruzza* (Floridia), *A basso porto* (Spinella) testimoniano il successo di una formula che, più che attenersi all'antipoetica del vero e del reale, mediava tra stilemi dotti e popolari, opera ed operetta, banda e folklore, disponendo l'insieme secondo un progetto di ascolto collettivo in cui la società piccolo borghese dell'Italia, non stenta a riconoscersi».²⁰

Il territorio del Sud viene stigmatizzato e assurge a *locus* immaginario di rudezza e barbarie in una verosimiglianza storica degli ambienti alquanto dubbia e controversa. Per la corrente musicale della Giovane Scuola, il territorio del Sud diventa necessario solo come una olografica, se vogliamo "esotica", concezione del luogo, funzionale alla costruzione musicale.

¹⁸ Cfr. *L'Unità d'Italia nella narrativa e nella storiografia letteraria*, in «Italianistica», XL, 2011, n. 2.

¹⁹ NICOLODI, Fiamma, *Musica e Musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 33.

²⁰ *Ibidem*.

«L'estetica dell'opera verista [...] vedeva nell'utilizzo della musica di scena un importante mezzo di rappresentazione del reale. [...] Prevedere momenti in cui la musica potesse dare voce a suoni e canti diffusi nel paesaggio che faceva da sfondo alle azioni dei personaggi, descrivendone i climi, le atmosfere, le temperature». ²¹

Da un lato il filone musicale nazionale di fine Ottocento trova spunto tematico e storico di rappresentazione “ghettizzante” in una specifica Calabria, dall'altro la stessa si ritrova a vivere un fervore propositivo verso la cultura musicale. ²² Si rileva un fermento artistico e di produzione che coinvolge e attraversa l'intera regione, con particolare riferimento a Reggio Calabria, Catanzaro e a Cosenza. ²³ Il pubblico – di matrice aristocratica e alto borghese – è parte integrante dei teatri cittadini mentre, nei piccoli centri, dilagano le bande municipali che operano una forte sensibilizzazione a livello popolare. ²⁴ Nel 1914 a Cosenza si rappresenta *Il Ferro* di D'Annunzio, andata in scena lo stesso anno a Parigi e poi a Roma, Torino e Milano. Le stagioni liriche sono presentate al Teatro “Comunale” di Cosenza con opere di grande riguardo: il 20 novembre del 1909 si segnala la rappresentazione del *Mefistofele* di Boito; nel 1910 è in programma il mondo verista con *Cavalleria* e *Pagliacci* in primo piano, ma anche con *Fedora* di Giordano e *Adriana Lecouvreur* di Cilea. A Reggio Calabria è ricchissima la produzione e la nascita di diversi teatri cittadini. ²⁵ Il clima di provincia, cui è relegata geograficamente la Calabria, mostra – attraverso giovani impresari – la voglia di investire nel mondo

²¹ TARGA, *op. cit.*, p. 168.

²² Come esempio è opportuno citare, non solo a titolo cronachistico, la prima proiezione cinematografica a Cosenza risalente, con buona pace degli storici, al 1906. Interessante anche citare l'attività giornalistica presente sul finire dell'Ottocento che vanta più di venti testate locali tra cui si menzionano, oltre ai giornali nazionali con i relativi corrispondenti locali: «Il Giornale di Calabria», «Il Fanfullino», «La Sinistra», «L'Avvenire», «La Voce cattolica», «Lotta civile», «Il Lavoro», «Corriere Brutio», «La Parola socialista», «Azione calabrese», «Il pensiero brutio», «La scintilla», «Calabria Fascista», «Il rinnovamento», «Calabria proletaria», «Giustizia calabrese», «La tribuna».

²³ Sulle strutture teatrali del territorio calabro può essere utile sottolineare la presenza di teatri privati, come quello costruito da Don Ignazio Schipani (Catanzaro, 1775) o quello di D. Andrea Contestabile Ciaccio e di D. Gaetano Miletto (Cosenza, 1791). Sulla produzione lirica e di prosa cfr. MAGAUDDA, Ausilia, *Feste e cerimonie con musica in Calabria nella prima metà del Settecento*, in BIANCONI, Lorenzo – BOSSA, Renato (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 175-176.

²⁴ Cfr. CARLINO, Carlo – CARUSO, Clara, *Le bande musicali in Calabria*, Reggio Calabria, Ismez, 1985.

²⁵ Cfr. PITARRESI, Gaetano – MORABITO, Argia, Francesca (a cura di) *Il Teatro Musicale a Reggio Calabria 1820-2010*, Roma, Ismez, 2011, pp. 47-50.

dell'arte. Gli spettacoli proposti sono, in verità, per la maggior parte acquistati e soprattutto “di passaggio”; le compagnie di prosa e lirica compiono massacranti *tournée*²⁶ con attori di “terza o quarta categoria”, ma colpiscono ugualmente l'approccio e l'interesse verso una cultura nazionale in cui il repertorio rappresentato non è più solo partenopeo, bensì milanese.

4. *Analisi delle Opere*

Le opere che si presentano con ambientazione calabrese hanno dei risvolti interessanti per quanto concerne la metodica di sviluppo e di narrazione. Sono storie continuamente ancorate a sentimenti e dinamiche amorose. I libretti caratterizzano, però, l'estrema ferocia dei gesti e tipizzano il popolo calabrese come “barbaro e violento”. Come non pensare a *Festa a Marina* e allo scagliarsi di Tonio sull'ignaro e spensierato Ciccillo. Si tratta di una violenza gratuita, premeditata, che sembra sottomettere i personaggi in chiusi codici sociali. Nei libretti “calabresi” si avverte, accanto alle semplici citazioni di comparse (contadini, pastori, ecc.), un accanimento sul popolare, su un sottoproletariato depositario delle più perfide e ignominiose azioni. La tipologia di sottoclassi agisce nell'estrema miseria, bassifondi, subculture: Forgiari, Lavandaie, Popolani, Terrazzani, Contadini, Castaldi, Donne, Ragazzi, Fanciulle, Pastori, Pifferai, Danzatori ubriachi, Zampognari, Forosette e Monelli. Rispetto a una troppo dettagliata e appropriata denominazione sociale, che svalorza volontariamente il tessuto umano manca, però, un coerente rapporto con il territorio, con la presenza e conoscenza dei luoghi e dei personaggi. Cosa dire

²⁶ Al presente elenco di titoli si ritiene opportuno aggiungere anche le opere *Lucania* (dramma lirico in quattro atti di Ragona-Fonte, 4 settembre 1921), sia per la vicinanza territoriale – sia per una non chiara e specifica ambientazione – e *Dramma eterno* (parole e musica di Francesco De Matteo rappresentato per la prima volta a Catanzaro il 23 gennaio 1897), di cui però non si hanno notizie. Sulla fruizione della musica in Calabria pare interessante notare come ci sia stata, a partire dalla fine del Settecento, un particolare fermento delle rappresentazioni sia a livello privato sia grazie alla costruzione di teatri: «Agli inizi del secolo decimonono la situazione comincia ad evolvere, in Calabria, verso una maggiore presenza delle istituzioni nel settore teatrale. Sorgono il Teatro Real Borbonico di Reggio Calabria, il Teatro Real Francesco di Catanzaro ed il Teatro Real Ferdinando a Cosenza»; FURFARO, Amedeo, *Teatri scomparsi di Cosenza*, in «Periferia», XXX, 2011, n. 1, p. 34; si veda anche ALLEGRA, Luciano – DE LORENZO, Renata (a cura di), *Città di Periferia Cosenza nell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996.

dell'onomastica poco idonea dei nomi dei personaggi: Ciccillo (*Festa a Marina*) di stampo esclusivamente napoletano; Annarosa e Fede (*Dopo la Gloria*), che poco si adattano ai gergali villaggi posti sul litorale calabro; o ancora Rosariuzza, tipico appellativo siciliano; Canio, Tonio, Nedda (*Pagliacci*) siciliani e toscani; i fiorentini Massaro Pietro e Jacopo o Nena (*Il Pastore*); Cirillo, Nardo (*Il Falco di Calabria*).

Nelle opere ritrovate la tipologia dei nomi, come anche dei territori, è alquanto controversa e assente nei libretti come forma di decontestualizzazione della storia, dei criteri geografici, di ambientazione, di realismo mantenendo inalterata l'operazione seriale delle produzioni. Il contesto operistico si sviluppa con storie primitive, ambienti chiusi e retrogradi, uomini volgari e violenti. A differenza della serialità verghiana in cui la Sicilia si raffigura come territorio complesso ma regolamentato da un codice comportamentale che – seppur violento o antiunitario – rimane legato alla dignità della persona, la Calabria – come rappresentazione – rimane territorio di nessuno, luogo misterioso e oscuro in cui domina la sopraffazione di tipo feudale e dove l'intrigo amoroso viene inquadrato in una prospettiva solo carnale, violenta, quasi primitiva.²⁷

«La Sila, le foreste, le spelonche, i briganti, i pastori: Brutio non Magna Graecia, civiltà contadina non mercantile. Questa invariante culturale è accettata per osmosi dall'opinione pubblica, che quando dice Calabria pensa alla Sila e ai briganti».²⁸

In questo senso non deve meravigliare la cronaca locale di fine Ottocento e l'immagine che la stessa regione possiede nei confronti della nuova identità nazionale come isolata e isolante. I briganti, il clima mafioso aspromontano, la chiusura di una mentalità prettamente agreste trova linfa vitale in una narrazione della Calabria in cui sono presenti:

«miserie nelle forme più squallide degli agricoltori. Di qui l'abbruttimento degli stessi. La statura è media, il temperamento bilioso; l'animo fiero,

²⁷ Cfr. DE FRANCO, Luigi, *L'idea della Calabria in alcuni scrittori calabresi del 500 e 600*, in FALCO, Pasquale – DE BONIS, Mario (a cura di), *Atti del Convegno per un'idea di Calabria*, Cosenza, Periferia, 1982, pp. 156-163.

²⁸ SIRRI, Raffaele, *Studi sulla letteratura del'800*, Castrovillari, Morano, 1989, p. 14. Cfr. DE JACO, Aldo (a cura di), *Il brigantaggio meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

iracondo, testardo, impavido, desideroso di dominio fino alla prepotenza, amante della lotta dei piaceri, [...] tendente all'odio che mal si soddisfa con la lascivia, colla caccia e colla chiesa nei ricchi e col furto e con l'accattonaggio nei poveri». ²⁹

Verrebbe da chiedersi se, in realtà, la vita in Calabria potesse presentarsi in questo modo e con queste premesse – forse troppo letterarie – a un viaggiatore di fine Ottocento. ³⁰

«Sono determinanti la condizione di viabilità, ostacolo difficilmente superabile con i mezzi del tempo e la perdurante insularità della Calabria rispetto alle altre. Per cui avveniva che il turismo colto di fine ottocento, eccetto poche figure di pionieri, preferiva far sosta a Napoli e di qui, dopo le visite d'obbligo alle rovine di Pompei ed Ercolano, proseguire per Palermo, saltando puramente e semplicemente la terra calabrese». ³¹

In una rappresentazione teatrale e artistica la problematica storica che coinvolge il territorio calabro propone, nelle opere di stampo napoletano tra fine Settecento e Ottocento, il “calabrese” come fratello degenero del siciliano o del napoletano, collocato in una tipologia fisica che francamente sconfinava nel ridicolo, «mangia maccheroni», ³² e comunque non intelligente al pari dei due corregionali (napoletano e siciliano), invero sapienti. ³³

«Dunca iddu è calavrisi? Uh santu diavulu di Paliermu! Ah ah ah... e vui buliti dunar mughieri, ah ah, cun reverenzia, a un strunzu d'asin calavrisi? E nun sapiti ancor lu muttu? [...] Chi Nustro Signori Deu, quando criau lu mundu, dissi a chisti disgraziati: “Surgite Calabrorum de stercore

²⁹ LOMBROSO, *op. cit.*, pp. 158-159.

³⁰ Notevole è la letteratura dei viaggiatori stranieri in Italia. Tra i testi maggiormente rappresentativi sono da citare: Duret de Travel, *Lettere dalla Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1985; Alexandre Dumas, *Viaggio in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1996; Friedrich L. von Stolberg, *Viaggio in Calabria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1992. Giova anche citare, nell'ambito della letteratura di viaggio, il libro di Giuseppe Maria Galanti, *Giornale di Viaggio in Calabria 1792*, Napoli, Società editrice napoletana, 1981; Petagna – Terrone – Tenore, *Viaggio in alcuni luoghi della Basilicata e della Calabria citeriore nel 1826*, Castrovillari, Prometeo, 1992.

³¹ VOLPE, Francesco, *Calabria: Storia e Cultura (1815-1922)*, Reggio Calabria, Laruffa, 1992, p. 11.

³² Il termine *maccarone* significa babbeo, stupidone, cfr. D'ASCOLI, Francesco, *Dizionario etimologico napoletano*, Napoli, Del Delfino, 1979.

³³ Cfr. DE FRANCO, Luigi, *op. cit.*.

*asinorum?» E chi si dici di lu calarvisi: “Trista la casa chi ci sta lu misi, e si ci sta l’annu ci duna lu malannu?».*³⁴

Non è opportuno focalizzare l’attenzione sulle motivazioni storiche e culturali che hanno consentito di relegare il mondo calabrese in un territorio di manigoldi, ladri, ignoranti e, se buoni, estremamente ingenui da suscitare il riso pietoso. Certo è indicativo il rapporto di svantaggio in cui si muove la Calabria a causa di:

«Una sostanziale sfiducia nella possibilità di cambiamento che nasceva spesso dall’osservazione di una realtà che appariva disperata, immobile, imm modificabile come la razza. Gli scritti sulla teoria dell’inferiorità sociale e morale del Mezzogiorno rispetto al Settentrione d’Italia non possono essere compresi se si prescinde dalla polemica meridionalista che si afferma negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, dalla crisi del meridionalismo liberale, dalla storia sociale del paese, che in quel periodo attraversa grandi tensioni e profonde modificazioni».³⁵

Tenendo conto di questi elementi tipici e, talvolta, provocatori:

«Il dibattito sulla razza e sull’inferiorità del Mezzogiorno venne condotto in un’infinità di saggi, libri, articoli, interventi, a riprova di come esso non rispondesse a una moda ma a esigenze conoscitive, cariche di un’urgenza politica, sociale, culturale».³⁶

Rimane fin troppo evidente che i musicisti e gli artisti di fine Ottocento, carichi di interessi veristi, abbiano considerato l’idea di una certa Calabria come esclusivo spunto narrativo su ciò che di storico e di culturalmente “alla moda” poteva meglio determinare una loro personale diversa visibilità rimarcando *cliché* sicuramente statici e poco originali.

³⁴ BARBINA, Alfredo, *Giangurgolo e la commedia dell’arte*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1989, p. 68; CRUPI, Pasquino, *Storia della letteratura calabrese*, Cosenza, Periferia, 1994.

³⁵ TETI, Vito, *La razza maledetta. Le origini del pregiudizio antimeridionale*, Roma, Manifestolibri, 1993, p. 9.

³⁶ *Ivi*, p. 8.

FRANCESCO CARUSO

**PAOLO SERRAO E IL SUO MAGISTERO
AL CONSERVATORIO DI NAPOLI
“SAN PIETRO A MAJELLA”**

Premessa

Il legame tra Paolo Serrao e il Conservatorio di Napoli inizia nel febbraio del 1860 e si prolunga per oltre un quarantennio. Nell’arco di questo periodo, molte sono state le funzioni svolte dal Maestro e numerosi gli incarichi assegnategli sia dal Ministero della Pubblica Istruzione sia dal Governatore del Conservatorio. Nel contempo, l’istituzione napoletana mutava nella sua organizzazione interna, seguendo i dettami dei diversi regolamenti e statuti decretati e approvati ora da Ferdinando II, ora da Umberto I. L’analisi della legislazione dell’ancora *Real Collegio di Musica*,³⁷ unita allo studio di atti e documenti ritrovati presso l’Archivio storico del Conservatorio “S. Pietro a Majella”,³⁸ hanno permesso di delineare in modo preciso e scrupoloso la carriera del Serrao all’interno dell’istituto partenopeo, indicando le esatte nomine e dettagliando tutte le mansioni e remunerazioni avute nel corso dei suoi “anni napoletani”. Ancora – e non di minore rilievo – la ricerca ha prodotto “autentici” risultati deducendo nuove notizie circa la sua vita e le sue origini che, fatalmente, sconfessano fatti e circostanze considerati *nunc certus*.

37 Cfr. Archivio Storico del Conservatorio di Musica “S. Pietro a Majella”, *Regio Conservatorio di Musica di Napoli, Raccolta statuti e regolamenti, 1923; Raccolta ufficiale delle leggi e decreti del Regno d’Italia*. D’ora in poi citato come ASCSPM.

38 Cfr. ASCSPM, SubFundo Archivio Amministrativo 9 – A – 7; Fascicolo personale: Serrao, *Cavaliere Paolo, Professore di Composizione*. D’ora in poi semplicemente Fasc. Pers..

1. I dubbi legati alle sue origini

Il luogo e la data di nascita di Paolo Serrao hanno rappresentato, durante il corso della sua vita, un vero e proprio mistero. C'è traccia, infatti, nel suo fascicolo personale,³⁹ di numerose missive trasmesse dal Ministero della Pubblica Istruzione sia al Conservatorio che al Prefetto di Catanzaro, con le quali veniva richiesta la comunicazione – da parte di chi ne fosse in possesso – dei suoi dati personali. Ma per svelare – o per meglio dire – “certificare” l'arcano, dovranno attendersi più di sessant'anni. Paolo Serrao, secondo le vicende e le fonti che saranno di seguito descritte, nacque da Bernardo Serrao e Marianna Calabretti l'11 aprile 1830 a Filadelfia, piccolo paese collocato sulle colline vibonesi. È un dato accertato che i coniugi Serrao si sposarono a Catanzaro,⁴⁰ città natale della madre, ma avendo beni e terreni sia nel capoluogo calabrese che nel territorio di Filadelfia e di San Floro (piccolo borgo medievale di origini greco-bizantine di poco meno di mille abitanti, collocato nella Valle del Corace, in provincia di Catanzaro), erano costretti a viaggiare da un paese all'altro. Per tale circostanza i diversi figli nacquero in differenti località.

Ebbene, fino al 1892 si era unicamente a conoscenza che il Serrao fosse nato tra il 1820 e il 1830: lo comprova anche il fatto che alle molteplici richieste di cui sopra, lo stesso Sindaco del Comune di Filadelfia rispondeva di «non aver rinvenuto nei registri dello stato civile l'atto di nascita del Serrao». Inoltre, i figli avuti dai coniugi Serrao furono ben diciassette⁴¹ e nemmeno una sorella del compositore, Maria, seppe precisare dove fosse nato il fratello musicista, ricordando tra l'altro soltanto i nomi di otto tra fratelli e sorelle: Carlo, Rosina, Antonio, Barbara, Domenico, Tommaso, Maria Antonia e, appunto, Paolo.⁴²

I natali del Serrao furono concretamente e definitivamente fissati nel 1892. La vicenda è chiaramente descritta in un documento ritrovato nel fascicolo personale del Maestro, avente come intestazione *Municipio di Filadelfia*.

39 *Ibidem*.

40 Cfr. Fasc. Pers., *cit.*, *Nota del Ministero della Istruzione Pubblica – Divisione per l'Arte Contemporanea – di prot. 4140 del 8 novembre 1892* avente come oggetto *Atto di nascita del Cav. Paolo Serrao* [con la quale lo stesso Dicastero trasmetteva al Conservatorio le notizie ricevute dal Regio Prefetto di Catanzaro circa la nascita del Prof. Paolo Serrao], p. 1.

41 *Ibidem*.

42 *Ivi*, p. 2.

Estratto dai registri dello Stato Civile del Comune di Filadelfia per l'anno 1892; Atto di nascita N° 172. Serrao Paolo. In esso si legge:

«L'anno 1892, addì 15 di Settembre, alle ore ant^e 9 e minuti 20, nella casa comunale. Avanti di me [Il Sindaco] Ape Giuseppe, Segretario delegato con atto del Sindaco in data 29 Gennaio 1891, debitamente approvato Ufficiale dello Stato Civile del Comune di Filadelfia, il quale mi ha dichiarato che nell'aprile 1830, dal fu Bernardo Serrao e dalla fu Calabretti Marianna, coniugi, è nato un bambino di sesso maschile e a cui fu dato il nome di Paolo». ⁴³

Presenti come testimoni «a quanto sopra e a questo atto» due Signori, tali Francesco Serrao di anni 53 e Cesare Zueri di anni 43, entrambi residenti a Filadelfia.

Proseguendo, nel documento si legge:

«Il dichiarante, pria di denunciare la nascita [...], mi ha presentato copia di sentenza prefettizia addì 2 settembre 1892, del Tribunale di Nicastro, rilasciata dal Cancelliere del Tribunale medesimo addì 11 (o 12) settembre 1892, con la quale sono stato autorizzato a ricevere la tardiva dichiarazione del bambino preindicato, quale copia munita dal mio visto, inserisco nel volume degli allegati a questo registro. Letto il presente atto a tutti gli intervenuti, questi lo hanno meco sottoscritto». ⁴⁴

Nell'elenco degli intervenuti – oltre al dichiarante Giuseppe Ape e ai testimoni Francesco Serrao e Cesare Zueri – appare il nome di Carlo Serrao, precedentemente non citato nell'atto. Potrebbe trattarsi del fratello, o di qualche parente, ma non è dato saperlo.

In calce al documento, essendo lo stesso un *estratto*, viene riportata la seguente dicitura:

«Rilasciato in Filadelfia, addì 20 Ottobre 1892 e per uso amministrativo, su richiesta del Sig. Governatore del Conservatorio di Musica di Napoli.

⁴³ Fasc. Pers., *Estratto dai registri dello Stato Civile del Comune di Filadelfia per l'anno 1892; Atto di Nascita n° 172, Serrao Paolo* (Comune di Filadelfia, 15 settembre 1892), p. 1.

⁴⁴ *Ivi*, p. 2.

Conforme all'originale. L'Ufficiale dello Stato Civile. Saverio Maio. Bollo. Municipio di Filadelfia». ⁴⁵

Tale documento fu effettivamente poi trasmesso al Governatore del Real Collegio di Musica di Napoli proprio da Saverio Maio, all'epoca Sindaco del Comune di Filadelfia, con nota prot. 1770 del 20 ottobre 1892. ⁴⁶

È evidente che un simile atto documentale, quasi confezionato ad arte – redatto a sessantadue anni dalla nascita del Serrao – pone effettivamente diversi interrogativi sulla veridicità delle origini del maestro, alimentando dubbi e controversie sulla vicenda. Inoltre, lo stesso compositore negli atti di nascita delle figlie si dichiarava dapprima, genericamente, «della provincia di Catanzaro» ⁴⁷ e, successivamente, «di San Floro». ⁴⁸ In effetti, anche al Comune di San Floro sono state inviate le medesime richieste di trasmissione dell'estratto di nascita del Serrao, come si evince dal testo di una comunicazione tra Conservatorio e Prefetto di Catanzaro, datata 27 ottobre 1891: ⁴⁹

«Questo Governo, allo scopo di mettere in atto disposizioni statutarie del Ministero della Istruzione Pubblica, con lettera del 20 Gennaio scadente anno, pregò il Sig. Sindaco del Comune di San Floro, in codesta provincia, di fornirgli per uso amministrativo lo estratto dell'atto di nascita del Professore Serrao Cav. Paolo di Bernardo e di Marianna Calabretta, nato in quel Comune il dì 11 Aprile 1830».

Dell'eventuale risposta del Sindaco del Comune di San Floro non v'è traccia. Tuttavia, per addivenire a una risoluzione univoca del “caso”, anche in virtù di una storiografia della musica che ne ha necessariamente accettato e definito

⁴⁵ *Ivi*, pp. 2-3.

⁴⁶ Fasc. Pers., Comunicazione avente come oggetto *Maestro Paolo Serrao*, in risposta alla lettera inviata dal Real Conservatorio di Musica di Napoli n. 6530 del 12 Ottobre 1892.

⁴⁷ Archivio di Stato di Napoli, Stato civile italiano, Quartiere Avvocata, Registro contenente gli *Atti di nascita dal 17/12/1862 al 31/12/1862; Atto di nascita n. 1136 del 27/12/1862 di Ismaila, Margherita Marianna*, nata il 24/12/1862.

⁴⁸ Archivio di Stato di Napoli, Stato civile italiano, Quartiere Posillipo, Registro contenente gli *Atti di nascita dell'anno 1864; Atto di nascita n. 43 del 2/05/1864 di Isaura Silvia Angelica*, nata il 01/05/1864.

⁴⁹ Fasc. Pers., Lettera del 12 Ottobre 1891, inviata da parte del Conservatorio di Napoli al Prefetto della Provincia di Calabria Ulteriore Seconda – Catanzaro, avente come oggetto *Richiesta dell'estratto dell'atto di nascita di Serrao Paolo al Municipio di San Floro*.

i contorni *vita musicus* e che – ineluttabilmente - propende verso l’attestazione della cittadinanza filadelfiese al maestro, si riportano le conclusioni desunte e comunicate dal Regio Prefetto di Catanzaro al Governatore del Real Conservatorio di Musica di Napoli che, fatalmente, rappresentano un macigno storiografico di non poco conto:

«Oltre alle suddette notizie non fu possibile ricavare altro, [...]. Ripeto che in pubblico non si ricorda altro che la nascita del Paolo Serrao, perché l’ultimo e perché, essendo divenuto celebre, ne è conservata la memoria».

50

2. *Il Serrao allievo del Real Collegio di Musica di Napoli*

Il “piccolo” Paolo dovette senz’altro assorbire, sin dalla prima infanzia, quell’aura musicale che spirava nel suo stesso ambiente familiare, visto che alcuni parenti erano dediti a quest’arte.⁵¹ Non si sa con certezza da chi egli abbia appreso i primi elementi di musica e la tecnica pianistica, ma si presume provengano da un vecchio zio sacerdote di cui portava il nome.⁵² Sicuramente dovette dimostrare una precocità non indifferente, tanto è vero che – a soli otto anni – in una serata tenuta in onore del tenore Borchini al Teatro di Catanzaro, per interessamento del fratello Carlo (funzionario della Prefettura di Catanzaro), egli eseguì uno degli *Otto concerti per pianoforte e orchestra* (non

50 50 Fasc. Pers., *Alcune notizie inviate dal Prefetto di Catanzaro al Conservatorio di Musica l’8 novembre 1892*, p. 2. La data della nota non deve trarre in inganno. Infatti, dall’analisi della stessa, si evince che il Ministero trasmise al Prefetto di Catanzaro l’ennesima richiesta di notizie circa i natali del Serrao il 29 settembre dello stesso anno. Evidentemente, essendo poi stato trasmesso l’estratto dell’atto di nascita del Maestro meno di un mese dopo, il 20 ottobre – ma al Conservatorio di Napoli – che ne richiedeva anch’esso il documento, i filoni della ricerca viaggiavano su diversi canali, muovendo al contempo anche più funzionari e istituzioni.

51 BUONDONNO, Enrico, *Paolo Serrao nel 150° anniversario della nascita* [Napoli, 1980]. Il contributo citato fa parte di una serie di articoli a stampa raccolti in seguito al Convegno – svoltosi l’11 aprile del 1980 a Filadelfia – organizzato in occasione del centocinquantenario della nascita di Serrao. In tale circostanza venne inoltre promosso un concerto vocale e strumentale (Napoli, Chiesa del Carmine) in cui si esibirono il Coro polifonico “S. Paolo” (diretto da Vincenzo Barbieri) e lo stesso Enrico Buondonno (accompagnatore al pianoforte).

52 Cfr. SERRAO, Gaspare, *Castel Monardo e Filadelfia nella loro storia*, Filadelfia, Tipografia Artigiana, 1983, p. 306.

ci risulta quale) di Daniel Steibel.⁵³ Uno zio fu impressionato dalla bravura del Serrao al punto che pensò di condurlo in Germania per uno specifico approfondimento dello studio del pianoforte. L'intento non andò a buon fine, perché il ministro degli interni del Regno di Napoli non concesse il passaporto, esprimendo invece il desiderio che il "fanciullo prodigio" rimanesse in patria e divenisse una gloria del reame napoletano. Il Re, interessato dal ministro, questi a sua volta premurato dal Consiglio Provinciale di Catanzaro, concesse eccezionalmente che il piccolo Serrao nel 1839 – a soli nove anni – fosse accolto gratuitamente nel Real Collegio di Musica di Napoli. Ciò si evince da una lettera dal Ministero al Conservatorio di Napoli:

«Trovandosi dall'Intendente di Catanzaro spedito in Napoli, il giovinetto Paolo Serrao di Filadelfia, che mostra un talento straordinario nella musica, io incarico cot.a Commissione a disporre che sia particolarmente esaminato dai Maestri del Collegio e qualora risulti esser meritevole del beneficio della piazza franca, secondo il prescritto nell'Art. 8 del Regolamento, potrà ritenerlo nello Stabilimento, non avendo il medesimo alcun parente in Napoli che possa tenerne cura».⁵⁴

Il 16 giugno del 1838 il Rettore del Collegio comunica ai maestri Crescentini, Ruggi, Cordella, Busti e Cimarosa che la mattina del 20 devono trovarsi in istituto per esaminare il giovane Serrao.⁵⁵ L'esito positivo è ulteriormente confermato dall'autorizzazione del ministro Nicola Santangelo ad ammetterlo in collegio a «piazza franca»:

«Ho letto il rapporto di cotesta Commissione de' 21. cadente mese, di unita al giudizio dato da' Maestri esaminatori, sul talento straordinario nella musica del giovinetto Paolo Serrao di Filadelfia, pel quale avevo incaricato la Commis.s.e medesima di ritenerlo nello Stabilimento qualora dall'esame risultasse meritevole della piazza franca. E siccome rilevo dal di loro parere che il detto giovinetto sia degno del godimento della piazza franca ai

53 Compositore tedesco nato a Berlino nel 1765, autore di molte opere teatrali e di molta musica per pianoforte.

54 ASCSPM, *Serie ministeriali*, n. 63 del 1838. La ministeriale datata 12 giugno 1838 è firmata dal Ministro Segretario degli Affari interni Nicola Santangelo ed è indirizzata ai Governatori del Collegio di musica.

55 *Ivi*, Nota a margine: «16. Giugno 1838. Il Sig.r Rettore farà pervenire li Sig.ri Dirett.e Cav.re Crescentini ed i Sig.ri Maestri Ruggi, Cordella, Busti e Cimarosa acciò la mattina di Martedì 20 del corrente si trovino nel Collegio per esaminare il Giovanetto Paolo Serrao avanti la Commissione».

termini dell'art. 8.o del Regolamento, così autorizzo la Commissione ad ammetterlo in cotesto Collegio col proposto beneficio». ⁵⁶

Nel Real Collegio di Napoli il Serrao fu affidato, per la scuola di pianoforte, alle cure del Maestro Lanza (1783-1862) – allievo di Muzio Clementi – mentre per quelle dell'armonia e in seguito anche del contrappunto al Maestro Carlo Conti (1796-1868), di cui poi fu l'allievo prediletto. Da tenere presente che il Conti proveniva da un'alta e severa scuola di composizione: quella del Fenaroli e dello Zingarelli.

Il fervore degli ideali patriottici e nazionalistici che covava ed esplodeva un po' ovunque in quegli anni in Italia non poteva non suscitare risonanza nell'animo ardente del giovane Serrao. All'insaputa dei suoi superiori egli fuggì dal Real Collegio e la mattina del 15 maggio 1848 era sulle barricate di Via Toledo per combattere (si ignora se arruolato di nascosto nella Guardia Nazionale o per istintiva ansia di libertà) contro i soldati borbonici. Sedati i tumulti, fu ricercato dalla polizia borbonica, anche perché questa trovò ben celati nel suo pianoforte l'uniforme di Guardia Nazionale e una rivoltella. Per non essere arrestato, in un primo momento si nascose in un pozzo, si travestì poi da "lazzarone napoletano" e – ironia della sorte – per sostentarsi fu costretto a portare, dal Museo a Castel dell'Ovo, armi e munizioni rinvenute dalle truppe borboniche in varie parti della città, poi sequestrate. Riammesso dopo qualche tempo al Real Collegio, riprese con impegno, serietà e costanza il tirocinio degli studi musicali che per lui volgevano ormai al termine. Infatti, una partitura manoscritta – conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli – reca queste note autografe: *Messa a grand'orchestra, composta da Paolo Serrao alunno del Real Collegio di Musica, 1849*, e al termine del *Kyrie* è notato «Napoli, 26 luglio 1849»; dopo il *Gloria* «Finito 20 giorni pria d'uscire dal Collegio di S. Pietro a Majella ove feci lunga e piacevole dimora». Questo lavoro segnò, tra l'altro, l'inizio della sua notevole produzione musicale. Intanto, il 18 giugno 1840, era stato nominato direttore del Real Collegio di Musica "Saverio Mercadante". Il lungo rapporto tra Serrao e Mercadante – durato circa trent'anni – fu senza dubbio felice e proficuo: un rapporto di vita e di arte, durante il quale Mercadante dimostrò sempre alta stima verso il Serrao e

⁵⁶ ASCSPM, *Serie ministeriali*, n. 68 del 1838. La ministeriale datata 26 giugno 1838 è firmata dal Ministro Segretario degli Affari interni Nicola Santangelo ed è indirizzata ai Governatori del Collegio di musica.

questi, a sua volta, ricambiò il proprio maestro e direttore con una venerazione quasi filiale. Primo segno di questa stima del Mercadante fu la designazione del Serrao – tra tanti allievi del Conservatorio – a comporre un’opera semiseria per il Teatro “del Fondo”⁵⁷ intitolata *L’impostore*.⁵⁸ Era il 1852, anno in cui il Serrao si congedava definitivamente dal Real Collegio, tra l’altro, come *Primo Maestro*.⁵⁹

3. La prima nomina in Conservatorio

L’ingresso del Serrao nella grande famiglia della Scuola Napoletana avvenne nel 1860. In tale anno, infatti, fu nominato maestro in *Partimento e accompagnamento al canto*, con approvazione sovrana del 27 febbraio 1860, comunicata con Nota ministeriale del 10 maggio 1860. In una *Risposta a telegramma* del Conservatorio di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale per le antichità e le belle arti, del 17 aprile 1913, si legge che lo stipendio annuo del Serrao fu di 168 ducati a carico dell’assegno governativo, più ducati 32 e grana 40 di assegno straordinario sui fondi del collegio. Nel Regolamento del Conservatorio in vigore nel momento di nomina – specificatamente quello del 1856 – venne stabilito come i maestri in *partimento* dovessero essere due. Questi due maestri, tuttavia, come risulta dalle tabelle annesse al Regolamento, avevano stipendi diversi:

57 Il Teatro “del Fondo”, che in seguito fu denominato “Teatro Mercadante”, era stato aperto nel 1779 a spese dell’amministrazione della Casa Militare del fondo della separazione dei lucri. Fu inaugurato con un’opera di Domenico Cimarosa, *L’infedeltà fedele*, costituendo insieme al Teatro “S. Carlo” e al Teatro “Nuovo” – per tutto il XIX secolo – il centro focale della vita musicale napoletana tutta quasi unicamente interessata, in quel periodo, al melodramma.

58 *L’Impostore* di Serrao non fu rappresentato – come non fu rappresentata l’altra sua opera del 1853, *Leonora dei Bardi* (o con altro titolo *Dionora de Bondi*) – per divieto della polizia, non essendo il Serrao ben visto dal governo borbonico per i suoi precedenti politici. Ebbe invece, nel 1857, un felicissimo esito e un’accoglienza festosa l’opera semiseria *G. B. Pergolesi* che egli aveva scritto sempre per il medesimo Teatro “del Fondo”.

59 Il titolo di *Maestrino* – creato proprio nel conservatorio di Napoli – rimase fino a pochi decenni or sono come esplicito riconoscimento della compiutezza del *curriculum* di studi compiuti e delle qualità musicali dimostrate dagli alunni più bravi, specie quelli di composizione o direzione di coro e orchestra. Il compito del *Maestrino* era multiforme: assistere o supplire il maestro nell’insegnamento della propria disciplina musicale, dare lezioni agli allievi della scuola esterna, dirigere esecuzioni corali e orchestrali, comporre e far eseguire lavori di un certo impegno, quali operine, oratori, cantate, messe.

rispettivamente 204 ducati il primo e 168 ducati il secondo. Lo stipendio del Serrao corrisponde, effettivamente, a quest'ultima somma e da tale riscontro possiamo determinare con certezza che, nella sua "prima apparizione" come insegnante al Conservatorio di Napoli, il Serrao fu *secondo maestro di partimento e accompagnamento al canto*.

4. *Successive nomine e incarichi*

Nel 1861 il Serrao venne nominato Maestro in Contrappunto, composizione e strumentazione. Tale nomina è precisata e ricavata con certezza da una *Risposta a telegramma* del 30 marzo 1914, n. 170, in cui il Conservatorio trasmise al Ministero un estratto parziale dello stato di servizio del Serrao. Da esso risulta l'effettiva nomina – a firma del Principe Savoia di Carignano – attuata con decreto del 12 aprile 1861 e decorrenza 15 luglio 1861.⁶⁰ Senza alcun concorso,⁶¹ e senza nomina, invece, gli fu affidata due anni dopo la cattedra di Contrappunto e composizione.⁶² Dopo la morte di Carlo Conti (10 luglio del 1868), il quale aveva preso il posto del Maestro Lillo a seguito dell'esenzione dall'insegnamento dello stesso per motivi di salute, il Ministro della Pubblica Istruzione – Emilio Broglio – bandì il concorso per il primo posto di maestro di Contrappunto e composizione, nonché coadiutore del direttore.

