

I quaderni - 5

Amedeo Furfaro

VERSUS

Artisti Contro

Sfide liti censure fra spettacolo e cultura

Biblioteca Fonoteca
CJC Editore

© CJC 2012

Supplemento a Musica News n. 2/2012

Musica News - Bimestrale del **Centro Jazz Calabria**

Editor: **Francesco Giuseppe Stezzi**

Responsabile: **Amedeo Furfaro**

Direzione e redazione: **C.so Garibaldi, 14 - Cosenza**

Tel. e Fax 039+0984.015376 - Cell. 360.644521

Siti Internet: www.centrojazzcalabria.com

myspace.com/centrojazzcalabria

E-mail: cjc@centrojazzcalabria.com - musicanews@interfree.it

Aut. Trib. di Cosenza n. 529 del 6-10-1992

In copertina: disegno di Martha Thompson

INDICE

Nota introduttiva	Pag. 7
Premessa	p. 9

Parte prima

Cap. 1 - Uomini contro

Falcone sfida Raval	p. 17
Scacco matto	p. 19
Leti all'indice	p. 21
Metastasio, il ripudio imperiale	p. 23
Saverio Mattei, la vertenza impossibile	p. 27

Cap. 2 - Penne proibite

A colpi di... sonetto	p. 31
Letterati alla sbarra	p. 35
Moralisti fondamentalisti	p. 37
J'accuse	p. 38
Sue – Pinard	p. 39

Cap. 3 - Liti e spartiti

Cuori ingrati	p. 43
Leoncavallo v/s Caruso	p. 45
La sindrome di Salieri	p. 47
Divisi da Bohème	p. 49
Un pamphlet di Torre Franca	p. 53
Processo a Puccini	p. 55
Schipa e la belva	p. 57

4. Dissapori teatrali

Libertini e pruderies	p. 61
Se il Vate è offeso	p. 63
Scarpetta e il giornalista	p. 65
D'annunzio parte lesa	p. 67

5. Note di censura

Il Tenentino	p. 71
Il jazz censurato di Gabrè	p. 74
Signorinella v/s Giovinezza	p. 76
Faccetta nera antirazzista	p. 78
Al Bano/Jackson	p. 80
Senza luce	p. 81
Jazz contro rap	p. 82
Fedelmente Beckett	p. 83

Parte seconda

“Pagliacci” querelle sull’idea	p. 89
Procida, il pungolatore	p. 96
Oratoria e musica. La “difesa” di De Marsico	p. 104
Pasolini alla sbarra	p. 106
Ringraziamenti	p. 119

Nota introduttiva

Oltre cinquanta pubblicazioni fra cartacee e multimediali, compresi lp, cd, film, audiolibri, e book fruibili open source sul sito www.centrojazzcalabria.com, 15 collane, una rivista – Musica News – anche on line, che ha raggiunto e superato il ventennio di attività.

I numeri dell'attività editoriale del Centro Jazz Calabria dimostrano che quella che doveva essere un'attività collaterale al periodico ai concerti alla didattica e al sistema biblio-fonotecario, ha assunto col tempo una dimensione di tutto rispetto, con un catalogo ricco e qualitativamente pregevole, come dimostrano le varie recensioni che nel tempo si sono susseguite positivamente.

Un catalogo che oggi si arricchisce di un'ulteriore prodotto editoriale, un saggio di taglio storico ma non accademico, che pone questioni vitali per il mondo delle arti, della cultura e dello spettacolo.

Nel farlo, l'Autore riesce a muoversi liberamente fra i generi superando i limiti spesso troppo angusti dello specialismo ad ogni costo.

Francesco Stezzi
Direttore editoriale CJC

Premessa

Rileggendo alcuni miei scritti e monografie e pensando di raccogliarli in modo unitario, mi son reso conto che, per molti di essi, poteva esserci una sorta di filo conduttore interno, un elemento che definirei dialettico interpersonale.

Pillole di storia, aneddoti, saggi, ricostruzioni biografiche e di eventi di cultura in particolare di musica e spettacolo dei quali mi ero occupato si soffermavano cioè in più punti sulla “conflittualità” fra soggetti privati e istituzionali. Ho lasciato sfilare la composita galleria di personaggi illustri della lirica e del rock, del canto e del jazz, della scena e delle lettere, le cui storie “di contrasto” sono parse meritevoli di esser riprese e commentate.

Con l'occasione, pur discettando di improvvisazione e creatività, di censura e diritto d'autore, di giudici ed accusati, inquirenti e inquisitori, roghi e imprimatur, con accostamenti trasversali fra musica e oratoria, Bach e Cicerone, Metastasio e Derek Bailey, o di “genere” fra Dalla e Puccini, Pasolini e “il contesto”.

È lapalissiano che anche in ambito cultural-spettacolistico ci si trovi di fronte a un pezzo di società, e che interpreti, artisti e autori si siano dibattuti e si dibattano tutt'oggi fra le polemiche, subiscano antipatie, provino risentimenti, accusino e siano accusati, si fronteggino in un non raro interfacciarsi litigarello, rivendichino i diritti di proprietà morali e intellettuali, siedano sul banco degli imputati o degli accusatori.

C'est la vie, certo, a dispetto di lustrini e luci della ribalta letteraria e dello spettacolo. Perché una poesia o un melodramma, un romanzo o una canzone possono anche diventare motivo di rivendicazione o scontro, sul diritto d'autore come sul comune senso dell'onore o del pudore, magari fino alla condanna.

Versus è avverbio di sintesi per questa condizione hegeliano/hobbesiana utile a segnare una riflessione di fondo su gran parte delle storie quivi ricucite, in un ambiente che si frappone talora ad artisti e intellettuali, frena le loro energie psichiche, il loro interrogarsi sulle cose, il loro produrre creativo.

A.F.

Alla Creatività

“La posta in gioco è sempre di più il controllo dei frutti della creatività, da circondare con robuste barriere di filo spinato, garitte, bunker e fortificazioni giuridiche”.

F. Rampini

“La Repubblica”, 10 aprile 2012

Parte prima

Cap. 1
Uomini contro

Falcone sfida Raval

Alla voce improvvisazione nella musica, la net-enciclopedia Wikipedia espone, prima delle foto di Armstrong ed Ellington, quella di Johann Sebastian Bach.

Strano? Non tanto. Fra jazz, musica afroamericana, e musica barocca, europea anzi “eurocolta” secondo visione eurocentrica, esiste una nota comune – l’improvvisazione - anche se si fa fatica ad accostare Haendel e Charlie Parker.

L’arte dell’improvvisare infatti affonda le radici nel vecchio continente, essendo più che presente, per esempio, in Giovanni Gabrieli e Girolamo Frescobaldi. E non deve far pensare solo a sax e trombe che si inerpicano sul pentagramma ma anche a organi chiesastici che abbelliscono liberamente melodie ed clavicembali che temperano acciaccature a piacimento; oltre a blues e ballad, anche preludi, toccate, fantasie possono diventare opportuni format per occasionare *creazioni al momento* all’interno di un dato canovaccio. Per intrattenere piacevolmente. Per esercitare la propria abilità. Per inseguire primati gareggiando in specifiche competizioni.

Grandi compositori si misero alla prova in sfide (Mozart versus Clementi, Domenico Scarlatti contro Haendel) e lo stesso giovane Beethoven vi si cimentò.

Poi, nell’ottocento, il trionfo della partitura scritta sulla estemporaneità interpretativa rese alquanto marginale l’improvvisazione nel mondo della musica europea e, pur restando patrimonio tecnico di musicisti quali Mendelssohn, Chopin, Liszt, Franck, Perosi, si ancorò essenzialmente al mondo delle musiche popolari.

Andando a ritroso nel tempo si ritrovano due singolari gare nel comporre “all’improvviso” disputate nel 1600

fra il cosentino Achille Falcone, maestro di cappella a Caltagirone e lo spagnolo Sebastiano Raval, a sua volta maestro della cappella vicereale di Palermo dal 1595, a suo dire “il miglior musicista al mondo”.

La vicenda è raccontata da Antonio Falcone, padre di Achille, nella relazione su quanto avvenne nell’aprile di quell’anno nel capoluogo siciliano. Achille aveva vinto in prima battuta la tenzone ma “la bile del Raval per questa sconfitta lo spinse a sfidar una seconda volta il Falcone e tanti sotterfugi mise in opera che tra per questi e tra l’imbecillità degli esaminatori ebbe il voto favorevole. Ciò avvenne nel luglio di detto anno (...) Falcone appellossi ai Musici di Roma per venire in quella città a un terzo cimento col Raval. Ma caduto infermo morì il 9 novembre dell’anno medesimo 1600”.

Il musicista bruzio passò a miglior vita senza aver il tempo di “giocarsi”, dopo vincita e rivincita, quella “bella” che gli avrebbe dato ragione, una sfida all’ultima nota, e all’ultimo verso, che potesse chiarire che il primato quale miglior compositore all’improvviso era solo lui a poterselo aggiudicare.

Ma l’eco del mancato certamen, tramite la storia della musica, è arrivata fino a noi¹.

Scacco matto

Gioacchino Greco nacque a Celico attorno al 1600 da una famiglia di umili origini. Scacchista professionista, viaggiò in Francia, Inghilterra e Spagna e si confrontò con gli avversari più prestigiosi dell'epoca.

Teorico e studioso dei giochi aperti e della partita italiana, inventò il controgambetto Greco, noto come gambetto lettone.

Alla sua morte, avvenuta nel 1634, durante un viaggio nelle Indie occidentali, forse le Antille, lasciò in eredità i suoi averi ai gesuiti.

Dopo di lui l'Italia avrebbe perso per sempre l'egemonia scacchistica.

Ma la sfida transtorica che gli annali tramandano lo precede. Un suo conterraneo, Leonardo Giovanni Di Bona detto il Puttino, vissuto fra il 1552 e il 1597, divenne a Madrid, alla corte di re Filippo II di Spagna, nel 1575, il primo campione di scacchi "d'Europa e del nuovo Mondo" superando il miglior giocatore del cinquecento, Ruy Lopez vescovo di Segura.

Morì, a 45 anni, alla corte del principe di Bisignano, pare avvelenato per invidia.

E fu scacco matto al Puttino nella sfida anzitempo con la morte².



Biografia di Sisto V di Gregorio Leti (frontespizio)

Leti all'indice

L'ambientazione iniziale della sua storia potrebbe essere quella del film *La mala educaciòn* di Pedro Almodòvar. C'è uno studente di seminario, attorno a lui la luce e il silenzio di un paesaggio mediterraneo; ma la location è Cosenza, il collegio è dei gesuiti, e si è a metà del milleseicento non nella Spagna degli anni '30.

Il giovanetto, di famiglia bolognese, viene da Milano, dove è nato nel 1630.

È nel capoluogo bruzio a formarsi e a forgiare il suo credo militante nella fede.

Non si hanno notizie su quegli importanti anni di crescita.

Certo è che Gregorio Leti, perché di lui si tratta, lo ritroveremo a seguire in veste di licenzioso libellista satirico, autore di pepati divertissement, dissacrante anticlericale pronto a spiattellare le dissolutezze della chiesa del tempo, a volte sotto lo pseudonimo di Abate Gualdi (Gualdus), cui sono attribuite anche opere altrui, molte delle quali destinate al rogo.

È questo l'aspetto che lo rende famoso sin da allora in tutta Europa, contrastante, eccome, con i principi impartitigli da ragazzo dagli istitutori bruzii.

Ma oltre a fare il pamphletaire Leti ha un'attività riconosciuta e accreditata di cerimonialista, storico e biografo (di papa Sisto Quinto) sia pure oggetto di diverse perplessità critiche.

Alcune fonti lo giudicano impreciso e infedele (Mosheim) altre mendace (Enciclopedia Cattolica) inesatto (Trollope) un cervello balzano (De Sanctis) c'è chi addirittura ne parla come un falsificatore di epistolari, una sorta di dr Jekyll and mr. Hyde dalla disinvolta storiografia, in bilico fra sacro e profano.

Ma il lato ufficiale del bipolare Leti cela a sua volta un'altra zona grigia, quella di informatore politico.

Insomma questo avventuriero della penna è uno sprejudicato doppiogiochista. A farne le spese i protettori, Madama Reale di Savoia e Cosimo III dè Medici.

Scrivere è per lui un mezzo da impiegare per il raggiungimento di obiettivi che attraversano e interessano ducato sabauda, repubblica di Ginevra fino all' Inghilterra, luoghi dove, dall'Italia, è costretto a riparare prima di morire ad Amsterdam nel 1701.

Evidentemente l'educacion in terra di Calabria non ne piegò lo spirito autonomo e irrequieto.

Vale la pena ricordarne la figura ma più che altro come antesignano del moderno giornalismo scandalistico, autore delle prime pruriginose inchieste a luci rosse, la preistoria del gossip sui potenti e sul nepotismo di Roma ancora oggi di voga. Ben quattro secoli fa³!

Metastasio, il ripudio imperiale

Quella improvvisativa, ricorda il jazzista inglese Derek Bailey, è pratica molto diffusa.

Ma oltre al canto gregoriano e alla musica barocca, al raga indiano e al flamenco spagnolo, c'è anche la poesia orale, sin dagli aedi omerici, composta, sottolinea John Miles Foley “ come un musicista jazz o folk usa dei modelli nell'improvvisazione musicale”.

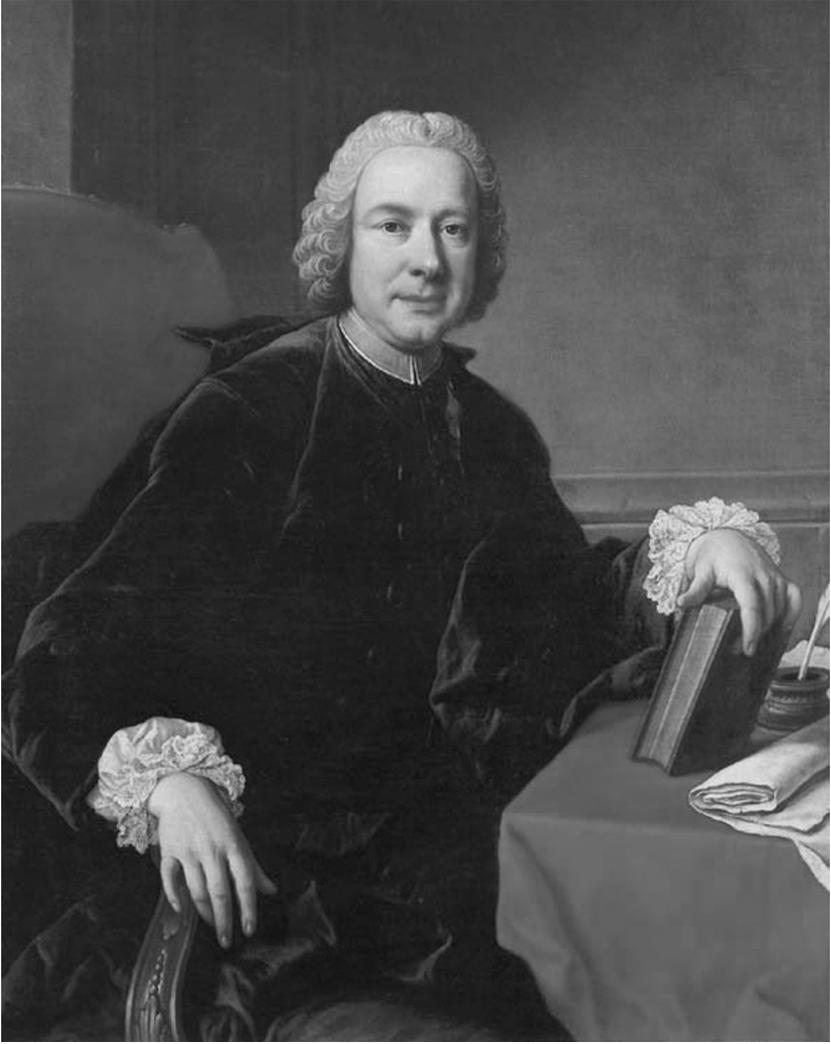
Professionisti dell'improvvisazione poetica operarono nell'Italia del settecento, molto prima della beat generation. Per farlo occorre avere il giusto senso del ritmo, della metrica, e soprattutto saper versificare in modo immediato. E via l'endecasillabo sciolto, il senario al momento, la rima di “un poema, liberato dalle apparecchiature dello scriba” per dirla alla Mallarmè.

Soleva creare in pubblico versi estemporanei il romano Pietro Trapassi, poeta “istantaneo”. Intuiva, meditava, organizzava, strutturava, declamava. A 12 anni aveva già tradotto l'Iliade in ottave! Finché un giorno Gianvincenzo Gravina, da Roggiano, il fondatore dell'Arcadia, nel vederlo esibirsi e intrattenere il pubblico, decise di “adottarlo”.

Ne ribattezzò il cognome, ellenizzato, in Metastasio e gli conferì un'investitura poetica confidando che il giovane avrebbe diffuso i principi arcadici nel teatro.

Era un illustre patronage accademico, quello di Gravina, che aveva previsto, per un periodo, l'affidamento del giovane “creativo”, a Scalea, alle cure del cartesiano Gregorio Caloprese.

I risultati non tardavano ad arrivare. Intanto una prima raccolta di poesie era pubblicata nel 1717 a Napoli, vicereame austriaco.



Pietro Metastasio

Ma era nei melodrammi che Metastasio apportava significativi cambiamenti che facevano di fatto rivivere sulle scene europee, fino a Vienna, l'ideale classico.

I suoi libretti erano fluidi, cantabili, equilibrati fra recitativo e aria, con personaggi storicamente verosimili - Didone, Artaserse, Catone, Demofonte - in una trama complessa (Gallarati); con un "gioco dell'intelletto, labirintico" l'"inventore di una forma d'opera" (Arruga) si avvaleva fra gli altri di musicisti come Leonardo Vinci.

Divenuto dal 1730 poeta cesareo alla corte imperiale viennese e riconosciuto in tutta Europa come il massimo autore di poesia per musica, Metastasio si rivelava autore "emigrato" in grado di scrivere anche in altra lingua, in francese, a differenza di Goldoni.