60 In riferimento a tale nomina esiste una lettera dell'allora direttore del Conservatorio, Saverio Mercadante, datata 1861, in cui egli stesso esprime il suo parere positivo per la nomina del Serrao a tale cattedra di insegnamento.

61 Nel giugno del 1861 il Serrao aveva richiesto di «ottenere senza la solennità del concorso la nuova piazza di professore di contropunto e composizione». Seppure il 21 maggio dello stesso anno, il Direttore – a norma di regolamento – avesse già provveduto a inviare agli stessi Governatori i criteri concorsuali e la composizione della commissione, il Concorso non fu mai bandito. Il Serrao ottenne la cattedra grazie al sostegno del Mercadante, in virtù dell'articolo 92 del regolamento del 1856, che prevedeva appunto l'esenzione: «I professori del Collegio i quali desiderassero un cambiamento di classe, gl'ispettori della scuola esterna che nell'esercizio di un triennio abbiano dato luminose prove di zelo, e siano venuti in molta fama, e qualche professore estraneo che goda di una celebrità generalmente consentita potranno essere proposti dal Governo, sull'avviso del Direttore della musica, ad occupare posti vacanti, senza la formalità del concorso, qualora il Ministero non incontri difficoltà a sottoporre la loro nomina alla Sovrana sanzione».

62 Fasc. Pers., *Risposta a telegramma del 30 marzo 1914, n. 170*, Napoli; da tener ben presente che – ai sensi del Regolamento allora vigente – lo stipendio del Serrao avrebbe dovuto essere di 480 ducati, ma proprio perché all'affidamento dell'insegnamento non fu seguito dalla nomina ufficiale, lo stesso continuò a essere di 168 ducati, più ducati 32 e grana 40.

La commissione esaminatrice, composta dai più importanti maestri italiani dell'epoca – quali Lauro Rossi, Luigi Ferdinando Casamorata, Giuseppe Staffa, e con a capo Saverio Mercadante – si riunì nell'autunno del 1869. Una lettera di Lauro Rossi – inviata da Milano – a Francesco Florimo,⁶³ altra gigante figura musicale nel panorama musicale italiano, chiarisce il perché della scelta di Serrao:

«Se fra gli undici concorrenti non vi ha un contrappuntista veramente degno da coprire il posto che tennero i Durante, Leo, Tritto, Zingarelli ecc. ecc. Si hanno però degli uomini d'ingegno e meritevoli di considerazione, ché gli uomini dotti d'una volta disgraziatamente scarseggiano nell'epoca attuale... ciò posto, io riconosco la rinomanza del Petrella, l'operosità del De Giosa, la facilità del Battista, la valentia del Pappalardo e Miceli, e finalmente il non scarso ingegno del Calvi, Bacci, ... ma a mio vedere quello che merita di essere preferito è il Serrao, ed ecco su quali requisiti io fondo la mia proposta.

1. Il Serrao è allievo del Collegio di Napoli e di Mercadante specialmente.
2. Il Serrao fin dai primordii della sua uscita all'arte fu favorevolmente giudicato.
3. Il Serrao occupa già da molti anni il posto identico al quale ora aspira.
4. Il Serrao fu in stretto legame d'arte e di amicizia col defunto M° Conti, e ciò, parmi, possa interpretarsi che *il Serrao succedendo al detto Conti*, il *sistema* d'insegnamento da quelli tenuto non soffrirà grandi modificazioni per parte del Serrao.
5. Il Serrao ha scritte parecchie opere anche per le scene, che se non ottennero il risultato delle opere del Petrella, furono però sufficienti a ritenere il Serrao educato ad ottimi e fondati principi.
6. Il Serrao è attivo, studioso ed amante del progresso.
7. Il Serrao è un bravissimo esecutore a pianoforte, e pochi più di lui sono capaci a leggere e giustamente interpretare a prima vista un qualunque pezzo di musica.

63 Francesco Florimo (San Giorgio Morgeto, 12 ottobre 1800 – Napoli, 18 dicembre 1888) è stato un compositore, musicologo e bibliotecario. Nel 1826 fu nominato archivista, poi reggente e infine direttore (dal 1851) della biblioteca del Conservatorio di "San Pietro a Majella" (allora *Regio Collegio di Musica*). Le sue ricerche sulla tradizione musicale di Napoli furono sintetizzate nel 1869 in un *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* pubblicato in 2 volumi, sviluppato successivamente nell'opera in 4 volumi *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, pubblicata tra il 1880 e il 1882.

8. Il Serrao è più giovane del Petrella, il quale Petrella [è] l'unico dei citati aspiranti che può misurarsi col Serrao.

9. Il Serrao, mi dicono, sia anche un buon direttore di orchestra.

10. Il Serrao infine sta in ottima posizione sociale, ha cortesi le maniere ed i modi, e so che sa guadagnarsi l'amorevolezza de' propri scolari, dei quali, credo, non pochi ne ha già offerti al pubblico ed all'Arte: dunque il mio candidato è Serrao anche prima di osservare materialmente i titoli de' suoi avversari, che i veri "titoli per un maestro di contrappunto del Real Collegio di Napoli sta nella riputazione sanzionata dalla pubblica opinione».

Scomparso il Mercadante – ai sensi dell'art. 27 del Regolamento in vigore all'epoca dei fatti (quello del 13 maggio 1869) – le redini del Conservatorio furono affidate al Serrao. L'articolo in questione legiferava che, in caso di assenza del Direttore, era il maestro di Contrappunto e composizione a farne le veci. In tutte le biografie consultate non viene specificato il periodo esatto della durata della nomina a direttore ma, da un promemoria presente all'interno del suo fascicolo personale, si legge che la «durata della carica fu di sei mesi a partire dalla morte del precedente direttore». ⁶⁴ Come riconoscimento al servizio reso ebbe conferita, dal Re d'Italia, l'onorificenza di *Ufficiale della Corona d'Italia*. ⁶⁵ Trascorsi questi sei mesi, nel 1871 venne nominato direttore il maestro Lauro Rossi. Ciò nonostante – anche durante la direzione del Rossi – non mancò la collaborazione del Serrao, tanto che l'anno successivo gli venne conferita la nomina di Coadiutore al Direttore degli Studi, ⁶⁶ «sostituendo il Maestro Rossi in tutte le sue funzioni quando questi era assente». ⁶⁷ Nel 1878, quando il Rossi rinunciò al suo incarico di Direttore, venne nominato il Barone Rogadeo ⁶⁸ in qualità di Commissario Regio. ⁶⁹ Il Commissario Regio «rimase in ufficio» fino all'ottobre dello stesso anno,

⁶⁴ Per tale periodo di tempo, il Serrao ottenne uno stipendio mensile di £ 500, per un totale di £ 3.000.

⁶⁵ Il Serrao ebbe la nomina del titolo onorifico il 12 maggio 1887. Nel fascicolo personale, inoltre, si trova una lettera in cui il prefetto di Napoli chiedeva al Duca del Balzo, governatore del Real Collegio, «il parere per la proposta al ministero della Pubblica Istruzione da parte di autorevoli persone la concessione di una Onorificenza Cavalleresca al Serrao».

⁶⁶ Da un *Promemoria autografo* contenuto nel fascicolo personale, *cit.*

⁶⁷ Da un *Avviso di pagamento* inviato dal Ministero alla Tesoreria di Napoli del 4 ottobre 1871 risulta che, per le molteplici occasioni in cui il Serrao svolse, in sostituzione temporanea, la funzione di direttore, ebbe una remunerazione di £ 1.500.

⁶⁸ Giusta deliberazione presidenziale del 12 giugno 1878.

⁶⁹ Fasc. Pers., *Risposta a Nota del 6 maggio 1879* da parte del Ministero della Pubblica Istruzione al Presidente del Collegio di Musica, con oggetto *Maestro Paolo Serrao*.

periodo durante il quale il Serrao lo coadiuvò nelle funzioni. Successivamente, a partire da novembre del 1878 e, senza ombra di dubbio fino ad aprile del 1879 – ma quasi sicuramente fino all'adozione del nuovo regolamento (avvenuto il 12 giugno 1879) – il Serrao prese le redini del Conservatorio in qualità di direttore funzionante.⁷⁰ Il nuovo regolamento istituì la direzione tecnico-musicale, stabilendo come la stessa spettasse a «tre professori insigni o maestri rinomati, o cultori esimi dell'arte musicale, due per lo meno estranei al collegio, nominati dal Re sopra proposta del consiglio di amministrazione».⁷¹ Ebbene, dal 1879 al 1884, il Serrao – insieme a Lauro Rossi e Michele Ruta – fece anche parte di questa direzione tecnica.⁷² Nel 1885 si ritornò a un solo direttore, quale fu Pietro Platania.⁷³

Lo stesso regolamento modificò, all'interno del conservatorio, la denominazione del magistero – ben sedici anni dopo l'affidamento dello stesso –⁷⁴ da *Maestro di Contrappunto, Composizione e Istrumentazione*, a *Contrappunto e Composizione*.

Dal 1882 il Serrao – oltre al ruolo di insegnante e direttore, svolto diverse volte nel corso della sua carriera – ebbe altri incarichi all'interno del Conservatorio, a seconda delle esigenze che necessitavano. Fu infatti, per vari anni, *Coordinatore dei concerti orchestrali, Coadiuvatore dei concerti corali, direttore d'orchestra, maestro di canto corale*.⁷⁵ Nel 1888 – con Real decreto n. 5819,

⁷⁰ *Ibidem*. Per i due mesi di direzione dell'anno 1878 (novembre e dicembre) ricevette una remunerazione di £ 660. Per il successivo primo quadrimestre del 1879 (gennaio-aprile), ricevette £ 1320. La remunerazione, conteggiata in regime del 60% dello stipendio normale, era pari a «£ 330 il mese».

⁷¹ La nomina aveva valenza triennale con possibilità di rielezione.

⁷² Fasc. Pers., *Lettera autografa agli Onorevoli Signori componenti il Consiglio di Amministrazione e Sorveglianza del Real Collegio di Musica* del 5 Luglio 1886; Lo stipendio annuale di questi tre direttori era di £ 2.200 ciascuno, che nel suo insieme andava a formare l'intero stipendio di direttore (£ 6.600).

⁷³ Pietro Platania, compositore e didatta, rimase a Napoli come direttore fino al 1902, quando la direzione fu affidata – fino al 1909 – a uno dei più brillanti alunni del Serrao: Giuseppe Martucci (Capua, 1856 – Napoli, 1909). Al Martucci successe (dal 1912 al 1915) Alberto Fano, allievo di pianoforte di quest'ultimo. In seguito, sino al 1935, le sorti del Conservatorio furono nelle mani di quell'eccelsa figura di musicista e di gentiluomo che fu Francesco Cilea, anch'egli alunno del Serrao.

⁷⁴ Fasc. Pers., da una *Lettera dell'8 Marzo 1879 al Presidente del Consiglio di Amministrazione e Sorveglianza del Real Collegio di San Pietro a Majella, con decreto 16 dicembre 1878*. Lo stipendio continuò a essere di £ 3.600 annue.

⁷⁵ Fasc. Pers., da un *Promemoria delle delibere consiliari adottate dal 1884 al 1888 in merito ai compensi erogati al Serrao* e dal *Sommario della pratica relativa alle remunerazioni* risultano erogate, per i vari ruoli svolti, le seguenti retribuzioni: A.A. 1882/1883: £ 1.000; A.A. 1883/1884: con decreto del 18 aprile 1884, £ 1.000; con decreto del 17 luglio 1884, £ 500; A.A. 1885/1886: con decreto del 5 dicembre 1885, £ 500; con decreto del 16 dicembre 1885, £ 600; con decreto del 12 luglio 1886, £ 565; A.A. 1886/1887: con decreto del 16 aprile 1887, £ 565; A.A. 1887/1888: con

precisamente l'11 novembre – venne approvato il nuovo *Statuto del Conservatorio e Ruolo Normale del personale del Conservatorio*. Con questo Regolamento le materie musicali furono distinte, per la prima volta, in principali e complementari. Allo stesso tempo vennero definiti gli esami in senso moderno: ammissione, conferma, promozione e licenza. Infine, furono riportate le modifiche alle tabelle stipendiali dei professori.⁷⁶ Lo statuto del 1888 non modificò comunque quella che era la realtà dell'Istituto per Paolo Serrao. Difatti, continuarono le sue prestazioni di *Maestro* per i concerti e le esercitazioni corali e orchestrali.⁷⁷

5. Conclusioni

Intensa, ricca e appagante: si potrebbe così sintetizzare la carriera del Serrao all'interno del Conservatorio napoletano, cui egli si dedicò pienamente e in modo incessante fino alla morte. L'Istituzione partenopea, dal canto suo, ha parallelamente mutato le sue leggi e migliorato le sue normative interne, seguendo quelli che erano i bisogni e le necessità ora degli allievi ora degli insegnanti (diremmo oggi, con una *vision* e una *mission* decisamente chiare), declinandosi in un "orizzonte" rivolto verso la più completa formazione globale degli studenti.

Come ampiamente argomentato, una carriera – quella del Serrao – colma di attività parallele, dalla direzione alla concertazione, dall'insegnamento alla direzione d'orchestra che il Nostro seppe costantemente condurre in maniera degna e meritevole, senza sosta:

«Sino all'ultimo egli fu una vera e propria autorità, la sua scuola era seguita con perseveranza, la sua parola ascoltata con rispetto, la sua influenza e il suo spirito orientatore attivi in tanti allievi, divenuti grandi

decreto del 5 aprile 1888, £ 565.

⁷⁶ La tabella stipendiale, così come modificata e riportata nel nuovo regolamento, prevedeva per l'insegnante di composizione una remunerazione annua di £ 3.000. Viene inoltre specificato come «durando nell'ufficio l'attuale professore di composizione, cav. Paolo Serrao, riceverà lo stipendio di £.3.600, senza considerare gli aumenti sessennali».

⁷⁷ In alcune *Note del governatore* si trovano le remunerazioni avute dal Serrao per tali attività dal 1889 al 1893: A.A. 1889/1890: £ 900; A.A. 1890/1891: £ 780; A.A. 1891/1892: £ 780; A.A. 1892/1893: £ 780.

nell'arte musicale sebbene diversi per tendenze, per temperamento, idee e forme». ⁷⁸

Luigi Griffo, suo discepolo, lo descrisse come «sempre bonario, con l'eterno sorrisetto che pareva lievemente motteggiatore sul labbro, e l'eterno mezzo sigaro spento tra i baffi ingialliti e spioventi». ⁷⁹ E ancora, dalla biografia contenuta nel suo fascicolo personale possiamo apprendere che il Maestro «si dedicò all'insegnamento e fu uno dei migliori docenti e l'ultimo rappresentante della gloriosa scuola napoletana del contrappunto».

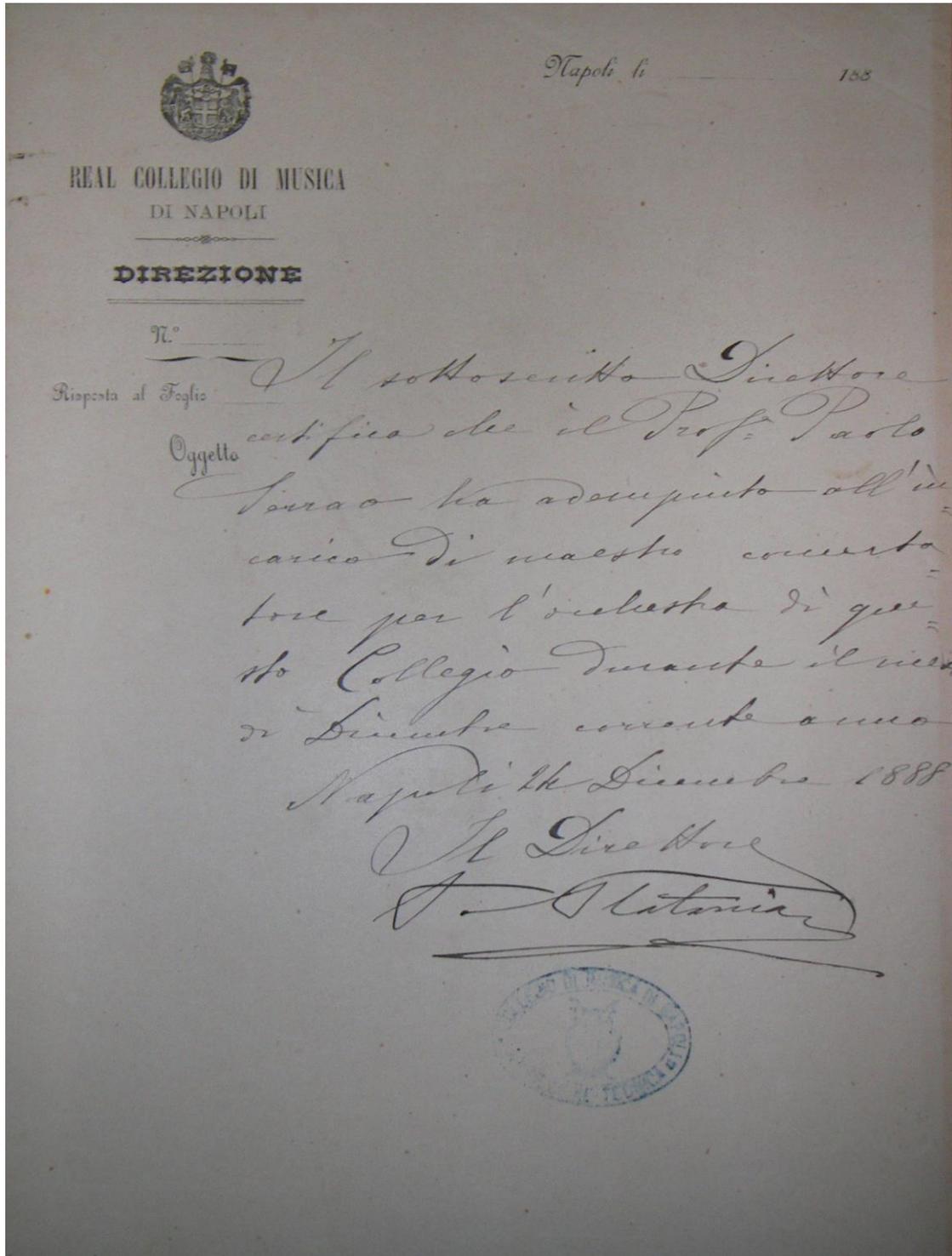
⁷⁸ BUONDONNO, *op. cit.*

⁷⁹ GRIFFO, Luigi, *Cenni biografici su Paolo Serrao*, Catanzaro, Izzo, 1919.

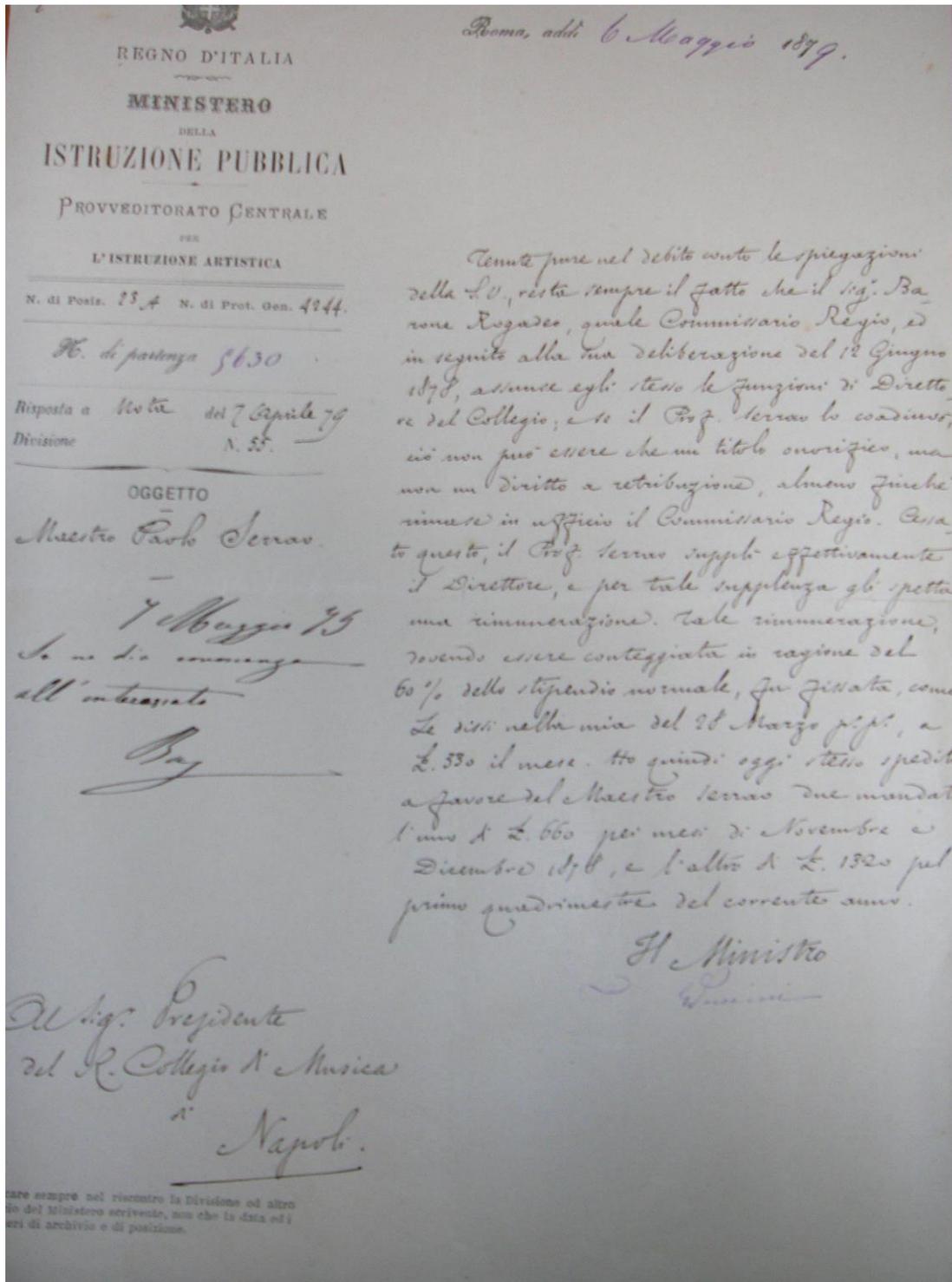
Municipio di Filadelfia
 Estratto dai registri dello stato civile
 del Comune di Filadelfia per l'anno
 1892

Atto di nascita. N° 172. Saverio Paolo.
 Il giorno 1892 addì 15 di Sett: alle ore
 ante 9 e minuti 20. nella casa commu-
 nale. Avanti di me il sig. Giuseppe
 Segretario delegato con atto del sin-
 daco in data 29 gennaio 1891, debita-
 mente approvato ufficialmente dallo Sta-
 to Civile del Comune di Filadelfia,
 il quale mi ha dichiarato che nel
 l'Aprile 1850, dal fu Bernardo Serrao
 e dalla fu Colobretti Marianna
 coniugi è nato un bambino di sesso
 maschile e a cui fu dato il nome
 di Paolo. A quanto sopra e a questo
 atto sono stati presenti quelli testimo-
 ni Serrao Francesco di anni 53. pro-
 prietario, e Bieri Cesare di anni 43
 proprietario, entrambi residenti in que-
 sto Comune. Il dichiarante pria di

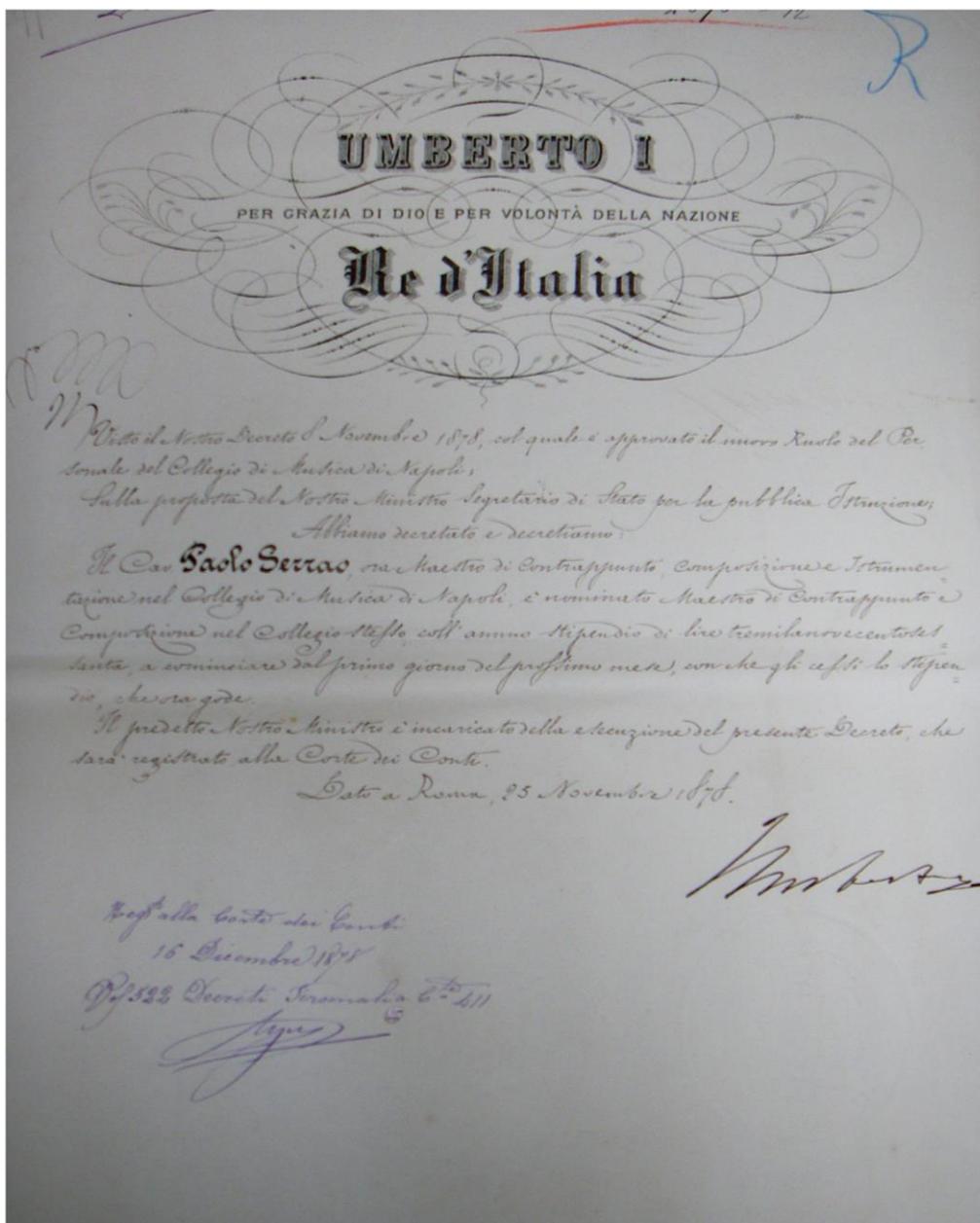
1. Atto di nascita – pag.1



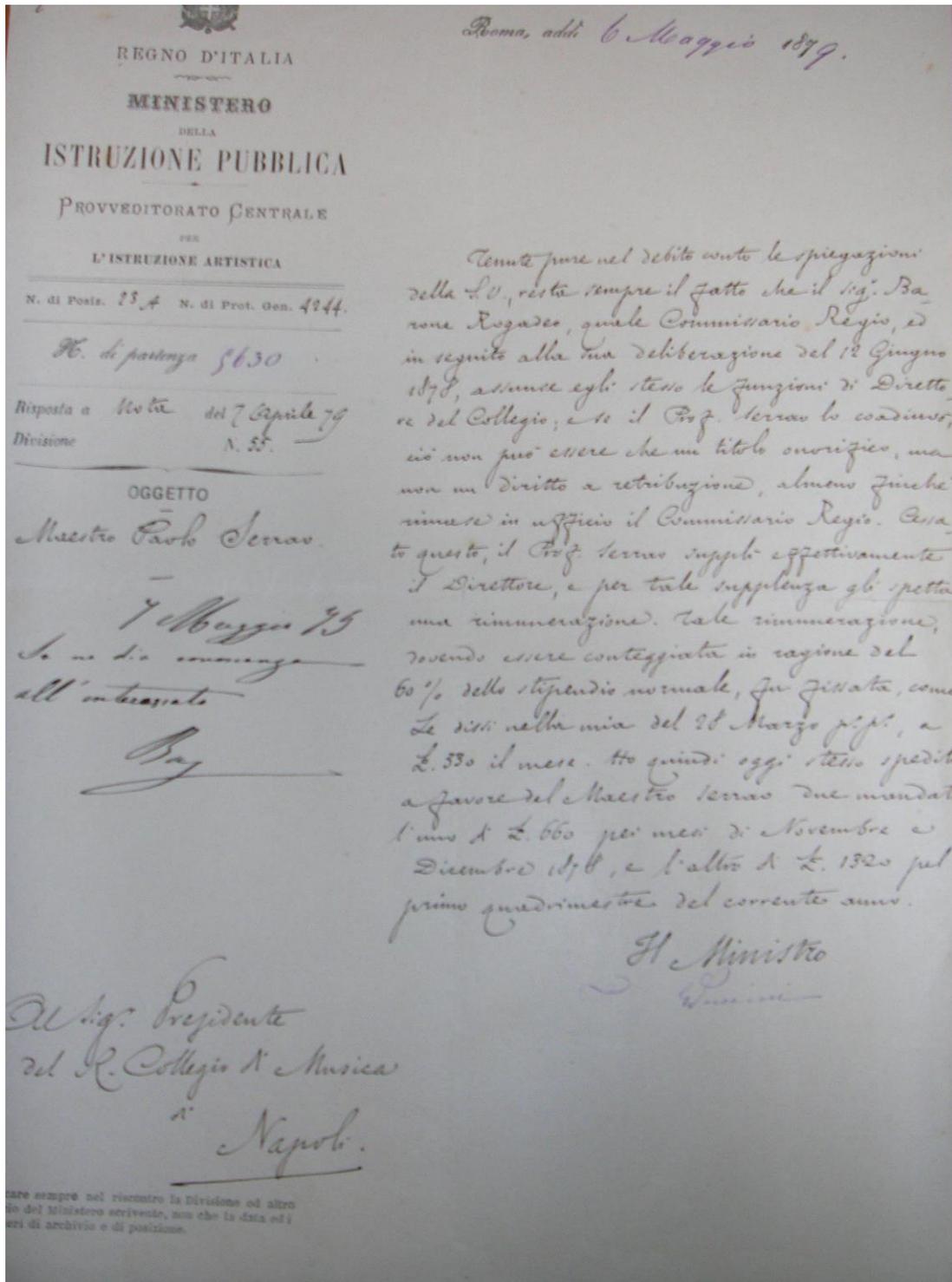
2. Certificato di Maestro Concertatore a firma di Pietro Platania



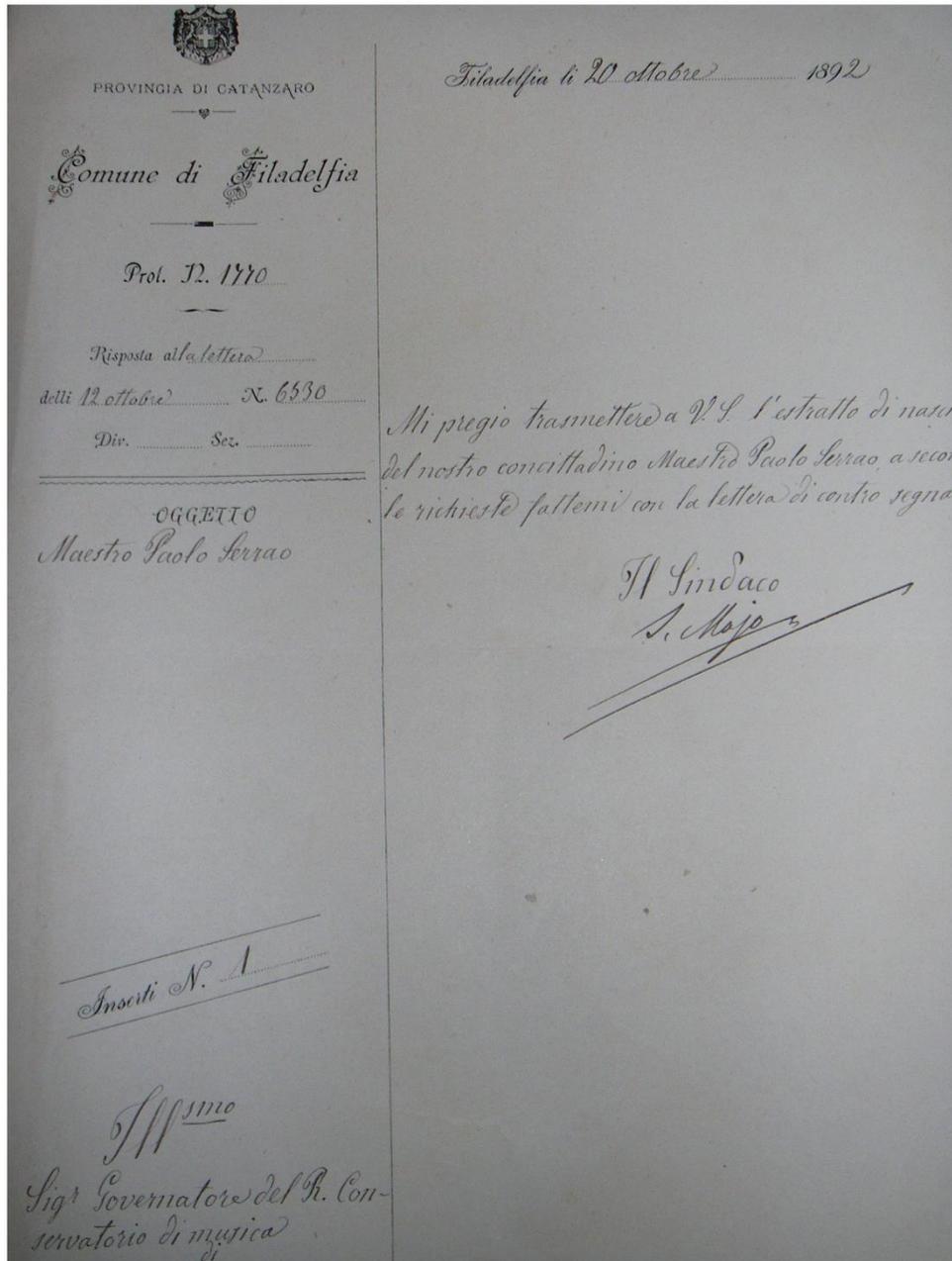
3. Comunicazione del 6 maggio 1879, da parte del Ministero al Conservatorio di Napoli con oggetto "Maestro Paolo Serrao"



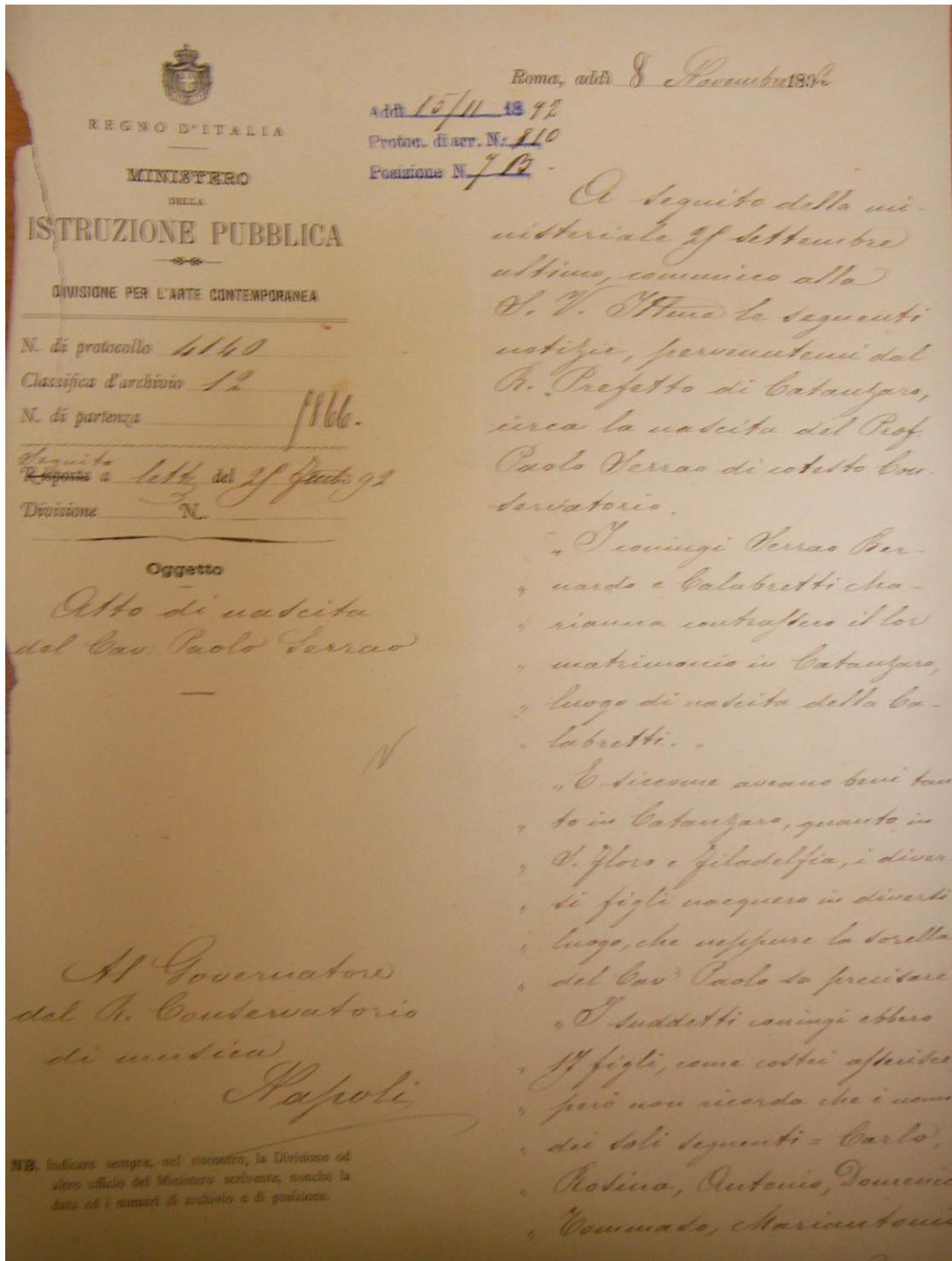
4. Nomina a “Maestro di Contrappunto e Composizione” del 25 novembre 1878



5. Comunicazione della nomina a “Ufficiale della Corona d’Italia” da parte del Ministro della Pubblica Istruzione



6. Atto di trasmissione dell'Estratto dell'Atto di nascita al Conservatorio di Napoli



7. Comunicazione del Ministero al Conservatorio circa le notizie reperite sulle origini



8. *Ritratto del Maestro Serrao – Quadreria del Conservatorio S. Pietro a Majella*

INNOCENZO C. DE GAUDIO

VINCENZO VALENTE FRA I “GRANDI” COMPOSITORI, POETI E ARTISTI DI OPERE, OPERETTE E VARIETÀ DELLA NAPOLI POSTUNITARIA

1. Premessa

Vincenzo Maria Francesco Emanuele Valente nasce a Corigliano Calabro (Cosenza) il 21 Febbraio 1855, da Nicola e da Maria Teresa Bovio, agiata e còlta famiglia possidente. Al pari di altri giovani musicisti calabresi, è inviato a studiare nella città dalla secolare tradizione per gli studi musicali,⁸⁰ giacché «Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj», confluiti successivamente nel Regio Collegio di musica “San Pietro a Majella” di Napoli,⁸¹ nonché vera e propria città del *loisir*.⁸² Ha quale maestro Salvatore Pappalardo,⁸³ eccellente violoncellista, compositore, didatta e, non ultimo, *Compositore di Camera* di Leopoldo Borbone, Conte di Siracusa, egli stesso *flautista, compositore e patriota*. Pappalardo, dal 1861 al 1867, si dedica

⁸⁰ Un ruolo di primo piano della cultura musicale napoletana è interpretato dai Conservatori di musica, che diedero vita alle più prestigiose scuole di musica d'Italia. Nel corso della loro storia hanno rappresentato un riferimento fondamentale per l'intera cultura musicale europea.

⁸¹ Cfr. CAFIERO, Rosa, «Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj»: *formazione musicale e «armonica carriera» nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, in COTTICELLI, Francesco – MAIONE, Paologiovanni (a cura di), «Studi Pergolesiani», vol. 9, 2015, pp. 375-456; Cfr. anche: CAFIERO, Rosa – MAIONE, Paologiovanni (a cura di) *La formazione musicale nel Meridione d'Italia fra Viceregno e Regno*, Napoli, Turchini, 2022; CHIRICO, Teresa, *La musica nel Reale Albergo dei Poveri di Napoli e negli istituti dipendenti (1817-1861)*, in CAFIERO, R. – MARINO, Marina (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Reggio Calabria, Jason, 1999.

⁸² DEL PRETE, Rossella, *La città del loisir. Il sistema produttivo dello spettacolo dal vivo a Napoli tra '800 e '900*, in PESCE, Anita – STAZIO, Marialuisa (a cura di), *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione. Culture e Società del Mediterraneo*, 2013, pp. 121-163, (per maggiori dettagli si rimanda a http://www.issm.cnr.it/pubblicazioni/ebook/canzone_napoletana_flip/mobile/index.html#p=11)

⁸³ Salvatore Pappalardo (Catania, 21 Gennaio 1817 – Napoli, 9 Febbraio 1884); Cfr. CARERI, Enrico – DONISI, Enrica (a cura di), *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato Sabauda e Italia Unita (1848-1870)*, Napoli, ClioPress, 2015.

all'insegnamento nelle scuole di musica dell'Albergo dei Poveri.⁸⁴ Dirigerà in seguito le scuole di musica nell'*Ospizio dei Ciechi* e il *San Giuseppe a Chiaia*. Fra i suoi allievi si ricordano Beniamino Cesi, Pietro Platania, oltre al Nostro. Maestro e allievo, tuttavia, subirono il medesimo destino: al pari di altri illustri personaggi *pre* e *post* unitari sono stati ricacciati in un'immeritata oscurità, «perché in Italia la potenza d'oblio supera anche quella dell'intelletto».⁸⁵ Questo breve scritto vuole solo essere un piccolo contributo di ricerca, scevro da fini e intenti "localistici" o campanilistici, in omaggio a quei compositori, operisti, artisti e intellettuali calabresi che – pur avendo offerto un contributo notevole alla storia culturale e musicale di questa Regione, al Mezzogiorno e all'intero Paese – non trovano più adeguato spazio nei programmi di concerti, cartelloni e rassegne, né a livello di ricerca e/o di iniziative istituzionali di salvaguardia, né di valorizzazione di un patrimonio materiale e immateriale, nel quale si registrano «vuoti di conoscenza che hanno, ovviamente, a che vedere con i processi produttivi della conoscenza stessa e della formazione».⁸⁶

2. Valente e Piedigrotta

«Quando la storia della canzone napoletana incontra quella della Festa di Piedigrotta offre elementi interessanti da analizzare. Per alcuni l'incontro fra la festa e la canzone può essere ricondotto ai tempi remoti in cui ai riti piedigrotteschi»⁸⁷ si partecipava a *tenzoni* canore fra il "carro delle lavandaie" – sul quale salivano solo donne – e quello dei *ficaiuoli* – gruppo virile – culminante ai *Pié della Grotta*, intonando canti *a figliola presso la tomba di Virgilio*,⁸⁸ poi replicati nella *Cripta Neapolitana* e sottoposti al severo giudizio

⁸⁴ Fondato da un altro calabrese, Marcello Fossataro (terziario francescano), nato a Nicotera (VV) nel 1565/69.

⁸⁵ MOTTOLA, Emilio, (a cura di), *Salvatore Pappalardo, ovvero della lotta contro il pericolo dell'oblio. Quintetto per quattro violoncelli e contrabbasso sulla "Zelmira" di Rossini, composto da Salvatore Pappalardo, Opera V*, Avellino, Gesualdo, 2017. Cfr. DE ANGELIS, Marcello, *La musica considerata filosoficamente: echi del Risorgimento e del bello ideale*, in appendice: *Filosofia della musica*, di Giuseppe Mazzini, Firenze, LoGisma, 2011.

⁸⁶ STAZIO, Marialuisa, *I motivi di un progetto*, in PESCE – STAZIO, (a cura di), *op.cit.*, p. 11.

⁸⁷ SANITÀ, Helga, *Piedigrotta e la canzone. Packaging di un totem*, in CARERI, Enrico - SCIALÒ, Pasquale (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, LIM, 2008, pp. 451-453.

⁸⁸ Cfr. DE SIMONE, Roberto, *Il Segno di Virgilio*, Pozzuoli, Puteoli, 1982, p. 117.

del popolo che – solo in un secondo momento – avrebbe fatto conoscere il titolo della *Figlia della Madonna*, ossia il “motivo vincente”.⁸⁹ Una pratica rituale spontanea che, a partire dalla metà dell'Ottocento, si trasforma in prodotto dell'industria culturale musicale «senza peraltro perdere nulla del suo significato antropologico. Da accessorio del testo rituale diviene elemento primario e indispensabile del contesto festivo tanto da imporsi su tutte le altre pratiche. Grazie anche al condizionamento esercitato dalla stampa – e più tardi dalla televisione – sull'immaginario collettivo locale e nazionale, Piedigrotta diviene la Festa della Canzone». ⁹⁰ È chiaro che in questa fase storica non ci si trova più di fronte a produzioni scaturite dall'anonima e ingenua creatività orale popolare – rurale, urbana o marinara, sempre tanto cara all'afflato romantico per il “popolo” – la quale comunque continuerà a rappresentare un inesauribile “serbatoio della memoria” (e di stilemi linguistici e melodici) al quale attingere per trarne rinnovata ispirazione. A tale proposito si continua citando l'affermazione di Helga Sanità: «Opere d'arte composte da autori borghesi per essere consumate da destinatari diversi oltre che dal popolo stesso. Gli autori delle nuove canzoni si ispirano alla tradizione popolare, utilizzano intere strofe tratte da poesie popolari, ma tendono a non citare le fonti». E, chiamando in causa Benedetto Croce: «L'attenzione fu rivolta su quelle canzoni del 1835, quando Raffaele Sacco in quell'occasione fece cantare la sua col famoso ritornello: *Te voglio bene assaie e tu nun pienze a me*. Queste canzoni hanno dato poi origine negli ultimi anni a una fioritura letteraria piedigrottesca di giornali e numeri unici, che rappresenta una nuova festa – vogliamo chiamarla festa? – aggiunta all'antica, popolare». ⁹¹ La novità più rilevante, tuttavia, è rappresentata dal fatto che all'atto della trasformazione da ritualità collettiva in *Festival delle Piedigrotte* (dal 1876, con a capo Luigi Capuozzo, *giornalaio*) la *Festa* risorge nelle grandi prospettive commerciali della canzone, in senso industriale ed economico. ⁹²

⁸⁹ Cfr. MANCINI, Franco – GARGANO, Pietro, *Nel segno della Tradizione. Piedigrotta. I luoghi, le feste, le Canzoni*, Napoli, Guida, 1991.

⁹⁰ SANITÀ, Helga, *op. cit.*, p. 453.

⁹¹ CROCE, Benedetto, *La chiesa e la festa di Piedigrotta*, in «Napoli Nobilissima» (1892). L'articolo è riportato anche in *Piedigrotta nella vita e nella storia*, Napoli, Morace, 1951, pp. 9-11.

⁹² Negli anni fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento l'industria culturale diventa il vero *sponsor* della Festa: L'editoria musicale, ma anche la stampa quotidiana e periodica, che opera in parallelo con l'editoria musicale, moltiplicandone i canali di penetrazione e diffusione, con dibattiti, critiche “addomesticate” e disseminazioni d'informazioni e pubblicità sempre più pervasive, traendone anch'essa

3. *Le Canzoni e Vincenzo Valente*

Nella Napoli ottocentesca si espande ulteriormente un repertorio urbano nel quale interagiscono e si mescolano, ancora una volta, matrici assai eterogenee: dall'opera buffa alla musica di tradizione orale; dalle *Storie del Molo* alle ballate epico-liriche; dalle canzoni d'improvvisatori alle musiche per il ballo. Il "fenomeno" esplose in maniera esponenziale, in virtù dello sviluppo dell'editoria: musicisti di formazione colta intervengono – per pubblicazioni destinate a un mercato sempre più vasto – su materiali diversi fra loro, semplificando il "colto", adattando il "popolare", creando modelli "ibridi" che sono diffusi nei luoghi di intrattenimento (vecchi e nuovi), spettacoli itineranti, soprattutto grazie alla copiosa circolazione di spartiti, fogli volanti e *copielle*,⁹³ determinata dallo sviluppo delle tecniche litografiche: «La stampa degli spartiti dedicati principalmente al nucleo domestico piccolo e medio borghese che si apriva alla socialità e al consumo facile del melodramma, della romanza e della canzone, fungeva da canale sotterraneo e privato certamente collegato con gli altri canali di diffusione fra il pubblico, dai concerti ai pianini, dalla strada al caffè». ⁹⁴

La moderna industria culturale determina il moltiplicarsi di aziende che pubblicano e diffondono canzoni antiche e d'autore: *in primis* i ginevrini Girard – che vendono musica a stampa in modo industriale fin dal 1809 – seguiti dalla famiglia francese Cottrau; oltre un'infinità di piccole tipografie autoctone che si improvvisano case editrici, inondando la città di *copielle* con i versi delle canzoni e spesso fogli volanti con versi e musica. ⁹⁵ I numeri di questa

vantaggio in termini di aumento di vendite e tirature. Nei primissimi anni del Novecento, infine, grazie all'evoluzione tecnologica, superata con successo la prima fase sperimentale di Edison e Berliner, le industrie discografiche (soprattutto Phonotype, Polyphon, Victor) stampano e commercializzano dischi di canzoni, macchiette, duettini comici, interpretati dai migliori artisti in ogni genere prodotto (Caruso, Milano, Maldacea, Pasquariello).

⁹³ Le *copielle* sono una nuova versione, quasi sempre elegantemente illustrata, di quei fogli volanti che da secoli erano i più comuni mezzi di circolazione della letteratura popolare. Riportavano il testo o lo spartito della canzone. Talvolta si offriva addirittura un'originale trascrizione della musica in un sistema numerico riferito alle quattro corde del mandolino, in modo da permettere l'esecuzione anche a chi ignorasse la lettura del rigo musicale.

⁹⁴ DEL PRETE, Rossella, *La città del loisir.*, *op. cit.*, pag. 161

⁹⁵ Della sola *Te voglio bene assaje* di *copielle* ne vengono stampate addirittura 180.000 copie e di *Funiculì funiculà*, presentata nell'edizione Piedigrotta 1880, Ricordi oltrepassa l'impressionante cifra di un milione di copie stampate in un anno, con introiti inusitati per le casse della casa milanese.

produzione e dell'enorme diffusione di canzoni sono impressionanti: all'incirca nello stesso periodo, negli industrializzati Stati Uniti d'America, il numero di copie di canzoni a stampa non superava il centinaio di copie. Bisognerà attendere la prima decade del Novecento per equiparare le cifre (migliaia di copie) della produzione ottocentesca partenopea. Ricordi, Bideri, Santojanni e altri noti editori assoldano i migliori pittori per ornare le copertine delle *Piedigrotte* con il repertorio iconografico della *Belle Époque*, composto da una miscela di esotismo, richiami alla natura e a mondi fantastici. Il medesimo patrimonio iconografico e gli stessi temi condizioneranno anche i contenuti dell'*operetta féerie*, ispirando inoltre il libretto della *Rosaura Rapita* – con le musiche di Valente e il libretto di Salvatore Di Giacomo – come vedremo in seguito, mai rappresentata. E, come nel caso di *Bamminella*,⁹⁶ Ricordi inserisce sul retro di copertina un vero e proprio *spot* pubblicitario per i Magazzini Italiani. Tra il 1824 e il 1847, il solo Guglielmo Cottrau pubblica decine di brani vocali napoletani nei «Passatempo musicali». Ed è proprio di Cottrau – trascrittore e arrangiatore, più che dell'autore – che i recenti studi musicologici ed etnomusicologici cercano di individuare le probabili matrici originarie dei brani.⁹⁷ L'epoca d'oro della canzone napoletana “classica” coincide tuttavia col periodo che va dalla fine dell'Ottocento (convenzionalmente dal 1880 in poi, anno di uscita del brano *Funiculi funiculà* di Denza e Turco) fino agli anni Cinquanta del Novecento: un arco di tempo in cui parolieri, poeti e musicisti producono una vasta messe di canzoni divenute celebri in tutto il mondo.

Il precoce Vincenzo Valente «nel 1870, a soli 15 anni,⁹⁸ dopo avere composto due *Messe*, una a due e l'altra a quattro voci, acquistò larga popolarità con la

⁹⁶ *Bamminella*, canzone popolare per Piedigrotta 1892, Versi di G. B. de Curtis, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1893, con Dedicà «Alla gentile Artista Giuseppina Calligaris». Magazzini Italiani E. & A. Mele & C., via Municipio e via San Carlo, Napoli: «*Bamminella è pure nu scicco vestito*. Robba manifattura e spese costa 14 lire e 75 centesimi».

⁹⁷ DI MAURO, RAFFAELE, *I Passatempo musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*, in SCIALÒ, Pasquale – SELLER, Francesca (a cura di), *Passatempo Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, Napoli, Guida, 2013, pp. 119-170.

⁹⁸ GRILLO, Francesco, *Profili calabresi: Luigi Palma e Vincenzo Valente*, in «Calabria Nobilissima», XVI, 1962, n. 43. La stessa data di composizione viene indicata da Ettore De Mura nella sua monumentale *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, Napoli, Il Torchio, 1969. Sebbene Ettore Maddaloni in un entusiastico e agiografico editoriale, citando Valente in *Canzoni d'altre primavere (1869-1890)*, comparso in «Piedigrotta» (1920), retrodati al 1869 la genesi del brano, che sarebbe stato composto dal Nostro, quindi, all'età di soli 14 anni.

canzone *T'aggia parlà nu poco*, erroneamente nota col titolo *Ntuniella*, dal ritornello *Guè, Ntuniè*,⁹⁹ che anticipa, di fatto, la *Golden Era* della Canzone Napoletana. Nel 1879 il Valente sposa in Napoli la signorina Virginia Cavalieri, dalla quale ebbe sei figli, fra cui il più famoso Nicola, musicista come il padre, che però avrà maggior fortuna, rispetto al genitore. La fama di compositore di talento arriva già prima della partecipazione ai concorsi per canzoni legate all'ormai *Festival di Piedigrotta* e alla collaborazione stretta con il poeta Salvatore Di Giacomo. Già nel 1882, Valente compone *Lo telefono*, su versi di Raffaele Della Campa. C'è una certa attenzione nella produzione di questo periodo verso le nuove invenzioni (*Funiculì funiculà* aveva fatto scuola). Valente si ripete negli anni a venire con *'O telecrafo senza filo*, su versi di Ferdinando Russo, *'O tramm' elettrico* (duettino comico), con Pasquale Cinquegrana. Il sodalizio con Di Giacomo sarà copioso (poco meno di quaranta titoli accomunano i due autori) e procurerà a entrambi onori e successi strepitosi: *'A capa femmena* (1883), il primo brano scritto in collaborazione, diviene un vero e proprio trionfo;¹⁰⁰ *'E Ccerase*, 1888;¹⁰¹ *Canzona amorosa* (1889);¹⁰² *'A Sirena* (1897).¹⁰³ Le tre musiche ispirate a forme di danza: le due tarantelle *'E*

⁹⁹ Il titolo corretto che si legge nell'edizione a stampa è *T'aggia parlà no poco, Ntuniè*, canzone caratteristica, versi di Raffaele De Lillo, Napoli, Maddaloni, 1869, con Dedicata «All'Onorevole Cavaliere Martino Barba».

¹⁰⁰ *'A capa femmena*, Canzone, versi di S. Di Giacomo, Napoli, Santojanni (1883/1932). La prima edizione, con il titolo *Nzunchete, nzu!*, fu composta per la festa di Piedigrotta 1883, con copertina litografica illustrata da Enrico Rossi. La doppia indicazione (1883/1932) è giustificata dalla riedizione a cura dello stesso Santojanni, per il Cinquantenario della casa editrice, «Piedigrotta Santojanni 1932», articolata in tre album commemorativi e rievocativi. Le cronache riportano gli echi di quel successo entusiastico; nonostante Napoli fosse fiaccata da un'epidemia di colera, ovunque si sentiva risuonare il ritornello *Nzunchete, nzu*. Ci volle un intervento «miracoloso», un'apparizione in sogno a un vetturino della Madonna, unica e sola *Capa femmena*, per spegnere l'entusiasmo per l'ossessivo *refrain*.

¹⁰¹ «*'E Ccerase*, benché non più frutto di stagione riprendono l'aspetto di *primeur* musicale per le simpatiche ed affascinanti note che al Valente hanno saputo ispirare. La canzone, nell'edizione elegantissima di G. Santojanni, prenderà il posto che le spetta e si distinguerà certamente nella pioggia meteorica della vicina Piedigrotta» L'articolo citato, apparso sul «Fortunio» (30 settembre 1888), viene riportato da Massimo Privitera, in *La nostra musica. «Fortunio» fra vecchie e nuove canzoni (1888-1899)*, qui consultabile http://www.issm.cnr.it/pubblicazioni/ebook/canzone_napoletana_flip/files/basic-html/page170.html.

¹⁰² La canzone fu inserita anche in «Piedigrotta Santojanni 1934», terzo ed ultimo album celebrativo del cinquantenario editoriale. Il numero, con «Le più belle canzoni amate e cantate dal 1883 a oggi», a cura di Federico Petriccione, con illustrazioni del pittore Vincenzo Migliaro, retrodata la prima pubblicazione al 1888.

¹⁰³ *Canzone 'e mare* per Piedigrotta 1897, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1897. Il brano, oltre a omaggiare il mito della Sirena Partenope ottiene uno strepitoso successo editoriale: riceve un Premio in danaro (300 lire al Concorso «*Eldorado – Salone Margherita*») e numerose ristampe: «La Tavola Rotonda» (Giornale Letterario Illustrato

tre terature (1898); *Tarantella sorrentina* (1900) e il drammatico *Tango napoletano* (1917). Per il successo straripante di *'A capa femmena* ci si affida alle testimonianze di Federico Petriccione. Egli, infatti, oltre a fornirci dettagli sul curioso aspetto di Valente e sul suo carattere brioso (il Nostro non era decisamente un Adone, seppur dotato di ben altre virtù), ¹⁰⁴ sul giornale «Il Pungolo» del 3 settembre 1883 (testata per la quale era cronista lo stesso Di Giacomo) scrive: «Fra quelle pubblicate la canzone che raccoglie la quasi unanimità degli iniziati e dei profani è *Nzunchete, nzu*, edita da Santojanni. I versi sono di Salvatore Di Giacomo e non c'è bisogno di dire altro [...] il maestro Valente ci ha messo la musica che ci voleva, allegra, spigliata e trainante». Il 1883 è anche l'anno del devastante terremoto che distrugge Casamicciola e provoca migliaia di vittime. ¹⁰⁵ Valente non resta indifferente alla tragedia e compone, su versi di Leopoldo Spinelli (*Pellinis*), *Casamicciola è morta!* Lo stesso *Pellinis* è l'autore del testo musicato dal Valente su commissione del giornale «San Carlino»: *Lo volontario d'Africa*, con tanto di dedica «A Sua Eccellenza Francesco Crispi», in omaggio alla politica coloniale del Primo Ministro e agli episodi del 1887. ¹⁰⁶

Nella sua carriera il Nostro collabora con i maggiori poeti della canzone napoletana, ma scrive anche tante romanze con versi in italiano – tra cui *Amate!* (1903), su versi di Giosuè Carducci – o in francese (compresa l'operetta *Vertiges d'amour*, scritta durante il suo soggiorno d'Oltralpe – fra Marsiglia e Parigi – e la Serenata *Troubadour*, titolo parallelo di *Luna curtese*, nell'originale napoletano di Adolfo Genise, adattato in francese da Gaston Vuidet). Fra i poeti in lingua napoletana non possiamo non ricordare alcune creazioni quali quelle di: Roberto Bracco *Comme te voglio amà!* (Piedigrotta, 1887); *'A prima vota* (Piedigrotta, 1896); Giambattista De Curtis *Ninuccia* (Piedigrotta, 1894);

della Domenica), VIII, 1896, n. 28; «La Scena», (Rivista Internazionale, Artistica Letteraria, Mondana), I, 1897, nn. 12-13; «Roma», XXXVII, 1898, n. 249. I versi furono pubblicati inoltre in *Raccolta di Canzoni italiane*, Napoli, Bideri, 1898, pp. 4-5; mentre il motivo appare anche sul periodico «Regina» (rivista per le signore e per le signorine), V, 1908, n. 715 luglio. Non mancheranno le incisioni future in discografia, fra le quali ricordiamo l'interpretazione di Sergio Bruni nel suo *Pentagramma Napoletano* del 1963 per La voce del padrone.

¹⁰⁴ PETRICCIONE, Federico, *Piccola Storia della Canzone napoletana*, Milano, Messaggerie Musicali, 1959, p. 32. Petriccione lo descrive come «Inelegante e brutto», «tozzo e grossolano» che «aveva però il dono della simpatia, che scaturiva dal suo faccione asimmetrico e dagli occhietti miopi».

¹⁰⁵ Fra le quali anche i genitori e la sorellina di Benedetto Croce, estratto vivo a fatica dalle macerie.

¹⁰⁶ Nel gennaio di quell'anno, in Abissinia, il Ras Alula tese un'imboscata a una colonna italiana, decimandola.

Pasquale Cinquegrana *Don Saverio*, (Macchietta comica del 1895); *'O rusecatore* (Macchietta del 1896) e *Muntevergene* (1898); Giovanni Capurro *Ttippete-ttappete*, (Chitarrata napoletana del 1900); Aniello Califano *Tiempe belle* (1916), una delle sue ultime canzoni,¹⁰⁷ da non confondere con *Tiempe belle 'e na vota* su versi di Ferdinando Russo. Il sodalizio con Ferdinando Russo ha forse prodotto esiti ancora maggiori – almeno in termini di quantità – rispetto al più “còlto” Salvatore Di Giacomo (circa settanta i titoli in comune, tra cui: *Suonne d'oro* (1894); *Comm'aggia fa?*; *Serenata Napoletana* (1895); *'O cacciatore* (1899); *Manella mia!* (1907). Proprio *Manella mia!* nel 1914 ha persino avuto l'onore dell'incisione discografica,¹⁰⁸ effettuata dall'etichetta americana Victor¹⁰⁹ e successivamente – non si sa in quale data, trattandosi probabilmente di un'incisione “pirata” – anche da parte della Symphony Concert Record (interpretata dal grande Enrico Caruso).¹¹⁰ Nel 1917, ancora per la Victor,¹¹¹ un brano comico – una macchietta – *'O Figlio d'O Tenore, No!*,¹¹² su versi attribuiti (nella sola scheda che accompagna il disco) a Luigi Mattiello e Vincenzo Gubitosi, in luogo di Pasquale Cinquegrana, cui è giustamente attribuita la paternità nell'Edizione Bideri e nelle omonime

¹⁰⁷ Cfr. <https://medium.com/@nicolovitturiz/la-censura-musicale-durante-il-periodo-fascista-551d310efb7c>.

¹⁰⁸ Cfr. <https://www.loc.gov/item/jukebox-134432/>.

¹⁰⁹ Cf. <https://www.discogs.com/it/master/2335843-Enrico-Caruso-Manella-Mia>. La Victor è stata la principale etichetta discografica americana, lanciata alla fine di dicembre del 1900 negli Stati Uniti dalla Victor Talking Machine Co. Nel 1927, la Victor ha aperto una filiale in Giappone. Nel 1929, la Victor Talking Machine Company fu assorbita dalla Radio Corporation of America (RCA). Durante la Seconda Guerra Mondiale, le ostilità tra Giappone e Stati Uniti portarono la filiale giapponese di Victor a separarsi dalla RCA: Victor Record. Label Code: LC 0385 / LC 00385.

¹¹⁰ Nel 1919, la Operaphone Company di John Fletcher introdusse la sua etichetta discografica pirata Symphony Concert Record che, in modo abbastanza sospetto, utilizzava un *design* di etichetta identico a quello di un'omonima etichetta da esportazione prodotta in Germania prima del 1914. La discendente della Operaphone, la Fletcher Record Company, continuò a produrre l'etichetta. I dischi Symphony Concert da dieci pollici si basavano sui master di John Fletcher e presentavano musica popolare, classica leggera. Tuttavia, una serie da dodici pollici di musica classica e operistica fu stampata a partire da *master* precedenti alla Prima Guerra Mondiale registrati da Victor e The Gramophone Company. Come quelle di Opera Disc, queste stampe erano realizzate con le parti metalliche originali e riportavano i dati di registrazione incisi sotto le etichette.

¹¹¹ La Victor Talking Machine Company fu creata nel 1900 come The Consolidated Talking Machine Company da Eldridge Johnson e Leon F. Douglas. Il suo nome fu cambiato in Victor Talking Machine Company nel 1901 a seguito di una vittoria in tribunale sui brevetti con la Columbia Graphophone Company.

¹¹² Cfr. <https://www.loc.gov/item/jukebox-26914/>. La scheda riporta: King's Orchestra – Musical Group – Milano, Giuseppe – Vocalist – Tenor Vocal Valente, Vincenzo – Composer – King, Edward T. – Conductor Genre Ethnic music – Italian (Neapolitan) – Humorous songs.

Cartoline per la serie *Maldacea e il suo repertorio*. In effetti, la musica di Valente già in altre occasioni era stata cristallizzata in un supporto che garantiva la riproducibilità. Lo sviluppo delle tecnologie di riproduzione¹¹³ induce modifiche anche nella fruizione di musica, oltre a imprimerne un'accelerazione al consumo, che diviene pervasivo, stravolge il mercato della produzione editoriale, almeno in termini di riduzione del numero di copie vendute, specie per le forme minori e brevi.¹¹⁴ Del resto, sino al 1877 – data di brevetto del Fonografo di Edison – per riprodurre musica *hic et nunc* si dovevano necessariamente adoperare gli strumenti musicali. Oltre alla voce, specialmente il pianoforte, che permette a ognuno di appropriarsi nella propria casa di quasi tutti i tesori della letteratura musicale.¹¹⁵ Ci ritroviamo, in breve, in piena «Era della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte».¹¹⁶ A Napoli l'industria discografica arriva intorno alla metà del 1900 con Fred Gaisberg, che aveva avuto l'incarico da Emile Berliner di girare il mondo per far conoscere la sua invenzione ed espandere il *business*. Nel giugno di quell'anno Gaisberg incide ben trentacinque canzoni napoletane su disco per la Berliner.¹¹⁷ Oltre all'incisione su cilindro Edison de *'A Sirena* (1901),¹¹⁸ Leopoldo

¹¹³ Sebbene già a metà Ottocento esistessero alcuni strumenti meccanici atti alla registrazione sonora come il *fonoautografo* di Leon Scott, che era uno strumento meccanico in grado di registrare su carta la forma d'onda dei segnali captati ma non di riprodurlo e altri, invece, in grado di riprodurre il suono sempre in modo meccanico come le scatole sonore, i *carillon* o il *playerpiano*, fu il fonografo di Thomas Edison, inventato nel 1877, a riscuotere il primo importante successo nel campo della registrazione, superato solo una decina d'anni dopo, nel 1887, per semplicità d'utilizzo dal Grammofono di Emile Berliner. Mentre il primo poteva scrivere e leggere i solchi incisi su cilindri di cera e per poi amplificarli in modo meccanico, il secondo utilizzava come supporto più comodi dischi piatti. Sempre nel 1877 Berliner inventò anche il primo vero microfono ma quello che fu commercializzato per primo fu il modello a carbone inventato da Edison. I diffusori acustici, invece, furono inventati separatamente da Ernst Werner von Siemens nel 1877 e da Sir Oliver Lodge, che brevettò nel 1898 il *design* del moderno diffusore a bobina mobile (*moving – coil loudspeaker*).

¹¹⁴ Cfr. vol. IV della *Storia dell'Opera Italiana, il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987.

¹¹⁵ WEBER, Max, *Il pianoforte e l'Occidente*, Roma, Armando Editore, 2022.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014.

¹¹⁷ Proprio i limiti di capacità imposti dalle macchine (primo fra tutti la necessità di una performance di durata limitata, cui la forma-canzone, in tutte le proprie articolazioni e sottospecie, si adattava appieno), ritengo abbiano favorito la particolare attenzione rivolta dall'industria della registrazione-riproduzione sonora a quelle forme cosiddette “minori”.

¹¹⁸ «Ecco l'elenco dei brani incisi, tutti a Milano il giorno 5 agosto 1901, su cilindro Edison da due minuti. Berardo Cantalamessa e Olimpia d'Avigny, con accompagnamento di pianoforte: [...] *'A Sirena, canzonetta napoletana* di Vincenzo Valente» in PESCE, Anita, *La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora*, Napoli, Fondazione Roberto Murolo, 2005, p. 45.

Fregoli incise alcuni brani di Valente anche su disco: in particolare, *Pozzo fa 'o prevete*, registrato nel 1903 per la casa discografica Gramophone di Milano. Grazie a Ferdinando Russo, Valente si dedica sempre di più alla canzone di carattere comico, rivelando una spiccata vena umoristica. Con le sue prime macchiette contribuì all'affermazione di un genere caratteristico nella Napoli *fin de siècle*. Tra le tante che spopolarono nei *café-chantants* si citano: *L'elegante* (canzonetta) e *Pozzo fà 'o prevete?*; *'O pezzente 'e San Gennaro* (1898); *'O scioglimento d'o cuorpo – Monologo di un sottogola*; *Le vieux Garçon*; *Don Frichino* (da considerarsi tra i primi esemplari di canzone-macchietta).

Valente compose in totale circa cinquecento canzoni, più di un'ottantina edite dalla celebre Casa Ricordi di Milano, che si impegna da subito per valorizzare la sua produzione a livello nazionale e all'estero. Quasi tutte le altre (specie le più antiche) furono pubblicate dai più noti editori napoletani di musica: Maddaloni, Ferdinando Bideri, Giuseppe Santojanni,¹¹⁹ Antonio Morano,¹²⁰ Carmine Izzo, Francesco Feola. Per merito di musicisti come Vincenzo Valente e di poeti come Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Pasquale Cinquegrana, la canzone napoletana era assurta ormai a vera opera d'arte. Napoli cantava come mai prima di allora, ed era in grado di attrarre l'attenzione in Europa e in America. Per quanto affollata e tumultuosa, Piedigrotta diventa così un'istituzione regolare; non v'era Piedigrotta in cui non trionfasse almeno una canzone del Valente. Ed ecco: *Bamminella*; *Basta capò!*; *E cerase!*; *Ammore*; *Natta d'ammore*; *Ttuppe – ttuppe*, *Li cuppè*; *'A capa femmena*; *Luna curtese*; *Fra cielo e terra*; *'A cammisa affatata*; *Tarantella sorrentina*, *'A sirena*, *Muntevergine*, e molti altri successi ancora.

4. Il Patriottismo di Valente

Per la metà di ottobre del 1888 era prevista a Napoli la visita dell'Imperatore della Germania, Guglielmo II. Re Umberto I e i politici (soprattutto Crispi)

¹¹⁹ Un altro calabrese (Lungro, 1852 – Napoli, 1935), che di Vincenzo Valente pubblica diverse canzoni di successo, tra cui: *'A Capa Femmena* (1883); *'E Cerase* (1888); *Scennite le ccazettelle ca se schiattano li tube*; *Core*; *Retirate cappellò, canzone popolare* (1887); *Lo Canzoniere*; *Serenata, solo con orchestra* (F. Russo – V. Valente, 1888), di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

¹²⁰ Antonio Morano (Monterosso Calabro, 1832 – Napoli, 1911 o 1912).

decidono di accoglierlo «col più tremolo dei saluti, col più patetico, col più geniale»: cioè con un concerto di canzoni ¹²¹ eseguito da cento mandolini, in cui spicca una *Serenata*, appositamente composta da Valente e Russo. ¹²² L'accoglienza riservata al *Kaiser* fu davvero elefantiaca e in *pompa magna*: oltre 100, fra mandolinisti e chitarristi, un "solo" (che effettivamente sarebbero stati due: un tenore e un baritono) e ben 50 coristi del San Carlo, intonano e accompagnano il testo di Russo, per un totale di 152 musicisti, diretti magistralmente da Valente in persona. Tutti impegnati nell'omaggio all'Imperatore, che gradi molto, e ben presto la voce si sparse per tutto l'Impero. Tuttavia, qualche anno dopo, quando l'Italia entra in guerra sul fronte opposto, il lusinghiero apprezzamento della prima ora diviene addirittura oltraggioso biasimo, almeno secondo quanto riportato in varie fonti ¹²³ (senza citarne, purtroppo, quella originale), che sarebbe comparsa su un giornale austriaco: «Vennero a combattere con l'Austria i mafiosi di Sicilia, i briganti di Calabria e i mandolinisti di Napoli». L'ingiuriosa frase ebbe larghissima eco sul suolo italico, ripresa con toni fortemente risentiti da Benito Mussolini il 19 maggio del 1918 in un *Discorso* – pronunciato in occasione della consegna della nuova bandiera ai mutilati di guerra bolognesi – al "Comunale" di Bologna: «quando saremo arrivati al traguardo potremo guardare anche noi in faccia ai nostri nemici e dire che anche noi, piccolo popolo disprezzato, anche noi, esercito di mandolinisti, abbiamo resistito e abbiamo il diritto a una pace giusta e duratura». ¹²⁴ A proposito della dinamica compositiva musica/testo della *Serenata*, lo studioso Giuseppe Amedeo introduce un'ulteriore intricata *vexata quaestio*, ovvero il presunto rapporto ancillare biunivoco fra poesia e musica. ¹²⁵ Nel medesimo numero del «Fortunio» si trova un'indicazione importante a tal riguardo: «la nascita della

¹²¹ Il programma, a parte l'Inno Germanico, prevedeva esclusivamente musiche del maestro Valente, su versi di vari autori: *A Piedegrotta*, Canzone tarantella, Versi di Raffaele De Lillo, con Dedicata a Guglielmo II.