In tale prospettiva andrebbe inquadrato anche il suo rapporto con la riforma di Gluck e il propugnato superamento dei caratteri nazionali nel teatro d'opera.

Resta il fatto che la perfetta e spontanea arte metastasiana trae origine nell'iniziale attività di improvvisatore della scrittura poetica.

Epilogo. Metastasio morì a Vienna "dopo la soppressione della pensione reale" (Ferroni) addolorato per il torto fatto "al suo merito e ai suoi lunghi servizi" (Da Ponte).

Una decisione, più tardi revocata, vissuta come un'ingiustizia, un'onta, una metastasi morale, quel ripudio imperiale, insanabile per lo spirito offeso del poeta "istantaneo" Pietro Trapassi⁴.



Saverio Mattei

Saverio Mattei, la vertenza impossibile

Nella cartellonistica stradale cosentina esiste un'arteria, vicina al tribunale, intitolata a tale Saverio Matteo. Abbiamo provato a chiedere ad un operatore della zona chi fosse costui, per sentirci rispondere "ma, forse, chissà, un centravanti brasiliano?".

In realtà si tratterebbe di Saverio Mattei, giurista, musicista e poeta settecentesco nativo di Montepaone.

Se è così, e chi scrive era nella commissione toponomastica da cui emerse l'opportunità di intitolargli una strada, sarebbe stato il caso di porre rimedio a tale inesattezza.

L'erudito, a dire il vero, non è più fra i mortali dal lontano 1795.

Non sussiste pericolo di danno, certo.

Il fatto è che travisare un cognome di un così sommo personaggio, modificandone la finale del cognome, di fatto ne travisa la personalità storica, non lo individua, anzi lo de-identifica.

Sarebbe come dire corso Garibaldi o via Manzone.

Lo scopo della toponomastica dovrebbe semmai essere quello di tenere viva, partendo dal nome appunto, nella memoria dei cittadini, personaggi che meritano questo riconoscimento.

Se se ne alterano i dati anagrafici non si raggiunge l'obiettivo prefissato di ricordarli. Si è provato a rivolgere istanze in passato a chi di competenza ma senza risultati.

Dobbiamo rinunciare a chiedere alla burocrazia una rettifica dal singolare – Matteo – al plurale Mattei?⁵.

Chissà, dopo questo libro...

Cap. 2
Penne proibite

A colpi di ... sonetto

Da una lettera del maggio 1868 scritta dal duca di San Donato al "Roma".

"Il giornale La Patria nel suo numero di ieri, stampando un sonettaccio di non so quale epoca allo indirizzo di Ferdinando II, si permette di appiccicarvi il mio nome. Anche il sistema delle deliberate calunnie dovrebbe avere un limite, ed è però che di tale enormezza io vado a dare querela non solo per diffamazione ma ancora per falsità. Io raccapriccio, miei cari amici, nel vedere a che genere di polemica si è arrivati. E qui fo' punto lasciando a' Tribunali la cura del resto".

In parole povere Gennaro Maria Sambiasi duca di San Donato negava al giornale partenopeo La Patria la paternità di un d'un celebre sonetto a Ferdinando II ristampato su quella testata ottocentesca.

Ma La Patria rispediva al mittente le accuse precisando che ci si era semplicemente limitati a ristampare il sonetto in questione pubblicato prima che il Sandonato venisse destituito dall'impiego dai borboni al tempo in cui agli stessi regnanti giurava eterna fedeltà.

"La ristampa di un sonetto può costituire attentato alla proprietà letteraria, ma non diffamazione. Quanto al processo di falsità che ci minaccia temiamo abbia a rimanere sempre allo stato di minaccia".

Vittorio Imbriani venne apposta da Firenze a Napoli a tutelare il proprio buon nome di editore, per far sì che la causa non si prescrivesse e venisse portata a ruolo per tempo. Parecchi testimoni sostennero che il sonetto era stato stampato nel 1844 a nome del San Donato e distribuito la sera del 12 gennaio al teatro di Caserta. E che addirittura aveva dato spunto per una parodia per l'ec-

cesso di servilismo del versificatore.

Ed è lo stesso Imbriani a sintetizzare l'esito della vicenda sottolineando che era stato lo stesso procuratore del re a sottolineare, nella requisitoria, che "in quanto all'imputazione di falsità in privata scrittura, a parte la considerazione d'essersi con la istruzione raccolti degli elementi che argomentano il rovescio della medaglia della cennata falsità, non esiste la circostanza elementare che da vita a tal reato, la contraffazione di firma ed il danno eccetera".

Il San Donato, dunque, ripudiando la paternità del sonetto e calunniando i (ri)stampatori che lo avevano tratto dall'oblio e riproposto, aveva mentito.

Imbriani così scriveva il 18 marzo del 1869.

Strano caso, quello del duca, poeta agiografico pentito, querelante poco attendibile, smentito dai testimoni e dai fatti.

Un plagio all'incontrario, di un autore che disconosce un proprio scritto e attacca chi lo rispolvera.

Chi confessa è 'mpisu. Come dire che il duca rimase impigliato dalla sua stessa denuncia⁶.

FERDINANDO II.

RE DEL REGNO DELLE DUE SICILIE.

*L' umile suddito Gennaro M.^a Sambiasi
Duca di San Donato*

Questo, Sire, fu quel dì che ci beasti
Nascendo, e che nel sen tu raccogliesti
Tante virtù che ci vivificasti
E qual di luce, Luminar, n' empiesti.

Di fortuna e di onore ci abbondasti.
Pace e tranquillitate ci imprimesti
Qual Romano, di fabbriche ci fregiasti
Nè sei pago ancor, nè ancor ti arresti!

Ma più oltre ti guida il Tuo gran zelo
Le ferree strade al commercio pronte
Spalancasti. I popoli e Caserta

Le grazie tue avran sempre impronte
Al cor : ed io, che sì, con fronte erta
Sire, dirò, Ti benedica il cielo (1).

Il sonetto "incriminato"

Duca di San Donato, ove imparasti
Sì acerba poesia ? Tu l' apprendesti
Dall' arciprete Rompiculicasti
Oppur dal Ciabattino Ciccio Testi ?

Un soggetto assai nobile trattasti,
Ma un mondo di spropositi scrivesti ;
Le strade e non le porte *spalancasti* ,
Ed altri cento errori manifesti.

Colle tue rime , amico , in *asti* e in *esti* ,
Con quei versacci bassi e secentisti
Bastantemente il culo ci rompesti ;

Ma pur con tai talenti t'impiegasti ,
E trenta piastre al mese percepisti.....
Or veggo che l'impiego meritasti !!!!

Una replica, in forma di sonetto

Letterati alla sbarra

Flaubert, condannato per offesa al pudore arrecata dalla pubblicazione di *Madame Bovary*, rincuorava Guy de Maupassant in attesa di giudizio per i suoi versi invitandolo a denunciare al procuratore perché li sopprimesse i classici greci e latini “da Aristofane fino al buon Orazio e al tenero Virgilio: in seguito, tra gli stranieri, Shakespeare, Goethe, Byron, Cervantes; da noi Rabelais, poi Chateaubriand il cui capolavoro si aggira su un incesto, e poi Molière, e il grande Corneille e papà La Fontaine e Voltaire e poi Giangiacommo Rousseau naturalmente”.

E così il nome di Flaubert si andava ad aggiungere ad una lista lunghissima di illustri personaggi, da Boccaccio a Petrarca, da Sacchetti a Zola.

Il ricordato autore del *Cid* subì l'onta del rogo per la sua *Occasion perdue*, reputata licenziosa e da distruggere nel processo celebrato al Tribunale Correzionale della Senna il 12 maggio e il 13 giugno 1865. Stessa sorte toccata a Voltaire, per la sua *Pulzella d'Orleans* con la comminazione della pena del carcere agli editori.

Fu colpito anche dagli strali di giudici rigorosamente bigotti anche Baudelaire, i cui *Fiori del male* erano stati ritenuti rei di offesa alla pubblica morale.

In proposito Victor Hugo, nel 1857, gli aveva scritto che “una delle rare decorazioni che il regime attuale può accordare voi l'avete ricevuta. Ciò che esso chiama la sua giustizia vi ha condannato in nome di ciò che chiama la sua morale ed è questa una corona in più”.

Non poteva mancare fra le fedine macchiate dalla pruderie giudiziale quella di Verlaine.

Da distruggere, su disposto dei magistrati giudicanti, *Amies*, raccolta di sonetti da lui scritta sotto pseudonimo.

Andando a ritroso si ritrova, nel 1825, perfino la Manon Lescaut messa all'indice.

Ci avrebbero pensato poi, prima di Puccini, i lettori a riabilitarla⁷.

Moralisti fondamentalisti

Xavier de Montepin scrisse nel 1855 il romanzo in sette volumi dal titolo *Filles de plattre*.

Ed ecco, anche in quel caso, le rigide forche caudine tribunalizie prenderlo di mira.

Fra le frasi incriminate “Jane stava nuda”, “vi era attorno alla nuova visitatrice un’atmosfera di febbre e di desiderio”, “ti prometto la nuda proprietà e il godimento della mia persona”.

Risultato? Tre mesi di galera e 500 franchi di multa sanciti dalla famigerata Sesta Sezione penale del tribunale parigino, anno di grazia 1836. data dell’udienza in cui è emessa la sentenza di condanna , il 14 luglio, anniversario della presa della Bastiglia.

Quando l’Europa era fondamentalista ... secoli fa, si penserà. Ma la concezione ancora medioevale della morale da parte del potere giudiziario poteva scatenarsi liberamente anche in pieno ottocento e nella (già) rivoluzionaria Francia avendo di mira intellettuali e opere del loro ingegno.

Ma la rivoluzione, quella culturale e liberale, doveva ancora fare il proprio corso per intero⁸.

J'accuse

Il poeta Jean Richepin, reo di aver pubblicato nel 1876 la *Chanson des Gueux*, e per questo imprigionato a Santa Pelagia per scontare la pena che gli era stata irrogata, ebbe a scrivere contro avvocati e giudici il proprio j'accuse: "Baudelaire e Flaubert furono difesi, come sono stato difeso io, con argomenti pietosi, che tentavano di dimostrare che l'opera incriminata non era immorale in sé stessa, discutendo passo passo lo stile e l'ispirazione, appoggiandosi sull'autorità di esempi illustri, volgarizzando il pensiero dell'autore, discutendo insomma come chiedere le circostanze attenuanti. È il modo più pericoloso di tentare di salvarci. A seguire l'accusa su questo terreno di quisquillie, di arguzie, si finisce col riconoscere che essa ha il diritto di perseguire. Io protesto con tutte le mie forze contro questo assurdo, la giustizia che controlla la letteratura sono due cose che distano tra loro milioni di chilometri".

Sue - Pinard

Eugène Sue, l'autore dei fortunati *Misteri di Parigi*, pubblicò nel 1850 i *Misteri del popolo o la storia di una famiglia di proletari attraverso le età*.

Ma Pinard, l'accusatore di Flaubert e Baudelaire, era in agguato.

E la denuncia per offesa alla morale civile oltraggio al pudore vilipendio alla religione eccitamento all'odio fra i cittadini era quasi istantanea rispetto all'uscita del libro.

Sue nel corso dell'istruttoria processuale passò a miglior vita.

La corte, recependo le richieste della pubblica accusa, statuì la distruzione delle copie del volume già editate e in commercio e la condanna a 1 anno di carcere per editore e tipografo oltre ad una congrua ammenda monetaria.

Problemi anche, in Italia, col *Mafarka* di Marinetti del 1910 processato e poi assolto dall'accusa di oltraggio al pudore.

Sequestri, censure, roghi, condanne già da allora funzionavano come trampolino di lancio del libro e dell'autore.

Una pubblicità involontaria, dovuta al gusto del proibito che inquisitori alla Pinard avrebbero disseminato, anche nel secolo seguente, nelle aule dei tribunali del mondo, perseguendo le migliori intelligenze per dare sfogo alle proprie ossessioni sessuofobiche⁹.

Cap. 3
Liti e spartiti

Cuori ingrati

L'esistenza di ogni uomo è caratterizzata da conflitti e relazioni con persone che determinano svolte importanti nella vita.

Come nella biografia di Enrico Caruso, il tenore che da Napoli portò nel mondo la melodia italiana, arie d'opera e canzoni d'arte, in una storia caratterizzata da successi ma anche da delusioni e dolori.

Quale quella di partire per l'America. Apparentemente esplosa dopo una stroncatura sul periodico "Il Pungolo" da parte di Saverio Procida che ne sottolineò alcune smagliature nella prova vocale offerta in un *Elisir d'amore* andato in scena al San Carlo: "per cantare l'Elisir occorre una voce di tenore non di baritono".

La messinscena donizettiana poteva essere un semplice episodio da dimenticare, e invece per il cantante fu l'occasione per rafforzare la scelta di abbandonare il campo, di portar avanti una decisione maturata da tempo a dispetto di un ambiente difficile ed estraneo alla propria formazione e ceto sociale.

E via, Caruso varcava l'Atlantico. Per riprendere in America la scalata al trionfo, alle vette nella vendita di dischi, i pesanti 78 giri dell'epoca.

C'è un brano-manifesto che rappresenta la condizione di "migrante" della musica e il distacco malinconico e nostalgico dalla propria terra d'origine.

Si tratta di *Core 'ngrato*, musicato da Salvatore Cardillo nel 1911, su testo del giornalista-poeta Riccardo Cordiferro al secolo Alessandro Sisca, classe 1875, di San Pietro in Guarano, emigrato in U.S.A. sin dal 1892, co-fondatore, l'anno dopo, del settimanale "La Follia di New York". Testata questa che annoverò come caricaturista lo stesso Caruso,

avvalendosi fra gli altri delle collaborazioni di Trilussa, Roberto Bracco, Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Carolina Invernizio, oltre a Nicola Misasi e al Rapisardi.

Sisca-Cordiferro, personaggio di primo piano nel mondo della *literacy*, la letteratura degli italoamericani d'oltreoceano dei De Lillo e Fante, compose i toccanti versi del ritornello *Catari* che Caruso si tessè addosso al mal d'amore causatogli dalla fuga in sudamerica della compagna, il soprano Ada Giachetti, con l'autista di casa, tale Cesare Romati.

Ma l'ingratitude, tema principale del brano, era un sentimento che il cantante si portava impresso dentro già dall' Italia.

E Lucio Dalla, nell'interpretare *Caruso*, è riuscito a recepire e trasmettere quel senso di *saudade* tutta meridionale che la figura del tenore nella storia del belcanto impersonifica, al di là delle qualità e specificità canore e di certa persistente sufficienza della critica musicale nei suoi confronti.

Resta il fatto che furono anche due intellettuali calabresi, Procida e Cordiferro, a segnare la vita interiore innescando, con quanto scrissero, effetti e situazioni di segno opposto¹⁰.

Leoncavallo v/s Caruso

Può capitare, e capita, nella vita, di ritrovarsi in situazioni distanti, apparentemente contraddittorie.

Di essere offesi e poi di offendere; di additare colpe e responsabilità e di ritrovarsi poi dalla parte dell'additato.

Il grande Enrico Caruso, che aveva tacciato Napoli di ingratitude, non aveva tenuto conto che il suo anatema alla città di Pulcinella gli avrebbe impedito di aderire all'offerta di Leoncavallo di diventare l'interprete principale di un'opera intrisa di napoletanità fino al collo.

E di esser visto, perciò, come l'ingratitude in persona dall'autore che forse più di ogni altro aveva contribuito a decretarne il successo teatrale e discografico a inizio secolo scorso.

I successi i sogni le delusioni. È questo il calzante sottotitolo del volume su *Ruggiero Leoncavallo* che Mauro Lubrani e Giuseppe Tavanti hanno pubblicato a Firenze per Polistampa nel 2007.

La parte forse più interessante del lavoro è proprio quella finale del bilancio di una carriera.

Dopo la inebriante sera della "prima" di *Pagliacci* al Dal Verme di Milano il 21 maggio 1892 il percorso si era fatto man mano più difficile per Leoncavallo così come i rapporti con colleghi operatori editori protagonisti della scena.

Anche appunto con il "suo" Enrico Caruso, magico interprete del suo capolavoro.

Esattamente da quando, era il 20 luglio del 1914, e si era all'Hotel La Pace di Montecatini, Leoncavallo gli aveva letto parte dell'opera *Avemaria* (dal nome della protagonista), soggetto incentrato sulle cospirazioni partenopee antiborboniche a cui stava lavorando sulla base di un libretto di Illica e Cavacchioli.

L'idea era di affiancare al soprano Eugenia Burzio l'ugola dorata del tenore che in quell'occasione aveva a fianco il soprintendente del Metropolitan di New York, Giulio Gatti Casazza. Ma, seppur cortese, la risposta era stata un rifiuto, motivato da un'agenda di impegni fin troppo fitta per almeno tre anni, Nuova York, Londra, Germania...

In effetti le perplessità sull'opera patriottica e "napoletana", già espresse da Sonzognò sul piano economico, avevano, nel caso di Caruso, un retroterra dal sapore amaro risalente al distacco dalla città del golfo avvenuto dopo la stroncatura ad opera del critico Saverio Procida sul periodico "Il Pungolo", in occasione di una sfortunata esibizione del 30 dicembre 1901 e al conseguente giuramento del tenore di non cantar più a Napoli.

Un nido di memorie pareva riemergere da un passato non lontano, ma di fatto non riemerse, per l'opposizione del cantante. Il core 'ngrato sembrava stavolta, a Leoncavallo, quello di Caruso oltre che di Gatti-Casazza (e indirettamente di Toscanini).

Avemaria non meritava quei no, specie ove si pensi a tutta la ricerca musicale – la ripresa di materiali folklorici sui quali aveva lavorato Leonardo Vinci, l'operista di Strongoli, per *Le zite 'ngalera*, e *Le grida di venditori di Napoli* raccolte da Federico Ricci – che stava comportando.

Ma indietro, il grande Caruso, non tornò, non abiurò al giuramento di tredici anni prima quando garantì che sarebbe tornato in città solo per riabbracciare la madre o mangiare gli spaghetti alle vongole. E fu di parola. Solo che questa coerenza lo allontanò dal padre dei suoi adorati *Pagliacci*.