¹²² Dall'articolo apparso sul «Fortunio» del 30 settembre 1888, n. 7, riportato da Massimo Privitera, *op.cit.*, pp. 170-180. Il nome di Vincenzo Valente ricorrerà nelle pagine di «Fortunio» già a partire dal primo numero. La rivista ha in effetti una personale selezione di autori, di cui pubblica le opere con commenti biografici ed estetici e l'attenzione è concentrata più sui musicisti che sui poeti.

¹²³ Cfr. MARZO MAGNO, Alessandro, *Piave. Cronaca di un fiume sacro*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 16; PALIOTTI, Vittorio, *Napoletani si nasceva*, Napoli, Fiorentino, 1980, p. 229.

¹²⁴ «Il Popolo d'Italia», V, 1918, n. 142.

¹²⁵ Per il ruolo biunivoco e gerarchico fra le due muse si veda l'affascinante testo di Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.

musica ha preceduto quella dei versi; nella gara dell'entusiasmo teutonico che tutti ci invade, il bravo Valente, ha concepito e scritta la sua bella serenata, quasi dimenticando che i mandolini non potevano parlare da soli». Si ha, quindi, la testimonianza che Russo entrò solo in un secondo momento nella composizione e nell'articolazione dell'opera: «Ed è questa una circostanza che va notata, per comprendere quale difficoltà abbia dovuto superare il Russo, divenuto così suddito della misura, degli accenti e degli stessi piedi. Ma l'opera essendo pienamente riuscita, la unità artistica del lavoro di Ferdinando Russo e di Vincenzo Valente è tale da stare a fronte all'unità germanica, di cui fra poco saluteremo – mandolini e chitarre in pugno – il maggior rappresentante». È notevole questa nota sull'inversione dei ruoli abituali, cioè con la musica che precede le parole. Secondo Vittorio Paliotti, la decadenza della canzone napoletana arriva quando i poeti si fanno parolieri, cioè appunto quando scrivono le parole su musiche già composte.¹²⁶

5. Valente e i nuovi generi

«Il panorama delle attività musicali nella Napoli non più Capitale, all'indomani di una Unità d'Italia ancora non compiuta, è contrassegnato, come nel resto del Paese, da una serie di mutamenti e trasformazioni del sistema produttivo musicale (in particolare, teatrale e musicale), legato a nuovi assetti economici e sociali». ¹²⁷ Accanto al teatro d'opera ufficiale esibito al “San Carlo” e al “Fondo” – comunque sempre attivi nelle produzioni serie – la commedia dialettale di stampo popolare, da un lato e l'opera giocosa di produzione colta, dall'altro, si incontravano sul terreno della “parodia” del melodramma, del ballo e soprattutto – più in là nel secolo – dei *vaudevilles* e delle *opéras comiques* di successo. ¹²⁸ La parodia andava quasi sempre in scena contemporaneamente al suo originale, per sfruttarne l'effetto di traino, e veniva vista anche dal medesimo pubblico dei teatri primari che, secondo

¹²⁶ PALIOTTI, Vittorio, *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton, 2003, p. 290.

¹²⁷ CAFIERO, Rosa (a cura di) *L'opera in musica nei teatri di Napoli (1870-1890)*, in DI GIACOMO, Salvatore, *La fiera commedia lirica in 3 atti musica di Nicola D'Arienzo*, Napoli, Guida, 2003, p. 10.

¹²⁸ MAIONE, Paologiovanni – SELLER, Francesca, *Teatro di San Carlo di Napoli, Cronologia degli spettacoli (1851-1900)*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1999.

un'antica consuetudine napoletana (condivisa dalla stessa famiglia reale) frequentava pure le sale minori. Vi si rappresentassero opere buffe, balletti comici o parodie di quei generi còlti che per le classi egemoni – almeno sin dall'epoca rinascimentale – costituivano un potente strumento di narrazione e di autorappresentazione. Del resto – al di là delle differenti posizioni dovute alla diversa estrazione culturale degli artisti delle commedie vernacole e delle rappresentazioni buffe – non è difficile trovare punti di contatto. Primo fra tutti il comune atteggiamento ironico e dissacratorio nei confronti del melodramma, celebrato ed esportato nel XIX secolo come vessillo dell'intera nazione: «l'opera in musica dei teatri minori, e con questo vogliamo intendere l'opera buffa, ha ormai cessato a Napoli la sua grande fioritura ed è destinata a scomparire dopo gli ultimi stimoli offerti dall'operetta francese [...] dal 1880 in poi si rappresentarono al Nuovo solo spettacoli in prosa dialettale e, con l'abbattimento della sala del San Carlino nel 1884, gli attori che vi affluirono furono tutti della vecchia scuola dello storico teatro a largo del castello che fecero del teatro sopra Montecalvario il nuovo regno della commedia vernacola». ¹²⁹

6. Operette ¹³⁰

Il termine operetta è stato probabilmente creato per indicare un'opera breve e senza le pretese musicali e realizzative di un'opera vera e propria: è nato cioè come concetto di “piccola opera”. Il diminutivo è stato effettivamente impiegato in questa accezione già nei secoli XVII e XVIII per designare diversi spettacoli teatrali accompagnati da musica, dal *Vaudeville* francese ¹³¹ alla *Ballad Opera*

¹²⁹ SAPIENZA, Annamaria, *La Parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, AGE, 1998, p. 136.

¹³⁰ Per un'ampia sintesi su questa nuova forma d'arte teatral-musicale si veda CSAKY, Moritz, voce *Operetta*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2006, pp. 976-1001. Oppure, in lingua inglese si rimanda a LETELLIER, Robert, Ignatius, *Operetta: A Sourcebook*, Voll. I-II, Cambridge, Scholars, 2015.

¹³¹ Il Vaudeville è un genere teatrale nato in Francia a fine XVIII secolo, seppur già presente in quale “intermezzo” dal XV secolo. Il termine allora designava una specifica canzone eseguita in scena e spesso con contenuto licenzioso o satirico. Il genere ebbe fortuna anche oltreoceano sino agli anni Venti del Novecento, dando vita al *Minstrel Show*, e, qualche decennio dopo, al *Musical*. Da non confondere col *varieta* che discende dal *café chantant*, sempre francese, ma che si colora del gusto partenopeo nel caffè-concerto. Cfr. <<http://www.vaudeville.org/>>.

inglese al *Singspiel* tedesco. Tuttavia, se l'opera è senza dubbio la fonte primaria di architettura musicale e drammatica dell'operetta, la particolare commistione di musica e recitazione in quest'ultima rivela anche contaminazioni da tradizioni teatrali considerate meno nobili, come il *Vaudeville* e la *Farsa*; tradizioni più spettacolari, come la danza, e più orecchiabili, come la canzone: tutti generi che avevano registrato importanti sviluppi già nella prima metà dell'Ottocento. Si può cominciare a parlare di operetta, come genere teatrale, in Francia e solo dal 1855. Jacques Offenbach (il padre dell'operetta francese ed europea), formalizza tale spettacolo aprendo il suo *Théâtre des Bouffes-Parisiens* in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi. Tre anni dopo – precisamente il 21 ottobre 1858, data indicata come atto di nascita ufficiale dell'operetta – rappresenta *Orphée aux Enfers*, che inaugura il periodo d'oro della propria creatività e il successo della cosiddetta “offenbachiade”. Egli stesso non usa denominare i suoi lavori con il termine operetta. Per le sue prime creazioni preferisce *Mousiquette*, *Farces*; mentre per *Orphée aux Enfers* e altre sceglie, invece, la denominazione di *Opéra-bouffe*, *Opéra-comique* o addirittura *Opéra-fantastique*.

In Italia è stato utilizzato il termine operetta sin dall'inizio o, più raramente, “piccola lirica” (probabilmente in virtù di un antico pregiudizio riferito al presunto minore impegno tecnico previsto per esecutori e allestimenti, decisamente meno faraonici e meno onerosi, rispetto a quelli usuali per l'opera “grande”). Il passaggio dalla concezione dell'opera come intrattenimento regale all'opera come rappresentazione pubblica è – come si è visto – abbastanza graduale, procedendo di pari passo con la trasformazione dello spettacolo teatrale in una proficua operazione commerciale. I cartelloni più ricchi di produzioni sperimentali e nuove per Napoli, soprattutto nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, sono di fatto quelli dei teatri cosiddetti “secondari”, ovvero destinati a programmazioni non serie, nelle quali «abbondano le più svariate definizioni, fra le quali opera, dramma giocoso, velleità comico musicale, parodia, operetta comica, commedia lirica, azione melodrammatica, follia melodrammatica». ¹³²

L'operetta trova a Napoli l'*humus* ideale per lievitare in maniera ancora più frizzante e luminosa, arricchendosi di nuovi elementi al contatto con una

¹³² SAPIENZA, Annamaria, *op. cit.*, p. 11; cfr. anche OLIVA, Elena, *Effetto Offenbach: Novità e adattamenti nel teatro postunitario di e con musica*, in «Philomusica on-line», XIX, 2020, p. 112.

tradizione secolare – comica e tragica al contempo – fatta di ambientazioni favolose, di personaggi improbabili, che popolano vicende costellate da intrighi e situazioni. I primi esempi di “piccola opera” di cui l’Italia può vantarsi provengono in realtà dalla scuola napoletana e fondono assieme chiare influenze francesi e partenopee. Cominciarono a prendere forma negli anni Quaranta del XIX secolo, ma il repertorio si consolidò negli anni Ottanta del Ottocento, soprattutto per opera di Salvatore Di Giacomo. Gli autori di queste prime operette italiane erano, non a caso, attori-*manager* o noti scrittori ed esperti canzonieri: Vincenzo Valente, che scrisse *I Granatieri* (1889); Carlo Lombardo, che ha musicato i testi di Salvatore Di Giacomo, e Mario Costa, che nel 1897 ha scritto *Histoire d’un pierrot*, oltre la celeberrima *A Frangesa*. Il merito di Vincenzo Valente come musicista della canzone è grande; ma non meno grande è quello di compositore di commedie musicali, tale da conferirgli il vanto di vero creatore dell’operetta italiana. Ne compose diciassette, tra le quali spicca su tutte *I Granatieri*, un brioso capolavoro pieno di grazia e di comicità musicale. In Francia, tradotta da Maurice Vaucaire, è rappresentata per una cinquantina di recite consecutive. In effetti, se generalmente si ritiene che soltanto a partire dai *I Granatieri* si possa parlare di un’operetta realmente italiana, non possiamo trascurare le produzioni di autori e impresari che hanno messo in scena fiabe, per esempio come quelle di Carlo Gozzi e le precedenti *Operette-féerie* (già dal 1880).¹³³ Quasi ugualmente ricca di pregi è l’*Operetta-féerie Rosaura Rapita*, in tre atti e quattro quadri su libretto di Salvatore Di Giacomo. Gusto per l’avventura e per l’esotico, nostalgia per il galante Settecento. Lirismo e comicità briosa si fondono mirabilmente dando vita a un testo ancor oggi assai godibile e che merita certamente di essere finalmente conosciuto e apprezzato. L’esotismo e l’Oriente sono senza alcun dubbio fra i temi più *à la page* che caratterizzano questo libretto. A partire dal collocare la vicenda nell’esotica, sebbene inesistente, città di *Muzùra*, governata da un misterioso *pascià*. Inoltre, Di Giacomo ha una particolare predilezione per il Settecento quale fonte d’ispirazione nella poesia, nella prosa e, soprattutto, nel teatro. Tant’è che la vicenda è ambientata intorno al 1730.

¹³³ I libretti delle *operette féerie* si caratterizzano per una predilezione per i richiami alla natura, a mondi e personaggi fantastici e mitologici; esotismo, animali parlanti e altri personaggi da fiaba, spesso derivati dalla letteratura di viaggio alla Salgari o da quella pseudo scientifica di Verne. Per approfondimenti si rimanda al Glossario pubblicato in DI GIACOMO, Salvatore, *op. cit.* pp. 1003-1027 e a CAFIERO, Rosa, *La musica della Rosaura*, in DI GIACOMO, *La fiera commedia*, *op. cit.* pp. 121-129.

Di Giacomo vuole riproporre anche e soprattutto lo spirito dell'epoca, così i vari personaggi baroni, cavalieri seduti al tavolo di un'osteria, come fossero seduti in un locale ad assistere a uno spettacolo di varietà al Salone "Margherita": «accolgono con libidinosa galanteria l'arrivo delle giovani attrici, pronti ad allungare le mani e a comporre frivoli versi d'occasione, meritevoli perciò dell'appellativo di perditempo e cicisbei come li definisce, sprezzante, il Rinnegato». ¹³⁴ Nell'ultimo atto, le odalische si svestono dei panni sino ad allora indossati ed «esibendo gambe e culo si dichiarano coriste». ¹³⁵ Peraltro, durante una zuffa nell'*harem*, mentre giocano a tombola, svelano le loro origini italiche e tutt'altro che orientali: veneziane, milanesi, napoletane. Persino i nomi delle odalische ci riportano al mondo del Varietà: Ninetta Belfiore, Clara Bijou, Manon, Ninon, assieme all'armamentario di doppi sensi comici, persino nel surreale "coro muto" degli eunuchi «in cui il taglio della lingua suggerisce il taglio del pene e quindi il mutismo la loro incapacità sessuale». ¹³⁶ Ma anche i *cliché* dell'opera buffa settecentesca, con i suoi profili psicologici stereotipi dei personaggi teatrali, specie goldoniani. Il tema è tratto da una favola di soggetto popolare, derivata dalla novella *Lo cuorvo* dal *Pentamerone* di Gianbattista Basile. ¹³⁷ Viva era l'attesa per questa nuova fatica musicale del Valente, che gli era stata commissionata dalla Ricordi. Doveva essere rappresentata al Teatro "Bellini" di Napoli, ma durante le prove, sorte divergenze tra l'impresa, la compagnia Scognamiglio e l'editore Ricordi, per delle spese non previste nell'allestimento, il contratto venne annullato, e con questo materialissimo pretesto la graziosa operetta non andò in scena. Altre operette del Valente – delle quali annoto solo data e luogo della prima rappresentazione – sono: *Vertiges d'amour*, *Donna Paquita*, su libretto di G. Mery – rappresentata al Teatro "Quirino" di Roma nell'ottobre del 1893 (successivamente ripresa e modificata nel titolo in *Paquita*, *La contessa catalana*, *La contessa Paquita*); *La sposa di Charolles* (Roma, Teatro "Quirino", 3 marzo 1894); *Rolandino* (Torino, Teatro "Balbo", 15 ottobre 1897); *L'Usignuolo* (Napoli, Teatro "Umberto I", 10 Maggio 1899); *Lena* (Foggia, Teatro "Dauno", 1° Gennaio 1918); *L'Avvocato Trafichetti* (Napoli, Teatro "Trianon", 24 maggio 1919); *Nèmesi*, in tre atti su libretto di Alfredo Napolitano (completata postuma dal figlio Nicola, Teatro

¹³⁴ TRAVI, Sergio (a cura di), *Salvatore Di Giacomo, Rosaura rapita*, Napoli, Bellini, 1995, p. 10.

¹³⁵ *Ivi*, p. 13.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ BASILE, G., *Lo cuorvo*, in *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1995.

“Miramar”, Napoli, 23 Luglio 1923). Tutte – tranne *I Granatieri* – non andarono oltre la prima recita.

7. *Café chantant*

Nato attorno alla metà del Settecento in Inghilterra e adottato rapidamente in Francia, il *Café chantant* – genere di teatro minore – invade l’Italia in epoca umbertina. La nuova voga proviene ancora una volta da Parigi, che resta per tutto quel periodo “ombelico del mondo”. Ha il suo primo innesto sul suolo italico proprio a Napoli – prima ancora di irradiarsi nel resto del Paese – sull’onda di uno straripante successo di pubblico. Se a Napoli nel 1890 si inaugura il Salone “Margherita”, a Milano apre l’“Eden”, a Firenze l’“Alhambra”, a Torino il “Romano”. A Roma, le sale dell’“Orfeo”, il “Diocleziano”, l’“Olympia”, l’“Esedra”, l’“Eden” e la “Birreria Italia”, aggiungono la dizione *Concerto* per distinguersi dalle sale teatrali. Più comunemente si parla di varietà per racchiudere tutte quelle forme di spettacolo fluide che si intrecciano l’una nell’altra: *caffè-concerto*, *café chantant*, operetta, e più avanti *avanspettacolo*, *sceneggiata napoletana* e *Rivista*.¹³⁸ Il *Caffè-concerto*, che all’estero era nato all’insegna dell’intrattenimento elegante e raffinato, da noi conquistò ben presto fama di luogo “peccaminoso” e di vizi, piuttosto che di teatro. Studenti e *viveurs* affollano i locali, ammirando e bramando deliziose e avvenenti *Sciantose* impegnate nei vari “numeri”. E non certo solo per le loro (non sempre eccelse) qualità artistiche, quanto per il loro prosperoso aspetto e disincantato e ammiccante comportamento, spesso simulato, solo per garantirsi maggiori guadagni, rispetto a quanto avrebbero potuto ricavare dal teatro. Si tratta, quindi, dello sviluppo di una tipologia di spettacolo in luoghi dove è possibile praticare senza remore o deferenze il personale diritto al divertimento e: «si stabilisce una complicità fra pubblico e artista, a volte si svolge una battaglia, altre volte si consuma un atto d’amore. Quel che è certo

¹³⁸ Cfr. LEGGE, Doriana, *Il café chantant quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna 1900-1928*, in «Teatro e Storia», XXXVIII, 2017, pp. 179-208.

è che allo spettacolo sulla scena corrisponde, nella frenesia del movimento e del brusio, l'esibizione di un pubblico che dà spettacolo di sé stesso». ¹³⁹

8. La Macchietta

Glissiamo volutamente sull'ampio dibattito, storico, etno-popular-musicologico, nonché della raffinata tradizione degli *urban studies* relativi alla questione delle origini, delle trasformazioni di forme determinatesi sincreticamente nella canzone napoletana, nell'ampio arco temporale di secoli che, seppur a grandi linee, abbiamo tentato di delineare, anche per la macchietta, riservandoci di allargare il campo d'indagine e affrontare il problema in altra occasione. Per il momento, ci limitiamo a fare riferimento ai lavori decisamente più analitici, in molti casi già citati, ¹⁴⁰ riportandone gli esiti, specie per quel che concerne i compositori e interpreti calabresi: Vincenzo e Nicola Valente; Nicola Maldacea.

«È convinzione comune che la “macchietta” sia stata inventata alla fine dell'Ottocento – si dice sull'esempio di certi fantasisti-imitatori parigini – da Ferdinando Russo e dal cantante-attore Nicola Maldacea, che ne fu poi l'inarrivabile interprete. Ma la scenetta era nota a Napoli fin dal Settecento e nel mio libro ho riportato numerosi esempi risalenti agli anni Cinquanta dell'Ottocento di queste composizioni buffe che alternavano musica e prosa. Vanificando le ipotesi di influenze ed invenzioni. Il fatto è che i bravi storici della canzone, dopo essersi inventati qualcosa sull'Antica Partenope e aver parlato delle villanelle cinquecentesche (che con la canzone non c'entrano proprio niente) saltano alla fine dell'Ottocento. E quello che c'è in mezzo è rimasto sconosciuto ai più». ¹⁴¹

¹³⁹ CSERGO, Julius, *Estensione, trasformazione del tempo libero in città. Parigi tra il Diciannovesimo secolo e l'inizio del Ventesimo*, in CORBIN, Alain (a cura di), *L'invenzione del tempo libero, 1850-1960*, Bari, Laterza, 1996, p. 161.

¹⁴⁰ RUPERTI, Giorgio, *Presentazione e primi risultati di un'analisi stilistica sulla canzone napoletana classica*, (consultabile al link https://www.ismed.cnr.it/pubblicazioni/ebook/canzone_napoletana_flip/files/basic-html/page97.html), pp. 9 -119. Dello stesso autore si consiglia *Bibliografia sulla canzone napoletana*, in *La canzone napoletana, le musiche e i loro contesti, op. cit.*, pp. 113-125.

¹⁴¹ PLENIZIO, Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Napoli, Guida, 2010.

Vincenzo Valente, per opinione diffusa, è considerato uno dei “padri nobili” del genere *macchietta*, oltre che per l’elevato contributo offerto alla storia della canzone e dell’operetta. Assieme a Ferdinando Russo che, oltre a essere universalmente riconosciuto quale il “poeta del popolo” (e del lessico e dell’animo partenopeo) ci regala la prima definizione del genere, in un articolo apparso sulla rivista «La Tribuna» del 18 agosto 1925: «la “macchietta” è una canzonetta appena cantata e solo un po’ sussurrata che, serbando tutto il carattere napoletano, doveva delineare tipi, non sospirare d’amore; e questi tipi, curiosi, comici e grotteschi, dovevano essere scrupolosamente interpretati». ¹⁴² In breve, la macchietta era una creazione che metteva insieme il canto, il teatro comico, l’arte della deformazione e del “ridicolo” applicata a personaggi caratteristici della vita quotidiana. Effettivamente, Ferdinando Russo scrisse per Maldacea un gran numero di macchiette, quasi tutte musicate da Vincenzo Valente. Ne ricordiamo giusto qualcuna: *’O malandrino, Il parrucchiere moderno, ’A guardia nova, Pozzo fa’ ’o prevete, ’O cucchiere ’e cuppé, Il vetturino cicerone*. Lo studioso Giovanni Amedeo ¹⁴³ ci informa di alcune peculiarità delle musiche composte da Vincenzo Valente per le macchiette e Massimo Privitera le sviscera, conducendo un’approfondita analisi del “testo-manifesto” di Russo e del volume autobiografico del principale interprete, Nicola Maldacea (1870-1945). ¹⁴⁴ Mentre Russo si annette *in toto* il merito dell’invenzione, Maldacea, che appare più obiettivo, riconosce che le radici del nuovo genere si trovavano nel teatro di prosa, nell’inequivocabile filo di continuità con la Commedia dell’Arte napoletana e nell’antica tradizione comica e buffa. Maldacea ne ipotizza persino una data di nascita precisa: «ottobre o novembre 1891» ¹⁴⁵ che coincide con la data di composizione de *L’elegante*, testo di Ferdinando Russo e musica di Vincenzo Valente. Tuttavia, il brano dei medesimi autori che avrebbe veramente lanciato la macchietta sarebbe stato *Pozzo fà ’o prèvete?*. Anche in questo caso,

¹⁴² *Piedigrotta oggi*, in «La tribuna», (18 agosto 1925), articolo citato in ETTORE DE MURA, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il torchio, 1969, (vol. I), pp. 33-34.

¹⁴³ Cfr. AMEDEO, Giovanni, *Canzoni e popolo a Napoli*, Napoli, Grimaldi, 2005.

¹⁴⁴ Anche Maldacea ha origini calabresi, di Fuscaldo (CS). Il padre Eugenio, maestro elementare, cultore di teatro, si trasferisce a Napoli sostanzialmente per passione teatrale che, inevitabilmente offre al giovane Nicola, per quanto abbiamo già sottolineato, un’opportunità culturale irripetibile in altri contesti.

¹⁴⁵ *Memorie di Maldacea. Vita, morte e resurrezione di un Lazzaro del XX secolo*, Napoli, Bideri, 1933, pp. 111-118.

Maldacea ce ne descrive la genesi.¹⁴⁶ Da queste due autorevoli testimonianze, Privitera inserisce diversi elementi per descrivere, grazie a un'approfondita disamina, la forma e lo stile teatrale-canoro, che la canzone-macchietta assume nel Varietà:

- A proposito dello stile esecutivo, la definizione di Russo, (che descrive la macchietta come una canzonetta «appena cantata e un po' sussurrata»), secondo Massimo Privitera è piuttosto imprecisa. In effetti, pur mantenendo un assetto formale simile a quello della canzone, ne sembra differire per il particolare stile di emissione e di articolazione vocale, molto più simile al parlato/cantato che al canto spiegato dell'impostazione belcantistica: «Nelle interpretazioni di Maldacea la voce non canta, ma certamente neppure sussurra: “dice”, e spesso con toni vistosi e sonori. Del resto, in una macchietta come *Il corista*, Maldacea mostra di saper anche ben cantare». Pur se con qualche approssimazione, e con una grana di voce ben diversa da quella, per esempio, del suo coetaneo Gennaro Pasquariello (1869-1959), il quale pure fu interprete di macchiette, ma soprattutto divenne emblema internazionale del canto napoletano espressivo, che di Valente interpreta *Luna Curtese*,¹⁴⁷ ma anche di celebri macchiette di cui scrive il testo: «Cosi la canzone del celibe [*'O scuitato*]¹⁴⁸ come quella dell'ammogliato [*'O nzurato*]¹⁴⁹ ebbero a interprete perfettissimo quel prodigio di attore-cantante che fu Gennaro Pasquariello [...] Le acclamazioni, all'inarrivabile interprete e, logicamente al binomio degli autori, furono clamorose».¹⁵⁰

- Il carattere essenzialmente comico secondo cui la macchietta deve «delineare tipi, non sospirare d'amore»; e poiché si tratta di tipi «curiosi, comici, o grotteschi», deve far riferimento a una società contemporanea che adora l'intrattenimento leggero, ma non rinuncia a una critica a volte graffiante, a

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Cfr. <http://www.canzoneitaliana.it/luna-curtese.html> e <https://picclick.it/78-Giri-Gennaro-Pasquariello-Luna-Curtese-Valente-404467041515.html>.

¹⁴⁸ Versi di C. O. Lardini e Ruber (pseudonimi di Eduardo Nicolardi e di Ernesto Murolo), Napoli, ediz. A. Morano & Figlio, 1902.

¹⁴⁹ Versi di C. O. Lardini (E. Nicolardi), Napoli, Casa Editrice R. Izzo, 1907; Dedicata «Al Cav. Gennaro Pasquariello».

¹⁵⁰ Fu pubblicata anche in «Piedigrotta» di Ferdinando Russo, Anno IX (Napoli, 8 settembre 1907), osannata da Petriccioli

volte aspra e velenosa, della società,¹⁵¹ dell'intrattenimento e del divertimento, sia con la scelta delle tematiche, e soprattutto con la selezione del lessico (attingendo al "serbatoio" della tradizione), sia per quel che riguarda la scelte delle musiche, sempre più vicine a stili e forme dell'intrattenimento, delle operette e della danza, più che alla romanza o all'aria da camera. Anche per la danza, infatti, per come già visto per la parodia del melodramma, frequente e alla moda è la rappresentazione caricaturale del ballo e dell'ambiente del teatro di danza, sempre più in auge dalla seconda metà del secolo, che si caratterizza per una particolare predilezione per i balli di carattere avventuroso, esotico e fantastico-fiabesco, che offrivano sicuramente materiale interessante alla multiforme inventiva dei drammaturghi e dei comici napoletani. Valente è spesso indicato quale "inventore musicale" del genere macchietta. Se è plausibile che un genere non possa nascere dalla "invenzione" di un unico genio, è altrettanto vero che il Nostro, di fatto, si applichi con continuità a forme e generi che troveranno nella Macchietta e nel Varietà una mirabile sintesi: Canzonette, Canzoni dialogate, Operette, Duetti comici, Scherzi musicali. Scrive musica per testi poetici e satirici dei più importanti poeti e intellettuali della Napoli ottocentesca. Oltre ai già citati Russo e Di Giacomo: Gian Battista De Curtis, Pasquale Cinquegrana, Trilussa. Le sue frizzanti creazioni sono intonate dalle "divine" Elvira Donnarumma, Amelia Faraone, Giuseppina Calligaris e dal più "espressivo" Gennaro Pasquariello e – ultimo, ma non ultimo – colui che riesce sempre a esaltare l'entusiasmo del pubblico: Nicola Maldacea. Privitera, a proposito di Valente, afferma che: «Il maestro nell'avviare movimenti automatici, disseccando lo spunto automatico in pochi versi»; oppure quando dice che il compositore «saltella su tappeti di crome e semicrome per sottolineare, appunto, l'anzidetta meccanicità dei gesti dell'esecutore», ci informa di un cambiamento di concezione nella composizione testuale, teatrale e musicale nella canzone. Al canto spiegato si contrappone il "dire" della macchietta; la melodia "accennata", realizzata integralmente dal pianoforte conduttore, a quella belcantistica, quale consapevole scelta artistica, che permette all'attore-

¹⁵¹ Ricordiamo le polemiche scatenate dal testo di *'O pezzente 'e San Gennaro*, che procurò non pochi guai giudiziari a Ferdinando Russo e ai giornali che avevano pubblicato il testo. La polizia accusò l'autore del testo di essere filoborbonico e, quindi di "nostalgia borbonica" (<https://lazzaronapoletano.it/2015/09/09/o-pezzente-e-san-gennaro/>).

cantante di procedere in una recitazione intonata, sul modello dello *SprecheGesang*, un'emissione intermedia fra il parlato e il cantato. La medesima denominazione di macchietta, rimanda a uno schizzo stenografico sonoro che, con pochi tratti "dipinge" personaggi, ambienti, situazioni «è molto più adatta che il cantato vero e proprio al gioco di doppi sensi e di ammiccamenti a sfondo erotico (spesso priapesco) che caratterizza le macchiette e che è poi parte di una *koiné* espressiva trasversale a tutta l'Europa del primo Novecento. Non va dimenticato che lo *Sprechgesang* del *Pierrot Lunaire* di Schönberg deve moltissimo all'esperienza del *cabaret*».

9. Il rientro a Napoli

Dopo la permanenza francese (1909-1914), Valente si ritrasferisce a Napoli. La partenza, era stata indotta probabilmente dal desiderio di esperire e confrontarsi in quella che, da sempre, è considerata la Patria dell'operetta, dei *cafés-chantants* e del *Variété*. Tuttavia, nonostante i successi e i trionfi all'"Apollo", all'"Olimpia" e malgrado l'accoglienza riservatagli negli eleganti e frizzanti salotti parigini, decide di ritornare all'amatissima Napoli. Nostalgia per quel *milieu* partenopeo, che il Maestro sembra preferire alle seduzioni della raffinata, frivola e forse eccessivamente dionisiaca Parigi? Condizionato da quello *spleen* parigino che, nonostante il luccichio della *Ville Lumière* monta nell'ormai maturo musicista? O, altra ipotesi, l'incipiente scoppio della Grande Guerra, che accelera forse più dell'accorato appello al rientro in patria apparso in «Piedigrotta» (1914), per come sembra insinuare anche il sibillino, seppur lusinghiero, commento apparso successivamente in «Piedigrotta» (1916) su «La Canzonetta». ¹⁵² Ritornato a Napoli, Valente si rimette comunque al lavoro, componendo per la Casa Editrice italiana di Emilio Gennarelli, nata dalla disciolta Polyphon, ¹⁵³ *Santa Lucia 'e 'na vota*, su versi di Aniello Califano. Per la Polyphon, aveva già composto, nel 1909, *Mana Manella*, Duettino, su versi

¹⁵² Fondata nel 1901 dal Francesco Feola e Giuseppe Capolongo. In quella edizione si enfatizza l'orgoglio e il vanto per aver scritturato Vincenzo Valente.

¹⁵³ La Polyphon Musikwerke A. G., Wahren di Lipsia fu un'azienda che produsse strumenti musicali, grammofoni e dischi. Nel 1911 fondò a Napoli la casa editrice Polyphon, che pubblicava i lavori dei più importanti nomi della canzone napoletana. Si caratterizza per l'organizzazione di *tournee* internazionali e di lanci pubblicitari in grande stile e, contrariamente agli editori partenopei, punta molto sul nascente mercato del disco. Nel 1914, incombente la Guerra, la ditta dismise le attività a Napoli.

di Ernesto Murolo; *Addio mia bella*, Canzone popolare, con i versi di R. Ferraro-Correra e *Catena Doce*, (1911). Nel 1912 scrive, invece, *Canzona Guappa*, *Canzonetta stupida* e *Nun Te Scetà*, assieme a solito Ferdinando Russo; *Rispetti Appassionati* e *Non so se ben mi spiego* con Pasquale Cinquegrana; *'A chitarra e 'o mandolino* su versi di Libero Bovio; *Appiccecàmmecce*, su versi di S. Di Giacomo, e *Tarantella a Suspire*. Nell'aneddotica e nella saggistica relativa a quegli anni si registrano anche sostanziali e importanti cambiamenti nell'industria del divertimento e, in particolare, nel *packaging*¹⁵⁴ della canzone napoletana. Innanzitutto, una miriade di iniziative spettacolari con carri, fiaccolate, cavalli e fuochi pirotecnici; rivoluzionarie sinergie fra settori economici e differenti segmenti dell'industria culturale (editoria, informazione e pubblicità, illustrazione, spettacolo dal vivo, dischi, cinema, riproduzione sonora). Si è già accennato più sopra ad alcuni nuovi “fenomeni”, a proposito di *Bamminella*, composta per Piedigrotta 1892. «La pubblicità e l'anima del commercio: con questo credo i F.lli Bocconi, i F.lli Mele e il suddetto Miccio, contribuivano alla realizzazione del prodotto Piedigrotta, certi di un notevole incremento del volume di affari».¹⁵⁵ Nel 1906, la ditta Miccio dei Grandi Magazzini-Unione delle Fabbriche bandisce addirittura un concorso di canzoni per Piedigrotta e fa pubblicare a sue spese diverse Piedigrotte, oltre a far apparire sue pubblicità sui fondali delle audizioni Polyphon del 1914. «I F.lli Mele, proprietari dei grandi e famosi magazzini di abbigliamento, che nel 1894 promuovono e finanziano in parte la prima edizione delle Feste Estive [...] Accanto alle *reclame* commerciali, le promozioni pubblicitarie attuate da tutte le imprese cittadine dai locali di ritrovo, ai caffè, i teatri, i ristoranti, gli alberghi, le stazioni balneari servivano a rendere sempre più appetibile ed esteso il consumo delle canzoni e delle iniziative culturali, spettacolari e turistiche a esse collegato».¹⁵⁶ Nella «Piedigrotta Polyphon» del 1911 appaiono persino pubblicità per il liquore Strega e, nel 1913, in una copiella, persino il *brand* Campari. Tuttavia, ritengo che con l'apparizione della pubblicità degli pneumatici Pirelli, realizzando uno

¹⁵⁴ Faccio riferimento, ancora una volta, al lavoro di Helga Sanità, *Piedigrotta e la canzone. Packaging di un totem*, op. cit., e al catalogo mostra-ricerca-convegno, con curatela di Marialuisa Stazio, *Piedigrotta 1895-1995*, Roma, Progetti Museali, 1995, che ricostruisce, col contributo di un nutrito gruppo di ricerca, l'organizzazione e lo svolgimento della Piedigrotta 1895, in occasione del Centenario.

¹⁵⁵ PACI, Gabriella, *Bamminella e pure ' nu scicco vestito*, in STAZIO, Marialuisa, *Piedigrotta 1895-1995*, op. cit..

¹⁵⁶ *Ibidem*.

spartito in negativo (pentagramma bianco su fondo nero), il Valente, assieme a musicisti e poeti di precedente generazione abbiano provato un brivido. Anche Valente non si sottrae a questa *nouvelle vague* commerciale, tant'è che in «Piedigrotta Valente» (1917), a lui intitolato, e in «Piedigrotta Blu» (1918), l'Istituto Nazionale del Commercio ¹⁵⁷ pubblica almeno dieci sue canzoni, molte delle quali, contengono pubblicità. Tuttavia, la melanconia e la nostalgia per 'O *Tiempe Belle 'e Na Vota* (1911), 'O *Tiempe Belle* (1916), ma già *Tiempe Felice!*, scritto proprio in quel 1895, nel quale le cose mutano profondamente, con l'ingresso pervasivo dell'industria e del commercio nelle Piedigrotte, lasciano trasparire un progressivo mesto illanguidimento del Nostro. Una crisi esistenziale di chi percepisce che stiano cambiando i tempi e fatica ad adeguarvisi. Sono giunti quelli del figlio musicista, Nicola, molto più sensibile a quel nuovo mondo che si annuncia foriero di enormi successi e lauti guadagni. Il papà Vincenzo continuerà a scrivere canzoni, seppur con minore intensità e si congederà da tutti nel pomeriggio del 6 settembre, alla vigilia dell'ennesima edizione di Piedigrotta 1921, non prima di aver regalato un ultimo omaggio alla sua città d'adozione, con *È Napule!* su versi di Eduardo Nicolardi. L'accurato discorso commemorativo è pronunciato da Libero Bovio e pubblicato sul «Mattino» e sul «Corriere di Napoli» il 7 e l'8 settembre, con il titolo *L'ultimo grande musicista popolare è morto*. I versi della canzone sono pubblicati, invece, sul «Corriere di Napoli» dell'8 e del 9 settembre 1921. La didascalia recita testualmente: «Questa deliziosa canzone è l'ultima che è stata musicata dal compianto Vincenzo Valente». Infine, per chissà quale arcana coincidenza, l'interprete più noto, il superbo Caruso (scomparso il 2 agosto, appena quattro settimane prima), e il lirico, satirico, eclettico, arguto compositore di *Manella mia!*, si ritrovano accanto in un commosso necrologio:

«A Napoli, il 2 agosto u.s., il celebre tenore Enrico Caruso, nato nella stessa città nel 1878 [...] si spense».

¹⁵⁷ L'Istituto Nazionale del Commercio, che si occupava di arti grafiche, pubblicità, rappresentanze, esposizioni e vendite, e prodotti industriali e, dal 1917 fondò anche una casa editrice di canzoni napoletane. Per questi aspetti della «rete commerciale e industriale della canzone», si continua a far riferimento a *Piedigrotta 1895 - 1995, op. cit.*.

«A Napoli, il 6 settembre, a 65 anni, il Maestro Vincenzo Valente, autore di un grandissimo numero di canzoni napoletane [...] il suo nome merita di essere specialmente ricordato». ¹⁵⁸

Ironia della sorte, al necrologio in memoria di Valente, segue quello del librettista e drammaturgo austriaco, Leo Stein, (Leo Rosenstein), noto principalmente come autore dei libretti di operette di Johann Strauss e di Franz Lehár.

¹⁵⁸ Il necrologio di Caruso, scomparso il 2 agosto e quello di Valente, morto il 6 settembre, sono consultabili in «Musica d'oggi», III, 1921, nn. 8-9, p. 265.

CECILIA D'AMICO

**QUELLE SIGNORE: DAL ROMANZO DI UMBERTO NOTARI
AL LIBRETTO DI FILIPPO LEONETTI PER L'OPERA
LIRICA DI STANISLAO GIACOMANTONIO ¹⁵⁹**

1. *Umberto Notari e il romanzo Quelle Signore*

Umberto Notari (1878-1950) fu giornalista, scrittore, editore e fondatore di diverse riviste, tra le quali «La Giovane Italia», «L'Ambrosiano», «Teatro italiano», solo per citarne alcune. Fu inoltre fondatore dell'Istituto Editoriale Italiano, che ebbe notevole influenza nella cultura italiana nei primi decenni del XX secolo grazie alle sue preziose collane: «I Classici Italiani», «I Classici Latini», «Gli immortali», «La Biblioteca dei Ragazzi», «La Biblioteca delle antiche musiche italiane». Avanguardista, il Notari aderì al fascismo firmando, peraltro, l'iniquo e delirante *Manifesto della razza* (1939). Oltre *Quelle signore*, la sua produzione è costituita da una trentina di altri titoli fra romanzi, opere teatrali e di vario genere: *Femmina. Scene di una grande capitale. Seguito al romanzo "Quelle Signore"* (1907); *I tre ladri (Mio zio miliardario). Romanzo di costumi ultra-moderni* (1908); *Con la mano sinistra. Lettere aperte a Vittorio Emanuele III* (1908); *Fufù* (1910); *La prima sassata* (1920); altre ancora.

La prima edizione di *Quelle signore* risale al 1904 e fu edita dalla Società degli Scrittori Italiani di Milano (Tipografia Redaelli di Parma). All'epoca Umberto Notari era ancora uno sconosciuto poco più che venticinquenne, ma lo scalpore che suscitò questo suo primo romanzo lo consacrò al successo: l'opera – che trattava in maniera schietta e dettagliata l'argomento della prostituzione organizzata e delle case di piacere – fu accusata di “oltraggio al pudore” e messa sotto sequestro il 23 dicembre del 1904, nonché sottoposta a due processi (a Parma nel 1906 e successivamente a Milano), i quali si conclusero con una sentenza assolutoria, sia per l'autore sia per l'editore.

¹⁵⁹ Si ringrazia la Biblioteca Nazionale di Cosenza per il materiale gentilmente fornito.

Tutto ciò creò una grossa ondata pubblicitaria intorno al romanzo che fu pubblicato nuovamente in una seconda edizione (1907) – riportando in appendice anche i verbali di entrambi i processi – facendolo diventare in Italia un *best seller ante litteram*:

«Se le varie edizioni italiane superarono la tiratura di 550.000 esemplari, con le traduzioni in francese, tedesco, ungherese, spagnolo e russo si superò il milione di copie». ¹⁶⁰

Questa seconda edizione, oltre al resoconto dei processi stessi, presentava il sottotitolo *Scene di una grande città moderna* e una prefazione polemica dell'autore contro la signorina Irma Gramatica, attrice del teatro drammatico italiano. A proposito di teatro, Notari trasse dal romanzo anche una versione drammatica per il teatro, che fu rappresentata per la prima volta nel 1909, presso il Teatro “Vittorio Emanuele II” di Ancona. In riferimento a ciò, lo stesso autore scrisse:

«Sto ultimando la revisione di questo testo teatrale che sarà pubblicato in appendice all'edizione del libretto d'opera del giovane librettista calabrese Filippo Leonetti di cui ho fatto cenno nella nota». ¹⁶¹

È all'ultima versione revisionata dall'autore (risalente al 1920) – differente per diversi aspetti dalle precedenti edizioni – che si riferisce l'analisi del presente saggio.

2. Argomento del romanzo

Quelle signore si presenta come un dipinto di una delle case di piacere più rinomate ed esclusive situata nel cuore di uno dei più ricchi quartieri della città di Milano. Il romanzo si apre con l'arrivo nella casa di piacere diretta da

¹⁶⁰ DE LUCA, Enrico, (a cura di), *Umberto Notari. Quelle signore*, Fano, Caravaggio, 2022, p. 8.

¹⁶¹ NOTARI, Umberto, *Quelle signore. Due atti umani*, in *La prima sassata*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, senza data.

madama Adèle di tre *flanellisti*,¹⁶² ovvero tre aspiranti artisti squattrinati che frequentavano la casa esclusivamente per trovare possibile ispirazione ed eventuale pubblico utili ai loro tentativi di affermazione artistica. Tra questi tre uomini, Ellera – aspirante poeta – viene incuriosito dall’ingresso di una nuova pensionante della casa, Marchetta, con cui si apparta a parlare. Dopo aver scoperto che Marchetta – a differenza di tutte le altre ragazze che lavorano presso madame Adèle – è colta, istruita e soprattutto è donna di spirito, le affida un compito: scrivere un diario della sua vita presso la casa di piacere «notando gli avvenimenti più interessanti, descrivendo i tipi che passano per la sua alcova e gli atteggiamenti ch’essi vi assumono». ¹⁶³ Il cuore del romanzo è costituito dal diario della prostituta Anna, detta Marchetta, che – vivendo e lavorando in una rinomata casa di tolleranza milanese agli inizi del Novecento – descrive l’ambiente che la circonda e le tipologie di uomini con i quali ha a che fare. Nel diario le giornate sono scandite dalle sole indicazioni dei giorni e dei mesi. L’arco temporale di scrittura del diario è di circa un anno, ovvero dal 5 dicembre del 1899 all’11 dicembre del 1900, datazione che è facilmente desumibile da alcuni riferimenti storici riportati nel diario: per esempio, nella pagina del diario riguardante la giornata del 27 maggio, viene citato un arioso della *Tosca* di Puccini (andata in scena per la prima volta nel gennaio del 1900); così in data 30 luglio la protagonista parla del regicidio di Umberto I – avvenuto il 29 luglio del 1900 a Monza, per mano dell’anarchico Gaetano Bresci – che proprio il giorno prima (28 luglio) si era recato alla casa di tolleranza, incontrando Marchetta.

Il romanzo si conclude con l’ultima pagina del diario di Marchetta (datata 11 dicembre), senza più alcun riferimento al poeta Ellera – che le aveva commissionato questo compito – e che dunque ha avuto semplicemente un ruolo introduttivo al vero tema del romanzo: il racconto senza filtri di quella che era la vita di una prostituta di una casa di tolleranza agli inizi del Novecento. Marchetta, che porta un nome simbolico del mestiere che esercita (tutte le altre pensionanti della casa avevano nomi fittizi ispirati alle protagoniste delle opere liriche più famose come *Tosca*, *Carmen*, *Manon*, ecc.), è una donna pratica che vuole apparire cinica, ma in realtà nasconde una grande sensibilità e un grande dolore. Il diario racconta una sequenza di fatti

¹⁶² Coloro che si recavano nei bordelli esclusivamente per osservare.

¹⁶³ DE LUCA, Enrico, *op. cit.*, p. 36.

e situazioni descritti in modo non organico. La protagonista non porta avanti una narrazione coerente e non sviluppa in modo continuo nessuna storia vera e propria. Da ogni pagina emergono diverse situazioni e diversi personaggi tra i quali non corre alcun nesso drammaturgico: ogni situazione raccontata è a sé stante e non ha alcun collegamento con altri avvenimenti descritti nel diario. L'unico elemento drammatico organico che emerge dal diario è la vicenda della maternità di Marchetta: da alcune pagine di diario si evince che Marchetta ebbe una figlia e che l'uomo che la ingravidò gliela sottrasse a causa del di lei mestiere. Un giorno un "signore" si presenta alla casa di tolleranza con una bambina, cercandone la madre: in quel momento Marchetta – riconoscendo la propria figlia – decide di smettere di prostituirsi, scegliendo di vivere in campagna insieme alla bimba ritrovata, luogo in cui quest'ultima – colpita da difterite – morirà. La vicenda – raccontata con particolari struggenti e crudi – rende in maniera forte e viva l'immenso amore materno che la protagonista nutre nei confronti della propria figlia. Eppure, a questo nucleo drammatico così potente, non viene dato lo spazio che di poche pagine di diario. Uno scarno racconto – ma ugualmente denso di *pathos* – inserito all'interno di innumerevoli ritratti di situazioni e di personaggi buffi, cinici, riprovevoli o imbarazzanti, che delineano perfettamente la realtà della vita nelle case di piacere.

3. Filippo Leonetti e la scelta del libretto d'opera

Filippo Leonetti (1881-1965) letterato e scrittore calabrese, è noto soprattutto per la sua collaborazione con il compositore Stanislao Giacomantonio, suo conterraneo. Per il musicista calabrese scrisse il libretto di *Fiore d'Alpe*, opera in un atto tratta dalla novella della scrittrice Teresita Friedmann-Caduri. Quest'opera venne rappresentata per la prima volta il 13 maggio 1913 al Teatro "Comunale" di Cosenza e il trionfale successo che ne seguì indusse l'editore Sonzogno ad acquistarla. Riproponendola – subito dopo la Prima Guerra Mondiale – il titolo venne mutato in *La Leggenda del Ponte*, ottenendo uno strepitoso successo di pubblico. Per il maestro Giacomantonio, Filippo Leonetti scrisse anche il libretto *Quelle signore*, opera in musica in due atti tratta dall'omonimo romanzo di Umberto Notari. La scelta di una fonte così

insolita per un'opera lirica rappresentò per librettista e compositore un modo di riconoscersi nella nuova corrente musicale introdotta dalla Giovane scuola italiana, che professava ideali di rinnovamento dell'opera lirica.

4. *Argomento del libretto dell'opera* *Quelle signore*

La trama del libretto di Leonetti si concentra sulla vita di una prostituta – attiva agli inizi del Novecento – ospite di un'altolocata casa di piacere situata in uno dei quartieri più ricchi di Milano. Tuttavia, l'opera estrapola dal romanzo di Notari la sola vicenda che ruota attorno al legame della protagonista con sua figlia. L'ambientazione e la trama dei due atti dell'opera lirica sono dunque le seguenti. Il primo atto è ambientato all'interno della casa di tolleranza di madama Claudia, dove – in occasione del Natale – si dà una festa che coinvolge le pensionanti insieme ad alcuni ospiti. Tutti aspettano l'arrivo di Loretta (pensionante della casa), sperando che l'ironia e la vivacità che la caratterizzano rallegrino ancora di più la serata, ma lo stato d'animo di Loretta non s'intona con il clima di festa. Lodigiani, spasimante di Loretta, le confida il suo amore ma lei lo respinge. Nel bel mezzo della festa si presenta un contadino con in braccio una bambina: è la piccola Dede, figlia di Loretta, sottratta alla madre poco dopo la nascita, a causa della professione di quest'ultima. Loretta, in preda a una forte commozione, vuole rimanere sola con la figlia. Dopo averla riconosciuta, la protagonista decide di chiudere con il mestiere delle case di piacere e andare a vivere in campagna con la bambina. Il secondo atto è ambientato in campagna, nella casa di Sandra, contadina che ospita Loretta e Dede. L'azione prende avvio dalla terribile malattia di cui soffre Dede (la difterite) che spinge Loretta, rimasta senza lavoro e senza soldi, a prendere la decisione di recarsi un'ultima volta in città per prostituirsi, così da ottenere il denaro necessario per le medicine indispensabili alla figlia. Mentre sta per andare in città, Loretta incontra Lodigiani, spintosi in campagna alla di lei ricerca. Una volta appresa la situazione di Loretta e della figlioletta malata, Lodigiani si offre di recarsi in città per acquistare di tasca sua le medicine. La bambina – sfortunatamente – morirà prima del suo ritorno.

5. *Analisi drammaturgica del romanzo e dell'opera a confronto: i personaggi*

Nel libretto dell'opera vengono scelti e raccontati solo alcuni personaggi del romanzo, tra questi ritroviamo la protagonista il cui nome però viene cambiato, passando da Marchetta a Loretta, anche se – sia nel romanzo di Notari sia nel libretto di Leonetti – il vero nome della donna resta sempre quello di Anna. Il carattere della protagonista è simile in entrambe le opere: una donna colta, istruita, dal carattere forte e deciso, diretta e schietta; dietro un grande cinismo e disprezzo per il mondo, nasconde un'enorme sensibilità e un grande dolore. Amante della bella vita, degli agi e della ricchezza, il suo più grande desiderio è ricongiungersi con la figlia. In entrambe le opere il suo lato cinico attraverso cui nasconde il proprio dolore – simbolo del suo sprezzo verso il mondo e, in particolare, verso gli uomini – è espresso dalla sua risata; un mezzo che usa per difendersi. Una reazione spesso eccessiva e plateale, la cui descrizione ricorre nell'arco di tutto il romanzo, e che costituisce l'elemento caratterizzante della prima apparizione in scena di Loretta: nel salotto di madama Claudia tutti aspettano con ansia l'arrivo di Loretta, perché – con il suo estro – li salvi dalla noia. Loretta, dopo iniziali resistenze alle loro insistenze risponde così:

LORETTA: (combattuta tra la tristezza dell'anima e la vivace allegria della sala):

Ma dunque, bisogna qui ridere per forza ... strozzare ogni affanno ... mentire ogni gioia, vigliacchi ... volete che beva, volete che rida, volete che il grido dell'anima uccida?

... E sia! (beve lentamente, socchiudendo i grandi occhi con voluttà. Tutti applaudono. Quando finisce di bere appare come ebbra; con lo sguardo fosforescente osserva tutti quelli che le stanno attorno, poi fissa Ellera e nel silenzio generale prorompe in una folle risata. Segue un gran brusio di voci e di applausi. Loretta, sopraffatta dallo spasimo della sua risata, sprofonda su di una soffice poltrona). ¹⁶⁴

¹⁶⁴ LEONETTI, Filippo, *Quelle signore: opera lirica in due atti, musica di Stanislao Giacomantonio; libretto di Filippo Leonetti*, in *Stanislao Giacomantonio: celebrazione nel centenario della nascita*, Cosenza, Teatro "Rendano", 1979, pp. 36-38.

Il ruolo di Madama Adèle è interpretato nell'opera da madama Claudia, che nel romanzo era il nome della contabile della casa di tolleranza. Nell'opera rimangono, oltre a Loretta, cinque prostitute tutte quante attive presso la pensione di madama Claudia: Paulette, Nadine e Cora mantengono gli stessi nomi utilizzati anche nel romanzo. Rimangono anche i personaggi dei tre artisti, ovvero il poeta Ellera, il pittore De Riseis e il musicista Contarini. Anche Dede (soprannome di Ada) – la figlia della protagonista – rimane nell'opera così come nel romanzo. Nell'opera lirica Sandra è la contadina da cui si rifugiano nel secondo atto Loretta con sua figlia, personaggio la cui funzione nel romanzo era svolta da due contadine senza nome. Nell'opera il tenore che interpreta il personaggio di Lodigiani – follemente innamorato di Loretta tanto da volerla sposare – richiama un personaggio cui si accenna nel romanzo, ma dai caratteri fortemente diversi: nel romanzo Marchetta risponde in modo cinico alle insistenti richieste di matrimonio da parte di un “certo signore”, elencando tutte le agiatezze e le comodità di cui ora gode presso madama Adèle e alle quali mai avrebbe rinunciato. A questo punto, ferito nell'orgoglio, il signore in questione rivela – complice un facile innamoramento – tutto il giudizio e la condanna nei confronti del tipo di vita condotto da Marchetta. Coi, preso atto del crudele ripensamento dell'uomo, conclude così l'ultima lettera di commiato: «La stima degli uomini!». ¹⁶⁵ Al contrario, nell'opera, Lodigiani incarna perfettamente il ruolo del classico innamorato: eroe buono, positivo, devoto fedele all'amata. Nel primo atto dell'opera, questo personaggio viene rifiutato da Loretta, esattamente nello stesso modo in cui Marchetta rifiuta il signore senza nome, ovvero attraverso l'elenco di tutte le “libertà” della vita da pensionante di una rinomata casa di tolleranza; agi che nessun uomo sarà mai in grado di sostenere moralmente ed economicamente. A chiudere il discorso nell'opera di Leonetti – in modo inverso a quanto successo nella scena analoga del romanzo – è Lodigiani:

LORETTA: Egli non crede,
egli non crede che io sia felice.
Testimoni voi siete ... (con straziante ironia)
Ecco il mio mondo.
La cena è squisitissima ogni sera
E ad appagar le nostre bizzarie

¹⁶⁵ Cfr. NOTARI, Umberto, *Quelle signore*, op. cit, p. 121.

C'è un cuoco che sa far ghiottonerie

Degne di re.

La mia camera è un nido pieno d'ombra,

perduta nel silenzio e nel mistero,

dove s'inebria e riposa il mio pensiero

in mezzo ai fiori.

Ho una sarta venuta da Parigi

Gioielli da farvi perdere la vista:

vado a teatro e faccio la conquista

con ogni sguardo.

Ho mille adoratori, il fior fiore

Della più schietta nobiltà dell'oro;

canaglie ed imbecilli, ed io tra loro

son la più nobile.

Eco, ritorno, insulto ed accarezzo;

nell'orgia rido e quando ho i nervi piango,

prego, bestemmio, insulto ed infrango ...

finché mi calmo

(poi guarda fisso Lodigiani)

Eccoti soddisfatto ... Or crederai

Ch'io sia felice ...

LODIGIANI: e la stima del mondo?

(fragorosa risata di tutti)

Ecco la stima del mondo ... che effetto! ¹⁶⁶

La lunga risata di sprezzo e scherno di Marchetta alla lettera del suo corteggiatore – che lei, nel rispondergli, descrive minuziosamente – è amplificata nell'opera come una risata corale di tutte le persone presenti nel salotto di madama Claudia, effetto che scenicamente sottolinea ed enfatizza l'umiliazione e il rifiuto subito da Lodigiani. Nonostante questo – nel finale del secondo atto – Lodigiani torna in aiuto di Loretta. Proprio nel momento in cui lei, per disperazione, sta per tornare a prostituirsi, per poter acquistare le medicine alla morente Dede. Lodigiani, come un *deus ex machina*, appare alla sua porta e si offre di andare lui stesso a comprare i farmaci: non si sa come

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 45-47.

abbia trovato Loretta, ma tanto basta perché nell'opera non si compia il brutale ritorno alla prostituzione, come ultimo atto di disperazione – così crudamente e ferocemente descritto nelle pagine del romanzo – potendosi così salvare anche l'immagine di madre della protagonista. In entrambi i lavori a nulla varranno gli sforzi di Marchetta (nel romanzo) e di Lodigiani (nell'opera), perché il finale è lo stesso: la morte della piccola Dede. Come già accennato, il racconto disordinato con cui procede il romanzo – attraverso le pagine del diario di Marchetta che svela ogni giorno episodi non collegati tra loro da nessi drammaturgici – fa sì che affiorino nell'arco della narrazione una moltitudine di personaggi pittoreschi ed eterogenei.

Nel libretto d'opera di Leonetti i personaggi sono i seguenti, interpretati dai corrispettivi registri vocali:

- M.ma CLAUDIA (proprietaria di una pensione elegante) Contralto
- LORETTA (pensionante) Soprano
- PAULETTE (pensionante) Contralto
- CORA (pensionante) Soprano
- CARMEN (pensionante) Soprano
- ARIANE (pensionante) M. Soprano
- NADINE (pensionante) M. Soprano
- MIGNON (pensionante) Soprano
- DEDE (la piccola figlia di Loretta)
- LODIGIANI (ragioniere- frequentatore della pensione) Tenore
- CONTARINI (studente) Tenore
- DE RISEIS (pittore) Basso
- ELLERA (studente) Baritono
- SANDRA (contadina) Contralto

6. Analisi drammaturgica del romanzo e del libretto d'opera a confronto: la struttura drammaturgica

Come già accennato nei paragrafi precedenti, il romanzo di Notari procede per episodi e racconti slegati l'uno dall'altro, senza seguire un vero e proprio "filo

drammaturgico”. Emerge tuttavia dalle pagine del romanzo la struggente storia della maternità della protagonista: Marchetta, privata della sua bambina appena nata (Ada detta Dede), ne sente continuamente la mancanza, sin dal giorno in cui si presenta alla casa di tolleranza dove vive e lavora “un signore” che le riporta la figlia (rimasta senza padre e senza altri possibili accudimenti). Marchetta – in preda a una gioia profonda per aver riconosciuto la bambina – lascia immediatamente la casa di tolleranza per recarsi in campagna a vivere con lei. Quando la piccola Dede si ammala, la mamma è costretta a tornare a prostituirsi per poter acquistare le medicine necessarie alle cure, ma l’ultimo sacrificio di Marchetta si rivela vano, poiché la malattia ha la meglio. Questa storia, così toccante nel romanzo, non occupa che poche righe del diario di Marchetta (in particolare la pagina del 25 dicembre 1899). Marchetta per la prima volta scrive della figlia: il ricordo di lei e la sua mancanza si fanno davvero insostenibili durante la notte di Natale, quando in casa di madama Adèle fervono grandi festeggiamenti e Marchetta è l’unica a non condividere il clima gioioso. Nel diario non si fa più accenno alla figlia della protagonista fino alle ultimissime pagine, totalmente dedicate a Dede: 31 agosto, 22 settembre, 1° ottobre, 5 ottobre, 8 ottobre, 12 ottobre (1900). Uno spazio esiguo in cui vengono raccontati i due mesi vissuti insieme da Marchetta e Dede. Il romanzo si conclude con la pagina del 12 dicembre in cui Marchetta annuncia il ritorno alla sua vecchia vita: «11 Dicembre. Tutte mi hanno detto: “Ben tornata, Marchetta!”». ¹⁶⁷

Nonostante questa storia sia circoscritta a poche pagine di diario acquista un’enorme potenza drammatica, in virtù del contrasto con il resto del diario di Marchetta, da cui emerge il ritratto di una donna che ama lusso e lussuria. Una donna senza scrupoli morali – abile e scaltra – che sfrutta uomini ed eventi a proprio favore, traendone comunque godimento. Ed è proprio in questo contrasto tra l’immagine di prostituta e l’immagine di mamma devota che il ruolo di “madre” emerge in tutta la sua potenza drammatica. Nel romanzo di Notari il “dramma materno” di Marchetta acquista più spessore rispetto a quanto non avvenga nel melodramma. Nell’opera di Giacomantonio il pubblico non ha mai occasione di assistere ad alcun episodio che dipinga chiaramente il tipo di lavoro e lo stile di vita della protagonista: nell’ambientazione del primo atto – collocata nel salotto della casa di tolleranza

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 158.

in cui lavora Marchetta – nessun personaggio e nessun elemento richiamano drammaturgicamente particolari o situazioni tipiche di un ambiente di prostituzione. Anche gli uomini non vengono presentati in atteggiamenti ambigui e l'unico di loro che realmente si avvicina a Marchetta lo fa perché vorrebbe sposarla, essendo sinceramente innamorato di lei. L'opera di Giacomantonio – su libretto di Leonetti – riprende esattamente dal romanzo di Notari il filone drammatico che riguarda la storia di Marchetta e di sua figlia – solo e soltanto quello – censurando tutto il racconto della donna che lavora nella casa di tolleranza, annessi e connessi. Tale scelta drammaturgico-librettistica finisce con il sottrarre forza narrativa a tutta la vicenda, risultando unicamente la storia di una “donna-madre”. Una notevole storia tragica, ma più generica rispetto al dramma vissuto e raccontato dal romanzo. La scelta di Leonetti e di Giacomantonio – quasi a voler edulcorare se non proprio censurare “il mestiere” della protagonista – appare evidente già nella scelta del suo nome: la donna che nel romanzo è soprannominata Marchetta (chiara allusione al suo lavoro), nell'opera viene invece chiamata con il generico nome di Loretta.

*7. Analisi drammaturgica del romanzo e del libretto d'opera a confronto:
Atto primo (scene dell'opera a confronto con il romanzo)*

La prima scena del libretto dell'opera di Stanislao Giacomantonio riprende esattamente la situazione descritta nel romanzo alla pagina di diario datata 25 dicembre 1899; pagina in cui per la prima volta prende vita la storia della figlia della protagonista. Le prime scene del melodramma rappresentano quindi la situazione descritta in quel momento del romanzo, ovvero i festeggiamenti di Natale nel salotto della casa di tolleranza a cui lo stato d'animo della protagonista non riesce a intonarsi. Tali scene rappresentano l'atmosfera di festa in casa di madama Claudia dove il poeta Ellera attende l'arrivo di Loretta, sua musa ispiratrice, per improvvisare versi e battute. L'apertura dell'opera è affidata allo stesso personaggio, l'aspirante artista Ellera, il quale dà l'avvio anche al romanzo, chiedendo alla protagonista di scrivere un diario. Sia nell'opera che nel romanzo il personaggio di Ellera ha

la funzione di dare l'avvio all'azione drammatica, senza essere più sviluppato successivamente.

Nelle scene seconda, terza e quarta del primo atto Loretta rende sempre più evidente la sua avversione per il clima natalizio e manifesta il suo dolore per la mancanza di sua figlia, così come avviene nel romanzo nella già citata pagina di diario. Nella quarta scena del primo atto prende spazio il personaggio di Lodigiani con la dichiarazione del suo amore per Loretta. Lodigiani richiama il personaggio che chiede la mano di Marchetta, descritto nel romanzo alle pagine del diario datate 25 giugno e 28 giugno. Così come nel romanzo Marchetta deride il suo pretendente, mostrandogli gli agi della vita che lei conduce nella casa di tolleranza, anche nell'opera Loretta respinge Lodigiani. La descrizione dei piaceri che ella trova nella casa di tolleranza è anche l'unico breve momento del melodramma in cui si dà spazio a questo lato della vita della protagonista. Nella scena sesta fa la sua comparsa, in cerca di Loretta, il contadino pronto a riportarle la sua bambina. Loretta caccia tutti i presenti per rimanere sola con la figlia: la scena del riconoscimento della bimba ricalca molti punti dello stesso momento descritto nel romanzo. Da qui l'azione riprende direttamente quanto descritto nelle ultime pagine del romanzo e quindi del diario di Marchetta. In data 31 agosto 1900 Marchetta descrive tutte le sensazioni provate nel ritrovare la propria figlioletta. Nel momento del ricongiungimento – sia nel romanzo che nell'opera – la protagonista ha un moto di ribrezzo e di rifiuto per gli abiti e il trucco che non si addicono a una madre. La piccola, guardando la mamma, pronuncia le parole: «che bel vestito!»: ¹⁶⁸

«Che bel vestito!». Ne ho avuto al petto un colpo come di pugnolata. Mi sonoalzata in un incendio: tutte le mie carni bruciavano; mi son strappata di dosso con le mani, con le unghie, con i denti, il raso e i veli che mi coprivano, ho sciolto i capelli, ho affondato il viso nell'acqua per lavarmi l'infamia e la menzogna dei colori e mi sono vestita cogli abiti più vecchi e dimessi che avevo: quando mi son vista disfatta, impoverita e brutta, sono stata felice, felice del mio squallore, perché così m'è parso d'essere più madre, più degna, più amata». ¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 147.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 147-148.

Ugualmente nella scena ottava dell'opera di Giacomantonio:

DEDE: (si agita, apre gli occhi per un attimo, attratta dallo scintillio delle paillettes che ornano il vestito di Loretta. Poi li socchiude di nuovo nel sonno e mormora sommessamente, come se sognasse):

Che bel vestito!

LORETTA: (si alza di scatto, come se avesse ricevuto una pugnata in petto; sente bruciarsi addosso le vesti, le strappa con le mani, con le unghie, con i denti; si toglie il cerchietto d'oro dalla testa ed i capelli le ricadono sciolti sulle spalle. Con le mani ed i polsi strofina il viso, la fronte ed il collo per fare sparire ogni traccia di cipria e di belletto infamante):

Via dalle mie carni questo ammasso di lusso e di vergogna, è tutta la menzogna del vizio e dell'infamia. (scarmigliata e discinta, con le vesti a brandelli, va a sedersi a terra, accanto alla bambina, felice del suo proprio squallore). ¹⁷⁰

È questo il momento in cui – sia nell'opera, sia nel romanzo – la “prostituta” si trasforma in “madre”. Coincide in entrambe le opere anche il momento in cui la protagonista è attraversata dal dubbio che quella bambina non fosse realmente sua figlia:

«Dio! Com'è cambiata! Non è più quella! Non è più quella! Non è mia figlia!”
L'inferno è venuto dentro di me e mi ha rosa, dilaniata, fatta a brani, non lasciandomi che gli occhi che non vedevano che tenebre, e in fondo a quelle, due altri occhi, gli occhi della mia creatura sperduta che brillavano nell'oscurità, come due fiamme azzurre di metallo incandescente! Gli occhi! Come li ricordavo, come li rivedevo! Se potessi vedere gli occhi di questa! ... Prima, quando li ha aperti, quando mi ha guardata cosa guardavo io dunque? Non li ricordo, non li ricordo più, non ricordo che quell'altra!... Bisogna che io veda i suoi occhi, bisogna! Più nessun dubbio, allora: gli occhi non mutano! Come fare? Bisogna svegliarla. E se si turbasse? Se piangesse, se si spaventasse, se aprisse altri occhi?... Una lagrima è caduta sul suo viso, una lagrima così rovente, che la sua pelle ha avuto un fremito. Le sue ciglia si sono alzate e due raggi azzurri si sono

¹⁷⁰ Cfr. LEONETTI, Filippo, *Quelle signore, cit.*, pp. 50-51.

fissati su di me. Mi è parso che si schiudesse il cielo e che tutto un sole m'inondasse: s'erano schiusi gli occhi della mia creatura ed era stato il suo sguardo che m'aveva inondato». ¹⁷¹

Così nel libretto dell'opera lirica:

LORETTA: (ad un tratto l'assale un dubbio atroce. Si alza portando le mani alle tempie e guarda terrorizzata la bambina): E se non fosse Dede? La creatura mia?... Ahimè... se mi avessero ingannata per portarmi sventura?... (s'irrigidisce su questo dubbio; si china per guardare meglio la bambina) gli occhi, ricordo gli occhi.... Erano azzurri e profondi e cangianti come il mare e come l'infinito, grandi... gli occhi non possono cambiare. (Si china ancora di più, in uno spasimo orribile. La bambina, colpita dai singulti soffocati dalla madre, schiude gli occhi. Loretta la guarda lungamente, mormorando): Dio! ... Grazie! ... M'ha guardata. È Dede! ¹⁷²

Il primo atto si chiude con la decisione di Loretta lasciare la casa di tolleranza e di andare a vivere in campagna con la sua bambina, così si conclude anche nel romanzo la corrispondente pagina del diario di Marchetta (31 agosto).

Nella campagna le protagoniste di entrambe le opere vedono la salvezza – metafora della natura vista come “rinascita” – come se essa rappresentasse il mondo puro della maternità, della nuova vita verso cui si sono risvegliate, il mondo della dignità ritrovata in contrapposizione con la città simbolo di perdizione e di peccato:

«In città? Dove mi sono perduta: dove si perderebbe anche lei, mio malgrado, malgrado tutto; dove tutte si perdono, tutte, tutte, tutte! Ah! No, questo no, questo mai, mai, mai! Voglio far sentire alla bambina la terra, la terra dei campi, la terra di provincia. Soltanto la terra è buona, soltanto la terra è sana. Essa sola mela salverà, come avrebbe salvato me, se io non fossi partita come tante partono, attratte dalla grande città». ¹⁷³

Così nell'ultima scena del primo atto di Giacomantonio:

LORETTA: Altrove! ... Altrove! ...

¹⁷¹ Cfr. DE LUCA, *cit.*, pp. 148-149.

¹⁷² Cfr. LEONETTI, *cit.*, p. 51.

¹⁷³ Cfr. DE LUCA, *cit.*, pp. 151-152.

Voglio l'aria dei campi ...Voglio il sole
E voglio benedire la miseria ...
E voglio rinnovarmi nel lavoro
Che mi redime e mi fa pura ... ¹⁷⁴

8. *Analisi drammaturgica del romanzo e del libretto d'opera a confronto.*

Atto secondo (scene dell'opera a confronto con il romanzo)

Il secondo atto dell'opera è interamente ambientato in campagna e racconta della malattia di Dede e dei vani tentativi che Loretta compie per salvarla. Il racconto ripropone quanto accade nel romanzo, in particolare nelle ultime pagine di diario (5 ottobre, 8 ottobre), ma con differenze significative. Nelle pagine del romanzo, infatti, prima che inizi la travagliata vicenda della malattia di Dede, molto spazio è dedicato al dettagliato racconto della vita felice che madre e figlia conducono nella serenità della residenza campestre: è tanto vivo e intenso il ritratto della gioia che pervade l'animo di Marchetta, così che la malattia di Dede sembrerà ancora più inaccettabile. Il secondo atto si apre subito con la tragedia di Dede malata. Ancora una volta il romanzo – attraverso la sapiente costruzione di contrasti – sembra restituire maggior forza drammatica alla vicenda rispetto a quanto non faccia l'opera musicale. Questo è ancora più evidente nella scelta del finale dei due testi: nel romanzo di Notari, Marchetta – alla disperata ricerca di denaro per curare la figlia morente – va in città e si prostituisce un'ultima volta, mettendo così a repentaglio la sua stessa sicurezza personale. Una volta tornata a casa con le medicine tutto il suo sacrificio si rivela vano: la piccola Dede, in ogni caso, non si salva. Nell'opera, Loretta decide di andare in città per vendere il proprio corpo in cambio dei soldi per le medicine di Dede, ma, mentre sta per uscire di casa, appare quasi per magia Lodigiani – eterno innamorato di Loretta – che si offre di andare in città a comprare il necessario per la bimba (Dede muore prima del ritorno di Lodigiani). Anche in questo caso, la morte della bambina appare molto più struggente e insopportabile nel romanzo: Marchetta torna con la medicina, la piccola la prende, ma è troppo tardi. Nel finale del romanzo il contrasto tra “madre” e “prostituta” si risolve in una fusione tra i due ruoli

¹⁷⁴ Cfr. LEONETTI, *cit.*, p.52.

che commuove veramente, restituendo tutta l'umanità di questa vicenda: in ciò sta il vero dramma. L'opera che – essendo destinata alla scena – dovrebbe enfatizzare il *pathos*, conferisce all'intera vicenda una portata drammatica molto più contenuta rispetto al romanzo: Loretta pensa solo di tornare alla sua vecchia vita, ma non arriva a farlo perché l'arrivo di Lodigiani – ossia dell'amore ideale, puro, contrapposto a quello carnale e peccaminoso – la salva. Loretta mantiene quindi integra la sua immagine di madre. Inoltre, il fatto che la piccola Dede di Leonetti muoia prima di avere assunto il medicinale, rende questa morte – seppur tragica e ugualmente inaccettabile – meno drammatica della morte della Dede di Notari (avvenuta dopo la somministrazione della medicina, in seguito alla ricerca di quest'ultima). Nel romanzo il sacrificio della madre per la figlia è reale e doloroso, mentre nel libretto rimane solo l'intenzione del sacrificio: l'arrivo di Lodigiani, infatti, trasferisce a un altro personaggio l'azione principale della vicenda, mettendo così nelle mani di un "uomo" e non più della "madre", la salvezza della piccola Dede.

9. Conclusioni

La mancanza di forza drammatica del libretto di Leonetti sta principalmente nell'aver dato spazio solo alla madre e poco o nulla alla donna. Nelle parole del personaggio di Sandra – la contadina che tratteggia Loretta – è racchiuso tutto il cuore dell'opera di Leonetti:

SANDRA: Quella povera donna
Che voi stroncate sotto il vituperio
Delle accuse feroci ... ,
quella è una madre. ¹⁷⁵

È stato già accennato al fatto che la scelta della trama dell'opera da parte del maestro Giacomantonio e del suo librettista Leonetti fosse dettata da una spinta a rinnovare l'opera tradizionale sotto diversi aspetti, tra i quali anche la tipologia di argomenti trattati nelle opere.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 59.