La verità storica si presenta come un gioco angolare di specchi che ne rifrangono le immagini, le presentano uguali o contrarie, a seconda di dove si vadano a collocare.

È quanto accadde a Caruso, prima accusatore poi, suo malgrado, accusato¹¹.

La sindrome di Salieri

A Catulle Mendès, poeta librettista e drammaturgo francese vissuto fra il 1841 e il 1909, capitò di essere accusato di imitare lo stile dei contemporanei evidenziando, secondo Renè Lalou, “un’incredibile assenza di pensiero profondo”.

Critiche feroci al suo indirizzo, di mediocrità, e di rifar il verso ad altri, proprio a lui, il parnassiano genere di Teophile Gautier, l’amico di Baudelaire, l’esegeta di Wagner! Incredible!!!

Questa immagine contrasta con l’aneddotica, peraltro sconfessata, che ci ha invece consegnato un Mendès nei panni del (presunto) plagiato non del saccheggiatore di idee altrui.

La vertenza intentata oltralpe è datata 1899. L’occasione era stato il libretto inizialmente intitolato *Il pagliaccio* (poi *Pagliacci*) di Leoncavallo. Oggetto della causa, la somiglianza del melodramma verista con il precedente, *La femme del Tabarin Tragiparade en un act*, del 1887, a firma di Mèndes, pubblicato originariamente in “La Semaine Parisienne”, nel 1874.

Mendès trascinò Leoncavallo in giudizio per le analogie riscontrate rispetto alla propria pièce specie nell’esito finale dell’attore che uccide la propria donna.

All’epoca Mendès scrisse varie lettere a giornali per opporsi alla rappresentazione di *Pagliacci* nei teatri francesi, per un “embargo” mai attuato.

Nel *petitum* figurava la richiesta di inserire il proprio nome nei titoli dell’opera, tesi perorata anche dinanzi alla Società Francese degli Autori.

Leoncavallo respinse le denunce mentre, dal canto suo, la Società non andò avanti. Il giudizio venne lasciato

cadere anche in quanto si appurò che lo stesso Mendès si era ispirato a sua volta al *Drama Nuevo* (1867) di Don Manuel Tamayo y di Baus's.

Non è dato conoscere se Leoncavallo avesse o meno offerto del denaro a Mendès come affermato di recente dal biografo Richard Dryden.

Ma le cause vere dell'azione giudiziale di Mendès quali erano state?

Invidia del successo, sindrome di Salieri, semplice rivalsa economica? Di fatto all'erudito ma non geniale Mendès sfuggì la Grande Occasione per arricchire il proprio curriculum del pezzo pregiato, quello con il volto tragico del Clown più famoso del mondo.

Ma poi quello della festa devastata dalla catastrofe non è un tema così ricorrente nella storia dello spettacolo?

Nello specifico il diritto d'autore non poteva esser rivendicato laddove fonti letterarie diverse – il Victor Hugo di *Notre Dame de Paris* oltre alla mascagniana *Cavalleria rusticana* – si erano aggrovigliate attorno al tema del doppio in maschera, con sullo sfondo il trittico gelosia/amore/morte.

Finale di partita. Alcuni anni dopo Mendès morì in circostanze misteriose. Il suo corpo venne ritrovato in un tunnel ferroviario di Saint Germain-En-Laye.

Triste epilogo di una vita segnata dalla battaglia legale e mediatica, inutile e disperata, combattuta e persa, per attribuirsi la paternità di *Pagliacci*.

Nonostante tutto Mendès non merita, fuori dalla Francia e dagli sciovinismi di maniera, l'oblio riservato ai vinti¹².

Divisi da Bohème

Così bello, così conteso *Scènes de la vie de Bohème* di Murger, editato per la prima volta nel 1851, con il senno del poi, era un testo che andava adattato per il teatro. Meglio ancora se musicale.

Avvenne invece che la sua trasposizione in melodramma, anzi in due, determinò una delle querelles più roventi di inizio secolo scorso. Ma di chi il merito, la primogenitura, dell'idea? Di uno dei compositori interessati all'operazione, Ruggiero Leoncavallo. Guido Marotti, amico di Puccini, l'antagonista autore di *Bohème*, ci racconta i fatti in *Giacomo Puccini Intimo*. Nel piccolo libro, pubblicato da Vallecchi nel '25, il biografo, affidabile per la sua vicinanza all'operista toscano, racconta "tempo addietro, Ruggiero Leoncavallo gli aveva proposto un suo libretto intitolato *Vita di Bohème*, ma Puccini, cui frullavano altre idee per il capo, e non conosceva il romanzo di Murger, oppose un cortese rifiuto, senza neppure guardare il lavoro del collega. Solamente un anno dopo, avendo letto il romanzo ed essendosene entusiasmato, tanto fece, tanto tempestò, che Giocosa ed Illica, col paterno aiuto di Giulio Ricordi, gli fecero il libretto dell'opera famosa. Se non ci fosse stato il buon Sor Giulio, sarebbe andato tutto a monte, perché Puccini e Illica attaccavano certe liti di inferno da non potersi ridire. Giocosa mansueto, Ricordi conciliatore, furono una vera provvidenza. Quando Puccini incontrando Leoncavallo a Milano gli accennò casualmente al lavoro che stava facendo l'autore dei Pagliacci montò su tutte le furie".

Era la scintilla dell'incrinamento dei rapporti fra i due, l'istigazione alla sfida sul palcoscenico. Eppure si trattava di due *Bohème* dissimili, autonome, anche nella ca-

ratterizzazione nella dolce (?) vita dei bohemiens parigini.

Konrad Dryden, nel suo *Leoncavallo Life and Works* (Scarecrow, 2007) è chiaro al riguardo: “l’opera di Leoncavallo è più ponderosa di quella di Puccini, si concentra su povertà e tragicità dei caratteri piuttosto che sulle relazioni romantiche”. Dal canto suo il lavoro pucciniano “è un canto d’amore e morte laddove quello di Leoncavallo rappresenta un ritratto di miseria sociale e disperazione”.

Insomma due approcci distinti, uno aperto in estensione al sociale l’altro concentrato sull’espressione lirica e vocato alla rappresentazione dell’interiorità psicologica dei personaggi.

Mosco Carner, in *Puccini. A Critical Biography* (Surrey: Duckworth, 1974) aveva rilevato il “crudele senso drammatico” di Leoncavallo superiore in potenza a quello della *Bohème* di Puccini in assenza, peraltro, di una memorabile invenzione lirica.

Destino - o sarebbe meglio dire pubblico - volle che il fragore risonante di “Che gelida manina” avrebbe avuto, sì, un contraltare leoncavalliano di uguale intensità ma riscontrabile in “Ridi Pagliaccio”. Era stato l’irripetibile climax di Pagliacci a ispirare quel superbo momento creativo, proveniente dalla lontana esperienza giovanile in Montalto Uffugo.

Per *Bohème* Leoncavallo aveva confermato la capacità di “leggere oltre” il soggetto drammatico, di intravederne la stesura in libretto, di immaginarlo rappresentato (anche in quel caso, senza un team di letterati-librettisti a suo fianco che potessero lasciarlo libero esclusivamente di comporre), di disegnare le impressioni nette di un’ambientazione popolata da tipologie ben delineate; e se borghesi, riconducibili ad una fauna antropolirica ripresa dal basso, da pieghe e piaghe collettive prima che essenziali come quelle dell’amore tragico dei Mimi e Rodolfo

del capolavoro pucciniano. Ma il duello a distanza con Puccini fu perso. Al botteghino, certo, ma essenzialmente per quel mancato guizzo inventivo.

Di Leoncavallo si conosce l'aria "Vesti la giubba" più di ogni altro acuto della sua *Bohème*. Perché la storia si può ricordare di noi ma non si saprà mai a fondo come consegnarsi alla sua memoria¹³.

Baronessa Chiara Sprovieri nata Cerone

vedova del cav. Luigi Sprovieri, già uomo e patriota di terra nostra, che fu legato da saldi vincoli amicali con Luigi Caputo, il fondatore del nostro giornale. Ella che era donna di altissime virtù da tutti conosciuta e stimata per modo che la sua dipartita è stata un vero lutto per tutte le contrade prossime alle « Pianette », e, naturalmente, per tutta la cittadina di Montalto.

Durante la sua malattia, poiché nella casa delle « Pianette » ove la saggia dama calabrese d'elezione ha voluto morire, dopo averci discostato oltre 50 anni, è stato un continuo accendersi di persone che venivano a chiedere notizie con gli occhi pieni di pianto. Una vera folla silenziosa e assottigliata in attesa di notizie o di notizie, era allineata e l'assistenza durante la malattia si è protratta nella veglia funebre piena di pianto e di dolore. Sopra tutto le donne hanno tenuto a non lasciare nemmeno per un momento quella che consideravano non già la loro padrona, ma la loro amica, la loro confidente e soprattutto la loro consigliera in ogni circostanza.

Chè veramente la cara Estinta è posata come una dispensatrice di bene appartenendo alla schiera delle anime elette che tutto sanno comprendere e perdonare.

Nata a Napoli da una famiglia di magistrati di cui è ancor vivo il ricordo della integrità morale. La sua

verso di esso.

La baronessa Sprovieri possedeva cultura non comune e durante il periodo della sua dimora a Napoli o a Roma, aveva avuto occasione di conoscere personalità della nostra arte e letteratura, quali fra gli altri Gabriele d'Annunzio, che molto la tenevano in cuore.

Musicista di alte doti era stata allievo del maestro Palumbo ed il Rendè lo considerava una delle sue migliori interpreti.

In occasione della vertenza fra il Mendès ed il Leoncavallo per la priorità del libretto del Pagliacci, lo scrittore risponde ad un fatto di analogia di cui fu protagonista un contadino delle « Pianette » e che colpì il Leoncavallo, durante la sua permanenza a Montalto presso il padre prete, e che invece il Mendès offese essere tolto da suo suo sorella, fu precisamente il testimonio di questa nostra cittadina d'adozione a risolvere la vertenza in favore del Leoncavallo. Di ciò il maestro e l'editore Sonzogno furono state gratissime.

Ma la dama che scomparire in una così larga eco di rimpianto fu ancora un'educatrice alla cui scuola crebbe la schiera dei figli degni e possedeva soprattutto la virtù della dolcezza e un'ispirazione. Ed Ella ha voluto chiudere gli occhi tra la sua gente nel placido amore e di dolore lasciando un ricordo di uomini di vita che difficilmente sarà dimenticato.

Ai figli, alla sorella ed ai parenti tutti porghiamo le nostre vive condoglianze.

Necrologio di Chiara Sprovieri ("Cronaca di Calabria", prob. 1941) in cui si attesta della importante testimonianza resa dalla stessa nobildonna al processo fra Mendès e Leoncavallo

Un pamphlet di Torre Franca

Era il 1910 quando il musicologo vibonese Fausto Torre Franca redigeva la stesura di *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* volume che i Fratelli Bocca di Torino avrebbero pubblicato due anni dopo.

Si tratta di cento e passa pagine dedicate al “melodramma internazionale” per le quali non è dato conoscere le cause dell'interminabile fase di gestazione ed editing.

Sfogliandolo oggi quel pamphlet ne risultano praticamente intatte franchezza espressiva, freschezza discorsiva, coloritura di immagini.

Ma come mai Torre Franca, l'apprezzato autore di tomi come *Le origini italiane del romanticismo musicale*, intese, con quella sorta di instant book, eleggere Puccini a bersaglio della propria attenzione critica, pronunciando quella appassionata filippica contro il demi-monde spicciolo, tipico del teatro (musicale) alla moda del tempo?

La cosa andrebbe inquadrata dal suo punto di vista di una musicalità nazionale che peraltro vedeva incarnata, nel compositore, certi elementi di decadenza tipici della musica italiana coeva, quali la “pietosa impotenza e la trionfante voga internazionale”.

Certo il parlare, per Puccini, di “misericordia ideale”, suonò e suona eccessivo ma, nel mondo della cultura e dello spettacolo di allora, capitava anche di esprimersi senza se né ma, senza distinguo o ipocrisie di facciata.

Torre Franca era consapevole della forza contenuta nelle proprie parole, sicuro, per tale motivo, che “di questo saggio si tacerà” in quanto disamina “spregiudicata e spietata” della cosiddetta giovane scuola italiana a cui Puccini veniva evidentemente accostato.

Al di là della vis polemica quel lavoro, che pare scritto

di getto, contiene su Puccini delle intuizioni che, al di là della contingenza, si sarebbero rivelate di particolare acume; insomma se si va oltre gli orpelli sarcastici e la vibrante vis polemica si ritrovano nel testo almeno un paio di sottolineature centrali nella poetica musicale del maestro toscano.

La prima: laddove è sostenuto che l'operista "non è musicista nazionale" e che ne individua di fatto il lavoro di *snazionalizzazione* dell'opera lirica come uno degli elementi caratterizzanti la sua pratica compositiva, magari sanzionabile secondo il Torre Franca strenuo difensore della tradizione strumentale italiana sviluppatasi con esiti positivi anche per l'opera lirica.

La seconda è data dal riconoscere all'operista la capacità di compenetrare la psicologia femminile dei personaggi, specie le eroine cui "riuscirà una buona volta a puntino il manichino, sul quale dovrà tagliare e cucire il vestito della musica". Puccini possiede, per il critico calabrese, "una mollezza tutta sua che, se spesso è cascaggine, talora è intimità e comprensione delle piccole gioie e degli umili dolori, perché la sensualità facile ha di questi sinceri ritorni di candore compassionevole". Connotazione decadente, in un certo senso. Ma nello stesso tempo elemento di vitalismo che il biografo Mosco Carner approfondirà in chiave più prettamente psicanalitica.

Spunti analitici raccolti, ben un secolo fa, in questo scritto "necessario peccato di gioventù" per detta di Torre Franca, prima che Puccini passasse alla strumentazione raffinata delle ultime opere.

Un saggio comunque a riprova di una scrittura colta e pregevole nell'osservazione radicale del mondo musicale ma soprattutto opera di uno spirito intellettualmente libero quale fu Fausto Torre Franca¹⁴.

Processo a Puccini

Schoenberg ne aveva apprezzato le capacità compositive.

Enzo Siciliano ne sottolineò da parte sua l'ansietà ispirativa in una apprezzata biografia che è un ritratto realistico di un compositore capace di trovare armonie irripetibili "per esprimere l'incrinatura sottile che taglia in due l'esistenza e la corrode".

Leggendo di Puccini su quel suo volume edito da Rizzoli nel '76 mi aveva sempre incuriosito il riferimento a un processo subito dal maestro al tempo della sua frequentazione con la goliardica confraternita chiamata Club della Bohème.

L'allegra combriccola era stata descritta più dettagliatamente in *Giacomo Puccini Intimo* scritto da Guido Marotti editato nel 1925 da Vallecchi.

Un libro introvabile poi guarda caso rinvenuto e acquistato a pochi euro in una bancarella di un mercatino.

Alla vicenda Siciliano dedica alcune righe, dove si parla delle rischiose battute di caccia al lago di Massaciuccoli e di quando, assieme all'amico Giovanni Manfredi, il musicista viene arrestato per "caccia in stagione proibita, sconfinamento e mancanza di porto d'armi".

Sarà il difensore, l'insigne avv. Pelosini a salvare Puccini dalla condanna.

Ma esattamente in che modo?

Gustosi dettagli sulla vicenda si trovano nel diario di Marotti.

Par quasi di vedere prefigurata una commedia all'italiana in bianco e nero col pretore intimorito dall'autorità dell'imputato, l'oratoria sfrontata del legale, il finale rosa.

"La causa ha inizio con la lettura del verbale. Si in-

terrogano gli imputati: Puccini Giacomo, fu Michele, nato a Lucca, cavaliere della Corona d'Italia, che cosa ha da dire?

- Nulla di più di quanto è contenuto nel verbale. Per il resto mi rimetto completamente a ciò che il mio illustre difensore dirà tra breve.(...)

- Benissimo! Dice il Pretore, si accomodi egregio Maestro(...)

Delle accuse s'è detto.

Le ragioni della difesa: " dov'è il corpo del reato?"

Dov'è l'anatra, contro la quale avrebbe sparato due colpi di fucile Giacomo Puccini?

Non c'è, non esiste (...) non c'era.

Perché allora quei colpi di fucile?

Furono dal Maestro Puccini sparati per provare un nuovo tipo di cartucce.

Ecco il vero crimine".

La sentenza.

Il pretore assolve l'imputato per non aver commesso il fatto (secondo i maligni per la paura d'esser traslocato in Sicilia).

E poco manca che, invece, siano condannati carabinieri e guardie.

All'avvocato, in segno di riconoscenza, arriva in dono uno spartito della *Manon* con una dedica sperticata dell'autore.

Due libri a confronto.

Il primo, quello di Siciliano, reperibile quantomeno in biblioteca.

L'altro, del Marotti, almeno nell'edizione originaria della Vallecchi, raro come un quadrifoglio.

Ambedue a riparlare di un aneddoto forense poco conosciuto del personaggio pucciniano.

Che l'uomo fosse cacciatore lo si sapeva già. Puccini, a modo suo, lo fu due volte, di anatre, e diciamo, di gallinelle. Con alterna fortuna¹⁵.

Schipa e la belva

Schipa Tito, alzatevi!

Il convenuto aveva un nome illustre.

L'accusa partiva dall'impresa, la Riboldi-Leffi, che aveva stipulato con lui un contratto il 9 agosto 1916 per una tournèe in America.

Ma il cantante non aveva inteso onorare l'impegno assunto per i pericoli della navigazione in pieno conflitto bellico 1915-18.

La causa era, ovviamente, civile, e la richiesta della parte attrice era un cospicuo risarcimento danni.

Ma il mare era divenuto un campo di insidie fra mine e agguati da parte di sottomarini nemici.

E, fra la paura di rimetterci la pelle e l'obbligo contrattuale, il comm. Schipa non aveva avuto più dubbi.

Il contratto non poteva essere una "forca di carta bollata, destinata a troncare il capo dei più insopprimibili diritti degli uomini". In effetti, almeno così la corte d'appello aveva ragionato, lo stato di guerra è una causa di forza maggiore e se sussiste un ragionevole pericolo per l'incolumità anche le eventuali pattuizioni devono esservi sacrificate poichè il diritto alla vita è superiore all'adempimento di una ragione creditoria.

Racconta Giovanni Porzio, difensore vittorioso del geniale tenore pugliese, che a Parigi, al Teatro Porte di Saint Martin, si doveva rappresentare il dramma *L'Orso dei Pirenei*.

Secondo copione l'orso interveniva nella scena finale a salvare una giovane donna che riconoscente si buttava nelle braccia del salvatore.

Le prove, con una volenterosa attricetta, andarono bene ma la sera della prima la giovane fu preda di un

irrefrenabile attacco di panico. Giunti alla scena clou, la bella si tirò indietro, sparì chissà per quale presentimento o brivido trasmessele dall'occhio della bestia.

Così Schipa di fronte alla belva, quel mare trasformato in un campo di battaglia, diventato all'improvviso uno steccato interminabile fra l'Europa e le Americhe¹⁶.

Cap. 4
Dissapori teatrali

“Libertini” e pruderies

Notari, giornalista ed editore, fondatore di vari quotidiani e periodici, subì processi a Milano e Parma per il suo libro *Quelle Signore* edito nel 1904.

Si trattava del “giornale di una prostituta”, di nome Marchetta, un documento sicuramente più “umano” che osceno.

Scritto sotto l’influsso dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue il lavoro riscosse un grosso successo che la piena assoluzione nel 1906 non fece sfiorire.

Per la censura, che si era mossa più per l’argomento scabroso che per gli effettivi contenuti, fu una sonora sconfitta.

Cadeva l’accusa di oltraggio al pudore, la stessa che avrebbe portato sul banco degli imputati Settimio Manelli nel 1909 per *La vita e un decennio appresso*, Mario Mariani per *Le adolescenti* e Virgilio Scattolini lo scrittore di *A fior di lussuria* e *La signora che non fu signorina*.

Ricorda Riccardo Reim che anche la giustizia di quegli anni in cui D’Annunzio e Guido da Verona erano proibiti alle signorine perbene finiva spesso per assolvere i presunti rei.

Ma una novità di Notari, e l’attualità, sta nell’avvertenza ai lettori, che “non è in giuoco che la più formidabile molla della società attuale – “il Piacere” – con tutti i suoi dolori, le sue febbri, le sue vertigini e le sue mostruosità”.

Una verità cinica e amara basata sul “determinismo edonistico”. E fu fors’anche questa teorizzazione che fece gridare allo scandalo i virtuosi del tempo scatenando la curiosità dei tanti, e la moltiplicazione delle vendite nell’ordine delle decine di migliaia di copie.

Un'opera "trasgressiva" che stimolò, come nota il Lorenzoni, intellettuali come Simoni, Borgese, Butti, Niccodemi, a farne occasione di difesa della libertà di stampa nelle aule forensi.

Il piacere, dopo de Sade e prima di quello dannunziano, è per Notari una spinta che aziona il sociale. A pensarci bene, sembrerebbe una cronaca dei giorni nostri, almeno per alcuni settori della nostra vita pubblica e privata!¹⁷.

Se il Vate è offeso

Milano, 2 marzo 1904. Al Lirico debutta *La figlia di Iorio*.

Sul palcoscenico Irma Gramatica, nuova fiamma, così si dice, dell'autore Gabriele D'Annunzio. Grande il successo per quel dramma pastorale, ed echi di stampa a iosa.

Roma. Eduardo Scarpetta è impegnato a quel tempo al Valle, con la pièce *La geisha*, che vede il debutto di Eduardo De Filippo nei panni di un bambino giapponese.

Inspirato da cotanti rumeurs Scarpetta ha l'idea di scrivere una parodia di quel testo, e lo fa a tempo record, nasce *Il figlio di Iorio*, sbeffeggiante caricatura del capolavoro dannunziano. La rappresentazione avviene il 3 dicembre dello stesso anno al Mercadante di Napoli. Per un insuccesso clamoroso. Meglio l'originale della copia, questo il responso del pubblico e della critica.

Ma non finisce lì. La vicenda ha uno strascico giudiziario perché Marco Praga, procuratore del Vate, querela Scarpetta per plagio e contraffazione in rappresentanza anche degli interessi della Siae. Di Giacomo è dalla sua parte reputandola una stomachevole imitazione mentre Croce si schiera con il parodista ritenendo quel lavoro un tributo, non un'ingiuria. Ne nasce un processo epocale, il primo che dibatte sul diritto d'autore e sui limiti della parodia. Che coinvolge l'opinione pubblica e trasforma l'aula del tribunale napoletano in un palcoscenico.

E anche stavolta Scarpetta ha la meglio. Il reato non sussiste. Si crea così una giurisprudenza favorevole che farà da trampolino di lancio per un genere vero e proprio che troverà in Totò il primo grande maestro di un genere teatrale e cinematografico.

L'attore è assolto ma la ferita del fiasco sulla scena gli brucia addosso. Solo cinque mesi dopo la sentenza si ritirerà. E sarà quella la sanzione che il grand'attore si imporrà ed imporrà al pubblico che aveva decretato il fallimento del suo *Figlio di Iorio*¹⁸.

Scarpetta e il giornalista

Est modus in rebus.

C'è un modo proprio nel gestire le cose, i rapporti.

E certamente la maniera ripetitiva con cui il dr. Pane aveva personalizzato l'attacco del suo "Corriere Vesuviano" contro l'attore Edoardo Scarpetta era troppo diretto, troppo violento.

La risposta di Scarpetta era quasi scontata, una querela per diffamazione ed anche per estorsione perchè il tutto sarebbe nato da richieste di palchi non esaudite.

Una storia di miserie e nobiltà, dunque, nelle relazioni fra mondo dello spettacolo e stampa più o meno accreditata.

Il cav. Scarpetta difendeva se stesso e il suo don Felice Sciosciammocca.

E il tribunale gli dava in parte ragione, il dr. Pane era assolto dall'accusa di estorsione mentre era condannato a sette mesi di detenzione per ingiurie continuate a mezzo stampa.

Il comico vinceva, la "critica" era sconfitta in quanto ingiuriosa.

Ma forse, alla fine, era la sua maschera partenopea offesa ad aver perso un pezzo di comicità¹⁹.

Quelle Signore

(Scene della vita contemporanea)

Riduzione in versi per musica
del Romano e Commedia omronimi di
Umberto Notari

per il maestro
Stanislas Giacomantonio



Pesace Novembre 1907

Frontespizio di "Quelle Signore" opera di Stanislas
Giacomantonio da U. Notari
(Biblioteca Nazionale di Cosenza)

D'annunzio parte lesa

Un duello tardottocentesco. Non in senso figurato. Ma una sfida a sciabole fra due solisti della penna prima amici.

Uno è Gabriele D'Annunzio, al tempo collaboratore della *Tribuna*, rivista che aveva preannunciato agli abbonati del 1887 in omaggio il suo libro dal titolo *Isaotta Guttadauro*. Dall'altra Edoardo Scarfoglio che dalla trincea del "Corriere di Roma" aveva mal digerito, e con lui la Serao, a livello concorrenziale, l'altrui iniziativa editoriale, e sotto pseudonimo aveva iniziato una campagna di sfottò dietro il paravento di un presunto poema *Risaotta al Pomidauro* a firma Raphaele Panunzio con un prologo in ottave dedicato al principe Maffeo di Sciarra Colonna, l'editore di Cronaca bizantina diretta dal D'Annunzio.

Apriti cielo! La parodia, che poteva chiudersi nel "piombo" dei caratteri tipografici e senza padrini né spargimento di sangue, degenera.

Stuzzicato a dovere sulla rubrica "Api Mosconi e Vespe" il *Vate* in una sua lettera del 27 ottobre sulla "Tribuna" si lascia andare all'invettiva, parla di battersi, sfida il suo ex amico a scendere sul terreno. E così avviene. La lunga scelta delle armi prelude a tre assalti frontali, l'ultimo della terna si chiude col D'Annunzio ferito.

Innaturale epilogo di una contesa fra un poeta e un giornalista. Le parole sono pietre, a volte diventano dardi che prendono fuoco mentre sono scagliate e vanno a colpire. Fisicamente. Sia detto senza metafore²⁰.

Cap. 5
Note di censura

Il tenentino

Non se ne parla né se ne scrive ma le cronache di inizio secolo scorso riferiscono come, nello specifico a Cosenza, fosse solito far tappa e inscenare spettacoli nientemeno che l'inventore della macchietta, Nicola Maldacea (1870 -1945). Don Nicolino, nell'esibirsi, poteva unire l'utile (il lavoro di teatrante) al dilettevole (il contatto con la terra d'origine dei suoi) sentendosi un "sangue misto", napoletano figlio di un maestro elementare di origine cosentina. Divenuto, all'epoca d'oro del *café chantant*, il divo incontrastato del Salone Margherita fu attore comico di punta delle compagnie teatrali di Eduardo Scarpetta e Gennaro Pantalena, insomma uno fra i personaggi più autorevoli del mondo partenopeo del varietà e del teatro comico di inizio '900.

Ma la specialità che lo distingueva, la sua "creatura", era la macchietta, e cioè quella sorta di "impressionismo figurativo", applicato alla messinscena, che consisteva nello schizzo fatto di fretta del soggetto prescelto, dei tic, le spigolature fisiche e comportamentali, per suo stesso dire «come un disegnatore mi ripromettevo di dare al pubblico un'impressione immediata schizzando il tipo, segnandolo rapidamente, rendendone i tratti salienti. Da ciò l'origine della parola macchietta, che è propria dell'arte figurativa: schizzo frettoloso, che renda con poche pennellate un luogo o una persona in mododa dame un'impressione efficace con la massima spontaneità caricaturale».

Un'arte vera e propria, d'autore se si considera che le sue macchiette vantavano parolieri illustri, come Trilussa (Tri-Tri) e Di Giacomo, e autori musicali di chiara fama, come Vincenzo Valente.

Alcuni personaggi “O rusecature” (un capolavoro, secondo Roberto Bracco) e “O iettature” - disegnati e ricreati sui palcoscenici dei caffè chantant e di teatri e teatrini di Italia e d’America, sembravano prefigurare certe successive caratterizzazioni di Totò. Ma il gusto del fine dicitore, abile nel gioco linguistico del paradosso al limite del nonsense, sarebbe stato tipico di Petrolini, come del resto quello della satira sociale e prepolitica. Non a caso “Il collettivista” con il ritornello-invito «il tuo non è più tuo, il mio non è più mio, se producite voi/ debbo produrre anch’io/ avete dei risparmi/ embè mettete ccà / bisogna riconoscere/la collettività» innescò la rovente polemica dei socialisti dell’epoca mentre si racconta che D’Annunzio ebbe a gradire molto di esser preso di mira in “il superuomo” testo di Lustig, scritto sotto pseudonimo da un procuratore del re, di sorprendente attualità.

Tempi duri per la satira a teatro! Addirittura la censura si abbatté sulla innocua macchietta “Il tenentino” per offesa al decoro all’esercito per poi esser annullata a seguito del superiore intervento di sua altezza reale il conte di Torino.

E per salvarsi dal moralismo imperante “La cocotte intellettuale” venne riportata sull’etichetta originale del disco come inteletuale con una t sola per nascondere eventuali allusioni. Famosi, all’epoca, i personaggi della galleria Maldacea che prendevano in giro il bel mondo; è il caso di “Il tenore di grazia” mentre altri tipi come “Il balbuziente” rimandano la memoria in avanti ad altri grandi della risata, vedi Pietro De Vico e Walter Chiari.

Rodolfo De Angelis ha sottolineato che «le precipue doti di don Nicolino furono: la fissità comica dei suoi atteggiamenti, il porgere composto e signorile, una dizione pastosa e intelligente, la scrupolosità del trucco, il senso della caricatura, la cura dei particolari. Il suo nome, salito ai fastigi della celebrità, costituiva per gli impre-

sari il più sicuro richiamo. Durante le sue apparizioni al “Margherita” il manifesto giornaliero, anziché elencare i molti numeri del programma, se la sbrigava con tre parole: *Questa sera Maldacea*. Fu e restò in quel genere un caposcuola. A lui spetta la qualifica di capostipite della famiglia dei comici del varietà.

Purtroppo la predisposizione a costituire varie famiglie e il gioco del lotto lo ridussero in tarda età a comparire in qualche pellicola in parti secondarie (dopo le moltissime, attorno al centinaio, partecipazioni a film fra il 1935 e il 1944 con registi come Matarazzo, Bavarese, Carlo Ludovico Bragaglia, Gallone, Goffredo Alessandrini, Mattali, Mastrocinque, Guazzoni, Bonnard) per sbarcare il lunario «per modo che quando lasciò questa terra (un anno prima della fine del secondo conflitto mondiale) nessun notaio ebbe a scomodarsi».

Maldacea, Totò, Petrolini, Rascel, e oggi Proietti, ultimo erede di quella comicità parlata gestuale espressiva fatta di guizzi istantanei, dai sensori accesi verso il pubblico, pronta a catturarne ogni reazione e a guadagnarne l'applauso. Segno che il filo rosso-sipario di quella grande tradizione teatrale è ancora teso in mezzo alla platea²¹.

Censurate il jazz di Gabrè!

Nel 1929, mentre Romano Mussolini, il figlio del duce futuro jazzista, ha ancora solo due anni, alla radio il programma EIAR Jazz viene annullato mentre Gabrè canta *Quel ritmo americano* e *Villico Black Bottom*.

Perché pericoloso sovversivo? No, assolutamente, Aurelio Cimati, in arte Gabrè, è un tenore nato a Villa San Giovanni nel 1890 ed è figlio di un professore di letteratura italiana dell'università di Roma.

Una persona perbene, artista eclettico che spazia dalle canzoni patriottiche come *La canzone del Piave* al varietà, che si è affermato con le canzoni alla moda nella Napoli di Anna Fougez, Gennaro Pasquariello, Giovanni Donnarumma. E pure presente anche nel 1924 nel cast di Piedigrotta Rossi, primo Festival-gara canora con pubblicazione di dischi, promosso dalla Phonotype, rassegna poi replicata in America (che derivi da lì il suo gusto per il sincopato?).

Gabrè è soprattutto l'interprete più accreditato della cosiddetta canzone feuilleton.

Il 1928 è il suo anno d'oro grazie a uno dei brani più stranianti della storia musicale del belpaese; il testo scritto da Cherubini per *Tango delle Capinere* recita "laggiù nell'Arizona" mentre inizia la musica di Bixio, e uno s'aspetta popular music con cactus e coyote mentre invece sopraggiunge un tanguero 2/4: con le capinere! Mille, e tutte innamorate (sarà un'epidemia) cantano al suono di chitarra (no, non è ancora nato Cocco Bill e così pure El Merendero), dopodiché appare un bandolero stanco che scende la Sierra (Nevada?) senza arrivare alle Pampas. Nonsense e absurde abbondano eppure quando esce, oltre ai consensi, il brano è identificato come

esempio di canzone “riformata”, orecchiabile, popolare, non maledetta come certe musiche da perdizione in stile dannunziano che tabarin e varietà vanno perpetuando.

Ma Gabrè non è censurato mentre canta *Scintilla* dove la donna traditrice muore con l’amante nell’alcova.

Sono le melodie che si rifanno ai demoplutogiudaico-massonici americani, al jazz, a quei ritmi di one step e fox trot ed agli inglesismi mal digeriti da Roma che non sono tollerate.

Tutte cose che Gabrè non può conciliare con la sua supposta adesione alla linea narcotizzante e piccolo borghese che si pretende dall’alto, dalla politica del tempo.

Evidentemente la sua successiva assenza dalla radio è dovuta a questo “peccato” nonostante l’allineamento al “nuovo corso” perbenista imposto dal regime su mass media, radio e dischi anzitutto, a superare quei residui di satira libera ed ilare che lo stesso Gabrè aveva fino a un certo punto coltivato cantando la naja e la tassa sugli scapoli.

Gabrè è stato il primo minimalista della canzone italiana ad accostarsi con successo alla vita di tutti i giorni.

Anche se gli autori talvolta lo portarono ad evadere dalla realtà.

Finì sommerso anche lui dagli eventi che stavano cambiando il volto dell’Italia e il costume degli italiani²².

Signorinella v/s Giovinezza

Vasco Rossi canta *Senorita* alla sua maniera alludente e allusiva. I Beatles intonavano *Girl* su una dondolante cadenza da sirtaki. Dean Martin (s)canzonava con cadenza slang la sua *Bonazera Signorina Bonazera*.

Ma la *Signorinella* dei nostri nonni era tutt'altro. Lei un'antilolita. Lui, un notaio in età avanzata, in preda ai ricordi. Un romanzo melodico, con un testo zeppo di sillabe come un rap e una storia precisa e toccante.

Le parole erano di Libero Bovio, su musica di Nicola Valente, figlio di Vincenzo, in lingua italiana ma d'ambientazione partenopea.

Per una canzone che visse due volte. La prima negli anni trenta quando la interpretavano Carlo Buti e lo stesso Gennaro Pasquariello, dismesso il repertorio dialettale. Un successo, per questo condensato di memoria e memorie, un tuffo nel privato fuori dalla retorica di inni al regime del tipo *Giovinezza, Giovinezza*.

Brani incompatibili, aggressiva quest'ultima, malinconica invece quella della ricamatrice della porta accanto.

A modo suo controcorrente. Il conflitto bellico la relegò nel dimenticatoio. Poi, nel dopoguerra, mentre impazzava il boogie woogie, riecco apparire la Signorinella dolce dirimpettaia del quinto piano, con la voce di Achille Togliani, a richiamare immagini romantico-soft come "al mio paese nevica" e campanili bianchi.

Oggidi la cosa provocherebbe fax di allerta della protezione civile e allarme valanghe. All'epoca no, solo inoffensiva coltre bianca. Il bambino del protagonista della canzone in un vecchio libro di latino aveva trovato una pansè. Al tempo odierno si preferisce incatenare a ponte Milvio un lucchetto, Moccia docet, e buttare la chiave

nel Tevere. Sarà meno ecologico ma fa tanto trend!