Il risultato appare, invece che un rinnovamento, piuttosto un adeguamento alla tradizione operistica secondo cui le protagoniste femminili delle opere risultano essere eroine senza tempo o comunque donne capaci di sacrifici e amori incondizionati. Si pensi a *La Traviata* di Verdi: Violetta perde tutto il passato di cortigiana che appartiene alla sua antecedente letteraria, Marguerite, protagonista del romanzo *La dama delle camelie* di Alexander Dumas. Nel libretto di Francesco Maria Piave, Violetta è semplicemente una donna che ama le feste e le cene, ma nulla allude a qualcosa di più malizioso, come afferma Fedele d'Amico:

«Perché davvero nell'opera di Verdi, "cortigiana" Violetta non è mai: controprova, la nessuna obiezione che l'imperialregia censura di Venezia, così restia ad ammettere il *Rigoletto*, elevò contro il nuovo libretto di Piave». ¹⁷⁶

¹⁷⁶ Cfr. D'AMICO, Fedele, *Un ragazzino all'Augusteo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 194.

VIVIANA ANDREOTTI

DALLA CRITICA ALLA LEGGENDA

1. *Overture*

Cosenza e il suo Teatro celebrarono il centenario della nascita di Stanislao Giacomantonio (1879-1923) con l'inclusione delle sue due opere, dirette da Ottavio Ziino, nella stagione operistica 1978-1979. Già il 9 novembre 1978 Cosenza si preparava ad accogliere in un'unica serata *Quelle Signore* (in prima rappresentazione assoluta) e *La Leggenda del Ponte*, già nota almeno agli studiosi. Quanto lessi quella sera fu per me – allora giovanissima – il primo esempio di critica musicale relativa alla scrittura del Maestro. Ricordo di essere rimasta incuriosita e affascinata dal fatto che il direttore palermitano rintracciasse ne *La Leggenda del Ponte* elementi del tardo Romanticismo, rinvenendo nella trama le numerose influenze letterarie germaniche, e spiegando come fosse possibile includere il lavoro di Giacomantonio nella temperie operistica post-catalaniana, potendola considerare: «assai vicina al clima de *Le Villi* di Puccini». Ziino concludeva aggiungendo che: «la natura melodica prepotente del compositore è la carta da visita più evidente di quest'opera». ¹⁷⁷

Il rapporto della produzione musicale di Stanislao Giacomantonio con la critica e l'informazione musicale attraversa un arco temporale in sé non molto vasto. L'oggetto di questo testo non prevede uno studio puntualmente rivolto all'accoglienza dell'opera di Giacomantonio presso i critici, ma vuole essere – con minore ambizione – una brevissima ricognizione del ruolo che parte della critica musicale ha avuto, soprattutto nel Sud della Penisola, lungo i decenni d'attività del compositore cosentino, fino al rapporto con la sua prima e più nota opera: *La Leggenda del Ponte*. ¹⁷⁸ Per questo ho raccolto informazioni che riguardano la critica musicale, prevalentemente a Napoli, e ho cercato di

¹⁷⁷ *Stanislao Giacomantonio. Celebrazione nel centenario della nascita*, Teatro "Rendano" [libretto di presentazione Stagione Operistica 1978-1979], Cosenza, Fasano, 1978, p. 9.

¹⁷⁸² Nella prima stesura nota con il titolo di *Fior d'Alpe*.

capire quale eco effettiva avesse avuto l'opera di Giacomantonio nella temperie post-romantica e verista, rilevando altresì che la critica – almeno fino agli anni dieci del Novecento – ebbe poca attenzione nei confronti della sua produzione, eccezion fatta per la prima rappresentazione (Cosenza, 1913).

2. *Cominciare da lontano: il primo critico del Mezzogiorno?*

Stante la centralità della capitale del Regno di Napoli e solo con la funzione di premessa metodologica, si cita volentieri il nome di Saverio Mattei (1742-1795). Nato a Montepaone (Cz) da famiglia andreolese, egli fu figura di spicco nella promozione dei giovani talenti suoi contemporanei. Siamo alla fine del Settecento e, com'è noto, la tradizione storiografica fa risalire agli enciclopedisti l'origine della critica musicale. *L'Elogio del Jommelli* (1785)¹⁷⁹ è un significativo esempio di critica musicale *ante litteram* che nel Mezzogiorno aveva già visto, ma non approfondito, le figure di Michelangelo Jerace, Leonardo Vinci e Giacomo Francesco Milano. Come nella Francia di Diderot, Mattei contribuì a proporre – se non addirittura a fissare – canoni estetici utili alla lettura e all'interpretazione nel teatro partenopeo del rapporto tra musica e poesia. Contestualmente egli sottolineò anche l'esigenza di una nuova produzione melodrammatica più vicina al reale di quanto non fosse riuscita a esplicitare l'opera seria dopo la riforma di Gluck e Calzabigi, introducendo – come variabili di sistema – specifici elementi estetici, filosofici e antropologici. Giungendo pertanto, seppure con le immancabili e inevitabili contraddizioni o ingenuità, a rimarcare un passaggio importante anche nel lessico della nascente critica musicale del Regno.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Cfr. MATTEI, Saverio, *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed Elogio del Jommelli* [rist. anast.], Bologna, Forni, 1987, pp. 59-136.

¹⁸⁰ Ritengo significativo citare un passaggio dall'*Elogio* per comprendere la proposta estetica, filosofico-musicale e antropologica in cui si muove il nostro erudito. A parte la celeberrima locuzione per cui la Musica e la Poesia son sorelle, Mattei afferma che: «La comedia è di più facile riuscita della tragedia perché un'azione tra gente comune può sortire senza l'intervento di gente nobile, sul motivo che il servo abita il suo tugurio senza il cavaliere, ma il cavaliere non abita il suo palazzo senza il servo». *Op. cit.*, p. 107, con questa e altre intuizioni, Mattei aprì le porte a mille argomentazioni che ebbero ricadute fruttuose sulla lettura e sulla valutazione delle successive produzioni musicali e operistiche.

3. Napoli al centro

Solo pochi decenni dopo la morte di Mattei la figura del critico musicale espresse la propria identità attraverso fogli e periodici sempre più seguiti dalla borghesia intellettuale. Prima fra tutti l'autorevolissima «Gazzetta Musicale di Napoli», che tuttavia ebbe uscite saltuarie. Sin dai primi numeri del 1838, la «Gazzetta» dedicò alcune colonne ai problemi dell'estetica musicale e della filosofia della musica – attribuibili a Pasquale Trisolini – raccogliendo, ampliando e rinnovando proprio la lezione dell'erudito calabrese,¹⁸¹ lezione che in parte si ritrova nella stessa *Filosofia della Musica* (1836) di Giuseppe Mazzini.¹⁸² Mentre dalle pagine dell'«Omnibus» Vincenzo Torelli glorificava la figura di Rossini – che intanto aveva lasciato l'Italia per la Francia, ma che il pubblico napoletano considerava un concittadino – tutta l'intelligènzia napoletana si interessava, attraverso articoli e dichiarazioni dell'amico calabrese Francesco Florimo (critico musicale e musicista), al giovane Vincenzo Bellini. Negli anni trenta dell'Ottocento il «Poliorama Pittresco» – un foglio di importanza apparentemente minore, ma ugualmente utile agli studi – celebrava l'autore pesarese pubblicando e analizzando alcune sue composizioni. Inoltre recensiva con attenzione ed entusiasmo tutte le opere di Rossini rappresentate al “S. Carlo” (*Mosè*, *Otello* e molte altre). Dalle colonne del «Poliorama», nel 1839, i critici Cesare Malpica, Pasquale Francesconi e Lorenzo Morgigni dedicavano parole entusiastiche e celebrative all'opera di Rossini e al suo legame con la città di Napoli. Assai prima del 1840, dunque, le pagine che la stampa partenopea riservava alla critica e alla promozione musicale erano numerose e sempre più sofisticate – esprimendo competenza letteraria unita a *expertise* tecnica – definite da un vocabolario filosofico ed estetico più articolato. Si venne così a creare, in questa direzione, un “effetto domino” virtuoso che vide letterati, compositori, giornalisti e musicisti compiere un lavoro di affinamento delle abilità di analisi della produzione e di sintesi letteraria o giornalistica. Si privilegiò dunque una terminologia che assunse talvolta una curvatura specialistica, mettendo a

¹⁸¹ Cfr. MONTANILE, Milena (a cura di), *Saverio Mattei. Filosofia della Musica*, Padova, Programma, 2008. Meriterebbe una trattazione a parte il confronto tra l'approccio critico di Mattei e i fogli di Trisolini che rinnovano le categorie della “filosofia musicale” [sic], tenendo conto di alcune premesse contenute nei testi del calabrese.

¹⁸² Cfr. DE ANGELIS, Marcello, *La musica considerata filosoficamente: echi del Risorgimento e del bello ideale*, in appendice: *Filosofia della musica*, di Giuseppe Mazzini, Firenze, LoGisma, 2011.

fuoco i contenuti attraverso categorie estetiche più cogenti, risultando così meno “improvvisata”.

Un interessante esempio di competenza specialistica – più vicino agli anni di Giacomantonio – è quello del barese Nicola De Giosa (1819-1885), compositore, direttore d’orchestra, didatta e critico del periodico «Napoli Musicale: giornale di musica ed arti affini», diretto da Luigi Mazzone e pubblicato tra il 1868 e il 1885.¹⁸³ De Giosa promosse con forza l’opera della scuola napoletana dell’Ottocento (fondò anche l’Associazione dell’Arte Musicale Italiana, con l’intento di aiutare i compositori emergenti) opponendola alla concezione wagneriana dell’opera d’arte totale (*Gesamtkunstwerk*).

4. *Cosa accade in Calabria*

In Calabria, tuttavia, non vi furono fogli o periodici interamente dedicati ai fatti musicali, perché gli eventi artistici di grande rilievo erano comunque rari e guardavano quasi esclusivamente verso Napoli, dove studiavano i maggiori talenti che, in quel periodo, furono molteplici: da Vincenzo Scaramuzza a Serrao, dai Longo (padre e figlio) a Capizzano, fino a Giorgio Miceli e – naturalmente – Cilea, Quintieri e il Nostro. Tutti nati nella Calabria del secondo Ottocento: molti musicisti, ma nessun musicologo, nessun critico in senso stretto, se si eccettuano sporadici interventi redatti degli stessi Maestri. Coetaneo di Stanislao Giacomantonio è Raffaello de Rensis, nato a Campobasso nel 1879. Amico del compositore cosentino, De Rensis aveva fondato a Napoli la rivista «Musica». Esistono una discreta sitografia e un’ampia bibliografia che testimoniano, a cavallo tra i due secoli, la vicinanza di Giacomantonio alla critica napoletana. Da un rapido sguardo a periodici come lo stesso «Brutium» di Frangipane, la critica locale più nota non garantisce, invece, un costante e profondo risalto al teatro lirico. Sembrerebbe che la critica calabrese – a distanza di circa cinquant’anni dall’Unità nazionale – fosse ancora lontana da Napoli. Si sottolineavano, con termini approssimativi e categorie estetiche superficiali, le trame e i contenuti

¹⁸³ Cfr. SPAGNOLETTI, Orazio, in «Rassegna Pugliese», (1888) e ACUTO, Antonio, *Con l’elenco delle opere redatto da G. Salvioli*, in «Gazzetta Musicale di Napoli», (1885).

simbolici; rarissimo, quasi inesistente, lo sguardo analitico della partitura. I redattori erano spesso sbrigativi e amavano sottolineare – abitudine molto comune nell’informazione musicale – le “chiamate” del pubblico agli artisti. Ricevere molte “chiamate” era solitamente garanzia sia di successo che di qualità dell’opera. Anche tenendo conto degli sforzi monumentali di Fausto Torrefranca – tra Napoli, Torino e Roma – nella promozione delle nuove discipline in seno al mondo accademico (Estetica musicale e Musicologia *in primis*),¹⁸⁴ nella stampa calabrese non vi furono segni decisivi. Dunque le informazioni musicali erano numerose, ma tralasciavano – tranne qualche eccezione che si illustrerà di seguito – i dettagli tecnici, in parte per la natura divulgativa dei fogli, in parte perché probabilmente carenti di specificità professionali.

5. *Il trionfo della musica e della critica. Giacomantonio in una recensione del 1913*

La recensione¹⁸⁵ della prima rappresentazione dell’atto unico *Fior d’Alpe* – apparsa su «Cronaca di Calabria» (diretta da Luigi Caputo) – fu, a suo modo, una sorta di trionfo anche della dimensione critico-musicale. L’articolo svetta in prima pagina occupando quasi due colonne: puntuale, sorprendente nel suo approccio estetico e musicologico. Si analizzano, assieme alla trama, il suo legame con la struttura e le soluzioni compositive. Si valuta la forma dell’orchestrazione, la funzione del cantabile e quella delle varie parti d’orchestra cui sono affidati, di volta in volta, i temi. Si spiega come il duetto dei protagonisti – Floriano e Berta – si innesti su un momento corale ricco di inventiva melodica e sapienza compositiva. Il recensore spiega come nelle ampie frasi si vedano materializzati il dolore e l’angoscia di Berta:

¹⁸⁴9 Fausto Torrefranca (Vibo Valentia, 1883 – Roma 1955) fu bibliotecario al Conservatorio di Napoli dal 1915 al 1923; cfr. ROSTIROLLA, Gianfranco – MACRÌ, Chiara (a cura di), *Fausto Torrefranca. Scritti di Musicologia, Critica ed Estetica*, [voll. I-II], Vibo Valentia, Conservatorio “Torrefranca”, 2020.

¹⁸⁵ La prima di *Fior d’Alpe*, dal racconto di Teresita Friedmann-Coduri, si tenne al “Comunale” di Cosenza il 5 maggio del 1913. Al momento della consegna dell’articolo la scrivente non è grado di indicare con certezza il nome del recensore.

«In questo punto il compositore manifesta chiarissimamente il carattere di vero sinfonista. Nelle voci degli strumentini ¹⁸⁶ che s'intrecciano sentiamo, anzi, abbiamo la visione, dell'anima della povera fanciulla che lotta fra l'amore e il delitto [...] Nell'intermezzo possiamo veramente affermare che la tecnica del giovane maestro è semplicemente meravigliosa. La melodia che è affidata ai violoncelli, è di grande effetto [...] accompagnata da un contrappunto semplice affidato agli strumentini». ¹⁸⁷

L'articolo continua con toni entusiastici soffermandosi moderatamente sul dato mondano e molto sul piano musicologico. Prima e seconda rappresentazione ebbero in Calabria un successo importante cui fecero eco successi nazionali e internazionali documentati da numerosi articoli. ¹⁸⁸

6. «Musica senza risorse proprie»: A Milano quasi dieci anni dopo

Tutto cambiò dopo la Grande Guerra. Giacomantonio – come è noto – ebbe un contenzioso con l'editore milanese Sonzogno, che poi fortunatamente si risolse: senza molti rimaneggiamenti l'opera cambiò titolo e divenne *La Leggenda del Ponte*. Recensendo la prima rappresentazione – andata in scena al Teatro “Càrcano” di Milano – cosa mai avrà voluto intendere Gaetano Cesari (1870-1934) nel suo trafiletto apparso sul «Corriere della Sera» il 6 dicembre del 1922? ¹⁸⁹ Di seguito la seconda parte dell'articolo che contiene il sintetico – si direbbe sbrigativo – giudizio del grande musicologo cremonese:

¹⁸⁶ Oboi, flauti ecc..

¹⁸⁷ *Il gran successo di Fior d'Alpe del maestro Giacomantonio al Comunale*, in «Cronaca di Calabria», (8 maggio 1913), p. 1. La scrivente non è riuscita a rintracciare l'annata precisa della testata giornalistica citata – ma indica comunque il giorno di uscita dell'articolo – così come nell'art. citato alla nota 15.

¹⁸⁸ GIACOMANTONIO, Aldo e Remo, *Stanislao Giacomantonio*, Cosenza, Periferia, 1990, pp. 78-81. Qui si trova l'elenco straordinario delle recensioni di quella rappresentazione: «Lo Staffile», «La Scena», «La Sera», «La Perseveranza», «La Lombardia» (Milano); «Il Giornale d'Italia», «La Tribuna», «La Tribuna illustrata», (Roma); «Il Giornale italiano»; «Cronaca di Calabria», «Lotta civile», «Il Pensiero Bruzio», «La parola repubblicana», «L'Unione», «Il Giornale di Calabria», «La Regione», «Fra Nicola» (Cosenza); «La Giovane Calabria» (Catanzaro); «L'eco d'Italia» (New York); «Il Giornale d'Italia» (Buenos Aires).

¹⁸⁹ Nelle stesse serate, presso il Teatro “Alla Scala” di Milano, andava in scena il *Lohengrin* di Wagner eseguito in italiano e diretto da Antonio Guarnieri (La prima di *Leggenda* si tenne la sera del 5 dicembre 1922, con Arturo Lucon sul podio).

«Sopra questa trama che, se può contenere elementi di poesia nella novella, perde buona parte della sua evidenza nell'atto scenico, e finisce quindi, in teatro, ad apparire illogica e senza suggestione, il maestro Giacomantonio ha dettato una musica che è anch'essa un ponte lanciato fra il compositore ed autori diversi. La figura di Mascagni vi campeggia sopra di quando in quando, musica semplice, senza pretese, piaciuta già a Cosenza poco avanti la guerra ed applaudita anche ieri al Carcano, ma musica senza risorse proprie. Non manca, però, in essa qualche idea non priva di quella inquadatura che è dei veristi del teatro lirico. Quattro chiamate agli artisti, al compositore ed al maestro Lucon, che ha tenuto in sesto l'esecuzione, malgrado le restrizioni imposte dalla brevità del tempo a sua disposizione, hanno chiuso felicemente la serata. Interpreti volonterosi dello spartito sono stati Zita Fumagalli-Riva, il tenore Ettore Parmeggiani e Tina Masucci». ¹⁹⁰

7. Considerazioni per aprire un dibattito

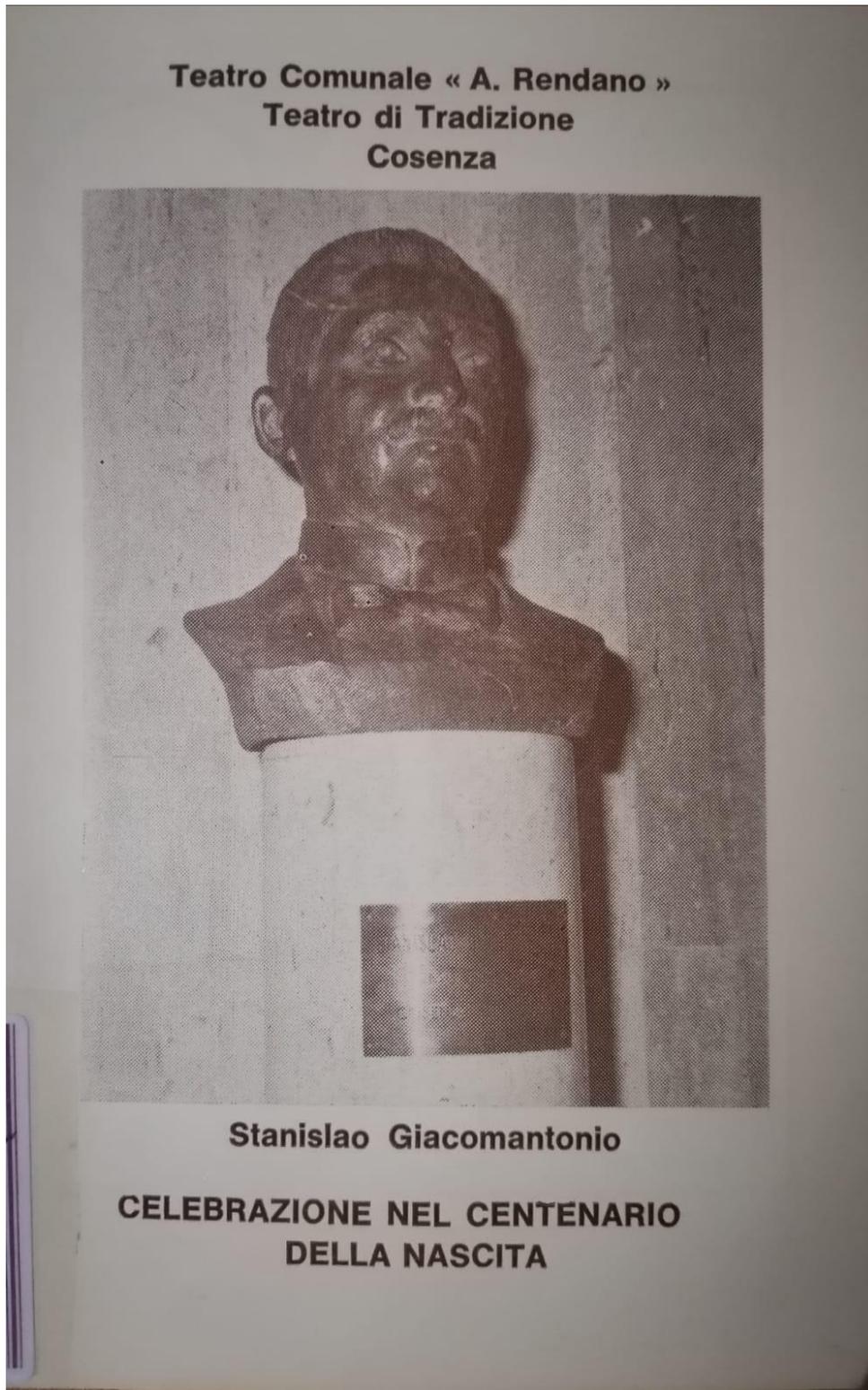
La critica ebbe comunque parole di elogio per l'opera giovanile di Giacomantonio. Un dato estetico importante che emerge in modo costante è l'attribuzione dell'opera alla temperie verista. In seguito alla Marcia su Roma (22 ottobre 1922), il clima artistico-musicale subì una radicale mutazione culturale. L'informazione cambiò volto rapidamente, scegliendo un profilo lessicale e ideologico assai definito. Si distingueva senz'altro qualche testata come «La Sera», dove la critica (quasi certamente di Giuseppe Adami) trovava parole di cauto entusiasmo per Giacomantonio. Mentre «Il Sole», sempre a Milano, si esprimeva con un laconico «non condannabile». ¹⁹¹ A un primo sguardo – nonostante gli apprezzamenti di Giacomo Orefice (1865-1922) apparsi sul «Secolo» e l'entusiasmo incontenibile della redazione de «Il Mezzogiorno» di Roma (18 dicembre 1922) – l'accoglienza dell'annata 1922 sembrerebbe in ogni caso meno calorosa di quella dimostrata nove anni prima (1913).

Resta da compiere un lavoro di ricerca storico-musicale, sociologico e antropologico – dunque multidisciplinare – per chiarire diversi aspetti

¹⁹⁰ CESARI, Gaetano, *La Leggenda del Ponte al Carcano*, in «Corriere della Sera», (6 dicembre 1922), p. 3.

¹⁹¹ GIACOMANTONIO, *op. cit.*, p. 89.

ricettivi. Anche comparando l'attenzione (purtroppo limitata) della critica verso gli altri lavori del Maestro cosentino. Si auspica che, nell'anno delle celebrazioni giacomantoniane, la musicologia e la critica calabresi (ma non solo) coglieranno l'occasione per un riesame analitico puntuale, appassionato e curioso sia della partitura che delle fonti.



1. *Frontespizio del volumetto di presentazione delle celebrazioni per il centenario di S. Giacomantonio, contenente i libretti di Leggenda e Quelle Signore. Presentazione di Ottavio Ziino. Biblioteca Nazionale, Cosenza sez. MER 285*

CORRIERE TEATRALE

“La leggenda del ponte,, al Carcano

Il ponte — nella leggenda svolta nel libretto di Filippo Leonetti musicato da Stanislao Giacomantonio — è simbolo dell'amore che riunisce le anime malgrado gli ostacoli della natura e gli odi umani. Ed è lo stesso simbolo che aveva fornito a Teresita Friedmann Coduri materia per una novella di ugual nome apparsa nel volume *L'incantator Merlino*.

Berta e Floriano vivono in due villaggi alpini, separati da inestinguibili odi e da una profonda voragine. Talvolta il ghiaccio, congiungendo le estremità dell'abisso, permette a Floriano di raggiungere Berta. Ma perchè i cuori dei due giovani possano unirsi per sempre occorre che un ponte durevole saldi le due rive come le due esistenze. Ora, in una notte di Natale, Floriano rivela a Berta ciò che narra la leggenda. Essa vuole che

...tu colga da la chioma
della nonna una ciocca di capelli
e li butti nelle acque a mezzanotte.
Il ponte sorgerà sopra l'abisso... ma...
in compenso, tua nonna morirà.

La fanciulla, prima riluttante, finisce a cedere; però il sacrificio della nonna non la salva dal sacrificio di se stessa. Nell'istante in cui sta per compiersi il miracolo, Berta, acciecata dal rimorso, non vede più l'arco incantato che deve congiungerla a Floriano, e precipita nell'abisso.

Sopra questa trama, che se può contenere elementi di poesia nella novella perde buona parte della sua evidenza nell'atto scenico e finisce quindi, in teatro, ad apparire illogica e priva d'ogni suggestione, il maestro Giacomantonio ha dettato una musica che è anch'essa un ponte lanciato fra il compositore ed autori diversi. La figura di Mascagni vi campeggia sopra di quando in quando. Musica semplice, senza pretese, piaciuta già a Cosenza poco avanti la guerra ed applaudita anche ieri al Carcano, ma musica senza risorse proprie. Non manca, però, in essa qualche idea non priva di quella quadratura che è del veristi del teatro lirico.

Quattro chiamate agli artisti, al compositore ed al maestro Lucon, che ha tenuto in sesto l'esecuzione malgrado le restrizioni imposte dalla brevità del tempo a sua disposizione, hanno chiuso felicemente la serata. Interpreti volenterosi dello spartito sono stati Zita Fumagalli-Riva, il tenore Ettore Parmeggiani e Tina Masucci.

G. C.

2. Recensione di Gaetano Cesari per la prima rappresentazione di *Leggenda* presso il Teatro Carcano di Milano, «Corriere della Sera» del 6 dicembre 1922, p. 3. Archivio Corsera

GIUSEPPE BOZZO

**PER UN'EDIZIONE CRITICA
DELLE OPERE DI STANISLAO GIACOMANTONIO:
IL CASO DE LA LEGGENDA DEL PONTE**

1. *Introduzione*

Sono trascorsi quarant'anni da quando la partitura del *Rigoletto*, curata da Martin Chusid, dava il via all'edizione critica degli *opera omnia* di Giuseppe Verdi. Iniziata nel 1983, e tuttora in corso, l'*Edizione critica delle opere di Verdi* (*The works of/ Le opere di Giuseppe Verdi*) è pubblicata congiuntamente da Casa Ricordi e dalla University of Chicago Press.¹⁹² Una decina di anni prima, una fase pioneristica e visionaria di studi, ideata e guidata dal trio Gossett-Zedda-Cagli, aveva portato alla messa a punto di alcune edizioni critiche rossiniane, seguite poi da analoghi progetti inerenti alle opere di Donizzetti e di Bellini. L'*Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini* è iniziata nel 1971 e nel 1979 è stato pubblicato il primo volume della serie con l'edizione della *Gazza ladra*, a cura di Alberto Zedda.¹⁹³ Sino a oggi la Fondazione Gioacchino Rossini di Pesaro ha licenziato – insieme a casa Ricordi – trentanove titoli teatrali del Pesarese, ai quali si è aggiunto, nel 2023, il quarantesimo volume, *Eduardo e Cristina* (a cura di Andrea Malnati e Alice Tavilla). Questa imponente impresa editoriale ha portato, nel corso degli anni, alla riscoperta di titoli sconosciuti del repertorio serio rossiniano e alla loro esecuzione, a volte in prima assoluta, all'interno del Rossini Opera Festival di Pesaro.¹⁹⁴ Nel 2007 è stata inaugurata un'altra

¹⁹² Cfr. *The Works of/Le opere di Giuseppe Verdi*, a cura di Philip Gossett (fino al 2014); Francesco Izzo (dal 2014), Chicago The University of Chicago Press, Milano, Ricordi, 1983.

¹⁹³ Un primo esperimento, forse precoce, ma di fondamentale importanza fu fatto nel 1969 da Alberto Zedda che curò, pubblicata da Ricordi, un'edizione critica del *Barbiere di Siviglia*. Questa edizione fu adottata da Claudio Abbado per un memorabile allestimento al Festival di Salisburgo, registrato e successivamente diffuso in disco.

¹⁹⁴ Cfr. *Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini*, a cura di Philip Gossett (fino al 2005); Ilaria Narici (dal 2006), Pesaro, Fondazione Rossini, 1979.

serie di edizioni critiche dei melodrammi rossiniani – *Works of/Opere di Gioacchino Rossini* – pubblicata dalla Bärenreiter di Kassel e prodotta in collaborazione con il Center for Italian Opera Studies (University Chicago press). Nel 1988 prende il via l'*Edizione critica delle opere di Gaetano Donizzetti*, pubblicata da Casa Ricordi con la collaborazione della Fondazione Donizzetti di Bergamo, divenuta in seguito *Edizione Nazionale delle opere di Gaetano Donizzetti*.¹⁹⁵ L'*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini* – pubblicata da Casa Ricordi, con il contributo e la collaborazione del Teatro Massimo “V. Bellini” di Catania – è stata ufficialmente avviata nel 1999 e il primo volume, *I Capuleti e i Montecchi*, (a cura di Claudio Toscani) è stato dato alle stampe nel 2003.¹⁹⁶ Nel 2013 viene pubblicata l'edizione critica della *Manon Lescaut* (curata da Roger Parker), cosicché a Rossini, Bellini, Donizzetti e Verdi si aggiunge anche Giacomo Puccini.¹⁹⁷

È sotto gli occhi di tutti l'enorme importanza di queste edizioni, sia dal punto di vista scientifico, analitico e storico-critico, sia dal punto di vista esecutivo e produttivo. L'edizione critica ha riguardato, e riguarda in modo particolare, i grandi operisti e le opere di repertorio. Viceversa, un'iniziativa dettata dal puro amore per lo studio e per la ricerca, come può essere la nascita di un progetto di edizione critica delle opere di Stanislao Giacomantonio – autore ai più sconosciuto – è di enorme importanza e interesse, non solo dal punto di vista scientifico ed esecutivo, ma anche per ciò che riguarda la produzione artistica. Infatti, l'edizione moderna (nonché critica) di partiture manoscritte può portare alla scoperta di musiche poco o nient'affatto conosciute – da immettere stabilmente nel repertorio – proprio come è successo con le edizioni critiche rossiniane, decisive per la riscoperta e quindi l'esecuzione delle opere serie di Gioacchino Rossini.

Il presente contributo si propone di evidenziare l'importanza delle edizioni critiche delle partiture di musica teatrale. Dopo aver chiarito cosa sia un'edizione critica e l'importanza che queste edizioni hanno avuto e hanno in campo musicale – nello specifico nella musica per teatro – si procederà descrivendone la storia e delineando le linee guida e l'approccio

¹⁹⁵ Cfr. *Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti*, a cura di Gabriele Dotto e Roger Parker, Milano, Ricordi, 1991.

¹⁹⁶ Cfr. *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, a cura di Fabrizio Della Seta, Alessandro Roccatagliati e Luca Zoppelli, Milano, Ricordi, 2003.

¹⁹⁷ Cfr. *Edizione critica delle opere di Giacomo Puccini*, a cura di Gabriele Dotto, Milano, Ricordi, 2013.

metodologico adottato dai curatori per questo genere di lavori. Infine, verrà discussa la figura di Stanislao Giacomantonio, prendendo come caso specifico l'opera *La Leggenda del Ponte*.

2. *Che cos'è un'edizione critica?*

L'edizione critica è un'edizione che ha come scopo la restituzione del testo originario di un'opera e la visualizzazione dei suoi rapporti con l'autore e con la tradizione. Tale edizione è il risultato di una serie di operazioni condotte con metodo scientifico, ossia verificabile e dimostrato, che mirano a stabilire la forma del testo più vicina possibile alle volontà dell'autore. Al centro del discorso filologico, e quindi dell'approccio esegetico ed ecdotico, vi è il testo. Il concetto di testo è un concetto dinamico, poiché subisce variazioni e modifiche sia da parte dell'autore che degli eventuali copisti coinvolti. Ma come si ricostruisce filologicamente un testo? Le procedure di ricostruzione critica comportano tappe differenti: un primo momento, di tipo documentativo, prevede la raccolta di tutte le testimonianze esistenti del testo stesso (*recensio*), dirette (manoscritti, stampe) e indirette (citazioni presenti in altre opere); successivamente, si passa a un confronto sistematico di tutti i testimoni recensiti (*collatio*), per poi arrivare, infine, al momento interpretativo nel quale, attraverso procedimenti differenziati (a seconda che si tratti di testi antichi o di testi moderni e contemporanei), si fissa il testo e si procede, ove necessario, al restauro testuale. Come si può comprendere da tale sommaria esposizione, l'edizione critica, quando è di buona qualità, costituisce una garanzia, ma non può raggiungere la verità assoluta. Questa è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro capace di collegare in un sistema collaudato i dati della tradizione superstite. La sua validità può variare nel tempo, sia per la scoperta di testimoni precedentemente ignoti e forniti di autorevolezza (per antichità o per provenienza, la cui lezione, cioè la forma del testo da essi presentata, dovrà essere valutata e integrata ai risultati acquisiti), sia per il mutare delle procedure ricostruttive e delle prospettive filologiche.

Quando esiste l'autografo di un'opera, come nella maggior parte delle opere di teatro musicale, l'edizione critica non avrà più la necessità di ricostruire

il testo a partire dalle sue copie, ma dovrà comunque verificare la buona tenuta del testo medesimo. Infatti, anche l'autore può trattare la propria opera come fa un copista davanti a un testo qualsiasi, ossia commettendo inesattezze, ritocchi incompleti e a volte veri e propri errori. Inoltre l'edizione critica darà conto degli eventuali abbozzi dell'opera (appunti, prime stesure, materiali di lavoro), delle rielaborazioni e delle stesure successive, documentando le varie fasi di redazione scritta. Al centro delle ipotesi di studio vi è la trasmissione del testo: con questa espressione si indica il trasferimento di un testo da un esemplare alla sua copia, procedimento che avviene in modi diversi giacché la trasmissione può essere infatti manoscritta (l'unica fino all'introduzione della stampa), a stampa o nei due formati contemporaneamente (a queste modalità tradizionali si affianca oggi anche quella elettronica).

La trasmissione parte dall'originale, ossia dal testo che è stato redatto materialmente dalla mano dell'autore (autografo) o che è stato da lui controllato e approvato (una stampa, un dattiloscritto), e dall'originale derivano le copie che a loro volta generano altre copie. I metodi per realizzare un'edizione critica sono differenti sulla base della trasmissione specifica del testo in esame. In ogni caso, indipendentemente dai modi di trasmissione, il testo originale può subire modifiche o alterazioni che sta al curatore individuare e, se possibile, correggere. Il complesso delle testimonianze che hanno tramandato un testo nel corso del tempo e dello spazio costituisce la "tradizione del testo": quella "diretta" comprende le copie che contengono esplicitamente l'opera, quella "indiretta" è costituita dalle citazioni del testo all'interno di altre opere. Lo studio della tradizione permette di ricostruire e comprendere le vicende legate alla storia del testo. L'edizione critica illustra i problemi della trasmissione, legati alla natura del testo e alla qualità dei copisti oltre che dei tipografi, e traccia una storia della tradizione del testo per dare un fondamento il più possibile solido alla ricostruzione che essa propone.

3. *L'edizione critica di un testo musicale*

Per l'edizione critica di un'opera musicale si adottano, nella maggior parte dei casi, gli stessi criteri impiegati nelle edizioni delle opere letterarie. Anche in questo caso il primo compito di un'edizione critica è quello di ricostruire una partitura che restituisca una versione il più vicino possibile a quella scritta dal compositore. In questo caso, però, un ruolo fondamentale è ricoperto dall'interprete, in quanto mediatore fra la partitura e il pubblico. Quindi l'esecutore che userà un'edizione critica dovrà poter distinguere facilmente la lezione autografa dagli interventi del curatore, sia attraverso la pagina musicale, dove le aggiunte e i suggerimenti del revisore devono risultare ben individuabili, sia attraverso l'apparato critico, dove sono riportate le indicazioni anomale o contraddittorie che si è ritenuto di non accogliere nel testo. L'oggetto della filologia musicale, quindi, non è in linea di principio, diverso da quello della filologia letteraria: si tratta di restaurare testi che si suppongono alterati nel corso del tempo dal processo di trasmissione attraverso la recensione e il confronto di tutti i testimoni superstiti. Qualora, invece, si sia di fronte a un testo risalente alla responsabilità diretta dell'autore (manoscritto autografo, copia o edizione a stampa autorizzata) è opportuno ricostruire le effettive intenzioni autoriali, correggendo gli errori evidenti (proponendo interpretazioni delle lezioni dubbie, scegliendo tra le varianti quelle significative). In entrambi i casi lo studio della tradizione come storia dell'attualizzazione del testo e della sua ricezione nei più diversi contesti culturali è considerato un fine imprescindibile di qualunque indagine critica del testo musicale. Accanto alle evidenti analogie tra il linguaggio musicale e quello letterario, vi sono anche sostanziali differenze. Il linguaggio musicale possiede una sua grammatica, una sua sintassi e una sua semantica, ma la natura di queste componenti è tale da rendere spesso difficile, più che per un testo letterario, stabilire cosa è corretto, accettabile o sbagliato rispetto allo stile e alle consuetudini compositive di un dato autore o di una data epoca. La differenza più profonda deriva dalla natura della scrittura musicale che non rappresenta, come la scrittura alfabetica per il testo letterario, il pensiero diretto dell'autore. Infatti, la scrittura musicale non è altro che un insieme di istruzioni che il compositore fornisce all'interprete affinché questo faccia vivere il testo e lo doni al pubblico attraverso la sua mediazione, più o meno

conforme a quella che è l'idea dell'autore. La notazione musicale prevede un numero enorme di variabili: i diversi segni della scrittura musicale cambiano da un'epoca all'altra e da un autore all'altro, e sono stati interpretati in modo diverso da copisti, tipografi ed esecutori. Il testo musicale non vive in quanto testo, come accade per quello letterario, ma ha bisogno dell'esecutore che gli consente di esistere effettivamente. Ciò fa emergere diversi problemi di carattere filologico di non facile risoluzione per la compilazione delle diverse edizioni e in modo particolare per le edizioni critiche, in cui a essere analizzato e studiato è, non solo il testo, ma come esso vive e viene fatto vivere nel corso del tempo. Possiamo così sintetizzare:

- Un'edizione critica si basa sull'esame di tutti i testimoni superstiti di una data composizione (*recensio*). Questi testimoni vengono elencati e descritti in maniera accurata, indicando i rispettivi luoghi di conservazione.

- In un'edizione critica il curatore è tenuto a spiegare il percorso filologico seguito, a illustrare i testimoni su cui ha basato l'edizione, i loro reciproci rapporti (*collatio*) e le relative conseguenze sul piano della ricostruzione del testo.

- In un'edizione critica gli interventi del curatore (integrazioni testuali o musicali, indicazioni dinamiche o di fraseggio assenti nei testimoni, ma ritenute essenziali, alterazioni aggiunte, correzioni di vario genere) devono essere ben riconoscibili e chiare per agevolare la lettura da parte dell'interprete.

- Se lo ritiene opportuno, il curatore di un'edizione critica può impiegare un sistema di notazione più moderno rispetto a quello presente nei testimoni.

4. *L'edizione critica di un testo di musica teatrale*

Se le osservazioni fatte poc'anzi valgono per qualsiasi testo musicale, la partitura di un'opera di musica teatrale pone ulteriori problemi, addirittura più complessi. L'evento artistico che questo testo deve generare è uno

spettacolo teatrale fatto di parole, suoni cantati e suonati, gesti dei cantanti/attori, scenografie. La partitura dell'opera lirica, allora, risulterà essere un testo multiplo, in cui confluiscono un testo verbale (il libretto, fatto di parole da pronunciare, ma anche di disposizioni per la scenografia e per il linguaggio del corpo dei cantanti/attori) e un testo musicale (la partitura, fatta di note, ma anche di parole del testo, manipolate dall'autore in funzione del fatto musicale). A questi due testi si aggiunge, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un altro testo: la disposizione scenica, ovvero una disposizione dettagliata delle scenografie, delle scene e dei movimenti che gli attori/cantanti devono compiere sul palcoscenico. L'opera è – come la definisce Gloria Staffieri – uno spettacolo pluridimensionale, dove l'azione drammatica si manifesta principalmente attraverso la musica e il canto, ovvero un dramma, interamente cantato e suonato, realizzato in forma scenica, in sintesi un insieme di testo verbale, testo musicale e scenografia.

¹⁹⁸ Possiamo affermare che non solo l'opera, in quanto evento spettacolare, è pluridimensionale, ma anche il testo che la genera. Sulla funzione e gli obiettivi dell'edizione critica di un'opera teatrale esiste oggi una certa unità di intenti, in quanto si parte dal presupposto che l'accuratezza filologica e il rigore scientifico non siano incompatibili con la prassi teatrale, ma anzi possano con questa integrarsi, coesistere e dunque rafforzarla. Ma quali sono i problemi che caratterizzano le edizioni critiche della musica teatrale?

199

Un primo ordine di problemi fa capo allo statuto stesso del testo operistico. Fin verso la metà dell'Ottocento, e anche oltre, il testo di un melodramma, costituito – come abbiamo visto – da partitura e libretto, può presentarsi in una forma differente per ciascuna esecuzione. Il testo predisposto per la prima esecuzione non resta inalterato per le riprese successive, ma subisce significative modifiche; al mutare delle condizioni produttive e del *cast* impiegato vengono apportati, per mano dell'autore o di maestri collaboratori,

¹⁹⁸ Cfr. STAFFIERI, Gloria, *Un teatro tutto cantato*, Roma, Carocci, 2012.

¹⁹⁹ Tra i contributi più recenti alla filologia delle opere teatrali abbiamo gli Atti del convegno internazionale di studi svoltosi a Siena tra il 1° e il 3 Giugno 2000. DELLA SETA, Fabrizio – RICCIARDI, Simonetta (a cura di), *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica*, Firenze, Olschki, 2004. Altri contributi metodologici, ancora più recenti, li troviamo nelle recensioni di Maria Rosa De Luca, Francesco Lora, Davide Verga e Federica Rovelli (*Critica dell'edizione critica: quattro casi*, in «Il Saggiatore musicale», XVIII, nn. 1-2, 2011, pp. 245-288). Sul tema si vedano anche i saggi inclusi in CARNINI, Daniele (a cura di) *Filologia e opera*, in «Bollettino del centro Rossiniano di Studi», LVII, 2017.

tagli, adattamenti, sostituzioni, cambiamento dell'ordine dei singoli brani, proprio per valorizzare al meglio le doti vocali e sceniche dei diversi interpreti ingaggiati per ogni diverso allestimento. I testimoni tràditi, ciascuno dei quali riflette, di norma, l'immagine di un singolo evento rappresentativo, presentano a volte discrepanze tali da mettere in crisi i metodi ben noti della filologia testuale classica.²⁰⁰

Un altro ordine di problemi è costituito dalla natura stessa dei testi teatrali che ci sono stati tramandati. In una partitura teatrale la distanza che esiste tra ciò che è fissato sulla pagina e ciò che in essa è implicito è molto ampia, ma necessaria alla restituzione pratica dell'opera. Il manoscritto approntato dall'autore è prima di tutto un testo d'uso; esso può essere impiegato per le prove con i cantanti e con l'orchestra, utilizzato nel corso di uno o più allestimenti, affidato a copisti perché ne ricavano copie manoscritte e parti staccate, o all'editore perché ne cavi lo spartito. È redatto quasi sempre in gran fretta e proprio per questo presenta, nella maggior parte dei casi, un certo grado di incompiutezza. Si fa infatti largo uso di abbreviazioni e notazioni stenografiche, con i segni di dinamica, di articolazione e di espressione annotati frettolosamente o addirittura omessi. Il compositore si appoggia dunque, affinché le sue intenzioni vengano correttamente decodificate, a un sistema di convenzioni largamente condivise (anche se storicamente mutevoli), a una prassi e a un'estetica interiorizzate sia dagli autori sia dagli interpreti di una determinata epoca. Proprio per questo, redigere un'edizione critica non significa solo accertare la lezione corretta del testo tràdito – eliminando corruzioni, sviste ed errori – ma significa anche integrare il testo rendendo esplicito ciò che in esso è solo implicito, e in certi casi suggerire all'esecutore soluzioni interpretative che all'epoca della composizione erano patrimonio comune, ma che la distanza cronologica ha fatalmente sbiadito.

Quindi – come abbiamo appena visto – il testo di un melodramma si presenta, oltre che come un testo multiplo, anche come un testo aperto: da un lato, esso può mutare a ogni esecuzione, adattandosi alle diverse circostanze di ogni singola rappresentazione, cosicché la partitura preparata

²⁰⁰ I problemi, i metodi, gli esiti della filologia musicale applicata al melodramma e il rapporto della disciplina con le filologie letterarie sono presentati e discussi da Fabrizio Della Seta, *Il testo del melodramma*, in «Belfagor», LXI, n. 366, 2006, pp. 617-631.

dal compositore non rappresenta un testo fissato una volta per tutte, ma si limita a registrare una delle tante possibili versioni dell'opera; dall'altro, esso si presenta spesso come testo parzialmente incompiuto in quanto è redatto in fretta, facendo largo uso di abbreviazioni e di una notazione stenografica. La volontà dell'autore necessita, quindi, delle competenze dell'esecutore per poter essere compiutamente realizzata. Malgrado le notevoli difficoltà di realizzazione, non è inutile produrre edizioni critiche di musica teatrale, anzi, tali edizioni hanno innescato – nel corso degli anni – una serie di reazioni a catena che vanno a vantaggio della ricerca, così come la ricerca ha a sua volta reso possibile e agevolato la realizzazione di nuove edizioni, a tutto vantaggio sia della produzione artistica e della *performance*, sia della musicologia.

5. La Leggenda del Ponte di Stanislao Giacomantonio: un esempio

a) La storia

La prima stesura dell'opera *La Leggenda del Ponte* – che aveva in origine come titolo *Fior d'Alpe* (atto unico tratto dal racconto di Teresita Friedmann Coduri, su libretto del noto avvocato Filippo Leonetti) – fu ultimata il 2 novembre del 1905 e poi ritoccata, a più riprese, da Stanislao Giacomantonio e dal librettista Filippo Leonetti negli otto anni successivi.²⁰¹ L'opera è un atto unico, diviso in otto scene, i cui versi sono perlopiù endecasillabi e settenari (all'interno del libretto sono presenti anche

²⁰¹ Stanislao Giacomantonio (Cosenza, 24 marzo 1879 – ivi, 26 novembre 1923), dopo i primi studi di pianoforte e violino da autodidatta, intraprese sul finire del 1893 gli studi musicali presso il Conservatorio “S. Pietro a Maiella” di Napoli (sotto la guida, fra gli altri, di Nicola D'Arienzo, Paolo Serrao e Alessandro Longo) in cui conseguirà il diploma in composizione il 12 luglio del 1903. Nello stesso anno compose la scena lirica *Fiore d'Oblío* su versi di Titta De Seta, eseguita al Conservatorio napoletano il 31 maggio del 1903, e la sua prima opera *La Venere di Scauro* su libretto del letterato calabrese Domenico Milelli. L'anno dopo, l'amico e conterraneo Filippo Leonetti trasse dalla novella *La Leggenda del Ponte* di Teresita Friedmann Coduri il libretto di un'opera in un atto *Fior d'Alpe*, che venne completata nel novembre del 1905, ma rappresentata solo otto anni più tardi presso il Teatro “Comunale di Cosenza”. Il successo che ne seguì indusse Lorenzo Sonzogno ad acquistarne i diritti. Il titolo dell'opera divenne *La Leggenda del Ponte*. Del 1908 è *Quelle Signore*, opera in due atti su libretto sempre del Leonetti, tratta dall'omonimo romanzo di Umberto Notari. Quest'opera venne rappresentata postuma al Teatro “Rendano” di Cosenza nel 1978. Fra la restante produzione sono da segnalare numerose composizioni di musica vocale e strumentale.

decasillabi e quinari). I versi di Leonetti sono vicini alla scorrevolezza della prosa, proprio come la maggior parte dei libretti d'opera redatti a cavallo tra XIX e XX secolo. Il libretto di *Fior d'Alpe* fu dato alle stampe a Cosenza nel 1913. L'opera andò in scena per la prima volta presso il Teatro "Comunale" di Cosenza il 5 maggio dello stesso anno, riscuotendo grande successo di critica e di pubblico. Tale successo attirò l'attenzione dell'editore Sonzogno, il quale stipulò un contratto con il compositore calabrese per la cessione della proprietà dell'opera. Sonzogno si impegnava a far rappresentare l'opera di Giacomantonio in un importante teatro italiano entro il 1915. In vista di questa promessa rappresentazione, sia Giacomantonio che Leonetti continuarono a lavorare all'opera, apportando significative modifiche. Cambiarono anche il titolo dell'opera, infatti *Fior d'Alpe* diventò *La Leggenda del Ponte*, per evitare l'omonimia con *Fior d'Alpe* di Alberto Franchetti, andata in scena al Teatro "alla Scala" di Milano nel 1894. Nel 1914 Sonzogno fece stampare il libretto, ma per la messa in scena dell'opera si dovette attendere il mese di dicembre del 1922. L'opera, dopo varie vicissitudini giudiziarie che videro contrapposti Giacomantonio e Sonzogno, venne rappresentata il 5, il 6 e il 7 dicembre di quell'anno al Teatro "Carcano" di Milano. Infatti, il compositore volle indirizzare una vertenza giudiziaria contro l'editore per la mancata rappresentazione dell'opera nei tempi pattuiti. A spuntarla fu Giacomantonio e per questo, seppure con considerevole ritardo, *La Leggenda del Ponte* venne finalmente messa in scena a Milano. L'opera fu eseguita congiuntamente ai *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e fu accolta con grande calore dal pubblico milanese. Il direttore d'orchestra fu Artuto Lucon, Berta fu interpretata dal soprano Zita Fumagalli Riva, Floriano dal tenore Ettore Parmeggiani e Angelarosa dal mezzosoprano Tina Masucci, che aveva già interpretato Berta nel 1913 a Cosenza. I personaggi dell'opera sono tre: Berta e Floriano, giovani pastorelli, e Angelarosa, nonna di Berta. È presente il coro nella prima scena e nella quarta; in tutta l'opera vi è un solo intermezzo musicale alla fine della sesta scena. Tutta la vicenda si svolge in sole ventiquattro ore. Floriano e Berta, i due protagonisti, vivono in due paesi posti l'uno di fronte all'altro, separati da un torrente. Per andare da un paese all'altro bisogna, infatti, scendere a valle e risalire il torrente. Per collegarli sarebbe bastato un ponte, anche piccolo, ma l'odio tra i due paesi aveva sempre reso impossibile questa impresa. Nonostante le inimicizie che dividono i loro due paesi di origine, fra

i pastori Floriano e Berta sboccia l'amore. La vicenda si svolge durante la vigilia di Natale. La neve è caduta in abbondanza e il gelo ha creato un sottile ponticello sul torrente. Floriano riesce così a mettere piede nel paese di Berta e a incontrarla segretamente. La gioia dell'incontro è turbata però dal pensiero che l'indomani il sole avrebbe sciolto con il suo calore il ponticello e avrebbe impedito ai due di rivedersi. Floriano confida a Berta di aver interpellato una maga secondo la quale sarebbe sorto magicamente un ponte marmoreo a riunirli per sempre e a far regnare, finalmente, la pace fra i due paesi, ma in cambio di ciò Berta avrebbe dovuto buttare nel torrente, a mezzanotte, una ciocca di capelli della nonna Angelarosa, che sarebbe di conseguenza morta. La giovane è combattuta fra l'amore verso Floriano e l'affetto che nutre per la nonna, ma alla fine cede e compie il gesto fatale. Nell'attimo in cui la ciocca viene gettata nelle acque, le sembra di vedere l'immagine della nonna che tende le braccia per benedirle. Presa dal rimorso e fuori di sé Berta le corre incontro precipitando nell'abisso. Floriano, nel tentativo di salvarla, viene pure inghiottito dalle acque. Ed ecco che la nebbia si dirada lasciando intravedere il bellissimo ponte di marmo che finalmente ha unito i due paesi.

b) *Le Fonti*

Il Fondo Giacomantonio, conservato presso la sezione Musica della Biblioteca Nazionale di Cosenza, contiene musica manoscritta e musica a stampa di Stanislao Giacomantonio, ma anche carte di varia natura (lettere, diplomi, certificati, ecc.) che documentano i momenti salienti della vita del musicista.²⁰² I manoscritti musicali di Giacomantonio, così come i documenti a stampa, comprendono – oltre alle opere più famose come *Fior d'Alpe*, diventata poi *La Leggenda del Ponte* – circa cinquanta composizioni di musica cameristica e per orchestra, nonché alcune trascrizioni da Beethoven, Haydn e Schubert. Queste composizioni, che spaziano dalle liriche ai notturni, alle barcarole, alle sonate e ai quartetti, evidenziano le notevoli qualità artistiche dell'autore. I documenti vari, oltre a offrirci uno

²⁰² Gli eredi dei musicisti Stanislao e Giuseppe Giacomantonio hanno donato alla Biblioteca Nazionale di Cosenza tutte le opere, in massima parte manoscritti, i documenti e le carte autografe, nonché alcuni oggetti personali di questi due musicisti (padre e figlio) che rivestono un ruolo notevole nella musica italiana del Novecento. Il fondo è composto da 2.700 carte e si identifica con la sigla FGIACO.

spaccato della vita del compositore (sono presenti documenti relativi ai suoi studi, ai concorsi a cui ha partecipato e alle scuole di specializzazione da lui frequentate), danno la possibilità di rivivere i momenti più significativi della sua attività artistica. Di fondamentale importanza sono le corrispondenze che vanno dalle lettere con Filippo Leonetti a quelle con Umberto Notari – autore del romanzo da cui è tratta l'opera *Quelle Signore* – fino a quelle, molto importanti, con la moglie Teresina, le quali fanno emergere i tratti di un artista che, sebbene proiettato verso traguardi ambiziosi, tiene sempre vivi valori affettivi e familiari.

In riferimento all'opera in questione abbiamo, all'interno del Fondo, vari testimoni sia manoscritti sia a stampa, dai quali è necessario partire per poter redigere l'edizione critica de *La Leggenda del Ponte*. La fonte principale per l'edizione critica in oggetto è sicuramente il manoscritto autografo conservato all'interno di detto Fondo Giacomantonio. In esso sono presenti, oltre ai testimoni musicali, anche testimoni del libretto di Filippo Leonetti. I testimoni dei libretti sono due: il primo (FGIACO I 112) è del 1913 ed è stampato a Cosenza dalla tipografia di Riccio, mentre il secondo (FGIACO I 113) è del 1914 ed è stampato a Milano dalla casa musicale di Lorenzo Sonzogno.

Il frontespizio del primo libretto reca ancora il titolo originario dell'opera, ovvero *Fior d'Alpe*. È molto interessante notare come, con una penna di colore rosso, venga cassato il vecchio titolo e tutte le diciture presenti sul frontespizio e – sempre con la medesima penna – queste siano state sostituite da altre diciture scritte a mano e in corsivo.

Il frontespizio stampato (M. STANISLAO GIACOMANTONIO | FIOR D'ALPE | BOZZETTO LIRICO DRAMMATICO | DELL'AVV. FILIPPO LEONETTI | COSENZA | TIPOGRAFIA DI R. RICCIO | 1913) viene così cassato e sostituito (FILIPPO LEONETTI | LA LEGGENDA DEL PONTE | (RIDUZIONE DELLA NOVELLA OMONIMA | DI TERESITA FRIEDMANN CODURI) | MUSICA DEL MAESTRO | STANISLAO GIACOMANTONIO). Infatti, il frontespizio del libretto milanese – stampato nel 1914 da Sonzogno – fa sue le modifiche apportate a mano sul libretto del 1913 (FILIPPO LEONETTI | LA LEGGENDA | DEL PONTE OPERA IN UN ATTO | MUSICATA DA | STANISLAO GIACOMANTONIO | CASA MUSICALE LORENZO SONZOGNO MILANO).

Le modifiche – fatte a penna – sul libretto del 1913 non si limitano, naturalmente, al solo frontespizio, ma sono presenti anche all'interno di tutto il libretto, sia nelle didascalie sceniche, sia nei versi, anche se – oltre alla penna rossa utilizzata nel frontespizio – viene usata, all'interno del testo, anche la matita. Tali modifiche vengono accolte e stampate nel libretto Sonzogno del 1914. Nelle immagini riprodotte in appendice si mettono a confronto i due libretti; si individuano facilmente le correzioni fatte a mano presenti nel libretto del 1913 e si può notare come queste correzioni vengano accolte e formalizzate dall'edizione milanese del testo.

All'interno di FGIACO I 110 troviamo la partitura autografa, scritta prima a matita e poi ricopiata a penna dallo stesso autore. È presente, sempre in questa unità, un foglio singolo scritto sia sul *verso* che sul *recto* (in realtà sono due fogli incollati successivamente, doveva essere un *bifolio* poi incollato così da formare un foglio singolo) e un *bifolio*, da inserire a pagina 63 (al segno) della partitura autografa. Le possibilità in questo caso sono due, o i fogli si sono staccati dalla partitura e quindi conservati come fogli singoli, oppure l'autore ha aggiunto questa porzione di opera successivamente senza rilegare i fogli singoli all'interno della partitura. La partitura consta di un sistema di due pentagrammi (chiave di violino e chiave di basso) e parti vocali, mentre i singoli strumenti, quando l'autore ritiene necessario indicarli, li scrive a matita a sinistra del sistema. Grazie a un'aggiunta fatta successivamente a matita sul frontespizio, al centro della pagina, possiamo affermare che l'opera è stata ultimata il «2-XI-1905 alle ore 20».

In FGIACO I 25 troviamo la partitura autografa dell'intermezzo sinfonico, infatti il frontespizio recita PARTITURA | LA LEGGENDA DEL PONTE | INTERMEZZO SINFONICO | STANISLAO GIACOMANTONIO. La partitura è disposta su una serie di fogli in formato oblungo rilegati con un laccio sottile di spago, oggi consumato. È scritto a penna e in bella grafia dal compositore, ma molti segni agogici e di dinamica sono stati aggiunti successivamente con una matita di colore rosso. All'interno dell'unità sono presenti, su fogli singoli verticali, anche le particelle staccate di terza tromba in si b, secondo fagotto (*bifolio* e non foglio singolo), corno inglese e cassa e piatti.

In FGIACO I 27 abbiamo la riproduzione in fotocopia della partitura e delle parti staccate presenti in FGIACO I 28. Oltre alle parti staccate sono presenti alcuni fogli singoli e *bifoli*, in formato verticale, numerati in alto a destra,

con all'interno alcuni punti dell'opera scritti, per intero organico orchestrale, su un sistema di venti pentagrammi, con molte cancellature e modifiche da parte dell'autore. Mentre ogni parte staccata risulta, in questa unità, divisa e inserita in cartelle colorate, recanti in alto a destra il nome dello strumento e al centro il titolo dell'opera (es. VIOLINO 1° | LA | LEGGENDA DEL PONTE | M° S. GIACOMANTONIO). Questi manoscritti sono stati riordinati dal figlio dell'autore – Giuseppe Giacomantonio, anch'egli musicista – e donati dagli eredi alla Biblioteca Nazionale di Cosenza.

Vengono messi, in appendice, oltre alla riproduzione di alcune pagine del libretto, anche la riproduzione di alcune carte presenti all'interno delle unità del Fondo sopra descritte.²⁰³

Nelle schede che seguono vengono descritti brevemente tali testimoni. Per ciascuno viene indicato il titolo, l'autore, l'anno, il tipo di documento e la descrizione fisica; inoltre, quando necessario, vengono aggiunte delle note.

1.FGIAC I 110

TITOLO	<i>Fior d'Alpe (già Ponte del Diavolo)/Stanislao Giacomantonio</i>
AUTORE	Giacomantonio, Stanislao
PUBBLICAZIONE	1905
TIPO DI DOCUMENTO	Musica manoscritta
DESCRIZIONE	Partitura: mm. 290 x 210, cc. 147

2.FGIAC I 25

TITOLO	<i>La Leggenda del Ponte: intermezzo/Stanislao Giacomantonio</i>
AUTORE	Giacomantonio, Stanislao
PUBBLICAZIONE	Senza data

²⁰³ Per la riproduzione delle immagini e per la grande disponibilità si ringrazia la Biblioteca Nazionale di Cosenza.

TIPO DI DOCUMENTO	Musica manoscritta
DESCRIZIONE	Partitura: mm. 290 x 230, cc. 11; parti: mm. 290 x 230, cc. 6

3. FGIAC I 27

TITOLO	<i>La Leggenda del Ponte</i> : parti staccate della partitura per orchestra /Stanislao Giacomantonio
AUTORE	Giacomantonio, Stanislao
PUBBLICAZIONE	Senza data
TIPO DI DOCUMENTO	Musica manoscritta
DESCRIZIONE	227 cc.; 30 cm
NOTE	Fotocopie di musica manoscritta

4. FGIAC I 113

TITOLO	<i>La Leggenda del Ponte</i> /Filippo Leonetti, riduzione della novella omonima di Teresita Friedmann-Coduri; musica del maestro Stanislao Giacomantonio
AUTORE	Leonetti, Filippo
PUBBLICAZIONE	Milano: L. Sonzogno, 1914
TIPO DI DOCUMENTO	Testo a stampa
DESCRIZIONE	26 p.; 20 cm
NOTE	Contiene solo il libretto

5. FGIAC I 112

TITOLO	<i>Fior d'Alpe</i> : bozzetto lirico drammatico/dell'avv. Filippo Leonetti; tratto da una novella <i>La Leggenda del Ponte</i> di Teresita Friedman Coduri; musica del maestro Stanislao Giacomantonio
AUTORE	Giacomantonio, Stanislao
PUBBLICAZIONE	Cosenza: tipografia di R. Riccio, 1913
TIPO DI DOCUMENTO	Testo a stampa
DESCRIZIONE	22 p.; 18 cm
NOTE	Libretto

6.FGIAC I 28

TITOLO	La Leggenda del Ponte: atto unico/Stanslao Giacomantonio; libretto di F. Leonetti
AUTORE	Giacomantonio, Stanislao
PUBBLICAZIONE	1905
TIPO DI DOCUMENTO	Musica manoscritta
DESCRIZIONE	Partitura: mm. 280 x 210, cc. 97; parti: mm. 300 x 240
NOTE	Viola, viola 1a, soprani, violino 1, 2a, 2b, 2c, trombone 1-2-3, tromba 1 e 2, corno 2,3,4, clarinetto 2, clarone 1, fagotto 1 e 2, oboe 1 e 2, violoncello, concertino, corno inglese, saxofono

contralto, contro fagotto, timpani, cassa, arpa, tuba, cc. 227
--

6. Formalizzazione dell'edizione critica

Una buona edizione critica di un testo musicale deve – come detto in precedenza – poter rispondere a diverse esigenze: quella dell'esecutore professionista e quelle dello studente, quelle dello studioso e quelle del lettore e del buon dilettante. Tale edizione deve essere articolata in maniera chiara, presentandosi come uno strumento di ricerca, fornito di apparati, commenti, appendici, indici analitici; deve inoltre essere dotata di una bibliografia puntuale e dettagliata. Al suo interno una buona edizione critica fornisce prima di tutto la lista completa dei testimoni, sinteticamente descritti, seguirà quindi una Introduzione, nella quale sarà possibile offrire in forma discorsiva tutte le notizie relative alla storia del testo, inoltre esporre e discutere i problemi incontrati e i criteri adottati.

L'introduzione all'edizione de *La Leggenda del Ponte* potrebbe essere così articolata:

- La storia, ovvero le notizie storiche relative all'opera in questione e accenni alle vicende biografiche dell'autore.
- Le fonti, ovvero l'elenco commentato dei testimoni presi in esame dal curatore.
- I problemi redazionali e di esecuzione, ovvero la metodologia adottata dal curatore e tutti i casi problematici incontrati.

All'introduzione segue il testo musicale con i vari interventi del curatore – esposti chiaramente ed esaustivamente nell'apparato critico – che deve indicare a chi legge i punti in cui il testo stampato è differente rispetto alla tradizione manoscritta o dalle congetture e ipotesi fornite da altri studiosi precedentemente; deve inoltre riportare in maniera precisa le varianti di un testo. Negli apparati i testimoni, le voci, gli strumenti, le altezze e i valori dei suoni non sono scritti per esteso, ma citati con sigle o abbreviazioni, pertanto la lista dei simboli usati, con il loro scioglimento, dovrà essere fornita prima degli apparati. Inoltre l'edizione può avere – quando giudicato

necessario dal curatore – un'appendice, posta alla fine dell'edizione stessa, contenente sussidi mirati alla corretta comprensione del testo.

7. Conclusioni

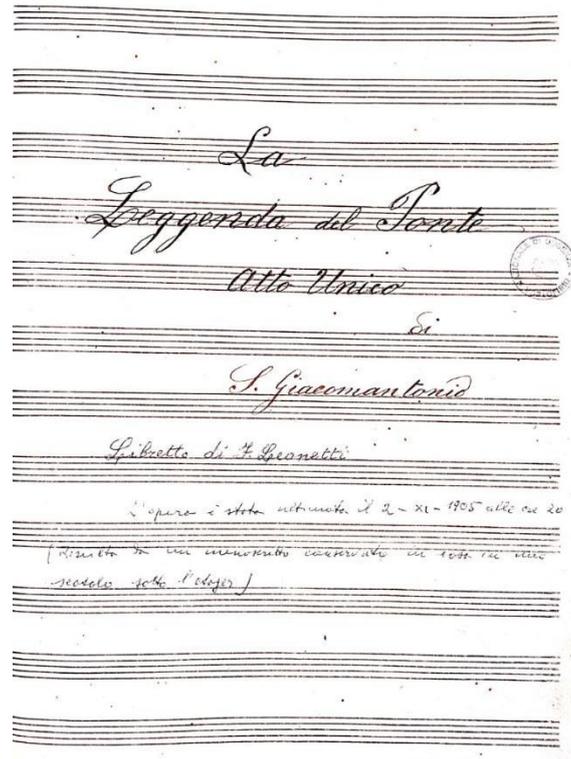
Perché avviare un'edizione critica delle opere di Stanislao Giacomantonio? La messa a punto delle edizioni critiche ha riguardato, e riguarda in modo particolare, i grandi operisti e le opere del repertorio, anche perché tali imprese editoriali, oltre a essere molto faticose, sono allo stesso tempo piuttosto dispendiose. L'editore – per dare seguito a un tale progetto – deve poter contare non solo sulla vendita delle partiture (molto costose), ma soprattutto sul loro utilizzo in teatro. Ed è proprio con l'intento di promuovere la musica di Stanislao Giacomantonio che si dovrebbe iniziare a discutere intorno alla possibilità di avviare l'edizione critica delle sue opere. Infatti, un'iniziativa dettata dal puro amore per lo studio e la ricerca – come può essere la nascita di tale progetto editoriale – è di enorme importanza e interesse, non solo dal punto di vista scientifico ed esecutivo, ma anche sotto il profilo della produzione artistica, perché l'edizione moderna (nonché critica), porterebbe alla riscoperta di musica perlopiù sconosciuta – come quella del compositore cosentino – da far entrare stabilmente in repertorio.



1. Frontespizio libretto Riccio 1913 FGIACO I 112.



2. Frontespizio del libretto *Sonzogno* del 1914 FGIACO I 113.



5. Frontespizio spartito manoscritto FGIACO I 110.

The image shows the first page of a handwritten musical score, labeled "-3-". It features the title "La Leggenda del Ponte" and "Atto Unico" in cursive. Below the title, it says "di S. Giacomantonio" and "Mod. Assai". The score is written for multiple instruments, with various dynamics and markings such as "p. and vibrato", "p. e legato assai", "ff come eco", and "ff come prima". The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols.

6. Prima pagina spartito manoscritto FGIACO I 110.

7. Partitura manoscritta con cancellature e modifiche FGIACO I 28

8. Partitura manoscritta Intermezzo Sinfonico FGIACO I 25.

FEDERICA CARNEVALE

DONNA: VOCE, FOLLIA, RIBELLIONE
LA FIGURA FEMMINILE NE LA LEGGENDA DEL PONTE
DI STANISLAO GIACOMANTONIO ²⁰⁴

1. *L'opera e la sua vicenda*

Il 5 maggio 1913 nell'allora Teatro "Comunale" di Cosenza va in scena la prima rappresentazione de *La leggenda del ponte*, opera di Stanislao Giacomantonio su libretto di Filippo Leonetti, tratta dall'omonima novella di Teresita Friedmann Coduri. La vicenda è incentrata sull'amore contrastato tra Berta e Floriano, due giovani pastori appartenenti a due paesi in lotta tra loro; i due ragazzi sognano di vivere il loro amore alla luce del sole vincendo l'odio che separa i loro due paesi, ma il prezzo della loro felicità sarà enorme. È un'opera unica, perché è davvero difficile trovarne una catalogazione precisa, in quanto vi si trovano spunti sia musicali che teatrali riconducibili a correnti diverse. È un'opera "coraggiosa" per certi versi – perché di argomento scabroso – come pure un'altra opera di Giacomantonio: *Quelle signore*, su libretto di Leonetti, anch'essa tratta da un romanzo di Umberto Notari che fu censurato, poiché accusato di pornografia e oltraggio alla morale. Venne portata in scena al Teatro "Rendano" solo nel 1978 – dopo settant'anni dalla sua stesura – in accoppiata proprio con *La Leggenda del Ponte*. Ambedue le opere furono dirette in quell'occasione da Ottavio Ziino. Notiamo in esse il desiderio di ricerca di argomenti poco trattati e soprattutto di soggetti femminili non consueti e molto forti dal punto di vista drammaturgico: da un lato il mondo della prostituzione delle "case chiuse", dall'altro Berta – una ragazza di montagna dall'aspetto adolescenziale e angelicato, ma donna fatale a suo modo – la cui psiche si frammenta in maniera irreversibile (divisa a metà tra l'amore per la famiglia e quello per Floriano, tra il dovere e il tradimento a tutti

²⁰⁴ Un sentito ringraziamento a Marco Guardo – Direttore della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei – per i suoi preziosissimi consigli.

i propri valori fondanti). *La Leggenda del Ponte*, pur non essendo riconducibile con precisione a nessuna corrente teatrale, è però ricca di riferimenti al teatro – sia di prosa che musicale – contemporaneo e del passato. L'amore contrastato tra due ragazzi appartenenti a nuclei sociali in guerra tra loro ci riporta direttamente all'amore infelice tra Romeo e Giulietta, ovvero al melodramma *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini e Felice Romani, che a sua volta non è ispirato alla tragedia di William Shakespeare, bensì alle stesse fonti italiane, cioè le novelle cinquecentesche di Luigi da Porto e Matteo Bandello. Il riferimento al melodramma ottocentesco c'è anche per l'omaggio alle scene sopranili di follia, ma mentre le eroine ottocentesche esprimevano la frammentazione psicologica tramite una vocalità tecnicamente estrema – altrettanto frammentata e basata su agilità e abbellimenti che sublimavano il realismo – nella scrittura di Giacomantonio la follia di Berta alterna momenti di abbandono lirico-patetico a parti tutte declamate e gridate, molto vicine al realismo. Un continuo oscillare – oseremmo dire “bipolare” – tra disperazione e delirio che si manifesta anche con frequenti salti di ottava. Ne *La Leggenda del Ponte* avvertiamo anche l'influenza della tragedia attica, della Giovane Scuola, del Verismo e anche della Scapigliatura. Troviamo inoltre – quasi vero e proprio ipotesto – la lezione del teatro dannunziano, che in quegli anni raggiungeva il suo apice con *La figlia di Iorio* e *La fiaccola sotto il moggio*.

La prima stesura dell'opera, che aveva titolo *Fior d'Alpe*, fu ultimata il 2 novembre del 1905 e con essa nel 1910 Giacomantonio partecipò, vincendolo, a un concorso bandito dal “Tirso” di Roma. L'opera fu rappresentata soltanto nel maggio del 1913 – al Teatro “Comunale” di Cosenza, odierno Teatro “Rendano” – dopo un lungo processo di ritocco, riscuotendo grande successo di critica e pubblico. La prima rappresentazione di *Fior d'Alpe* (atto unico del 1905 dal racconto di Teresita Friedmann Coduri, su libretto del noto avvocato Filippo Leonetti) fu un vero trionfo. Ne parlarono con immenso entusiasmo non solo *in loco*, ma anche a Roma e a Milano; una fitta rete di giornalisti portò la notizia financo negli USA.²⁰⁵ L'editore Sonzogno si interessò all'opera e si impegnò con Giacomantonio per farla rappresentare, entro l'anno 1915, in un importante teatro italiano. In vista di questa promessa rappresentazione – sia

²⁰⁵ Cfr. ANDREOTTI, Viviana, *Stanislao Giacomantonio, profeta in una patria troppo stretta*, in «I Calabresi», [per i dettagli si rimanda a <https://icalabresi.it/cultura/stanislao-giacomantonio-profeta-in-una-patria-troppo-stretta/>].