Miss mia cara miss cantava il Totò d'avanspettacolo, ma non poteva immaginare l'avvento della velinocrazia. La signorinella pallida, in assenza di fard, non era Frou Frou né frequentava i tabarin, era una timida Penelope di un'epoca tramontata, senza finanziarie, senza tv, tutta radio novelle e focolare.

La canzone di Bovio e Valente la sceneggiò in versi e canto dal punto di vista dell'appartamento a fianco con gli occhi di un ammiratore, interni di un quadro così delicato da non passare inosservata a ben due generazioni. Un classico italiano del sentimento, superato dalle Barbie Girl della cronaca non solo musicale dei nostri giorni²³.

Faccetta nera antirazzista

La buonanima di don Peppino raccontava, a me ancora ragazzo, delle disavventure degli italiani in Abissinia.

Lui, di rappresaglie ed eccidi, non sapeva nulla. Italiani brava gente. Era quella l'idea che circolava fra i commilitoni che, da emigranti e colonizzati, si erano ritrovati a emigrare in divisa ma da colonizzatori. Mi riferiva che la colonizzazione era stata politica culturale sessuale, pronunciava certi strani nomi, tipo brombillo, che la truppa aveva ripreso, appreso, e storpiato, dal gergo locale. Che alfieri dell'italica stirpe si fossero "accompagnati" a bellezze locali era cosa scontata, se si pensa alla solitudine di quei militari, in quelle terre assolate e lontane.

La canzone *Faccetta nera* era stata concepita in quel clima di boria espansionistica in cui anche l'esoticoerotico andava assumendo valenza di prima fotografia sonora dell'Italia coloniale.

Anche se associata comunemente e identificata come inno del regime fascista la vicenda di questo brano è in realtà molto più complessa.

Nata dall'ispirazione di Micheli e Ruccione, come benevolo paternalistico "apprezzamento" della bellezza abissina, *Faccetta nera* si presentava come una sorta di *Giovinezza Giovinezza* color cioccolato.

Ed era un modo per cementare, dall'alto, il rapporto con i sottomessi, valorizzandone le beltà locali, implicitamente autorizzando i soldati a lenire la nostalgia con unioni temporanee o stabili in quel lembo d'Africa fino a un certo punto apparso come ospitale. Era una specie di slogan, richiama seni neri al vento, relazioni estese e poligamiche che, per chi proveniva dalla patria bigotta

tutta casa e famiglia e pruriginosa delle case chiuse, poteva sembrare un invito a scoprire nuove “frontiere”, specie a voler considerare il precedente dell’eccitazione tribale di tanti europei di fronte al gonnellino di banane di Josephine Baker.

Faccetta nera era la rappresentazione in note di un’Italiotta buonista, di fatto funzionale al regime.

Che subì le sue censure. La prima versione, scritta in romanesco, nel 1935, fu accusata di incoraggiamento alla commistione delle razze.

Per prevenire problemi l’autore dei testi l’aveva modificata depurandola delle sdolcinatezze. Addirittura si era tentato di contrapporre una *Faccetta bianca* di Griò e Macedonio ma con scarso successo.

L’adozione delle leggi razziali, nel 1938, fece il resto. Anche *Faccetta nera*, da inno ufficiale, si trovò a subire i nict della politica centralistica in quanto espressione troppo benevola dell’imperialismo coloniale²⁴.

Al Bano v/s Jackson

È noto che Al Bano reputando che Michael Jackson avesse plagiato la sua “I cigni di Balaka”, adì le vie legali nel 1992 per attivare le relative tutele.

La causa andò avanti per le lunghe prima di concludersi pacificamente fra i due una decina di anni dopo.

Da notare che nel verdetto emerse che ambedue i brani derivavano da melodie popolari ancor precedenti.

Pur dando per scontata la buona fede dei musicisti c'è da sottolineare, come la giustizia italiana abbia in quell'occasione utilizzato un metodo storico, oltre che filologico-musicale, per risalire indietro nel tempo alla matrice dei due “pezzi” musicali e capire se gli stessi esistessero già “in natura”.

La conoscenza di tale elemento ha assunto così un risvolto di rilevante natura giuridica ed economica.

Ma la domanda sorge spontanea: e se Mozart o Rachmaninov si risvegliassero oggi dalle rispettive tombe quante rivendicazioni potrebbero accampare a proprio favore?²⁵

Senza Luce

Gary Brooker, cantante dei Procol Harum, si era detto indignato nell'apprendere, a 38 anni dal 1967, della pretesa dell'ex tastierista del gruppo, Matthew Fisher di essere riconosciuto quale coautore della parte musicale del famoso hit *A Whiter Shade of Pale*.

In appello, nel 2008, i giudici ribaltarono la sentenza di primo grado di due anni prima che un perdente Brooker aveva definito più oscura del nero, senza luce, (ci verrebbe da aggiungere) e negarono a Fisher i proventi economici derivanti dalle royalties pur accordandogli il diritto morale sulla paternità del brano.

Non decaduto, né prescritto, quello, secondo quanto saremmo stati portati a pensare alla luce di talune consuetudini giudiziarie di casa nostra.

Più bianco del pallido, da lassù, Bach è rimasto tutto il tempo a guardare²⁶.

Jazz contro rap

L'accusa: violazione di copyright.

Attore, James Newton, di professione musicista jazz, esattamente flautista.

Convenuto un gruppo rap, i Beastie Boys, rei, a suo dire, di aver effettuato un campionamento "copia e incolla" di sei secondi di un brano del jazzista nel proprio Pass The Mic.

Non era sufficiente, secondo la tesi di Newton, avergli versato una quota di diritti rapportata allo spezzone di musica prelevato sostenendo fosse invece dovuto un ammontare proporzionato alla durata dell'intero brano.

La nona corte d'appello di S.Francisco, siamo nel giugno 2005, invece gli ha dato torto ritenendo i sei secondi non bastevoli a configurare il brano.

Nessuna violazione di copyright, allora. Solo un match tribunalizio in cui il jazz o meglio un jazzista perde il confronto con il rock anzi con dei rappers.

Forse un pò inusuale. Perché il jazz, nell'interpretazione, può citare musica esistente e preesistente, utilizza anche il patchwork come modello esecutivo, richiama, echeggia, ricuce, rielabora liberamente, (ri)crea. In quel caso l'innesto era stato una sorta di trapianto di tessuto (musicale). Era già diverso. Ma, col senno del poi la causa poteva però non essere intentata. È anche vero che la giurisprudenza si alimenta di queste pronunce. E, tutto sommato, è stata un'occasione per fissare delle regole nel mare magnum del mondo musicale internazionale²⁷.

Fedelmente Beckett

Su Beckett, possiamo dirlo? i registi non possono muoversi con troppa libertà.

Remondi e Caporossi furono costretti a rinunciare all'allestimento di un *Giorni Felici* con cast solo maschile. Più recente il nient degli eredi alla produzione della Compagnia Krypton *L'ultimo nastro di Krapp*, diretto da Giancarlo Cauteruccio, con traduzione in calabrese di John Trumper.

Problemi anche per un *Finale di partita* con Franca Valeri e Patrizia Zappa Mulas ed un *Aspettando Godot* allestito qualche anno fa dalla Fondazione Pontedera Teatro.

Tutto si gioca sul volere di chi è il titolare dei diritti, finchè durano, ma è su un piano più squisitamente artistico che ci si muove spesso sul limite fra fedeltà e prudenza da una parte e rilettura e aggiornamento, dall'altra, nel rivisitare un classico teatrale. Interpretare un testo senza travisarne lo spirito, sembra facile, in teoria, ma su questo terreno la casistica offre esempi vari di sconfessioni, anche al di fuori di Beckett. Non si tratta di parteggiare fra gli uni e gli altri bensì di stare dalla parte della tradizione o dell'innovazione. E su questo punto ognuno di noi ha le proprie idee, indiffidabili²⁸.

Note

¹ In "Musica News" N. 1/2012.

Cfr. www.centrojazzcaabria.com

² Cfr. E. Furfaro, *Scacchi sfida fra intelligenze*, "Pensiamo Mediterraneo", n. 10/2010.

³ In "Calabria Ora", 21 luglio 2010. Gregorio Leti nacque a Milano il 29 maggio del 1630, d'una famiglia originaria di Bologna. Fece i suoi primi studi a Cosenza, e fu in seguito chiamato a Roma da suo zio, il quale, essendo prelado, avanzarlo voleva nella magistratura o nella prelatura; ma Leti, indole divagata e di costumi liberissimi, rifiutò apertamente tali proposizioni, e tornò a Milano ad aspettare d'essere maggiore.

Divenuto che fu padrone della piccola sua fortuna, fu sollecito ad appagare l'inclinazione sua per viaggi e consumò rapidamente il suo patrimonio. Suo zio, fatto poco prima vescovo d'Acquapendente, il richiamò verso di sé, e sperò mediante i suoi savi consigli, di fargli mutar vita; ma scorgendolo sordo alle sue rimostanze, lo scacciò dalla sua presenza. (...) Leti si recò allora a Ginevra e vi si fermò alcuni mesi, onde istruirsi a fondo sui principi de' riformati; di là andò a Losanna dove fece professione di calvinismo e sposò la figlia di G.A. Guerin, valente medico, presso il quale era alloggiato. (...) Alcuni dispiaceri che gli attirò il suo genio per la satira l'obbligarono a partire da Ginevra nel 1679. Andò a Parigi, ed ebbe l'onore di presentare a Luigi XIV un panegirico (...) passò in Inghilterra. Carlo II l'accolse con bontà, gli donò 1.000 scudi, e gli permise di scrivere la storia d'Inghilterra. Egli fu sollecito ad approfittare di tale permissione; ma la sua opera conteneva de' frizzi satirici che dispiacquero; ed ordinato gli fu di uscire dal regno. Rifuggì nel 1682 in Amsterdam ed ottenne in titolo di storiografo di essa città dove morì all'improvviso il dì 9 di giugno del 1701. (nota in G. Leti, *Vita di Sisto V*, vol. I, Ed. Pomba, 1852).

⁴ In "Calabria Ora", 9 settembre 2010.

⁵ Si veda dell'A., *Storia della musica e dei musicisti in Calabria*, Periferia, Cosenza, 1987.1998.

⁶ Cfr. V. Imbriani, *Processo San Donato*, 1869, Tipografia Napolitana.

⁷ Cfr sull'argomento G. Marsella, *Processi letterari*, in "Gli oratori del giorno", Roma, 1935, n. 7.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Da "Calabria Ora" 31 maggio 2010.

¹¹ *Ivi*, 4 luglio 2010.

¹² *Ivi*, 25 giugno 2010.

¹³ *Ivi*, 13 giugno 2010.

¹⁴ *Ivi*, 6 giugno 2010.

¹⁵ *Ivi*, 29 giugno 2010.

¹⁶ Cfr., G. Porzio, *Arringhe*, Jovene, Napoli, 1963.

¹⁷ Cfr. R. Reim, introduzione a Umberto Notari, *Quelle Signore*, Milano, Lombardi, 1993.

¹⁸ Cfr. L. Bentivoglio, *D'Annunzio contro Scarpetta. La parodia alla sbarra*, "La Repubblica", 25 maggio 2008.

¹⁸ Cfr. G. Porzio, *cit*.

²⁰ G. Infusino, *M. Serao e E. Scarfoglio*, Napoli, Luca Torre, 1994.

²¹ In "Calabria Ora" 8 maggio 2010.

²² *Ivi*, 4 settembre 2010.

²³ *Ivi*, 25 novembre 2010.

²⁴ *Ivi*, 2 dicembre 2010.

²⁵ Cfr., Rockol.it

²⁶ Cfr., B. Southall, *Il Pop alla sbarra*, Roma, Arcana, 2009.

²⁷ Cfr., Dirittodautore.it

²⁸ Cfr A. Bandettini, *Beckett finisce in tribunale*, La Repubblica, 29-11-2005.

“Nel più comprensivo rapporto della vita, persino ciò che come elemento singolo è disturbatore e distruttivo, è del tutto positivo; non rappresenta il vuoto ma il compimento di un ruolo solo a lui riservato”.

G. Simmel

*Il conflitto della cultura moderna
e altri saggi, Roma, Bulzoni*

Parte seconda

“Pagliacci” querelle sull’idea

Nel dicembre del 1902, al Teatro dell’Opera di Parigi, veniva inscenata *Pagliacci* di Ruggiero Leoncavallo. In effetti la “prima” dell’opera che, con *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, avrebbe di fatto segnato i destini del verismo musicale, era avvenuta in precedenza, il 21 maggio del 1892, a Milano. Senonché l’allestimento francese prodotto dall’Académie Nationale de Musique et de Danse, con Aino Akte nel ruolo di Nedda e Jean De Reszké nei panni di Canio, si fregiava dei bozzetti commissionati al maestro Rocco Ferrari il quale vi aveva ritratto immagini e costumi di Montalto Uffugo, Rose e San Benedetto Ullano. Una novità, la sua firma su quelle decorazioni, frutto di una ricerca effettuata con scrupolo etnografico che andava a marcare ulteriormente l’ambientazione southern del melodramma in direzione di un ulteriore tratto realista. Era la prima volta che venivano “proiettate” sulla scena europea immagini di così spiccata aderenza agli scenari disegnati dalla fervida immaginazione del compositore-librettista Leoncavallo.

A completare il cast di *Paillasse* edizione 1902 c’erano il baritono M. Gilly, debuttante nel ruolo del bel Silvio, il giovane Laffitte interpretava Beppe e Delmas era calato nel personaggio di Tonio.

I cori erano affidati a M. Puget e l’orchestra alla bacchetta di J. Paul Vidal. Lo spettacolo suscitava nel pubblico dell’Opera una vera e propria ovazione ampiamente documentata dalle cronache del tempo.

Di vario tenore i commenti della critica nei confronti dell’allestimento che si avvaleva della traduzione di Eugène Crosti.

Su “Le Figaro” del 18 dicembre Eugène d’Harcourt ne

lodava la vitalità: «commedia, dramma, tragedia, tutto vi passa ed in un'ora è finita, e non ci si può annoiare un istante». Già prima, sulla stessa testata, il 4 dicembre, Adrien Bernheim, nel presentare “le debut de m. Leoncavallo”, aveva concluso il suo pezzo biografico con un invito ai giovani musicisti italiani dei conservatori di Napoli, Roma, Milano, Venezia e Bologna, a «ricordare la storia della Festa della Madonna della Serra di Montalto».

Stizzosa la nota a firma di O'Divy, apparsa su “Le Soleil”, il 18 dicembre, sin dal “cappello” introduttivo: «Paillasse non si presta a lunghe dissertazioni... tocca poco il cervello. Non rivela né attività singolare né sforzo originale». E giù l'accusa di “volgare” per l'autore e dubbi sulla solidità o meno della gloria di *Paillasse*: «chi vivrà, vedrà». Una svista colossale, si può ben dire oggi, anche se mitigata dall'onesto riconoscimento del successo della recita parigina, così netto da autocostringere l'articolista «a rinunciare a descrivere l'entusiasmo del pubblico».

E se lo stesso O'Divy, nel definire Pagliaccio, l'istrione, «un uomo in carne ed ossa come noi» ne attribuiva la paternità, come tipologia, alla storia di Molière, altri commentatori – è il caso di Gaston Carrand – andavano oltre. Quest'ultimo, su “La Liberté” del 19 dicembre, affermava che «per comporre il suo libretto senza torturare la propria immaginazione l'autore ha semplicemente preso “chez nous” la celebre avventura di Tabarin e l'ha trasportata sulle montagne della Calabria».

Non è ozioso riparlare oggi di tali valutazioni se si pensa che, solo qualche tempo fa, Damien Colas, definiva nel booklet di un c.d. Philips, “leggenda” l'ambientazione calabrese del melodramma e “mistificazione” la difesa opposta da Leoncavallo all'accusa di plagio da parte di Catulle Mendés, autore della pièce *Femme de Tabarin* messa in scena nel 1874. A volte ritornano!

Queste e quelle affermazioni, dal vago sapore sciovinista,

pretenderebbero di pronunciare una sentenza mai emanata da tribunali. In effetti della questione venne investita la giustizia ma non se ne fece nulla a causa del ritiro della querela da parte del denunciante, il transalpino Mendés.

Del resto, sia *Pagliacci* che *La Femme de Tabarin*, devono molto al precedente archetipo spagnolo, il *Dramma Nuovo* di Manuel Tabayo Y Baus, datato 1867. È stato scritto che l'assassinio del domestico di casa Leoncavallo, avvenuto a Montalto Uffugo nel 1865, ha costituito una sorta di ideale antefatto, un pre-testo scolpito dell'autore. Un'ipotesi per niente peregrina, sempre che si voglia riconoscere un adeguato valore alle fonti che riportano, quali involontario testimone diretto o indiretto del misfatto, Leoncavallo fanciullo.

La *place-identity*, nel dramma, occupa una collocazione non secondaria, in quanto elemento oggettivo. All'identità dei luoghi della vita – e con essi degli oggetti che vi si posano – va aggiunta quella degli avvenimenti che li hanno impressi di sé. In tal senso una chiave di lettura in termini di “significati evocativi” ci porta a valutare l'elemento, di tipo soggettivo, determinato dall'esperienza di violenza che toccò l'autore allorché, ancora imberbe, viveva con la famiglia, nel paese affacciato sulla valle del Crati. Elemento di natura anche sociale, in quanto rapportabile alla relazione dello stesso con la piccola comunità locale di appartenenza. Era una Montalto di nobili e plebei, mercantile e rurale, borgo patrizio e centro cristiano, quella in cui avvenne il delitto.

Allora la “piaga” più visibile, a livello di devianza sociale aggregata, in un decennio sconvolto dal brigantaggio, erano le “associazioni di malfattori”. Presenti erano i reati individuali tipici di un mondo ancora agropastorale, in cui la neonata Unità d'Italia, a seguito del passaggio dal giogo borbonico al regime monarchico nazionale, stentava a registrare particolari segnali di cambiamento nei

livelli e negli stili di vita delle popolazioni autoctone.

Quel crimine, uno dei tanti destinati ad essere “rappresentati” giudiziariamente nel capoluogo bruzio ed a confluire negli aridi numeri delle statistiche giudiziarie, potrebbe aver fornito al compositore di *Paillasse*, un reticolo di conoscenze e affetti, di cui l’universo fantastico dell’autore si sarebbe alimentato assieme al ricordo di un ambiente sociofisico da *wilderness*.

Occorrerebbe, finalmente, ristabilire la verità.

E sarebbe interessante rileggere la biografia leoncavalliana ponderando l’importanza dell’infanzia nella formazione della personalità e sull’*imprinting* che fatti e circostanze possono aver conferito a un giovane in fase di crescita, specie quando certe rotture traumatiche dell’adolescenza creano ferite interne difficilmente accertabili. In Calabria Leoncavallo aveva vissuto parte dell’adolescenza, in quella Montalto Uffugo il cui nome aleggia per tutta la storia sin dall’inizio. Qui l’azione ha luogo «il giorno della festa di Mezzagosto» fra il 1865 e il 1870.

L’allestimento francese, nel dare risalto alla “cornice figurativa” degli eventi, sembrava evidenziare il ruolo non marginale di uno scenario metateatrale affollato di zampognari festosi e popolane parate a festa, da monelli e contadini, zingare e acrobati; nel contempo, andava a materializzare un’idea verosimile di luogo i cui profili parevano incisi fra le righe del libretto.

Nell’azione teatrale il paese calabrese è testimone dell’arrivo di una troupe di girovaghi e fa da sfondo all’intreccio di sentimenti ed emozioni fra attori e spettatori, fra chi agisce e chi si trova ad assistere.

Canio teme che Tonio gli insidi sua moglie Nedda che in realtà ama Silvio, un possidente locale. Lei respinge i tentativi di approccio da parte di Tonio che si vendica denunciandone al marito il legame segreto.

Canio, folle di gelosia, tace. Nel secondo atto il dram-

ma si compie. Ne è tramite la rappresentazione di una commedia. La donna, sul piccolo palcoscenico, assume il ruolo di Colombina. Tonio, il corteggiatore, è Taddeo. Beppe, altro personaggio, diventa Arlecchino.

E Canio, vestiti i panni di Pagliaccio, uccide nel finale Colombina con un pugnale che si rivelerà vero. Nedda, morendo, invocherà Silvio che, accorso in aiuto, verrà anch'egli ucciso da Canio.

La chiusura ha toni di *pathos* intenso, paragonabili ad altre opere del periodo verista che da fatti di cronaca vera avevano tratto ispirazione.

La musica sembra ritagliata in modo esemplare per quella storia. Il clou sta nell'aria "Vesti la giubba", divenuta un motivo popolare a livello transoceanico. Ma è tutta la messinscena a lasciar trasparire la sensazione di una particolare "vicinanza" dell'autore all'invenzione melodrammatica meglio riuscitagli.

Tutto ciò può essere considerato "leggenda"?

E quale fu, realmente, il ruolo esercitato dall'esperienza calabrese nella creazione del capolavoro? Ci sono prove o indizi che autorizzino una lettura che ripercorra gli itinerari pregressi nella memoria autorale fra le sequenze della stessa vicenda umana di Leoncavallo?

Nella Montalto di allora, l'eco di un omicidio era destinata a risuonare ampiamente anche se taluni fenomeni di anomia legati all'autoregolazione di conflitti interpersonali, potevano essere per certi versi visti dalla coscienza comunitaria quasi come "normale" escrescenza, scontata patologia della vita sociale.

Nella fattispecie più avanti descritta il senso dell'onore si mescola a quello che si potrebbe definire un rito di passaggio: un episodio di violenza come dimostrazione di forza, autoaffermazione, baldanza, abilità, quasi un messaggio ai più di aver adempiuto ad un "obbligo" per acquisire reputazione anche se al di fuori delle istituzioni.

Una situazione che, nel melodramma, si tramuta in vendetta per gelosia in una simbolica accezione di sangue.

Per tornare all'esperienza di Leoncavallo spesso si minimizza la supposta relazione di causa-effetto fra emozioni passate e intuizioni creative presenti e si sottolinea invece quella relativa alla circostanza che lo "spirito del tempo" dell'irruzione verista esercitò ai fini della stesura dell'opera. In verità nella fruizione di un'opera d'arte importa rilevarne il significato globale, l'identità stilistica, l'essenza significante, le quote della totalità del mosaico, il *genius loci*, il senso stesso del messaggio dell'autore visto in diacronia e sincronia.

Non basta esaminare l'aneddotica. Andrebbero svelati i particolari più riposti, in quanto ciò può essere utile a dare risposte ed a fornire spiegazioni. E, dove è possibile evidenziarli, i fatti, nudi e crudi.

Intanto la "leggenda" si basa su dati incontestati. Un processo fu effettivamente istruito da Vincenzo Leoncavallo, il padre di Ruggero; poi celebrato per giudicare i rei di un delitto che toccò da vicino quella famiglia di gente perbene venuta da Napoli.

Il loro domestico Gaetano Scavello era stato ucciso nei pressi di un teatro. Ciò da il senso di una festa interrotta.

Una veniale offesa aveva fatto scattare la scintilla, la competizione fra maschi. O meglio si era trattato di un unilaterale, preannunciato agguato di due fratelli contro una persona inerme. Un omicidio insomma dettato da irrefrenabile impulso di attacco, destinato a ripristinare nei confronti del gruppo sociale, più che l'onore, una malintesa dignità lesa da altri secondo oblique presunzioni mentali. Elementi che anche certa saggistica locale, forse preoccupata da rivendicazioni regionalistiche, non ha adeguatamente evidenziato. Vero è che i tempi di diffusione, risposta, assestamento della pubblicitica sono a volte lunghi.

Ma, vivaddio, a leggere Damien Colas, gli eventi luttuo-

si del 1865 a Montalto non sono stati a sufficienza oggetto di articoli e saggi. Il rimuoverli non è utile alla causa della comprensione di un melodramma complesso ed enigmatico come *Pagliacci* il cui impianto “doppio” ha in quella psicologica una delle possibili se non obbligate chiavi interpretative assieme al groviglio di fatti e finzione.

Ma, oltre ciò che appare, c'è l'autenticità delle infrastrutture mentali razionali e immaginative.

In tale contesto, si è pensato di riproporre alcuni scritti, pubblicati in forma sparsa, per puntare a una *reconductio ad unum* della materia, guardando all'antefatto del 1865, per come descritto dagli atti processuali dell'epoca, come materiale originario, traccia di un percorso creativo da ridisegnare.

Ne è sortita una lettura forse angolare dovuta alla inusuale ricerca di nessi fra tessuto socioculturale e strutture del pensiero creativo. Una ricerca inerpicantesi su itinerari non praticabili secondo consuete modalità d'analisi; destinata ad infrangersi contro la difficoltà di decodificare segni in parte indecifrabili.

Ma una ricerca si spera non vana: anzitutto per “smontare” la semplicistica tesi della “leggenda”; eppoi per raccogliere indizi – pure se il loro insieme non costituisce una prova –, validi comunque a restituire valore al dato storico anche se “travisato” da costruzioni di fantasia.

Uno spunto, infine, per ridare respiro alla biografia di un artista, troppo spesso stretta entro schemi omogenei che la appiattiscono in nicchie chiuse, eppure interessante se vista in un'ottica più ampia, di interazioni e interconnessioni. «Io sono il Prologo». è la prima espressione profferita in *Pagliacci* quasi un manifesto del verismo musicale. La storia può essere, a sua volta, “prologo” di un capolavoro i cui cromosomi ideativi sono ancora da isolare.

A.F. da *Pagliacci. Un delitto in musica*, Cosenza, Periferia, 2006)

Procida il pungolatore

Andrea Della Corte, in un suo celebre volume¹, ricordando un commento a Cimarosa apparso nel 1901 sulla rivista romana *Cronache Musicali* a firma Saverio Procida, definiva quest'ultimo "critico napoletano".

In realtà Procida – nonostante anche dal cognome sgorgasse insulare solarità partenopea – almeno anagraficamente, era calabrese; ma integrato nell'ambiente artistico e culturale al punto da diventare un napoletano d'adozione, attirato, del resto come tanti altri conterranei, dall'effervescenza e vitalità artistica e musicale partenopea. Effetto attrattivo, questo, che aveva interessato, tanto per fare qualche nome, compositori come Vincenzo Valente. Il musicista, nato a Corigliano Calabro nel 1855, una volta approdato a Napoli, vi avrebbe dimorato fino alla morte avvenuta nel 1921. Proprio lì, nel paese *d'o sole* avrebbe conosciuto fama enorme, grazie a *'A capa femmena*, canzone con cui Giuseppe Santojanni, editore nativo di Lungro, avrebbe inaugurato nel 1883 le proprie edizioni musicali².

A quei tempi il mondo dello spettacolo partenopeo era anche popolato da macchiettisti e cantanti da *café chantant*. é il caso di Gabrè (Aurelio Cimata o Cimati) originario di Villa San Giovanni³.

E alla Napoli musicale si ispiravano, persino oltreoceano, giornalisti come il poeta – paroliere nonché conferenziere-giornalista Alessandro Sisca di San Pietro in Guarano, dove era nato nel 1875. Sisca, il cui pseudonimo era Riccardo Cordiferro, era il co-fondatore del periodico *La Follia* di New York.

Dagli Usa, dove operava anche il giornalista cassanese Italo Carlo Falbo, Sisca scriveva il testo di *Catari*, la fa-

mosa *Core 'ngrato*, canzone manifesto all'ingratitude, musicata da Salvatore Cardillo nel 1911, cavallo di battaglia di Enrico Caruso⁴.

Con i Sisca, Caruso aveva stabilito un ottimo rapporto collaborando anche alla testata di famiglia in qualità di caricaturista. Non altrettanto *feeling* Caruso aveva instaurato con un altro operatore culturale proveniente dal cosentino. Il riferimento è al barone Saverio Procida, musicologo e critico d'arte nato ad Amantea il 30 maggio 1865 da Antonio, originario di Nocera Terinese e sindaco di Amantea negli anni 1835-37 e dalla gentildonna Carolina Mirabelli. Nella sua biografia figurano brillanti studi a Napoli, città dove aveva finito per stabilirsi diventandone uno dei principali opinionisti e animatori culturali che il De Mura indica fra i frequentatori più in vista del *Caffè Gambrinus*.

A Napoli costituiva, assieme al concittadino Alessandro Longo, didatta e pianista, l'Associazione "Alessandro Scarlatti" che annoverava Matilde Serao e Salvatore Di Giacomo fra i soci fondatori. Per la cronaca Longo, come Procida, era una penna forbita e un ottimo polemista⁵.

Gli scritti di Procida ci offrono uno spaccato evidente delle competenze possedute in varie discipline artistiche, pittoriche, musicali, teatrali e letterarie. Fra le diverse monografie da ricordare almeno quella fondamentale su Arrigo Boito⁶.

Il taglio critico che caratterizzava i suoi scritti, e l'acutezza degli interventi, lo rendevano un personaggio influente nell'ambiente artistico partenopeo. Una firma di quelle per così dire pesanti, destinata a lasciare il segno sulle pagine di quotidiani quali *Il Mattino*, *Roma*, *Il Mezzogiorno*, su cui, l'11-12 maggio 1924, nel commentare la pittura di Nicola Ciletti, teorizzava l'esigenza di un critico amante della «sostanza nelle plasmazioni e il sen-

timento profondo nell'espressione e nell'ambiente».

Di fronte al melodramma, a differenza delle riserve espresse dal Torre Franca del *pamphlet* Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Procida si poneva in modo più positivo nei confronti dell'opera pucciniana come si evince dai saggi pubblicati su *Il Corriere della Sera* e *La Lettura*⁷.

Ed attento alle innovazioni si rivelava sul *Roma* del 2 febbraio 1938 nel recensire la mimocoreografia tratta da un racconto *negro* di Maner Lualdi, musiche di Adriano Lualdi, *Lumawig e la saetta*, al San Carlo di Napoli:

Musichetta arguta, estrosa di ritmi graziosissima di effetti timbrici, ricercati nella descrizione e nell'intreccio delle figurazioni, che non sappiamo davvero per quale ragione sia dispiaciuta a un gruppetto di tradizionalisti, i quali forse ancora credono che i moderni compositori dei balletti debbano scomicciare polchette alla Dall'Argine, marcione barocche, cantabili barbosi affidati alla cornetta. Il pubblico di sana costituzione, reagì contro codesti sciacalli della platea e del lubbione con vigorosi battimani...

La notazione sul balletto dell'aviatore Lualdi va naturalmente letta avendo presente il quadro di un momento storico, quello fascista, di generale conformismo, in cui paradossi e fucosità di stampo futuristico facevano ancora presa. Intanto Procida pareva posizionarsi in termini d'apertura anche se la relazione che investiva intellettuali e regime era estremamente complessa, come ambivalente poteva esser visto il rapporto sussistente fra novità e conservazione nella realizzazione di un'idea artistica.

Si consideri oltretutto che su *Il Giornale della Domenica* del 29-30 dicembre 1939 Luigi Pirandello lamentava che «forse manca una scuola di critici che sappiano comprendere le ragioni e le forme del rinnovamento». Il discorso meriterebbe ulteriori approfondimenti. Quello

che preme rimarcare in questa sede è come la notorietà di Procida sia dovuta, più che agli anelli di una lunga bibliografia, all'aneddotica, esattamente ad una vecchia vicenda intrecciata a filo doppio con i primordi della carriera di Enrico Caruso. Il tenore, il 30 dicembre 1901

può tornare a Napoli per presentarsi al pubblico del San Carlo. È un'esperienza fondamentale, nel male e nel bene. Gli danno tremila lire a recita e Caruso è orgoglioso di sé. Due ore prima di cantare sale sul colle di San Martino che sovrasta Napoli, a toccare la fontana tanti anni prima forgiata con le sue mani. Ma il San Carlo è teatro tanto difficile quanto il ventottenne Caruso ingenuo. Non è andato a rendere omaggio al cavalier Alfredo Monaco detto *'O munaciello* né al principe di Castagneto né agli altri notabili che con un cenno del capo possono annientare una carriera. Errore. Si apre il sipario sull'*Elisir d'amore*. Caruso sta per intonare *Quanto è bella, quanto è cara* e i suoi tifosi applaudono in anticipo. Altro errore. Gli uomini del cavalier Monaco e del principe di Castagneto li zittiscono: «Aspettate, sentiamo prima». Caruso s'innervosisce, la voce resta ingabbiata, al San Carlo l'aria è piombo. E pesante, il giorno dopo è il piombo delle colonne del *Pungolo*: «Per cantare l'*Elisir* occorre una voce di tenore non di baritono», scrive don Saverio Procida⁸.

Si precisava, in altra nota cronistica, che non erano messe in discussione le doti del tenore ma che l'*Elisir* mal si adattava alla sua voce, "organo privilegiato" che i suoi "spontanei doni" andavano disciplinati con sapienza tecnica e gli si consigliava di "fissarsi in un genere drammatico"⁹.

Ma la critica può a volte anche addolorare senza volerlo e portare un artista a compiere scelte estreme. Il giovane Enrico aveva preso la cosa così male sì da giurare che se ne sarebbe andato via per sempre. Si racconta che ritagliò l'articolo e lo infilò nel portafogli a futura

memoria. Alcuni gli attribuirono la frase: «*O presebbio è bello, ma 'e pasture so' malamente*». Fatto è che fu di parola.

La decisione di partire Caruso l'aveva probabilmente maturata covando da tempo sentimenti di incomprensione verso un contesto che avvertiva come non favorevole. Troppi pettegolezzi sulla propria vita privata, eppoi le vignette sui giornali, per aggiungervi l'aristocratica saccenza del barone Procida. Era troppo!

Ma la censura *soft* di Procida era solo parte di un *reportage* del cronista teatrale teso a fare il proprio mestiere di operatore del giudizio, per quella specifica mes-sinscena, attraverso il tracciamento del *discrimen* sull'interpretazione canora resa da Caruso.

Dopo l'*incidente* il critico originario del Tirreno calabrese (come Torre Franca e Italo Maione) avrebbe continuato ad esercitare con indiscusso prestigio la sua attività a Napoli fino alla morte avvenuta nel 1940. Ma è quel pungolamento a Caruso che lo ha consegnato alla curiosità storicomusicale, ancor più del lavoro saggistico e giornalistico di un'attività pluridecennale che ha attraversato praticamente tutto l'arco dell'epoca aurea della Napoli musicale.

Capita infatti ancora oggi che sui siti dedicati a Enrico Caruso si incontri il suo nome accanto alla citazione di Libero Bovio: «Napoli tutto perdona tranne l'ingegno»¹⁰. Resta sottovalutato, a livello musicale, il suo ruolo di attento osservatore di grandi figure autoriali, da Cimarosa a Zandonai anche se è da notare interesse per il suo profilo di recensore del repertorio teatrale drammaturgico, sia riguardo al dialettale¹¹ sia a livello di relazioni intessute con Roberto Bracco¹², Lucio D'Ambra, lo stesso Pirandello¹³.

Mentre per l'autorevolezza di critico drammatico viene affiancato ai Falbo, Tieri, Alvaro, Repaci, rimane da

recuperare nella propria totalità il suo lavoro di critico musicale; il che dovrebbe poterlo affiancare a pieno titolo a Basevi, Locatelli, Marselli, Depanis ed agli altri riportati da Della Corte nel volume ricordato inizialmente.

Un lavoro che per molteplicità di angoli visuali e assenza di steccati specialistici si presenta ancora oggi utile a richiamare l'esigenza per il critico, oltre che di un solido apparato di studi e conoscenze, di un approccio totalizzante al prodotto artistico ma soprattutto di una schietta onestà intellettuale nella difficile opera di mediazione fra rappresentazione artistica e pubblico¹⁴.

A.F. in G. Lena, (a cura di) *Ricerche archeologiche e storiche in Calabria. Modelli e prospettive*, Atti convegno, Cosenza, Istituto per gli Studi Storici, Editoriale Progetto 2000.