Giacomantonio, sia Leonetti – apportarono ancora ritocchi, modificando il titolo. ²⁰⁶ Il pubblico milanese accolse *La Leggenda del Ponte* con strepitoso successo nell'accoppiata con *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo. Il direttore d'orchestra fu Arturo Lucon; Berta venne impersonata dal soprano Zita Fumagalli Riva; Floriano dal tenore Ettore Parmeggiani; Angelarosa dal mezzosoprano Tina Masucci (che nel 1913 aveva interpretato Berta in quel di Cosenza). Sembrò – grazie all'apprezzamento “milanese” dell'opera – che la carriera operistica di Giacomantonio potesse avere un nuovo slancio, ma purtroppo il compositore si spense dopo pochi mesi. Ottavio Ziino disse che a Giacomantonio apparteneva una «magnifica natura di compositore e particolarmente di operista». ²⁰⁷

2. Il Contesto storico e culturale

Gli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento – particolarmente per Europa e Italia – furono davvero ricchi di contraddizioni, sia dal punto di vista storico, sia da quelli sociale e culturale. La seconda rivoluzione industriale, le scoperte scientifiche e tecnologiche, nonché l'assenza di guerre sul suolo Europeo per circa quaranta anni, portarono a una crescita economica e ad anni di grande fiducia nel futuro dell'uomo. Sono gli anni della *Belle Époque* – un periodo di irripetibile ottimismo, oltre che di crescita economica e culturale – in cui le condizioni di vita migliorarono notevolmente e in poco tempo: alcune città vennero ripensate urbanisticamente e si giovarono dell'illuminazione pubblica elettrica; nelle case più ricche arrivò anche l'acqua corrente. In pochi anni si diffusero le automobili e l'uso del petrolio; nacquero il cinema e la radio. Questa spinta economica favorì il capitalismo industriale e la definitiva affermazione di una ricchissima classe borghese. Nacque la società del consumismo di massa e il mezzo con cui essa si alimentò, cioè la pubblicità. La prima spinta economica cominciò però a esaurirsi nell'arco di un ventennio,

²⁰⁶ Nel 1914 Sonzogno mandò in stampa il libretto, ma la messa in scena non avvenne che nel 1922: il 5, 6 e 7 dicembre presso il Teatro “Carcano” di Milano. In seguito a una lunga vertenza giudiziaria, intentata da Giacomantonio stesso, che aveva visto venire meno gli impegni dell'editore.

²⁰⁷ AFFORTUNATO, Tiziana, Voce *Stanislao Giacomantonio*, in SERGI, Pantaleone (a cura di), *Dizionario Biografico della Calabria Contemporanea*, [per i dettagli si rimanda a www.icsaicstoria.it/dizionario/giacomantonio-stanislao].

e a fine secolo si assistette a una parziale inversione di tendenza: una crisi agraria prima e industriale poi gettò l'Europa in scontri sociali che videro da un lato i contadini e gli operai, dall'altro gli industriali. La sovrapproduzione industriale spinse i governi europei verso il "Colonialismo", alla ricerca di nuovi terreni di conquista economica, soprattutto nel continente africano. L'Italia, oltre a questi problemi, dovette affrontarne altri conseguenti alla recente Unificazione Nazionale. Quando Giacomantonio e Leonetti composero *La Leggenda del Ponte*, infatti, l'Italia stava attraversando anni di grandi cambiamenti. L'Unità Nazionale lasciò dietro di sé un grande strascico di delusione soprattutto nel Mezzogiorno, dove si subì un vero e proprio contraccolpo, passando dall'euforia risorgimentale allo scetticismo post-unitario per il mancato promesso miglioramento delle condizioni economiche e sociali. Il Sud Italia – con la sua economia basata totalmente su un'agricoltura di tipo latifondistico, con la carenza di vie di comunicazione e infrastrutture, nonché l'analfabetismo molto diffuso anche tra i nobili e la povertà estrema della classe contadina – vide crescere il proprio divario con il Nord. Inoltre, l'istituzione dell'iniqua tassa sul macinato, voluta da Quintino Sella e dalla Destra Storica allora al governo, ebbe come conseguenza la nascita del "Brigantaggio" e la diffusione di disordini sociali su tutto il territorio. L'emigrazione verso Paesi europei ed extra-europei contò il numero maggiore di partenze proprio nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, in particolare dal Mezzogiorno. La Calabria – terra di Giacomantonio e Leonetti – visse questi primi anni del Novecento affrontando anche due enormi catastrofi sismiche (una nel 1905 e una nel 1908), che fecero migliaia di vittime.

Lo Stato Unitario, oltre alla "questione meridionale", dovette affrontare anche la "questione sociale": i grandi mutamenti della società e le problematiche del lavoro di fabbrica, come per alcuni altri Paesi europei, portarono a scioperi e tensioni sociali. Nel 1892 nacque il Partito dei Lavoratori che nel 1895 diventò il Partito Socialista Italiano; e nel 1906 si formò la Confederazione Generale del Lavoro (prima grande organizzazione sindacale italiana). Gli scioperi degli operai per le condizioni di lavoro e le manifestazioni della popolazione per il rincaro del costo della vita furono sempre più frequenti giungendo a episodi tragici, come la sanguinosa repressione dei moti di Milano del 1898 per opera del generale Fiorenzo Bava Beccaris (che fece sparare sulla folla inerme uccidendo più di 80 persone tra uomini, donne e bambini). L'Italia dovette confrontarsi in quegli anni anche con forti spinte imperialistiche e

colonialistiche, rivelatesi senz'altro decisive per l'intervento italiano nel disastro della Grande Guerra. La città della cultura nel Meridione fu la sua vecchia capitale – Napoli – che, pur tra numerosi problemi, visse un periodo molto felice di ripresa economica e artistica. Nella città partenopea arrivarono molti investimenti stranieri per gestire la fornitura dei servizi e lo sviluppo delle infrastrutture. Ci fu un riassetto urbano con risanamento fognario a seguito di gravi epidemie cittadine di colera, e – dal 1880 in poi – vennero attivate le ferrovie Cumana e Circumvesuviana. Nel 1889 sorsero i *Magazzini Mele* – ispirati ai magazzini parigini *Bon Marché* e *Lafayette* – ²⁰⁸ e il 15 novembre 1890 venne aperto il primo grande *Cafè-Chantant* italiano: il Salone Margherita. In quegli anni Napoli è la città di Benedetto Croce e Antonio Labriola; di Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao (fondatori de «Il Mattino»), ospitando grandi personalità della poesia, della musica e del teatro: Gabriele D'Annunzio, Francesco Paolo Tosti, Salvatore Di Giacomo, Libero Bovio, Eduardo Scarpetta, Enrico Caruso. Stanislao Giacomantonio compì i propri studi musicali proprio nel Conservatorio di Napoli e nella città trascorse qualche anno, studiando con Nicola D'Arienzo, Pietro Platania e Giuseppe Martucci.

Tutte le arti – seguendo il mutamento della società – vissero grandi trasformazioni a cavallo tra i due secoli; in Italia in particolare nel teatro di prosa irruppe il Naturalismo, che lo trasformò completamente, portando in scena argomenti di vita quotidiana e una recitazione più naturale e meno affettata e manierata che invece era stata tipica dei grandi attori ottocenteschi. Eleonora Duse fu l'attrice italiana che meglio incarnò questo profondo cambiamento nella recitazione e, se vogliamo, nel senso stesso del fare teatro. Non a caso fu legata, anche sentimentalmente, a due figure importantissime della letteratura italiana, innovatrici ambedue del linguaggio artistico: Arrigo Boito, artista a tutto tondo, compositore, autore della monumentale opera *Mefistofele*, e fecondo librettista (sono suoi i libretti di *Otello* e di *Falstaff*, le ultime due opere di Verdi) e Gabriele D'Annunzio, con cui getterà le basi per un grande rinnovamento del teatro italiano. L'opera lirica contemporanea è in continua trasformazione; già l'ultimo Verdi abolisce la contrapposizione tra recitativo e aria portando il nucleo espressivo del melodramma nella parola scenica, e di fatto superando tutta la tradizione musicale, vocale e teatrale del

²⁰⁸ Cfr. BARBAGALLO, Francesco, *Napoli, Belle Époque*, Bari, Laterza, 2015, pp. 5-98.

“Belcanto” ottocentesco. Oltre la musica e il libretto c’è dunque un terzo elemento che emerge, ed è il teatro: tutto deve essere funzionale alla credibilità e alla veridicità dello stesso. La Giovane Scuola superò la lezione verdiana, prendendo definitivamente le distanze dal romanticismo del melodramma ottocentesco, avvicinandosi a una dimensione ancora più teatrale di quella cercata da Verdi. Il recitativo e l’aria in senso ottocentesco non esistono più: la musica è un continuo fluire, e lo è anche l’azione scenica. I rappresentanti di questo movimento furono: Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Alfredo Catalani, Francesco Cilea, Umberto Giordano, Riccardo Zandonai. Alcuni di essi – in poche opere – abbracciarono le istanze del Verismo di Giovanni Verga e Luigi Capuana, portando in scena vicende tragiche legate alla vita di personaggi popolari. Ma la definizione di “verista”, per quanto riguarda l’opera, è relativa solo a pochi titoli e non riguarda l’intera generazione dei compositori della celeberrima Giovane Scuola.

3. *Sinossi dell’opera*

La vicenda si svolge in un villaggio alpino e si immagina ambientata mille anni fa. Berta e Floriano sono due giovani innamorati, appartenenti a due paesi in lotta tra loro da tempo immemore; il loro amore è segreto, nessuno ne è a conoscenza, perché l’odio che divide i due paesi è troppo grande e rischierebbe di travolgerli. I due paesi sono posti uno di fronte all’altro, su due versanti montani che si fronteggiano e che terminano con due crepacci al di sotto dei quali scorre in profondità un tumultuoso torrente; quindi essi sono molto vicini, ma non sono collegati: per passare da un paese all’altro bisogna scendere a valle, o risalire il corso del fiume. Basterebbe costruire un ponte, anche piccolo, sui crepacci e i due paesi sarebbero comunicanti, ma a nessuno è mai interessato realizzarlo, visto l’odio che intercorre tra le due comunità.

Nella novella di Teresita Friedmann Coduri l’amore tra i ragazzi è narrato nell’arco di quasi un anno: nasce in primavera tra gli alpeggi, dove i due portano a pascolare le greggi e dove possono frequentarsi lontano dagli sguardi dei propri compaesani; prosegue in inverno, quando sono costretti a tornare nelle proprie abitazioni e a incontrarsi segretamente guardandosi da un lato

all'altro del crepaccio. Nell'opera di Giacomantonio e Leonetti siamo solo nell'ultimo giorno della vicenda: i due innamorati si incontrano – poco prima della Messa per la Vigilia di Natale – in un punto in cui alcuni arbusti congelati hanno creato un passaggio temporaneo tra i due crepacci; Floriano è riuscito a salire sopra un cumulo di ghiaccio e arbusti, oltrepassandolo quasi inaspettatamente, raggiungendo il paese di Berta, cosicché i due ragazzi possono trascorrere un po' di tempo insieme, sognando il loro futuro. L'unica soluzione sarebbe unire i due paesi tramite la costruzione di un ponte, ma è speranza vana aspettare che venga costruito dalla mano umana. Floriano ha già chiesto consiglio a una maga del proprio paese: lei ha detto che, se Berta reciderà una ciocca dalle chiome dell'anziana nonna e la getterà nel fiume, dalle sue acque nascerà un ponte, ma tale gesto avrà come conseguenza la morte dell'anziana donna. Il prezzo da pagare è molto alto e Berta è lacerata dalla scelta: da un lato l'amore filiale e la riconoscenza per la nonna che l'ha cresciuta, dall'altro l'amore per Floriano e il futuro insieme a lui. Berta sceglie Floriano e recide una ciocca dai capelli della nonna, sapendo di condannarla a morte, ma uscendo di casa, subito dopo – tormentata dai sensi di colpa e dal dolore – ha una prima visione del Maligno e cade in delirio. Si sente un'assassina, ma poi pensa che non ha ancora gettato la ciocca nel crepaccio e quindi non ha ancora commesso alcun atto omicida. Per gettare la ciocca nelle acque del fiume ha tempo fino alla mezzanotte del giorno dopo, ovvero fino al prossimo appuntamento sul crepaccio con Floriano. Trascorre l'intera notte e tutta la giornata successiva dilaniata da sentimenti contrastanti e l'intermezzo strumentale – che sancisce il tempo residuo della notte e tutto il giorno successivo – descrive il suo stato d'animo (da tumultuoso, piano piano, si rassegna alla dolcezza e alla calma del Natale). La sera successiva torna al crepaccio dove ha appuntamento con Floriano: lì deve gettare la ciocca della nonna, ma nel momento in cui lo fa qualcosa si spezza in lei e la storia avrà l'epilogo più tragico di tutti.

4. *Il libretto e i suoi riferimenti letterari*

I riferimenti letterari presenti nel libretto di Leonetti sono numerosi: abbiamo già detto del richiamo a *I Capuleti e i Montecchi* nel soggetto dell'amore

contrastato tra due giovani, ma troviamo anche la tragedia attica, quella dannunziana, nonché omaggi al Verismo, alla Giovane Scuola, ad Alessandro Manzoni, Luigi Illica, Felice Romani e Salvatore Cammarano. Leonetti crea una tragedia moderna, di ambiente rustico alpino sullo stile di una tragedia greca classica; i riferimenti al teatro tragico attico sono molteplici: la struttura del libretto ci rimanda a un dramma chiuso che rispecchia le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione; infatti l'intera vicenda si svolge in appena ventiquattro ore e in una scena unica. C'è un numero esiguo di personaggi e c'è un vincolo di sangue che intercorre tra due di loro – l'assassina Berta e la vittima sacrificale Angelarosa – mentre Floriano, l'amante, è solo un “detonatore” della vicenda tragica. Inoltre, elemento importantissimo, è presente il coro già nella prima scena quasi fosse una sorta di parodo della tragedia classica ateniese. Anche l'ingresso in scena di Floriano – pur essendo in realtà una *motivatio*, una lezione esplicativa che illustra tutto l'antefatto – è in realtà una sorta di prologo. Ci sono molti riferimenti rispetto al Verismo: la *motivatio* di Floriano richiama anche il Prologo di *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo; i soggetti sono assolutamente umani e il dramma nasce dalle loro vicissitudini amorose; c'è anche l'intermezzo strumentale – che divide l'atto unico in due parti di lunghezza differente e che descrive lo stato d'animo della protagonista – riportandoci al celeberrimo intermezzo di *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni; la presenza, poi, di un minaccioso torrente – separazione dei due mondi contrapposti – ci riporta alla *Loreley* di Alfredo Catalani. L'intermezzo come sovrapposizione tra natura e sentimenti della protagonista si collega da un lato al *Re Lear* shakespeariano – dove la follia del protagonista è messa in relazione alla tempesta – dall'altro, con tutte le dovute differenze, ai temporali rossiniani.

Ci troviamo di fronte a un libretto frutto di grande ricerca stilistica e letteraria: esso è costituito da un atto unico – chiaro omaggio al Verismo e alla Giovane Scuola – ed è diviso in otto scene più un intermezzo; la scrittura è caratterizzata da alta caratura stilistica, con frequenti ricorsi a figure retoriche come iperbole, *climax*, *enjambement* (in particolare il ricorso all'*enjambement* garantisce al testo poetico di Leonetti una scorrevolezza vicina alla prosa secondo l'idea retorica dell'inarcatura di Pietro Bembo). I versi adoperati sono principalmente endecasillabi e settenari, che sono i versi maggiormente usati nei libretti del melodramma italiano. La lunga introduzione, in perfetto stile

manzoniano, richiama il realismo descrittivo presente ne *I Promessi Sposi*, e in generale nel romanzo storico.

«La scena rappresenta il corso scosceso di un torrente che dalle Alpi precipita in mezzo a due montagne. A sinistra la montagna si eleva a balze quasi inaccessibili sulle acque; la montagna di destra, che deve occupare gran parte della scena, sale dapprima con declivio dolce, poi, a un tratto nella parte prossima al margine del fiume, s'erge anch'essa quasi perpendicolare, come una muraglia, fino al livello dell'altra, alla quale si accosta tanto che un giovine agile potrebbe passarvi con un salto, se non l'arrestasse il terrore dell'abisso sottostante. Il passaggio fra le due sponde non è reso possibile in altro modo. Sui fianchi delle due montagne, l'uno di lato all'altro, stanno i due villaggi, da tempo immemorabile divisi da un odio atavico, di cui si ignora la causa originaria. Del villaggio di sinistra si vedono soltanto poche case, le ultime, su, nell'alto della montagna; il villaggio di destra è visibile in gran parte: «un gruppo di case annerite dal tempo, dai tetti acuminati, raggruppate insieme come un mucchio di pecore freddolose». ²⁰⁹ Anche le numerose didascalie richiamano il realismo descrittivo del romanzo storico. Abbiamo detto che l'azione si svolge mille anni fa in una vallata delle Alpi. L'arcaismo dell'ambientazione è prettamente dannunziano e i riferimenti al poeta abruzzese ci sono sia nell'elemento magico, che pervade tutta l'opera, sia nella società arcaica che esprime un Dio ancestrale. Sono palesi i riferimenti in particolare a *La figlia di Iorio*, che è un vero e proprio ipotesto de *La Leggenda del Ponte*, ma ci sono molti riferimenti a *La fiaccola sotto il moggio* e a *Sogno di un tramonto d'autunno*. *La figlia di Iorio* è ambientata durante la festa di San Giovanni, *La Fiaccola sotto il moggio* durante la Pentecoste, ne *La Leggenda del Ponte* l'azione si svolge nell'ambito di un'altra festa religiosa, la più importante della cristianità: il Natale. Come nelle tragedie dannunziane la definizione psicologica dei personaggi è molto precisa e tutto è ammantato dalla grande sobrietà che, per forza di cose, emerge dalla durezza dell'ambiente e delle condizioni di vita. Come per il poeta abruzzese, l'importanza sta nell'allontanamento dal dramma borghese in favore della rappresentazione scenica di vita quotidiana e realistica: si tratta a tutti gli effetti di un teatro

²⁰⁹ Cfr. LEONETTI, Filippo, *La Leggenda del Ponte. Opera in un Atto musicata da Stanislao Giacomantonio*, Milano, Sonzogno, 1914, p. 7.

poetico elevato e tragico; ai personaggi è affidato un linguaggio aulico, molto letterario, di parole desuete e ricche, così da porre l'opera fuori dal tempo.

Oltre all'introduzione in stile manzoniano, troviamo riferimenti letterari diretti nei seguenti versi:

- «Ma sul mio labbro è muta la preghiera» (Floriano, scena II) è quasi una citazione di «sul labbro mio si arrestò la preghiera» (Adalgisa, *Norma*, atto I, scena VIII, libretto di Felice Romani)
- «Dopo lunghi anni di inveterato odio feroce» (Floriano, scena II) richiama l'«odio inveterato e compresso» di Gertrude, nel cap. IX *de I promessi sposi* di Alessandro Manzoni
- «Tu sei l'ebbrezza dell'esistenza mia» (Floriano, scena III) somiglia molto a «Tu sei la meta dell'esistenza mia» (Chénier, *Andrea Chenier*, I Atto IV, libretto di Luigi Illica)
- «Una maga predice il destino» (Floriano, scena III): in questa frase torna l'ipotesto, la fonte dannunziana. È una frase che ha una grazia e una leggerezza arcadica quasi metastasiana, ma la predizione del futuro porterà a qualcosa di orrendo
- «L'atre fiamme» (Floriano, scena III) richiamano «La tetra fiamma» di Azucena (*Il Trovatore*, atto secondo – *La Zingara*, libretto di Salvatore Cammarano). In latino *ater* è il nero scuro, al contrario di *niger*, che sta a significare il nero brillante
- «Cessar le voci» (Angelarosa, scena V), ricorda molto lo «Svanir le voci», (Pollione, *Norma*, atto I, scena II, libretto di Felice Romani)
- «Ridente cielo» (Angelarosa, scena V), si rifà a «Ecco ridente in cielo» (Conte di Almaviva, *Il Barbiere di Siviglia*, atto I, libretto di Cesare Sterbini)
- «Fa freddo fuori» (Angelarosa, scena V) ci fa pensare a *La bohème* (libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica), ed è un omaggio a Puccini e alla Giovane Scuola
- «Febbre, delirio, demenza, oblio» (Floriano, scena VII), è una *cumulatio*, una doppia sinonimica (giustapposizione di una coppia di sinonimi)
- «Più le terre non sono maledette» (Berta, scena VIII), è ancora un riferimento a D'Annunzio: atmosfera bucolica che però riporta alla tragedia.

5. *La follia femminile nella cultura e agli albori del teatro occidentale*

La scena della follia di Berta ha antecedenti illustri, come abbiamo detto, nel melodramma dell'Ottocento, ma anche nel teatro occidentale: è una tragedia rurale che ha molti punti in comune con la tragedia attica, ed è proprio in essa che la follia femminile fa la sua prima apparizione letteraria. Diciamo che il teatro stesso può essere ritenuto il luogo privilegiato in cui la follia si estrinseca perché "squarcia il velo di Maya" delle illusioni della vita. Platone parla della follia nel *Fedro*. «Si tratta di una follia di carattere divino, di cui il filosofo distingue tre tipi di manifestazione: la follia profetica, attraverso cui le sacerdotesse di Apollo riescono a vaticinare il futuro; la follia dionisiaca, che ha una funzione iniziatica e catartica; infine, la follia poetica, tipica degli artisti e ispirata dalle Muse. Questo particolare stato di eccitazione – durante il quale i soggetti sono come "invasi dal dio" – fa da contraltare all'ideale di razionalità, estetica e di pensiero, che si è soliti attribuire al mondo classico. Tuttavia, il modo in cui Platone delinea la follia non deve ingannare: è solo all'interno di una precisa ritualità, spazialità e periodicità che essa è libera di esprimersi. Le donne sono spesso le protagoniste di questi momenti. Emblematico ed enigmatico è il caso delle Baccanti, o Menadi, le fedeli di Dioniso che nelle celebrazioni dedicate alla divinità presentano atteggiamenti psichicamente alterati». ²¹⁰ Il teatro, in quanto legato alla "follia poetica", è esso stesso una sorta di follia organizzata. La follia sulla scena è un espediente drammaturgico, perché un personaggio folle può compiere qualsiasi azione e proprio per questo la follia è un grande rito di liberazione dalle costrizioni sociali cui il personaggio – soprattutto femminile – è sottoposto.

Euripide in particolare è l'autore che più di tutti indaga la condizione sociale e la psiche della donna. Ogni suo personaggio è assolutamente attuale, perché cesellato nei minimi particolari di un'analisi psicologica che stupisce per lucidità e profondità, soprattutto se si pensa che il tragediografo visse nel V secolo (a. C.). Egli ha tratteggiato personaggi femminili immortali che hanno travalicato il loro tempo, ispirando successivamente altri letterati, drammaturghi, librettisti, compositori e anche registi di cinema. Alceste,

²¹⁰ Cfr. COLLINA, Beatrice, *L'altra metà della follia. Come la ragione occidentale ha costruito uno stigma di genere*, in «Aula di Lettere. Percorsi nel mondo umanistico», (2017), pp. 2-3 [per i dettagli si rimanda a Aulalettere.scuola.zanichelli.it].

Fedra, Medea, Elettra, Ifigenia, sono solo alcuni dei nomi delle eroine protagoniste delle sue tragedie; parlando di follia sono Fedra e Medea in particolare che la sperimentano in maniera diversa e definitiva. Fedra perde la testa per il suo figliastro Ippolito, spinta dalla vendetta che Artemide vuole attuare sul ragazzo; logorata da un amore insano la donna è dilaniata da sentimenti contrapposti; la sua è una follia amorosa che viene dalla mano divina e di cui è vittima inconsapevole. Umiliata dal comportamento di Ippolito, si ucciderà accusando il ragazzo di averla stuprata. Medea forse è il personaggio femminile euripideo più emblematico; donna, straniera e maga: sono tre condizioni che la rendono reietta e senza diritti in una terra non sua, in cui viene abbandonata dall'uomo per cui ha tradito la propria famiglia e il proprio popolo; la sua è una lucida follia che la porterà a uccidere i due figli per punire Giasone. Ma i suoi monologhi sono un atto di accusa e ribellione a tutta la società patriarcale greca. «Archetipo femminile del mondo occidentale, Medea è la donna che si spinge fino all'uccisione dei propri figli pur di punire il marito Giasone per i suoi torti. Medea è una maga, una guaritrice, una figura femminile che destabilizza e inquieta, una donna che prende decisioni, incapace di accettare il destino e il ruolo che la sua società le impone. Il suo atto estremo è vendetta e ribellione allo stesso tempo». ²¹¹ In Euripide fa irruzione anche la follia femminile di gruppo – una follia divina – che porta allo smarrimento di sé stessi con conseguente allontanamento dall'ordine sociale. «Emblematico ed enigmatico al contempo è il caso delle Baccanti (o Menadi), le fedeli di Dioniso che nelle celebrazioni dedicate alla divinità presentano atteggiamenti psichicamente alterati. Mito e tradizione restituiscono un'immagine selvaggia della Baccante che – dotata di una straordinaria forza fisica al culmine della pazzia iniziatica – riuscirebbe a scalare montagne, uccidere belve a mani nude e nutrirsi della carne cruda delle vittime. Al di là di questi eccessi legendari resta l'elemento di euforica pazzia che contraddistingue certi riti religiosi, così come restano le domande sul significato di una follia al femminile istituzionalizzata, permessa e tollerata in situazioni ben distinte da una rigida quotidianità. Se la follia divina trova i suoi tempi e i suoi spazi, la follia umana non può che essere fonte di sdegno e biasimo». ²¹² La tragedia attica è agli albori della civiltà letteraria e teatrale occidentale. In essa si ritrovano tracce di riti antichi, che vengono canalizzati

²¹¹ *Ivi*, p. 2.

²¹² *Ibidem*.

e normalizzati nella scrittura, ma che continuano ad avere forza sotterranea. Le Baccanti nei loro liberi eccessi richiamano le donne tarantolate del Salento studiate da Ernesto De Martino.²¹³ Il tarantismo si sviluppa proprio nei territori della Puglia meridionale in cui i Greci fondarono le prime colonie: si tratta di un rito coreutico-catartico messo in atto per liberare le donne dal morso ciclico della tarantola, in realtà, ciò che si cura tramite tre giorni all'anno di balli sfrenati al ritmo della tarantella, sono i dolori legati ad una vita dura e difficile socialmente. Non a caso la stragrande maggioranza dei casi di tarantismo riguardava proprio le donne, che rielaboravano in questo modo le loro frustrazioni legate all'infelicità della vita e sperimentavano uno stato dissociativo transitorio: «proprio la aspra pressione sociale esercitata sul mondo femminile in una società di tipo androcratico comporta il ritorno del represso sotto forma di sintomi nevrotici cifrati incompatibili con qualsiasi ordine culturale e richiedenti perciò un adeguato trattamento preventivo e risolutivo».²¹⁴

6. *La follia femminile nel melodramma*

Il melodramma ottocentesco è costellato di personaggi femminili forti e importanti, anche perché le fonti letterarie da cui i libretti prendono spunto sono sempre più incentrate sull'intensità delle passioni femminili; queste trovano sfogo naturale nella follia che ha una grandissima potenza espressiva non solo drammaturgica, ma anche musicale e vocale. La dimensione del delirio, del distacco dalla realtà, dei vaneggiamenti trova riscontro in una scrittura vocale estrema, quasi sovrumana, irta di difficoltà tecniche, agilità, volatine, ornamenti. La dimensione drammaturgica dell'irrazionalità si identifica con la sublimazione vocale del personaggio. Questo fu possibile anche grazie alla grande evoluzione tecnica che ebbero le voci femminili – ma non solo loro – nei secoli XVIII e XIX. La scena di follia, oltre a essere – come si è già detto – un interessante espediente drammaturgico, diventa un'occasione per mettere in luce le grandi qualità tecniche ed espressive

²¹³ Cfr. DE MARTINO, Ernesto, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p. 199.

²¹⁴ *Ivi*, p. 206.

dell'interprete. In generale nel melodramma ottocentesco la donna è rappresentata in tutta la propria fragilità e subalternità sociale, anche se si tratta di donne diverse, appartenenti a classi sociali e momenti storici differenti: ci sono regine che soffrono per amore o logorate dalla smania di potere; donne aristocratiche vittime del volere della propria famiglia; giovani fanciulle povere che si accompagnano a uomini ricchi e potenti, ma che vorrebbero un riscatto attraverso l'amore. Sono comunque eroine che soccombono al mondo patriarcale di cui fanno parte e di cui sono esse stesse emanazione, e – soprattutto – soccombono alle rigide regole della società borghese dell'epoca. Le eroine del melodramma muoiono tutte in modo tragico, uccise da uomini che dicono di amarle, o suicide, o vittime di malattie incurabili, e molte di loro, prima di morire, sperimentano il baratro della follia che, però, rappresenta l'unico momento di libertà, l'unico momento per affermare la propria diversità emotiva rispetto al mondo circostante. La follia a volte è reversibile e tutto si risolve in un rinsavimento finale, come accade ad Amina in *La sonnambula* e a Elvira ne *I Puritani* – ambedue di Vincenzo Bellini – a volte è definitiva e tragica, come lo è per *Anna Bolena* e per *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti. Lo stesso discorso vale anche per *Lady Macbeth* di Giuseppe Verdi, per Margherita del *Mefistofele* di Arrigo Boito, per Ofelia dell'*Hamlet* di Ambroise Thomas e *Dinorah (Le pardon de Ploërmel)* di Giacomo Meyerbeer). Per queste eroine sono state composte alcune delle pagine più belle di tutta la storia del melodramma, non solo dal punto di vista musicale, ma anche da quello vocale e teatrale; in queste scene la follia è resa da malinconiche melodie che si alternano a momenti di grande virtuosismo vocale, dipingendo per le orecchie dello spettatore il dualismo continuo in cui versa lo stato d'animo della protagonista. In particolare tre di esse sono anche assassine, come lo è Berta: Lucia, Lady Macbeth e Margherita. Lo sono a loro modo e per motivi diversi. Lucia ama Edgardo ma è costretta dalla famiglia a sposare un uomo che non ama: durante il banchetto nuziale lei ucciderà Arturo e poi si toglierà la vita. La sua scena di follia è accompagnata dal flauto con cui la voce duetta ottenendo un enorme effetto di rarefazione vocale e mentale. Lady Macbeth è protagonista di una grande scena di sonnambulismo in cui viene fuori la follia legata ai sensi di colpa per tutti gli omicidi commessi: durante la scena vaga nella notte in uno stato di confusione, tentando invano di lavarsi le mani sporche di sangue, mentre ha una visione dell'omicidio del re. La sua scena è scritta da Verdi analizzando il subconscio: ci sono

accompagnamenti ostinati di strumenti che rendono reali i suoi pensieri ossessivi, e su cui la regina si muove vocalmente a metà tra il declamato e il cantabile. Margherita è omicida suo malgrado: si è fidata di Faust e ha ucciso involontariamente sua madre avvelenandola; nella scena di delirio è in carcere – aspettando di essere giustiziata – accusata di questo crimine e di aver ucciso anche il bambino avuto da Faust. Nella scena racconta cosa le è capitato e al colmo della disperazione il delirio la coglie allontanandola temporaneamente dalla realtà. Lei parla della sua anima, che «come il passero del bosco vola via», e lo fa cantando arpeggi ascendenti e discendenti accompagnata anche dall'ottavino, che rende reale l'uccellino che lei immagina. Follia per le donne è dunque sinonimo di ribellione – transitoria o definitiva – è il momento in cui l'anima e i sentimenti possono uscire allo scoperto senza paura, con disperazione e accusa alla rigida struttura sociale da cui le donne sono state da tempo immemore incatenate.

7. Berta

Berta è una giovane donna che abita in un paesino delle Alpi. È orfana ed è stata cresciuta con amore e dedizione da sua nonna, Angelarosa. Il paese in cui abitano le due donne è posto sul versante di una montagna e guarda un altro paese, di fronte sul versante della montagna opposta. Si tratta di paesi rivali e a nessuno interessa collegarli con un ponte. Berta incontra Floriano in primavera, sulle alture dei pascoli dove i due ragazzi portano le greggi a pascolare, e si innamora di lui, ricambiata, ma non c'è futuro per il loro amore se non verrà costruito un ponte che colleghi i due paesi. La sera della Vigilia di Natale, Floriano le propone una soluzione: una maga gli ha detto che il ponte può nascere solo da un sortilegio, gettando nei gorghi una ciocca dei capelli di Angelarosa, ma questo significherebbe uccidere l'anziana donna. Berta è lacerata tra due sentimenti opposti; decide di sacrificare sua nonna, ormai anziana, per vivere il proprio amore con Floriano. Getta la ciocca in acqua, ma le appare il Maligno che vuole la sua anima; la ragazza delira, è fuori di sé, tende le braccia verso l'abisso e cade giù. Floriano vuole fermarla, bloccarla, tende le braccia verso di lei e cade anch'egli giù nell'abisso. Intanto inizia a formarsi un ponte tra i due paesi, la profezia si è avverata. Nonostante

la figura esile e angelicata, la descrizione di Berta è sempre volta alla sensualità, perché l'amore per Floriano la fa piombare in uno stato di non controllo di sé: tutto quello che il ragazzo dice ha il potere di trasportarla in un'altra dimensione e di annichilire ogni sua resistenza. La sensualità di Berta è tutta istintiva e rispecchia sé stessa in due *topoi* femminili classici: la natura circostante – impervia e fredda, ma forte e arcaica – e la notte, con una luna presente e ben visibile nelle didascalie per tutto l'intermezzo strumentale. La stessa luna evocata da Norma, e poi da Rusalka, qui è spettatrice lontana della tragica vicenda di Berta. La scelta da parte di Berta di sacrificare la nonna per vivere il proprio amore con Floriano sarà il punto di rottura della psiche della fanciulla: il senso di colpa la divorerà e la porterà alla follia. Chissà se Giacomantonio e Leonetti conoscevano gli studi sulla Psicanalisi che in quegli anni Freud andava sviluppando. Berta a suo modo è una *femme fatale*: è una donna bambina che diventa assassina, come lo sono Lucia, Lady Macbeth e Tosca; come queste donne entra in un vortice di disperazione e straniamento che poi la porterà a togliersi la vita. Dal momento in cui decide di sacrificare la nonna il senso di colpa la assale e addirittura vede nelle parole dell'anziana donna quasi una profezia del futuro:

«Questo è l'estremo mio Natal ... Profetava lo spirito veggente il parricidio mio? ... Un mostro io sono! Fu ella che vegliava al capezzale del mio letto le sere, a spiare il male e ad arrestarne i passi con le preghiere. Ella mi fè da madre; ognor mi rese vigilanti premure, e m'apprese con sollecito affetto le prime cure. Ed or l'uccido ... Oh, l'egoismo infame!». ²¹⁵

La sua follia si estrinseca attraverso un'espressività vicina al realismo, con suoni gridati e declamati e con una scrittura vocale che oseremmo definire "bipolare", caratterizzata da frequenti salti in acuto seguiti da discese repentine nei suoni gravi. Negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento la tecnica del canto subisce cambiamenti importanti, legati alla nuova scrittura richiesta dalle opere contemporanee. Il «canto è trattato con purezza, spoglio cioè da ogni artificio e legato più intimamente alla parola. Si ritorna quindi all'epoca classica come concetto fondamentale, animato da maggiore potenza

²¹⁵ GIACOMANTONIO, Stanislao – LEONETTI, Filippo, *La Leggenda del Ponte* (Edizione dello spartito per canto e pianoforte a cura di Enrico de Luca), Pozzuoli, Boopen, 2008, pp. 73-76.

espressiva e verità drammatica». ²¹⁶ Per rispondere alle esigenze drammaturgiche della scuola del Verismo, viene richiesto al cantante un largo uso del declamato. «Perciò occorre perfetta dizione anche sui suoni acuti della voce e maggiore accento drammatico; saper colorire la voce, oltre che secondo il senso della frase musicale e poetica, secondo il significato di ogni singola parola, a cui l'espressione musicale moderna è intimamente legata; dare pure risalto agli effetti improvvisi e di contrasto, di cui abbondano le opere moderne». ²¹⁷ La scrittura vocale rispecchia il momento di sdoppiamento di Berta, che parla da sola credendo di rispondere al Maligno: «Chi se' tu che mi fulmini cogli occhi? Quale brama di sangue ti rosseggia sul viso? ... Lungi ... Lungi ... Ahimé! ... Il Maligno!». Gli occhi sono enormemente dilatati, fissi per irresistibile potenza di un fascino in un punto del torrente dove crede di vedere il Maligno: Il delirio continua. Adesso è il Maligno che parla e Berta, con voce sorda, ne ripete i detti: «Se' mia; io son che l'anima t'ho presa ... Morte le rendi tuo malgrado, e morte in compenso n'avrai da questo amor ... tu se' dannata! ... Oh! No, t'inganni ... Parricida! ... Assassina! Ah, taci, taci ... Ancor nulla ho commesso ... il mio delitto ancor non m'ha macchiata ... Lungi... Lungi». ²¹⁸ Si diceva prima, chissà se Giacomantonio e Leonetti conoscevano gli studi sulla Psicanalisi che in quegli anni Freud andava sviluppando; in ogni caso questa scena di follia di Berta riesce a esprimere musicalmente e teatralmente uno stato di dissociazione e di sdoppiamento della personalità. Nel finale Berta delira nuovamente, crede ancora di vedere il Maligno e poi sua nonna che benedice lei e Floriano; fa per andare verso di lei chiedendole scusa, ma precipita negli abissi del torrente e Floriano: «non potendo arrestarla nei passi fatali, si spinge anche lui innanzi, incosciente del proprio pericolo, immemore di sé, come per andarle incontro, ed anche lui viene inghiottito dalle acque, inesorabilmente». ²¹⁹

²¹⁶ MICHELE ACCORINTI, *Elementi di tecnica del canto*, Milano, Curci, 1952, p. 6.

²¹⁷ *Ivi*, p. 7.

²¹⁸ Cfr. GIACOMANTONIO – LEONETTI, *La Leggenda del Ponte*, op. cit., pp. 78-81.

²¹⁹ *Ivi*, p. 110.