Note

¹ A. DELLA CORTE, *La critica musicale e critici*, Torino, Utet, 1961, p. 554. I numeri della rivista musicale sono il 6 e il 7.

² Cfr. su Santoianni: A. FURFARO, *Un editore musicale a Napoli*, in *La riproduzione sonora*, Cosenza, CJC, 2004.

³ Cfr. E. DE MURA, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio, 1979, sub voce. Cfr. altresì la nota di P. DEL BOSCO nel cd *Gabrè*, Fonografo Italiano, 1890-1940, Nuova Fonit Cetra, 1995.

⁴ Su Sisca e Falbo cfr. A. FURFARO, *Dizionario dei musicisti calabresi*, Cosenza, CJC, 1996, ora anche sul sito www.centrojazzcalabria.com. Per un panorama complessivo della storia musicale regionale cfr. A. FURFARO, *Storia della musica e dei musicisti in Calabria*, Cosenza, Periferia, 1987-1999.

⁵ Su Longo e altri critici musicali calabresi cfr. A. FURFARO, *La critica musicale in Calabria*, in *Atti 1995-2000*, Cosenza, Accademia Cosentina, vol. I, 2001. Il presente contributo su

Procida rappresenta un'ideale integrazione a quel saggio.

⁶ Cfr. S. PROCIDA, *Arrigo Boito, L'uomo e il poeta*, Milano, 1918.

⁷ Cfr. S. PROCIDA, *I caratteri dell'arte di Puccini*, in "La Lettura", a. XVIII, n. 2, febbraio 1918; S. PROCIDA, *I profili musicali nel "Trittico" di Giacomo Puccini*, in "La Lettura", a. XIX, n. 4, aprile 1919.

⁸ P. GARGANO, G. CESARINI, *La canzone napoletana*, Milano, Rizzoli, 1984, p. 93

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. www.teatrotrianon.it/IT/mediateca/Enrico_caruso/biografia. Per questa fonte, la nota soprariportata sarebbe da riferire a un allestimento al Trianon nel 1895.

¹¹ Cfr. S. PROCIDA, *Un teatro d'arte in vernacolo a Napoli*, Milano, 1916.

¹² Cfr. di Procida, su "Il Mezzogiorno" del 19 giugno 1923, testata ormai *fascistizzata* cfr. l'entusiastica nota su *I pazzi* di Roberto Bracco.

¹³ Cfr. la lettera indirizzata a Pirandello l'11 luglio 1936 in A. BARBINA, *Critici teatrali calabresi fra Ottocento e Novecento*, in V. COSTANTINO, C. FANELLI (a cura di), *Teatro in Calabria 1870-1970*, Vibo Valentia, Monteleone, 2003, p. 307. L'autore ricorda che Viviani, nella sua *Storia del teatro napoletano*, definì Procida «il maggiore critico di quegli anni al quale è legato il risveglio della cultura musicale a Napoli sotto l'agitata bandiera del wagnerismo».

¹⁴ L'esperienza di Procida ha fornito spunto iniziale per un nostro contributo al volume *Timida creatività* edito dall'Associazione Promozione Arte di Roseto degli Abruzzi nel 2006 che di seguito riportiamo. Il titolo è *Critici "timidamente" creativi*. «Ma la critica può essere timidamente *creativa*? L'ipotesi non è tanto peregrina. Il giudizio, in effetti, è soggettivo. Come l'idea artistica. Entrambi poi si oggettivizzano in un quadro una scultura un libro un disco da una parte; dall'altra in un articolo, una recensione, un saggio critico, una monografia. Dal canto suo l'artista si muove in spazi estesi ma anche il critico è libero di dare la propria lettura, anch'essa più o meno ispirata, o semplicemente di mestiere. Con delle differenze sostanziali.

L'artista di norma non sbaglia. Si esprime. Il critico dal canto suo esprime concetti su realtà e sentimenti che non gli appartengono. Ed è maggiormente sottoposto al rischio della disattenzione nel maneggio di dati o di sguardo corto nello scrutare la produzione artistica. Un Saverio Procida più o meno trentenne che *stronca* Enrico Caruso, determinando nel tenore ferito la decisione di andarsene da Napoli e dall'Italia, viene smentito dalla storia (anche se non c'è riscontro se nella esibizione a Napoli nell'*Elisir d'amore* di Donizetti recensita su "Il Pungolo" oltre un secolo fa Caruso fece o meno cattiva figura).

True Confessions. How The Critics Got It Wrong, titolava in copertina "JazzTimes" nel novembre 1999, e giù autocritiche su abbagli vari da parte di molti critici pubblicamente costretti a fare ammenda rimangiandosi passate parole e affermazioni. Con l'errore in agguato, il rischio che il critico si attardi a sua volta in tentativi metacritici e astratti di andare oltre l'opera risulta incombente. Qualche maligno potrebbe leggervi una freudiana invidia del pennello per gli esperti d'arte pittorica o pròtesi dell'arto fantasma per i mancati musicisti passati dall'altra parte del palcoscenico. Eppure una certa, timida, *creatività* del critico può forse essere lecita. In che senso? Va da sé che la funzione della critica e dell'estetica in genere resta sovrana quando decifra codici, porta alla luce l'interiorità più profonda, traduce in comunicazione linguistica o scritta una comunicazione artistica che si muove su piani semantici specifici utilizzando canali e segni spesso criptici, quando codifica il sublime. Occorre talvolta che il critico sappia immergersi nell'universo estetico dell'artista, nel liquido amniotico della sua essenza creativa, immedesimarvisi calcando le orme lasciate dall'atto creativo in fieri, sulla spinta di un'esigenza forte, in un percorso istintivo e/o razionale. Il critico segue l'artista per inquadrarne come ricomponi i magmi mnemonici, innova metodi, scrive segni, disegna linee, tratteggia segmenti, impasta colori, nel dar sfogo alla creatività, dote innata, dono acquisito "senza merito" (da un dialogo di *Il regista di matrimoni* di Bellocchio): DNA identitario. E così il critico che non la possiede le si può timidamente accostare per rivelarla al mondo».

Oratoria e musica

La “difesa” di De Marsico

Lo stile è l'uomo. L'arte, la musica, in quanto comunicazione e linguaggio umano, ne sono rappresentazioni. Fra stilistica e retorica, poi, il passo non è lungo, essendo la prima sviluppo naturale della seconda.

L'ars retorica e la *stilistica* sono, comunemente, quelle tipiche di oratori, avvocati, statisti, conferenzieri. Ma anche l'arte, la musica possono contenere elementi di retorica e stilistica.

Fra Cicerone e Bach un punto di collegamento ideale allora forse esiste: lo stile “arricchito” rispettivamente di parola o nota.

Ambedue utilizzano la propria arte per la costruzione linguistica, il fraseggio, sviluppano concetti, intrattengono, creano ridondanze, obbediscono ai principi di ogni struttura linguistica consolidata.

Un qualche riscontro si evince nella lettura di un testo giuridico dell'introduzione alle *Arringhe* (vol.III, Laterza, 1952) di Alfredo De Marsico.

Il famoso giurista? Giustappoco lui, nato a Sala Consilina nel 1888 e vissuto fino al 1985, in biografia studi a Rossano Calabro, l'università a Napoli, una folgorante carriera nel foro napoletano, ruoli politici di rilievo dentro il regime (ma questa è storia che non riguarda questa sede).

Dal testo si possono riprendere – a mò di richiamo sul rapporto fra retorica e stilistica artisticamente inteso – alcuni spunti interessanti.

Per esempio in termini di vicinanza fra parola e musica le quali hanno come termini di comparazione un modello ideale, non raggiungibile, a differenza delle arti figurative che guardano spesso alla realtà.

Nel “pentagramma mentale” di De Marsico l’oratoria è vista “come un’immensa e segreta fatica dello spirito (...)un grido che scoppia dall’inesprimibile conumar più di un pacato racconto, e un intero libro non comunica più emozioni del pensiero musicale di Chopin che dura solo quattro minuti”.

Altre considerazioni sulla differenza fra avvocato e artista in merito alla “minore libertà nel metodo e nel fine. L’artista lancia le sue creazioni, e non può temere che la critica, il cui giudizio, anche se sollecitato, non è mai definitivo; l’avvocato non può esporre la sua interpretazione senza prepararsi all’immediato controllo spesso del contraddittore, sempre del giudice, ed alla sentenza, che in tutto o in parte, subito o tardi, sarà definitiva. Egli non può quindi usare la sua libertà che nei limiti della responsabilità.

L’artista, secondo il suo credo filosofico e religioso, può servire ad aggredire la legge morale o sociale, ma di quanto l’artista usa la libertà di tanto l’avvocato obbedisce alla responsabilità. Quanto la “civitas humana” può temere dall’uno tanto può sperare dall’altro: le pietre, potrebbe dirsi, che dall’edificio cadono sotto i colpi dell’artista, l’avvocato corre a raccogliere e ricollocare. Solo i ciechi, gl’istintivi e gl’ignari possono negargli di essere un insonne genere che vigila e lavora per l’equilibrio morale della civiltà”.

Una visione forse mistica dei depositari dell’arte oratoria rispetto a quelli dell’arte tout court intesa.

Ma preme qui però rilevare come l’accostamento effettuato dall’insigne penalista possa essere come un input per approfondire della tematica su due forme di “abilità creativa”.

Lo stile è l’uomo, si diceva. E la sua manifestazione, nella parola e nelle forme artistiche storicamente date, resta comunque un’ espressione del pensiero e dell’identità. Appunto umane.

A.F., da “Calabria Ora”, 19 dicembre 2010

Pasolini alla sbarra

Nell'estate del 1959 Pasolini pubblica sulla rivista milanese "Successo" un suo reportage in tre puntate dal titolo *La lunga strada di sabbia*.

Da Ventimiglia a Trieste lo scrittore si porta in paesi, città, regioni che si affacciano sui mari italiani.

La sua non è "un'inchiesta, e neppure un viaggio di documentazione, ma una variazione letteraria su quei tre mesi d'estate ... un imprevisto e fragoroso diario di una contraddittoria "vacanza in Italia". Tra le tante "cronache balneari" ribadite sulla frivoltà e la banalità, questa di Pasolini, oltre ad essere personalissima, sorprende per la carica dei contrasti, dei colori, delle definizioni, anche se qualche volta azzardate".

Sin dall'inizio del viaggio, dalla Liguria, al "termitaio" di Ostia, attraverso la costiera amalfitana, egli annota le sue impressioni rapidamente, come in una serie di fotogrammi. In Calabria, giuntovi da Maratea, lo scrittore si trattiene per poco tempo: "riparto, mi perdo nelle Calabrie: che si fanno sempre più Calabrie, sempre più Calabrie, finché a Mileto, a Palmi, comincia la Sicilia".

Trasferitosi, nel mese di luglio, da Villa San Giovanni a Siracusa, Pasolini annota: «avevo sempre pensato e detto che la città dove preferisco vivere è Roma, seguita da Ferrara e Livorno. Ma non avevo visto ancora e conosciuto bene, Reggio, Catania, Siracusa. Non c'è dubbio, non c'è il minimo dubbio che vorrei vivere qui: vivere e morirci, non di pace, come con Lawrence a Ravello, ma di gioia». E prosegue: «pur con degli splendidi scorci e orlate di strade di un barocco che pare di carne, delle cattedrali d'una ricchezza inaudita e quasi indigesta, queste città non sono belle: sembrano sempre appena ricostruite da un terremoto, da un

maremoto, tutto è provvisorio, cadente, miserabile, incompleto. E allora non so dire in cosa consista l'incanto: dovrei viverci degli anni. Comunque è chiaro che quello che si vocifera sul Sud, qui c'è. Ed è anche molto pericoloso: come niente qui potresti riscoprire atteggiamenti alla D'Annunzio, alla Gide».

Il fascino della decadenza di queste città colpisce Pasolini.

E l'“incanto” perdura nei paesi costieri.

Proseguendo il suo vagare per i confini sabbiosi della penisola, egli risale in Calabria costeggiando il mare Jonio, dalla Sicilia, prima di continuare la sua inchiesta sulle spiagge dell'Adriatico.

Il crotonese, Cutro specialmente, lo impressionano. «... Appena partito da Reggio — città estremamente drammatica ed originale, di un'angosciosa povertà, dove sui camion che passano per le lunghe vie parallele al mare si vedono scritte come “Dio aiutaci” — mi stupiva la dolcezza, la mitezza, il nitore dei paesi della costa. Così, circa fino a Porto Salvo. Poi si entra in un mondo che non è più riconoscibile...

«... Ecco, a un distendersi delle dune gialle, in una specie di altopiano, Cutro. E il luogo che più m'impresiona di tutto il lungo viaggio. È veramente il paese dei banditi. Ecco le donne dei banditi, ecco i figli dei banditi.

Si sente, non so da cosa, che siamo fuori dalla legge, o, se non dalla legge dalla cultura del nostro mondo, a un altro livello ...».

«... Nel sorriso dei giovani che tornano dal loro atroce lavoro, c'è un guizzo di troppa libertà, quasi di pazzia».

Sono espressioni senza mezzi termini che suonano come schiaffi per quanti non tollerano la curiosità invadente e querula di un personaggio scomodo, una sorta di giornalista d'assalto, alla ricerca di ferite occulte da rendere palesi, sviscerare, esporre come verità dirompenti.

Ciò che innesca la miccia è l'allocuzione usata per definire Cutro, come terra di "banditi".

Deformazione letteraria, immagine poetica, si dirà. Fatto sta che c'è chi la interpreta come appellativo antisudista, manifestazione di fobia anticalabra, denigrazione bella e buona. Eppoi è un famoso intellettuale a mettere al dito sulla piaga. E la cosa spiace e duole a molti.

Scoppia il caso politico.

Nei confronti della sua "offesa" si scatena, su diversi organi di stampa, un violento imperversare di attacchi che le imminenti elezioni caricano di livore politico nei confronti del "polemista" Pasolini.

La vicenda ha uno strascico giudiziario. La giunta comunale di Cutro, con deliberazione adottata il 18 settembre 1959, anche con contrasti interni alla maggioranza moderata oltre alla netta opposizione del PCI, decide di ricorrere avverso Pasolini e contro il direttore di "Successo", Arturo Tofanelli.

Il 17 novembre viene presentata la relativa querela al Procuratore della Repubblica di Milano. Il reato contestato è "diffamazione a mezzo stampa". Nella denuncia si accusa lo scrittore di aver definito Reggio Calabria «città estremamente drammatica e originale, d'una angosciosa povertà». Ironizza l'esposto: "Sembra la descrizione d'un borgo di poveri pescatori e si riferisce ad una delle più deliziose città d'Italia che vuole, come tutte le altre, essere ancora più bella e divenire più prosperosa, ma non denuncia, nell'incanto del suo lungomare che si specchia nelle acque dello Stretto e di tutte le sue nitide e luminose strade, l'angosciosa povertà denunciata da Pasolini". A proposito delle ragazze di Taranto Pasolini aveva scritto "Vedo delle femmine piccoline, piccoline, nere come vermetti ma già un pò gonfie di anche, benché magari adolescenti, con gli occhi neri, affumicati,

misteriosi e insipidi”... Ribatte l’esposto: «Le donne d’una tribù africana: ecco, per Pasolini, le belle donne della operosa Taranto, porto della nostra flotta militare e sede dei famosi cantieri navali». Pasolini ha scritto d’aver notato per chilometri di litorale, «femminucce nere e ineleganti, adolescenti gelatinose» mentre a Pescara e poi nella costa romana le belle donne sono incontrastate protagoniste: «Non c’è più gruppo di ragazzi tra cui non ci siano anche delle belle ragazze abbronzate, efebiche intelligenti, carine. Poveri branchi di maschi del Sud!» Si legge nell’atto di querela «Eh già, poveri branchi come se si trattasse di animali alla pastura ...!» Pasolini dichiara: «L’Jonio non è mare nostro.» L’esposto diventa caustico: «Diamolo alla Russia, tanto cara a Pasolini!».

Ma la vera *nota dolens* è l’immagine che il poeta ha dato di Cutro.

L’esposto mette da parte il sarcasmo e sentenzia solennemente: Esposto: «La reputazione, l’onore, il decoro, la dignità delle laboriose popolazioni di Cutro sono stati evidentemente e gravemente calpestati... le dune gialle, altro termine africano usato da Pasolini, sono punteggiate di centinaia e centinaia di cassette linde, policrome, gaie, dell’Ente di Riforma dove la laboriosa gente del Sud, della Calabria, di Cutro, fedele al biblico imperativo, guadagna il pane col sudore della propria fronte, e non scrivendo articoli diffamatori contro i propri fratelli contro gli italiani...».

Orgoglio e pregiudizi, retorica e risentimenti, fanno da detonatore ad una polemica che, quasi una maledizione, anche stavolta rischia di trascinare Pasolini in tribunale, cosa che, probabilmente, egli non si sarebbe mai aspettato salutando, nel suo pezzo su “Successo”, il Sud: «E provincia, non più area depressa. E tutto si può amare fuori che la provincia.

Addio Sud, cafarnao sterminato, alle mie spalle; bru-

lichio di miseri, di ladri, di affamati, di sensuali, pura ed oscura riserva di vita ...

Poi sempre in autunno, un avvenimento culturale che riguarda la vicina città di Crotona – retta da una amministrazione di sinistra – surriscalda l'ambiente.

Trapelano in ottobre indiscrezioni sul nome dello scrittore cui assegnare, a cura di una giuria presieduta da Giacomo Debenedetti, il Premio Crotona che, con il "Villa San Giovanni" ed il "Salento", costituisce la triade di manifestazioni a carattere meridionale della nascente stagione autunnale dei premi letterari.

Al "Crotona", che aveva già laureato Repaci nel '56 e Salvemini nel '58, partecipano diciannove candidati fra cui una folta rappresentanza di settentrionali come Arbasino, Testori, Zolla, Pasolini.

L'importanza dell'avvenimento, il cui carattere antimondano deriva dal fatto che si tiene in una città operaia per volere di una amministrazione comunale che ne è espressione, e che sposta in Calabria l'attenzione di molti osservatori ed inviati della critica e della stampa nazionale, lascia in secondo piano gli aspetti, per così dire, extraletterari, della vicenda.

Il verdetto della giuria, sottoscritto dai membri Basani, Bosco, Gadda, Moravia, Repaci, Sansone, Ungaretti, Rosario Villari e dal presidente onorario on. Messinetti, assegna il premio di un milione a Pasolini per il suo secondo romanzo *Una vita violenta*, denuncia di un mondo residuale all'Italia del benessere, ma anche indicazione di una pur tenue prospettiva di speranza riposta nella consapevolezza acquisita dal protagonista prima della sua morte.

Dalla motivazione: "il romanzo *Una vita violenta* di Pier Paolo Pasolini si presenta come una dolorosa epopea di quel sottoproletariato nazionale che si addensa alla cintura di Roma, o quasi assedia la metropoli. È un vero racconto, un susseguirsi di episodi di intenso contenuto

di drammatica tensione, che tiene avvinto il lettore dalla prima all'ultima pagina.

Nella moderna narrativa italiana, la quale sta oggi imponendosi all'interesse del mondo intero per la sua tenace, pratica ed intelligente indagine della nostra realtà o storia attuale, non sarà facilmente dimenticata la vicenda di Tommasino, che dopo il breve affiorare di una coscienza nuova nata dalle cose, soccombe nel disperato sforzo di redimersi e di superare la propria condizione umana e sociale”.

La relazione della giuria si sofferma, inoltre, sul romanzo in quanto “principalmente l'opera di un poeta. Non decade nelle compiacenze pittoresche né nei valori illustrativi a cui l'eccezionalità dell'ambiente e la singolarità della trama avrebbero condotto un narratore di gusto più facile: qui non c'è traccia di fumettismo né di romanzo di appendice. *Una vita violenta* è il risultato di una serissima costruzione mentale e morale. E l'espressione matura di uno scrittore che ha già segnato tappe rilevanti: cogli studi sulla poesia popolare e sulla poesia dialettale, nutriti di una solida filologia e di una esperienza davvero vissuta della lirica contemporanea; con le poesie originali in dialetto friulano, in lingua, come *Le ceneri di Gramsci*; con l'altro romanzo, *Ragazzi di vita* che nel 1955 lo rivelò come narratore.” Riappare, con il dialetto, l'itinerario filologico momentaneamente abbandonato che si intreccia, ora, con quello dello scrittura narrativa.

“La caratteristica più vistosa e più largamente discussa di *Una vita violenta* è l'impiego del dialetto, che, quantunque attinto con piena evidenza a fonti dirette documentabili, è tuttavia una continua creazione. Nella poetica di Pasolini, il dialetto serve non per indulgere a un impressionismo folcloristico, ma per penetrare in quel minimo, in quel barlume di intimità che è concesso a co-

scienze rimaste ancora allo stato larvale a causa dello sradicamento delle tradizioni dei luoghi nativi, vecchio ma pur sempre civile, e delle bestiali condizioni di vita. Per intendere a fondo questo romanzo bisognerà rifarsi al dilacerato nucleo lirico delle *Ceneri di Gramsci*, dove il Pasolini rivela con toccante sincerità la sua posizione umana e ideologica di uomo diviso tra l'imperio della ragione e della moralità e quello dell'abbandono all'incanto contraddittorio dell'esistenza."

Ed è significativo che l'altro premio di un milione venga diviso, *ex aequo*, fra Ernesto De Martino, per *Sud e magia*, saggio rivolto a un mondo contadino condannato anch'esso, per ragioni storiche, a esistere alla periferia della vita civile, e Elemire Zolla, autore del libro *Eclissi dell'intellettuale*, altro episodio dell'antitesi fra uomo e storia.

Dure reazioni precedono e seguono la premiazione.

Favorevoli e contrari scendono in campo sulla stampa e si schierano in fronti contrapposti.

In tale atmosfera incandescente, la decisione di premiare *Una vita violenta* viene ad assumere il valore di un atto di coraggio in almeno due direzioni: da una parte contro la campagna accusatoria orchestrata a danno dello scrittore-regista, già abituato a subirne per la sua scelta di non tacere; dall'altra, come annota Adolfo Chiesa su "Paese Sera" "verso certi settori della vita culturale italiana, che hanno accolto con freddezza o addirittura con ostilità il romanzo di Pasolini. Forse il compito di Debenedetti, Ungaretti, Moravia e degli altri membri della giuria è stato facilitato dal fatto che il Premio Crotone è ancora libero, per essere un premio «giovane», dalle pressioni di natura extra-artistica a cui sono sottoposti altri premi. Senza dubbio ha influito un largo movimento di opinione pubblica in favore dello scrittore friulano e della sua ultima opera".

Carlo Salinari è dello stesso avviso: “Comunque il verdetto della giuria del premio di Crotone è venuto a riparare un’ingiustizia, a rendere meno opaca la stagione letteraria, a ridarci speranza nel prossimo avvenire (ed è un buon segno che i nuovi premi — meno soggetti al gioco delle ambizioni e degli interessi editoriali — si affermino e acquistino rilievi nazionali). Sul libro del Pasolini — che i nostri lettori conoscono bene — la giuria ha dato un giudizio che coincide, nell’essenziale, con quello che demmo sulla nostra rivista al momento della sua pubblicazione. Ha insistito sul valore sperimentale, e coraggiosamente sperimentale, del libro, che ha tanto maggior rilievo in quanto capita in un momento di stasi della letteratura a contrasto con la rapida evoluzione della realtà. Ha valutato come funzionale — almeno nella maggioranza dei casi — l’uso del dialetto, che in *Una vita violenta* vuole avere un preciso significato antilirico e antipatetico, liberando Pasolini di quel tanto di pascolismo che ancora poteva trovarsi nel precedente romanzo (e nelle stesse *Ceneri di Gramsci*). Ha, quindi, riconosciuto l’importanza della proposta narrativa avanzata dal libro che pone di nuovo il problema del personaggio, come problema chiave del romanzo. Personaggio che non può più essere concepito alla maniera della narrativa ottocentesca, che non può tener conto delle scomposizioni psicologiche, dell’alternarsi di diversi piani di conoscenza, degli impulsi del subcosciente, della presenza del sesso, dei nuovi rapporti fra soggetto e oggetto, fra protagonista e ambiente (non più organici, ma straordinariamente frammentari) a cui ci ha abituati la letteratura del Novecento: ma che, tuttavia, deve essere ricostruito, come un fatto unitario, se si vuole ancora parlare di romanzo o di racconto”.

In quell’occasione, Gianni Rocca registra una tormentata testimonianza del Poeta, colto in un momento di irrequietezza a stento celata da un atteggiamento solo al-

l'apparenza distaccato: «Quando, dopo il conferimento del premio, andai alla tribuna per ringraziare, fui costretto ad improvvisare un discorso. Meglio così, del resto, perché gli applausi m'impacciano in tal misura da confondermi, da non farmi aprire più bocca. Che cosa dissi? Press'a poco questo, se ben ricordo: «Sono felice di non aver avuto il Viareggio o lo Strega, perché considero quello che mi avete dato, come il più adeguato riconoscimento della mia opera. I protagonisti del mio romanzo, anche se vivono nella Capitale, fanno parte del Mezzogiorno d'Italia, ed è giusto che, qui a Crotone, trovassero l'esatta comprensione, in una terra cioè giovane, perché nasce ora alla vita sociale, e in modo fresco, genuino, prende coscienza della sua forza, dei suoi bisogni».

Tuttavia il giornalista dice di credergli solo per metà: «Ma a Pasolini scotta ancora l'ingiustificabile esclusione dal Viareggio. Ed è giusto che sia. Uno scrittore, immerso nei conflitti morali e sociali del nostro tempo, quindi in prima linea, è esposto alle insidie, ai tranelli, alle piccole e grandi congiure di una società che si sente messa a nudo, colpita nei suoi valori tradizionali, coinvolta in responsabilità che vorrebbe eludere, addirittura misconoscere. Deve quindi combattere, colpire ed essere colpito. Di questo crediamo che Pasolini abbia piena consapevolezza.

Il «no» che gli è stato sanzionato a Viareggio era il «no» dell'Italia ufficiale, di quella che affronta i drammatici e inquietanti aspetti del nostro tempo, più che mai visibili nella gioventù, con parole di fuoco sui teddyboys, e propone, quale rimedio, un prolungato richiamo alle armi per annullare crisi che sgorgano non già in cervelli malati, ma dalle aspre contraddizioni della vita d'ogni giorno. Un «no» che non poteva offendere chi, come Pasolini, ha preferito condividere, in questi dieci anni, la turbinosa, amara esperienza delle borgate di una metropoli che assicurava, peraltro, nel suo centro, facili e tranquilli guadagni ai pigri

ingegni, fama e notorietà a chi volutamente trascurava, nel suo cammino artistico, la ricerca della verità (...).

Sulle gazzette locali Pasolini venne dipinto come un nemico, un diffamatore della Calabria, quasi che i mali secolari di questa pur notevole regione fossero da ascrivere all'autore di «Una vita violenta». Sicché quando si diffuse la voce che il Premio Crotone sarebbe stato assegnato proprio al Pasolini, i notabili tentarono di sabotare la cerimonia, facendo affiggere manifesti di biasimo, di condanna per la scelta che la Giuria stava per compiere. Vi fu anche chi temette pericolose provocazioni. Tutto si svolse invece nella calma e in un clima di reciproca stima e fiducia.

Saltò fuori dai ragazzi calabresi con i quali Pasolini fu visto discutere una realtà assai meno colorita, rispetto al suo servizio giornalistico, ma in compenso più scarna e drammatica. Discussero le condizioni di vita delle genti calabre, le storie di famiglie costrette ad abitare in dieci in un vano frammischiati agli animali, ma che pur nel disagio si sforzano di conservare i tratti della gentilezza del rispetto umano, di cento casi curiosi, tragici, paradossali, come di quell'emigrato negli Stati Uniti che avendo letto della «rinascita» di Cutro decise di vendere il suo bar e di tornare al paese natio, per scontrarsi poi, ancora una volta, con la vecchia, immutabile realtà calabra».

Fin qui la cronaca dei fatti che portano Crotone e la Calabria alla ribalta nazionale fra l'estate e l'autunno del '59. È essenziale, a questo punto, ricordare una nota scritta dallo stesso Pasolini e pubblicata da "Paese Sera", il 28 ottobre, nel tentativo di chiarire il suo intervento giornalistico su "Successo". A rileggerla oggi la *Lettera dalla Calabria* si rivela un'interpretazione autentica dei simboli e delle metafore usate per descrivere questa regione in quel piccolo *reisebilder* estivo a causa del quale era stato dichiarato nemico della patria.

Contrariamente a quanto si era potuto pensare, tra le spiagge viste, quelle calabresi gli erano sembrate stupende nel versante tirrenico, incantate su quello jonico e *tremende* nella zona di Cutro: “Tremende non in quanto spiagge, ma in quanto luoghi appartenenti a una fra le più depresse delle aree depresse italiane. Non ho potuto affrontare in una sede come quella di *Successo* la cosa in termini sociologici e nemmeno veramente letterari e così ho un po’ scherzato linguisticamente come in tutto il resto del mio servizio.

Dicendo che la zona di Cutro è quella che mi ha più impressionato in tutto il mio viaggio, ho detto la verità: chiamandola poi zona di «banditi», ho usato la parola: 1) nel suo etimo; 2) nel significato che essa ha nei film *westerns*, ossia in un significato puramente coloristico; 3) con profonda simpatia. Fin da bambino ho sempre tenuto per i banditi contro i poliziotti: figurarsi in questo caso”.

Forse — egli suppone — le persone che hanno finto di essersi offese per le sue parole lo hanno fatto per ragioni di tattica elettorale.

“Un’ondata di indignazione contro di me ha percorso la pubblicistica calabra in prima pagina. In prima pagina, su tre colonne, magari colonnette, le vestali del luogo hanno lanciato insulti neoclassici contro la mia neorealistica persona. Se la prendono contro la mia aggettivazione: per esempio, contro la terna di aggettivi che nel mio pensiero accompagna lo Jonio: «nemico, straniero e seducente». Ammetto che tre aggettivi non sono stilisticamente gran cosa, che sono tolti un po’ dal ron ron rondista (era il primo materiale linguistico che mi capitava sottomano per esprimermi nella a me insolita maniera giornalistica): ammetto tutto. Macché, mutilati di un corno, («seducente») e ridotti al moncone «nemico e straniero», mi vengano gettate addosso con l’accusa di non sentire la grandezza della Magna Grecia è troppo”.

E giunge la precisazione sul significato del termine “banditi”.

“Anzitutto, a Cutro, sia ben chiaro, prima di ogni ulteriore considerazione, il quaranta per cento della popolazione è stata privata del diritto di voto perché condannata per furto: questo furto consiste, poi, nell’aver fatto legna nei boschi della tenuta del barone Luigi Barracco. Ora vorrei sapere che cos’altro è questa povera gente se non «bandita» dalla società italiana, che è dalla parte del barone e dei servi politici. (...) La storia della Calabria implica necessariamente il banditismo: se da due millenni essa è una terra dominata, sottogovernata, depressa. Paternalismo e tirannia dai Bizantini agli spagnoli, dai Borboni ai fascisti, che cos’altro potevano produrre se non una popolazione nei cui caratteri sociali si mescolano una dolorosa arretratezza e un fiero spirito di rivolta? E appunto per questo non si può non amarla, non essere tutti dalla sua parte, non a versare con tutta la forza del cuore e della ragione chi vuol perpetuare questo stato di cose, ignorandoli mettendole a tacere mistificandole”.

Si può immaginare quella delucidazione “impigliata” in una “superficiale” scusante che rimanda tutto al mero artificio letterario?

Di certo, Pasolini si rivela autenticamente partecipe allorché ricorda che, proprio in quei giorni, ricorre il decimo anniversario dei fatti di Melissa, nei quali vede risiedere “i germi per la rinascita della Calabria e del Sud”.

Infine, confermando il suo “essere dalla parte del popolo”, confessa che la poesia della raccolta *Le ceneri di Gramsci* che gli è più cara, oltre a quella che da il titolo al libro, è *La Terra di lavoro*, del ’56, riguardante il Sud e i “poveri morti della Calabria”.

Dall’incontro con la gente del crotonese egli trarrà spunto per nuovi versi che, come situazione, richiamano i *Quadri friulani*, del 1955, in cui ricordava le sue espe-

rienze a contatto con i braccianti del Friuli ritrovando in essi — come nei meridionali — la certezza di chi “credeva nel mondo senza altra misura che l’umana storia”.

Il “Crotone” non si conclude con la cerimonia della premiazione. Dopo di essa tutti i presenti alla manifestazione si recano in viaggio a Melissa per rendere omaggio alla memoria dei tre contadini uccisi durante i tragici giorni della protesta popolare.

Poeti, scrittori, giornalisti e contadini risalgono, tutti insieme, il pendio che porta sull’altura del cimitero. È un’esperienza toccante, di contatto “vero” della cultura con i lavoratori meridionali.

Si legge in una nota di cronaca: “Il viaggio a Melissa era potuto sembrare all’inizio un omaggio doveroso ai martiri della strage di Fragalà, senza legami col premio, del quale pareva tutt’al più una casuale appendice. Questo fino al discorso di Francesco Carruba, sindaco di Melissa. Parlò brevemente (in quel momento a casa stava morendo sua madre: ce lo disse più tardi per spiegare il proprio pallore), ma in modo incisivo. Ricordò gli avvenimenti di dieci anni prima, nei quali trovarono la morte i tre contadini, dimostrò come il loro sacrificio non era stato inutile e concluse dicendo che ogni conquista del Sud aveva al suo inizio il suo tributo di sangue. Non fu detto, ma si capì che era là che bisognava cercare anche le lontane origini del Premio Crotone”.

Si chiudeva così, in un’atmosfera di riconciliazione, il soggiorno di Pasolini nel crotonese, nelle ultime settimane del ’59.

Il processo intentato dal sindaco di Cutro non si sarebbe mai tenuto. La nuova amministrazione civica insediatasi nel 1960 avrebbe ritirato l’esposto e, nel 1962, il Tribunale di Milano, avrebbe sentenziato il non dover si procedere a causa del ritiro della querela.

A.F. “La Calabria di Pasolini”, Cosenza, Periferia, 1990.

Ringraziamenti

L'Autore ringrazia gli editori di "Calabria Ora", Periferia e Progetto 2000 (Cosenza) nonché l'Istituto per gli studi storici, la Biblioteca Nazionale di Cosenza e l'Associazione Promozione Arte di Roseto degli Abruzzi.

Ancora un grazie per la collaborazione a Franca Santelli, Franco Cappuccilli, Nelly Sprovieri e Chiara Sprovieri.

Un particolare ringraziamento va ad Ernesto d'Ippolito, presidente dell'Accademia Cosentina ed insigne penalista.

Centro Jazz Calabria
Accademia di comunicazione creativa
C.so Garibaldi, n.14
87100 Cosenza
Tel. E fax: 0984.015376 – 360.644521 –
349.8135782

e-mail:

musicanews@interfree.it cjc@centrojazzcalabria.com

website: www.centrojazzcalabria.com

www.myspace.com/centrojazzcalabria

SISTEMA BIBLIOTECARIO

FONOTECA DIGITALE

PRODUZIONI EDITORIALI MUSICA NEWS

(libri, rivista, cd, film dvd, audiolibri)

ACCADEMIA DEL JAZZ

STAGIONE CONCERTISTICA

MUSIC WEB CLUB, WEB CINEMA

PREMIO INTERNAZIONALE MUSICA NEWS

PREMIO J TALENT

FORMAZIONE SUPERIORE

FORMAZIONE PROFESSIONALE

CORSI E LABORATORI MUSICALI

SEMINARI EAR TRAINING, SCRITTURA CREATIVA,

MUSICAL APPRECIATION, RESTAURO SUONO

CONVEGNISTICA, PSICOCAFE', CONFERENZE

PROGETTAZIONE CULTURALE

HI TECH E MULTIMEDIALE DI SETTORE

Finito di stampare
nel mese di maggio 2012
Universal Book srl - Rende